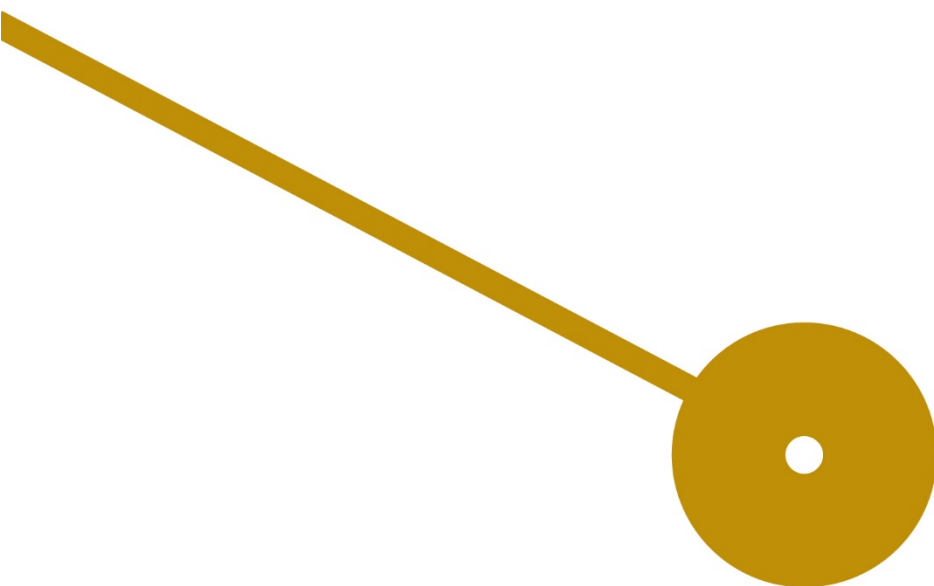


(DE)MARCAS: matéria e plasticidade como cenografia

Mariana Sampaio e Castro Tudela

09/2019





(DE)MARCAS: matéria e plasticidade como cenografia

Mariana Sampaio e Castro Tudela

Projeto apresentado à Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cénicas, especialização em Cenografia.

Professor Orientador

Hélder Maia

Professor Coorientador

Sónia Passos

09/**2019**

“Everything that we call substance is nothing but movement”

Kazimir Malevich

Agradecimentos

Aos meus orientadores Hélder Maia e Sónia Passos por toda a paciência, disponibilidade e apoio neste percurso.

À minha irmã Matilde Tudela pelo empenho e dedicação que depositou neste projeto, sem a qual o mesmo não seria possível.

Ao Pedro Fernandes pelo acompanhamento incondicional e dedicação, não há palavras possíveis.

À minha família e amigos que trazem inspiração diária e o prazer da partilha.

Resumo

A cenografia como elemento móvel e manipulável. De que forma pode o intérprete ligar-se aos elementos cenográficos e com eles construir a performance/apresentação?

O projeto desenvolvido e a presente monografia centram-se na matéria como elemento cenográfico, elemento este que é manipulado ao longo da apresentação e com o qual o intérprete se relaciona, criando assim uma relação simbiótica. É esta relação, em que dois elementos procuram tornar-se num só, que se foca todo este trabalho.

O corpo que cria formas e linhas de pensamento, expressando-se através da matéria – a terra.

A terra como elemento plástico e manipulável, munida de uma carga sensorial, simbólica de algo superior, ligado ao imaginário pessoal.

O que se pode entender como cenografia? Numa abordagem de diluição de limites entre as diversas disciplinas, convoco para a área de trabalho da cenografia aspetos característicos das artes plásticas, do desenho, pintura e escultura. Cenografia como espaço de relação onde o intérprete e o seu corpo se relacionam com os elementos

O corpo e a matéria como um só.

Palavras-chave

Cenografia; Performance; Matéria; Plasticidade; Corpo; Movimento

Abstract

Set design as a mobile and manipulable element. How can the performer connect to the set elements and build the performance / presentation with them?

The developed project and the present monography focus on the matter as an essential element in the set design, which is manipulated throughout the presentation and with which the interpreter relates, thus creating a symbiotic relationship. The main subject is this relationship, in which two elements seek to become one.

The body creates forms and lines of thought, expressing itself through matter – the soil.

The soil as a plastic and manipulable element, equipped with a sensory charge, symbolic of something greater, linked to personal imagination.

In an approach of diluting boundaries between the various disciplines, I call into the set design work area defining aspects of the fine arts, drawing, painting and sculpture. Set design as a space of relationship where the performer and his body relate to the elements.

The body and matter as one.

Keywords

Set design; Performance; Matter; Plasticity; Body; Movement

Índice

| | |
|--|----|
| Introdução | 1 |
| CAPÍTULO I – Estado da arte | |
| Desconstrução da forma e enaltecimento da matéria | 3 |
| A cenografia como elemento plástico nas artes cénicas | 11 |
| CAPÍTULO II – Aproximação à matéria e ao movimento: Análise de dois artistas | |
| Richard Serra | 16 |
| Yves Klein | 20 |
| CAPÍTULO III – Apresentação e reflexão. Desenvolvimento prático do mestrado | |
| Exploração inicial | 22 |
| A performance – exploração com a intérprete | 37 |
| Considerações Finais | 42 |
| Bibliografia | 45 |
| Anexos | 46 |

Índice de imagem

| | |
|--|----|
| Fig. 1 Kazimir Malevich; Black Square 1913..... | 4 |
| Fig. 2 Marcel Duchamp; Fountain 1917, réplica 1964..... | 4 |
| Fig. 3 Kurt Schwitters; Merzbau 2007 | 6 |
| Fig. 4 Robert Smithson; Spiral Jetty 1970 | 7 |
| Fig. 5 James Turrell; Roden Crater, East Portal | 7 |
| Fig. 6 Kazuo Shiraga; Challenging Mud, 1955..... | 9 |
| Fig. 7 Carolee Schneemann; <i>Up To and Including her limits</i> (1973-1976) | 9 |
| Fig. 8 Trisha Brown; <i>It's a Draw</i> (2002) | 10 |
| Fig. 9 Rebecca Horn; <i>Pencil Mask</i> (1972) | 10 |
| Fig. 10 Martha Graham e Isamu Noguchi; <i>Cave of the heart</i> (1946) | 12 |
| Fig. 11 Merce Cunningham e Robert Rauschenberg; <i>Antic Meet</i> (1958)..... | 13 |
| Fig. 12 Merce Cunningham e Robert Rauschenberg; <i>Pelican</i> (1963) | 13 |
| Fig. 13 Sidi Larbi Cherkaoui e Antony Gormley; <i>Sutra</i> (2008) ... | 14 |
| Fig. 14 Sidi Larbi Cherkaoui e Antony Gormley; <i>Noetic</i> (2014).. | 14 |
| Fig. 15 Pina Bausch; <i>Der Fensterputzer</i> (1993) | 15 |
| Fig. 16 Pina Bausch; <i>Vollmond</i> (2006) | 15 |
| Fig. 17 e 18 Richard Serra; <i>Line Drawings</i> (2001) | 18 |
| Fig. 19 Richard Serra working on <i>Gutter Corner Splash</i> | 20 |
| Fig. 20 Richard Serra <i>Gutter Corner Splash: Night Shift</i> (1969/1995) | 20 |
| Fig. 21 e 22 Yves Klein; <i>Anthropometries of the Blue Period</i> , (1960) | 21 |
| Fig. 23 Mariana Tudela; <i>Lista de Verbos</i> , 2018 | 22 |
| Fig. 24 Ensaio fotográfico - <i>Redes e Cordas</i> ; Mariana Tudela, 2018 | 23 |
| Fig. 25 Ensaio fotográfico – <i>Plástico</i> ; Mariana Tudela, 2018 | 24 |
| Fig. 26 Ensaio fotográfico – <i>Terra/Detritos</i> ; Mariana Tudela, 2018 | 24 |
| Fig. 27 Ensaio fotográfico – <i>Pedras</i> ; Mariana Tudela, 2018 | 25 |
| Fig. 28 Ensaio fotográfico – <i>Alumínio</i> ; Mariana Tudela, 2018 | 26 |
| Fig. 29 Ensaio fotográfico – <i>Papel</i> ; Mariana Tudela, 2018 | 26 |
| Fig. 30 Ensaio fotográfico – <i>Tecido</i> ; Mariana Tudela, 2018 | 27 |
| Fig. 31 Ensaio fotográfico – <i>Outros</i> ; Mariana Tudela, 2018 | 27 |
| Fig. 32 Ensaio fotográfico II – <i>Cheiro</i> ; Mariana Tudela, 2018 | 28 |
| Fig. 33 Ensaio fotográfico II – <i>Marcas</i> ; Mariana Tudela, 2018 | 29 |

| | |
|---|----|
| Fig. 34 Ensaio fotográfico II – Tempo; Mariana Tudela, 2018 | 30 |
| Fig. 35 Ensaio fotográfico II – Luz; Mariana Tudela, 2018 | 30 |
| Fig. 36 Ensaio fotográfico II – Prender; Mariana Tudela, 2018 | 31 |
| Fig. 37 Ensaio fotográfico II – Camadas; Mariana Tudela, 2018 ... | 32 |
| Fig. 38 Ensaio fotográfico II – Peso (leve); Mariana Tudela, 2018 | 33 |
| Fig. 39 Ensaio fotográfico II – Peso (pesado); Mariana Tudela, 2018 | 33 |
| Fig. 40 Ensaio fotográfico II – Som; Mariana Tudela, 2018 | 34 |
| Fig. 41 Estudos para mural I, II e III, 2018; Tinta da china s/ papel; 21 x 148,5 cm; Mariana Tudela, 2018 | 35 |
| Fig. 42 Estudo I a VIII, 2018; Tinta da China s/ papel, 29,7 x 21 cm; Mariana Tudela, 2018 | 36 |
| Fig. 43 Estudo para o quadrado (DE)MARCAS; Mariana Tudela, 2019..... | 39 |
| Fig. 44 Fotografias selecionadas como elementos expositivos da apresentação; Mariana Tudela, 2019 | 41 |
| Fig. 45 Fotografias de (DE)MARCAS; Nicolau Tudela..... | 46 |
| Fig. 46 Fotografias de (DE)MARCAS; Pedro Fernandes..... | 47 |
| Fig. 47 Folha de sala da apresentação (DE)MARCAS; Mariana Tudela 2019..... | 48 |

Introdução

A presente monografia, de caráter teórico-prático, tem como vertente principal a cenografia e a exploração dos seus limites, limites esses que não se desligam do lado pessoal, tanto pela aproximação a temáticas já abordadas em trabalhos anteriores, como dos limites associados ao ser humano, que todos temos, individuais e específicos para cada um. Falo de concessões e ideias relativas aquilo que se entende como cenografia e até mesmo à questão eterna de “o que pode a arte?”. Ao longo do meu percurso acadêmico, ligado à escultura e à expressividade nas artes plásticas, sempre tive particular interesse no comportamento e na capacidade expressiva que a matéria podia ter, nunca se desligando do corpo, este que ocupava já um lugar estético juntamente com o objeto, permitindo perceber que a relação entre o corpo e a matéria (o corpo, ele também matéria, mas que manipula, que interage, com algo que lhe é intrínseco mas exterior), tem lugar na definição de uma estética em campos disciplinares da performance.

Neste mestrado decidi dar vazão àquilo em que acredito e defendo e explorar tudo aquilo com que me relaciono como artista, desbravando novos territórios, nomeadamente o da performance, nunca abandonando ideias e temáticas anteriores, servindo estas como base para a exploração daquilo que era para mim vago e desconhecido.

Com o pensamento anterior bastante presente, a minha preocupação era trazer a escultura para palco como elemento cenográfico, mais propriamente para a dança, retirando-a do seu lugar habitual, do plinto, da visão unilateral, da questão de objeto imutável e não manipulável. O objetivo inicial era a criação de objetos que compusessem esteticamente o espaço cénico, que provocassem uma leitura poética e com os quais o intérprete se relacionasse e

manipulasse. As minhas primeiras preocupações centravam-se na habilidade teatral composta pelo corpo e a manipulação do objeto – os objetos seriam a extensão do corpo do intérprete que variava consoante a movimentação corporal. Esta poética, a ação sensorial dos materiais aliada à performatividade será a ideia desenvolvida e explorada durante todo o processo de criação e que acompanhará o futuro deste ou de outros trabalhos.

Este trabalho é não só o produto final, mas também todo o seu processo envolvente. É o resultado do desenvolvimento de uma prática artística em projeto, procurando uma contextualização e o suporte às ideias práticas, num corpo teórico que se apresenta.

A fundamentação desenvolve-se na presente monografia, aprofundada em campos limite entre a performance e as artes plásticas. Achei pertinente a pesquisa de diversos artistas que exploram estes campos tal como do que se desenvolve hoje no mundo da arte, resultando na aquisição de um conhecimento e referências com grande relevância e que são explorados ao longo do percurso. Desenvolve-se posteriormente todo o lado exploratório de criação que se torna no cerne deste trabalho. Inicia-se com uma ligação ao discurso, às palavras, cujo desenvolvimento passa para o registo prático de experimentação de diferentes tipos de materiais, levando a diversas ações e formas de manipulação. A relação com cada um dos elementos matéricos e a exploração corpo-matéria levou a uma maior ligação a um deles: a terra. A terra torna-se então a questão central do desenvolvimento do trabalho: tudo vai ou vem da terra e tudo com ela se relaciona.

O projeto em si culmina numa performance/instalação. Este trabalho inicia-se como um desconhecido que aos poucos e

poucos se vai desvendando e ao mesmo tempo construindo dando origem a uma representação material e viva da interação corpo-matéria. Os objetivos são explorar como a terra reage consoante a interação com o corpo, as capacidades expressivas da matéria na sua relação com o corpo e a forma como este regista e interage com o material. O corpo age como um pincel vivo, relacionando-se com a matéria (a terra) e evoluindo com esta, para perceber a plasticidade da matéria enquanto limite do corpo. Nesta parte são reforçados e enaltecidos os elementos de pesquisa e de exploração, estes que são parte principal do trabalho.

Capítulo I – Estado da Arte

Desconstrução da forma e enaltecimento da matéria

Há, nos anos 60 e 70, um momento claro de redefinição e reestruturação dos ideias e limites na arte que se aplica a todas as suas áreas. Desde a entrada no séc. XX que houve uma necessidade de desconstrução e redefinição dos aspetos base e da forma de abordar e interpretar a criação artística. Ocorre de uma forma gradual com o desenvolvimento das vanguardas por toda a Europa, questões como luz, forma e cor são postas em questão e levam a uma nova forma de pensar, destruindo e abandonando por completo ideais e raízes antigas.

Com as primeiras exposições expressionistas no início do século, é apresentada uma nova forma de interpretar a figuração, uma nova forma de ver, de analisar o objeto e de o representar. Abandona-se um pouco o academismo e o rigor no que toca a representação da natureza olhando para a forma, cor e luz com um significado diferente: a semelhança com a realidade deixa de ser o fundamental e aparece um lado quase metafísico da relação do artista com aquilo que representa, com o objeto. O movimento Fauve, com Matisse a aparecer como representante máximo, mostra-nos um outro lado da cor, a verosimilhança desaparece e prevalece o valor da cor, aquilo que representa e sensibilidade estética que vem da intenção do artista, “acabei finalmente por entender as cores como forças, as cores podem ser transformadas pela sua relação”, diz o próprio em entrevista, 1941. A simplificação da forma é, por outro lado, um dos pontos de análise mais importantes e que vai marcar esta nova era de representação na arte. Quando Matisse e Picasso se defrontavam pela afirmação do artista, surgem duas formas diferentes de encarar a forma, que a vão desconstruir. De um lado temos a simplificação da forma que vem do olhar atento e da representação daquilo que é estritamente necessário para o entendimento e do outro temos uma análise mais detalhada da forma que vai levar à sua desconstrução através de métodos e análises geométricas, o cubismo. Aqui inicia-se um período em que se abandona a ideia pré-concebida de forma que vai dar abertura para uma exploração dos novos métodos da arte. Entretanto, na Rússia começa a desenvolver-se o movimento abstrato que vai ser um marco de viragem completa no entendimento da arte, na relação

artista-obra e até da relação entre os espetadores e a obra. Kandisky escreve em 1926, *Ponto Linha Plano*, uma obra que serve quase como um tratado nesta nova forma de ver a arte. A redefinição destes conceitos base vai possibilitar o desaparego completo das regras e ideias anteriores e Malevich deixa, com *Quadrado Negro sobre fundo branco* (fig. 1), um marco importantíssimo, com um caráter revolucionário, da transgressão dos limites da forma e da arte em geral.

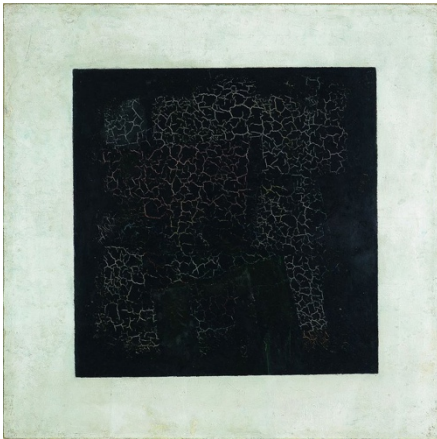


Fig. 1
Kazimir Malevich
Black Square 1913

<https://www.tate.org.uk/art/artists/kazimir-malevich-1561/five-ways-look-malevichs-black-square>



Fig. 2
Marcel Duchamp
Fountain 1917, réplica 1964

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573>

No momento em que pareciam esgotadas as suas declinações ou possibilidades positivas, a solução mais forte apontava para a emergência do seu negativo, uma vez que a forma foi sempre sinónimo de limite, de separação, de controlo racional e de enquadramento, pretendendo-se cada vez mais conhecer a expressão natural dos materiais e dos fenómenos, o acaso, o contingente e o entrópico. A questão que se lançava na arte não era sobre as novas formas que pudessem vir a ser inventadas, nem sequer sobre a utopia da sua total suspensão na fase final da obra, mas sim sobre a possibilidade de partir para a construção na base de uma tábua rasa, de um género de grau zero que tornasse possível a obra na improvisação¹

¹ In. FLORES, Vítor M. E. , Minimalismo e Pós -Minimalismo: Forma, Anti-Forma e corpo na Obra de Robert Morris, Lisboa, Livros LABCOM, 2007

Esta “tábua rasa” de que nos fala Vítor Flores é nada mais que uma nova forma de relacionamento do artista com a sua obra. A exploração dos meios das artes plásticas deixa o seu carácter mais formal e inicia-se uma descoberta das diferentes potencialidades de cada material. Desaparecem as barreiras do que pode ser usado na arte, do que pode ser pintura, escultura, desenho. Esta redefinição do conceito e a sua nova interpretação leva a que as temáticas sejam elas próprias bastante diferentes daquilo que era trabalhado anteriormente. Quando Duchamp e Rauschenberg apresentam em meados do séc. XX as primeiras assemblages e ready-mades, mostram que até o mais banal dos objetos se pode tornar arte. *Fountain* de Duchamp (fig. 2) será talvez a obra que vai marcar o movimento Dada e aproximar-nos do limiar do que pode a arte. Com um simples objeto do quotidiano surgem as mais diversas questões que vão lançar no panorama da arte uma liberdade nunca antes vista, esta acompanhada, no entanto, de dúvidas e incertezas que se vão resolver na exploração e no desenvolvimento do trabalho de inúmeros artistas durante este período. Desaparece uma espécie de rede de segurança, que faz com que a exploração seja mais livre, destituída de um carácter formal e académico – a liberdade total traz consigo uma aliança entre os vários meios das artes plásticas e de outras áreas nomeadamente as ciências, engenharias e filosofias. Arte não é só um quadro na parede ou um busto num plinto. Arte é uma dúvida, uma questão, um conceito cuja definição é questionada. Com tudo isto há também uma mudança nas temáticas abordadas, com a entrada em conceitos metafísicos, uma intenção de chocar ou apenas algo belo que vale pela sua existência – esta sim uma das maiores questões colocadas então, até que ponto não pode algo ser arte e valer como arte apenas pelo seu valor estético, pela sua presença, pela forma como se relaciona connosco.

O trabalho do artista no seu estúdio muda. Os estudos feitos não têm agora um carácter de treino de técnica ou de práticas do meio, mas antes uma exploração dos materiais. A tinta, por exemplo, deixa de ser interpretada pelo seu valor cromático e formal e passa a ser visto como uma matéria que tem as suas próprias características, que reage de determinada forma ao comportamento do artista, acabando por ter ela própria um carácter quase de objeto em si, vale por si mesma. O artista liga-se então com tudo o que o rodeia, tudo o que possa utilizar para criar ou estudar, desde lixos, pó, detritos, rodeando-se destes materiais, quase que criando um mundo pessoal para o desenvolvimento do mesmo. Kurt Schwitters

constrói, ao longo dos anos, *Merzbau* (fig. 3), uma casa/atelier cujas paredes são cobertas com os mais diversos materiais, desde cartões, madeiras, metais, num aglomerado que se vai quase que construindo a si próprio e que se define em si mesmo. Não é nada mais que uma junção de pequenas ideias ou detalhes dos quais o artista retira algum significado que lhe é próximo e específico mas ao rodear-se disto acaba por se rodear dele próprio e assim habitar e trabalhar num espaço repleto de estudos e potencialidades de criação. Este “mundo”, que cada um vai criar e no qual se vai desenvolver, vai levar ao estudo de temáticas mais próximas dos artistas, questões do ser e da pessoa que levam a uma aproximação com o trabalho. Daqui, e da busca da base das questões chega-se a conceitos básicos que se ligam às artes plásticas e que a vão ramificar num leque de meios e métodos de trabalho e apresentação. São eles, por exemplo, a matéria, o ser, o corpo, o pensamento, a crítica, a construção

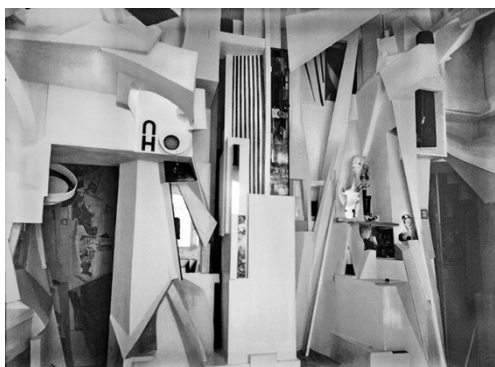


Fig. 3
Kurt Schwitters
Merzbau

<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/kurt-schwitters-reconstructions-of-the-merzbau>

Com estes conceitos em mente temos de um lado Robert Morris, trabalhando o espaço em que a obra se insere, as coisas simples que valem e trabalham por si mesmas, desde o uso de espelhos, a formas simples que jogam com o espaço e o público. O seu trabalho, tal com o de Carl Andre e Richard Serra, por exemplo, vão ser fundamentais para a ideia da escultura no campo ampliado analisada por Rosalind Krauss em *A escultura no campo ampliado*. A escultura que sai da ideia tradicional, entrando numa outra dimensão que lhe dá esta ideia espacial e material. Vale por si mesmo, pelo que representa e pela forma como o espetador se identifica e interage com a obra. De um outro lado temos Robert Smithson que desenvolve o conceito de Land Art e Site Specific, conceitos até então quase inexistentes. Com *Spiral Jetty* (fig. 4) como exemplo máximo desta ideia, Smithson

apresenta-nos uma obra com um carácter monumental no qual a matéria vale por ela mesma, existe no seu estado natural, ocupando e gerindo o espaço de uma forma que poderia quase ser natural. A intervenção do artista tem aqui um papel de regulação da matéria de uma forma pessoal, nunca negando, no entanto, as suas condições básicas que a definem e que a fazem ligar-se com o espetador. Esta ideia de manipulação do espaço e da matéria enquanto suporte e com o intuito de regular a natureza e os materiais para a interação com o público é levado a uma monumentalidade extrema no trabalho que James Turrell desenvolve numa cratera no Arizona (fig.5). A base desta obra, assim como o produto final, é na realidade de uma simplicidade quase sublime, no sentido em que nos apresenta salas e divisões não adornadas ou cheias com informação irrelevante, mas sim espaços amplos, com um trabalho de luz, espaço e cor que oferecem a quem experiência um envolvimento no espaço em que estão, com o olhar altamente rigoroso e específico do artista.



Fig. 4
Robert Smithson
Spiral Jetty 1970

<https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/minimalism-earthworks/a/smithsons-spiral-jetty>



Fig. 5
James Turrell
Roden Crater, East Portal

<http://roden crater.com/spaces/east-portal/>

Tal ambição exigia a reformulação de toda uma morfologia geométrica do perpendicular que vigorava desde muito cedo na história da construção e cuja utilização se havia estendido à arquitetura, à pintura e à escultura pelo facto de serem formas auto-suficientes e que facilitavam a simetria (e logo a sua memorização) e a extensibilidade da composição. Abolir a forma, ou pelo menos não partir dela para a formação do objecto, significava acima de tudo abandonar a racionalidade na construção. Daí que o percurso que lidera o amolecimento das formas, a sua dispersão e aleatoriedade, o seu

desprezo e desregulamentação, tem nas artes plásticas uma avultada expressão que fará recuar o papel fazedor do artista para uma posição racional e ideologicamente indeterminada onde o que acontece é efeito do acaso, dos movimentos do seu corpo através do tempo no espaço da obra, onde as matérias são deixadas a atuar e a criar as figuras do desconhecido, do caos, e do incontrolável. ²

Vítor Flores escreve, sobre o trabalho de Robert Morris, algo que pode ser comum a todos os outros artistas que são referidos e em especial aqueles que trabalharam esta ideia de materialidade levada quase à monumentalidade. Há no entanto uma outra vertente da exploração da matéria que não nos remete para este lado mais monumental, podendo até anteceder-lhe, exploração esta que acontece no interior dos ateliers e na qual o artista se aproxima da matéria, se liga com ela. Da necessidade de aproximação, vem um desapego às ferramentas e aos objetos considerados normais no meio e que se utilizavam para pintar, esculpir, desenhar. O artista torna-se ele próprio o pincel, utilizando o corpo como o objeto da expressão e do movimento. Kazuo Shiraga, artista japonês, vai apresentar-se como um representante desta forma de pensar. Com *Challenging Mud*, (fig. 6) em 1955, Shiraga mergulha e contorce-se num aglomerado de lama no chão, isto representativo da crença que o artista tinha do relacionamento com a matéria. Acreditava que a lama possuía o seu próprio espírito com o qual lutaria até à exaustão. Numa relação que permite o regresso e o contacto com o ser, o corpo relaciona-se com a natureza e matéria numa escala que lhe é própria, funcionando como uma espécie de ritual que preparam o artista na sua relação com o material. Em trabalhos distintos, Shiraga apresenta-nos um conjunto de pinturas que se tornam de elevada relevância ao conhecermos o seu método de trabalho – O artista pendurava-se em cordas e espalhava a tinta na tela consoante o movimento que a relação do corpo com a corda conferiam. Produzia assim formas e movimentos que se tornam únicos pelo relacionamento do artista com a obra e os materiais. Este elemento metódico e de abordagem ao trabalho é um desenvolvimento de algo que se inicia já quando Matisse utiliza um pau no qual prende um elemento riscador na ponta e com o qual desenha no papel, a diferença aqui dá-se pela proximidade do artista com aquilo que

² In FLORES, Vítor M. E. , *Minimalismo e Pós -Minimalismo: Forma, Anti-Forma e corpo na Obra de Robert Morris*, Lisboa, Livros LABCOM, 2007

trabalha e com o ponto de vista do que está a desenvolver. O corpo é desde sempre o elemento inegável que dá forma aos movimentos e às intenções do artista.

Desta abordagem à criação e da relação do corpo com a obra advém um lado performativo, desenvolvido de uma forma intensa ao longo dos anos por artistas ligados ao meio plástico. A performance, na sua essência, aparece como um dos meios de expansão das artes plásticas, tomando como meio primário a ligação com o corpo. Carolee Schneemann apresenta-nos isto mesmo nas suas performances, explorando o corpo e os limites da exposição física levada à exaustão, cruzando elementos gráficos e de ligação com o público com elementos quase abjetos, remetendo por vezes alguma repulsa imediata que não deixa, no entanto, de exercer fascínio. Com *Up To and Including her limits* (1973-1976), (fig. 7) elimina um pouco o lado abjeto, mas apresenta-nos um exercício de superação física ligada à criação de elementos gráficos. Schneemann pendura-se nua, rodeada de uma superfície branca, e agarrando elementos riscadores com os quais regista movimentos e intenções, deixando no papel as suas marcas que ficam para posterior exibição e observação do público.



Fig. 6
Kazuo Shiraga
Challenging Mud, 1955

<https://www.wikiart.org/en/kazuo-shiraga/challenging-mud-1955>

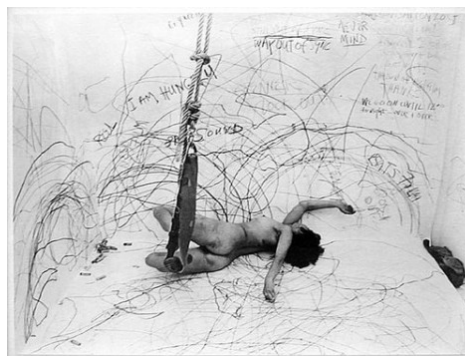


Fig. 7
Carolee Schneemann
Up To and Including her limits (1973-1976)

https://www.moma.org/learn/moma_learning/carolee-schneemann-up-to-and-including-her-limits-1973-76/

Numa ligação entre as artes do espetáculo e o desenho, Trisha Brown apresenta-nos uma performance com alguma semelhança à anterior. Em *It's a Draw* (2002), (fig. 8), Brown coloca-se sobre uma superfície branca no chão, agarrando instrumentos riscadores com diversas partes do corpo e dançando nesta superfície vai criar marcas do seu movimento, criando um registo gráfico que funciona posteriormente por ele próprio, como desenho,

mas o qual não resultaria sem o elemento performativo e, neste caso, a dança. Há neste campo da performance uma intenção de criação momentânea, no imediato, que deixa no entanto um produto final que pode ser observado, assim como objetos criados para a performance que depois servem eles próprios como elementos expositivos, como *Pencil Mask* (1972) de Rebecca Horn, (fig. 9) em que a artista cria uma máscara na qual prende lápis, criando uma extensão corporal que vai depois registar a superfície pretendida. Num outro campo da performance com ligação às artes plásticas, o *Happening* vai contrariar um pouco esta ideia de criação que fica e perdura. Allan Kaprow com *Fluids* (1967) e *Scales* (1971) cria uma construção de blocos de gelo que delimitam e interagem com o espaço, no qual o espetador se desloca, mas não havendo mão do artista após a montagem. Os blocos de gelo são deixados ao sol, demonstrando a essência da matéria, as suas características base e a sua efemeridade. Estas são as questões que vão definir a ideia de *Happening*, algo que acontece uma única vez, num espaço de tempo limitado, em que a ligação com o corpo e matéria são demonstrados na sua forma mais básica, representando assim a efemeridade das matérias, do corpo, de tudo.

Com a evolução das artes plásticas e dos seus meios, criam-se ligações muito vincadas com os mais diversos meios, com especial interesse, a performance. A conexão entre as novas temáticas abordadas vai levar as artes plásticas a um limiar de não definição, em especial no campo performativo em que se aliam novos elementos e definições. Há de facto uma criação de objeto artístico, mas ao ser utilizado em performance não pode fugir a uma certa ideia cenográfica e de tratamento espacial que vai criar uma forte ligação com o mundo das artes performativas e do espetáculo, sejam elas a música, a dança ou o teatro.



Fig. 8
Trisha Brown
It's a Draw (2002)

<https://walkerart.org/magazine/trisha-brown-drawing-performance>



Fig. 9
Rebecca Horn
Pencil Mask (1972)

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/horn-pencil-mask-t07847>

A cenografia como elemento plástico nas artes cénicas

A análise cenográfica e pesquisa em torno do presente trabalho, não se desenvolve num âmbito do tratamento do espaço numa vertente figurativa, ou seja, não se procura a cenografia como representação ou recriação de espaços, mas sim uma cenografia como objeto manipulável e alterável. Não se abandona a importância da movimentação e da relação corpo/espaço, sendo este até um dos pontos fundamentais. A cenografia desenvolve-se num e para um espaço em específico e, seja esta manipulada ou não, a interação com o público e o intérprete é a questão fundamental a abordar. Na criação destes elementos há uma ligação clara com as artes plásticas, tanto ao nível das temáticas abordadas como dos materiais, elemento fulcral e que define a performance desenvolvida com este trabalho.

A colaboração de artistas plásticos no mundo das artes cénicas é algo que não era estranho no séc. XX, já Picasso tinha trabalhado com a companhia *Ballet Russes* em meados dos anos 20 para o design dos figurinos. A grande diferença que se explora aqui é a passagem do trabalho plástico para a cenografia e para o tratamento espacial.

Em 1946 Martha Graham apresenta *Cave of the Heart* (Fig. 10) uma peça de dança na qual trabalha com Noguchi e para a qual é criada uma escultura que é o único elemento cenográfico do palco. O intérprete cria uma relação com esta escultura, inicia-se com a saída do intérprete de dentro do elemento cenográfico e termina com a aproximação entre os dois, na qual o intérprete veste parte da escultura e dança com esta, passando a ser figurino e aumentando a relação objeto-intérprete. A parceria Graham-Noguchi vai ser fundamental para esta nova forma de abordar a cenografia, quase sempre o artista plástico cria esculturas que são os elementos cenográficos fundamentais e com os quais os intérpretes se vão relacionar e manipular. Esta ideia de manipulação da cenografia vai ser fundamental na relação das artes cénicas com as artes plásticas.



Fig. 10
Martha Graham e Isamu Noguchi
Cave of the heart (1946)

<http://www.marthagraham.org/portfolio-items/cave-of-the-heart-1946/>

Uma outra parceria de grande relevância iniciou-se em 1952 quando Robert Rauschenberg e Merce Cunningham participaram num evento que seria mais tarde nomeado de *Theater Piece no. 1*, organizado pelo compositor John Cage. A sua colaboração oficial inicia-se em 1954 e vai estender-se durante mais de uma década, sendo Rauschenberg responsável pelo tratamento de luz, cenários, espaço e figurinos.

Nesta colaboração realça-se a utilização da cenografia como objeto manipulável, o qual se relaciona com o artista sendo elemento fundamental da peça em que se insere. Em 1958 com *Antic Meet* (Fig. 11), Cunningham apresenta-se em certa parte com uma cadeira presa ao seu corpo, elemento com o qual interage e que marca a diferença pela aproximação do intérprete com os elementos cenográficos. A cenografia deixa de ser idealizada, pela maioria, como um elemento estático e decorativo para se aproximar do intérprete e passar a ser algo com o qual se liga e interage. Esta ideia mantém-se e estende-se aos figurinos, sendo os próprios quase que elementos cenográficos em si, na peça *Pelican* em 1963, (Fig. 12), cujos fatos estendem o corpo humano e acentuam os movimentos. Estas extensões acabam por marcar o espaço e o tempo quase de uma forma plástica, aproximando-se ao desenho no espaço. O intérprete move-se, o fato acompanha esse movimento e num trabalho de luz e espaço, o público acaba por entender estes movimentos como formas que desenharam o espaço naquele momento e que depois desaparecem. Os elementos cenográficos aqui acabam por ser os próprios intérpretes e eles vão moldar o espaço durante a apresentação.

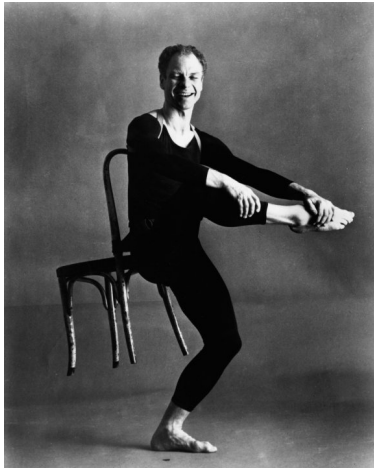


Fig. 11
Merce Cunningham e Robert Rauschenberg
Antic Meet (1958)

<https://www.rauschenbergfoundation.org/art/archive/photo139>



Fig. 12
Merce Cunningham e Robert Rauschenberg
Pelican (1963)

<https://www.moma.org/audio/playlist/40/652>

Com a evolução desta nova forma de abordar a cenografia, chegamos, em opinião pessoal, a um culminar com Sidi Larbi e Antony Gormley a apresentarem peças cuja cenografia são autênticas peças escultóricas, que se modificam e com as quais o intérprete interage com um sentido e uma leitura poética. A cenografia não é estática, não é mero cenário imutável e decorativo, é sim uma extensão do corpo e varia consoante a sua movimentação. Em *Babel* (2010) os intérpretes movimentam-se com gigantes estruturas metálicas que ganham um sentido poético de identificação e pertença e nos quais a peça se vai desenvolver. O elemento mutável da cenografia faz com que haja uma construção quase momentânea do espaço e da própria peça. O mesmo acontece em *Sutra* (2008) (Fig. 13) em que Larbi trabalha com monges do templo Shaolin, na qual a cenografia consiste em grandes caixas ou plintos de madeira que são movimentados e moldam o espaço consoante a intenção do artística para cada momento específico da peça. Com *Noetic* (2014) (Fig. 14) Antony Gormley cria arcos metálicos que são movimentados pelo intérprete, criando mais uma vez uma ideia de desenho espacial que ganha um valor estético ainda maior quando estes são desconstruídos ao longo da peça.



Fig. 13
Sidi Larbi Cherkaoui e Antony Gormley
Sutra (2008)

<http://www.east-man.be/en/14/18/Sutra>



Fig. 14
Sidi Larbi Cherkaoui e Antony Gormley
Noetic (2014)

<https://www.sadlerswells.com/whats-on/2018/goeteborgsoperans-danskompani-sidi-larbi-cherkaoui-and-antony-gormley-noetic/>

Realçando outra vez o foco principal de pesquisa, de matérias e das suas poéticas envolventes, dando importância à sua plasticidade, cita-se como referência o trabalho da coreógrafa Pina Bausch, pela relevância dada por esta à componente plástica do espetáculo, pela forma como aborda a utilização da matéria cenográfica no espaço e como é manipulada ao longo das peças. A cenografia, nas peças da coreógrafa desempenha um papel fundamental, os cenários são respostas gráficas a conceitos propostos por uma dramaturgia desenvolvida através dos movimentos corporais. A ação sempre foi central para o trabalho teatral e para a dança de Pina Bausch, as peças coreografadas são danças, que se enquadram como arte resultante de movimentos sequenciais do corpo, mas o verdadeiro interesse de Bausch não está no movimento dançante em si, está no impulso, na vontade, na necessidade interna, que dá origem à ação, que se revela através do movimento no espaço. Através deste meio de comunicação corporal, dando espaço para a plasticidade dos cenários. Os cenários das peças conseguem direcionar os olhares para a grande intensidade das ações presentes nos gestos dos bailarinos, como se complementassem um com o outro, se um deles não existisse não era possível a concretização fundamental das peças de Bausch. A coreógrafa utiliza, em todas as duas coreografias, o que é natural, elementos de matéria (água, terra, pedras, flores, etc.) como objetivo de se integrar e interagir com os corpos. A cenografia é utilizada, na maior parte das vezes, com o um obstáculo, criando unidades independentes que são colocadas no palco para desafiar os bailarinos, como se houvesse uma empatia na relação corpo/matéria. Todas essas situações e emoções surgem numa série de elementos que vão surgindo e tudo à sua volta se completa num só ponto principal: a relação dos bailarinos

com a cenografia (como eles se movimentam e criam espaços, tropeçam, caíem, se ligam). Como exemplos de maior relevância do trabalho de Pina Bausch para este trabalho, destacam-se *Der Fensterputzer* (1993) (Fig. 15), cuja cenografia consiste em grandes aglomerados de flores e pétalas, num sentido metafísico de uma melancolia transmitida através da leveza deste elemento cénico; *Vollmond* (2006) (Fig. 16) apresenta-nos em palco uma pedra gigante que assenta numa grande poça de água na qual a coreografia se vai desenvolver e atribuir a cada elemento um sentido, uma intenção. A água como matéria mutável e relacionável.



Fig. 15
Pina Bausch
Der Fensterputzer (1993)

<https://www.standard.co.uk/go/london/theatre/der-fensterputzer-the-window-washertanztheater-wuppertal-pina-bausch-sadler-s-wells-review-7865535.html>



Fig. 16
Pina Bausch
Vollmond (2006)

<https://www.theglobeandmail.com/arts/theatre-and-performance/theatre-reviews/pina-bauschs-vollmond-is-full-of-surprises/article21552914/>

O limiar do que pode ser cenografia é então desconstruído e isso é uma das principais motivações do presente trabalho. Pretende-se com este enquadramento teórico uma perceção da forma como as artes plásticas e cénicas se têm ligado ao longo dos tempos e retira-se uma necessidade da relação do corpo com a cenografia, esta que pode ser nada mais que a matéria em si, o seu conceito básico. Abandona-se um lado decorativo para se entrar numa ligação mais forte e mais pura do intérprete com aquilo que interpreta, com o espaço e o tempo em que se insere. A plasticidade do cenário e dos seus elementos pode agora ser escultura, pintura, desenho, a cenografia não é só aquilo que existe mas que se modifica e transforma na relação com o corpo e com o propósito de realçar a expressão e ação sensorial daquilo que se apresenta.

Capítulo II – Aproximação à matéria e ao movimento: Análise de dois artistas

A pesquisa apresentada anteriormente tem o importante papel de dar a conhecer um pouco do que foi feito no plano artístico que se possa relacionar de qualquer forma com o presente trabalho. Desta pesquisa advêm conhecimentos não só ao nível da história da arte e do seu processo evolutivo como também a percepção e aproximação com o trabalho de alguns artistas.

Analisa-se de seguida dois artistas dos inúmeros que poderiam ter sido escolhidos: Richard Serra e Yves Klein. A escolha destes dois nomes vem de uma identificação pessoal com cada um dos artistas, com o seu trabalho e processo, os quais tiveram um papel importante no desenvolvimento do trabalho. Richard Serra é o escultor do espaço e da matéria. Além dos seus trabalhos serem algo com que me identifico pessoalmente, a aproximação aparece em grande parte no seu processo de trabalho que envolve o corpo e o seu lado sensorial e de interação com a matéria. Klein apresenta um trabalho cujo resultado final é completamente diferente do de Serra, no entanto, a abordagem da matéria, o processo implícito na criação é também ele altamente sensorial e funciona numa ligação (mais imediata na observação da obra final) com o corpo humano, os seus movimentos e sensações na ligação com a matéria.

Richard Serra

Richard Serra, escultor por definição, é o artista da matéria e o do tratamento do espaço por excelência. Aparece como referência na forma como aborda o trabalho artístico e o envolvimento com o processo e os materiais utilizados. O seu trabalho desempenhou um papel importante no avanço da tradição da escultura abstrata moderna, atraindo uma atenção nova e generalizada para o potencial da escultura para a experiência dos espetadores em termos físicos e visuais num cenário específico. Richard Serra demonstrava como a escultura e os seus materiais poderiam sustentar-se, sugerindo que

o próprio corpo humano fosse o veículo condutor da experimentação. As suas obras, os produtos finais, são em si a relação com o espaço e com o espectador, física e visualmente, o público interage e retira dessa interação qualidades básicas e universais de peso, gravidade, materialidade e movimento. A sensibilidade adaptativa de Serra em trabalhar com músicos e dançarinos contemporâneos, fez com que Serra existisse uma partilha de conhecimentos e intenções exploratórias que impulsionaram a experiência do espectador para além do ato puramente visual dirigindo-se a uma participação totalmente física. O seu trabalho é ao mesmo tempo uma pintura, uma escultura, uma peça de arquitetura e um fragmento épico da indústria e da arte moderna.

Analisando o seu trabalho aparece-se como forma inicial e de estudo, *Verb List*, um esquema sumariado da sua prática com os materiais. Richard Serra escreve uma lista de verbos como maneira de aplicar várias atividades a materiais. Dobrar, partir, cortar, rodar, torcer, (alguns exemplos), os verbos são eles próprios geradores de formas artísticas, apresentando a capacidade de construir um trabalho. A escolha do verbo justificava-se por ser a unidade central do discurso, afirmando o compromisso construtivo entre a linguagem analítica e ação da obra. Esta abordagem inicial da relação com o trabalho e a matéria foi uma referência de grande relevância pessoal, despertando uma necessidade de aproximação e experimentação com os materiais. Determinados verbos relacionam-se com determinados materiais, ou não, dependendo das características base dos mesmos e da natureza da palavra em si. Dobrar, por exemplo, não seria aplicável se a matéria em causa for a terra, areia ou água, mas este confronto com a não possibilidade foi algo que despertou também um grande interesse, obrigando a um pensamento e observação detalhada das possibilidades do material. Este lado exploratório permite então um relacionamento forte com os mais diversos materiais e, adjacente a isto, uma identificação com determinadas matérias ao contrário de outras.

Esta exploração é o início do estudo de Serra, a primeira abordagem ao trabalho, ligando-se aqui aos conceitos base da natureza. A ferramenta principal de transmissão de ideias e de exploração da ligação verbo-matéria é, para o artista, o desenho, algo com o qual à uma identificação, a nível pessoal. Utiliza o preto como suporte de registo sobre papel, desafiando as propriedades dos materiais, resultantes de associações emotivas, manifestam as noções de tempo, materialidade e processo que caracterizam o seu trabalho. Descrevendo o processo pelo qual estes desenhos são feitos, Richard Serra espalha o

material, neste caso a tinta preta, sobre uma mesa ou até mesmo sobre o chão, de seguida é colocada uma folha de papel em cima do pigmento com a ajuda de um bloco de aço e o peso do seu próprio corpo, Serra aplica pressão sobre o papel, cria movimentos consistentes mas não preestabelecidos, ligando o corpo, o psicológico e aquilo que se trabalha. O processo depende da pressão sobre a superfície, sentindo a marcação, através do movimento da mão e do corpo, através da memória incorporada e rastreamento visual, no fim desse processo Serra retira o papel, e por cima ficam as marcas que o corpo criou, essas marcas ficam registadas como suporte de ideias e futuras concretizações escultóricas.



Fig. 17 e 18
Richard Serra
Line Drawings (2001)

<https://gagosian.com/exhibitions/2002/richard-serra-line-drawings/>

O seu processo de trabalho em estúdio, isolado, fazendo-se rodear e acompanhar apenas de instrumentos e objetos de trabalho, tem em si um lado quase performativo, no sentido em que Serra se liga com o trabalho, com a matéria, criando métodos, objetos, deixando-se levar pelo lado sensorial e emotivo. Nada é concebido anteriormente, os movimentos não são pensados, são sim uma expressão do artista, num estado de desprendimento de qualquer preconceito ou ideia, a única coisa que resta é o artista e a matéria, o corpo e a matéria e como estes se relacionam. Serra movimentava-se não com a intenção de representar algo, mas sim em reação ao material e à forma como este responde à sua interação. “Estava interessado na minha capacidade de me mover em relação ao material e esse material mover-me.” Uma relação de proximidade extrema e de reconhecimento que resulta num impacto visual que vale por si mesmo, vale não pela cor ou forma, mas pela interação que se consegue perceber na sua observação e naquilo que o observador retira desta experiência sensorial.

Um outro lado da criação de Serra, mais ligado à escultura propriamente dita, resulta numa análise e relação com o espaço. O artista trabalha o *site specific* nunca esquecendo a base do seu trabalho e os conceitos que guarda perto de si. Gravidade, peso, movimento, tudo ideias base que gerem a nossa vida e a própria natureza, é aqui que Serra se vai basear, apresentando esculturas com um caráter por vezes quase monumental, mas que, à primeira vista apresentam um lado de simplicidade quase sublime que eleva o seu trabalho a uma relação sem igual com a natureza. Serra escreve em 1988 “Há no peso uma vastidão imponderável”, realçando o peso como uma condição ou

propriedade da qual não nos podemos isolar e talvez nunca compreender. Esta ligação com a natureza é algo intrínseco ao trabalho de Serra, que se desenvolve no seu processo de criação, muito ligado ao desenho e que potencia depois o seu trabalho escultório. É neste método de criação que reside o interesse pessoal no trabalho do artista, tudo começa com a ligação aos elementos que se transpõe no desenho, desenho esse que adquire um caráter único, de quase monumentalidade no sentido em que se apresenta por si mesmo, por aquilo que vale, pela forma como interage com o espaço e com o público, pela sua forma e pelo seu lado sensorial. O desenho e a escultura de Serra estão altamente ligados, um não vive sem o outro, aliás, desenvolvem-se numa relação simbiótica, no qual o artista se liga com aquilo que trabalha e onde trabalha, refletindo e passando essa mesma relação para o público.

Realça-se, nesta ligação matéria-artista-espaço-movimento, a obra *Gutter Corner Splash* (1969). Inspirada em Jackson Pollock e no movimento *Action Painting*, este trabalho centra-se no derrame de pigmentos líquidos, neste caso chumbo e a sua solidificação natural. O lançamento do chumbo derretido, respingando caoticamente e queimando a parede e o chão, fazem parte do nascimento da peça, a frenética do movimento do artista cria formas naturais no espaço. O material reage com naturalidade, Richard Serra assume a sua verdadeira essência. A peça, depois de solidificada, é uma máquina de movimento perpétuo, ficam as marcas e o processo da sua construção, processo de modelagem, espirro, remoção e duplicação - a repetição contínua dos movimentos, *Gutter Corner Splash* define o seu próprio espaço. Serra explica que a obra *Splash* surgiu do seu interesse numa relação implícita e recíproca entre o artista, a obra de arte e o espetador sendo esta construção uma declaração do artista, sendo comparada quase a um diário privado e reflexivo.



Fig. 19
Richard Serra working on Gutter Corner Splash

<http://www.dreamideamachine.com/en/?p=6889>



Fig. 20
Richard Serra *Gutter Corner Splash: Night Shift* (1969/1995)

<https://www.artsy.net/artwork/richard-serra-gutter-corner-splash-night-shift>

Yves Klein

“Sou o pintor do espaço. Não sou um pintor abstrato, mas sim figurativo e realista.”³ Klein auto define-se desta forma, introduzindo nos assim ao seu mundo. Com esta afirmação as suas obras ganham todo um caráter que poderia escapar à primeira vista. É inegável que Klein marcou e redefiniu alguns conceitos e ideias do mundo da arte contemporânea – a sua exploração pictórica, dos pigmentos, da cor foram únicas, representavam uma pureza e simplicidade que pertence apenas à natureza. Aqui percebemos o porquê do artista se identificar como um realista, apesar de uma aparente abstração na observação dos seus trabalhos, Klein ligava-se à natureza e aos seus elementos, não existindo um sem o outro. A procura de Klein era a do sublime, da representação perfeita da natureza e da poética associada a esta mesma. O trabalho de Yves Klein gira em torno de um conceito influenciado pela tradição zen que domina como “o vazio” - um estado similar ao nirvana, livre de influências do mundo, uma zona neutra em que as pessoas são introduzidas e convidadas a concentrar-se nas suas próprias sensações e na realidade, não na representação. O real puro e vivido no momento.

³ In CHARLET, Nicolas, Yves Klein, Paris, Société nouvelle Adam Biro, 2000



Fig. 21 e 22

Yves Klein

Anthropometries of the Blue Period, (1960)

<http://www.yvesklein.com/en/photographies/view/460/yves-klein-s-performance-anthropometries-of-the-blue-period/>
<http://www.yvesklein.com/en/oeuvres/view/595/anthropometrie-de-l-epoque-bleue-anthropometry-of-the-blue-period/>


Na sua extensa obra, realça-se com interesse particular para este projeto o seu trabalho com o corpo e o movimento. No seu estudo das Antropometrias, Klein trabalha com modelos/bailarinos que cobriam os seus corpos com tinta azul, numa sala cujo chão e paredes eram cobertas com folhas e telas e nas quais as modelos registavam os seus corpos e os movimentos do mesmo. Este trabalho, apresentado em 1960, é acompanhado de um conjunto de músicos que interpretam Klein's *Monotone Symphony*, uma peça que consiste numa única nota tocada durante vinte minutos, seguida de vinte minutos de silêncio. É este carácter performativo na obra de Klein que despertou relevante interesse pessoal, a ligação do corpo com a tinta (matéria) e o registo dos seus movimentos, na interação gerada entre estes dois elementos. Os corpos são utilizados como “Pinceis Vivos” entrando no espaço pictórico delimitado. Klein usava mulheres como pinceis vivos, pinceis como objetos passivos para a execução da sua obra. As modelos moviam-se e imprimiam a sua forma, o movimento era tão importante como o registo/marca que ficava após a sua impressão. Ao invés de representar objetos de um modo subjetivo e artístico, Klein pretendia que os seus temas fossem representados pelas suas impressões, a imagem das suas ausências.

O trabalho de Klein reporta-se intensamente num contexto teórico e de história da arte, mas também metafísico e filosófico, fez com que a sua audiência experimentasse um estado em que uma ideia poderia ser simultaneamente sentida e entendida. O objetivo era um envolvimento total do momento, a ideia de performance que se liga ao happening, já então recorrente neste novo panorama artístico, unindo o público aquilo que está a ser apresentado.

Capítulo III – Apresentação e reflexão. Desenvolvimento prático do mestrado

Exploração Inicial

Com a ambição de criar uma relação o mais próxima possível com a matéria e as suas propriedades, a exploração inicia-se com a criação duma lista de palavras. Após uma pesquisa intensa do trabalho de Richard Serra, surge uma identificação com o mesmo que motiva a criação de uma lista pessoal de verbos (Fig. 23). Em análise anterior percebe-se que Serra se conecta com a matéria através das palavras e das intenções adjacentes, que levam à criação de métodos de trabalho e de interação com a matéria. Daqui surge o ponto de partida para a exploração pessoal.

As palavras surgem como intenções ou ações possíveis apenas numa ligação entre duas coisas, sejam elas corpo-objeto, corpo-matéria ou até objeto-matéria ou matéria-matéria. Funciona um pouco como uma retrospectiva visual, no sentido em que as palavras nos remetem imediatamente para um imaginário visual, esse carácter do discurso de despertar ideias pré-concebidas e intrínsecas em cada um de nós. Serve inicialmente como um mapa, um guia, que ao longo do processo se liga sempre com o passado, presente e futuro, ganhando as palavras novos sentidos ou entendimentos consoante a exploração feita e a ligação com cada palavra e posteriormente com a matéria. Permanece como um substituto visual e conceptual para algo mais fisicamente tangível ou virtualmente palpável, uma criação de um imaginário e de uma poética pessoal que serve de base para todo o processo.

| | | | |
|-----------------|----------|-----------|--------------|
| <u>Plástico</u> | Abstrair | Dançar | Encontrar |
| <u>Terra</u> | Rasgar | Enrolar | Dominar |
| <u>Paços</u> | Caminhar | Puxar | Calcar |
| <u>Água</u> | Prender | Atirar | Delimitar |
| <u>Floras</u> | Amanhar | Amontuar | Relacionar |
| <u>Pedras</u> | Correr | Jogar | Desencontrar |
| <u>Redes</u> | Cair | Afastar | Derivar |
| <u>Carvão</u> | Sujar | Partir | Atrastar |
| | Empurrar | Trazer | Lutar |
| | Desenhar | Pôr | Fechar |
| | Verter | Trocar | |
| | Deserir | Construir | |
| | Habitar | Limitar | |
| | Abraçar | Descobrir | |
| | Saltar | cobrir | |

Fig. 23
Mariana Tudela
Lista de Verbos, 2018

Na necessidade de aliar as palavras (o discurso) a algo concreto e físico, inicia-se uma pesquisa de diferentes materiais, os quais pudessem conectar-se com algum dos elementos da lista. Surge um ensaio fotográfico no qual são representados, inicialmente, vários materiais e objetos ligados a diferentes ações e potenciais interações. Inicia-se aqui uma ligação com a matéria cujo propósito é maioritariamente o do conhecimento de cada elemento, a forma como este pode ser utilizado e a ligação pessoal com cada um, que ligará posteriormente ao imaginário previamente iniciado. Pretende-se uma abrangência significativa para que depois a identificação com cada elemento dite a forma como este será tratado, se será explorado ou não e de que forma. Reitera-se, neste ensaio, um caráter altamente pessoal de ligação e exploração de sentidos e poéticas adjacentes a cada um dos elementos explorados, que levará a uma maior identificação com alguns em detrimento de outros. Exploram-se os mais variados materiais, do mais ao menos banal, com origens e meios bastante distintos.

Ensaio Fotográfico I – Ação/Matéria

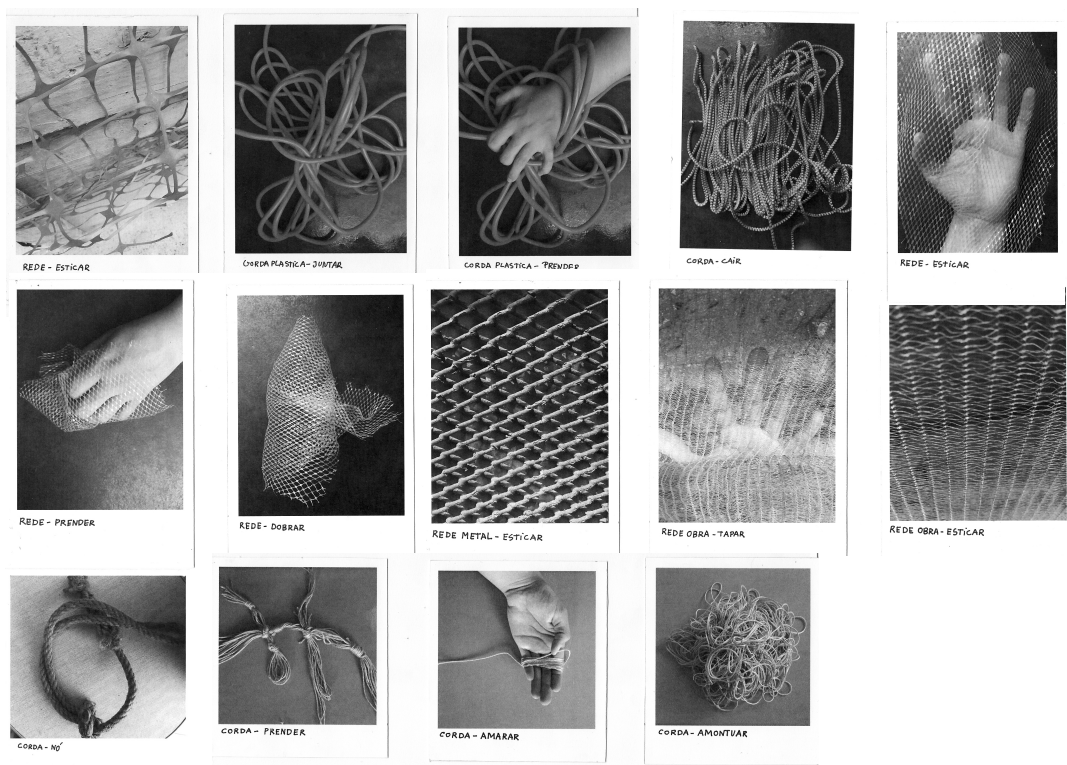


Fig. 24 - Ensaio fotográfico - Redes e Cordas

Mariana Tudela, 2018

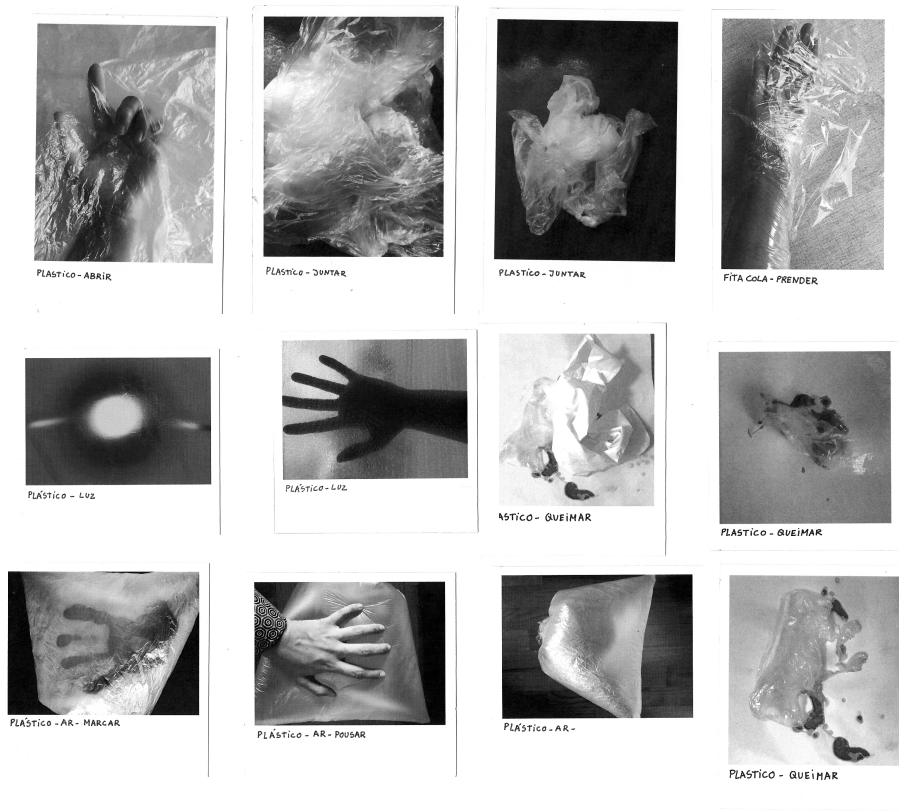
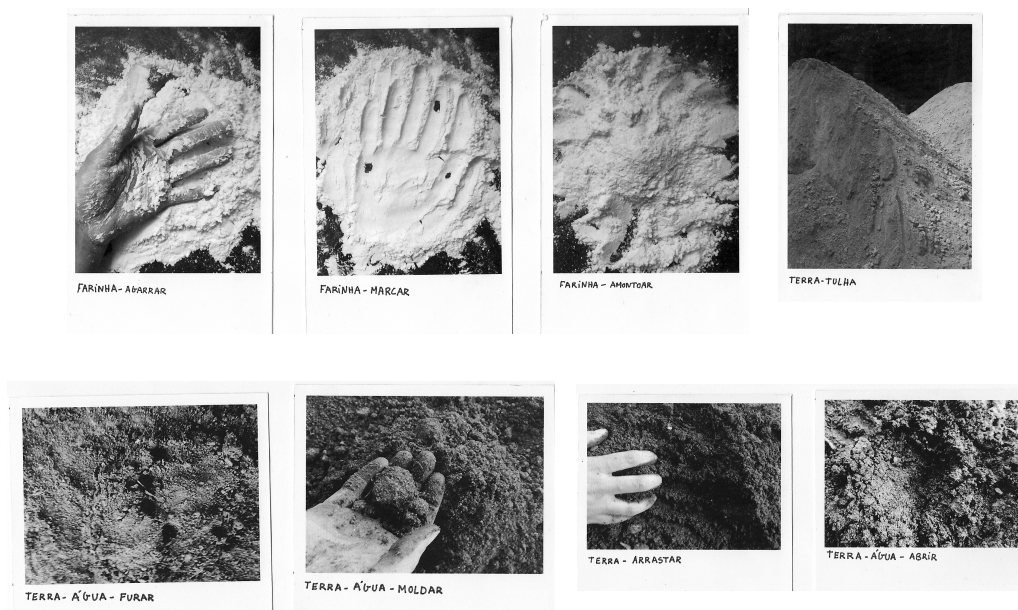


Fig. 25 - Ensaio fotográfico - Plástico

Mariana Tudela, 2018



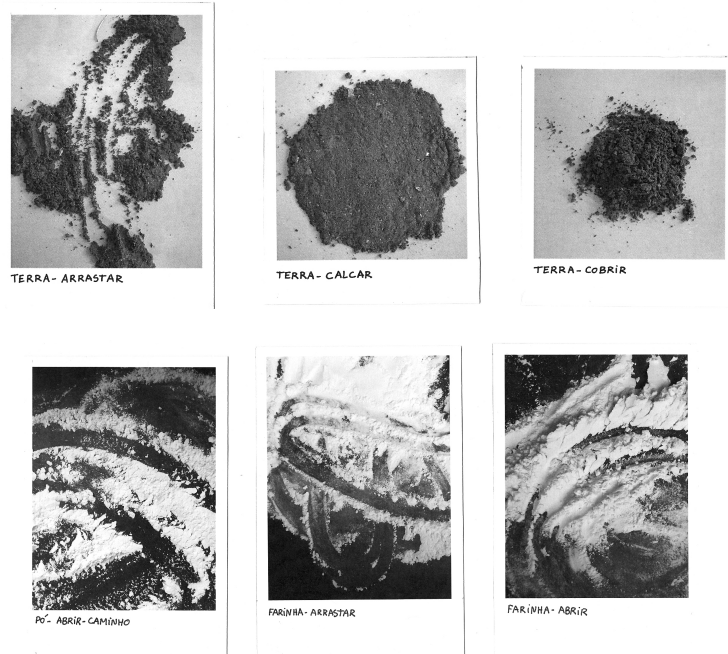


Fig. 26 - Ensaio fotográfico – Terra/Detritos

Mariana Tudela, 2018

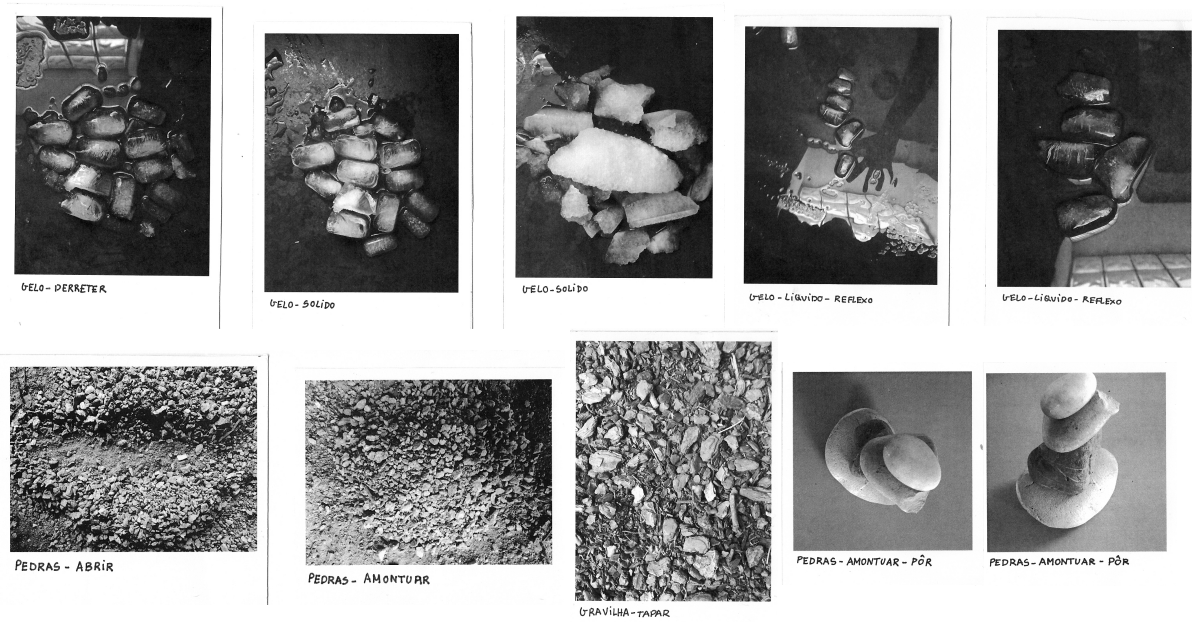


Fig. 27 - Ensaio fotográfico – Pedras

Mariana Tudela, 2018



Fig. 28 - Ensaio fotográfico – Alumínio

Mariana Tudela, 2018

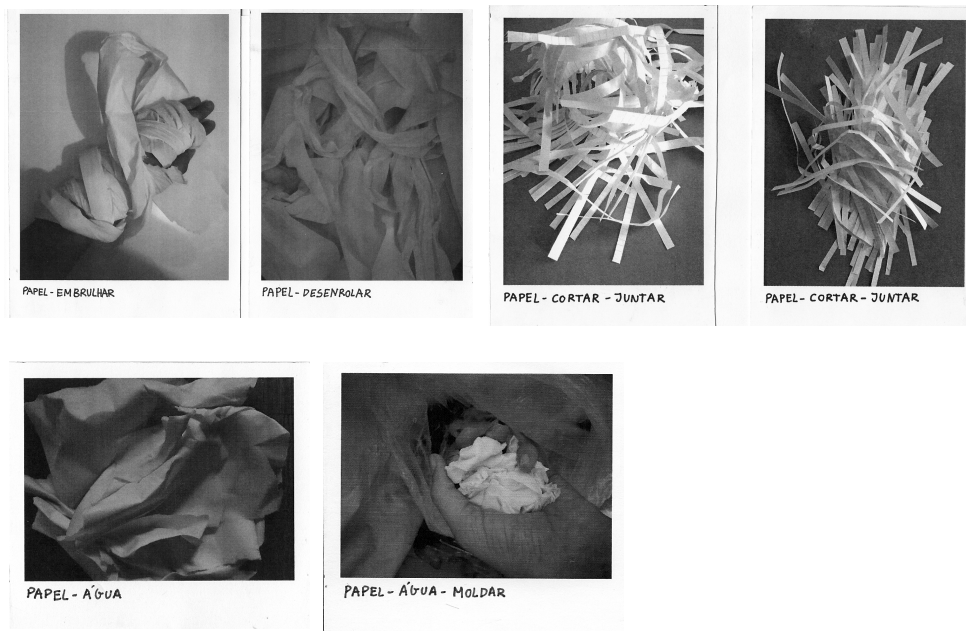


Fig. 29 - Ensaio fotográfico – Papel

Mariana Tudela, 2018

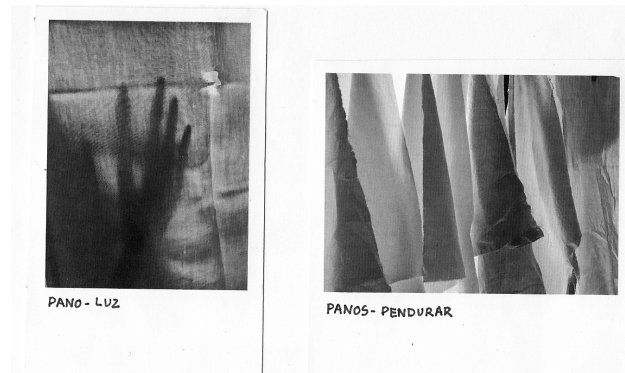


Fig. 30 - Ensaio fotográfico – Tecido

Mariana Tudela, 2018

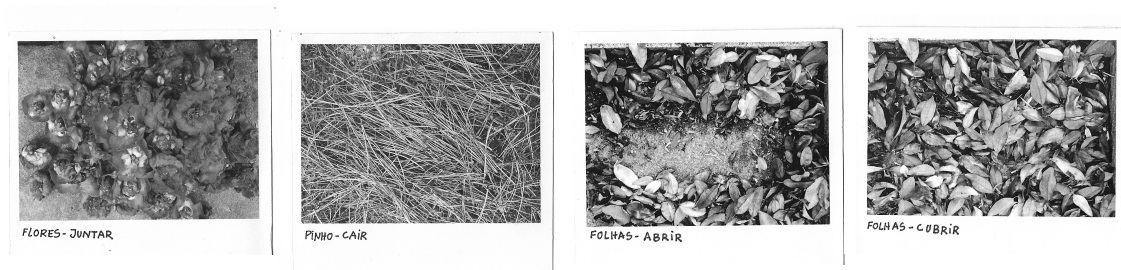


Fig. 31 - Ensaio fotográfico – Outros

Mariana Tudela, 2018

Deste ensaio fotográfico surge uma necessidade de organização e estruturação do pensamento e do imaginário criado. Como tal, há um jogo mental sobre o qual se organizam as fotografias perante a sua origem e a sua intenção própria, indo para além da ação criada (verbo), ligando os elementos com as suas características base e untando aqueles que possuem características em comum. Cria-se uma interpretação própria e pessoal das diferentes matérias, surgindo um discurso diferente, não tão ligado às palavras e ao seu significado, mas um ensaio mais visual, em que os sentidos e a poética falam mais alto e ligam não só os vários elementos entre si como também modifica a interação e ligação pessoal com cada um deles.

Ensaio Fotográfico II – Sentido/Poética

Cheiro. Presente. Sensação. Criar. Lembrar. Completa. Cheiro Forte. Cheiro Leve.
Representa. Estados. Ambiente. Habita.

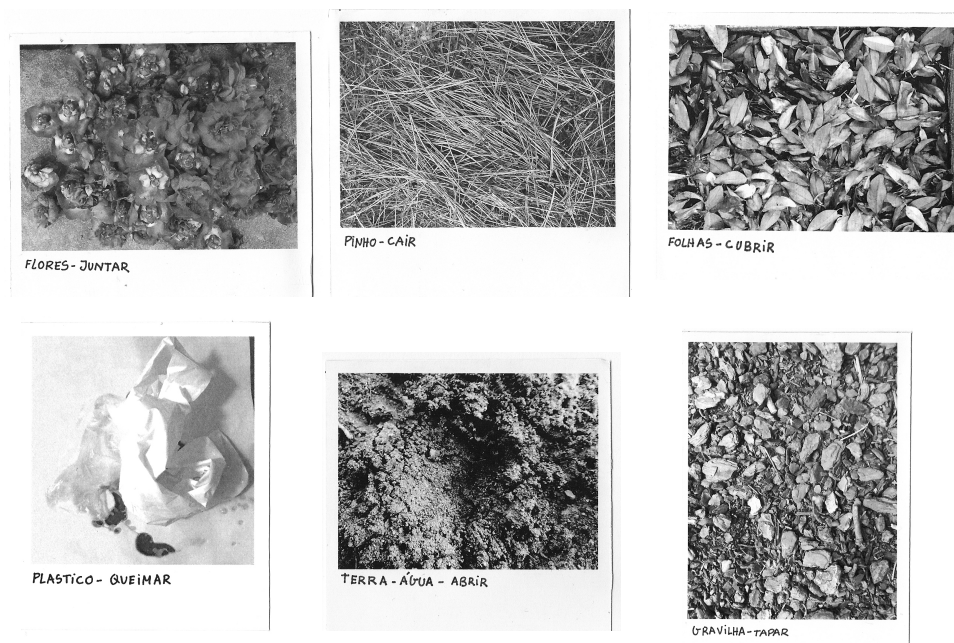


Fig. 32 - Ensaio fotográfico II – Cheiro

Mariana Tudela, 2018

Deixa vestígio. Formas. Desenho no Espaço. Marca. Registo. Espaço. Memória. Movimento. Continuidade. Procura. Corpo como Materialidade. Relação íntima com a matéria. 2ª pele.

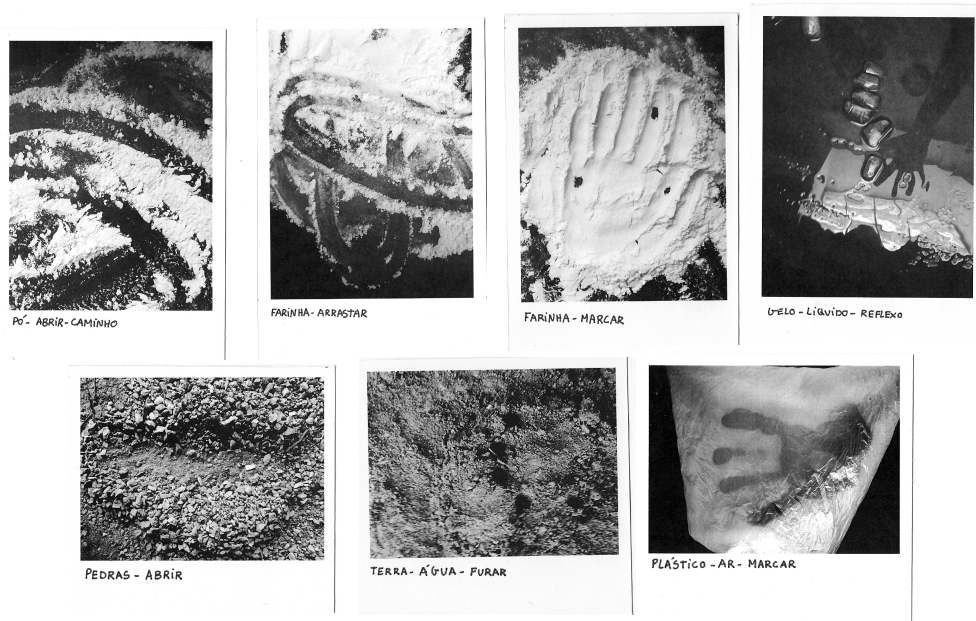


Fig. 33 - Ensaio fotográfico II – Marcas
Mariana Tudela, 2018

Marca. Desaparece. Muda de Forma. vestígio. Fim. Recomeço. Duração. Criar. Passado. Presente. Futuro. Estados. Memórias. Mistério. Obstáculo. Efêmero. Recordação.

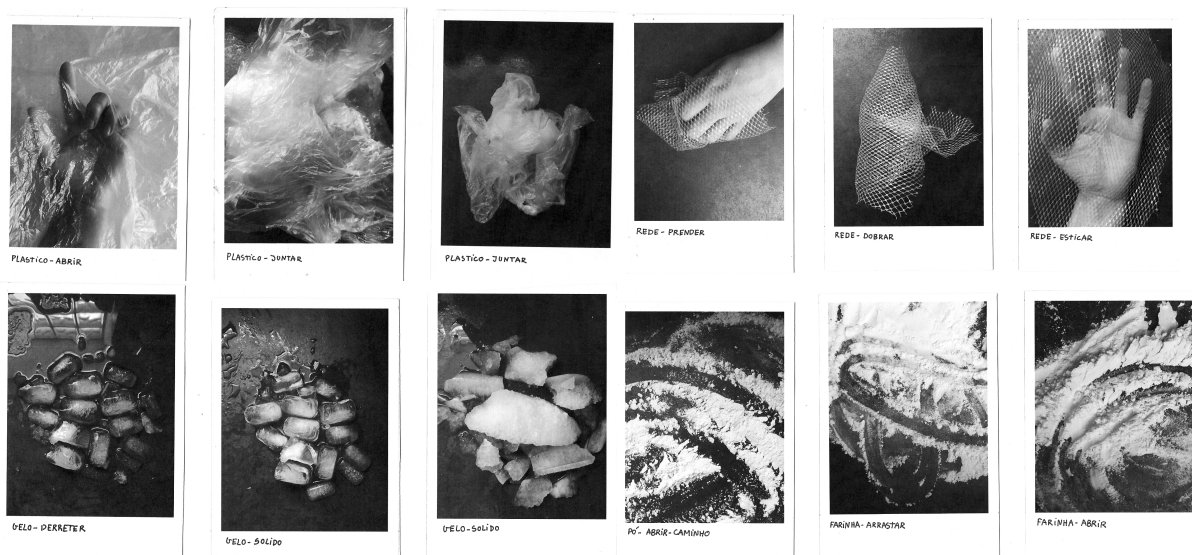




Fig. 34 - Ensaio fotográfico II – Tempo
Mariana Tudela, 2018

2ª Imagem. Reflexo. Formas. silhuetas. Iluminação. Brilho. cor. Ótico. Velocidade. Mudar. Sombras. Jogo de luz. Ambiente. Movimento. Espelho.

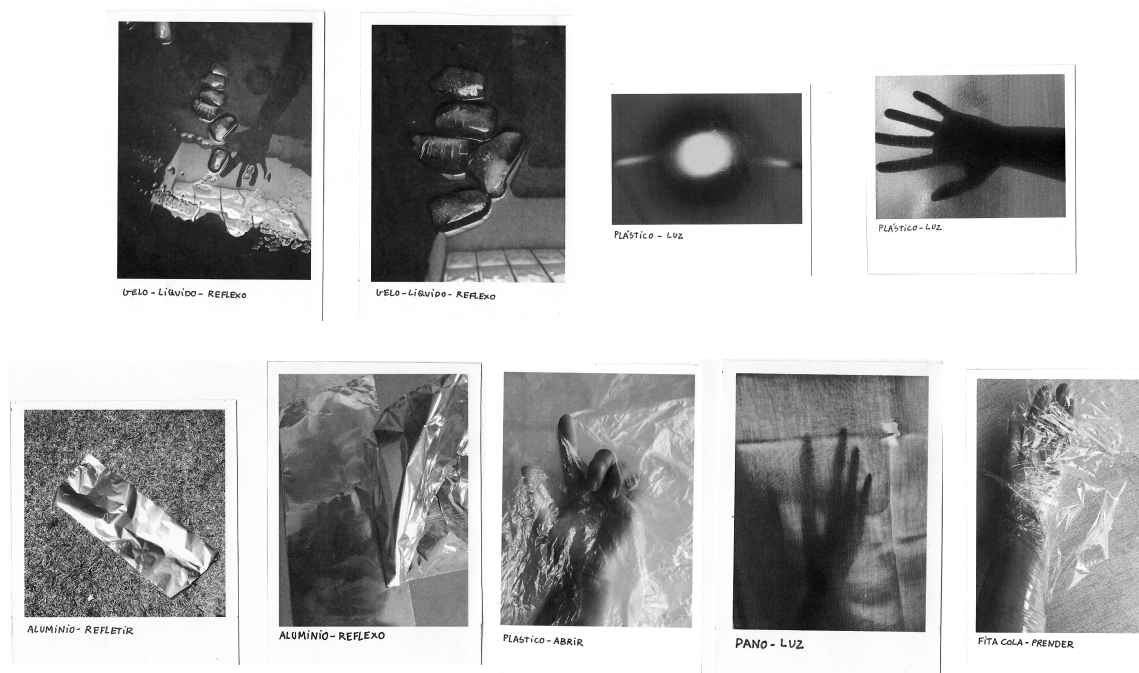


Fig. 35 - Ensaio fotográfico II – Luz
Mariana Tudela, 2018

Juntar. Fuga. União. Escapar. Velocidade. Relacionar. Envolver. Unir. Ligar-se. Busca. Procura. Dificulta o Movimento.



Fig. 36 - Ensaio fotográfico II – Prender
Mariana Tudela, 2018

Amontoado. Monte. Acumulação. Conjunto de Formas. Massa. Texturas. Cores. 2ª Pele.
Leveza.

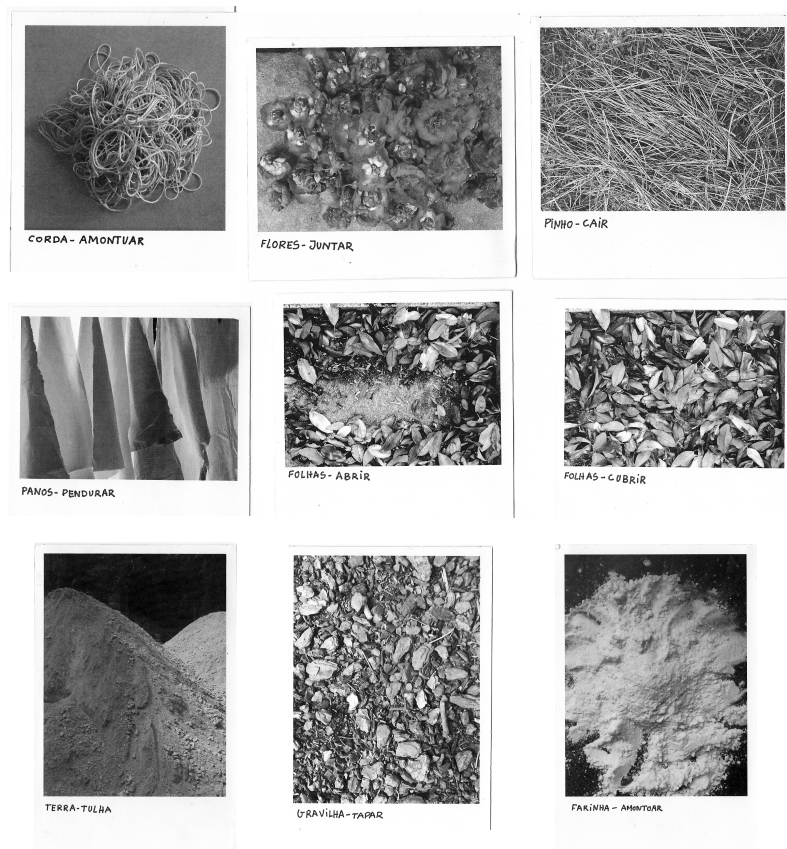


Fig. 37 - Ensaio fotográfico II – Camadas

Mariana Tudela, 2018

Frágil. Gracioso. Sutil. Som Fraco. Sensível. Macio. Elegante. Gravidade. Movimento Dançante. Lento. Formas leves.



Fig. 38 - Ensaio fotográfico II – Peso (leve)

Mariana Tudela, 2018

Pesado. Massa. Volume. Espesso. Som Forte. Ruidoso. Difícil. Estafante. Denso. Movimento Pausado. Cansativo. Luta. Força.

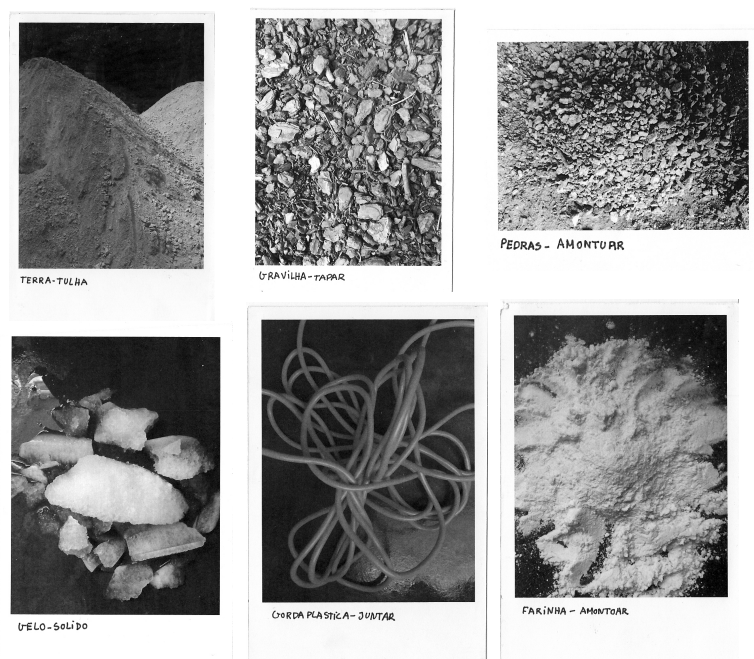


Fig. 39 - Ensaio fotográfico II – Peso (pesado)

Mariana Tudela, 2018

Mover. Mexer. Ruído. Tocar. Barulho. Fraco. Forte. Sonância. Harmonia. Composição. Sonoridade. Movimento que faz som.



Fig. 40 - Ensaio fotográfico II – Som

Mariana Tudela, 2018

Deste estudo inicial começam a surgir potenciais ideias do que poderá ser o trabalho final e de que forma se poderá ligar a cenografia à matéria. Reforça-se então que uma relação corpo-matéria será essencial, sendo necessário um material cuja expressividade se possa ligar ao corpo. Procura-se um elemento leve, facilmente manipulável, no qual se pudessem abrir e fechar caminhos, ou seja, que deixasse evidente as marcas e formas produzidas pelo corpo na matéria e no espaço. Importante também referir que o elemento escolhido teria de viver também de uma relação com o imaginário pessoal explorado, ligando-se não só às intenções físicas como conceptuais. Há então uma restrição que aponta para materiais com um carácter detritico, areia, terra, pó, todos eles também potencialmente representantes de algo maior, algo incerto, mas que tivesse ao mesmo tempo uma ligação com as características e conceitos base do ser e que o representasse. A terra foi o elemento que prevaleceu acima de todos os outros.

O seu carácter plástico e expressivo é inegável, a cor, o cheiro, o peso e o toque, tudo características básicas e intrínsecas da terra, com as quais houve uma identificação e uma aproximação.

Previamente ao contacto direto com a matéria houve uma necessidade de aproximação ao movimento, um entendimento e estudo do mesmo num campo mais conhecido para depois aplicar no desconhecido que era a relação com o material. Como tal escolheu-se uma ferramenta com o qual havia um à vontade prévio – o desenho. O desenho funciona e funcionou sempre, pessoalmente, como um processo com o qual é natural a transmissão de ideias e intenções. O objetivo desta interação era explorar as várias marcas que o corpo pode deixar, os arrastos e movimentos que funcionam quase como um desenho negativo do corpo no espaço. Esta ligação forte com o registo gráfico permitiu uma exploração essencial que se manteve por todo o processo de criação e que irá ligar-se de forma simbiótica com o produto final. Numa necessidade de aproximação máxima, este estudo do desenho inicia-se com as mãos e os braços cobertos de tinta-da-china que vão servir como pincéis para marcar as folhas de papel estendidas no chão, mantendo sempre um carácter livre no sentido em que os movimentos não são previamente concebidos ou idealizados. O objetivo era uma conexão entre o material (tinta e papel) com o corpo, os movimentos que reagem aos sentidos e a intenção e expressão que pertencem aquele momento, aquela ligação própria. São criadas sequências de desenhos que acabam por ser não mais que marcas de repetições, linhas criadas pelo corpo e pelo seu movimento, este em si marcante e definidor dele mesmo.



Fig. 41 - Estudos para mural I, II e III, 2018
Tinta da china s/ papel, 21 x 148,5 cm
Mariana Tudela, 2018

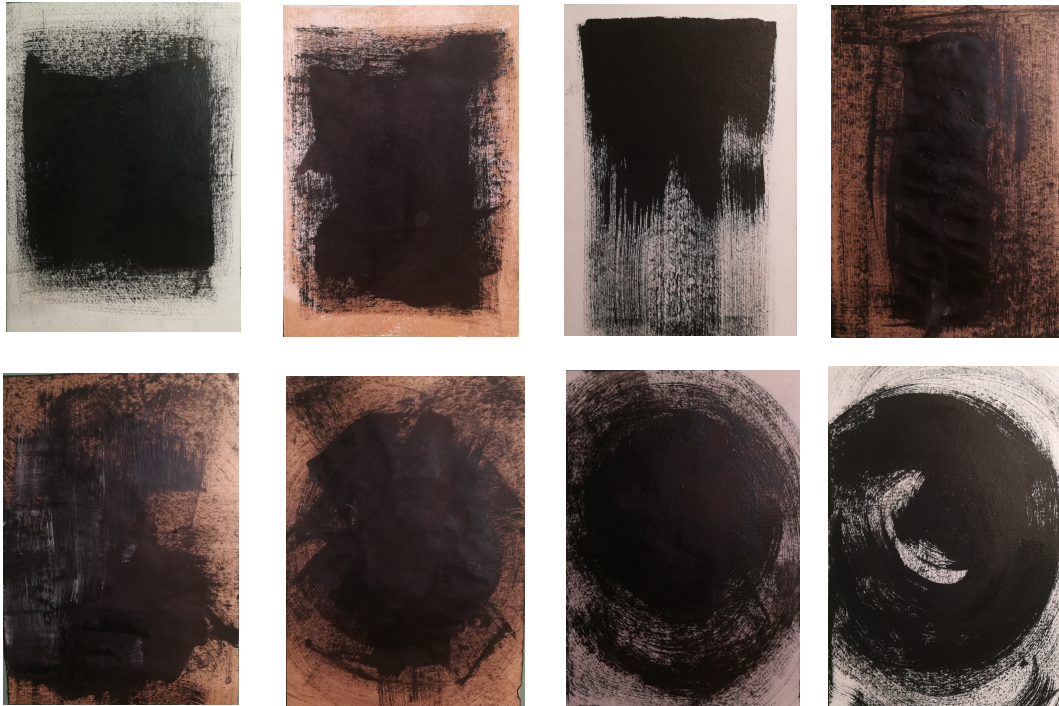


Fig. 42 - Estudo I a VIII, 2018

Tinta da China s/ papel, 29,7 x 21 cm

Mariana Tudela, 2018

Esta exploração é altamente pessoal, antes de haver intérprete e se pensar na interação entre este e a matéria era necessário que eu estivesse à vontade com o movimento e com a terra. Toda esta exploração tem um caráter de descoberta pessoal, é neste processo que as ideias se vão unindo e formulando para que depois as pudesse passar para a intérprete, esta que será nada mais que a representação física e material do pensamento e das ideias que motivaram inicialmente as fotografias e, nesta fase, os desenhos.

A performance – exploração com a intérprete

A criação de elementos cenográficos que se ligassem a este imaginário e que cumprisse esta relação corpo-matéria, no âmbito da cenografia manipulada, evoluiu para a intenção da criação de uma performance/happening que se inserisse neste contexto. Anterior à idealização de um produto final surge uma necessidade de passar este imaginário pessoal para a intérprete, de modo a que esta se pudesse também relacionar com a matéria e nela criar movimentos e ideias próprias que passassem posteriormente para o público. Sente-se uma necessidade de trabalhar com alguém que tivesse uma perfeita noção do movimento do corpo, que se sentisse à vontade com ele próprio, que compreendesse a visão, no fundo alguém que tivesse a experiência do mundo do espetáculo e da criação de elementos performativos.

Torna-se um processo colaborativo de criação com a intérprete (Matilde Tudela), uma relação próxima no qual se passaram as ideias e intenções base de abraçar a poética da matéria como uma linguagem própria, a reação do corpo no material, a sua expressividade.

Os primeiros ensaios tinham o objetivo de dar liberdade à intérprete de se relacionar com a terra e despertar o lado sensorial que a relação intérprete-matéria apresenta. Foram colocadas questões como O que é que a matéria te dá? O que pode trazer? As respostas nesta temática são sempre um tanto subjetivas, sendo motivadas muitas vezes por movimentos do que propriamente frases ou palavras. A exploração tornou-se então uma questão de ritmo, sem saber como nem porquê, houve uma rápida ligação que foi explorada e captada em vídeo para análise posterior, na qual se realçaram os movimentos e interações que melhor definiam a ideia em mente. Após esta introdução ao imaginário explorado, inicia-se a exploração com uma aproximação à matéria. Sem forma predefinida, a intérprete movimentava-se na terra e com a terra, explorando as suas capacidades expressivas e relacionando-se com os movimentos possíveis. As únicas “regras” impostas neste momento são a da libertação máxima neste contacto, é necessário que a intérprete explore ao máximo a matéria e se sinta confortável em trabalhar com a mesma. O corpo e a terra são duas matérias, ambas fazem parte uma da outra e só ganham sentido quando se unem/fundem.

O processo ganha um lado construtivo, em que se juntam movimentos e intenções que ligam e complementam os desenhos e fotografias apresentados anteriormente. Esta construção cria uma linguagem própria, quase como uma frase à qual se vão juntando palavras que lhe dão o seu sentido.

Inicia-se um processo de criação de ideias base para o que será o produto final. O carácter de improvisação é algo que não podemos apagar, no sentido em que o objetivo não é o de criar um produto final específico e altamente definido, mas sim o seu inverso. A construção da performance dá-se na ligação do corpo (intérprete) com a matéria, numa relação ação-reação. O corpo move-se, marca o material, o material modifica-se, cria formas, desenhos, marcas. Esta improvisação é, no entanto, guiada não só pelo imaginário concebido, mas também por um lado metafórico no qual se identifica a matéria como o desconhecido, que não nos é confortável ou próprio, algo que nos desafia.

Este desafio tem um carácter altamente pessoal, identificando-se com a criação e o desenvolvimento deste projeto, numa área completamente desconhecida. O desconhecido, a folha em branco, tem um impacto único que remete para ansiedades e medos, o medo de arriscar, o desconhecido como um vazio que nos consome. Há uma necessidade de contrariar tudo isso, de riscar a folha em branco, de começar, e toda a apresentação se vai basear na ligação desta metáfora com a matéria.

O processo criativo vai resultar num elemento cenográfico com um carácter visual aparentemente simples – um quadrado de terra no chão. O quadrado, a forma dada à terra, é nada mais que a representação da folha em branco, o desconhecido, que é contrariado pela ação da intérprete, riscando a folha, marcando a terra, criando no momento um desenho vivo e único que se torna impossível de recriar pelo facto de viver daquele momento em específico, da ligação criada que será sempre diferente. Sendo este quadrado representativo dos limites pessoais a explorar, limites esses que muitas vezes nos são intrínsecos, só faria sentido que fosse eu própria a construir o quadrado, a construir e demonstrar essa barreira que se quer quebrar (elemento que se manterá na própria apresentação).



Fig. 43 - Estudo para o quadrado (DE)MARCAS
Mariana Tudela, 2019

Se houvesse uma tentativa de idealizar uma possível coreografia o resultado nunca seria o pretendido, não se procuram movimentos específicos ou pré-concebidos, mas sim a plenitude da ação sensorial da intérprete na sua relação com o material e o espaço. São, no entanto, delineadas ao longo do processo algumas bases que permitam a improvisação: pretende-se que a performance se inicie com um afastamento ao quadrado, a intérprete apresenta-se deitada, afastada da cenografia, aproximando-se aos poucos com alguma estranheza. O primeiro contacto com este elemento é suposto ser algo estranho, uma descoberta. A intérprete aproxima-se e reconhece a terra com os seus sentidos base, tocando, cheirando, aproximando-se sempre com algum receio, mas com uma intenção de procura de conforto, de conhecimento daquilo que está à sua frente. Aos poucos a intérprete entra no quadrado e aí desenvolve a sua relação com a matéria, deixando-se levar pelos movimentos, pela interação entre os dois elementos. Aquilo que era inicialmente um espaço restrito, delimitado, é agora um desenho vivo, uma desconstrução da forma, do medo, da matéria. A intérprete funciona como um pincel vivo que marca o espaço, que se desenvolve no espaço e que culmina numa representação metafórica da evolução pessoal e da procura do desconhecido. Esta metáfora cresce também no conhecimento pessoal e na partilha com os outros, elemento realçado no final da apresentação, quando a intérprete se aproxima do público, levando consigo as mãos cheias de terra que oferece aos espetadores, dando de si mesma para os outros, agora num ambiente não linear mas não totalmente desconhecido como era previamente. Esta interação só poderia surgir no final, assim como qualquer um de nós só consegue dar de si quando há um reconhecimento próprio e um à vontade na partilha.

A terra é agora parte da intérprete, parte do ser, esta entrega parte de si como também leva um bocado consigo. Tendo novamente as mãos cheias de terra, a intérprete afasta-se do centro da sala, afasta-se do quadrado e do público, derrama a terra no chão e deita-se a seu lado. Termina assim a performance. Aquilo que inicialmente era um espaço restrito, um quadrado que restringe o próprio espaço onde se insere, está agora espalhado por todo o lado, a terra deforma agora o espaço, não o restringe, por outro lado, funciona quase como uma abertura. Não há limites, não há desconhecidos. Tanto a intérprete como o público e até a própria terra estão agora em plena relação uns com os outros e com o espaço que habitam. Um encerramento que não tem propriamente este caráter, não é o fim de nada, nem mesmo do reconhecimento da matéria ou do ser, é apenas mais um degrau que possibilita a chegada a algo maior, algo melhor onde ao mesmo tempo estaremos mais confortáveis, mas iremos encontrar novos desafios que iram despertar emoções e reações semelhantes.

Há no produto final algo intrínseco e que não fica de lado que é o processo de criação. A improvisação dos movimentos traz logo a partida um elemento de criação momentânea daquilo que será o produto final, não só a performance, como o desenho e as marcas que ficam da terra no chão. Realçando este lado que apresenta um lado pessoal muito forte, é apresentada uma gravação sonora que consiste em nada mais que o registo sonoro da construção do quadrado. A ação do artista na matéria e na preparação da performance. Este elemento sonoro é ligado à apresentação de elementos gráficos sendo eles alguns desenhos e fotografias representativas do processo criativo. Marcas, desenhos, intenções são aqui apresentados por serem eles próprios fundamentais para aquilo que é o produto final.





Fig. 44 - Fotografias selecionadas como elementos expositivos da apresentação

Mariana Tudela, 2019

Considerações finais

Este projeto inicia-se com um intuito de perceber e explorar o mundo das artes cénicas, algo estranho, pessoalmente, e que vai despertar uma necessidade de perceção do estado da arte neste meio e de tentativa de exploração de alguns limites identificados (cenografia imóvel, não ligada ao movimento do corpo e do intérprete), ligando conceitos próprios trazidos do universo das artes plásticas.

Pessoalmente há um sentimento de concretização e realização no que toca a este trabalho. Com um carácter inicial um tanto ao quanto vago em relação a certos elementos, no desenvolvimento e em todo o processo, houve uma perceção e uma ligação com aquilo que eram os objetivos fundamentais. Era fundamental que antes do público se relacionar com todos os elementos apresentados, essa relação fosse primeiramente pessoal e também com o intérprete. A este nível sentiu-se durante todo o processo uma ligação que foi, até ao último momento, evoluindo e desenvolvendo-se, aproximando-se cada vez mais de um carácter quase simbiótico pretendido. A ligação artista-matéria e intérprete-matéria foi o elemento mais explorado e que permitiu que o produto final tivesse um carácter pessoal de concretização e também que a relação público-intérprete-matéria pudesse desenvolver-se no momento da apresentação. Nutrindo este trabalho de uma efemeridade e particularidade sensorial, as expectativas eram um tanto vagas quanto à perceção do público sobre o tema em questão. Quando se fala de performance/happening, é quase imposta uma identificação do público com aquilo que lhe é apresentado. Tratando-se de uma temática que pode de facto ser entendida e identificável com um público mais geral, o trabalho final não apresenta, no entanto, um carácter direto na abordagem ao tema, criando uma ambiguidade essencial ao projeto e que só poderia ser decifrada no momento da apresentação. Este desenvolvimento durante a performance foi também ele positivo, a interação com o público foi, na minha opinião, conseguida e após o final da performance, em conversas com elementos do público, senti que a mensagem e objetivos tinham sido passados com clareza e as apreciações foram, no geral, bastante positivas.

A forma como foi trabalhado o espaço foi algo que se foi também desenvolvendo,

tratando-se de um processo altamente exploratório, resultaram grandes quantidades de elementos que poderiam ser potencialmente cénicos e/ou expositivos. A escolha final dos mesmos foi feita numa espécie de retrospectiva e de ligação com o que seria o produto final após a performance (terra como desenho no chão), optando por não demonstrar todos os ensaios existentes, apresenta-se um número restrito de fotografias e desenhos que representaram e enaltecem o carácter processual e exploratório deste trabalho.

A relação nítida com as artes plásticas prende-se com as características intrínsecas à temática explorada, esta muito desenvolvida no ramo das artes plásticas e visuais, ramos estes que são a base do desenvolvimento de todo o meu trabalho prévio a este mestrado. Era apenas natural que houvesse a tentativa de união destes dois mundos (cenografia e artes plásticas) de uma forma em que se enaltecessem os seus conceitos base e de ligação. A criação de uma quase simbiose em que um não vive sem o outro. A relação próxima com o trabalho de dois artistas em particular (Serra e Klein) vem motivar esta união da cenografia à plasticidade e manipulação dos materiais. O limiar ténue do que pode a arte neste momento possibilita a que a ligação plástica com a performance seja natural e agrega-se então o facto de a cenografia poder ser mais do que cenário. É plasticidade, movimento e forma, é sensação. Tudo elementos que são comuns a qualquer forma de arte e como tal, a sua restrição a uma área específica torna-se inconcebível. Não se anula a particularidade da cenografia, nem a sua especificidade como área de trabalho e exploração, pretende-se sim a sua aproximação aos mais diversos ramos artísticos. Uma ambiguidade que não rejeita nenhuma tentativa de definição da cenografia, mas que a tenta completar, eliminando alguns limites que possam ser criados à partida. Pretende-se um olhar mais amplo para aquilo que pode ser considerado como elemento cénico e para a forma como este pode ser trabalhado, quer na sua criação, como durante o desenvolvimento da performance. Uma ligação mais próxima entre todos os elementos, uma aproximação sensorial aos elementos que trabalham o espaço, munindo-os de uma poética própria que os vão lançar de uma forma mais próxima ao público e ao seu olhar crítico e também ele sensorial.

Mais do que um trabalho, esta performance é uma demonstração material e sensorial pessoal de uma visão perante a vida e os obstáculos apresentados. Um dos grandes objetivos era conseguir passar esta ideia ao espetador, fazendo com que este se identifique de uma forma única e também pessoal com o meu trabalho. Dar de mim, do meu ser e as

minhas marcas. A materialização dos meus pensamentos. Há em todo este processo uma imprevisibilidade que é abraçada ao invés de rejeitada, o desconforto e o incerto como forma de progressão e de ligação com o trabalho e com o outro. Esta ligação ao incerto torna o processo (criação, desenvolvimento, exploração) a base do trabalho, um não vive sem o outro e vai ser este processo que vai permitir não só o desenvolvimento do presente trabalho como um passo em frente para trabalho pessoal.

O caráter de *work in progress* define e motiva todo trabalho, trabalho esse que apesar de um final concreto (apresentação/performance) é algo que não tem um fim nem uma forma final, pois por mais vezes que possa ser refeito e apresentado o resultado final tem sempre o lado imprevisível referido anteriormente. Deixa-se em aberto a possibilidade de apresentação deste trabalho em outros espaços, sendo até uma intenção para o futuro, mas tendo sempre em consideração as características específicas do projeto. Para ser apresentado num outro espaço, a disposição dos elementos cenográficos, assim como as suas dimensões e tratamento de luz, são aspetos da maior relevância. A performance e a cenografia adequam-se ao espaço onde se encontram, tal como a interação com o público vai sempre depender do mesmo e da sua predisposição à conexão com um trabalho altamente sensorial.

Pode falar-se de um fechar de capítulo, mas nunca encerrando esta temática nem tudo o que lhe possa ser adjacente. É uma conclusão de uma pesquisa e trabalho em redor desta apresentação, sendo os temas abordados algo muito próximo, não se olha para este trabalho como uma porta fechada, mas sim como um degrau na exploração da matéria, da pessoa e da vida. O seguimento é imprevisível, tal como o é este trabalho e é este conceito de desconhecido que se tenciona abraçar e continuar a explorar.

Anexos

Fotografias da Apresentação (DE)MARCAS

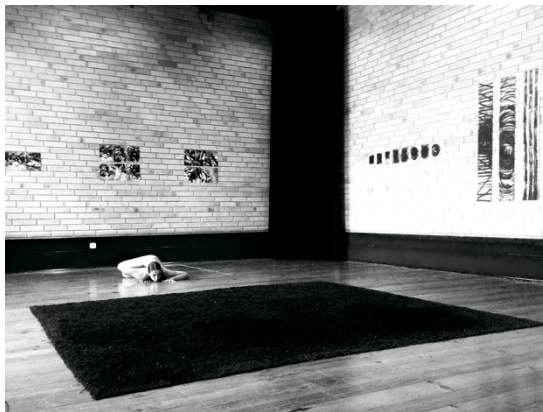




Fig. 45
Fotografias de (DE)MARCAS
Nicolau Tudela

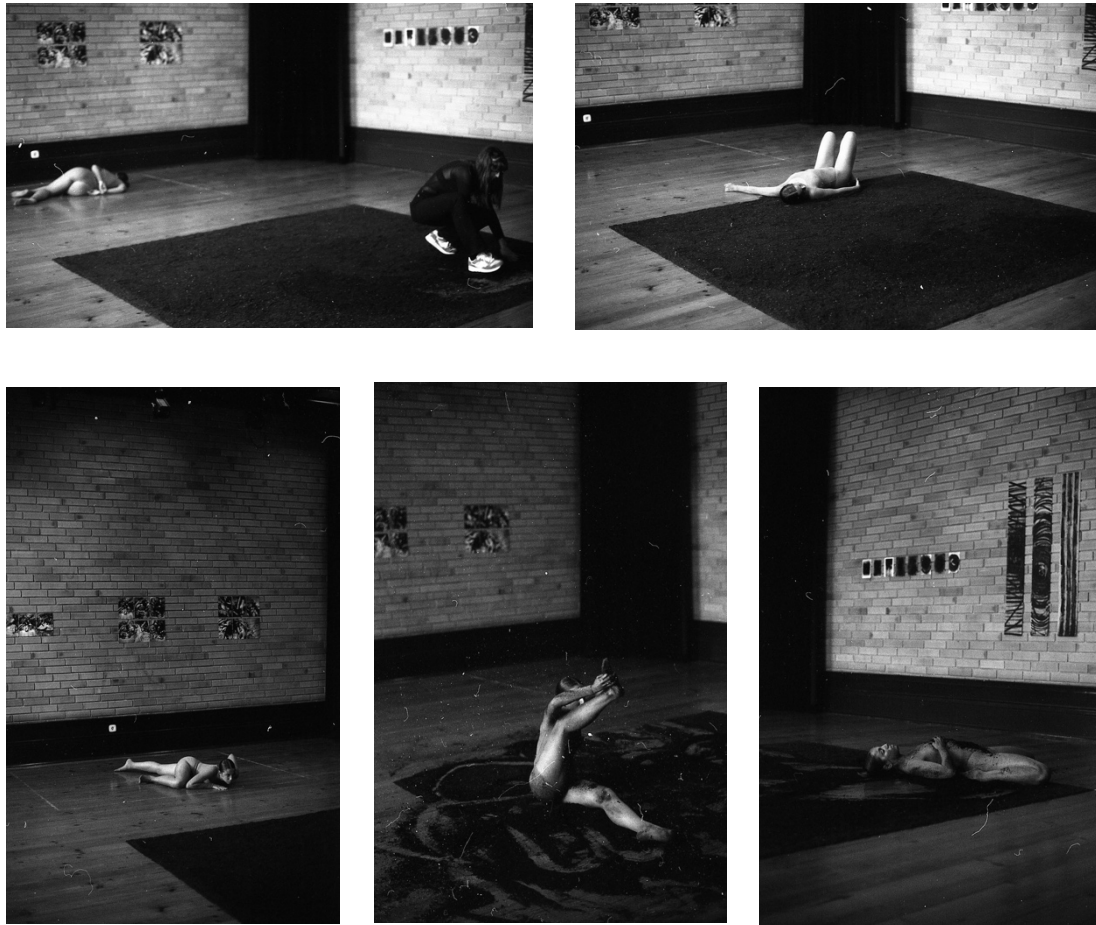


Fig. 46
Fotografias de (DE)MARCAS
Pedro Fernandes

Link do vídeo da Apresentação:

https://www.youtube.com/watch?v=OmpG6PWdJ_w



Fig. 47
Folha de sala da apresentação (DE)MARCAS
Mariana Tudela 2019

Bibliografia

- Carlos, I. (2007). Alberto Carneiro, A escultura é um pensamento. Caminho
- Charlet, N. (2007). Yves Klein, Paris, Société nouvelle Adam Biro.
- Flores, V. M. E. (2007). Minimalismo e Pós-Minimalismo: Forma, Anti-Forma e corpo na Obra de Robert Morris, Lisboa, Livros LABCOM
- Hopps, W., & Davidson, S. (1997). Robert Rauschenberg: A Retrospective; Guggenheim Museum.
- Krauss, R. (1984). A escultura no campo ampliado; Washington Bay Press.
- Kwon, M. (2004). One place after another, Site-specific art and locational identity; MIT Press LTD.
- Lucie-Smith, E. (1993). Movements in art since 1945; 1995; Thames & Hudson
- Morris, R. (1993). Continuous project altered daily: the writings of Robert Morris; MIT Press.
- Rose, B.; White, M. & Garrels, G. (2011). Richard Serra Drawings; The Menil Collection.
- Ruhrberg, S., & Fricke, H. (1999). Arte do Século XX – Pintura, Escultura, Novos Media, Taschen.
- Sardo, D. (2001). A escultura e a sua performatividade; Faculdade de Belas Artes.

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

MESTRADO
ARTES CÉNICAS
CENOGRAFIA

(DE)MARCAS: matéria e plasticidade como cenografia
Mariana Sampaio e Castro Tudela

