

Reflexões sobre o tema da Paisagem na Arte

Novos caminhos em questões da Natureza nas obras dos artistas plásticos.

Gabriela Albergaria; Rui Chafes/Fernando Calhau; Samuel Rama e Bruno Côrte.

Manuela Synek ¹

«..Por vezes, sem qualquer esforço, sou uma atmosfera ou identifico-me com um arvoredo, com a sua cor sombria, cor de veludo e silêncio, cor de estar ou ser, intemporal e densa. Eis onde vivo por momentos. Onde sou uma respiração de silêncio. Ou então uma encosta. (...) Rumor de folhas e de mãos pequenas, insectos de delicada chama, diminutos fulgores silenciosos. Entre confusas claridades, na plena humidade, o fogo abre a flor do corpo. Sou tudo aquilo em que estou. Folhagem e água, ar, pedras, o sono verde da terra, tudo, o todo inteiro, aqui na coincidência feliz de ser, de mais ser, (...)» António Ramos Rosa

O número deste Boletim é dedicado à temática da Paisagem, assim resolvi escolher três artistas plásticos que têm no seu trabalho um particular interesse pela paisagem e pelos jardins. Cada um com a sua formação académica. Verifica-se que o tratamento plástico de cada um é peculiar e específico, num enquadramento contemporâneo, onde, três deles pertencem aos novos valores emergentes, como Gabriela Albergaria, Samuel Rama e Bruno Côrte, enquanto que Rui Chafes ainda é um jovem escultor, mas com um maior reconhecimento e maior visibilidade no seu trabalho no campo escultórico, e na criação de instalações. Qualquer deles, levanta as suas próprias questões e valores, que pertencem à realidade contemporânea. Esta é uma temática que no circuito das artes plásticas, tem percorrido ao longo da História da Arte, um assunto recorrente, sobretudo no conjunto do acervo da pintura, do desenho e da

¹ Historiadora de Arte. Possui o Curso de Pós-Graduação em História da Arte, vertente Contemporânea, pela Universidade Nova de Lisboa, FCSH. É autora de Livros no campo da História da Arte e em vários Periódicos da especialidade. Participa em Colóquios como Conferencista ligados ao Património Artístico e Cultural na área das Artes Plásticas: pintura, desenho e escultura em diferentes Universidades e Escolas Superiores. Especializou-se nas questões da Arte Pública e Urbana. Ultimamente desenvolve um projecto

fotografia. Convém mencionar, que em determinados períodos históricos, a paisagem foi o tema central e basilar de estudo numa série de criações iconográficas, servindo sobretudo para representar as diversas características estilísticas, e não unicamente expressar os estados de espírito. Frequentemente, o fascínio no tratamento da paisagem foi, e é ainda, para os artistas plásticos, um pretexto para a criação de novos projectos. A paisagem no Século XX foi preponderante na afirmação da sua especificidade artística e científica, autónoma e complementar. A paisagem é uma infra-estrutura cultural dinâmica, que actua como suporte e matéria de comunicação, ilustrando experimentações conceptuais operativamente ricas e complexas. A paisagem como processo e fenómeno é o objecto da investigação de importantes artistas plásticos.

Gabriela Albergaria

Tentativa de criar um Romantismo interventivo

A artista Gabriela Albergaria (n. 1965) é licenciada pela Fbaup, e realiza um tipo de trabalho, onde a questão vivencial sociológica está menos presente, contudo não deixa de estar próximo das populações, tem é um outro género de preocupações, interessa-lhe uma intervenção no campo estético, no seio da própria natureza. Há, deliberadamente, uma certa confusão e ambiguidade no plano visual, entre a autêntica Natureza – madre natura e a obra construída pela Gabriela, numa tentativa de recuperar uma memória dentro dum olhar Pós-Conceptual, partilhando em certa medida com os artistas da Land Art, numa necessidade profunda de envolvimento directo com a experiência do passeio, da caminhada e da imersão contemplativa no meio natural. No entanto, Gabriela diverge e distancia-se dessa corrente, no momento em que assume a materialização e tradução dessa relação, por via de construções plásticas ancoradas em disciplinas artísticas, com uma tradição paisagista. Ela explora os conceitos de paisagem e de jardim, os quais se tomam também objectos de uma profunda pesquisa histórica. Nos últimos anos desenvolve uma linha de intervenção, que tem como sua fonte de inspiração e tema, os jardins e a sua história. Como explica a artista se «*o jardim (é um) lugar onde a natureza se humaniza, o jardim é também o lugar onde o homem se naturaliza*». Recorre frequentemente à fotografia, ao desenho e à instalação-escultura e instalação performativa para a construção de modelos de situações, desde que evoquem jardins. É de recordar que Gabriela vive e trabalha em Berlim. Grande parte dos artistas que residem, nem que seja temporariamente na Alemanha, tem à partida uma fascinação específica

de investigação relativo aos novos criadores, valores emergentes nas Artes Visuais na Arte

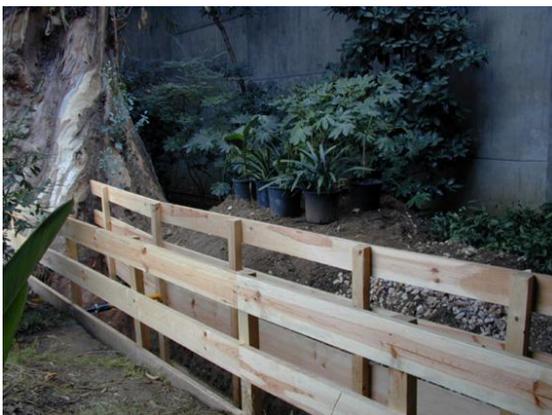
pela natureza, e até pelo seu expressivo e marcante movimento artístico e literário inserido no Romantismo, alargado à área das artes plásticas e às letras, formado por pintores, poetas e escritores. É na Alemanha que se manifesta pela primeira vez, a nova estética da interioridade, que considera a arte, como o instrumento para se atingir o cerne da criação, e para se entrar em contacto com a natureza infinita, através do sentimento do sublime. Do domínio da filosofia e da poesia (Novalis), estas ideias repercutem-se na pintura de Caspar David Friedrich (1774-1840). Este pintor paisagista e gravador romântico alemão, estudou em Copenhaga entre 1794 e 98 e foi uma figura de relevo do Romantismo, movimento que procurava a representação de estados emocionais como a solidão e a desolação. Os seus quadros faziam brotar a natureza espiritual e a melancolia, que podem residir numa paisagem: vastas extensões de mar e de montanhas, ou paisagens de neve banhadas por uma luminosidade estranha e lúgubre. Friedrich preocupava-se particularmente, com a representação dos efeitos da luz e as variações das estações do ano. As suas paisagens, se bem que simbólicas, dão corpo ao espírito do Romantismo, mas continuam a ser únicas. Durante toda a sua vida, Friedrich observou e desenhou, para depois pintar os quadros no seu atelier, a natureza da Alemanha do Norte, os campos em redor de Dresden, (onde se fixou), as costas setentrionais, a Suíça Saxónica. O artista, porém, não se limita a representar a natureza como tal, dá-lhe um significado suplementar, expresso através de símbolos, e através da estrutura compositiva e das cores. Os seus temas característicos, representados num estilo vincadamente delineado, eram ruínas góticas, árvores contorcidas e hirtas, desoladas marinhas e despenhadeiros, muitas vezes vistos sob misteriosos efeitos luminosos, e povoados de figuras solitárias, insignificantes perante a natureza. Verifica-se esse carácter nas seguintes pinturas de Friedrich: «*Cruz nas Montanhas*»; «*Cemitério de Abadía debaixo de Neve*»; «*Frade Capuchinho junto ao Mar*»; «*Naufrágio do «Esperança»*»; «*O Mar Polar*» e o «*Viandante sobre um Mar de Névoa*». É o início da pintura moderna de paisagem, considerada como género «nobre», capaz de exprimir melhor do que qualquer outro, certos aspectos da sensibilidade do homem oitocentista. Em 1846, o poeta Baudelaire escrevia que «*Quem diz arte moderna, isto é, intimidade, espiritualidade, cor, ânsia de infinito, expresso por todos os meios próprios da arte*». Este termo como muitos outros da história da arte, é apenas uma definição global que reúne artistas e situações diferentes, mas unidos por uma nova atmosfera cultural, uma nova sensibilidade, um novo panorama da História. Como na filosofia do indivíduo e da natureza de Kant e de Schelling, na poesia de Goethe, e na música de Schubert e Beethoven, também na pintura se afirma o primado do indivíduo e do sentimento.

Gabriela evoca o jardim como um lugar de vivência e memória

A relação entre o homem e a natureza, e a transformação dos jardins em intervenções plásticas e estéticas, tornou-se numa obsessão para esta criadora. Todas as suas obras procuram encontrar uma certa unidade de trabalho, apresentando assim, um mesmo fio



Gabriela Albergaria - *Disfarce/Performance no Jardim*, 2003.



Gabriela Albergaria - *Han*, 2003



Gabriela Albergaria - *Escada*, 2003

Instalações Artísticas por ocasião da Exposição que decorreu na Fundação Calouste Gulbenkian «*Do Estádio Nacional ao Jardim Gulbenkian*» (Francisco Caldeira Cabral e a Primeira Geração de Arquitectos Paisagistas, 1940-1970) que decorreu entre 22 de Out. de 2003 e Jan. de 2004. As quatro Esculturas/Intervenções de Gabriela Albergaria são efémeras, duas instalações no edifício, Maqueta «*do Jardim*» representada por uma mesa de Madeira, composta por uma grelha de 4 x 2 m por 1,3 m de altura, com um tampo em mdf e esferovite, assenta uma maqueta de um jardim, construída com materiais naturais (elementos naturais) como a terra de fibra de coco, plantas secas, líquen e fio de algodão e por «*Escada*» formada por Madeira e parafusos suspensa no átrio. Duas performances no jardim, que duraram apenas o tempo da mostra: «*Han/fosso entre Eucalipto e o Edifício*» composta por um Eucalipto, (fosso que deixa a descoberto entre as raízes do eucalipto centenário do antigo Parque de Santa Gertrudes e o edifício), madeira e esticadores metálicos. «*Disfarce/performance no Jardim*» constituída pelos seguintes materiais: lajes de cimento, madeira (ripas que definem os limites das lajes), burgau (espécie de areia para drenagem), manta térmica (para facilitar o transplante da relva), terra (areia, terra vegetal e turfa), relva de prado (festuca ovina *duriuscula*), camomila (*anthemis nobilis*), água, sol e tempo.

conductor, onde alia uma pesquisa concreta na área dos espaços verdes, à vida botânica, em articulação com a vida humana no espaço urbano, não deixando de intervir e de relacionar-se com o mundo natural. Por fim, depois de fazer esses estudos, caso a caso, dependendo do contexto determinado, intervém activamente, com instalações numa formulação estética de discurso artístico e conceptual, com propostas cheias de mensagens intencionais de teor político, social, histórico e cultural. No percurso de Gabriela existe um momento particularmente significativo, que foi, em 2000/2001 durante a sua residência em Berlim, no International Studio



Exposição Individual de **Gabriela Albergaria** na Galeria de Arte Contemporânea «António Henriques», AH, em Viseu, denominada «*Reconhecer - Um Lugar*» que decorreu em 2004, entre Maio e Junho. Trabalhos de Desenhos a lápis de cor verde sobre papel e Fotografias Digitais, lambdaprint

Programme na Künstlerhaus-Bethanien, com uma bolsa da Gulbenkian «*João Hogan*», que consistiu na realização de um projecto de residência artística, e um workshop que durou um ano, que a artista construiu, e fez as suas primeiras maquetes de jardins. Essas maquetes, eram a materialização tridimensional de desenhos anteriores, que se reportavam, ligados a memórias de infância, e, desde então, os jardins tornaram-se na sua principal fonte de reflexão, são como «*mecanismos para pensar a organização do mundo*» explica Delfim Sardo. Nesta mesma Instituição, a artista foi convidada a participar em 2003/04, na mostra «*Do Estádio Nacional ao Jardim da Gulbenkian*», numa colaboração com instalações artísticas, acções concebidas em estreita relação com o jardim. Apresentou quatro instalações, que procuraram dar ao visitante, a noção de paisagem construída: «*Escada*» de madeira e parafusos suspensa no átrio (Escultura-Instalação), que pela sua colocação no espaço, dá a ilusão de uma passagem directa para o exterior; «*a maquete*» do jardim, e duas performances no jardim: «*Han*» (fosso que deixa a descoberto entre as raízes do eucalipto centenário e o edifício), e o «*Distarce*» de relva em pleno jardim, o primeiro de Lisboa, como recorda a artista, feito para ser pisado. Já entre 1991 e 1993, Gabriela tinha sido Bolseira da Fundação. A artista tem vindo a apresentar as suas obras em contexto internacional, o seu percurso é ainda pouco conhecido em Portugal.

A inspiração de Gabriela numa ilha invulgar

A exposição instalação em site specific, que realizou integrada no ciclo Projecto Room, no Centro Cultural de Belém, entre Out. de 2004 e Jan. de 2005, (é um espaço dedicado a



Gabriela Albergaria - *Reconhecer - Um Lugar*. Fotografias Digitais, lambdaprint



Gabriela Albergaria - *Reconhecer - Um Lugar*. Fotografias Digitais, lambdaprint

autores em fase de afirmação do seu percurso, apresentando obras novas, concebidas para o espaço), denominada «*Collect, Transplantar, Coloniser*». Este trabalho constituiu um momento crucial de afirmação na sua carreira, onde vê desenvolvida a ideia condutora nas suas obras entre jardim/estufa, como lugar privilegiado, para implantação de plantas exóticas no nosso território. No mesmo ano, realizou uma individual na Galeria António Henriques, em Viseu, denominada «*Reconhecer-Um Lugar*». Seguidamente expôs «*Cestos de vime para acolher e transportar plantas exóticas*», no espaço «*Vera Cortês*» em Abril de 2005. Na sua mostra «*Grosser Werder-Werden Wollen*» («*Grosser Werder*» - *querer ser*) que esteve exposta na Galeria Graça Brandão, em 2003, composta por várias peças de desenho, esculturas e fotografias. Estes trabalhos são análises, reflexões e estudos que se relacionam entre si, e exploram os mecanismos de reconhecimento. Aborda assim esta complexa temática, a partir de múltiplas e diferentes perspectivas, usando uma variedade de meios nas suas obras. Gabriela propõe-se aqui no seu trabalho, escolher um caso concreto, para uma investigação da natureza, proporcionando uma oportunidade para colocar três questões precisas. -Qual é o

significado por trás do conceito paisagem? - Como é a natureza apreendida/entendida, e qual o seu relacionamento com a cultura? - E quanto à estética das plantas e a representação das florestas e da flora na arte? O trabalho de arte permanece, desta forma, aberto em todos os lados, e esta é, provavelmente a sua maior força: ser capaz de colocar questões, sem ser obrigada a fornecer respostas imediatas. «*Grosser Werder*» é o nome de uma ilha situada no lago Liepnitzsee, numa extensa floresta a norte de Berlim, na antiga República Democrática Alemã. Trata-se de uma ilha que tem vindo a ser protegida pelas suas qualidades e riquezas naturais. Toda a ilha é tratada, replantada e protegida como se se tratasse de um jardim. Sente-se mesmo uma tensão, entre um estado selvagem e um estado «domesticado». Explica a artista que «*tomo como lugar esta ilha que me intriga e interessa pelas suas características indecisas entre estado selvagem e domesticado*». «*Grosser Werder werden wollen*» transforma a questão «o que é a natureza?» numa imagem onde diferentes perspectivas podem coexistir. Portanto a escolha deliberada desta ilha, foi consciente para a inspiração do seu projecto.

Memórias e reflexões sobre um lugar

Assim a primeira impressão da paisagem de «*Grosser Werder*», é a de que serve como um exemplo do confronto do homem com a Natureza. Confronto este, que é colocado em paralelo, com o tratamento dos materiais utilizados, para produzir Arte. Há, se quisermos, algo de laboratorial e científico na sua metodologia, resultando assim de múltiplas conexões culturais, sociais e pessoais, bem como as próprias potencialidades dos objectos em si que são apresentados. Por vezes, a sua intenção parece ser científica, como quando parte para o campo da investigação, recolhendo amostras da flora, documentando a ilha de forma fotográfica. A artista visitou o local várias vezes e, iniciou uma série de acções-recolher, juntar, classificar, relacionar - onde não existem somente intenções estéticas, mas sim decisões fundamentais. O seu trabalho foi depois realizado no estúdio da artista. A Gabriela refere que elaborou uma série de desenhos, onde falseou perspectivas da ilha, recorrendo a fotografias, e juntando-as umas às outras no sentido de criar novas vistas inventadas. Colou árvores de outros locais, e manipulou a imagem, a partir de imagens reais do local, mas criando uma paisagem imaginada. Mas sempre relacionada com a memória e as sensações que tinha desse local. Os seus desenhos, baseiam-se em fotografias, mas não reproduzem literalmente o aspecto real da ilha. Adicionou alguns elementos diferentes ao cenário, guarnecendo «*Grosser Werder*» com árvores que viu. Estes desenhos podem, por isso, ser considerados colagens. Apesar de baseados em foto-montagens, as paisagens nestes desenhos definitivos, não

parecem ter sido manipuladas. Estas paisagens «idealizadas», suscitam uma das mais básicas questões enfrentadas pelos artistas, que pintam ou desenhavam paisagens, ou seja: - o que é essencial – uma pintura que é fiel à natureza, ou uma que exprime uma certa poesia? Ambas as situações têm, certamente, os seus méritos, as suas verdades. Por exemplo, no trabalho de Albrecht Dürer (1471-1528), na aguarela e guache «*Grossem Rasenstück*», de 1503, pode-se constatar, que há uma espécie de *mimésis* (mimetismo), onde o conceito de que imitar a natureza, é a mais nobre forma de arte. Dürer disse: «*Na verdade a arte está na natureza. Quem quer que a arrebate, obtém-na*». No entanto, existe algo de diferente para Gabriela Albergaria. Não é a natureza como parte do mundo que a interessa, mas antes a sua capacidade de evocar emoções e sensações mais íntimas, mais profundas. Para Gabriela, a natureza não serve como a origem da forma. Mais especificamente, o local reproduzido na maquete/arte-final, cria a marca de uma invenção artificial, dominada por afectos, sensações, que a obra procura expressar. Por este motivo, não é necessário que os desenhadores reproduzam os pormenores exactos do local de origem. Em vez disso, a obra simplifica, omite e funde-se numa colagem.

Uma forma de captar a verdadeira essência

Dentro dum ponto de vista actual, pode-se transformar o conceito de que não é a arte que está na natureza, mas num sentido oposto, uma vez que, actualmente, não é a arte que segue a natureza, mas a natureza que está subjugada à arte. Assim, a natureza é transformada, tomando-se num local cultivado, onde pedra, madeira ou tinta se tornam imagem. Isto prova que a arte está, actualmente, a manifestar-se cada vez mais, como uma disciplina universal e intermediária. É capaz de combinar múltiplas fontes de conhecimento, - os diferentes ramos das artes e ciências, e os seus díspares métodos de adquirir e representar o conhecimento, - enaltecendo o campo visual, - sem decidir qual das disciplinas, sustenta a verdade fundamental. Não podemos esquecer, que em toda a Europa, a natureza pode ser uma construção artificial. A natureza é uma forma de expressão cultural, e por isso, pode ser entendida como um sinal semiótico. O facto de «*Grosser Werder*» parecer um jardim surpreendeu Gabriela, onde estava tudo muito bem plantado, configurado e organizado, em contraste com as perspectivas românticas, de encontrar um lugar selvagem numa ilha desabitada.

Dar sentido à existência da natureza

A segunda maquete que Gabriela realizou segue um tipo de lógica diferente. Teve a necessidade de reproduzir uma espécie de simulação ou réplica da realidade. Comparando com a outra maquete da exposição, nesta, as plantas crescem em tamanho natural. De facto a própria criadora colheu-as na ilha «*Grosser Werder*». Este trabalho demonstra o esforço da artista em reproduzir desta vez, e pela primeira vez, a «*fidelidade à natureza*», aproximando-se e assemelhando-se, em muitos aspectos, do exemplo de Dürer, numa forma de captar a verdadeira essência das próprias plantas, numa pesquisa de algo que dê sentido ao anonimato da natureza, e que a interprete e, nos ajude a dar-lhe sentido e existência. Gabriela foca aqui esse tema pela contemplação, do que esta possui de especial e invulgar. Talvez a nossa própria visão, seja apenas a construção dos nossos pensamentos, das nossas reflexões e experiências, pelo que «à priori», a natureza não pode existir, excepto na própria natureza como uma pluralidade.

A artista questiona a paisagem pela forma sensorial

O principal objectivo neste seu projecto sobre «*Grosser Werder*», é apenas pela forma sensorial, como a artista questiona a sua funcionalidade, e não como em Dürer, onde a sua principal preocupação, reside em termos simbólicos. Segundo a História da Arte, podemos considerar a maquete de Gabriela, como tendo a função de um ready made. Apesar de num ready made também pressupor um objecto feito pelo homem, um artefacto. Estas diferentes perspectivas relativas à natureza desenhada, são um exemplo significativo, pelo facto da qualidade ou visualização das ilustrações serem baseadas, não só nas imagens de arte, mas também, na vastidão de perspectivas dos «estudos visuais», onde as paisagens adquirem o direito de serem objecto de investigações de grande pujança, tal como os géneros clássicos das belas-artes. Quanto a este projecto, a artista Gabriela Albergaria descobriu um texto, que se tornou importante na afirmação deste seu projecto, que foi a descoberta da polémica entre dois desenhadores de manuais de desenhos, no Séc. XVIII, William Gilpin e William Marshall Craig. Estes manuais eram uma espécie de guias turísticos da Inglaterra do Séc. XVIII, que ensinavam como olhar a paisagem natural numa ordem, numa coerência pictórica. Ambos formulam regras de desenho de paisagem, que se opõem nas suas características. As diferenças entre Craig e Gilpin podem ser nomeadas numa série de oposições, que consiste no método analítico, aditivo de composição oposto a uma síntese formulada. Uma descrição realista oposta a uma transição generalizada, um sistema de significado fechado oposto a um

mais aberto. Resumindo, em síntese como uma oposição entre realismo (em Craig) e abstracção (em Gilpin). Para Gilpin, a maior importância estava no segundo plano. Ele acrescentava pormenores de composição aos desenhos de paisagem, achando que os detalhes eram uma parte inferior da paisagem. E de tal forma, que muitos leitores destes manuais, queixavam-se que quando visitavam as cenas descritas, não encontravam nada na paisagem real, que correspondesse às ilustrações.

Olhar para um jardim a pensar no mundo

No Centro Cultural de Belém, o seu projecto teve a intenção de sublinhar o que há de atitude colonizadora na complexa relação humana com o mundo natural. Está na base, a sua preocupação pela apropriação da natureza, por parte da civilização dos homens e do espaço urbano, reflectindo o processo de reprodução da própria Natureza e, finalmente, da questão entre o posicionamento da artista em relação ao espaço que a rodeia, sendo a colonização a mais marcante de todas. O projecto «*Collect, transplantar, coloniser*», é composto por quatro peças, uma árvore, uma porta, uma floreira e cestos. O próprio título desta instalação, traduz e foi uma forma de sublinhar, o que há de atitude colonizadora, na complexa relação humana com o mundo natural, remetendo-a para os efeitos da acção do homem sobre a natureza. Essa dimensão de paisagem, foi transformada numa perspectiva específica, sobre a organização do universo visual, do mundo. Dentro da sala, observa-se uma árvore de grande porte, um ulmeiro. Ela está morta. Estava já morta por ter secado e, encontrava-se destinada a abate, quando foi escolhida entre os ulmeiros doentes de Lisboa. Foi cortada e desagregada, já sem vida, para depois ser reconstruída com parafusos. Não, segundo a sua morfologia original, mas segundo regras de adaptabilidade ao espaço expositivo, transformada em «estufa», ligada a princípios de pensamento, sobre o espaço e a luz que vêm da escultura. Esta árvore, funciona aqui como uma peça escultórica, uma nova árvore, que foi retirada do seu meio natural, para se tornar numa presença que foi devidamente metamorfoseada. Esta intervenção, foi inspirada na associação histórica de Belém às Descobertas e, numa proximidade do jardim Tropical, partindo da particular localização do Centro Cultural de Belém, inserida num contexto carregado da História dos Descobrimentos, onde a artista encontrou no Jardim Tropical, árvores condenadas à morte, por terem «nascido no sítio errado». Esta instalação, tornou-se ainda mais interessante, numa articulação directa, mais activa e mais dinâmica com a natureza, dado que se vê através das grandes janelas, o exterior duma parte do jardim existente, fora da sala do Centro. Este diálogo, que Gabriela consegue estabelecer, entre a natureza (no exterior-

jardim que ladeia a sala de exposições) e, a árvore, que já estava morta, colocada no interior da sala, é rico ao nível estético e artístico, havendo nas duas situações, um certo mimetismo nessa atitude. Este pormenor da janela, faz-me lembrar a exposição «*Um Passo no Escuro*», que decorreu no Museu da Cidade, no Pavilhão Branco, com os dois artistas plásticos Rui Chafes (n.1966) e Fernando Calhau (1948-2002), onde os criadores intervieram activamente com a natureza, colocando néons, com dizeres nas árvores envolvidas no seu meio natural, que se encontravam no exterior, e se observavam através do interior das amplas janelas da sala. É curioso revelar que o escultor R. Chafes, também esteve a residir na Alemanha, durante uns anos.



Exposição Individual de Gabriela Albergaria da Instalação site-specific «*Collect, Transplantar, Coloniser*», integrada no Ciclo Project Room, entre Out. de 2004 e Jan. 2005. É formada por quatro peças: uma árvore (ulmeiro) reconstruída com parafusos, uma porta, uma floreira e cestos. «*Paisagem Tropical*» 1 e 2, Belém, Lisboa, Fotografias Digitais, Lambdaprint

«Relação entre homem natureza enquanto relação possível reinventável»

Gabriela cria assim paisagens imaginadas, mas sempre relacionadas com as memórias e as sensações, que têm dos locais escolhidos. Nesses trabalhos há análises, reflexões e estudos. Há algo de laboratorial e científico na sua metodologia, resultando de múltiplas conexões culturais, sociais e pessoais, bem como, com as próprias potencialidades dos objectos em si, que são apresentados. Portanto, esta artista tem vindo a desenvolver projectos onde interroga, de um modo eficaz, a relação entre a percepção da natureza em «estado bruto» ou «construída» e, a sua viabilidade de representação numa visão contemporânea. Isto é, mais do que dirigir a sua atenção para aspectos puramente visuais, interessa-lhe trabalhar registos conceptuais distintos, onde a concretização de obras em diferentes suportes, reiteram um mesmo propósito. Como nos diz Gabriela «*No geral o meu trabalho relaciona-se com a análise da relação entre homem natureza enquanto relação possível reinventável, alternativa. Não uma relação nostálgica mas na possibilidade de reinventar relações numa contemporaneidade.*

Tomou-se para mim importante, revisitar mecanismos de reconhecimento de um local, no sentido de perceber. Para isso convoquei várias formas de sentir. Uma ligação entre um lado emotivo, sensível e racional». As suas obras que representam a natureza, na sua maior pluralidade, adquirem a sua funcionalidade numa categoria genuína, intocável e manipulada.

Rui Chafes e Fernando Calhau

Convocar o jardim para dentro da exposição

Relativamente à mostra que foi realizada no Pavilhão Branco, do Museu da Cidade, através de um conjunto de trabalhos artísticos, intitulado «*Um Passo no Escuro*», assinados por uma parelha de dois artistas plásticos, de áreas e de gerações diferentes, mas contudo, observando-se uma unidade no seu todo global, entre o escultor e o pintor. É de referir que foi destinada para um espaço previamente estabelecido, concebida por seis peças escultóricas em ferro, da autoria de Rui Chafes: «*Hospital*»; «*Extinção I e II*»; «*Respiração*»; «*Gelo dentro da Catedral*»; «*O teu Corpo é a tua Alma*», e obras «*Sem Título*» de Fernando Calhau, executados em aço com a introdução do néon, bem como, quatro desenhos em carvão sobre papel. Trata-se de facto duma Instalação, constituída por diferentes elementos plásticos, nomeadamente na colocação de dizeres em néon, em dois troncos de árvores «*Form*» e «*Life*», que cercam o próprio Pavilhão, no seu exterior, projectando a exposição livremente para fora do espaço interior. Este pormenor resulta particularmente bem, sobretudo porque há uma plena transparência, entre o espaço interior coberto de branco e o seu exterior, dado que as paredes que cercam o Pavilhão estão revestidas de vidro. Quando nos encontramos no interior da Instalação, surge assim, um duplo reflexo e uma dualidade dos objectos figurados, isto é, por um lado projecta-se para fora a representação interior, alargando a comunicação, numa profundidade estudada, no sentido da perspectiva, abrindo novos horizontes e, por outro, existe nalgumas árvores elementos-dizeres fixados no exterior, e que se projectam virtualmente para dentro da Exposição. Há, portanto um jogo de luzes através dos néons, num movimento luminoso permanente de vaivém. O real e o irreal, nem sempre é tão fácil de discernir, numa composição como esta. Outro ponto importante, é o contraste estabelecido entre a opção dos materiais utilizados: o ferro; o aço; o carvão e o néon, criando uma forte densidade nos volumes negros abertos e fechados, de um sentido hermético, e a luminosidade conseguida que invade plenamente o espaço do local, transformando a luz numa cegueira.



Rui Chafes - *Respiração*, 1998/2002, Ferro, 185x85x85 cm



Rui Chafes - *Hospital*, 2002, Ferro, 240,5x41x45 cm



Fernando Calhau. Escultura. 2002, 148 x 437 x 36 cm.



Fernando Calhau - *Time Form Life*, 2002, Aço e Néon



Fernando Calhau. 2002, Aço néon, 150x150x12 cm

Marcas do sentir

Apesar de ser uma Mostra concebida em conjunto, por dois artistas plásticos, conseguimos decifrar, em parte, o que cada um realizou, no sentido plástico, até pela preferência e escolha dos materiais em questão, e, pela configuração formal das peças. Verifica-se que nesta Instalação, onde as peças escultóricas assumem uma individualidade de per si, de linhas sóbrias, espaciais, de estruturas minimalistas são assinadas por Rui Chafes, enquanto que Calhau, introduz nas construções abertas em aço, veludo, e essencialmente a inserção do néon, colocado estrategicamente nas caixas, como chamada de atenção, sem referir a presença dos desenhos a carvão, que são obviamente da autoria do pintor. Para Calhau, *«O preto é uma maneira de expor as ideias o mais claramente possível, sem comentários nenhuns, sem outras coisas que possam distrair, daquilo que eu quero expor»*. Aliás, podemos referir que há da parte do pintor, uma transposição bem sucedida, da arte bidimensional para a volumetria tridimensional. Há nesta mostra, vários questionamentos reflexivos possíveis, sobre a ideia de arte em simultâneo, ligando-a através de um exercício visual, que passa pelo diálogo estreito, por intermédio da natureza. Eis porque as árvores que se situam em redor do Pavilhão, também funcionam «romanticamente» e «artisticamente», no conceito de arte como *«Marcas do Sentir»*, certamente mais próximo duma estética germânica, do que enquadrada no espírito ibérico. Há de facto, nestas obras, um lado mais escultórico, de linhas essencialmente minimalistas, que pertence inevitavelmente a Rui Chafes, e um outro, com construções mais conceptuais, no seu sentido mais puro, no seu conceito mais restrito, onde a interrogação e o questionamento da própria arte no sentido estético, surgem como principal papel, como a conjugação e a associação entre o mistério do ser, e da criatividade inspiradora da arte propriamente dita, e ainda a inevitabilidade do ser, da sua morte. O exemplo mais claro, é a introdução de indicadores semânticos em néons, inseridos nas

esculturas e nas árvores, tais como: «*West-North-South-East*»; «*Life Sampling*»; «*Time*»; «*Time Form Life*» - (*Tempo, Forma e Vida*).

A construção duma paisagem entre a realidade e a ficção

Entretanto, a exposição assume contornos cheios de significado e ricos semanticamente, do ponto de vista cognitivo e simbólico. Trata-se de um bom exemplo, onde se verifica também o exercício visual, de que nem sempre, a Arte Minimal é por si só inteiramente entendida como Arte Conceptual. Isto é, temos uma parte da Exposição, que é mais escultórica, mais plástica, onde o tratamento volumétrico e a sua configuração é mais rica, esta realizada por Chafes, que complementa e articula com uma outra vertente, onde o conceito, passa a desempenhar o principal papel, da responsabilidade de F. Calhau, em detrimento das obras escultóricas. No entanto, o escultor R. Chafes teve também o cuidado, de desenvolver neste projecto em comum, uma corrente de pensamento, especialmente criada pela decurso da linguagem escrita, como um fio condutor, termos adequados e palavras apropriadas, que fazem parte dos próprios títulos, nas suas peças escultóricas, elucidativas de «*Um Passo no Escuro*», nas duas esculturas solitárias: «*Hospital*» e «*Respiração*», e, nos dois conjuntos que funcionam em simetria, o primeiro grupo «*Extinção I e II*» e o segundo, «*Gelo dentro da Catedral*» - «*O teu Corpo é a tua Alma*».

«A Arte é o contraponto à morte»

Destaco de R. Chafes, a notável e magnífica obra denominada «*Respiração*», uma esfera de ferro que se equilibra no chão, suportada por fitas do mesmo material, que se encontra pronta para voar, se não estivesse prisioneira de si própria, questionando de uma forma singular a própria materialidade da escultura. A única peça da exposição de Chafes, onde as linhas de forma ascensional, não predominam em altura na sua verticalidade, e portanto, não surgem elementos de alguma agressividade. Lembra formalmente uma outra peça, projectada pelo escultor Chafes, de nome «*Sonho Lento*», apresentada numa proposta dum Projecto de Arte Pública, para a Rotunda de Queluz, que decorreu em 1998. Consistiu num enorme balão negro, de ferro metalizado e pintado de negro com tinta de navio, que se eleva, paira, tentando levantar voo, em direcção ao infinito. Uma imagem de melancolia e de impossibilidade, de incapacidade de voar. Na sua origem, estão as misteriosas imagens «negras» dos olhos-balão de Odilon Redon e o sonho de voar, a ideia da construção de um balão, para nos elevarmos ao céu. No caso desta escultura «*Sonho Lento*», bem como na

«*Respiração*», o espectador é confrontado com a enigmática figura de um voo impossível: uma imagem pesada e melancólica, um sol negro. Do ponto de vista visual, as barras e tubos de suporte mimetizam as cordas, que impedem um balão de levantar voo. Tecnicamente, essa flexibilidade é aparente, e essas «cordas miméticas», constroem um equilibrado sistema, que sustenta o peso do balão de ferro. Esta é uma questão permanente na sua escultura, dos últimos anos: a suspensão do peso, a força de gravidade (aparentemente contrariada). O ferro voador, a pairar, suspenso, contrariando a sua vocação, de escultura pesada, assente no chão. A aparência do balão não será realista, nos seus detalhes, não lhe interessa ao escultor mimetizar figurativamente, um balão mas sim, evocar a sua enigmática e sombria presença, de forma ambígua e poética, como é característico do seu percurso artístico-plástico. O escultor visa aqui acentuar uma imagem (falsa) de leveza, e uma tentativa de voo. Da mesma forma, esta não é uma escultura que apela à escala do corpo humano, ou à participação deste no seu espaço. É uma peça puramente visual. Um negro balão que paira. Esta foi talvez a proposta, mais «utópica», mais difícil de ser aceite, e concretizada num espaço público, equacionando risco e desafio, onde a cidade imaginária está organizada da melhor forma, correspondendo ao desenvolvimento da mente dum criador, obedecendo às seguintes componentes: abrindo o espaço à fantasia; ao imaginário; ao sonho e à quimera. Sendo de mencionar, que esteve figurado recentemente, na Fundação Calouste Gulbenkian, por ocasião da exposição colectiva «*Intensidade Relativa*», um trabalho de R. Chafes, sob o título «*Durante o Sono*», semelhante às duas peças «*Respiração*» e «*Sonho Lento*».

Reinventar a imagem do natural numa relação de contemporaneidade

Relativamente às intervenções escultóricas de Chafes, concebidas anteriormente por este escultor, podemos observar uma parte significativa das mesmas características, pertencentes ao estilo do artista, fazendo já parte da sua linguagem estética, como nas «*Crianças e flores*», de 1995, no Museu do Chiado; «*Doce e Quente*», de 1995, Bienal de Veneza; «*Würzburg Bolton Landing*», de 1995, C.A.M./F.C.G. O conjunto das três peças escultóricas denominadas «*Sonho e Morte*» de 1993, no jardim das Esculturas do C.C.B., estiveram para ser colocadas num espaço em Lisboa, ao ar livre, em 1995. Estas esculturas salientam-se pela criação dum equilíbrio/instável vivo e dinâmico dos três contentores, em ferro, pintados a negro. Formadas por uma estrutura essencialmente Minimalista, de linhas rígidas acentuadamente geométricas e arquitectónicas. Penso que estas esculturas, são demasiado volumosas no seu tamanho, e, densas (com poucas aberturas) no seu todo global,

para serem instaladas num espaço fechado. Esta Instalação é constituída por três caixas, fechadas e herméticas. Apesar do peso que as esculturas apresentam, transmitem uma imagem de leveza, de suspensão, dado que não estão assentes no solo, apenas o tocam nalguns pontos. Elas flutuam assim no espaço. A elevação e a suspensão do ferro na arte gótica. Ou a leveza abstracta, das pinturas negras e brancas de Malevitch, (rectângulos negros, leves e exactos, no enorme espaço branco). O escultor pretende assim, criar com estas obras, um certo movimento, na deslocação de peça para peça, percorrendo desta forma, um enorme espaço vazio. Não quer encher o espaço, euforicamente. Quer a deslocação no vazio do deserto. A principal razão, que torna estas esculturas um «obstáculo» às pessoas, é serem caracterizadas por enormes blocos, que se espalham por uma distância considerável, ocupando, deste modo, todo um campo e, por consequência, obstruindo-o. O conjunto das peças «*Sonho e Morte*» afastam-se radicalmente do género figurativo, estão bem inseridas nas diversas problemáticas do Homem Contemporâneo, numa abertura de permanentes fissuras, apresentando soluções inovadoras, neste princípio de Século. Curricularmente, Rui Chafes terminou os seus estudos de escultura na E.s.b.a.l. em 1989, frequentando posteriormente, entre 1990 e 1992, a Kustakademie Düsseldorf (Classe Gerhard Merz). Desde cedo, que inicia a sua actividade como escultor, apresentando regularmente os seus trabalhos, em exposições individuais e colectivas, com reconhecimento nacional e internacional.

«A Arte é o meu único Deus»

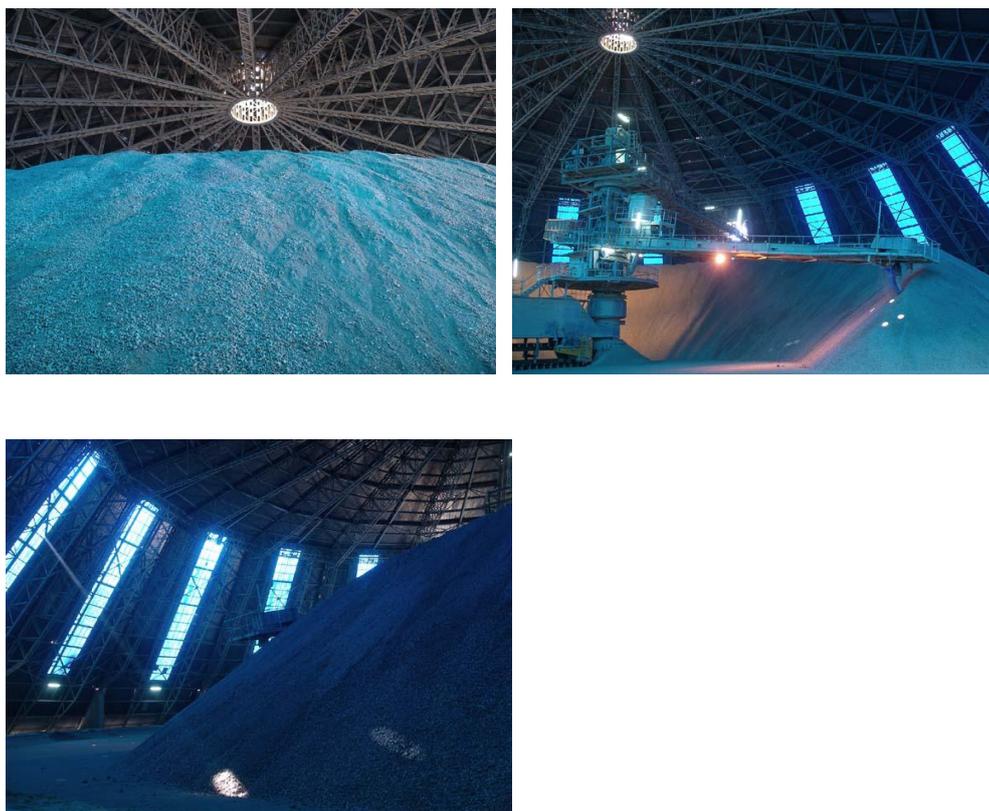
Esta Exposição «*Um Passo no Escuro*» assumiu uma importância considerável, dado que no seu decurso, o Pintor Fernando Calhau acabou entretanto por falecer, antes de acabar a mostra. Iniciou a sua actividade artística em 1966, (ano em que nasceu o escultor Rui Chafes), começou a frequentar o Curso de Gravura, da Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses. Ingressou depois na E.s.b.a.l, onde se licenciou em 1973, em Pintura. Nesse mesmo ano, frequenta em Londres, na Slade School of Art, um Curso de Pós-Graduação na área de Gravura, com uma Bolsa da Fundação Gulbenkian. É ainda em Londres, que o artista prepara as bases de filmes em Super 8mm, que irá realizar, depois de regressar a Portugal, em 1974. Teve também uma longa carreira, nos quadros do Ministério da Cultura, tendo dirigido entre 1997 e 2000, o Instituto de Arte Contemporânea. Dedicou-se ao conhecimento e divulgação dos melhores artistas contemporâneos portugueses, no nosso País e no mundo. Finalmente, é de referir que Fernando Calhau marcou a vida artística com qualidade, acompanhando as diferentes expressões, na área das Artes Plásticas e Visuais. Para estes

artistas, a «criação individual», a função da arte é ser o único contraponto possível, à absurda crueldade do mundo. Porque acreditam na pureza, na beleza e na dignidade humana. Por isso, é o único contraponto à morte. E é nesse sentido, que o escultor afirma, por vezes, que «*a Arte é o meu único Deus*».

Samuel Rama

«O tempo das mutações lentas da natureza»

A intervenção artística de Samuel Rama (n.1977), tem algumas obras expressivas, inseridas nesta temática da paisagem. Trata-se dum novo valor artístico emergente, que se distinguiu ultimamente em 2005, numa participação colectiva juntamente com Mário Pires Cordeiro (n.1975); Isabel Simões (n.1981); Susana Anágua (n.1976); Marta Sicurella (n.1978); Rodrigo Oliveira (n.1978) e Mafalda Santos (n.1980) da Exposição Bienal que vai na 5ª edição «*7 Artistas ao 10º mês*», promovida pela Fundação Calouste Gulbenkian. Aliás, numa das peças expostas por Susana Anágua, surge também uma instalação, onde a paisagem se torna uma chamada de atenção, de nome «*Paisagem Mecânica*» uma peça em ferro, vidro, alucolic, grenalha, ímanes e motor e, «*Pré-Homo*», três projecções de vídeo digital, constituída por duas intervenções não autónomas, embora os dois trabalhos existam em corpos e materialidades diferentes. A intenção da autora foi criar uma escultura, que apresentasse uma paisagem construída, por uma máquina magnética, confrontando-a com a máquina, que produzisse montanhas circulares nos vídeos. Actualmente, estão ambos estes dois artistas plásticos, mencionados neste texto, Gabriela Albergaria e Samuel Rama, a participar numa exposição colectiva, precisamente sobre a temática «*Paisagens e Architecturas*», num espaço de Arte Contemporânea «*Galeria Sete*», a decorrer em Coimbra, até finais de Janeiro de 2006.

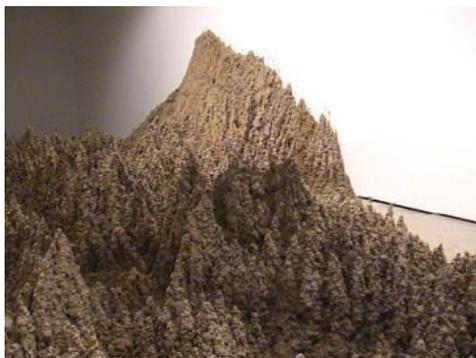


Susana Anágua - *Pré-Homo*, 2005, 3 projecções de vídeo digital, 30' cada. Esta Instalação de esteve figurada na Exposição Colectiva «7 Artistas ao 10º mês», Comissariada por Leonor Nazaré, na sede da Fundação Calouste Gulbenkian, entre Outubro de 2005 e Janeiro de 2006

Outros trabalhos estão figurados na mesma mostra, encontrando-se presentes, obras dos seguintes artistas plásticos, tais como: José Maçãs de Carvalho (n.1960); Pedro Valdez Cardoso (n.1974), João Galrão (n.1975), entre outros. Na mesma cidade, em Coimbra, em 2005, S. Rama colaborou numa mostra colectiva denominada «*Uma Extensão do Olhar, entre a Fotografia e a Imagem Fotográfica*», no Cav. (Centro de Artes Visuais). O trabalho deste artista, intitulado «*Fadiga de Estruturas*», é realizado numa Instalação em site-specific, concebido em materiais frágeis, que se vão transformando, como a areia e a água. Segundo Samuel Rama, a sua pesquisa «*parte de uma preocupação escultórica, a possibilidade de construir a partir de meios e materiais simples, pobres e rudimentares*», algo que o aproxima da natureza. A auscultação dos valores escultóricos e telúricos, levou o artista a realizar esculturas, em que a pobreza do material escolhido como este, com areia e água, revela o modo como a natureza, toma parte do trabalho em arte. Desta forma, o trabalho escultórico de Samuel, deriva de uma aprendizagem da infância, das mãos que dispõem a matéria, apoderando-se da horizontalidade, numa atitude que não renega as leis da gravidade, para logo a seguir a desafiar, tal como as catedrais góticas, desafiaram a altura, num equilíbrio

precário. Cada escultura procura estabelecer relações com o espaço e o espectador. A profusão da matéria encontra-se com o Barroco, e, os seus pontos de vista múltiplos, transformando a percepção da escala, que oscila entre a escala da mão, e a da paisagem. Ele reconhece ter algumas semelhanças estilísticas com a Land Art e, com os discursos teóricos de Robert Smithson (n.1938-1973), além de apreciar a obra e os comportamentos de Alberto Carneiro (n.1937), no entanto, recusa uma certa catalogação, para não limitar as suas possibilidades artísticas. Prefere «*sentir-se num território poroso*», que vai mudando, assimilando novos conceitos, e, assumindo diferentes concretizações. O artista refere que o seu trabalho, assenta na «*necessidade de construir sobre o tempo das mutações lentas da natureza*». Já na sua peça denominada a «*Vontade*», exposta na sua primeira mostra individual, que decorreu em 2004, no «*Espaço Arte Contemporâneo*», que passou a fazer parte da colecção de Pedro Cabrita Reis, verifica-se e é bastante notória, a dimensão temporal do seu trabalho, já que a forma como a peça foi construída, é facilmente apreendida, e a degradação, um denominador constante e comum. Esta peça foi concebida para ser realizada, em futuras apresentações, podendo sofrer novas actualizações, conforme o espaço, e a evolução do percurso do seu autor. Dedicar-se assim, em primeiro lugar, à efemeridade da obra, contudo a sua fruição não é menos intensa, muito pelo contrário, observa-se que o sistema perceptivo e conceptual, se torna de uma certa maneira, mais intenso e expressivo.





Samuel Rama - *Fadiga de Estruturas*, 2005
Aspectos da Instalação site-specific, areia e água numa área de 600 x 1150 cm. Peça que integra a Exposição Colectiva «7 Artistas ao 10º mês», Comissariada por Leonor Nazaré, na sede da Fundação Calouste Gulbenkian, entre Outubro de 2005 e Janeiro de 2006

Uma paragem poética no tempo

No seu trabalho «*Fadiga de Estruturas*», prende de imediato a atenção do espectador. Ao longe, observa-se uma mancha matéria castanha, irreconhecível, de formas irregulares e variáveis. Quando se observa mais de perto, deparamos com uma paisagem densa, misteriosa, que cria caminhos e percursos ilusórios, que se metamorfoseiam à medida que se vai avançando, criando situações conhecidas e desconhecidas, entre o real e o imaginário, e, entre o passado e o futuro. Tanto neste projecto, como nos anteriores, o que lhe interessa, é trabalhar com «paradoxos», explicando que «*o mais importante não é o material, antes a construção de um sentido, a partir de uma experiência. Durante a construção, deparo-me com referências à paisagem, o acto perceptivo mergulha em diversas sinestésias, e a consciência do espectador, balança entre a presença bruta da matéria, em seu profuso reticulado, e o voo picado sobre alguma paisagem, que vimos antes, devido às analogias, que se podem estabelecer, com figurações da natureza, como árvores, montanhas, vales, oceanos..*». A poética é qualquer coisa que fica nas margens de uma linguagem. No trabalho de S. Rama, a poética resulta da criação de relações paradoxais. Assim, a dialéctica encontra o seu âmbito de actuação, na criação poética, revelando novas zonas de conhecimento, em que o corpo aparece como o único campo de teste possível, já que a formulação das grandes questões da vida, varia com o tempo, e, com o estado de espírito. Os meios para concretizar essa procura poética, são a Escultura, a Fotografia e o Vídeo.

A natureza permanece fiel ao seu ritmo de desintegração

Concebe e estrutura estas obras, através da água, uma matéria informe como a areia. Samuel Rama vai jogando assim, com as noções de tempo e espaço. Por um lado, a escala de miniatura deforma e deturpa as reais dimensões, quer da própria escultura, quer do módulo em que está inserida. Isto é, existe uma subversão da escala, que coloca o observador, numa situação de ambiguidade, na percepção da imagem. E, por outro, o processo de secagem, transforma a obra diariamente, que culminará na sua total «destruição», no final da exposição que decorreu em Janeiro. A peça «*Fadiga de Estruturas*», para além de oferecer um sentido e valor fortemente telúricos, a instalação site-specific, assume um carácter claramente efémero, já que o material utilizado, não é o resultado de qualquer síntese, ela vem da natureza e permanece fiel ao seu ritmo de desintegração. Portanto, a matéria vai interpelando o espectador, com os seus diferentes períodos de secagem, degradação e contaminação, por diversas plantas que germinam, a partir de sementes que a areia contém. Este género de trabalhos, que constitui como uma «*paragem no tempo*», vem também intencionalmente

contrariar, ou combater a vertigem que caracteriza, a vivência urbana das cidades. Por isso, *«Interesso-me sempre, que o trabalho tenha a capacidade de provocar movimentos na consciência do espectador, e não, coisas que possam ser lidas no imediato, mas qualquer coisa que se prolongue»*, refere este artista plástico.

«Revejo-me num certo tipo de Romantismo, no modo como vivo a paisagem»

Samuel explica que o facto de ter vivido numa paisagem dominada pela natureza, foi bastante importante, para se dar início ao seu processo criativo, que adopta linguagens conceptuais, questões que a natureza detém nas suas acções. Por esse motivo, é evidenciada também uma certa consciência introspectiva, que a paisagem e o espaço proporcionam. *«Revejo-me num certo tipo de Romantismo, no modo como vivo a paisagem»*. Samuel Rama trabalha no plano estético, também com as áreas da fotografia e do vídeo, explora as mesmas temáticas, sublinhando alguns destes vectores essenciais, na sua reflexão artística. Possui o Curso de Fotografia, orientado por Carmo da Rosa e José Manuel Rodrigues, no Centro de Artes, das Caldas da Rainha, em 2002. A sua série de fotografias de casas, de 2003, como no *«Habitar a Penumbra»*, expostas em duas mostras individuais que decorreram no ano de 2005, na Sala Pahldata, em Lisboa, e, na Módulo, no Porto. Essas casas são feitas de pequenas canas, que *«derivam da dissolução de várias dualidades paradoxais, alvorada/crepúsculo, escala real/imaginária, pictórico/não pictórico, colocando em evidência, a necessidade de construir, e, explorar relações espaciais na e da paisagem»*. As casas fotografadas aparecem, como possibilidades de habitar a imagem, devido ao isolamento encenado e recriado, nas quais estão implantadas.

«Habitar a Penumbra» evoca um espaço ambíguo

As casas são construídas num lugar, e aí, permanecem para serem fotografadas, na sucessão dos dias e do tempo. Cada imagem traduz um trabalho de escultura, que medita sobre a sua posição no espaço. A pequena casa de canas, integra-se assim num microcosmos, juntamente com a paisagem. Isto é, *«casa e paisagem são a mesma coisa. A pequena casa feita de cana, semelhante à que construí na minha infância, visa mimetizar a cabana de madeira. A primeira habitação do homem»*. A cabana é pobre, pequena, simples, suficiente, primordial, o lugar onde está é natural, pictórico e só existe na fotografia. O próprio título da

exposição «*Habitar a Penumbra*» evoca um espaço ambíguo, um lugar do indizível e da inquietação, do pouco esboçado, que se encontra entre o dia e a noite, ou seja uma impossibilidade, um espaço e um tempo, onde os contornos se esbatem, e, nada do que parece adquirido o é. A penumbra é assim, um tempo onde o dia e a noite se cruzam. Escolher morar aqui, é sem dúvida, optar pelo risco de se renovar sempre. Na realidade, esses lugares sofrem, como todos os outros, da patologia do alastramento urbano. Cada imagem é feita nas margens do dia (alvorada/crepúsculo), neste curto período de tempo, onde não é noite nem é dia, as modelações da luz do Inverno, são constantes e, criam a atmosfera da paisagem. Normalmente ninguém habita, ou evita viver na penumbra, porque ela é o lugar das ilusões de óptica, e do lusco-fusco. É um lugar da não permanência, um lugar da transitoriedade, da efemeridade. No entanto, o artista convida-nos aqui, através desta mostra de fotografias, a entrar pela penumbra dentro, habitá-la, nem que seja num imaginário sugerido. Samuel Rama procura assim, uma maior definição de imagem, e, de profundidade de campo, intensificando a realidade da teatralidade da escala. No entanto, ao observador mais atento, os pormenores indicam a disfunção escala, gotas de orvalho anormalmente grandes, musgo, a textura da cana. Tudo isto provoca um movimento na consciência.



Samuel Rama - *Habitar a Penumbra*, 2003, Fotografia a cores, Impressão Ilfochrome polyester, 27 x 40 cm. Esta obra fez parte de duas Exposições Individuais do artista que decorreram em 2005 denominadas «*Habitar a Penumbra*», na Sala Palhdata, em Lisboa e no Porto, na Módulo – Centro Difusor de Arte



Samuel Rama - *Árvore(s) enquanto desejo de pose do desenho*, 2005, duas fotografias analógicas, uma de 1m x 1m (img 32) que mostra uma árvore seca e a outra de 9x9cm

(img31) que mostra a árvore pintada com tinta da china (o material do desenho) depois de uma performance

A Fotografia aproxima-se da Pintura

A fotografia aparece neste autor, como uma necessidade de caminhar, descobrir e marcar lugares no espaço da paisagem, cuja vocação é a de subverter a escala. Desta forma S. Rama, transporta para cada imagem, a dimensão do tempo e, do espaço estático. Brunelleschi demonstra, através do ponto de vista, que a imagem é feita por alguém, uma espécie de espectador activo, que no espaço real, passa para o espaço imaginário. A lógica da pintura unifocal da Renascença, é a mesma que gera, e governa a fotografia, trata-se de um artifício. A ideia de que aquilo que fica na película, corresponde exactamente ao real, gerou um equívoco ou uma dificuldade, em definir o que é verdade. Segundo o artista, ele refere que através da aproximação da objectiva, está a subverter a escala. *«A fotografia é um artifício, mas se ela mente é para usufruir de uma verdade, que é a minha realidade psicológica. Posso dizer que estas casas em miniatura são objectos falsos, providos de uma objectividade verdadeira»*. Tudo se torna ainda mais complexo aqui, porque o artista trabalha estas composições em fotografia. Quando a fotografia, tem precisamente a missão, e condição ontológica, para a fixação e a impressão da verdade. E de facto, assim é: as fotografias de S. Rama fixam uma verdade. Mas esta verdade, é construída de todas as peças: nem as cabanas foram feitas à escala que sugerem, nem muitas vezes a paisagem, é naturalmente aquilo que ficou, como sinal do trabalho da Natureza. O autor proporciona através de um jogo, onde não existe a transposição fiel da imagem, encontrada, mas sim a de uma imagem fabricada, e construída. Neste sentido, estas fotografias, aproximam-se mais das obras de pintura e de escultura, do que propriamente fotografias, reveladas no sentido tradicional. Neste caso, a fotografia não assinala a passividade do artista, perante as imagens exteriores ou interiores, que lhe são sugeridas. Com o vídeo, o autor procura também o movimento, obtendo como resultado a confrontação de vários paradoxos, por exemplo: o da escala real/imaginária; o pictórico e o não pictórico. Cada vídeo do artista, pretende revelar a própria passagem expressiva, metamorfose da imagem, e, outra imagem. Operando uma reversão da coisa criada, agarra-se num determinado nível à realidade, e passa para outro nível de realidade. Nesse trajecto, a nossa paisagem da memória interior, sofre reacções com o exterior. Segundo o criador, ele refere que numa época em que as tradicionais categorias médium specific se fragmentam, as suas preocupações são essencialmente da ordem da escultura, mesmo quando se manifesta em meios de forte natureza retiniana, como a fotografia ou o vídeo.

Samuel Rama vive e trabalha nas Caldas das Rainha. Licenciado pela Estag em 2003, onde é actualmente Professor, na mesma Escola Superior de Artes e Design. Tirou também em 2003, o Curso de Artes Performativas, orientado por Rebecca Schneider, integrado nos Encontros Acarte Capitals, no Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, na Fundação Calouste Gulbenkian. Entretanto, começa a pintar intensamente, num processo que desenvolveria a decisão, de enveredar pelo estudo das Artes. Foi um encontro consigo próprio, e o primeiro passo, para a construção de imagens, sobre o que desconhece. Este é, aliás, um dos problemas fundamentais da Arte, pois trata-se, como explica de *«uma linguagem feita de tentativa, sem regras ou sintaxes definidas»*. Este artista é sobretudo escultor, ou seja, trabalha essencialmente a matéria sólida, para a transformar em paisagem e em espaço. Para S. Rama, os vários meios em torno da escultura, aparecem como necessidade de aproximação, à paisagem. Explica o artista: *«O que me interessa é experimentar o modo como o meio dá forma a determinadas experiências, e mais do que isso, como concretiza a minha própria experiência»*.

Explorar relações espaciais na e da paisagem

Na Arte Contemporânea, na área das artes visuais, há um vasto conjunto de novos artistas plásticos emergentes, que se encontram actualmente a realizar trabalhos, debruçando-se sobretudo na temática da paisagem, e da natureza. Tem havido no extenso percurso da História da Arte, atravessado pelos diversos períodos, uma fascinação por parte dos artistas-autores, que se centralizaram inicialmente no domínio da pintura, do desenho e da gravura. Neste momento, a escolha dos artistas na arte contemporânea, sobretudo nos mais novos, a pintura ainda continua a existir, no entanto, observa-se que a área da fotografia, do vídeo, da escultura/instalação, prevalece fortemente num cruzamento de campos indissociáveis, em que a composição do trabalho, surge numa espécie de mistura, de fusão, onde as diferentes técnicas confluem na mesma obra.

Bruno Côrte

*«Terra: se um dia lhe tocares / o corpo adormecido põe folhas verdes onde pões silêncio /
sê leve para quem o foi contigo. Dá-lhe o meu cabelo para sonho / e deixa as minhas mãos*

para tecer a mágoa infinita das raízes / que no seu corpo um dia hão-de beber» («As Mãos e os Frutos» de Eugénio de Andrade, 1995)

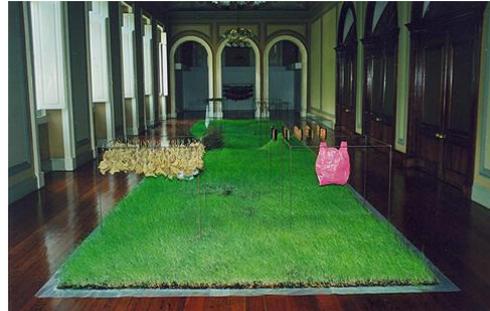
Nas composições do artista plástico Bruno Côrte (n. 1974), ele consegue estabelecer uma relação peculiar, e interessante, entre a pintura, a instalação, a fotografia e a técnica mista, onde os elementos oriundos da paisagem-natureza, estão constantemente presentes, numa relação estreita e em interacção, inserida indiscutivelmente, numa visão dentro da arte contemporânea. Sendo de relevar em Bruno Corte, os trabalhos que estiveram expostos, nas mostras individuais, realizadas respectivamente, em instalações e fotografias. Bruno Côrte na sua Exposição Individual «*Sementes e outras naturezas*», com uma Instalação e fotografias realizada, na Galeria de Arte Contemporânea «Serpente», no Porto, em Março e Abril de 2004, sente-se atraído pelo engenho das formas da natureza; pela imensidade de soluções, que encontra permanentemente, e, transporta para as composições. Numa espécie de mistura de naturalia e artificialia, o artista recolhe as sementes, segue-se o acto de as incrustar, com toda a sua fragilidade, depois protege-as dentro dum invólucro, numa espécie de protecção, não menos precária, feita de blocos de parafina, isolando-as e conferindo-lhes, a unidade e a regularidade, dentro duma específica catalogação. Ele estabelece um confronto, trazendo os elementos, as sementes, através dum misto, entre uma espontânea admiração pelas formas, e, entre uma rigorosa inventariação racional e pensada. Ao incorporar o pigmento na parafina, o artista interfere com a translucidez do material, trazendo-o mais para o campo da intervenção pictórica, em «campo expandido», como se tratasse duma presença tutelar, que preside ao gesto de colorir, e, de criar ordens e ritmos. O trabalho de Bruno Corte parte no fundo, duma actividade de recolocção com folhas, flores e sementes. São pequenos elementos naturais, frágeis, e que conservam só por algum tempo, a forma e a cor. Inicialmente, serviram apenas de modelos, depois passam a ser incorporados numa pintura, que se separa em espaços geometricamente definidos, predominando tanto em manchas, como nas texturas, os tons de ocre, vermelho e castanho como as terras, as sementes e fibras vegetais, que foram sendo cuidadosamente recolhidas pelo artista. Simultaneamente ou paralelamente, o pintor recorre a uma estratégia de ordenação, e inventariação.

Bruno Côrte traz para o espaço interior, o lugar da paisagem

Na Instalação sob o título «*Me And My Nature*» exposta na Casa da Cultura de Santa Cruz, em 2002, na Madeira, ele realiza um confronto, e um diálogo, numa espécie de metáfora, entre ele próprio em retrato e auto-retrato, que se repete, figurado ao longo da parede, numa

primeira sala, e numa natureza envolvente, em relação estreita, entre uma série de rostos exaustivamente repetidos e, surge na sala do lado, um conjunto de ramos salientes, privados aqui da seiva construtiva, troncos secos em madeira e arame, numa geometria estudada, em jeito de grelhas movimentadas. Trata-se aqui se quisermos, duma mega-estrutura geográfica, onde o autor, insere em paralelismo e sintonia harmónica, uma relação corporal, em desenhos regulares, duma medula em espinha dorsal, nervosamente equilibrada, entre a cabeça e os troncos/ramos de árvores, retirados do seu contexto natural de paisagem. No mesmo ano, em 2002, o artista expôs uma instalação denominada «*Landscape Room*», no Teatro Municipal Baltazar Dias. Nestas peças surgem intensamente ramificações, folhagens, troncos, pedras, que se confundem e fundem-se num cenário de efémeras naturezas, que cobrem o todo envolvente, em ritmos vivos e expressivos. Adivinham-se e sente-se nestes trabalhos, os ventos, as águas, a terra, o húmus, o estrume e os fosséis. Existem árvores, que são concebidas feèricamente, com marcas em papéis azuis. Nesta paisagem, inventada para um interior, a extensão verde é pontuada, por estruturas cúbicas em ferro, onde se encontra suspenso um saco de plástico, num rosa intenso, que se destaca perante os verdes das folhas. Há uma organização de objectos, que obriga o artista, a coabitar de novo, com a atmosfera, entre o natural e o fabricado. Nestes lugares cultivados, afirmam-se intensamente, a presença da cor. Encontramos aqui na «*Landscape Room*», bem como na Instalação e Pintura «*Afinal eram Pássaros*», que decorreu no Museu de Arte Contemporânea, no Funchal, em 2000, (em parceria com Rute Pereira) uma série de trabalhos in situ, executados em técnica mista, com searas, lugares, plantações de trigo, milho, lentilhas, aveia com fio de nylon e ferro e guarda-folhas. Em 2003, o artista figurou no Museu de Arte Contemporânea na Fortaleza de São Tiago, no Funchal, com obras intituladas «*Private Underground*». Aqui o artista recorre à fotografia, para o ajudar a registar os seus trabalhos, onde os lugares sensitivos aparecem autênticos encontros com a terra, como se estivesse húmida, e as pedras, onde surgem pequenos montes cobertos de ervas. No espaço do tecto, encontra um grupo delineado de flores secas, suspensas na vertical, desenhados em contornos labirínticos, obtendo-se o resultado, num jogo de transparências. Respira-se no estilo destas peças, a presença das obras assinadas por Alberto Carneiro.

Bruno Côrte é licenciado em Pintura, pela Universidade da Madeira, no Funchal, 2000. Actualmente, frequenta o Mestrado em Pintura, pela Faculdade de Belas-Artes de Lisboa e, em 2005, terminou o Curso de Ilustração na Ar.co. Frequentou em 1998, um Estágio / Escultura em Pedra, no Centro Internacional de Escultura, em Sintra.



Bruno Corte - Escultura/Instalação «Guarda-Folhas», 2002. Ferro, Fio de Nylon, Folhas. 150cmx150cmx150cm. Plantação, terra, trigo, aveia, milã, lentilhas e ferro, 1600cmx340cmx120cm. Trabalho exposto numa mostra Individual do artista, intitulada «Landscape Room», no Teatro Municipal Baltazar Dias, Jan. 2002



Bruno Corte - Escultura/Instalação «3476, Three thousand four hundred and seventy six flowers», 2003. Flores (dente-de-leão, taraxacum officinale) e fio de nylon, 960x520 cm. «Miral Objects» 2003. Parafina e fio de nylon, 15x8 cm. Peça exposta na sala 2 do Museu de Arte Contemporânea, Fortaleza de São Tiago, Funchal, Junho 2003, numa exposição sob o título de «Private Underground»



Bruno Corté - *Chlorophyll*, 2003, terra, milho alvo e plástico, dimensões variáveis. Sala 1 do Museu de Arte Contemporânea, Fortaleza de São Tiago, Funchal, Junho 2003, numa mostra individual denominada «*Private Underground*». O artista plástico sentado junto da sua Instalação



Bruno Corté - *As Asas servem para voar*: Instalação de, terra, trigo, tremoços, milha e lentilhas, 1500 x 160 x 120 cm, exposta em Maio de 2000 na Universidade da Madeira. Vista geral e um pormenor.



Bruno Corté - *Afinal eram Pássaros*, 2000. Com Rute Pereira. Terra, trigo, tremoços e sisal, 500 x 190 x 190 cm. Museu de Arte Contemporânea, no Funchal, Maio 2000

Conclusão:

«O trabalho deve ter a capacidade de provocar, movimentos na consciência do espectador» (cit. S.Rama)

Numa visão histórica da fotografia, ela passou por uma evolução com dois percursos paralelos. Um enquanto meio de expressão artística, utilizado por pessoas com origem no mundo das artes visuais, ou com formação artística, outro, enquanto meio de comunicação visual, onde se incluem os usos pessoais da imagem fotográfica, como os álbuns ou os retratos, a fotoreportagem ou a aplicação na publicidade ou na moda. A partir dos anos 60, a fotografia explode como meio de expressão artística. Os artistas plásticos que queriam afastar-se da pintura e da escultura, no sentido de crítica à autonomia da obra de arte, e, ao pensamento modernista dominante, passaram a dedicar-se aos suportes e técnicas «pobres»: a fotografia e o filme. E é aí que a fotografia, entra no universo da arte contemporânea, passando a dele ser indissociável. A explosão da fotografia, enquanto arte, foi também favorecida, por outras razões. Por um lado, em termos de colecionismo, é mais barata, porque a obra tem um carácter reprodutível; por outro lado, permite ao artista, concentrar-se no lado criativo, deslocalizando o acto produtivo. E também serve de «porta», para o campo artístico, às pessoas sem ou com poucos hábitos de consumo das artes plásticas, na medida em que é mais directa, e, tendencialmente figurativa, pouco abstracta; reconhece-se sempre alguma coisa. «É um meio de expressão mais dado ao conteúdo e à mensagem», explica Miguel Amado. Sendo de realçar, que há vários artistas plásticos, interessantes, a trabalhar a fotografia, como o exemplo de Samuel Rama, Gabriela Albergaria e Bruno Corte, inseridos neste ensaio, que a usam, como mais um instrumento, no desenvolvimento de um discurso próprio, e, apontam caminhos, que o próprio meio de expressão, pode e deve seguir. Actualmente, a fotografia já não é um meio de expressão autónomo, faz sentido no âmbito das artes visuais, sobretudo enquanto instrumento fundamental da cultura visual contemporânea. Esta explosão da fotografia, enquanto meio de expressão artística, reflecte-se na sua possibilidade de transacção, o que contribuiu para o crescimento do mercado da arte, no plano internacional, fenómeno que vem já dos anos 80, como nacional.

Dentro da historiografia da arte, é de assinalar que uma característica destes artistas plásticos, é a de que, desde muito cedo, libertaram-se da formação académica nas Belas-Artes, e constroem precocemente, o seu próprio percurso, que vão desenvolvendo dia após dia, sem terem estabelecido metas muito definidas a médio e longo prazo. Dificilmente se apropriam da linguagem composta pelos seus anteriores mestres artistas, criando cada um, o seu esquema de trabalho, utilizando uma metodologia adequada, caso a caso. No entanto, servem-se das

técnicas aprendidas e apreendidas nas escolas, mas resolvem libertar-se rapidamente, e, com alguma facilidade, criando assim o seu próprio discurso estético/artístico. Os trabalhos, na sua composição global resultam, desta forma, duma conjugação programática em diferentes registos, numa espécie de auxílios complementares. Servem-se portanto, especificamente do desenho, da pintura, da escultura, do objectualismo, da fotografia e do vídeo, para criarem instalações e site specific de naturezas diversas, e, de acções performativas, alargando assim, os horizontes nos diferentes modos de representação, para dar mais ênfase, àquilo que desejam entregar-nos, e, oferece-nos para uma fruição indiscutivelmente mais participativa. É vulgar pensar-se, que o facto destes artistas plásticos, construírem uma série de composições na base de problemáticas ligadas ao pensamento racional, os seus trabalhos afastam-se por isso de uma certa expressão emocional, desenvolvendo obras de uma extrema racionalidade, dada a fortíssima carga planificadora. O que não é verdade. Só que a expressão sensorial é conseguida e realizada de uma outra forma, programada e calculada noutra enquadramento. Para isso é preciso entender, à partida, o rigor das propostas, decifrando os enigmas que nelas estão contidas, porque se constata, que por detrás da frieza das obras, há um aspecto intensamente humano, atingindo por vezes uma carga dramática, e, sensível bastante expressiva, que parece estar escondida. Sim! Parece haver, aparentemente, um distanciamento entre o projecto concretizado e o seu autor. As obras são interactivas, porque vivem e respiram essencialmente duma interacção permanente com os observadores, que já não são simples espectadores. Isto é as peças, para a sua total compleição, interagem e funcionam com o conjunto das experiências do artista, do autor, bem como e principalmente das vivências do público. Os trabalhos concebidos só têm sentido com a comparticipação do observador, que passa a desempenhar assim, um papel mais activo. Sem o público a obra perde o significado. Isto é, as reacções do espectador revelam-se aqui em actuações comportamentais de foro também psicológico, que são decisivas para a compleição do trabalho do artista, desde a plena aderência com entusiasmo; à total adesão; à repulsa; à estranheza; à sedução; à aproximação; à frieza. É necessário sobretudo que ninguém fique indiferente nem distante, àquilo que se está a perceber, sentindo, trazendo assim alguma agitação interior, e, inquietação profunda, numa provocação de teor sensorial. É através das sensibilidades e dos estados de espírito do «observador», que no fundo, acabam por determinar, finalmente, a construção destes projectos. No plano conceptual, a questão da autoria, da individuação dos trabalhos é remetida para segundo plano, funcionando assim, com outros factores igualmente activos e dinâmicos, que vão agindo, e transformando as propostas, inicialmente criadas, por estes artistas plásticos. Isto é, os trabalhos artísticos, prosseguem numa linha pós/conceptual,

surgindo se quisermos, um certo apagamento da autoria individual. Para a concretização do projecto, o espaço por exemplo, passa a desempenhar o principal papel, nestas criações. Trata-se assim, de novos olhares, através de diferentes estudos das variadas abordagens. A originalidade surge nestas obras, num novo contexto, através da pesquisa, ao nível do conteúdo, que realizam, para além do plano formal e estético. Para eles, a forma por si só já não faz sentido, esgotou-se de uma certa maneira, e tiveram que partir para outros campos. Outro ponto importante, é a fácil internacionalização, que estas novas propostas proporcionam, porque se encontram mais no plano das ideias. As problemáticas e as práticas internacionais dos artistas do mundo contemporâneo, são universais, se quisermos, idênticas, não diferindo substancialmente de País para País, ou especialmente, de região para região. Estamos de facto na era da globalização. Qualquer destes nomes vive assim, numa «marginalidade» assumida e consciente, dada a delicadeza e a efemeridade das propostas, algumas atingindo mesmo, uma certa complexidade, sobretudo quando passam da programação e da planificação, para a sua concretização. Começa-se a destacar e a afirmar-se, com mais frequência, estas expressões plásticas em Portugal. Assim, ao longo destes artistas plásticos, podemos observar a apresentação de múltiplas interrogações e representações, sobre o conceito da obra de arte, a sua reprodução mecânica, até à temática do corpo e da temporalidade, passando pela reflexão sobre a palavra e acções performativas. Procuram questionar, assim, a condição actual da obra de arte, articulando-a com o conceito de recepção e um novo dimensionamento da imagem. Abordam permanentemente questões como da autoria individual ou do seu apagamento, da obra como acção performativa, dos modos de convocação do público e da reflexão sobre o tempo.

Bibliografia:

Catálogos

- Catálogo da Exposição/Instalação de Gabriela Albergaria «*Collect, transplantar, coloniser*», no Project Room, Centro de Exposições do Centro Cultural de Belém, de 7 de Out. de 2004 a 2 de Jan. de 2005, Comissário Delfim Sardo.
- Catálogo da Exposição de Gabriela Albergaria, Fundação Calouste Gulbenkian e Künstlerhaus Bethanien, studio III, Berlim, 2001, Ensaio de Peter Herbstreuth e Delfim Sardo, 48 pp.
- Catálogo da Exposição de Gabriela Albergaria «*Reconhecer – Um Lugar*», na Galeria António Henriques, 2004, Viseu, texto de Miguel Von Hafe Pérez, 20 pp.
- Catálogo da Exposição «*Do Estádio Nacional ao Jardim da Fundação Calouste Gulbenkian*», 2003/04, texto de Rita Fabiana, 19 pp.

- Catálogo da Exposição de Gabriela Albergaria, «Grosses Werder, Werden Wollen», 2003, na Galeria Graça Brandão, Espaço 552, Porto, texto de Ronald Berg «A Natureza do Plural», Tradução de Fernanda Pinheiro.
- Catálogo da Exposição de Rui Chafes e Fernando Calhau «Um Passo no Escuro», 2002, texto de João Miguel Fernandes Jorge, 80 pp.
- Catálogo da Exposição «Do Sublime», Museu do Chiado e Museu Nacional de Arte Antiga, texto «A Morte das Coisas» (A propósito do Romantismo Alemão e do trabalho de Rui Chafes) de Markus Ambach; «Do Problema do Sublime (e a Arte)» texto de Isabel Carlos; «O Sublime ou o Destino da Arte» texto de António Guerreiro, Ed. pela Sociedade Lisboa 94, 93 pp.
- Catálogo da Exposição «Sete Artistas ao décimo mês», 5ª edição, Fundação Calouste Gulbenkian, Comissária Leonor Nazaré, Out. 2005/Jan.2006.
- Texto teórico de Luísa Soares de Oliveira de apoio à Exposição intitulada «Habitar a Penumbra» de Samuel Rama, na Sala Pahldata, em Maio de 2005.

Periódicos

- «Jornal de Letras, Artes e Ideias», entrevista ao escultor Rui Chafes realizada por Maria Leonor Nunes, «Abrir uma fenda no mundo», 18 de Out. de 2000.
- «Samuel Rama-Transformar o Tempo» artigo de João Magalhães, na Rubrica «Novos Talentos», publicado na Revista «L+Arte», Janeiro de 2005, pp. 24-29.
- «Jornal de Letras, Artes e Ideias», artigo de Ricardo Duarte, «7 Artistas ao 10º Mês- Em busca de Novos Artistas», nº 914, de 12 de Out. de 2005, pp. 8-11.

Livros

- Carta ao Prof. Johannes Schulz de C.D. Friedrich, 1809.
- «System, Order and Abstraction: The Politics Landscapes Drawing around 1795» ensaio de Ann Bermingham, na colecção de «Landscape and Power», editado por W.J.T. Mitchell, Chicago, e Londres, 1994.
- «Dürer» de Ludwig Grote, Tübingen, 1990.
- A «Poética do Espaço», Gaston Bachelard, São Paulo, 1998.
- «Extensão do Olhar», antologia visual da fotografia portuguesa contemporânea, de Miguel Amado, Assírio & Alvim, 2005, 256 pp.