



Cinema & Território

Revista internacional de arte e antropologia das imagens

N.º 10 | 2025

VARIA

Instalar in situ - uma experimentação concetual para se olhar através da terra

Romy CASTRO

OJS - Edição eletrónica

URL: <https://ct-journal.uma.pt>

DOI: 10.34640/ct10uma2025ensaiorcastro

ISSN: 2183-7902

Editor

Universidade da Madeira (UMa)

Referência eletrónica

Castro, R. (2025). Instalar in situ - uma experimentação concetual para se olhar através da terra. *Cinema & Território*, (10), 120-133.

<http://doi.org/10.34640/ct10uma2025ensaiorcastro>

18 de dezembro de 2025



Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.

Instalar in situ - uma experimentação concetual para se olhar através da terra

Romy CASTRO

ICNOVA CM&A | FCSHUNL

romycastro_@hotmail.com

Resumo: Focados na materialidade da arte - no uso transfigurador das matérias -, examinaremos a estratégia artística associada à Instalação *A Terra como Acontecimento* exposta no Museu Amadeo de Souza Cardoso, para pensar novas relações da arte com a Terra, o horizonte último da experiência Humana. Instalar toneladas de carvões, no raso do chão/pedra, implica uma ação *in situ*, experienciando e transformando a especificidade geográfica, arquitetónica e espiritual do local de acolhimento, num posicionamento onde a instalação produzida, implica uma espécie de dobrado do espaço-tempo, e a inserção dos que a visitam cria novas formas de pensar/sentir, politicamente ativas. As matérias expostas, na sua natureza geológica de substância, dotadas de uma histórica singular, que liga o carvão à exploração mineira e à produção de energia, base da industrialização moderna. Esse carvão negro e frio, sendo o efeito do trabalhar milenar da natureza, contem invisivelmente energia e luz que pode ter usos mais humanos - uma energia que alimenta a vida e a ilumina. Daí a introdução de matérias lumínicas-néons, que parecem posicionar-se nas antípodas do carvão, soterrados nessa matéria bruta, deixam emergir outras formas de luz e permitem outros destinos para as matérias/territórios.

Palavras-chave: pensamento, Terra, matérias-sombra, local, Instalação

Abstract: *Focused on the materiality of art - the transfiguring use of materials - we will examine the artistic strategy associated with the installation *The Earth as Event* exhibited at the Amadeo de Sousa Cardoso Museum, in order to think about new relationships between art and the Earth, the ultimate horizon of human experience. Installing tonnes of charcoal in the shallows of the ground/stone implies an action in situ, experiencing and transforming the geographical, architectural and spiritual specificity of the host site, in a position where the installation produced implies a kind of folding of space-time, and the insertion of those who visit it creates new, politically active ways of thinking/feeling. The materials on display, in their geological nature of substance, are endowed with a unique history that links coal to mining and energy production, the basis of modern industrialization. This cold, black coal, being the effect of nature's millennia-long work, invisibly contains energy and light that can be put to more human uses - energy that nourishes life and illuminates it. Hence the introduction of luminous materials-neons, which seem to be positioned at the antipodes of coal, buried in this raw material, allowing other forms of light to emerge and other destinations for the materials/territories.*

Keywords: *thought, Earth, shadow matter, site, Installation*

Introdução metodológica

O pensamento é, antes de mais, um ato de criação e um lugar de devir¹".
(Antonioli, 2023, p. 22)

Numa abordagem transformadora, que cruza vários campos científicos, onde o criador reflete as suas diferenciadas matérias, pretendemos examinar como a Instalação designada *A Terra como Acontecimento*, foi criada, concetualmente, para se olhar através da Terra. Um fazer artístico que evidenciou o local que determinamos, tendo como referente - o Museu Amadeo de Souza Cardoso, em Amarante, isto, é, *IN SITU*.

Considerando as matérias expostas, no seu devir de natureza geológica de substância e histórica singular, na sua essência de energia que se enforma numa linguagem inovadora, cujas configurações são memórias de um tempo-espço, passado e longínquo, tornado visível nas suas formas temporais, irregulares e heterogéneas, que apreendem os tons de terra na sua expressiva materialidade, própria, cujas modulações se apresentam com uma outra visibilidade, que cria relações materiais e lumínicas muito específicas, e que nos conduzem à designação de matérias-sombra, (quer dizer, carvões fósseis minerais e vegetais oriundos de todos os territórios da Terra), visamos uma nova experimentação Concetual na Arte Contemporânea, de natureza temporária.

Instalar toneladas dos carvões, no raso do chão, em cima da pedra ancestral, para que as matérias se reorganizem na sua especificidade material e geográfica, na acomodação arquitetónica e espiritual do local de acolhimento, num reintegroamento do sensível que defina o seu próprio espaço-tempo, como criação da sua nova concetualidade material.

Manifestação artística que se efetuou neste museu, em que tivemos em consideração a sua tipologia e história, a sua linguagem arquitetónica, e a reflexão dos diversos critérios, sendo o fundamental a relação existente entre o contentor – espaço expositivo e o conteúdo – as matérias, quer dizer, entre a forma arquitetónica que a sala apresenta e a apresentação do nosso pensamento enformado no discurso expositivo da Instalação.

Não pretendíamos simplesmente instalar, mas apreender o conceito de Instalação, em outra dimensão, a filosófica, elevando a experimentação concetual, espiritualmente, no sentido Heideggeriano de erigir, de consagrar as matérias e as novas tecnologias, não como recurso, “mas um modo de revelar o mundo”² (Heidegger, 2004, p. 46), criativamente, para o fazer aparecer na sua materialidade de representação onde a obra de arte instaura este mundo na desocultação, para que a terra se deixe ver e se faça ver, no lugar instalado.

Procederes que demarcaram que a investigação observasse da presença do tempo, do passado, da identificação das referências presentes no assentamento do raso do chão, da Sala selecionada do Capítulo, para determinar o seu planeamento, criação e execução, e verificar como as matérias a instalar se relacionariam com o espaço e com os visitantes.

¹ Tradução nossa. Texto original: “*La pensée est avant tout un acte de création et le lieu d'un devenir*”. (Antonioli, 2003, p. 22).

² Tradução nossa. Texto original: “[...], but a way of revealing the world”. (Heidegger, 2004, p. 46).

Referências e saberes culturais que aprofundamos nas pesquisas efetuadas obedecendo a um método³. Primeiramente averiguamos a história do Convento de São Gonçalo⁴, que apresenta uma traça arquitetónica semelhante à de outros conventos, mas se diferenciou em algumas variações de estilo, ao longo do tempo, devido às exigências religiosas dos Frades das épocas, que eram realizadas em comunidade⁵, sendo a Sala do Capítulo a principal sala, pois detinha múltiplas funções, nomeadamente a de Cemitério, onde os Frades Dominicanos eram sepultados durante muitos séculos e ainda restam os vestígios. Averiguação fundamental para este acontecimento - a Sala do Capítulo ser um cemitério. Um fossário onde imensos monges se encontram sepultados no raso do chão, cobertos de pedra ancestral, com algumas epígrafes, já indefinidas, que só se podem revelar como a “marca visual da presença retirada”⁶ (Didi-Huberman, 1988, p. 186), em número par de doze sepulturas, todas formatadas retangularmente, formando na sua totalidade longitudinal um retângulo ainda maior, não um retângulo qualquer, mas o retângulo divino, (como lhe chamava Platão), o Retângulo de Ouro, definido pela Proporção Áurea do mesmo, que está disposto no centro da sala, no espaço interior do Convento, numa arquitetura também retangular de espaço limitado, devotada à meditação e contemplação. Um forte sentido de Lugar que eleva a geometria para um sentimento estético do sublime, de perfeição, beleza e equilíbrio, numa qualidade de completude de ser perfeito e em ordem, cujas proporções de equilíbrio e harmonia visual, acentuam mais a estética humanística dos Frades, como símbolo da fé do homem na sua unidade fundamental, e encerramento de um ciclo e início de outro. Voltar ao raso do chão, para ter este espaço como elemento fundamental.

Dimensões que foram determinantes nas formas de conceção unificada, como algo que nos transcendeu na sua atmosfera - a revelação originária deste espaço arquitetónico, o espaço que nos tocou, profunda e espiritualmente. Foi esta experiência que nos fez escolher a antiga Sala do Capítulo, pois adveio uma componente para a montagem da Instalação. Abriu a possibilidade de um experimento constitutivo de sentido, que encerra um sentimento venerável, que apela a instalar a dimensão material do carvão neste espaço, para expressar a dimensão criativa, numa comunhão com os túmulos dos monges e num modo reflexivo que se configurou em diálogo, ao permitir uma interrogação radical das possibilidades de fazer arte, num encontro direto com outra realidade, a que conjuga a existência da matéria fóssil dos carvões com a existência da matéria fóssil dos vestígios dos esqueletos dos monges, ambos traços ancestrais e “registo onde o tempo se inscreve”⁷ (Deleuze, 1983, p. 20), porque o passado não se apaga, o que conferiu um novo sentido, diríamos ontológico, aos critérios de exigência desta linguagem, que combina elementos sagrados e seculares.

³ O termo método como processo de orientação metodológica, derivado do termo grego *methodos*, indica o caminho para seguir o percurso, estabelecendo a relação estreita entre método e racionalidade.

⁴ Começamos pela apresentação histórica do Convento de S. Gonçalo, que foi fundado em 1540, por D. João III, séc. XVI, onde o culto dos Santos tem um grande impacto, designadamente a Ordem dos Dominicanos, daí a nomeação do Convento.

⁵ Segundo o *Dicionário de História de Portugal*, “A igreja conventual, o claustro encostado à igreja para onde, no rés-do-chão, abriam as salas em que se realizavam os restantes atos da vida comum, a casa ou sala do capítulo para as reuniões solenes de instrução e correção e governo, às quais assistiam os frades de todos os tempos, porque a sala era também cemitério, o refeitório, com as dependências de sua serventia, e algumas vezes a biblioteca; em cima, a toda a volta, corriam os dormitórios, com celas individuais para o estudo e repouso; ao redor do edifício, campo clausurado para esparecimento e amanho”. (Serrão, 1999, s. p.).

⁶ Tradução nossa. Texto original: “[...], le marque visuel de la présence retire”. (Didi-Huberman, 1988, p. 186).

⁷ Tradução nossa. Texto no original: “Registre où le temps s'inscrit”. (Deleuze, 1983, p. 20).

Fase I

*A imaginação ou conceção de uma composição de formas ou de uma particular gama de cores, num dado retângulo, não é uma questão de meios, mas uma visão espiritual interior.*⁸
(Weber, 1916, s.p.)

Seguindo a linha de pensamento que se nomeou no diálogo com a Instalação, organizamos todo o processo do modo construtivo para a realização da montagem das “imagens através das quais a imaginação criativa se enraíza no seu próprio domínio”⁹ (Bachelard, 1972, p. 12), numa deslocação de sentido que dá um uso diferenciado ao espaço da Sala do Capítulo.

Instalados espacialmente sobre o grande retângulo tumular, que apreendemos como forma total da composição, geometrizando abordagens objetivas, com um novo elemento de suporte, uma grande caixa de madeira, construída com a mesma forma, de alta resistência e durabilidade, própria para conter na base, as toneladas dos carvões selecionados, iniciamos a conceção operatória da instalação, refletindo no uso transfigurador das matérias, que se transformam visualmente, ao revelarem os acidentes primeiros e últimos, inscritos nas propriedades e nas estruturas originárias dos carvões.

Amontoados na sua base, segundo o método compositivo que estabelecemos, uma montagem de saber, que apreende uma poética, e consagra um olhar sobre a materialidade da arte, a partir da experimentação concetual e da experiência como artista, modelamos as suas variantes, num desdobramento expressivo, que percebe as exigências concetuais, como a colocação dos pedaços mais representativos em cima dos outros, para tirar partido do próprio movimento e do poder específico da potência da imagem, numa combinação entre a ordem de grandeza das suas séries e o ajuste com a relação categórica da obra.

Um procedimento diferenciado que destaca as formas naturais dos carvões e as suas relações com o tempo. Porque “sempre defronte da imagem, nós somos defronte do tempo”¹⁰ (Didi-Huberman, 2000, p. 9), E ao vermos a construção, que aparece neste espaço, vemos “esta imagem-tempo que se estende naturalmente a uma imagem-linguagem e a uma imagem-pensamento”¹¹ (Didi-Huberman, 1985. p. 131), para revelar todas as dimensões concetuais que moldam a matéria bruta, informe, apresentada na sua nudez, com restos ancestrais da sua sepultura subterrânea.

Instâncias muito singulares, que enformam uma cadeia causal, provocando na sua sequência, acontecimentos contínuos entre matérias, que articulam e movimentam a representação instalada, conferindo uma original aparência ao que é visível, onde a abstração se instalou, porque ao ser constitutiva do pensamento e da linguagem, considerou as diferentes componentes, tratando-as separadamente para lhe dar qualidade. A grandeza qualitativa dos tons-sombra, que mostram a luz solar armazenada na sua experiência estética de aparição, para revelarem a energia química que figura na sua

⁸ Tradução nossa. Texto original: “*La imaginación o concepción de una composición de formas o de una particular gama de color en un rectángulo dado, no es cuestión de medios, sino una visión espiritual interior*”. (Weber, 1916, s. p.).

⁹ Tradução nossa. Texto original: “[...], *l’image par lesquelles l’imagination créatrice s’installe dans son propre domaine*”. (Bachelard, 1972, p. 12).

¹⁰ Tradução nossa. Texto original: “*Toujours, devant l’image, nous sommes devant du temps*”. (Didi-Huberman, 2000, p. 9).

¹¹ Tradução nossa. Texto original: “[...], *cette image-temps se prolonge naturellement dans une image-langage et une image pensée*”. (Didi-Huberman, 1985. p. 131).

linguagem específica de CH, e nesta instância mostrar os acidentes da expressividade, que expõem similarmente os elementos vestigiais na relação formal entre as singularidades individuais e os universais, originalmente acumulados. Surgem no corpo rugoso e abstratizante do carvão e interferem com o seu movimento de interação, no todo.

Ao ser examinado como rocha combustível, apresenta-se na potência de nova categoria visual, através do seu modo primitivo, o que trabalhou com o tempo para expressar a cor nos seus valores luminosos, que se dão-a-ver numa ordem fascinante que estrutura a obscuridade, e a distribuí na qualidade cromática de tons neutros, passando do fosco ao brilhante, e do mais claro ao mais escuro, com distintas modalidades tonais que revelam a potência oculta das fraturas, nos corpos geometrizados das matérias expostas.

Preponderantes nas suas profundidades, atuam, devido à aproximação ou afastamento da luz e reflexão das matérias próximas, entre os espaços de movimentação e os espaços de ocupação. Zonas que divulgam a complexidade deste real, que mostra em cada imagem-carvão, a sua ancestralidade, como vestígio dos tons do passado, retidos no tempo, que ao estarem inscritos nas suas substâncias, expuseram em sincronia os tons do presente, porque “perante uma imagem - por mais antiga que seja - o presente não para de se reconfigurar”¹² (Didi-Huberman, 2000, p. 10), na manifestação dos conteúdos do acontecimento do visível, que se apresentam nos carvões (a nossa matéria dominante), como a terra da ontografia da sombra, que privilegia a perspectiva da experiência, onde o possível é estratégia concetual.

Figura 1

Pormenor da montagem dos carvões na Instalação “A Terra como Acontecimento”



Nota: Fotografia: © Romy Castro

¹² Tradução nossa. Texto original: “Devant une image - si ancienne soit-elle - le présent ne cesse jamais de se reconfigurer, [...]”. (Didi-Huberman, 2000, p. 10).

Fase II

*Pintar um princípio de revelação e distinção de substância,
como era a intenção do discurso filosófico.*¹³
(Brusatin, 1983, p. 18)

Apreendido na reflexão filosófica¹⁴ e na criatividade, como requisitos para continuar o processo de inovação da montagem referida, abordamos nesta fase a introdução de um novo real, as matérias-luz, (Cristais brancos do Alasca) e de uma nova matéria lumínica, (luz de néon branca), como forma de presentificar esteticamente as duas fontes de luz - num ato que muda a realidade e a comunica para figurar na Instalação dos carvões, como uma abertura temporal do originário, que se indícia nas suas particularidades específicas.

Se na primeira fase concetual da Instalação, estabelecemos na relação de interação, um diálogo ontológico e espiritual, com o espaço da Sala do Capítulo e com o desenho da sua geometria, no chão, numa experiência humana e artística, em que os carvões cobrem a totalidade dos túmulos dos monges, como discurso dominante, onde o pensamento se reterritorializa, na segunda fase concetual, a introdução das novas matérias, além de consolidar estas dimensões já instaladas, apresentaram outras interações experimentais, que privilegiam a relação originária com o mundo iluminado da outra matéria.

As matérias-luz, que apreendem pluridimensionalmente, na sua natureza o “continuum quadridimensional”¹⁵ e a dimensão da luz¹⁶, como estratégia das suas essências, as que estão escondidas nas profundezas subterrâneas e experienciam o invisível do visível – nas extensões onde o espaço-tempo-luz está intimamente ligado; devido à estrutura geométrica específica dos cristais, que no seu padrão tridimensional se repete no espaço, para apreender a junção de todas as cores de luz do espectro visível, a cor branca, onde a claridade é máxima no seu conjunto, para evidenciar a natureza refratária da realidade da matéria, que apreende todos os comprimentos de onda, o que a torna fenómeno, pois “desdobra todas as aparências na sua dimensão temporal”¹⁷ (Didi-Huberman, 2013, p. 100), para ser a luz da partícula.

E a matéria da luz de néon branca, que funciona como um fluxo de intermitência lumínica, em que a sua “descontinuidade desafia o pensamento concetual e, por conseguinte, apela à imagem”¹⁸ (op.cit, 2013, p. 101) dos carvões, para se instalar, virtualmente, como um espelho que reflete os raios luminosos, e mostra a intensidade da sua luz, em brilho, que sendo também *vanitas*, é fenómeno, “é feita de uma

¹³ Tradução nossa. Texto original: “*La pittura un principio di rivelazione e di distinzione della sostanza, com'era nelle intenzioni del discorso filosofico*”. (Brusatin, 1983, p. 18).

¹⁴ Esta dimensão caracteriza a ciência no seu aspeto dinâmico e dá ênfase aos processos investigativos de trabalho, aliando as práticas à teoria, ao destacar os elementos da metodologia própria que usamos na observação e na experimentação da montagem da Instalação.

¹⁵ Segundo a Wikipédia e a IA o Espaço-Tempo: A unificação das três dimensões espaciais com a dimensão temporal dá origem ao conceito de “espaço-tempo”, que é um continuum quadridimensional onde todos os eventos do universo ocorrem.

¹⁶ As dimensões da luz existem em um espaço 3+1- dimensional, i. é., 3 dimensões espaciais e 1 temporal.

¹⁷ Tradução nossa. Texto original: “[...], elle déploie tout apparaitre dans sa dimension temporalisant”. (Didi-Huberman, 2013, p. 100).

¹⁸ Tradução nossa. Texto original: “[...], la seconde discontinuité défie la pensée conceptuelle et pour cela sollicite l'image”. (op.cit, 2013, p. 101).

heterogeneidade que se prolonga e se desfaz, memoriza e sobrevive”¹⁹ (ibidem), para se manifestar e destacar o lugar de aparecimento.

Tudo decorre em nome da luz (*phōs*), a que se dá-a-ver como fenómeno (*phainōmaim*), no sentido do verbo *deiknymi* - uma luz da origem da cor, que em mostração, se manifesta à percepção,²⁰ e uma luz que se dá-a-ver a si própria, ao mesmo tempo que dá-a-ver o que a produziu, o ser matéria, o que permite perceber a questão da essência,²¹ da presença do todo na representação, dando-nos o que aparece em desvendamento - o reencontro com o solo originário dos carvões, que na sua instauração de mundo abre as possibilidades para implementar as coordenadas da colocação das novas matérias, as que vão ser o outro acontecimento, do qual a luz surge, para definir o discurso filosófico e “*pintar um princípio de revelação e distinção de substância*”, na materialização do processo criativo.

Modo reflexivo que prepara o solo para este assentamento de partilha, numa mudança que reorganiza e constitui a forma do pensamento e da linguagem artística, como guarda das qualidades lumínicas da experiência, enquanto fenómeno que engendra e manifesta uma dinâmica, ao inovar na distinção entre as diferentes luminosidades que instalamos.

Os cristais do Alasca, no princípio da Instalação do lado direito, numa fronteira concetual e matéria, onde a geografia é a da proximidade com o solo da terra negra. Assentes na extensão geométrica, que eleva um espaço longitudinal, cujo centro apreende a seção áurea de um retângulo²², até terminar num ponto que é análogo ao lado retangular exterior da base, as matérias-luz, mostram as variações, como a radiação particular da cor sensível, que se dá-a-ver no modo de estar da brancura informe da sua presença.

Uma presença cumulativa de brancos cristalinos, estendidos no seu chão, exibem a espacialidade das matérias inscritas, na dimensão de onde surgem as formas inesperadas. Cristalizações que produzem as luminiscências destas matérias, as que mostram a verdadeira natureza da sua substância, que se funda na luz, num desvelar que transmite paradoxalmente a mudança de aparência dos cristais, na passagem do branco à luz, e na distinção lumínica que dá acesso para a intermitência e para a modificação que expõe luz/sombra em manifesto da presença instalada, num desdobramento temporal, que se revela para nomear em (*technê*), um saber, o que se presentifica na imagem da Instalação. “É assim que a realidade do aparecimento nos deixa a imagem sobrevivente e soberana do seu rasto.”²³ (Didi-Huberman, 1988, pp. 81-82). Um vestígio que aparece abstratamente no tempo da representação, como experiência do seu assentamento, em que “a presença supostamente imediata da natureza é, de facto, o resultado de uma abstração”²⁴ (Haar, 1985, p. 47). “Por um lado, o centro tornou-se puramente ótico, o ponto tornou-se um ponto de vista”²⁵ (Didi-Huberman, 1985, p. 187), e a extensão, a mostra sensível da relação de grandeza das matérias-luz, nas suas variações de espectralidade, do visível e do invisível, na claridade e obscuridade, no branco e negro, o que permitiu outras possibilidades de articulação no reencontro lumínico com a terra

¹⁹ Tradução nossa. Texto original: “[...], est fait d'un hétérogène qui se prolongue et s'effiloche, se mémorise et se survit.”. (ibidem).

²⁰ A percepção ao conter a mesma estrutura lógica, da visão e da escuta, permite perceber “em conjunto” esta relação sensível do mundo da arte.

²¹ “A essência é apenas aquilo em que a própria coisa se me revelou numa doação originária”. (Lyotard, 1954, p. 18).

²² Usamos o retângulo áureo, na medida em que um quadrado pode sempre ser cortado para que o restante retângulo seja semelhante ao original.

²³ Tradução nossa. Texto original: “C'est ainsi que le réel de l'apparaître laisse en nous l'image survivante, souveraine, de sa traîne”. (Didi-Huberman, 1988, pp. 81-82).

²⁴ Tradução nossa. Texto original: “La présence prétendue immédiate de la nature est en fait le résultat d'une abstraction”. (Haar, 1985, p. 47).

²⁵ Tradução nossa. Texto original: “D'une part, le centre devenait purement optique, le point devenait point de vue”. (Didi-Huberman, 1985, p. 187).

negra das imagens-carvão, e na relação destas com o todo da Instalação, ao mostrar o modo de ser destas matérias, e a definição dos seus conceitos metafísicos, como nos ensina Heidegger, “em particular, a coisa [os cristais], como um composto de matéria e forma [que] faz com que a arte apareça como a iluminação de uma terra”²⁶ (Haar, 1985, p. 191).

Fenómeno plástico/lumínico que transcende a própria materialidade, para revelar outro modo de apropriação da luz. Instaura um mundo na obra artística da Instalação, para comunicar a realidade material das matérias-luz e das matérias-sombra, no seu espectral, “mas faz também aparecer, por contraste, toda a natureza”²⁷ (op.cit., 1985, p. 26), revelando as matérias que aparecem mesmo como terra, e sendo ambas constitutivas da mesma natureza e de território, originárias das profundezas da Terra, da dimensão subterrânea, estabelecem ligações significativas entre si, nas propriedades do mesmo conceito de território e no conceito de reterritorialização, presente nas formas de partilha da obra que emerge, onde “o conceito não é um objeto, mas um território”²⁸ (Deleuze & Guattari. 1991, p. 97). Exprime o princípio que se funde na mesma linha que opera as suas desterritorializações²⁹, a linha de fuga dos seus territórios, que possibilita a restituição da temporalização do passado, num restabelecer assente no novo território, o que implica o deslocamento do tempo, em que o tempo é mais originário, para um outro tempo, o tempo suspenso da arte, o que torna as matérias em categoria de natureza artística, onde o tempo parece suspenso, revelando uma paisagem inconstante de luz e sombra que cintila.

Figura 2

Pormenor do assentamento das matérias-luz em “A Terra como Acontecimento”



Nota: Fotografia: © Romy Castro

²⁶ Tradução nossa. Texto original: “[...], en particulier la chose en tant que composé de matière et de forme fait apparaître l’art comme l’illumination d’une terre”. (Haar, 1985, p. 191).

²⁷ Tradução nossa. Texto original: “[...], mais fait aussi apparaître, par contraste la nature tout entière”. (op. cit., 1985, p. 26).

²⁸ Tradução nossa. Texto original: “Le concept n’est pas un objet, mais un territoire”. (Deleuze & Guattari. 1991, p. 97).

²⁹ Modelo descritivo ou epistemológico na teoria filosófica de Gilles Deleuze & Félix Guattari.

Com a extensão das matérias já instaladas, apresentamos nesta fase a matéria da luz de néon branca, muito específica e com características muito particulares, que se instala na dimensão dominante das matérias-sombra, seguindo igualmente, no campo perceptivo, a inscrição da geometria plana na seção áurea do retângulo, mas do retângulo tumular, o que se subjeta às matérias da expressão das formas contemporâneas e ao espaço.

Esta forma perceptiva, presente, possibilita conhecer cientificamente as coordenadas operatórias para a montagem referencial do conceito de desenho da luz que selecionamos. De início, dando especial atenção à estrutura molecular³⁰ dos carvões vegetais e minerais, para determinar os valores da intensidade e potência da luz, que tem um uso de longa duração e uma eficácia na área de aplicação. Posteriormente, para consolidar a dinâmica de variação da sua intensidade, pois esta fonte luminosa foi colocada na escuridão destas matérias-sombra, que são opacas (com uma opacidade muito especial e frágil), para criar fronteiras visuais e ter um impacto estético e de realce nas suas configurações espectrais, as que movimentam todas as interações entre a luz e a sombra, com sombras próprias e sombras projetadas e penumbras, para descobrir zonas com novas intensidades intermediárias, que se enformam num poder visivo que nos transcende, onde as matérias demonstram que “os reflexos, os ecos e as sombras constituíam uma espécie distinta de duplo que testemunhava o real em vez de o dissuadir”³¹ (Rosset, 2006, s.p.), ao expor como meio, as manifestações que expressam na abstração o que devem carvão-luz.

É um discurso onde tudo é representativo, a começar pela direção de propagação da luz de néon branca, que projeta os raios de luz incidente e refletido contidos no mesmo plano das matérias-sombra, provocando a independência dos feixes de luz que geram a surpreendente variedade de tons subjetivos nas diversas frequências de negros e as sombras. E no seu afastamento, a penumbra, onde a refração é parcial.

Fenómenos que elevam a comunicação conceitual da arte como experimento, o que produz um novo princípio artístico na Obra, e nos visitantes uma multiplicidade de sensações³², que se adensam com a abertura destes horizontes visuais e perceptivos, que têm como referência as intensidades e as interações múltiplas que fazem o aparecimento para o sentir da luminosidade sombria. Não é escuridão, é uma quantidade de energia da natureza dual da luz³³, que se mostra, e comporta como onda ou como partícula, porque ambas ativam a função refletiva do olhar, visando os corpos luminosos e os corpos iluminados, que presentificam o modo diferente de se difundirem no espaço.

Com a incorporação destas qualidades lumínicas, podemos sentir um reencantamento das matérias, inabitual, e indizível, que comporta uma espécie de dobrado do espaço-tempo na volumetria que concebe a condição de abertura negra, com configurações inesperadas, impulsionadoras da contemporaneidade na arte.

Mostram as novas formas de perceber a realidade que muda na matéria, expressa nos parâmetros de abrangência da outra fonte de luz elétrica, a que causa por entre o fluxo luminoso fragmentos que luzem nas imagens - carvão, sempre em constante movimento, pois todos se movimentam em conjunto, só estando separados por espaço vazio. “Mas nenhum vem isolado, pois todos compartilham a mesma força elementar”, (Bragança de Miranda, 2022, p. 75), que uma vez aparecida, retorna ao que era, numa circularidade constante, para que os fragmentos luzam nos corpos dos carvões, como a matéria sensível

³⁰ A estrutura molecular refere-se à disposição espacial dos átomos dentro de uma molécula, definindo a forma tridimensional da mesma. Essa disposição é crucial para as propriedades físicas e químicas da substância, e é determinada pelas ligações químicas que unem os átomos entre si.

³¹ Tradução nossa. Texto original: “[...], *reflet, écho et ombre constituient une espèce à part du double qui témoignait du réel au lieu d'en dissuader*”. (Rosset, 2006, s.p.).

³² Selecionamos uma iluminação cuja função essencial luminotécnica é criar uma luz onde o ambiente é de revelação, para valorizar as matérias através da tecnologia, e ver o seu impacto na existência humana.

³³ É necessário saber não iluminar, para que a escuridão exista e a luz brilhe.

que aparece, para depois se retirar e voltar a aparecer, mas não se fixa, mostrando deste modo, o movimento corpuscular das partículas de luz minúsculas que luzem nos fragmentos. Provenientes das tessituras impercetíveis, mostram-se nas projeções dos raios de luz onda-partícula, que iluminam o negro terroso dos carvões.

Acontecem em cintilações que figuram como informação complementar, próprias da forma de ser-carvão, vegetal ou mineral, consoante as impurezas que possuem na sua formação de processos diferentes, o que potencia e dinamiza, “o acidente dos acidentes”, como diz Epicuro, da sua existência física, real e factual e da sua diversidade, as qualidades que lhe permitem ser a matéria do devir.

Devir-percetível, devir-material, devir-luz, devir-cósmico e devir-construção. Todo o devir que inscreve na terra o diálogo primitivo, pois concebe uma convergência de reflexões que criam e desenvolvem na Instalação as exigências do pensar, em que o arcaico e o contemporâneo comunicam, provocando um devir visual que devem todas as formas possíveis, as que surgem, as que desaparecem e as que convocam outros elementos para a linguagem artística, estética e geofilosófica, numa sucessão lumínica de registos expressivos que se misturam num novo paradigma, para serem a linguagem da luz nas matérias emergentes que mudam o seu modelo de representação.

Figura 3

Pormenor da luz de néon branca instalada nas matérias-sombra na Instalação



Nota: Fotografia: © Romy Castro

Fase III

*A obra de arte não é «criada» originalmente
a partir das formas do mundo,
mas a partir da Terra.³⁴
(Haar, 1985, p. 127)*

Na última instância de instalar e numa proximidade concetual e espacial, de interação com o lugar e com as dimensões das matérias dominantes, já instaladas, apresentamos num ato de total e absoluta imersão nesta obra de arte, duas novas concetualizações de representação, que movimentam o pensamento e a técnica para revelarem um discurso rompedor, transdisciplinar, que apreende perspetivas onde os conceitos artísticos implementados reivindicam um pensamento novo e criador, que preserve as experiências através da linguagem do espaço, no conjunto da mistura de géneros.

Falamos dos dois novos acontecimentos que vão interagir, Filme e Pensamento escrito, advindos de um trabalho de reflexão diferenciada, estes acontecimentos foram investigados e realizados em diferenciadas extensões criativas em arte, a partir das matérias da terra, com distintos meios de técnica e procedimentos tecnológicos para revelar qualitativamente, a nossa experiência³⁵ neste experimento. Permitiu mostrar a natureza da materialidade, as suas relações formais e as suas conexões, tendo como princípio, nesta experimentação, os elementos materiais constitutivos da instalação. Os que comunicam por si mesmos na sua materialidade formal, os que se articulam no relacionamento cromático do branco e do negro, os que fazem emergir a mediação entre a escuridão e a claridade, no enfoque lumínico da luz e da sombra, espacialmente, e os que exigem o pensamento como forma de escrita, criativamente, para apresentar os conceitos de forma objetiva. Dimensões determinantes no todo das matérias montadas, e decisivos na relação artística e espaço temporal, que dialoga com as matérias do próprio conceito, na representação, e no diálogo estabelecido com o modo de pensar do que foi escrito. Manifestações que se instalam como pensamentos dominantes, para o processo interativo. Facultam o acesso à nova representação e ao novo modo de ver a imagem.

A primeira, saída da presença da imagem-movimento do filme - *A Terra como Acontecimento*, apresenta os diferentes elementos das matérias, que “não servem de meio, eles são o meio onde tudo se joga” (ibidem), para acontecerem como mostra do realizado. Advindas de outra linguagem, a construção pictórica, edificada com as matérias-luz e as matérias-sombra, nas suas propriedades plásticas, para serem paisagens da terra que capturam a natureza e a beleza destes elementos, atravessam os novos territórios do pensamento, e mostram as qualidades expressivas das matérias, nos seus grãos, nas suas texturas e nas densidades lumínicas, numa reconfiguração da picturicidade, que faz aparecer, enquanto obra originária, a visão de aspetos essenciais destas imagens, até então desconhecidos e nunca visíveis, que permitiram “questionar sobretudo a proximidade entre a geografia e a filosofia que emerge desta obra”³⁶. Aparece como experiência transformadora, que se desenvolve através dos territórios e os aprende na filosofia da terra, para esta devir a matéria e entrar no domínio da criação.

³⁴ Tradução nossa. Texto original: “*L’oeuvre d’art n’est pas « puisée » [...], originellement dans les forms du monde, mais dans la Terre*”. (Haar, 1985, p. 127).

³⁵ Que possui diferenciadas maneiras técnicas e científicas para questionar e representar as formas da Terra.

³⁶ Tradução nossa. Texto original: “[...], *interroger avant tout la proximité entre géographie et philosophie qui émerge de cette oeuvre*”. (Antonioli, 2003, pp. 12-13).

E devém, numa “visão pictural radical”, que se movimenta e transforma para se adaptar em cada *frame*, à mediação tecnológica. Surge como a imagem singular do novo território, a que se reterritorializa na constituição da representação cinematográfica, e revela em movimento, o conceito das representações da terra na composição espacial, que se perspectiva agora para “agregar o momento mesmo da criação”³⁷ (Badiou, 2004, p. 29) no filme.

Numa projeção dinâmica que se fixa na parede frontal da Instalação, cada imagem, promove a sua aparição que está submetida ao contexto, o que exerce uma tensão dialética contínua, gerando estranheza ao olhar na percepção cromática do que se contempla na análise desta realidade, que vai do concreto ao abstrato, abstratizando o movimento visual que se realiza no percurso espacializante. Provoca visualmente um domínio absoluto das matérias sobre o espetador, no modo como é dado à percepção direta, pois submete o pensamento e a próprias natureza da obra, sob a ação da técnica, que se instala no espaço para se estabelecer. E “ela estabelece-se como o poder dominante: ao mesmo tempo criativo e revelador”³⁸ (Axelos, 1964, p. 17), que se articula num desdobramento contínuo para dialogar com a outra matéria, a sonora, a que se revela através do som emitido na dupla articulação do filme. Captada através dos sons originários advindos da própria Terra, esta matéria sonora revela os momentos de energia temporais de duração, como a experiência audível do som dos trovões e dos relâmpagos, de erupções de vulcões, de lavas a borbulhar, de chuvas torrenciais a cair, e de outras dimensões que emanam destas origens da natureza, que se tornam nos modelos de menção incorporados nas imagens, as que servem de mediação e suporte para a instalação dos sons captados, que sendo ambos fenómenos originais, mostram fenomenologicamente a sua essência, apanhada com as suas particularidades e os seus ritmos internos, que fluem como momentos suspensos no tempo, poeticamente, para serem escutados em cada imagem, como o conteúdo que se ouve no filme e depois se vê. Somados uns aos outros, informam e enformam um todo indivisível que reflete os fenómenos sonoros, na sua relação com o tempo, revelando as sonâncias audíveis das dimensões, num reconhecimento da Terra, com a qual comunicamos ontologicamente.

Procedimento do tempo que contem todas as dobras possíveis, nas sonâncias da reflexão do som, histórico e artístico, para se encontrar com a frase escrita sobre a terra, que se lê e se ouve como o som da linguagem e do pensamento, ao criar uma representação mental que nos permite perceber e desvelar a verdadeira natureza das matérias e as relações que estabelecem entre si, no “conceito do território que o cinema promove”.

Impressa na mesma parede frontal, mas colocada por baixo da projeção da imagem do filme, como expressão do dizer do pensamento, menciona: “Pensar faz-se na relação do território com a Terra”. Figura não como um fenómeno, mas sim como o pensar que torna possível os fenómenos, ao interrogar o horizonte último da experiência Humana. É um tempo diegético, o tempo que *A Terra como Acontecimento* mostra no seu discurso geofilosófico. Indaga a maneira como a arte contemporânea valida a terra, e investiga o restituir da criação de novas formas de organização do território, a partir da conceção, da potência da tecnologia e da sua produção, que “é também, e sobretudo, uma provocação; provoca a matéria, a vida, o pensamento”³⁹ (ibidem), para mostrar o *Acontecimento* que

³⁷ Tradução nossa. Texto original: “*Agregar el momento mismo de la creación*”. (Badiou, 2004, p. 29).

³⁸ Tradução nossa. Texto original: “[...], elle s’installe comme la puissance dominante : à la fois créatrice et dévoilante”. (Axelos, 1964, p. 17).

³⁹ Tradução nossa. Texto original: “[...], elle est aussi, e surtout, une provocation : elle provoque la matière, la vie, la pensée”. (ibidem).

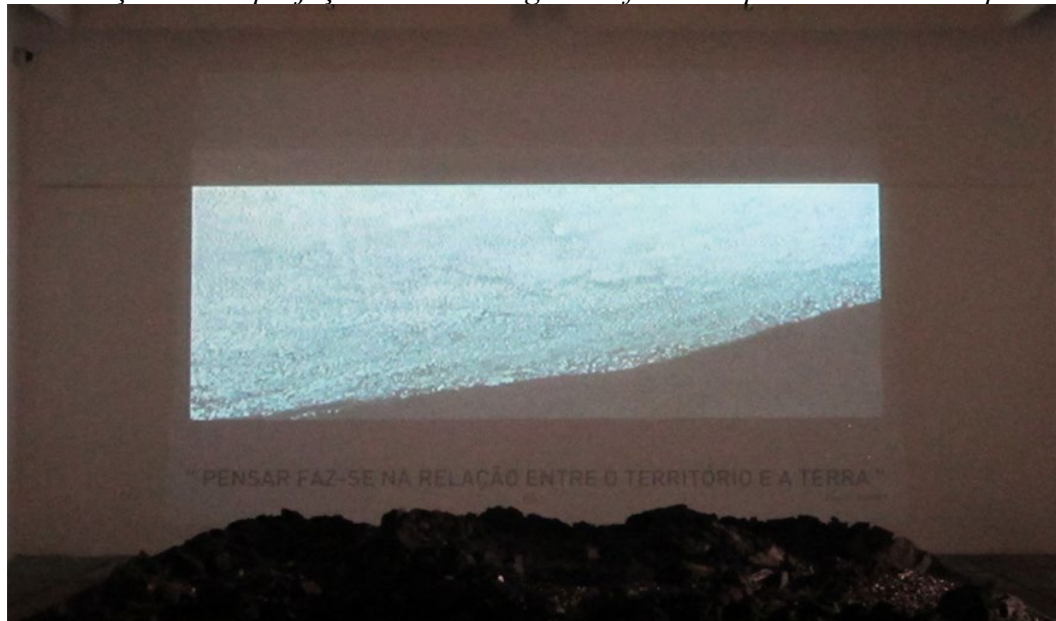
instalamos, porque “através da - e através do - desenvolvimento da técnica surge e surgirá o poder do Pensamento”⁴⁰ (Axelos, 1964, p. 18).

, que destaca nas estruturas do experimento a manifestação das matérias, que surgem aqui, como a origem da linguagem da terra.

Todos os elementos artísticos constroem uma correlação discursiva entre as diferentes matérias das áreas expositivas e a sua totalidade, na medida em que “criam a obra de arte a partir da Terra”, como cita Michel Haar. Representam matérias⁴¹ que refletem as suas extensões, numa manifestação que transfigura o espaço arquitetónico usado como elemento central da intervenção para “surgirem como disparadoras de pensamento”, (Bragança de Miranda, op. cit. p. 80), que experienciam com conceitos, prospectos e perceptos o que ilumina a terra onde figura a Instalação. E para criar nos visitantes uma experiência inovadora de comunicação, que origine outras formas de pensar e de sentir, politicamente ativas. Potencializa ainda, uma chamada de atenção para as atividades humanas e o seu impacto no registo geológico global, visualizado nas matérias como experiência emotiva, que procura reflexões e questionamentos sobre a sustentabilidade da terra, numa abertura a novos diálogos, que façam aparecer um outro modo de encontro e de percepção, “para compreender o mundo contemporâneo e as transformações radicais na ação e no pensamento a que estamos a assistir”⁴² (Antonioli, 2003, p. 13), e para se refletir no que liga continuamente um carvão ao outro e por sua vez ao humano e à vida no solo, para preservar a ligação entre lugares particulares do território e o lugar universal da Terra.

Figura 4

A Instalação com a projeção de uma imagem do filme e o pensar inscrito na parede



Nota: Fotografia: © Romy Castro

⁴⁰ Tradução nossa. Texto original: “[...], au travers du - et à travers le - déploiement de la technique surgit et surgira la puissance de la Pensée”. (Axelos, 1964, p. 18).

⁴¹ “No fundo toda a história se fez sobre a matéria, contra a matéria, por outra matéria - mais impercetível, a do pensamento”. (Bragança de Miranda, 2022, p. 78).

⁴² Tradução nossa. Texto original: “[...], pour la compréhension du monde contemporain et des radicales transformations de l'action et de la pensée auxquelles nous sommes en train d'assister”. (Antonioli, 2003, p. 13).

Referências

- Antonioli, M. (2003). *Géophilosophie de Deleuze et Guattari*. L'Harmattan.
- Axelos, K. (1964). *Vers la pensée planétaire*. Les Éditions de Minuit.
- Bachelard, G. (1972). *La poétique de l'espace*. Presses Universitaires de France.
- Badiou, A. (2004). El cine como experimentación filosófica. In G. Yocel (Comp.), *Pensar el cine I: imagen, ética y filosofía*. Manancial.
- Bragança de Miranda, J. A. (2022). Uma explicação órfica da *Terra dos filmes de Romy Castro*. In *La Terre comme Événement II*. Éditions Mémoire de L'Avenir.
- Brusatin, M. (1983). *Storia dei colori*. Giulio Einaudi Editore.
- Castro, R. (2012). *A Terra como Acontecimento I* [Filme].
- Castro, R. (2022). *La Terre comme Événement II*. Éditions Mémoire de L'Avenir.
- Deleuze, G. (1983). *Cinema 1 : L'image-mouvement*. Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. (1985). *Cinema 2 : L'image-temps*. Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1992). *Qu'est-ce que la philosophie ?* Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (1985). *La peinture incarnée*. Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (1990). *Devant l'image*. Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (1998). *Phasmes : Essais sur l'apparition*. Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2000). *Devant le temps*. Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2013). *Phalènes : Essais sur l'apparition 2*. Les Éditions de Minuit.
- Haar, M. (1985). *Le chant de la terre : Heidegger et les assises de l'histoire de l'être*. Éditions de l'Herne.
- Heidegger, M. (2004). *The question concerning technology, and other essays* (English translation). Garland Publishing.
- Lyotard, J.-F. (1954). *A fenomenologia*. Edições 70.
- Rosset, C. (2006). *Le réel, l'imaginaire et l'illusoire*. Les Éditions de Minuit.
- Serrão, J. (1999). *Dicionário da História de Portugal* (Vols. 1–6). Edição Figueirinhas.
- Weber, M. (1916). In *Mark Rothko Exhibition. Catalogue* (1987). Fundación Juan March.