

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



OBJETO HABITANTE
Do aproveitar à construção criativa

Miguel Rodrigues Casa Nova Madureira

Dissertação

Mestrado em Pintura

Dissertação orientada pelo Prof. Doutor Rui Alexandre Rosa Grincho Serra

2025

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu, Miguel Rodrigues Casa Nova Madureira, declaro que a presente dissertação de mestrado intitulada “Objeto Habitante. Do aproveitamento à construção criativa”, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou noutras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm a devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato

Lisboa, 15 de março de 2025

RESUMO

A presente reflexão aborda uma investigação teórica desenvolvida em relação com o trabalho criativo e artístico executado no atelier, circundando os elementos constituintes do objeto habitante e ampliando as noções de deambulação como ponto central do desenvolvimento artístico. Exploram-se as metodologias de trabalho que são fruto de uma recolha de elementos do espaço em que permanecem. Destaca-se a pintura e o aproveitamento de matérias-primas, visando elucidar as transparências de um passado em constante oscilação entre o ser e o não-ser.

Existe um encontro com o mundo que é percecionado e readaptado na construção visual, explorando a noção de corpo, que ocupa e se estende materialmente em prol de uma tentativa de expressão que considera o pensar a criação enquanto processo de mediação. À luz da contemporaneidade, reflete-se sobre momentos capturados, assentes na horizontalidade da criação e multiplicidade de reflexões que libertam o nosso saber universal para a atualidade conhecida. É um completo transbordo da noção temporal, cedendo à ausência do ser e, talvez, do ser universal que se prolonga até nós - a nossa perpetuação.

Subtrai-se a essência de um conjunto de ações no meio urbano, espaço de cor ou ausência dela, que remete à memória pessoal e coletiva, assim como aos pensamentos ou marcações anónimas expressas fugazmente. A Natureza é percecionada como parte subtil de um todo, que se releva à nossa condição, apropriando-se do que constitui o seu redor, enquanto organismo expansivo na sua natural condição, refletindo na pintura o seu ciclo de degradação e corrosão, com proximidade ao abandono como expressão do que é ocultado. A sua presença é uma lembrança.

Palavras-chave: Pintura expandida, Aproveitamento, Processo, Corpo, Habitar, Transparência.

ABSTRACT

This reflection concerns theoretical research relating to creative and artistic work in the studio, focusing on the constituent elements of the inhabiting object and the breadth of the notions of wandering as the centrepiece of artistic development. The working methodologies explored are the result of collecting elements from the space in which they remain. Painting and the utilisation of raw materials are of particular note, with the aim of elucidating the transparencies of a past in constant oscillation between being and non-being.

The encounter with the world is perceived and reinterpreted in the visual construction, exploring the notion of the body, which occupies and extends materially in favour of an attempt of expression that reflects the thinking of creation as mediation. In the context of contemporaneity, it reflects on captured moments, based on the horizontality of creation and the multiplicity of reflections that free our universal knowledge for the known present. The notion of time is completely overwhelmed, giving way to the absence of being and, perhaps, to the universal being that extends to us – our perpetuation.

The essence of a series of actions within the urban environment is extracted, resulting in a space characterised by a deficiency of colour, which alludes to both personal and collective memory, as well as to transient thoughts or anonymous markings. Nature, as a nuanced component of a larger entity, manifests itself in response to our condition, assimilating its surroundings as an expansive organism in its natural state. The painting serves as a medium for reflection, showcasing its cycle of degradation and corrosion, which is on the verge of abandonment. This cycle serves as a metaphor for what lies concealed, and its presence serves as a poignant reminder.

Keywords: Expanded Painting, Use, Process, Body, Inhabit, Transparency.

AGRADECIMENTOS

Esta dissertação é o reflexo de uma longa caminhada, repleta de desafios e aprendizagens. Agradeço à pintura por possibilitar ser quem sou. A minha maior gratidão por quem esteve sempre presente.

Em primeiro lugar, ao meu orientador Rui Serra, pela maior compreensão e paciência ao longo de todo este trabalho. Agradeço o seu incentivo e disponibilidade que foram essenciais para o meu percurso académico. E a sua confiança no meu trabalho artístico foi potência para um maior desenvolvimento da presente investigação.

Agradeço aos meus pais, pelo amor e apoio incondicional desde sempre. Sem o vosso incentivo para continuar, este percurso não teria sido possível.

Aos meus amigos, eternamente grato pelas inquietantes conversas que fizeram florescer novas ideias. Sem o vosso contributo, pintar não seria o mesmo.

Por fim, a todos os que, de alguma forma, acompanharam o meu percurso artístico até esta dissertação, o meu sincero agradecimento.

Este passo final é, de certa forma, uma extensão de todos os que cá estiveram. Com vocês, pintar torna-se um processo ainda mais vívido.

Índice

INTRODUÇÃO	6
DESCRIÇÃO DO TEMA	7
ESTADO DA QUESTÃO - ANTECEDENTES (OBRAS E AUTORES)	7
CONTEXTO	31
PROCESSO.....	33
RECOLHA DE IMAGENS E INFORMAÇÃO.....	35
MATÉRIAS.....	52
COR.....	58
CONSTRUÇÃO VISUAL.....	59
APROVEITAR	62
APROVEITAMENTO DO OBJECTO COMO PARTE TRANSPARECIDA.....	62
OBJECTO HABITANTE.....	70
PINTURA EXPANDIDA	72
CURAR – OBRA ÚNICA, MÚLTIPLA E FINALIDADE COLECTIVA – NO ESPAÇO....	79
PROJECTO PICTÓRICO.....	82
BREVE REFLEXÃO SOBRE O PROJECTO PICTÓRICO	99
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	101
BIBLIOGRAFIA	103
FONTES ICONOGRÁFICAS	108

INTRODUÇÃO

A presente dissertação de Mestrado em Pintura propõe abordar a temática da degradação dos espaços urbanos, no surgimento do objeto habitante, e o aproveitamento de matérias no percurso da vertente criativa. Conseqüentemente, desenvolvi um trabalho artístico inerente a esta temática que se caracteriza pela busca *in situ*, com *assemblage* e aproveitamento dos locais no âmbito de um projeto pictórico.

Assim, pretendo analisar as questões que articulam simbioticamente os pontos que estruturam a temática geral. Tento fundamentar e sustentar, dentro da dimensão teórica, o projeto artístico recorrendo a alguns autores que elucidaram a questão processual do aproveitamento do objeto que habita, incluindo o corpo do artista como meio vinculativo do processo pictórico realizado em atelier. Explorar-se-á o envolvimento das camadas inerentes à construção criativa, salvaguardando a perspectiva reflexiva como um encadeamento de ideias que se interligam, enquadrando autores e artistas que sobressaltam à luz deste projeto seja a partir de incidências temáticas, palavras-chave ou composições no campo da referência imagética.

Como tal, pretendo encadear sequencialmente o conteúdo teórico da investigação adotando um método reflexivo sobre a temática proposta, evidenciando os pontos que enaltecem a reflexão pictórica no ato criativo e no aproveitamento das matérias recolhidas através de uma deambulação pessoal, essencialmente em território português.

À luz da pintura e do que a define, apresentar-se-á o que constitui a construção criativa em atelier, devaneios, reflexões introspectivas, e etapas que formulam o pensamento criativo. Para tal, irei apresentar uma perspectiva pessoal demonstrada no plano prático, circunscrevendo a minha abordagem perante a possibilidade de criação de identidade, em lugares e não-lugares, envergando o processo como mote principal ao desencadeamento no âmbito da pintura e seus sentidos latos.

Igualmente, procura-se realçar o veículo condutor entre não-ser e ser, evidenciando o que está no quotidiano, e intensificando essas transparências que surgem natural ou artificialmente. Da ‘caverna ancestral’ à contemporaneidade, procura-se uma veia universal na multiplicidade de signos não-linguísticos, e a linguagem compositiva dos referentes, aqui debruçados à luz da criação artística focada no que compõe a ‘imagem’ esboçada. Assume-se a intermediação temporal, na busca pela expansão e extensão da existência para lá do singular (de si), para transparecer as camadas da sua essência e recolocar-se numa posição ambígua do que é sempre oculto. Assim, destaca-se o ser anónimo como uma “configuração” de si, e da multiplicidade de

formas e identidades que possa vir a assumir, desdobrando-se em porções temporais que estratificam uma presença ampliada além da individualidade.

DESCRIÇÃO DO TEMA

A pertinência da temática escolhida, advém de um processo de deambulação constante, que surge fundamentalmente pela condição anónima do ato e do ser enquanto ser entreposto. Esta investigação pretende tornar visível uma realidade, composta de múltiplos atos e ações naturais, que se dispõem maioritariamente na corrosão e degradação do que nos é deixado enquanto estado de ser, tomando noção dos textos e autores que fundamentam as questões de espaço, de lugar e/ou de não-lugar, dentro da envergadura de um local composto que se cria por si, procurando-se retirar de si uma nova realidade aproveitada.

ESTADO DA QUESTÃO - ANTECEDENTES (OBRAS E AUTORES)

É através do conceito de intempestividade de Nietzsche (1844 - 1900), que o filósofo italiano Giorgio Agamben, em *O que é o contemporâneo?* (2009), começa a definir um caminho para o conceito de contemporâneo. Segundo Agamben (2009), a publicação de *Unzeitgemässe Betrachtungen*, traduzido para *Considerações intempestivas*, pretendia tomar consciência da noção do seu tempo, o seu presente. Nietzsche, refere Agamben, situa-se numa desconexão e dissociação com a sua ‘contemporaneidade’, perante o (seu) presente, que é a sua ‘atualidade’. Aquele que é verdadeiramente contemporâneo, que pertence realmente ao seu tempo, não coincide concretamente com o mesmo, sendo capaz através de um deslocamento, compreender o seu tempo (Agamben, 2009). De acordo com Agamben, a contemporaneidade é:

(...) uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. (Agamben, 2009)

O filósofo italiano vai encontrar, neste paradigma do tempo e da contemporaneidade, as fraturas que o presente apresenta, colocando-nos nesse mesmo ponto fulcral de fratura, ou seja, ao longo de um tempo cronológico surge algo no seu interior, como é o exemplo da moda, que vai dar uma descontinuidade no tempo, assumindo um papel de atualidade e não-atualidade, ou falta dela, refletindo, como exemplo, a primeira peça de vestuário ‘confeccionada por Adão e Eva’, as folhas de figueira. Existe sempre uma ligação entre a contemporaneidade e o passado, como uma ‘citação’ no presente de uma divisão de tempos que potencialmente podem vir a ser revitalizados. O que Agamben vai explicitar nesta relação passado-contemporaneidade, é um devir histórico do presente, assumindo uma proximidade e, simultaneamente, um afastamento da “origem” ao presente. Deste modo, remete o enquadramento da vanguarda no espectro temporal da origem ao presente, como um extravio do tempo. É o contemporâneo aquele que se presenteia perante a escuridão do seu tempo, apreendendo uma luz distante que advém, sabendo distinguir as descontinuidades que assoberbam o presente, como uma luz que se projeta na escuridão do presente, sombra do que outrora fora o passado.

Para compreender o passado mais remoto, é necessário demonstrar a importância do período Paleolítico Superior na Pré-História:

Os primeiros homens que viveram sobre a Terra não deixaram sinais de actividade criadora. Calcula-se que tivessem surgido há cerca de um milhão de anos, mas por centenas de séculos arrastariam uma existência pouco superior à dos outros animais. Só muito mais tarde, talvez a partir de quinhentos mil anos antes de Cristo, principiaram a revelar nitidamente as capacidades inventivas pelas quais se tornariam os futuros senhores do globo. Pedras rudemente talhadas, que o tempo poupou, são o único testemunho de trabalho inteligente, embora de início fosse tão grosseiro que por vezes não sabemos se foi o homem ou o acaso o verdadeiro criador de tais formas.¹

De *paleo* (antigo) e *lithos* (pedra), surge o Paleolítico; também designado por Idade da pedra lascada, é o período mais longo da Pré-História. Subdivide-se em duas épocas, sendo que a primeira corresponde ao Paleolítico Inferior, mais duradoura (cerca de quatrocentos e cinquenta mil anos), abrangendo as três primeiras glaciações, enquanto

¹ Almeida, 1960, p. 7.

a segunda corresponde ao Paleolítico Superior, com o início da quarta glaciação, com uma duração aproximada de quarenta mil anos (Almeida, 1960).

*O termo arte pré-histórica descreve um conjunto abrangente de manifestações artísticas de culturas não letradas, que inclui alguns dos primeiros artefactos produzidos pelo homem. Embora algumas evidências de atividade artística remontem a 500 mil anos atrás, as formas mais familiares de arte pré-histórica foram produzidas aproximadamente entre 50 mil e 3 mil a.C.. Apesar de variar conforme o período e o continente, a arte pré-histórica costuma representar as crenças e os sistemas sociais.*²

Foi na segunda metade do século XIX que se estruturou a ideia dos primeiros homens, contemporâneos de grandes mamíferos extintos, reforçada com as manifestações artísticas da antiguidade paleolítica (Carvalho et al., 1996). Estas manifestações artísticas, definem-se como arte paleolítica, repartidas em três categorias - móvel, parietal e rupestre -, sendo que a arte móvel refletia, de um modo geral, a facilidade do seu transporte, incluindo objetos de adorno e peças pintadas, gravadas ou até esculpidas, em suportes como lajes, ossos ou dentes. Por sua vez, a arte parietal vinha definir-se através da importância da caverna, ou seja, a ação pictórica manifestar-se-ia nas paredes de grutas, repletas de impressões de baixo-relevo, gravuras e pinturas, distribuídas por locais específicos, desde a ‘entrada’, que oferecia melhor luminosidade natural, até às ‘profundezas’ das galerias, onde seria necessário a utilização de uma luz artificial (Carvalho et al., 1996).

Como tal, existe uma delimitação possível para as representações paleolíticas, subdividindo-se em quatro temas: animais, geralmente de perfil; signos, com pouca ou nenhuma base para interpretação; figuras humanas, ou humanoides; e, por fim, motivos indeterminados (Carvalho et al., 1996).

Assim sendo, é fundamental salientar a utilização da caverna como espaço pictórico e simbólico. A arte paleolítica reparte-se em vários períodos e estilos que evoluem coerentemente ao longo dos anos, sobretudo “permitem afirmar que a arte paleolítica começa no abstrato e tende para um realismo cada vez mais acentuado, e que

² Hodge, 2018, p. 12.

os signos do Madalenense só são decifráveis dentro de uma sucessão de formas que vem desde o Aurinhacense.” (Leroi-Gourhan, 2017). Desta forma, e de modo a ser compreendido, reparte-se o Paleolítico Superior em: Período pré-figurativo, onde a figura ainda não é reconhecível; Período primitivo (estilos I e II), com caráter abstratizante, onde as formas são por vezes inidentificáveis, ou referindo partes do corpo, seja cabeça ou genitais, e ainda figuras animais que, tal como na figuração humana, apresentam uma ténue delimitação das suas características; Período arcaico (estilo III), que reflete um amadurecimento formal, com maior perfeição técnica, ao garantir características mais ‘únicas’ no uso da forma, bem como a evolução dos signos, mais complexos; Período Clássico (estilo IV, dito antigo), que assume a procura do realismo, através da semelhança nas proporções e no dinamismo da forma, apresentado por vezes com apontamentos da pelagem animal ou a ténue demonstração mais repousada das figuras, maioritariamente de perfil; por fim, o Período tardio (estilo IV, dito recente), definido pelo cessamento progressivo da ornamentação da caverna, tornando-se móvel e desagarrada dos estilos anteriormente mencionados, chegando ao denominado ‘pico’ realista (Leroi-Gourhan, 2017). Portanto, a arte paleolítica revela estar simbolicamente definida, utilizando como referências a profundidade das cavernas, as suas salas ou galerias, visto que a sua progressão se desenvolve da claridade à penumbra, até chegar às delimitações mais profundas:

Há portanto uma verdadeira invasão progressiva dos fundos, que se prolonga até ao início do estilo IV recente (aparição da rena), cessando quando a arte móvel tem ainda 2 ou 3000 anos de carreira a prosseguir.³

No Paleolítico Superior denotamos a marca incisiva do humano e a sua manifestação artística, caracterizada por imagens expressivas de animais, figuras e signos, no entanto, apesar da sua erosão natural, ainda nos é possível observar registos em várias cavernas, incluindo *Lascaux* e *Chauvet* (França) ou em El Castillo (Espanha), que apresentam uma grande diversidade de elementos e signos por decifrar - “when we begin to decipher engraved or painted walls, we are first drawn to the most basic visual element: the individual stroke. Successions of strokes comprise lines, which in their turn

³ Leroi-Gourhan, 2017, p. 89.

generate form and contour and organize graphic elements to create the figure and to detach it from the background” (Fritz, Tosello, 2007, p. 61).

Como tal, o que irá interessar, numa lógica de pontos comuns, será a relação desta investigação com a arte parietal, a sua incidência na caverna e como é que se poderá transpor a sua influência na produção pictórica contemporânea. Contudo, a referenciação da arte parietal será feita de um modo generalizado, sem nenhuma incidência específica sobre determinada caverna, pois a comparação será feita com base na composição elementar das cavernas, como meio exponencialmente expressivo.



Figura 1 ‘Canto Tectiforme’, Caverna de El Castillo, Ponte Viesgo, Cantábria, Espanha.



Figura 2 ‘Galeria dos Discos’, Sector VI, Caverna de El Castillo, Ponte Viesgo, Cantábria, Espanha.

Refiro-me à Caverna de El Castillo como elemento exemplificativo dos signos que nos são propostos e a sua relação com o espaço enquanto composição. Num plano geral, a estruturação das formas abstratas, ou signos, que abundam a caverna, delimitam um espaço, anteriormente vazio e que se faz reconhecer como abrigo e como centros da manifestação artística (simbólica). Surge como um objeto ou finalidade de interação e retrato, em funcionalidade com o tempo, da própria natureza; seja em contextos ritualísticos, de memória, ou de louvor, a sua presença está e pode traduzir-se nessas características.

A caverna determina um espaço natural, presentificado com a atuação humana, que de uma perspectiva contemporânea, transmitir-se-ia numa cronologia específica. O mesmo se poderá referir na criação pictórica atual, que presentifica o “tempo”, ou seja, a representação pela necessidade de expressão, que colabora com a inevitabilidade expansiva da natureza.

A obra cinematográfica de Marguerite Duras, ‘Les Mains Négatives’, de 1978, propõe o desvelamento do tempo⁴, relacionado com um passado inscrito e distante. Ao visualizarmos a curta-metragem de Duras, é proposta uma diferente abordagem entre imagem e texto — este desdobrado — ao pronunciar um transbordo temporal. O que se espelhou há 30.000 anos foi a ausência da linguagem e comunicação, ou talvez o começo das mesmas; como tal, Duras traz à contemporaneidade a necessidade de ser ouvido e esperar ouvir, de ser e esperar o seu múltiplo - deseja, na voz de um ser antigo, criar o seu duplo. É talvez, numa breve sugestão, desvendada uma transgressão do ser que se repercute no tempo, que é parte de nós e assume-se dissimulada, na busca de voltar a ser e encontrar a continuidade do seu fim:

*Da mesma forma que o sujeito nascente busca a vida, ele também resiste a ela. O ser, essa existência sem nome, comporta o peso da própria neutralidade. Desse modo, não é a morte que interrompe o movimento desse sujeito, mas o Ser, ou o “Il y a”. (...) mostrando a luta pela vida do sujeito, num enorme esforço de soltar o primeiro grito e anunciar ao mundo sua vinda; este se percebe também envolvido por uma força contrária (que talvez exija uma força maior ainda que nascer), que é hesitação em continuar nascendo.*⁵

Esta aproximação desenvolve-se numa narração de Duras, definida pela sua deambulação pelas ruas de Paris, tomando a projeção ressonante na dupla percepção, visual e auditiva, que dialogam entre si para fazer reaparecer o que já foi e o que já esteve presente — ou, se assim puder colocar — fazer renascer o já nascido. A própria obra provoca uma duplicidade do sentimento, retém a projeção do valor do ser, de há 30.000 anos, como um crânio que não deixaria de representar quem o habitava, pois estava ligado

⁴ TEMPO (gr. xpóvoç; lat. *Tempus*; in. Tim. fr. *Temps*; ai. *Zeit*; it. *Tempo*). Podemos distinguir três concepções fundamentais: 1ª o T. como ordem mensurável do movimento: 2ª o T. como movimento intuído; 3ª o T. como estrutura de possibilidades. À primeira concepção vinculam-se, na Antiguidade, o conceito cíclico do mundo e da vida do homem (metempsico.se) e, na época moderna, o conceito científico de tempo. À segunda concepção vincula-se o conceito de consciência, com a qual o T. é identificado. A terceira concepção, derivada da filosofia existencialista, apresenta algumas inovações na análise do conceito de tempo. (...) 3ª O terceiro conceito de T. transforma-o em estrutura de possibilidade. (...) quando o T. é autêntico (originário e próprio da existência), é “o porvir do ente para si mesmo na manutenção da possibilidade característica como tal.” (...) O passado, como *ter sido*, é condicionado pelo porvir porque, assim como são possibilidades autênticas aquelas que *já foram*, também *já foram* as possibilidades às quais o homem pode autenticamente retornar e de que ainda pode apropriar-se. (Abbagnano, *op. cit.*, pp. 944 - 947).

⁵ Menezes, 2008, p. 16.

à permanência do que existe, que é ‘palpável’ e faz transbordar o vazio, ou o interdito, do humano (Bataille, 2015, p. 42). Esta relação com o objeto ‘habitante’, poderá traduzir-se na obra de Duras, pela voz que vem, mas que está ausente, trazendo-o na linha do tempo como o crânio detentor da nossa interioridade mais primária.

Na obra de Duras, ‘Les Mains Négatives’, encontramos a clara importância das mãos dentro da dicotomia visual e auditiva. No entanto, o que nos separa de uma leitura coesa — no mais amplo sentido, o que observo está no alcance do que ouço - é a marca temporal que separa a imagem da narração que apronta a mutação do observado. Ora, o que aqui se transparece são dois pontos fulcrais, no meu entendimento, de origem e ‘trespasse’ da mão criadora, e da natureza. As mãos impressas na mais profunda necessidade de ser (talvez ter sido e querer ainda ser), estão dentro da narração poética, mas nunca são vistas:

*O homem sozinho na gruta olhou / no ruído / no ruído do mar / a imensidão das coisas*⁶

Há esta intencionalidade prévia, de uma construção imagética paralela ao que se observa, como um fio condutor que refaz a percepção visual da obra. Este encontro está na ausência entre estas duas realidades, ou seja, é trazido à contemporaneidade a voz de um corpo ausente que ressoa na imagem o grito da sua presença, como já mencionado por Bataille, ao refletir sobre o objeto, determinando que a linguagem está na passagem do tempo e é na criação que - neste caso outrem, ser antigo, que dialoga com Duras - reencontra o sensível. Como tal, o testemunho palpável aos olhos do espectador, da mão que sente e pulsa os vincos do tempo, está gravada pela sua presença que se ausentou, retorna dentro do ser e já não ser, perante a necessidade de ser visto através do símbolo afastado da mão técnica - por precisar identificar-se e espelhar no mundo, talvez, o ressoar da origem:

*Tu que és nómada tu que és dotada de identidade amo-te / (...) Para que alguém as tenha visto*⁷

⁶ Duras, 1979.

⁷ Duras, 1979.

Estamos perante a invocação do toque, do encontro e da procura — do singular ao plural — da mão que toca no granito até ao vazio que perdura desse toque, numa maior extensão de si para passar a ser a potência de tudo. Duras pulsa destes gritos, para quem consiga ouvir, o chamamento ao amor universal -‘Sou aquele que chamava, que gritava há trinta mil anos / Amo-te’ (Duras, 1979) -, de lá para cá.

Este condutor linguístico está interlaçado com a imagem, não a imagem mental, talvez recriada, mas as imagens das ruas de Paris que Duras proporciona. Ora, é a alteridade do acontecimento, ou seja, o embalamento musical que nos guia, ressoa na narração uma intensidade palpitante, uma constante oscilação do findar de outrem e o encontro de partes de si num múltiplo — nós como coletivo — à medida que as imagens se cruzam e vão, pouco a pouco, transparecendo-se da noite ao dia. Poder-se-ia talvez pensar a obra como um todo, claramente, mas como uma obra que pretende demonstrar através destes sintomáticos ritmos, a presença e a ausência. Entre o toque originário e o vazio desse toque: somos nós.



Figura 3 Marguerite Duras, ‘Les Mains Négatives’, 1978, 1’15”



Figura 4 Marguerite Duras, 'Les Mains Négatives', 1978, 1'37"



Figura 5 Marguerite Duras, 'Les Mains Négatives', 1978, 2'30"

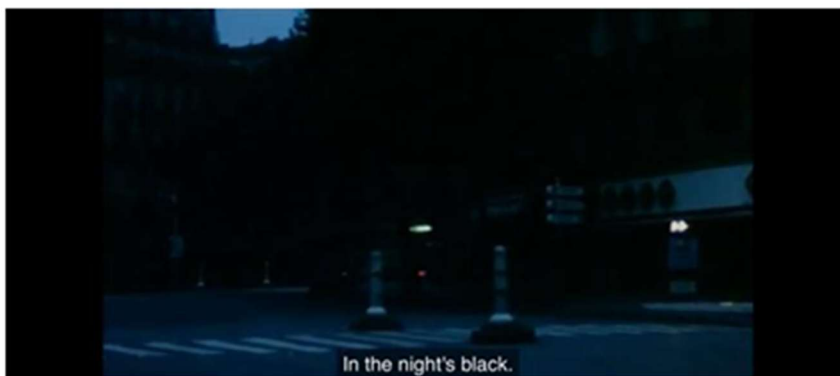


Figura 6 Marguerite Duras, 'Les Mains Négatives', 1978, 2'36"



Figura 7 Marguerite Duras, 'Les Mains Négatives', 1978, 4'13"

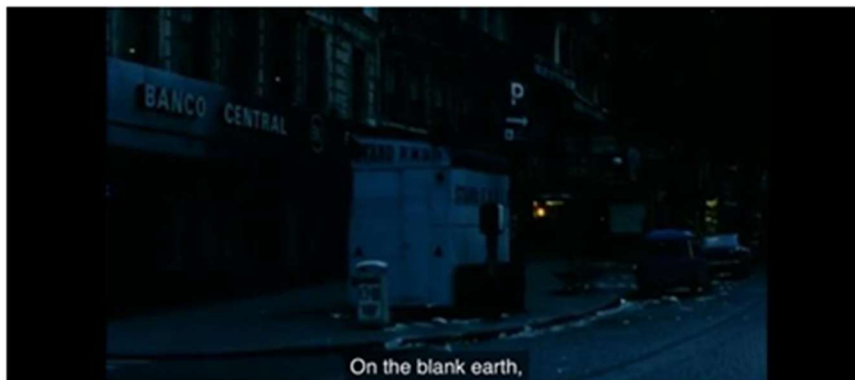


Figura 8 Marguerite Duras, 'Les Mains Négatives', 1978, 6'06"



Figura 9 Marguerite Duras, 'Les Mains Négatives', 1978, 12'50"



Figura 10 Marguerite Duras, 'Les Mains Négatives', 1978, 13'08"

'Les Mains Négatives', de Duras, centraliza a potência do tempo, como um chamamento perpétuo do anonimato do ser. Assume da discursividade um auxílio às transparências do tempo, que moldam da unidade à sua multiplicidade, como uma extensão convexa de si. A partir das imagens acima apresentadas poderíamos entender, dentro das falas de outrem, que a deambulação que Duras nos proporciona oscila entre passado e presente, reabrindo as transparências que os formam, através de um diálogo de dois seres intertemporais, mas que, simultaneamente, presenteia a ausência e, de certo modo, o pulsar da natureza.

Se compreendermos o repousar da mão no granito e observarmos a sua composição - 'Do azul da água / Do negro da noite' (Duras, 1979) - percebemos que ao retirar a sua mão, há um vestígio de si relançado à natureza e que perdura para além de si mesmo. Ora, compreendendo isto, ao retornar às imagens de Duras podemos, por breves instantes, assumir a oscilação que nos tem vindo a ressoar, entre o ter sido e talvez ainda ser, transparecendo da crueza urbana o relance dos céus entre a negritude das árvores, como uma fenda do tempo que personifica, de algum modo, o retorno deste ser anónimo ao contemporâneo. Transmite pouco a pouco, da noite para o dia, um personificado grito à universalidade que criou e continua a criar. Este gesto reflete o visível e o invisível, a continuidade para além da materialidade física, que por instantes repousa sobre o 'cubo branco', numa expectativa temporal de se rever ou duplicar nas instâncias da contemporaneidade. Coloca em confronto, como refere Bataille, a morte discernida que

provoca a consciência, espelhando nos céus de Duras a fenda imensa que participa de uma permanência relativa.

Tanto a obra de Duras como o meu projeto artístico, posteriormente descrito, assumem a intermediação temporal, na busca pela expansão e extensão da existência para lá do seu singular, de si, para transparecer as camadas da sua essência e recolocar-se numa posição ambígua, do que é sempre oculto. Destaca o ‘pós-ser’ do ser anónimo, ou seja, uma ‘configuração’ de si e da multiplicidade de formas e identidades que possa vir a assumir, desdobrando-se em porções temporais que estratificam uma presença ampliada além da individualidade.

Entreponho a esta reflexão da curta-metragem de Marguerite Duras, uma análise da dicotomia dos lugares e não-lugares de Marc Augé, ao permitir um seguimento mais coerente com a transitoriedade da caverna ao contemporâneo, que reafirma esta ausência do ser, definido pela sua marca, impressa na natureza. Duras presentifica esse paralelismo e intensifica a potência no ato de criação que perdura para lá de si, da mesma forma que a intervenção urbana repercute um momento da pessoa que por ali passou. Damos espaço à deambulação e à identidade anónima que sustentam a configuração do local. Uma vez que fundamentará o percurso a decorrer na investigação, a manifestação nestes centros de acontecimento, seja a caverna ou os locais urbanos contemporâneos, assumem a potência do passado e a representação do que nos rodeia e compõe. Como tal, é necessário mencionar o pensamento de Marc Augé, como expoente contemporâneo que demonstra estas ligações.

A relação que uma pessoa estabelece com o seu meio será a definição da sua deambulação, em pontos comuns, transitivos ou indistintos, pelo que os espaços com estas características transmitem uma sensação de não se estar em lugar nenhum mas dentro de um contexto global. O facto de serem compostos por símbolos e marcas universais, através de um modelo padronizado, conseguem criar ambientes isolados do resto da cidade, originando a segregação local e real do meio urbano. Estes espaços, estreitamente ligados à mobilidade e à impermanência, são definidos por Marc Augé como ‘não-lugares’ (Pinto, 2015, p. 27). Como tal, segundo Augé, os não-lugares não assumem uma forma pura, bem como os lugares - são “palimpsestos onde, incessantemente, se reinscreve o jogo ambíguo da identidade e da relação” (Augé, 1998,

p. 85). Assim sendo, o lugar contém características identitárias, relacionais e históricas, enquanto “um espaço que não possa definir-se nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico, definirá um não-lugar” (Augé, 1998, p. 83). O que tenderia à generalização das suas características, ou seja, criaria uma falsa sensação de familiaridade na sua transitoriedade, como o exemplo dos parques de lazer ou das gares de transportes. Assim, o não-lugar e o lugar encontram-se em polos opostos, sendo que o não-lugar não se realiza totalmente e o lugar não se dissipa completamente - a definição destes termos, implica os modos de apropriação que as pessoas fazem deles, ou seja, o seu ‘uso’ é o que determina o lugar e o não-lugar (Augé, 1998).

Esta transitoriedade tem alguma preponderância na investigação prática, assumindo as características dos não-lugares nas cidades, que, para além de aeroportos, gares, estações ou centros comerciais, existem não-lugares ‘abrasivos’, encontrados numa despromovida atmosfera, em que a natureza e a marca humana se vê criar; o que talvez leve à questão do seu próprio caráter, isto obviamente sob a perspectiva de Augé, porque a intervenção desse não-lugar poderá manifestar-se como uma aproximação a lugar, ou ser apenas uma fugidia marcação que distingue, na presença de alguém, um sentimento de familiaridade. Como o caso do fenómeno do *graffiti*, ou tinta nas paredes de uma passagem entre prédios habitacionais, poderá definir-se como elemento constituinte da essência do lugar ou uma tentativa de ‘aproximação’ ao mais ‘lugar’ possível, atribuindo simbolismos pessoais diversificados que transmutam para um possível vínculo relacional. Por fim, esses elementos irão constituir uma memória.

Ao referir o espaço expositivo como fonte, ou ‘veículo’ das imagens, pelo qual deambulamos, a caverna será o expoente máximo do surgimento artístico, como espaço⁸ por preencher ou o assumir da sua forma natural - texturas, saliências, escuridão,

⁸ ESPAÇO (gr. *xiópor*, tórcoç; lat. *Spatium*; in. *Space*; fr. *Espace*, ai. *Raum*; it. *Spazió*). A noção de E. deu origem a três problemas diferentes, ou melhor, a três ordens de problemas: 1ª a respeito da natureza do E.; 2ª a respeito da realidade do E.; 3ª a respeito da estrutura métrica do E. (...) O primeiro problema concerne ao verdadeiro conceito de E. e é o problema da natureza da exterioridade em geral, ou seja, daquilo que torna possível a relação extrínseca entre os objetos. (...) A segunda concepção de E. considera-o como o *recipiente* que contém os objetos materiais. (...) Obliterada durante muito tempo pela concepção aristotélica, essa doutrina volta a apresentar-se no Renascimento. Telésio afirma que o E. deve poder ser receptáculo de qualquer coisa, de tal modo que, estejam as coisas dentro dele ou distantes dele, ele permaneça idêntico e acolha prontamente todas as coisas que se sucedem nele, sendo ao mesmo tempo tão grande quanto as coisas que nele acham lugar. O E. portanto, é infinito e incorpóreo. A existência (*De rer. nat*, I, 25). A infinidade do E. era definida por Giordano Bruno no mesmo sentido (*De L'infinito, universo e mondi*, I). Abbagnano, *op. cit.*, pp. 348 – 349.

clareza, diferenciação espacial (salas, vestíbulos, entre outros) -, como meio de interação. Ora, a caverna, à luz de contemplação contemporânea, é a necessidade de participação da sua realidade, assumindo a simulação do pensamento, como comunicação visual. Essas matrizes refletem a caverna como ‘lugar’, numa perspectiva de Augé (1998), que oferece o espaço para apropriação, ou seja, para a construção identitária, integrando neste caso a natureza e o ser; a relação que se estabelece entre os dois é o espaço, como o antigo e ‘moderno’. É a apropriação que torna o espaço da caverna (vazio) em espaço de interação (presença), da mesma forma que o espaço urbano na nossa contemporaneidade assume a sua estabilização e essência, por si, como elemento presente. Apesar de ser feito pelo humano, atribuem-se-lhe características de ‘situação pendente’, em que a pré-apropriação e a sua composição são permissivas à interação. Desse modo, a caverna e o espaço urbano assemelham-se através da intencionalidade, apesar de um ser natural e o outro de construção artificial. Da mesma forma como nós nos apropriamos do espaço urbano, a caverna encontrava-se como espaço ‘por atribuir’, de pensamentos reflexivos que se estendem para lá da fugacidade da ação, ou seja, deambulando e tornando seu, através da relação que cria com o lugar. Em suma, a memória assume um papel fundamental na atuação expressiva do pensamento, porque é sempre necessária para materializar uma ideia ou acontecimento, incidir essa abstração (da mente) para lá da sua consciência, ou seja, a expressividade que, por fim, determinar-se-ia como um ‘marco’ vinculativo.

Para compreender a extensão desta problemática, no domínio artístico, é necessário recolocar as origens destes entendimentos num clima perturbante do Pós-Segunda Guerra Mundial. É um marco, ou talvez até pilar, de uma nova compreensão do conteúdo artístico. Em 1960 surge um movimento artístico fundado pelo artista Yves Klein (1928 - 1968) e o crítico Pierre Réstany (1930 - 2003), denominado *Nouveau Réalisme*, que propunha, através de uma reavaliação da sociedade maioritariamente capitalista, assumir uma nova forma de expressão, utilizando detritos de uma realidade industrializada. Vem assumir um desprendimento total da linguagem plástica, num sentido mais amplo, ao despertar entraves no mecanismo de mercantilização da arte, como é o caso do artista Pierre Manzoni (1933 - 1963), que testa os limites do reencontro da arte e a sua pureza. Seguindo a sua obra *Socle du Monde* (1961), encontramos algumas possíveis definições e sentidos do movimento *Nouveau Réalisme*:

*A “Base do Mundo” abre então a possibilidade para se pensar ou conceber que qualquer coisa ou qualquer um pode ser arte. Isso ocorre a partir do momento em que essa borda, representada pela base e por sua indicação, tem suas capacidades restritivas e demarcatórias absurdamente limitadas pela enorme extensão e pelas hiperbólicas implicações daquilo que ela está indicando, e que finalmente a engloba. Ela se torna um objeto a mais entre tantos outros com os quais se relaciona.*⁹

O *Nouveau Réalisme* veio questionar a permanência, a sua duração e a sintonia que a arte e a vida quotidiana poderiam iluminar no percurso da arte contemporânea. Decifram esta necessidade emergente de recriar o já criado, ou seja, sugerindo um novo começo da criação, mais ligada à experiência do mundo, incorporando uma matriz popular, com valores sociais, o que remetia à intensidade do real, assumindo o que é, sem escapatória possível. Reflete-se, para lá do confronto com o real, mas também a sua dimensão transcendente, num sentido imaterial e do vazio imanente, valorizando a experiência sensorial já elaborada por Yves Klein, não só na complexidade do seu azul, mas pela forma da imaterialidade que se desdobra para assumir um controlo do espaço e do não espaço, o vazio e o cheio - como a obra *Le Vide* (1958) -, que cria um confronto com o ser de arte e o ser humano; ao analisar esta obra compreendemos, dentro de uma vasta interpretação, que o espaço vazio é predominante ao espaço cheio, invocando a ausência como presença, ou até a duplicidade do ser social interligado ao espaço e às pessoas que o ampliam à condição de acontecimento. Assim, o papel do espectador reverte-se a interveniente ativo, assumindo a sua participação. E o artista serve de mediador à cultura do consumo descartável (do ato isolado ao ato exposto).

⁹ Ferverza, 2006.



Figura 11 Pierre Manzoni, *Socle du Monde*, 1961, aço patinado, 82 x 90 x 100 cm

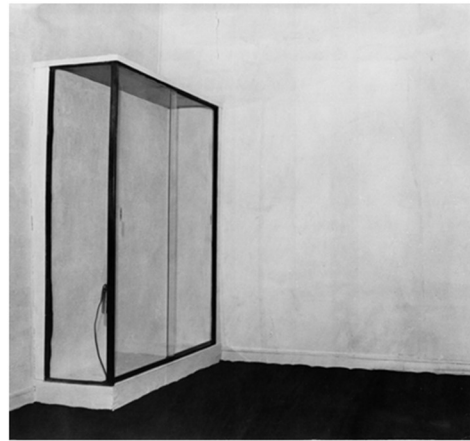


Figura 12 Yves Klein, *Le Vide*, 1958, Galerie Iris Clert.

Uma outra variante importante no paradigma da noção de criação tem lugar na *Black Mountain College*, conhecida como uma instituição de ensino experimental, fundamentalmente inserida num contexto de desenvolvimento do acontecimento, e na construção de uma identidade experimental a diversos níveis artísticos. Nasce como centro detentor de inovação, sediada fundamentalmente na relação entre a arte e o quotidiano, como um ser conjunto essencial - refletindo-se principalmente na arte concetual e as artes performativas. As abordagens eram da ordem da expressão e da liberdade como fundamento existencial, recorrendo a autores como Merce Cunningham (1919 - 2009), bailarino e coreógrafo, que representava uma forma de expressão única de expansão para lá de si. Refletiu-se nos domínios performativos, redefinindo pensamentos posteriores na ordem da criação interdisciplinar e integrativa.

É importante ter em consideração o período de evolução industrial e cultural em que estes movimentos surgem; participaram como fonte imensa tanto a nível económico como cultural, o que levou a um significativo desenvolvimento da sociedade, artisticamente mais complexa e internacionalmente disseminada. Surge, de forma acentuada e central, o consumo capitalista na ação cultural e na indústria, onde a *Pop-Art* se destacou, influenciada pela tendência dadaísta prévia, recolhendo a ideia da materialidade do objeto industrial, do consumo e dos media adjacentes. Ora, nessa repercussão sobressalta o aproveitamento, o *ready-made* e a identificação de objetos comuns, agora à luz da criação artística; é o caso de Andy Warhol (1928 - 1987) que assume uma perspetiva industrializada, do massacre da imagem à essência do consumo

massivo, abrindo caminhos à publicidade como centro monumental do acontecimento artístico, de forma a incorporá-lo nitidamente na obra, ou mesmo ser a obra. Traz à vista do espectador a noção de indústria, através da exaustão imagética - *Electric Chair* de 1964 irá servir como exemplo promissor destas características -, partindo da serigrafia como meio privilegiado para a sua produção. Acelera eficazmente a transmissão massiva da imagem. Interliga-se com a publicidade e a indústria descartável, repleta de cores e formas que definem um produto em si, da variação à objetivação do ser, sem fim e em constante mudança. Transforma-se a realidade desencantada, que é puramente fabrico imagético; Warhol aproveita este sintoma, esta noção, retratando novamente em 1971 uma série de dez cadeiras elétricas (Curtis, 2015).

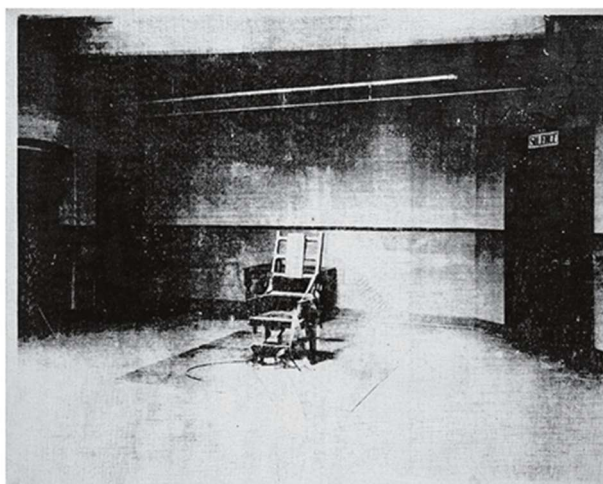


Figura 13 Andy Warhol, *Electric Chair*, 1964, screenprinting e tinta acrílica sobre tela.

Dentro destes focos emergentes surge a Fluxus, fundada na década de 1960, que reúne artistas internacionais dentro dum espectro artístico alargado, na música, no cinema, na performance e nas artes visuais. Criou-se um afastamento à tradição, como uma espécie de “antiarte” que se propagou em diversos sentidos, incluindo a materialidade dos objetos e intervenção sensorial e experimental do espectador, e os seus autores apropriam-se de matérias e experiências elementares na convivência social humana. Dentro destes parâmetros encontra-se Allan Kaprow (1927 - 2006), essencialmente com a obra *Yard* (1961), com várias versões, através da qual o espectador poderia ocupar o espaço e dominá-lo, ao imergir-se dentro da obra e participando no processo de exibição. Constituiu-se a ideia de espaço expositivo vazio:

The first version of Yard got its name from its outdoor location, in a courtyard that Kaprow filled with tires after covering over the modernist sculptures already on site. Many subsequent versions were to follow, adapted to changing circumstances. During his lifetime, Kaprow insisted on reconceiving his environments each time they were shown, reflecting his own evolving interests and occasionally putting him at odds with curators intent on presenting historical work.¹⁰



Figura 14 Allan Kaprow, *Yard*, 1961, Martha Jackson Gallery, Nova Iorque.

Já outro precursor, neste e outros âmbitos, foi Joseph Beuys (1921 - 1986), artista-chave no desenvolvimento deste movimento Fluxus, expandindo-se nas áreas da pintura, escultura, performance e instalação. Promove a ideia de “anti-normas”, alcançando potências para lá do espaço que ocupa, talvez como um momento que se repercute na dimensão espaço-tempo, assumindo a rejeição da arte como objeto comerciável, como é o caso da sua ação *I Like America and America Likes Me*, em 1974, na qual o artista se apresenta fechado num espaço com um coioote autóctone durante uma semana, chegando ao espaço da galeria embrulhado em feltro, e sem tocar o solo americano (dado remissivo ao seu passado nazi). Ora, esta ação, por instantes, poderia refletir o confronto com a

¹⁰ Burskirk, 2009.

existência, como abertura à nova internacionalização pós-guerra, desafiando política e socialmente as condições da sua atualidade. Poder-se-ia compreender esta ação como impulsionadora do processo criativo acima do objeto.

Paralelamente ao movimento Fluxus, surge também o Situacionismo, fundado como coletivo e como revista em 1957. Conta com Guy Debord (1931 - 1994) como principal impulsionador teórico. Valoriza a ‘deriva’ pela cidade, o percurso como fundamento da criação, que toma sobre si a reflexão, em detrimento do objeto. Procurava-se a mudança política e social, afirmando a necessidade de um apoio ao urbanismo e à arquitetura, por serem os principais focos no quotidiano social:

In evoking the first ‘metagraphs’ (métagraphies) produced by Debord a few years earlier, this map is the result of appropriation, a seminal “propaganda method” used by the Lettrists and then the Situationnists” based on fragments cut out maps in a Guide Taride of Paris, the map borrows its title from the eponymous film made by Jules Dassin in 1948, itself titled in reference to the book by the photographer Weegee devoted to the streets of New York in 1945.¹¹

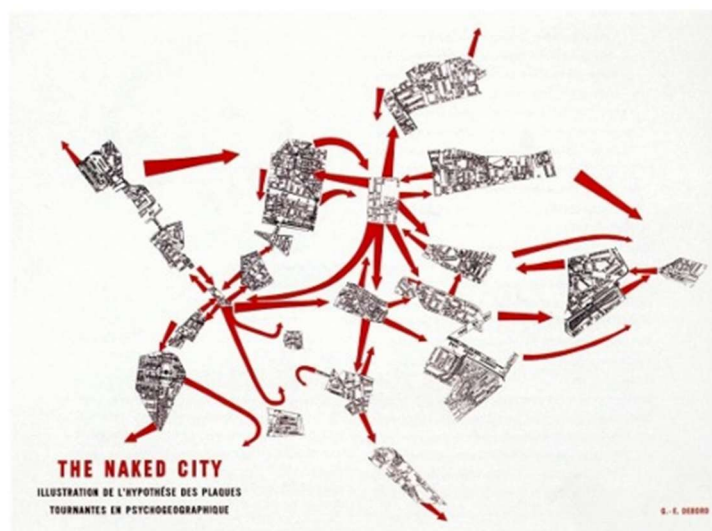


Figura 15 Guy Debord e Asger Jorn, *The Naked City*, 1957, litografia sobre papel, 33,3 x 48,3 cm.

¹¹ Rion, s. d..

Assim, em meados do século XX dá-se uma transição no desenvolvimento da criação artística, sendo criados paradigmas transmutantes. Uma substância que vai alterar a sua própria natureza, como uma inovação ou um género híbrido, com características de criação no interior, dentro de si mesmo. Neste caso, o mundo artístico altera a sua própria natureza, uma indefinição que coloca em causa o género de objeto que se enfrenta, como é o caso de Dan Graham (1942 - 2022) que lança uma efervescência na sua prática artística reunindo diversas linguagens pelas quais se expressa. O mesmo se aplica atualmente no artista Olafur Eliasson (1967), recorrendo ao ato performativo, resumido na propagação de pigmento nas águas do rio, colocando em questão a classificação do seu gesto, ato ou intervenção, garantindo apenas palavras-chave que facilitam a determinação e aproximação da obra, como propriedades pictóricas, cénicas ou até arquitetónicas.

Menciono também o início do conceitualismo no século XX, assumido pela tendência à desmaterialização. Esta perda da materialidade do objeto reflete um contraste com o regresso à pintura, pois a importância já não estaria na representação em si, mas na ausência, no conceito, pronto a prescindir de uma narrativa. A partir de Donald Judd (1928 - 1994) podemos realçar este contraste, pois interessava-lhe, não a produção manual independente do artista, mas a industrialização do objeto, recorrendo a terceiros para compilar os materiais, e a sua manipulação, reduzidas à forma pela forma, à expressão do objeto como objeto, criando uma relação simbiótica entre o espetador e o objeto. Como tal, criaram-se objetos e formas não hierárquicas (no relance do Minimalismo), assumindo o processo industrial e o material quase intocável, como meio para a realização das peças. Seguindo a desmaterialização que define e rege a arte conceitual, surge Sol LeWitt (1928 - 2007), onde a produção do objeto, ou melhor, o seu processo de realização e de conceção se sobrepõe ao objeto final. O foco estava numa espécie de norma que era seguida, de modo a tornar impossível a mercantilização do objeto artístico. como obra, seguindo a ordem da ideia, da linguagem e do conhecimento. Esta conceção (conceitual) impulsiona a *land art*, que assume a desconsagração do espaço expositivo (do seu sentido mercantilista), adoptando uma vertente mais natural. Será o exemplo de Gordon Matta-Clark (1943 - 1978), com *Splitting* de 1974; o autor parte da modelação arquitetónica, utilizando meios de controlo e destruição para executar grandes golpes em suportes de construção civil. Tal como na *body art* e na performance, onde ambas as vertentes se desdobram em torno da presença do corpo. Esta postura permite a

presença do espectador, sinalizando uma libertação do ser artístico, já evoluído e devoto do seu corpo como ato puro e cru da essência da obra. Determina-se assim uma espécie de anulação disciplinar, dando lugar à intervenção da dança, música e/ou artes visuais e plásticas, que se interligam com o próprio ato artístico.



Figura 16 Gordon Matta-Clark, *Splitting*, 1974

Ainda numa vertente concetual, surge a *Arte Povera*, de origem italiana, movimento caracterizado pela anulação total do tradicionalismo técnico, assumindo uma concreta abordagem ao domínio industrial. Fugindo aos materiais ‘belos’, é a reflexão do material, do símbolo e do gesto codificado, confessado à expressão primária dos elementos.

Significativamente, em 1953, Antoni Tàpies adota a ‘matéria’ nostalgicamente, tendo como objetivo recordar a verdadeira natureza (‘natural’) do homem. Dá à pintura a substância de uma parede e na superfície densamente texturada, risca e esculpe o desenho. Experimenta aproveitar tecidos para incluir em objetos concretos. Aproxima-se da solução ao incorporar objetos do real na sua criação artística, como cestas, móveis e pedaços de madeira em montagens reconfiguradas. Nas obras de Tàpies, existe uma presença gestual no traçado incisivo do desenho e na expressão plástica proveniente do corpo. A gestualidade surge em Tàpies, evidenciando uma maturidade artística que vinca um movimento corporal como parte do ato de criação, embebido na premissa existencial individual sentida após o fim da 2ª Grande Guerra Mundial (Montaldi, 2008).

Silenciosa, carregando as conquistas da arte contemporânea, a herança cultural do Ocidente e do Oriente. Leonardo da Vinci, o romantismo, o expressionismo, o surrealismo, Miró, Klee, Dubuffet, Burri, Rauschenberg, os ideogramas chineses, o materialismo do Ocidente, a espiritualidade, a sensualidade mística do Oriente, o turbilhão de sensações, a voracidade de um tempo descontínuo pautado por mil mortes e renascimentos prometidos (Fernandes, 1991, p. 23).

A inesgotável obra de Tàpies invoca a imagem fragmentada de uma estética contemporânea, de um diálogo com o espaço; desde o espaço real dos objetos às matérias e sensações do quotidiano, que o artista regista numa contemplação assente num espaço imaginário para lá da matéria (Fernandes, 1991).

O surrealismo, vincadamente catalão, determina também a origem de Tàpies, mas este vira-se para uma pintura informalista, tendencialmente matérica, sem intuito compositivo ou harmonioso; pelo contrário, foge pela diferença plástica no seu vínculo autoral.

Constata-se, como elemento fundamental na obra de Tàpies, a incisão da marca na pintura, a determinação do plano através de duas linhas, vertical e horizontal, que se cruzam para figurar um sinal, de uma cruz, presente em registo quase de apontamento; tal como o próprio refere, a limpeza da tela surge quando se encontra nela o seu equilíbrio, ‘marcando’ a componente que fortalece o todo compositivo. Com uma nova materialidade, e interessando-se pela matéria e pela textura, não se justifica categorizá-lo como pintor abstrato, visto que existe, na maior parte das suas obras, referência ao mundo real. No entanto, Tàpies é ambíguo ao realizar as suas criações de um modo não-convencional, em relação à tradição pictórica. Graças à técnica *grattage*, efetuada ainda em superfícies húmidas, a matéria de pó de mármore triturado com os pigmentos adquire um aspeto extremamente denso. Em muitas das suas obras, o autor catalão utiliza materiais e objetos diversos, incluindo cordas, fechos ou pedaços de madeira, garantido uma perceção mais tátil e narrativa, reforçando-as, por vezes, de elementos figurativos (portas, mesas, camas, etc.), abstratos, como símbolos ou signos (cruzes, aspas ou arcos) e marcante da presença humana, através de mãos, pés ou dedos.

Em 1989, Catoir, em conversa com Tàpies, refere Matisse num sentido pictórico, mencionando a sua procura por uma arte de equilíbrio, pinturas que permitissem as pessoas descansarem junto delas. Tàpies responde-lhe, afirmando precisamente o seu oposto - “Mas não aceito que sejam considerados uma maneira de relaxar e que se repouse na sua presença (...) Creio que uma obra de arte deveria deixar o espetador perplexo, deveria motivá-lo a meditar sobre o sentido da vida.” (Tàpies, 1989). As suas imagens têm uma presença, uma certeza e uma imobilidade, pois já nada constitui um objeto de experiência empírica, refletindo sobre a ausência do mundo. Imagens pesadas, sem tempo e sem espaço, imagem dos cegos, ao serem vistas como pinturas enevoadas no caminho da terra do nada (Argan, 1960). Vê o que a tutilidade traz, encaminhando-se ao desconhecido, no qual a obra não tem centro, apenas margens. As suas pinturas transmitem mais o tato que o olhar, onde as marcas do tempo são reveladas pela profundidade e simplicidade, num vertiginoso silêncio que leva à intriga, ao mistério, permitindo desdobrar inúmeras vezes o olhar redescoberto numa outra dimensão interior (Dupin, 1958).

Tàpies transmite uma mensagem plástica com pouca tradução (possível) em texto, no entanto, é uma pintura de criação total, apenas a obra em si, que começa apenas quando se abandonam as palavras – quadros-objetos. De modo a esclarecer e a compreender melhor estas pinturas, é necessário aludir à Escola de Altamira, grupo catalão que afirmava que a arte rupestre magdaleana do Noroeste do país se constitui como símbolo representativo de formas e experiências que revelam uma capacidade sincrética pictórica (Sweeney, 1961).



Figura 17 Antoni Tàpies, *Diptic dels sobres*, 1997, técnica mista sobre madeira, 250 x 602 x 10 cm

O interesse pela pintura na pedra também suscita o interesse pelos contrastes e texturas que dali se retiravam, juntamente com uma típica gama de tons terrosos da caverna, refletindo alguma influência em Tàpies. O que pode ser visto em *Díptic dels sobres* (1997) é precisamente a junção e compilação dos seus meios, ou seja, a neutralidade do pano é contrastada por uma negras manchas gestuais que se sobrepõem como uma verdade.

*Suddenly, the envelopes in Díptic dels sobres [SM1] open up, while one imagines Matèriaocre amb X to be an oversized square envelope, sealed by several signatories. Unlike his earlier impastoed surfaces, these paintings typically display what lies beneath, and several even appear lyrical*¹²

A obra de arte, enquanto objeto estético, vive de um jogo de sentidos, que é protagonizado pela mediação da linguagem como discurso sobre a obra de arte, segundos eixos latentes da criação, expositivo e crítico (Cachapuz, 2012). Tendo em conta a criação das imagens pictóricas, é possível deixar presente que a imagem em si tencionava ser a presença (visual) de algo ausente, no entanto:

*o modo de ver do pintor é reconstituído pelas marcas que ele faz na tela ou no papel (...) embora cada imagem incorpore um modo de ver, a nossa percepção ou a nossa apreciação de uma imagem depende também do nosso próprio modo de ver*¹³

O que nos leva a Tàpies e à (sua) criação de um ambiente simbólico. Como tal:

*(...) quero com isto dizer que não penso que as minhas imagens, nas minhas obras, devam ser encaradas, como simples pretexto, escolhido para servir de base a uns ingredientes plásticos (...) os meus muros, janelas ou portas — ou pelo menos a sua sugestão — continuam, pelo contrário, a existir sem iludir responsabilidades e com toda a sua carga arquetípica ou simbólica.*¹⁴

Tàpies com esta afirmação demonstra um caminho para o entendimento das suas obras, essas mesmas que são apenas suportes convidativos, interlaçados numa estrutura composta por simbolismos e associações, através das quais o espetador se debruça para

¹² Spaid, 2020.

¹³ Berger, 2018, p.20.

¹⁴ Tàpies, 1971, p. 111.

participar num jogo de dualidades. As telas propõem um momento de vários infinitos, inesperadas loucuras na expressão pictórica:

*todo aquele movimento frenético, toda aquela gesticulação, todo aquele interminável dinamismo — traduzido em arranhões, golpes, cicatrizes, divisões e subdivisões que eu infligia a cada milímetro, a cada centésimo de milímetro de matéria.*¹⁵

A frenética gestualidade e indagação resultou num olhar comprometido, mas num sentido positivo, na anunciação de um valor maior propagado através de uma massa uniforme que se formou. Era neste preciso momento que a passagem de um rebuliço se transformaria num enigmático silêncio, “como na história em que se passa para o outro lado do espelho, dir-se-ia que para me comunicar a interioridade mais secreta das coisas” (Tàpies, 1971, p. 112), a partir do qual se revelaria um conjunto de muros erguidos (cada quadro como um muro, ou a sua própria imagem).

O silêncio que brota nestas paredes, ou melhor, nestes muros (sendo esta a melhor tradução devido às características que envolvem um muro, como a textura, a cor, etc.), traduz um sentido de linguagem inacessível. Tàpies livra-se das molduras, das narrativas que continham a pintura, assumindo o suporte como próprio da sua condição, e afasta-se até de um trabalho de ‘pincel’, sugerindo uma ligação do mundo com a pintura, acima da matéria crua ou degradada, em elevadas inscrições que se manifestam na parede, no muro, no silêncio prolongado (Hubert, 1991).

CONTEXTO

No espectro da criação, da natural à humana, entrepõe-se a criação artística. Desta, surge o processo ligado à esperança de ser, de surgir e de aparecer. Aproxima-se o nascimento. Mas o que está por detrás do nascimento? É aqui que surgem todos os

¹⁵ Tàpies, 1971, p. 112.

mecanismos que revelam e definem a criação nascente, determinada pela mediação do artista que se coloca numa posição neutral assumida pela natureza invisível.

De modo a esclarecer as diretrizes que se assumem ao longo desta investigação, tanto a nível prático como a nível teórico, será necessário clarificar o que considero ser o processo criativo. A compreensão da prática artística, ou o seu possível entendimento, revela-se crucial para a reflexão dos mecanismos que propõem a imagem, final ou não final, das obras construídas.

Como tal, pretende-se ao longo dos próprios pontos relatar a experiência pictórica como ato igualmente mutável e cíclico da sua condição, descrever o surgimento da imagem pictórica anexada à ponderação no esboço, na observação *in situ*, na perspetiva do que olho (e deixo ser olhado), e dessa mesma forma ser capaz de transparecer o transparecido. Claro que será fundamental também mencionar a importância do acaso na criação artística, não pela possível premeditação controlada da ação em atelier, mas pelo corpo que deambula¹⁶ em lugares e não-lugares.

Esta análise será conduzida ponto a ponto, da generalidade do pensamento na construção de uma imagem e à obra finalizada, salvaguardando que se assume um carácter meditativo e simultaneamente caótico, dependendo das condições que geraram cada obra aqui apresentada.

Acrescento ainda que, devido a uma escolha meramente pessoal, a construção da obra envolve uma necessidade de aproximação a todos os momentos processuais, desde o esboço à construção do objeto. Compreendo que a criação surge a partir do corpo e da sua deslocação, envolvida em atos performáticos no atelier, tentando reintroduzir elementos ‘aproveitados’ do quotidiano, matérias abandonadas ou material fotográfico, que serão reinterpretados num happening experimental. Um ato isolado.

A formulação dos elementos que apresento em obras de carácter pictórico e ‘aproveitamentos instalados’, ainda que consumados pela cor e água que materializam o meu processo artístico, surgem, em parte, de um conjunto de interpelações que o próprio

¹⁶ Saliento que o deambular provém da sensação e da experiência que temos ao captar o nosso redor, ligando a deambulação ao observável, através dos quais surgem momentos interativos com os objetos: “SER (gr.χὸδῶν; lat. *Frisou Esse*, in. *Lieing-*, fr. *Êtn*’; ai. *Sein*; it. *Fissere*). (...) b) Formas do empirismo, que só reconhecem S. aos objetos de experiência possível. E a possibilidade de experimentação e observação que define o significado de S.” Abbagnano, *op. cit.*, pp. 878 – 886.

território onde caminho e caminhei me colocam. Estou perante uma descontextualização, uma passividade pessoal que se inferioriza em prol de uma natureza que brota do natural e do natural humano, um meio urbano que emana uma intermitência da sua existência. Essa dicotomia do ser passageiro de um objeto, que por ali paira na sua essência mais pura, fora do ato exterior, fosse de providência humana ou natural, assume-se superiormente à minha condição de mediador, ou seja, descontextualizo-me para vigorar e enaltecer o que me era outrora passageiro, redefinindo-o como potência de uma existência complexa, por fim revelada, como véu que perpetua o seu desdobramento. É desta metáfora que a criação poderá provir, da incessante captura do mostrar ser e o que foi, transparência da transparência, reformulação da sua essência, como caminho para o seu próprio começo. Salguardo que esta abordagem não pretende sugerir apenas o apelo à divindade natural do que é e do que somos, mas como uma aproximação à possível condição ‘metafísica’ inerente a cada indivíduo, como recetáculo do espetáculo que decorre perpetuamente sob a alçada do panorama natural, e que se diz por si cíclico. Somos impulsionados, para lá do desejo da criação, a sentir o toque da existência fora do comum. Vigora o assoberbamento do acontecimento da sua dimensão indescritível, absorvida e reconfigurada pela ação artística – ‘assim aconteceu’.

PROCESSO

O processo criativo está interligado com o espaço da construção plástica – o atelier –, o espaço singular do artista e do seu processamento de ideias, experimentações, acontecimentos fugazes e finalidades, sejam elas criativas ou meramente ideais.

De igual modo, o toque do artista, perante a realidade ‘por construir’ ou em mera rutura do ato criativo, recorre ao espaço de ‘evento’ onde a natureza invisível se torna matéria, conduzida à plenitude do seu nascimento.

Como tal, a elaboração da vertente prática inerente ao projeto que descrevo está essencialmente repartida em dois métodos / abordagens semelhantes. Assumi projetar estes dois quadros que sintetizam o processo de ação em atelier e trabalho artístico:

Abordagem 1

1º momento – Deambulação e experiência sensorial como ferramentas de primeira abordagem à construção de hipotéticos cenários e composições pictóricas.

2º momento – Recolha e captação de imagens fotográficas dos locais sensorialmente apelativos e com interesse para o projeto.

3º momento – Análise e estudo de composições, com recurso às imagens captadas, originando potenciais composições, simplificadas ou complexificadas (por meio de esboço, memória e ‘atropelamento’ de informação).

4º momento – Escolha das matérias que compõem a prática pictórica. Todo o processo é elaborado pelo artista com recurso às suas referências. Neste ponto, são selecionadas as madeiras, ferragens e tecidos que compõem as obras.

5º momento – Estudo e escolha da gama cromática a utilizar, consoante um pensamento prévio de uma imagem inicialmente ‘idealizada’.

6º momento – Construção pictórica (desenrolar do ato criativo perante as componentes anteriormente mencionadas, na qual existe maior cumplicidade com a imagem ‘por vir’).

Abordagem 2

1º momento – Deambulação e experiência sensorial como ferramentas de primeira abordagem à construção de hipotéticos cenários e composições pictóricas.

2º momento – Recolha e captação de imagens fotográficas dos locais sensorialmente apelativos e com interesse para o projeto.

3º momento – Análise das imagens fotográficas capturadas, recorrendo sinteticamente à ideia de ‘projeção’ pictórica, com desinteresse (afastamento, desapego) pela delinação realista do cenário capturado.

4º momento – Escolha das matérias que compõem a prática pictórica. Todo o processo é elaborado pelo artista, com recurso às suas referências. Neste ponto, são selecionadas madeiras, ferragens e tecidos que compõem as obras.

5º momento – Premeditação perante o vazio da tela, ainda em fase inicial de construção. Apelo à memória do apreendido anteriormente, através de uma tentativa de materializar o ato, ainda por vir, mas incontável e automático, definindo um afastamento do acontecimento inicial.

6º momento – Escolha das gamas cromáticas no início da ação pictórica, criando uma espécie de escolha volátil e automatizada (realçando a disposição orgânica das tintas dispersas em atelier, estejam entubadas ou distribuídas em paleta aleatoriamente).

7º momento – Construção pictórica (ação automática, onde é priorizada a sensação e o ato pelo ato, com recurso às vagas formas apreendidas pela memória, esvaziada a partir do 5.º momento).

Estas duas abordagens aqui apresentadas resultam de uma interpretação pessoal face uma reflexão pós-prática, que serão aprofundadas nos seguintes subcapítulos. É fundamental apresentar estas distinções no método de trabalho que, apesar de aparentemente idênticas, ressaltam o papel do artista como recetor e disseminador de uma realidade transformada.

A abordagem 1 e a abordagem 2, salvaguardando que pertencem a uma componente do espectro reflexivo pessoal, aproximam o processo de criação à montagem. Ora, o que aqui pretendo demonstrar, é que a obra começa a ser potência de obra a partir do momento em que existe uma escolha e cunho do artista na construção da superfície, que acarreta o ‘peso’ da composição – a escolha das madeiras (desde o tamanho das ripas ao corte e montagem), as ferragens (desde a escolha dos ângulos aos parafusos), os tecidos (desde a composição do tecido e se é padronizado ou liso de trama visível), as tintas, os riscadores, os acessórios aproveitados (que marcam) e a própria disposição do artista como portador destas decisões, representam momentos da obra.

RECOLHA DE IMAGENS E INFORMAÇÃO

Neste momento da investigação é importante estabelecer uma ligação pragmática com o que origina a maioria do trabalho prático do projeto. Perante esta ideia, concebo um enquadramento de referências visuais que surgem como sustento da materialização e

experimentação plástica. Para tal, apresento não só um banco de imagens fotográficas, da minha autoria, como também um paralelismo com o que podem representar. Sugiro uma análise para descontextualizar o nascer plástico, e elevar a exploração compositiva, cromática e material do que apresento como referências do quotidiano. Ou seja, não existe uma procura, mas sim (sempre) um encontro.

Ora, a minha capacidade de apreensão do redor visível, pertinente para os resultados práticos, surge interligada a um quotidiano por mim vivido - sendo este o expoente máximo para a captação fotográfica e reflexão do que se encontra perante mim. Apresenta-se uma justificação à sua utilização, seja derivada do acaso passageiro ou do trabalho laboral que executo. Assim, torna-se inevitável o encontro do êxtase pelo acaso, pela deambulação pessoal, salvaguardando que me refiro sempre a território português, sujeito maioritariamente ao distrito de Lisboa e ao distrito de Setúbal, mas também se estende ao distrito do Braga, ao distrito de Porto e ao distrito de Santarém, com alguns registos significativos. Contudo, no que diz respeito ao meu trabalho laboral, apenas apresento referentes do distrito de Setúbal - não sendo possível divulgar os locais de trabalho devido a uma confidencialidade perante as entidades que requisitaram os serviços, pretendo aproximar essa realidade influente de forma transparente, em termos práticos, e em reflexão perante a ideia de construção de uma obra, pintura ou objeto.

O ato criativo, no seu começo, exhibe um confronto entre o artista e a criação, no entanto é somente perante uma aceitação entre ambos que este se inicia. Esse toque, imaginemos tela e pincel, mão e vazío, está vinculado a um salto no desconhecido. Este contexto virá de um pensamento, de uma memória, de uma biblioteca imagética que se encontra na mediação, no artista e no seu arquivo. Na base para este desenvolvimento prático, recorro à linguagem urbana, ao uso intensivo do *graffiti* como meio predominante nas ruas (como jogo entre o visível e o invisível de um ato anónimo), à degradação do meio envolvente (como renúncia, rutura, natureza e corpo cíclico) seja por meio natural, através de um desgaste das matérias circundantes ou a presença de um ato de abandono.



Figura 18 Referência fotográfica, abril de 2023, fotografia digital, Setúbal



Figura 19 Referência fotográfica, abril de 2023, fotografia digital, Setúbal



Figura 20 Referência fotográfica, março de 2023 (18:42), fotografia digital, Setúbal



Figura 21 Referência fotográfica, novembro de 2023 (12:31), Almada



Figura 22 Referência fotográfica, outubro de 2023 (12:53), fotografia digital, Almada



Figura 23 Referência fotográfica, dezembro de 2023 (17:46), fotografia digital, Lisboa



Figura 24 Referência fotográfica, junho 2023 (20:42), fotografia digital, Lisboa



Figura 25 Referência fotográfica, junho de 2023 (21:08), fotografia digital, Lisboa



Figura 26 Referência fotográfica, fevereiro de 2024 (17:13), fotografia digital, Lisboa



Figura 27 Referência fotográfica, março de 2024 (17:23), fotografia digital, Lisboa



Figura 28 Referência fotográfica, julho de 2024 (17:52), fotografia digital, Setúbal



Figura 29 Referência fotográfica, julho de 2024 (17:50), fotografia digital, Setúbal

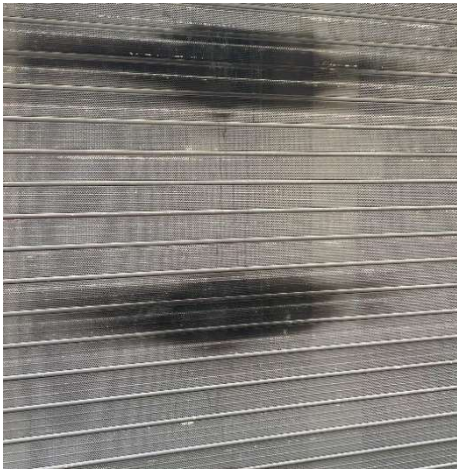


Figura 30 Referência fotográfica, abril de 2024 (17:51), fotografia digital, Setúbal



Figura 31 Referência fotográfica, junho de 2024 (18:59), fotografia digital, Porto



Figura 32 Referência fotográfica, março de 2024 (02:17), fotografia digital, Lisboa



Figura 33 Referência fotográfica, dezembro de 2023 (01:10), fotografia digital, Lisboa



Figura 34 Referência fotográfica, junho de 2023 (20:25), fotografia digital, Lisboa



Figura 35 Referência fotográfica, janeiro de 2024 (20:34), fotografia digital, Lisboa

A existência que brota de um ato anónimo (urbano), elimina a sua presença física e deixa-se definir pela sublimidade do risco fugaz, da cor e ação explosiva de querer participar por via exterior a si, readaptando a sua identidade a uma matéria resistente, contudo igualmente efêmera. Não se pretende aprofundar a temática do *graffiti* e o seu percurso evolutivo e posteriores enraizamentos, mas sim compreender o que podemos retirar destas marcas (enquadrando o seu propósito como influência visual para esta investigação), como formas penetrantes em constante mutação pelo próprio tempo, determinando uma certa natureza falsa que nasce e contraria o ciclo da Natureza. No entanto, apesar de grande parte se apresentar com tintas de alta durabilidade, transmitem uma ideia de anti-natureza paralela à Natureza, criando uma espécie de segunda natureza que não deixa de obedecer a um fim (visto a partir da lógica de nascimento e morte constante).

Pressupõe-se a ideia de querer permanecer. Acrescento que, de uma perspectiva analítica, esta permanência está ligada à criação de uma imagem, independentemente do seu local, livre de uma preocupação formal, direcionada por uma atitude semi-automática de expressão. A criação permanece e assume uma posição no meio em que se encontra, passando a integrar a sua natureza secundária num plano temporal de uma Natureza cíclica, que se mostra evidentemente em rutura. Enquanto o autor decide manter-se impermanente, anónimo e distanciado, ainda que seja criador, liberta ao mundo a condição de viver para lá de si, possivelmente até para ser ocultado ou transparecido por outrem. É uma porção de identidade que, nesta investigação, surge como uma intervenção e confronto com a degradação natural da mais variada matéria física que nos circunda.



Figura 36 Referência fotográfica, julho de 2023 (17:14), fotografia digital, Sines



Figura 37 Referência fotográfica, dezembro de 2023 (22:43), fotografia digital, Setúbal



Figura 38 Referência fotográfica, abril de 2023 (20:10), fotografia digital, Setúbal



Figura 39 Referência fotográfica, março de 2024 (14:50), fotografia digital, Almada



Figura 40 Referência fotográfica, setembro de 2024 (12:52), fotografia digital, Lisboa



Figura 41 Referência fotográfica, fevereiro de 2024 (16:08), fotografia digital, Lisboa



Figura 42 Referência fotográfica, julho de 2024 (18:39), fotografia digital, Lisboa



Figura 43 Referência fotográfica, setembro de 2024 (12:51), fotografia digital, Lisboa



Figura 44 Referência fotográfica, junho de 2023 (21:25), fotografia digital, Lisboa



Figura 45 Referência fotográfica, maio de 2024 (09:38), fotografia digital, Lisboa



Figura 46 Referência fotográfica, janeiro de 2024 (20:40), fotografia digital, Almada



Figura 47 Referência fotográfica, junho de 2024 (13:22), fotografia digital, Lisboa



Figura 48 Referência fotográfica, junho de 2024 (16:32), fotografia digital, Braga



Figura 49 Referência fotográfica, junho de 2024 (14:57), fotografia digital, Braga



Figura 50 Referência fotográfica, maio de 2024 (15:29), fotografia digital, Setúbal



Figura 51 Referência fotográfica, maio de 2023 (14:04), fotografia digital, Lisboa



Figura 52 Referência fotográfica, junho de 2024 (22:57), Lisboa



Figura 53 Referência fotográfica, julho de 2024 (17:49), fotografia digital, Setúbal

A utilização dos meios urbanos é de particular interesse, bem como um excesso visual. Os lugares eleitos, representam espaços de cor ou de ausência dela, uma marcação pessoal que sugere um coletivo, ou uma comunidade, através de pensamentos anónimos que comunicam com a gestualidade da escrita ou do rabisco.

A natureza, que se releva à nossa condição humana, apropria-se expansivamente do espaço que a rodeia, seja através da degradação ou do desgaste material (como as ervas que crescem nos passeios, as manchas de musgo vivo ou seco, o desvanecimento de cores como consequência da luz solar, tintas que apodrecem, ferrugens que eclodem ou até fissuras nas matérias exteriores). Todas estas formas de ‘vida’, entrelaçam-se em registos no meu subconsciente, como apontamentos da memória, numa confusão enevoadade

informação que se compacta diariamente em pensamentos anteriores ou informação exterior, apresentada como materialidade ‘efetiva’ do real. Ao delimitar estas medidas, revê-se como algo visualmente passageiro que, posteriormente, se resumem a meras formas, destas enevoadas manchas e cores, em concordância com sugestivos apontamentos de registo humano, numa impressão passada, fiel a um momento. Assim sendo, a memória é protagonista e elemento fundamental destas construções imagéticas, determinando-se como um espaço ‘infinito’ encapsulado numa visão única - pelo qual filtra e presentifica momentos e elementos variados que compõem uma sobreposição de imagens (também como camadas ou transparências) com o intuito de dissecar as suas características.

Estes parâmetros proporcionam uma transmutabilidade do que outrora era ‘lugar’. Foram deixados ao relento da sua própria degradação, onde elementos como o *graffiti* e outras camadas pictóricas, que agora se transparecem, assumem uma possibilidade de vínculo relacional através de um retorno, seguindo o pensamento reflexivo que se mostram para lá do que são, ou seja, passado - como tentativa de voltarem a ser e demonstrarem a sua enorme essência enquanto objetos, inscritos neste aparato visual.

Esta investigação pretende também uma aproximação à passagem do humano entre os detritos, enquanto espectador que se torna ativo na sua deambulação. Toda a presença deixa um rasto que se estende temporalmente, sejam os caminhos que percorre, as marcas que deixa ou tenciona deixar e como o seu desgaste se transfere na matéria, neste caso no espaço urbano envolvente. Está-se perante remendos do tempo, um prolongamento de uma evidência passada que é perpetuamente protegida pelo arrasto temporal, como é o exemplo de montras que ocultam, por meio de panos, papéis e jornais (muitos deles ainda datados, o que só por si é evidência de ação que convida o espectador a um regresso e talvez até a uma memória). Um espaço que se quer escondido ou isolado durante um determinado tempo, onde o presente se encaixa enquanto elemento transitivo, nunca adquirido como final. São elementos que por si captam um movimento ou um vínculo anónimo, como a própria designação o define, transmitindo a continuidade do ‘estou a ser’, que se esvazia de um presente perpetuamente em decadência.

Estas referências fotográficas sugerem-me a reconfiguração de uma realidade. Evocam o ato de abandono, maioritariamente humano. Sendo assim, a caverna no

Paleolítico Superior e o espaço urbano assemelham-se através da própria intencionalidade. Da mesma forma que nos apropriamos do espaço urbano, a caverna encontrava-se como espaço ‘por atribuir’, de pensamentos reflexivos que se estendem para lá do momento presente da ação, criando uma ideia de lugar.



Figura 54 Referência fotográfica, outubro de 2023 (12:07), fotografia digital, Benavente



Figura 55 Referência fotográfica, outubro de 2023 (12:10), fotografia digital, Benavente



Figura 56 Referência fotográfica, dezembro de 2023 (12:37), fotografia digital, Almada

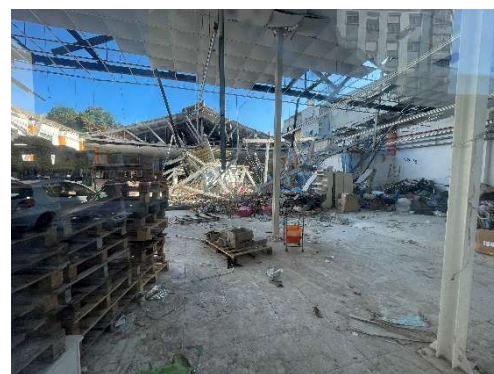


Figura 57 Referência fotográfica, julho de 2024 (17:49), fotografia digital, Setúbal



Figura 58 Referência fotográfica, julho de 2024 (18:46), fotografia digital, Setúbal



Figura 59 Referência fotográfica, março de 2024 (19:08), fotografia digital, Vila Real de Santo António.

Por outro lado, existe uma ligação ao aproveitamento do meio urbano enquanto espaço libertador de formas emergentes descontextualizadas. A experiência obtida pelo encontro espontâneo destes elementos acarreta efeitos díspares à exploração pictórica e construção de objetos.

De certo modo, os registos que apresento possuem uma potência compositiva definida em vários parâmetros. Enumero-os, de forma mais precisa:

1. Os elementos fotografados ganham um sentido pré-plástico. Desagregados do seu estado inicial, reaparecem no espaço de atelier como possíveis direções à composição pictórica, ou como objetos que derivam desse mesmo referente (mutáveis, na grande maioria das vezes). Este interesse da captura pode (ou não) surgir em outras composições de objetos aproveitados (salvaguado que não coloco o rótulo de “obra” na peça criada devido ao seu valor transfigurável).

2. As fotografias referentes surgem também como estudo dos mais variados materiais encontrados. O que aqui me interessa, enquanto artista, é entender as matérias que circundam os espaços por onde caminho e como é que essas podem ter potencial para serem utilizadas em atelier. Desenvolve-se inclusive uma relação com o que é observado, de modo a compreender a que nível fui interferido por estas espontaneidades. Posso, igualmente, reparti-las pelas cores presentes e as suas tonalidades, pelas condições em

que se encontram os materiais, e como classificá-los para poderem ser trabalhados criativamente (uma espécie de réplica).

3. Este ponto descreve a apreensão das matérias e o seu transporte físico para o atelier. É um processo que me interessa exponencialmente – a apreensão sensorial tem de ocorrer no momento e é dependente do tipo de material encontrado, incluindo tamanho, condição, peso, entre outros. Define a mais pura e máxima potência à aproximação do que é encontrado, quer se assuma como obra mutável, acabada ou inacabada. O processo desenvolvido entre artista e objeto é colocado à prova neste ponto, ao ser criada uma relação física com o mesmo através do transporte manual e a sua transfiguração. É a mutabilidade do objeto, no seu processo de reinterpretação do ser e não-ser, que desencadeia uma corrente de paralelismos de identidade, como obra final ou até parte de um múltiplo para constituir um todo, permitindo expandir-se para lá do plano da sua existência intermitente.

4. Sempre que os referentes não sejam abordáveis, pensa-se como recriar o todo ou a parte deste acaso. Na prática, trabalhar o sentido tridimensional do que foi presenciado, já que a investigação procura avivar uma nova dimensão, como se pudesse produzir uma realidade equiparada a esta, dentro do âmbito da instalação e da pintura expansiva.



Figura 60 Referência fotográfica, novembro de 2023 (20:18), fotografia digital, Setúbal



Figura 61 Referência fotográfica, novembro de 2023 (20:06), fotografia digital, Setúbal



Figura 62 Referência fotográfica, fevereiro de 2024 (20:30), fotografia digital, Setúbal



Figura 63 Referência fotográfica, outubro de 2023 (20:36), fotografia digital, Setúbal



Figura 64 Referência fotográfica, outubro de 2023 (20:38), fotografia digital, Setúbal



Figura 65 Referência fotográfica, outubro de 2023 (20:38), fotografia digital, Setúbal



Figura 66 Referência fotográfica, outubro de 2023 (20:37), fotografia digital, Setúbal



Figura 67 Referência fotográfica, outubro de 2023 (20:40), fotografia digital, Setúbal



Figura 68 Referência fotográfica, outubro de 2023 (20:48), fotografia digital, Setúbal



Figura 69 Referência fotográfica, outubro de 2023 (20:38), fotografia digital, Setúbal



Figura 70 Referência fotográfica, novembro de 2023 (20:11), fotografia digital, Setúbal



Figura 71 Referência fotográfica, outubro de 2023 (20:36), fotografia digital, Setúbal



Figura 72 Referência digital, outubro de 2023 (20:50), fotografia digital, Setúbal



Figura 73 Referência fotográfica, outubro de 2023 (20:51), fotografia digital, Setúbal



Figura 74 Referência fotográfica, novembro de 2023 (20:42), fotografia digital, Setúbal



Figura 75 Referência fotográfica, outubro de 2023 (20:27), fotografia digital, Setúbal



Figura 76 Referência fotográfica, junho de 2024 (20:28), fotografia digital, Setúbal



Figura 77 Referência fotográfica, outubro de 2023 (20:34), fotografia digital, Setúbal

Existe um percurso que é inerente à minha atividade profissional atual. Desde o início da minha especialização que supervisiono tecnicamente a limpeza de espaços industriais, comerciais, domésticos e outros. Contudo, não se trata de uma aproximação à minha qualidade enquanto trabalhador, mas sim à deslocação constante a que sou obrigado, e todo o contexto que compõe esta experiência. Durante os percursos efetuados, o que me interessa é a integração dos referentes vislumbrados no percurso artístico, como pontos que fortalecem os meus traços (de personalidade) criativos, o meu pensamento

crítico e, respetivamente, a minha perceção de uma nova realidade (muitas vezes ocultada do olhar das pessoas comuns). Assumo que esta experiência me possibilitou, através da deslocação constante, a criação de um olho ‘clínico’ (inerente ao aperfeiçoamento detalhado da limpeza e da técnica que compõe a sua eficácia), estabelecendo um paralelismo com a criação artística. Menciono a importância da técnica de limpeza como possível reflexo do meu automatismo pictórico, igualmente próximo da ideia de deslocação do corpo e da mão para retirar, acrescentar e tornar pleno, algo que é externo à minha pessoa, com uma duração relativa. Na limpeza industrial, fui compreendendo um padrão que se assemelha à minha construção criativa, como por exemplo as manchas de sujidade, que são registos meramente temporários de um estado de acumulação, semelhante ao que pesquiso enquanto investigador.

Este local que descrevo acarretava um conjunto de regras que me eram impostas, porque possui maquinaria de precisão (a sua utilização ou toque estava reservado apenas aos especialistas). O serviço solicitado seria a limpeza a seco do chão, sem colocação de qualquer tipo de produto, retirando assim a sujidade superficial. Sendo um local de trabalho que não permite a paragem da produção, a limpeza teria de ser sempre assente na eficácia e superficialidade da ação, de retirar manchas de óleo, riscos de borracha (inseridos na tijoleira e na madeira de pavimentos) e outros detritos que fossem surgindo, entretanto. Quando o meio envolvente começou a pertencer à minha identidade, desenvolvi uma determinada relação (íntima) com o espaço. Estava diante de um ‘espetáculo’ de formas e texturas que eram constantemente adicionadas a um ‘todo’ cumulativo. Duas vezes por semana, aproximadamente durante um ano, experienciei enquanto técnico de limpeza esta ideia de intocabilidade dos objetos, à qual fui atribuindo um valor artístico – captado pela reflexão do que se desencadeava ao meu redor. Assim, fui percecionando o espaço como um organismo ‘vivo’, capaz de se adaptar e desenvolver em torno das suas várias mutações.

A partir deste universo de referentes, destaquei as cores arrastadas que se vão encontrando pelo espaço, sobretudo em zonas de transição, da mesma forma que encontrava registos de tempo no espaço urbano, através da expressão pictural anónima. Retenho a intenção dos rastos de tinta visivelmente criados pela mão, como representação exata das camadas de tempo que se vão sobrepondo ao material, posteriormente embutidas no que poderíamos considerar de desgaste ou incisão do passado cumulativo.

Saliento igualmente a importância da matéria presente, principalmente o metal e a borracha que representam uma extensão do que ali sempre foi considerado estritamente estático, em concordância com a sonoridade inerente à maquinaria – a qual considero metaforizar a respiração de um organismo mecânico, exaustivamente ruidoso em funcionamento. A adição da dimensão sonora neste espaço descrito intensificou a necessidade de registrar esta experiência na presente investigação.

MATÉRIAS

O corpo, a sua extensão e a extensão material.

MATÉRIA (gr. $\nu\lambda\chi$ || lat. *Matéria-*, in. *Matten*, fr. *Matièiv*. Ai. *Materie-*, it. *Matéria*).

1- *Um dos princípios que constitui a realidade natural, isto é, os corpos. São as seguintes as principais definições dadas da M.: 1ª M. como sujeito; 2ª M. como potência; 3ª M. como extensão; 4ª M. como força; 5ª como lei; 6ª como massa; 7ª M. como densidade de campo. (...)*

2- *Em Platão e Aristóteles o conceito de M. como potência mescla-se ao conceito de M. como sujeito. Platão diz que a M. “nunca perde a potência” (fim, 50 b). Aristóteles identifica a M. como potência: “Todas as coisas produzidas, seja pela natureza, seja pela arte, têm M., pois a possibilidade que cada uma tem de ser ou não ser é a M. de cada uma” (Met., VII, 7, 1032 a 20). Mas, segundo Aristóteles, a potência não é apenas essa possibilidade pura de ser ou não-ser; é uma potência operante e ativa; “Uma casa existe potencialmente se nada houver em seu material que a impeça de tornar-se casa e se nada mais houver que deva ser acrescentado, retirado ou mudado. (...) E as coisas que têm em si próprias o princípio de sua gênese existirão por si mesmas quando nada de externo o impedir”. Essa auto-suficiência da potência para produzir, graças à qual a M. não é apenas material bruto, mas capacidade efetiva de produção, exprime um conceito que não é mais de M. como passividade ou receptividade. Como potência operante, a M. não é um princípio necessariamente corpóreo. Plotino, que, como*

*se viu, reduz a M. ao não-ser, por outro lado identifica-a, como potência, com o infinito.*¹⁷

Nesta fase da investigação introduzo uma descrição das matérias patentes experimentalmente no atelier. Considero também fundamental descrever o método de montagem. Conhecendo no sentido lato o conceito de tridimensionalidade, considere pertinente pensar a construção dos quadros dessa mesma forma. Ainda que a pintura se possa assumir bidimensional, tem de estar assente primeiramente na materialização em altura, largura e profundidade de um suporte. Este mesmo suporte, habitualmente, ocupa no meu processo criativo um tempo alargado, pois considero fundamental criá-lo de raiz, adquirindo ripas de madeira maciça de abeto, com acabamento aplainado (habitualmente com 2 metros de altura, 27 centímetros de profundidade e 44 centímetros de largura), esquadros angulares e planos de aço reforçado e parafusos (de pequenas e grandes dimensões). Estes elementos constituem-se como o mínimo necessário para obter uma estrutura, ainda que não apresente os cortes e ajustes associados à construção da grade tradicional. A sua planificação é simples, o que me permite avançar com alguma facilidade para o “acontecimento” pictórico. Se considerar que neste projeto assumo concretizar uma tela com a dimensão máxima de 170 centímetros de altura e 150 centímetros de largura, são necessárias seis ripas de madeira para realizar uma tela destas dimensões, no entanto, e de um modo genérico, são precisas sempre cerca de sete ripas cortadas, quatro delas com duas pontas a 45° graus (juntas formam a estrutura básica que o tecido circundará), uma travessa e duas cruzetas, ambas cortadas a 90° graus. Posteriormente as ripas, já cortadas, são colocadas no seu lugar para análise e correto posicionamento (face interior e face virada do tecido), uma vez que as madeiras poderão apresentar irregularidades, como faces laminadas ou imperfeições dos nódulos da madeira. As ferragens aplicadas auxiliam-me no processo de montagem e desmontagem, estabilizando a estrutura com esquadros angulares em todas as perpendiculares, esquadros planos de reforço sobrepostos na junção das madeiras a 45° graus e, por fim, estes elementos são unidos com parafusos de pequenas e grandes dimensões nas faces laterais exteriores (reforçando a tensão aplicada sobre as madeiras).

¹⁷ Abbagnano, *op. cit.*, pp. 646 – 647.

Após este passo inicial, sistematizo a aquisição de tecidos, a retalho ou a rolo. Esta escolha é fulcral para a construção imagética, pois, consoante as características dos referentes visuais já mencionados (leia-se, locais capturados fotograficamente), pondero a textura, a trama e a cor de cada tecido, que possam remeter ao lugar ou a alguma matéria-prima concordante com o trabalho a ser realizado. A visualização do espetador e a possível perceção exterior têm de ser equacionadas, para que o tecido potencie a atipicidade do observável, no qual a bidimensionalidade da pintura poderá dissipar-se em prol de uma falsa profundidade criada pela crueza do tecido e da sua cor.



Figura 78 Tecidos utilizados no decorrer do trabalho prático.



Figura 79 Tecido nº1 (Geral).
Composição: 60% algodão e
40% poliéster. Dupla Face.



Figura 80 Tecido Nº1 (Contraluz).



Figura 81 Tecido Nº1 (Trama).



Figura 82 Tecido N°2 (Geral).
Composição: 70% algodão e 30% poliéster.

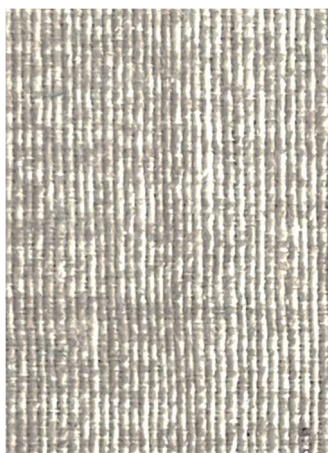


Figura 83 Tecido N°2 (Trama).

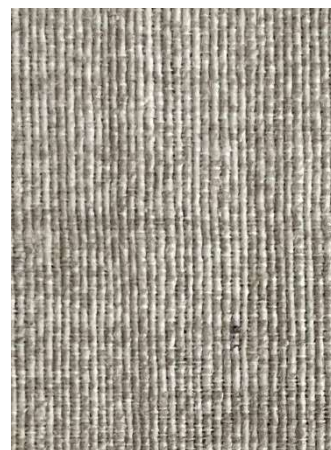


Figura 84 Tecido N°2 (Trama).



Figura 85 Tecido N°3 (Geral).
Composição: 80% algodão e 20% poliéster.



Figura 86 Tecido N°3 (Contraluz).



Figura 87 Tecido N°3 (Trama).



Figura 88 Tecido N°4 (Geral).
Composição: 70% algodão e
30% poliéster.



Figura 89 Tecido N°4 (contraluz).



Figura 90 Tecido N°4 (Trama).



Figura 91 Tecido N°5 (Geral).
Composição: Desconhecida.
Dupla Face.



Figura 92 Tecido N°5 (Contraluz).



Figura 93 Tecido N°5 (Trama).

O corpo de trabalho desenvolvido introduz os referentes acima descritos. Clarifico que cada tecido está apresentado em três formas distintas, para que se torne perceptível as suas características, essencialmente contraluz e, mais aproximadamente, a sua trama.

As principais condições que rematam este pensamento plástico (do tecido a incorporar na grade) são:

1. A direção da trama do tecido escolhido - ainda que os tecidos sejam lisos, padronizados ou com ligeiras alterações tonais, a participação da trama enquanto

elemento expressivo é perceptível, pois determina ao olho uma tênue profundidade e direção. Ainda que a tinta aplicada, posteriormente, se encontre em primeiro plano e controle uma percentagem do apreendido, a crueza do tecido que é deixada a descoberto ressalta uma segunda camada (ou transparência) na sua visualização. Ao colocar o tecido, é necessário definir o grau de profundidade e intensidade da trama, que definirá uma verticalidade ou horizontalidade estendida até aos limites do suporte.

2. A capacidade de absorção e densidade do tecido estão relacionadas com o objetivo da obra, e o mesmo (tecido) pode ser natural, sintético ou misto. Escolhi trabalhar maioritariamente com tecidos mistos; mesmo que variem na sua percentagem, o resultado será muito idêntico ao que já era previsto. Em alguns casos, como nos tecidos semi-impermeáveis com alta percentagem de poliéster ou com membrana impermeabilizante, a atuação das aguadas é quase impraticável e tornará mais viável o uso direto da tinta, neste caso acrílica, semi-seca ou em grande quantidade. O tecido misto poroso, com altas percentagens de algodão, demonstra-se recetivo ao recurso das aguadas sujas e a qualquer tipo de tinta acrílica e estireno-acrílica. Esta porosidade permitiu-me, juntamente com um jogo de tramas, obter níveis de transparência até à estrutura de madeira, salvaguardando que apesar dos tecidos compostos com alguma percentagem de elastano permitirem uma transparência vigorante (utilizado apenas em retalho numa tela), também o algodão com uma trama alargada o permitiu. Deste modo, os tecidos, em concordância com o espaço expositivo, podem recriar sempre uma oscilação do que é ou não visível, favorecendo a luz solar ou artificial presente.
3. O tecido utilizado no projeto possui uma tonalidade escurecida do pano cru (como frequentemente utilizado no início de preparação da pintura), e evoca um entendimento de origem, à luz de uma paleta natural (como as rochas e os seus tons terrosos). O objetivo será aludir a uma disparidade temporal estabelecida entre o primeiro contato com a caverna (assumindo a presença das várias tonalidades terrosas sobre a pedra) e a atual construção edificada e industrial (materiais que constituem uma parede, desde o chapisco geralmente formado por areia, cal, cimento, conchas e seixos, ao emboço ou primeira camada de argamassa, até, por fim, o reboco como última camada de argamassa) que confina

todos estes elementos numa superfície plana. Entre as possibilidades cromáticas, determinei que as derivadas da terra estariam mais bem inseridas nestes resultados.

COR

No projeto pictórico as cores utilizadas possuem uma intencionalidade em função da construção imagética, desenvolvida por momentos de cor e vazio (como o tecido intocado poderá ilustrar). Para obter os resultados, foram utilizadas tintas acrílicas, tintas com base aquosa (algumas com resina polímero-sintética e outras com resina estireno-acrílica), spray de base aquosa e materiais riscadores (principalmente grafites). Em concordância com as características que pretendo obter na pintura, como as manchas de água e a dissipação das cores no tecido, determinei que tintas de base aquosa sobre o tecido não preparado seriam as mais indicadas. As cores utilizadas em cada pintura resultam de esquemas cromáticos simplificados, escolhidas a partir de uma alternância visual entre o excesso plástico, assumido por camadas sólidas de tinta ou por sucessivas transparências, e a trama do tecido. Tenciona-se, a partir das características da tinta, criar uma espécie de jogo visual, entre o que não apresenta brilho e absorve a luz, como o tecido (dependendo da luminosidade pode até realçar a trama), e as camadas de tinta rugosa que apresentam um contraste luminoso e brilhante.

Como o trabalho criativo assenta em tecidos não preparados, existe uma maior absorção de água dos mesmos, o que permite experimentações no âmbito das transparências aleatórias cadenciadas por spray de água e pincéis gastos, que embrenham tinta no tecido, possibilitando a criação de manchas mais transparecidas. Quando é apenas utilizada a tinta e o pincel verdisseco, a cor aplicada manifesta uma aderência quase padronizada através da trama, criando através de um toque delicado uma espécie de ruído visual.

A partir deste método, as cores são escolhidas também pelos seus possíveis simbolismos, como é o caso do verde (e as suas tonalidades) que está presente em grande maioria do presente projeto, por associação à natureza (enquanto cor predominante em locais degradados, pela ausência e pelo abandono). As cores que apresentam tonalidades

idênticas aos materiais derivados de um processamento de matérias-primas (como o cimento, a argamassa, a cal, a areia, o gesso, o alumínio e outros metais) são incorporadas numa tentativa de aludir a esses elementos no âmbito pictural. Assim, são aplicadas cores ou aproximações às mesmas que mimetizam as patentes nos locais capturados.

CONSTRUÇÃO VISUAL

A materialização do presente projeto decorre em atelier, com diversos momentos de experimentação plástica, à luz dos referentes e de particularidades materiais neles encontradas. Neste ponto demonstrarei apenas o que desencadeia a composição enquanto pensamento descritivo do acontecimento, relativo aos quadros apresentados na dissertação.

Quando é utilizado um suporte de pequenas dimensões (sensivelmente até 40 centímetros), o processo prático é mais contido e apresenta um sentido mais singular, por vezes apelando à memória indiciante de pormenores recolhidos. Neste sentido, o movimento fica condicionado ao suporte, onde a potência de expressão não é tão predominante, por estar perante imagens impulsionadas por uma ideia de ampliação e não de imersividade. Igualmente, a cadência de movimento, guiada pelo corpo, restringe a mão no que toca a uma expressão mais fluida, registando-se uma dissipação do movimento automatizado.

Mas, de forma genérica, proponho-me realizar quase sempre pinturas de grandes dimensões, definindo-as a partir da relação de escala com a altura média do espetador. São concebidas tendo em vista uma ideia de atravessamento, ou seja, acreditando que apresentam dimensões suficientes para serem atravessadas enquanto ‘janelas’, simuladoras de uma realidade palpável. Esta noção permitiu-me balizar melhor a transposição dos referentes para a prática pictórica, transmitindo a sensação (familiar) de estar perante um acontecimento a decorrer à minha frente, partindo de um jogo entre o campo visual, a forma como este foi percecionado, e os próprios referentes fotográficos. Tem como objetivo tornar esta realidade pictórica mais ‘presente’ no espaço. Perante estas dimensões, será importante notar uma maior tendência para a horizontalidade da composição. O que me interessa é esta primeira perceção do que observamos na

composição, manifestada neste jogo entre manchas e linhas horizontais, que de alguma forma ‘sustentam’ a visão e a verticalidade que vai surgindo de forma cadenciada. Existe também uma subdivisão cromática nas composições, ou mera predominância de tinta, que assume esta horizontalidade. Resumidamente, utilizei uma série de diretivas estruturantes para me guiar na construção compositiva das pinturas, que são as seguintes:

1. Uma horizontalidade predominante, que determina a distribuição de cor e textura na tela.

2. Uma leitura pessoal ascendente, ou seja, determino visualmente blocos de cor, padrão, textura e matérias-primas, que têm início num ângulo fechado inferior da composição, e terminam num ângulo aberto superior, acima da cabeça do espectador (verticalidade).

3. Um esquema mental, onde a ascensão do olhar é efetuada através dos blocos horizontais que se vão sobrepondo, até assumirem uma verticalidade compositiva.

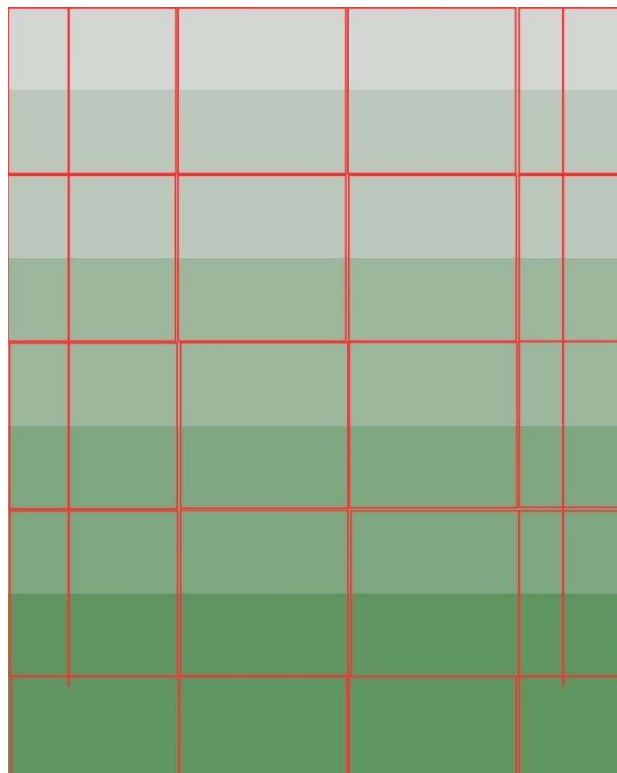


Figura 94 Esquema aplicado aos pequenos formatos.

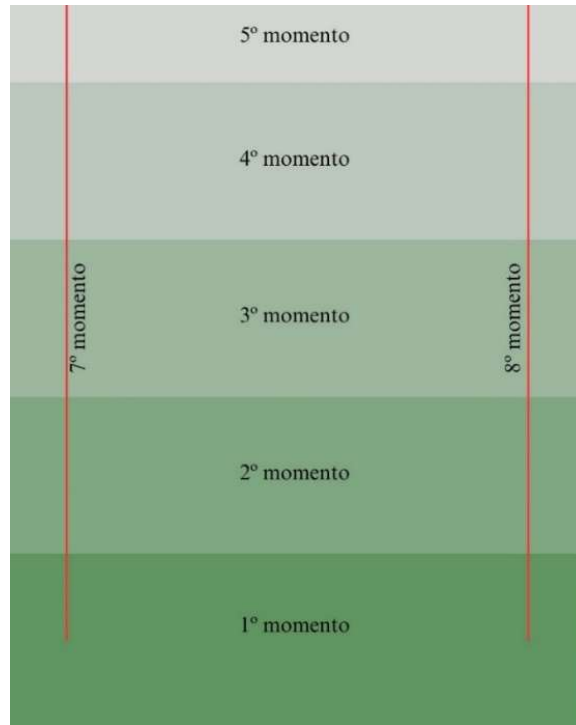


Figura 95 Esquema atribuído à construção visual da composição pictórica.

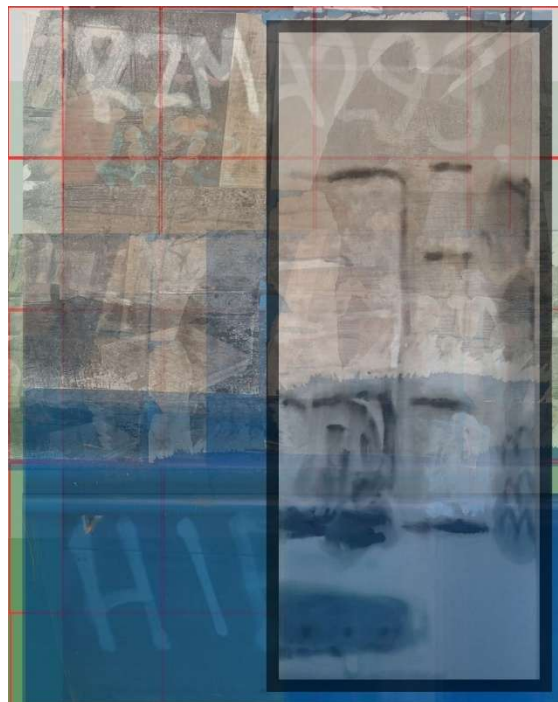


Figura 96 Esquema de composição exemplificativo da sobreposição de referentes fotográficos, em contraste com uma pintura (delimitada a linha preta).

No decorrer do mestrado em Pintura, pintei habitualmente duas a três telas em simultâneo. As de grande formato eram colocadas (aproximadamente) a 40 ou 60 centímetros do chão, garantindo a possibilidade de movimentação livre do corpo, em concordância com a extensão do braço e da mão. Assim, a criação pictórica (e os resultados) estava submetida ao que o corpo pretendia alcançar e experienciar; ou seja, era possível atravessar a largura da tela num movimento contínuo (eixo fixo), enquanto a verticalidade era obtida a partir de um movimento que requeria uma relação mais acentuada, entre o corpo e a tela. Como tal, relacionei os tamanhos com a perceção da minha própria volumetria (todos os movimentos poderiam ser realizados a partir de um eixo fixo, assumindo que os formatos pudessem igualmente refletir o contato direto com o corpo).

APROVEITAR

APROVEITAMENTO DO OBJETO COMO PARTE TRANSPARECIDA

As texturas distintas dos tecidos utilizados nas composições, e as possíveis variações intrínsecas que surgem durante o processo de criação (transparência do tecido, visibilidade da madeira da grade, etc.) poderão ser fatores expressivos assinaláveis. No entanto, surge também uma etapa assente no aproveitamento de detritos (tais como as matérias-primas descartadas). Ora, esta ideia de ‘aproveitamento’, dentro das pretensões do projeto pictórico, produz várias experimentações à luz da instalação, da gravura e da criação de cenários.

A gravura surge como aproximação à noção que engloba todo este processo - o aproveitamento; a sua forma nunca poderá ser monótona se perccionarmos o seu conjunto, as suas transparências, o seu nascimento como um vinco temporal. Seguidamente ocorre a instalação, como meio de exploração do espaço.



Figura 97 Estudos de composição no espaço #1 (gravura em tecido e rede PVC), maio de 2023 (13:31), fotografia digital, Lisboa.

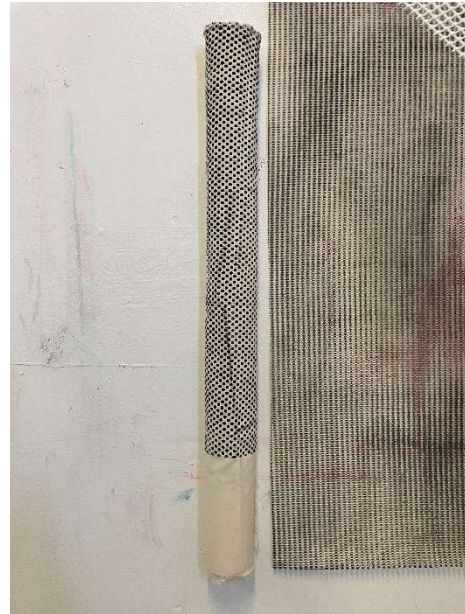


Figura 98 Estudos de composição no espaço #1 (gravura em tecido e rede PVC), maio de 2023 (13:51), fotografia digital, Lisboa.

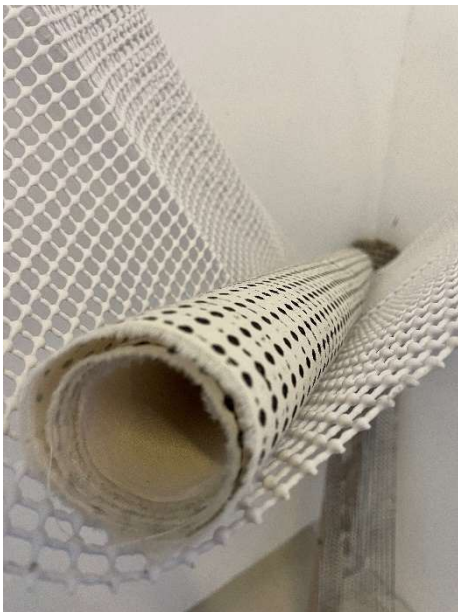


Figura 99 Estudos de composição no espaço #1 (gravura em tecido e rede PVC), maio de 2023 (13:52), fotografia digital, Lisboa.

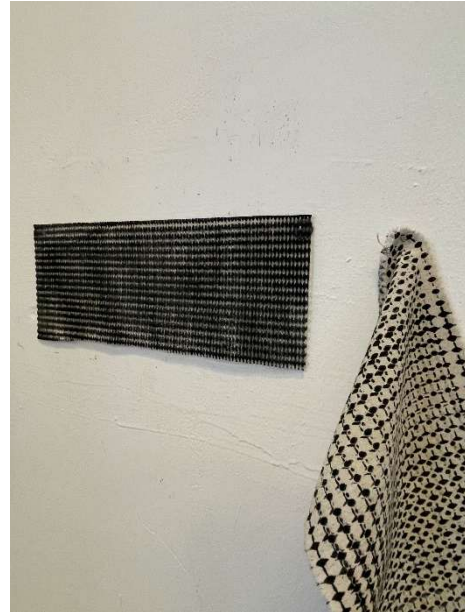


Figura 100 Estudos de composição no espaço #1 (gravura em tecido e rede PVC), maio de 2023 (13:52), fotografia digital, Lisboa.

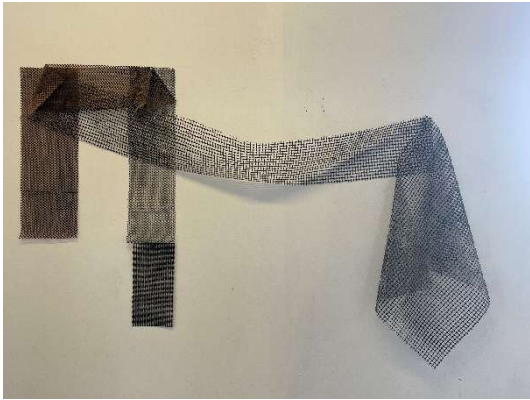


Figura 101 Estudo de composição no espaço #1 (Rede PVC), maio de 2023 (13:32), fotografia digital, Lisboa.



Figura 102 Estudo de composição no espaço #1 (gravura em tecido, rede PVC, tecido sobre tela e tinta acrílica), maio de 2023 (13:36), fotografia digital, Lisboa.

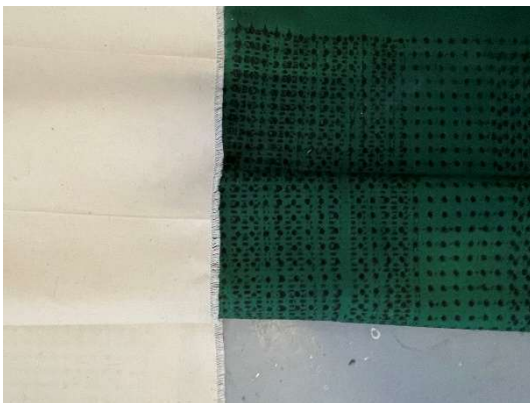


Figura 103 Estudo de composição no espaço #1 (gravura em tecido), maio de 2023 (13:53), fotografia digital, Lisboa.

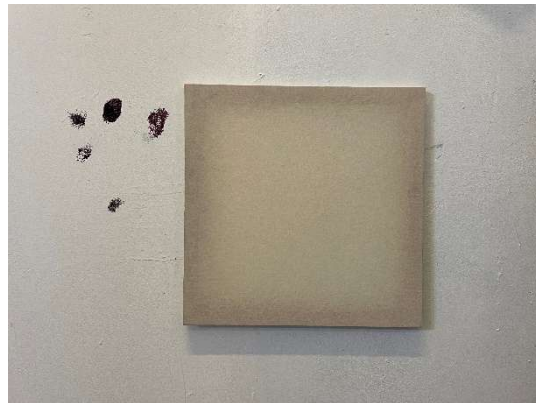


Figura 104 Estudo de composição #1 (tecido sobre tela e tinta acrílica), maio de 2023 (15:47), fotografia digital, Lisboa.

Para a concretização da Composição #1, desenvolvi uma instalação no atelier composta por retalhos aproveitados do excedente da pintura, enquanto relação com a construção manual (referindo-me ao ato de pintar) e o processo semi-automatizado da gravura (referindo-me à utilização da prensa). Como tal, desenvolvi uma série de tecidos gravados, com dimensões variadas, que revelavam um conjunto de sobreposições do mesmo padrão; no entanto, existia um controlo sobre a quantidade de tinta que era aplicada (distribuída no rolo de impressão) e o espaço que ocupava no tecido.

A partir deste processo entendi que o material utilizado para construir estes padrões (rede PVC) reconstituía todas as impressões dele retiradas, ou seja, a constante passagem de tinta em rolo pelo material adquiriu características novas, para lá do seu propósito inicial. Deste modo, estava perante a conceção de objetos que possuíam uma certa identidade, ainda que pudessem ser meros acessórios na concretização das impressões.

Nesta abordagem, refletindo sobre a instalação destes elementos, criei um cenário identitário, assumindo o atelier como espaço de produção e retenção de vestígios do trabalho criativo. Assim, a Composição #1 apropria-se do espaço e interliga-se com os vestígios do que foi deixado, não só enquanto detritos plásticos, mas também como demonstração dessa memória passada que solidifica o ambiente que é ocupado (à semelhança de um cenário).



Figura 105 Estudo de composição no espaço #2 (gravura em tecido, rede PVC, madeira e tinta acrílica), junho de 2023 (20:03), fotografia digital, Lisboa.

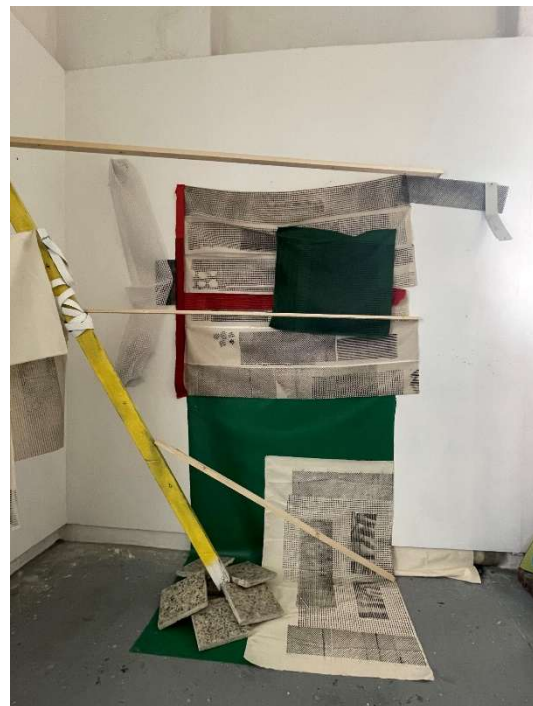


Figura 106 Estudo de composição no espaço #2 (gravura em tecido, rede PVC, madeira e tinta acrílica), junho de 2023 (12:14), fotografia digital, Lisboa.

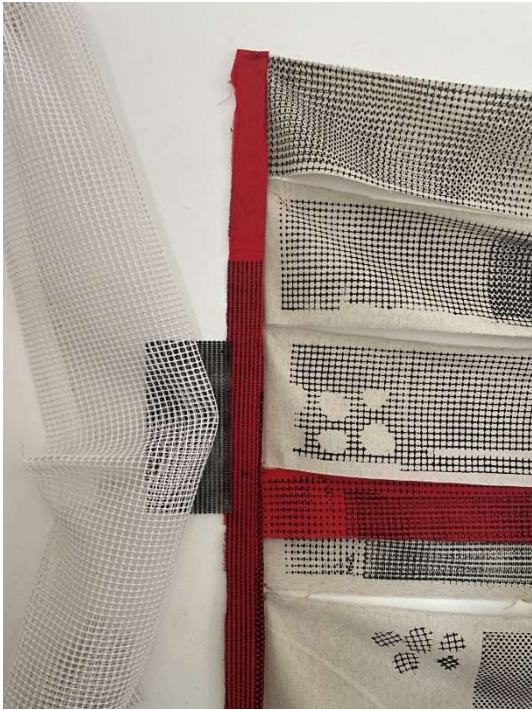


Figura 107 Estudo de composição no espaço #2 (gravura em tecido e rede PVC), junho de 2023 (12:15), fotografia digital, Lisboa.

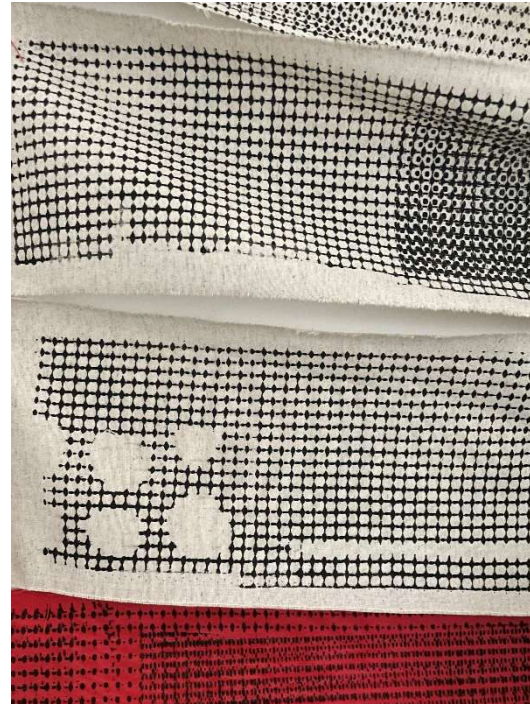


Figura 108 Estudo de composição no espaço #2 (gravura em tecido), junho de 2023 (12:16), fotografia digital, Lisboa.



Figura 109 Estudo de composição #2 (pedra, madeira e tecido), junho de 2023 (12:28), fotografia digital, Lisboa.



Figura 110 Estudo de composição #2 (gravura em tecido), junho de 2023 (12:16), fotografia digital, Lisboa.

Ao explorar as impressões do padrão no tecido, sobressai a ténue linha temporal que reestrutura sempre o objeto, a partir da técnica repetitiva da gravura - pensando cada impressão como uma transparência da profundidade do objeto. Nesta segunda abordagem, relativa à Composição #2, vislumbra-se essa tentativa, que assume um certo controlo sobre o espaço. Este conjunto é composto por matérias opostas (matéria pesada e matéria fluida) que celebram uma união no ato de criação. Cada uma carrega uma potência individual, assente numa identidade fugaz que lhes pertencia; serve como exemplo as pedras e o barrote pintado que surgem como objetos afastados das impressões, mas que visualmente apresentam características do seu próprio desgaste. Como tal, dentro desta lógica, a tinta que foi usada no barrote pode presentificar uma nova transparência, evidenciando o que o compunha, mas renovando a sua permanência de sentido.

Surgem objetos normalmente reapropriados ou reaproveitados, que irrompem de uma necessidade de interação com o espaço expositivo. Determina-se uma transmutabilidade do lugar, desde o centro originário à idealização espacial. É também a mutabilidade do objeto, no seu processo de reinterpretação de ser e não-ser, desencadeando uma corrente de paralelismos de identidade, como obra final ou até parte de um múltiplo para constituir um todo. Sugiro apresentá-los como ‘happening’ da natureza.

No universo das artes plásticas existem modelos naturais em toda a parte, retendo da natureza formas características e singulares, podendo estes atingir uma unidade orgânica na conceção artística por meio de atribuição representativa; no entanto, o significado atribuído às formas, neste caso naturais, permite relançar uma perceção sobre as mesmas de modo a apreendê-las, não apenas como padrões visuais, mas com o seu devido significado (Langer, 1954).



Figura 111 Estudo de composição no espaço #3 (azulejo, tijoleira, mármore e pedra), maio de 2023 (17:18), fotografia digital, Lisboa.



Figura 112 Estudo de composição no espaço #3 (aproximação ao azulejo e pedra), maio de 2023 (17:17), fotografia digital, Lisboa.



Figura 113 Estudo de composição no espaço #3 (ladrilho), maio de 2023 (17:13), fotografia digital, Lisboa.



Figura 114 Estudo de composição no espaço #3 (azulejo cerâmico), maio de 2023 (16:17), fotografia digital, Lisboa.

Pode-se compreender este jogo infinito de desdobramentos como uma pulsação do ser presente, o ter sido e o que poderá ser, indo também ao encontro da unidade no múltiplo, e dando lugar à ausência para intervir e recriar o (seu) vazio. O mesmo se verifica com a pedra reaproveitada, onde o desaparecimento se torna acontecimento e segue a sua nova reinvenção, única e pura — possivelmente a potência de poder vir a ser, a captura de um relance do objeto ausente, mas uma redefinição do que fica e se presenteia, obtendo uma transparência das camadas que compõem o múltiplo que são os objetos.



Figura 115 *A fundo*, 2023, pedra, fitas de segurança e ganchos, 140 x 20 x 20 cm.



Figura 116 Exploração da ausência (transparência do ser e estar), junho de 2023 (16:36), fotografia digital, Lisboa.

OBJETO HABITANTE

É a partir desta investigação teórico-prática que surge o ‘objeto habitante’, como ponto fulcral na dimensão criativa. Detém uma certa continuidade da existência para lá da materialização da mesma, ou seja, assume uma espécie de papel de mediador. O que se espelhou há dezenas de milhares de anos, no Paleolítico Superior, foi a ausência da linguagem e comunicação, ou talvez o começo das mesmas, refletindo a necessidade de presença e de ser, ao marcar as mãos na pedra mais profunda, desejando para lá de si (o seu duplo). Este pensamento reteve-se e repercutiu-se na contemporaneidade; talvez, como referido por Bataille, uma morte discernida que relança provocação à consciência - esta ‘fenda imensa’¹⁸ - expansiva. Participa de uma inconsciente permanência relativa, de ser e já ter sido o que agora não é, as formas que se propagam são agora fragmentos de uma identidade de ser.

É nesta perspetiva que a degradação, que intervém da mais profunda raiz do ser, é multiplicada vezes sem conta, num conflito interpessoal, mutável, que se desdobra igualmente na sua profundidade, de planos sobre planos, contido em ocultações de si mesmo, vazios e memórias rasteiras de um ser anónimo. Para esclarecer melhor estas noções invoco Merleau-Ponty, pois é talvez um ponto que se abre à invocação do ser, para lá de ser aparente, mas sim um precipício infundável:

detenhamo-nos na profundidade, valerá a pena. Primeiro, ela tem qualquer coisa de paradoxal: eu vejo objectos que se escondem uns aos outros, e que portanto, não vejo, posto que estão uns atrás dos outros. Eu vejo-a e ela não é visível, pois é avaliada a partir do nosso corpo até às coisas, e nós estamos colados a ele... Este mistério é um falso mistério, eu não a vejo verdadeiramente, ou se a vejo é uma outra largura. Sobre a linha que une os meus olhos ao horizonte, o primeiro plano esconde para sempre os outros, e se, lateralmente, eu penso ver os objetos escalonados, é porque eles não se escondem completamente: vejo-os, portanto um fora do outro, segundo uma largura

¹⁸ Bataille, 2015, p. 43.

avaliada de outra forma. Estamos sempre para cá e para lá da profundidade. As coisas nunca estão umas atrás das outras. (Merleau-Ponty, 2018, p. 39)

O que observo é a livre alternância que as coisas me percecionam, numa ténue linha entre o ser e não ser. Não há propriamente uma intenção do objeto em perdurar, pois a sua queda só os vincos do tempo irão definir, a sua sentença é ser e não-ser, no vértice da percepção.

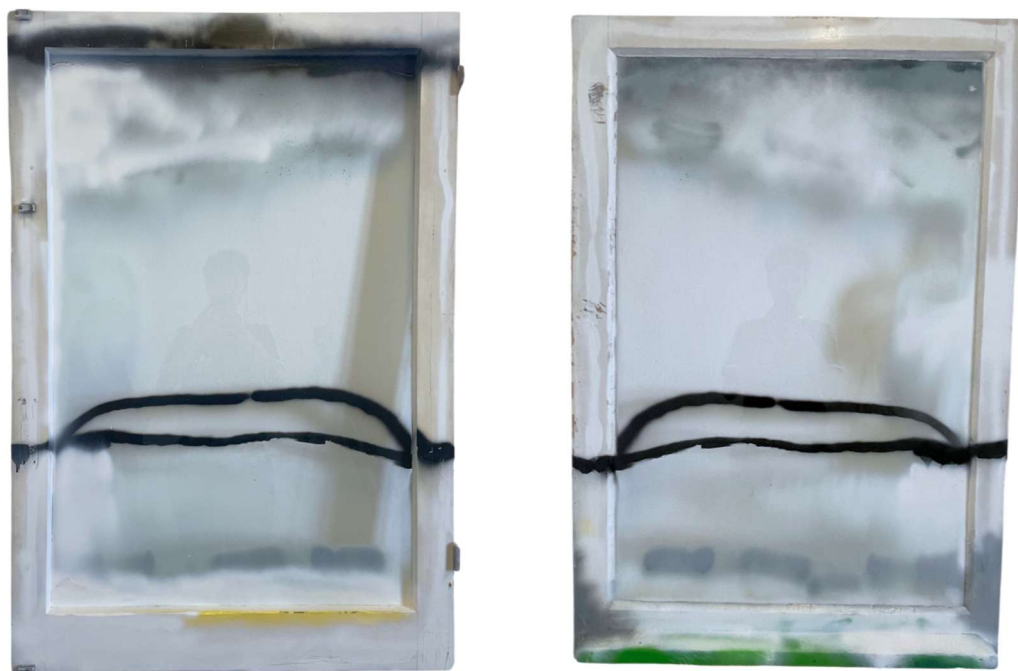
Cada transparência individualiza-se, da unidade ao múltiplo, do múltiplo a uma unidade aparente, como vincos de tempo que delineiam a sua essência desde o seu estado primário. Propõe-se uma bifurcação que não se presentifica no presente, está anterior, no anonimato das ações, globalmente na matéria:

Esse conceito de Matéria foi transmitido ao Renascimento por Nicola de Cusa, que a considera como “possibilidade indeterminada”, na qual existem, contraídas, todas as coisas do universo. “A disposição da possibilidade” – dizia N. de Cusa – “tem de ser contracta, e não absoluta, uma vez que, se a terra, o sol, e as outras coisas não estivessem ocultas na M. como possibilidades contractas, não haveria razão para passarem ao ato, em vez de não passarem” (Deducta igitur, II, 8). Em outras palavras, é só por estarem presentes em estado contraído na M. que determinadas possibilidades vêm à tona com a criação. É nesse conceito que Giordano Bruno basearia seu conceito de M. como princípio ativo e criador da natureza: “Para ser realmente tudo o que pode ser, essa M. tem todas as medidas, todas as espécies de configurações e dimensões, e porque as tem todas não tem nenhuma, pois é preciso que aquilo que é tantas e diversas coisas não seja nenhuma delas em particular.” Nesse sentido, M. coincide com forma.¹⁹

E como tal, este sentido de matéria, revela-se fundamental à construção pictórica, onde figuram todas as possibilidades, agora desvendadas por meio natural e humano, como reflexos transparentes do passado, que aparenta aquilo que é – neste caso, antes de ser registo fugaz da deambulação, retorna no mundo da experimentação artística como uma possibilidade de mostrar ser, o que a compõe e faz de si parte integrante de uma configuração turbulenta.

¹⁹ Abbagnano, *op. cit.*, p. 647.

PINTURA EXPANDIDA



Figuras 117 e 118 *Larga-me*, 2023, acrílico e spray sobre janela (reaproveitada), 120 x 70 x 5 cm

O artista alemão Wolfgang Tillmans define uma constelação como um vasto conjunto de temáticas que se expandem e se cruzam entre si, e em cada fotografia (isto é, cada vez que ela é mostrada) a experiência é única' (Cotter, 2016, n.p).

Tillmans cria imagens fotográficas abstratas sem objetiva desde finais da década de 1990 — as suas primeiras experiências na câmara escura datam de 1998. No entanto, podemos considerar abstrações as primeiras fotografias fotocopiadas a laser realizadas entre 1986 e 1988, uma pequena seleção que aqui serve tanto de coda como de uma espécie de códice (no sentido de sobrescrever e de palimpsesto), visto que o interesse de Tillmans incidia principalmente sobre o ruído visual da imagem copiada enquanto acumulação de artefactos resultantes dos processos digitais de ampliação e ajustamento da escala de cinzentos. (Cotter, 2016)

Como tal, as fotografias que evidenciamos na sua prática condensam uma seleção e manipulação consistente que resulta no conceito da transformação e violação do limiar entre o público e o privado. São as que Tillmans considera merecedoras da nossa visão - as que apresentam uma instantaneidade pura, as que encontramos em revistas, as de montagem, e, por fim, as que são manipuladas em laboratório (Shimizu, 2005, n.p.). Estas representações, juntamente às abstrações que foi experimentando, seriam assuntos a debater com a editora da *ArtForum*, Michelle Kuo, em 2012, com o propósito de problematizar a aproximação de Tillmans à produção de imagens através da impressão a jato, e como essa prática define uma dualidade entre artistas, uns assumindo a sua prática como ‘pinturas’ e outros como ‘fotografias’ (Godfrey, 2017). Segundo Godfrey, Tillmans apresenta uma linguagem específica, despertada por analogias de pensamento; o próprio artista assume a partilha de propriedades entre coisas, como a fotografia se assumiria como um corpo que é exposto, com as suas definidas características: ‘As a body, the photograph is vulnerable to knocks, tears, creases and to fading’ (Godfrey, 2017, p. 14). Como tal, a obra de arte assim referida, não se encontra condicionada à sua passividade; é, isso sim, membro ativo e expansivo de si e em si, como objeto, o que Tillmans denomina ‘imagens corporizadas’, que conhecem o mundo em seu redor (Godfrey, 2017).



Figura 119 Wolfgang Tillmans, *Studio*, 2012.

Assim sendo, tendo em conta a Figura 118, observa-se na sua construção visual uma fita adesiva sobre calças pretas e um fragmento de tecido branco, que na verdade se traduzem quase numa abstração; a composição é delimitada por linhas brancas sobrepostas que se contrastam num fundo negro, demonstrando uma associação que leva a acreditar numa materialidade palpável, visível e radicalmente aberta (Godfrey, 2017).

Ora, isto acentua um ponto importantíssimo, a efemeridade da fotografia, observada pelo contraste da sua própria materialidade em correlação com a ideia de vulnerabilidade, que pode estar em concordância com a série fotográfica *Faltenwurf*, definida por roupa, ou o seu conjunto, amarrotada, tais como calças, t-shirts ou meias, conotadas com momentos de intimidade, assumindo uma tradição, característica na história da arte, da roupa e do desejo (Godfrey, 2017). O que também poderá traduzir numa aproximação à marcação da pintura e dos seus símbolos, especialmente no vestuário, como um apontamento contemporâneo dirigido à tradição histórica, com a representação dos tecidos e a sua manipulação pictórica.

A construção de imagens abstratas, em Tillmans, expande-se através do uso da fotocopiadora como meio e processo, para poder manipular o resultado compositivo. Surge no seu percurso de diferentes formas, sendo uma delas o aumento da fotografia na impressora a *laser*, degradando e/ou distorcendo o ‘real’, fazendo com que a máquina seja também autora dos resultados (Godfrey, 2017). Demonstra o seu interesse na alteração da originalidade da fotografia - ‘a clear photograph became a paper surface textured by rhythmical, horizontal scan lines’ (Godfrey, 2017, p. 40). Ora, seguindo este pensamento, a intencionalidade de Tillmans assenta numa base exploratória da atuação da impressora a *laser* como processo que determina estas imagens abstratas, conferindo-lhes uma ideia de textura. Como tal, esta construção imagética está assente na ‘subjetivação’ da imagem real, ou da fotografia, ao filtrar os elementos necessários até se perder a visão do ‘original’ (Godfrey, 2017).

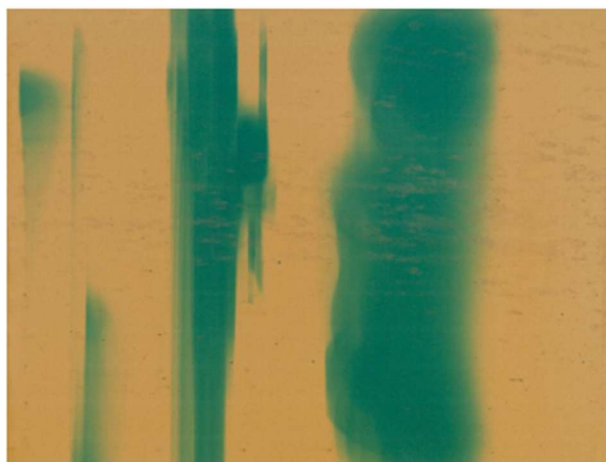


Figura 120 Wolfgang Tillmans, *Silver 190*, 2015, emulsão sobre papel.

Neste ponto, será pertinente apresentar ainda a série *Silvers*, com início em 1992, como exemplo de um ‘retorno’ a uma realidade paralela, que consistia na passagem de folhas fotográficas por um processador de fotografia a cores para poder obter traços rítmicos, verticais e horizontais, através de resíduos químicos e fungos (Godfrey, 2017). É assim denotada a aparência pictórica; o seu caráter construtivo assemelha-se às vanguardas que procuravam um ‘parecer’ através das texturas e da gestualidade, que Tillmans adquire por processos químicos. Isto levaria o autor à distinção dos processos técnicos para aquisição de uma imagem abstrata.

Retomando a série *Faltenwurf*, é possível pensar uma construção da imagem à luz de uma suposta ‘aparência pictórica’ que, no meu ver, está explicitado na entrevista conduzida por Obrist em 2007 (na qual questiona se a produção da imagem abstrata poderá ser considerada uma espécie de rebelião contra a inundação das imagens na contemporaneidade):

(...) To be honest, I don't like this talk about categories such as representational/non representational, because our linguistic compulsion to make distinctions runs contrary to my approach. I'm interested in what the representational and the abstract have in common, not what separates them. Unfortunately, we are constantly forced to view these things as opposites; it's a distinction built into our language. However, for me, the abstract picture is representational because it exists as a concrete object that represents itself. For me, the paper on which the image is shown is itself an object. The image can't be isolated from the surface it's on. Thus, even as early as 1991, a Faltenwurf image, for example, wasn't merely a narrative for me or something to do with sex, but it also had something to do with sculpture and abstraction. (Obrist & Tillmans, 2008, p. 92)

O que, de certo modo, acontece é a transcendência do ‘real’, ou seja, a procura das formas sensíveis, a sua redução à essência como objeto artístico:

A aproximação da fotografia à pele lisa dos espelhos não permite que as texturas das tintas se deem em sua superfície de forma orgânica, imprevisível, como quando se faz em uma tela, com pincel, espátula, ou gotejamentos. Se atualmente os pigmentos minerais das impressoras a jato de tinta profissionais, com policromias variadas, podem

aproximar a imagem digital de um simulacro de pintura, o que é um fato, resta considerar o que afinal se espera com isso. Apenas enganar o olho? Chegar mais perto de uma realidade tão real quanto possível? Um hiper-real? (Farina, 2020, p. 85)

Ora, como denota Mauricius Farina (2020), a utilização dos meios técnicos da Fotografia, ou o que constitui a materialização da imagem fotográfica, determinada pela sua impressão a jato de tinta, pode compor uma aproximação à pintura, como simulacro. O que aqui se expressa está em concordância, no meu ver, com a aplicação e metodologia que Tillmans utiliza nas suas imagens abstratas, ao explorar a materialidade da imagem fotográfica que se assemelha à pintura.



Figura 121 Wolfgang Tillmans, *Faltenwurf* (Pines), 2016, tinta inkjet sobre papel.

Ao entendermos as possíveis técnicas de reprodutibilidade imagética, na pintura e na fotografia, é possível rever uma crença estetizada da imagem, que deriva do ‘real’ e da construção do mesmo. A consciência de formas e gestos determinam, desde o impressionismo de Turner ao momento contemporâneo, uma codificação do ‘real’ pela abstração dos motivos.

Ultrapassado o período de luto e o estigma da falência da pintura, o pintor de hoje já não estará muito preocupado em “ser pintor” ou em “como pintar”, mas sim, em “o que pintar” e em saber qual o material ou linguagem que melhor serve as suas intenções. O processo que levará a essa concretização poderá tornar-se mais complexo se o artista (ou operador estético, como Ernesto de Sousa preferia chamar), decidir convocar para uma mesma obra diferentes linguagens como pintura, música ou vídeo, por exemplo. Tal convocatória não

representará a anulação de cada um dos meios, como Greenberg tanto temia, mas antes uma renovação, enriquecimento e expansão em favor da obra. (Dias, 2013, p.12)

Como tal, esta investigação pictórica assumiu uma abertura à sua conceção, enquanto objeto ou pintura. Tal como Tillmans tinha executado uma aproximação da fotografia à pintura, o mesmo movimento pode constatar-se nas obras que proponho, ao experimentar como o objeto descontextualizado pode servir de suporte à construção imagética. Assim, o aproveitamento surge na mediação do artista e no meio que escolhe expressar, neste caso, o carácter intrínseco do objeto em si, em concordância com uma composição pictórica.

Como exemplo apresento *Larga-me*, de 2023. Está-se perante a expansão no âmbito pictórico no que toca à construção do objeto e à sua amplitude, pois alarga o conceito de pintura ao assumir as transparências que lhes são inerentes como visíveis. Não oculta o que lhe é inscrito, antes pelo contrário, surpreende o olhar com a sua expansão, enquanto possível montra ‘para lá’ e ‘para cá’. Com *Larga-me* introduz-se a potência de matéria modelada ao parecer artístico, ao apropriar-me de uma janela enquanto elemento com a funcionalidade de abrigo, que permite ver através e expandir a luz surgida por detrás. A composição deste objeto permitirá ao espetador visualizar sem impedimentos as camadas que o compõem e a continuidade do ato visível (como por exemplo a linha preta que atravessa a forma do objeto), permitindo o desvendamento do que é oculto (saliento a importância da noção de montra e espaço em deterioração, como ilustrado nos referentes fotográficos seguintes).

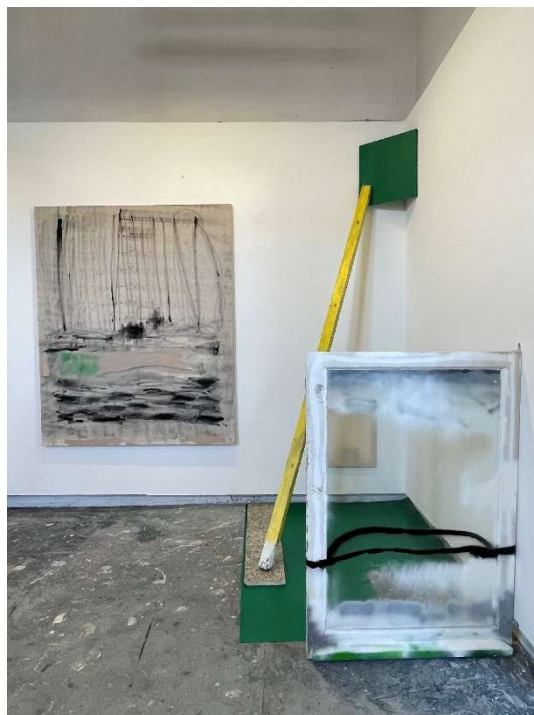


Figura 122 Exposição em atelier: "Faixas" (à esquerda), "Rasteiro" (2023, madeira, pedra e poliéster) à direita e "Larga-me" (2023, acrílico e spray sobre janela) à direita em primeiro plano.

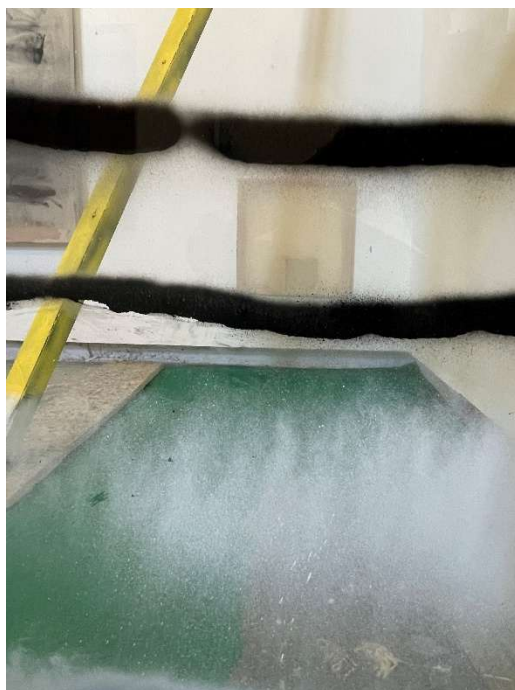


Figura 123 Exposição em atelier, "Larga-me" (2023, acrílico e spray sobre janela), pormenor.

CURAR - OBRA ÚNICA, MÚLTIPLA E FINALIDADE COLETIVA - NO ESPAÇO

*The second key claim of Merleau-Ponty is that perception is not simply a question of vision, but involves the whole body. The inter-relationship between myself and the world is a matter of embodied perception, because what I perceive is necessarily dependent on my being at anyone moment physically present in a matrix of circumstances that determine how and what it is that I perceive: 'I do not see [space] according to its exterior envelope; I live it from the inside; I am immersed in it. After all, the world is all around me, not in front of me.'*²⁰

A compreensão do trabalho pictórico no espaço é extremamente pertinente para esta investigação, estando diretamente associado ao atelier como *locus* prioritário para a criação plástica. Como tal, as dimensões do espaço de trabalho refletem-se inevitavelmente na construção do pensamento teórico, e igualmente no corpo de trabalho. Nesta medida, seria impossível desassociar-me do espaço onde a maioria das telas e objetos nascem. Dentro do que é a minha percepção de artista (que coordena, observa e realiza de forma imersiva todo o processo), o lugar onde surgem estas experimentações condiciona o produto finalizado, inacabado, ou em desenvolvimento. Neste caso, o atelier surge como sítio de descoberta da tridimensionalidade e percepção das obras, devido à constante movimentação dos objetos e do próprio corpo pelo espaço (resultando numa instabilidade do ser e não-ser enquanto obra, seja esta isolada, inserida em conjunto, ou parte de um todo).

As experimentações ocorreram sempre a partir da relação com espaço, no qual o corpo se deslocou inúmeras vezes, para posteriormente interiorizar o que o compõe, através da direção da luz solar e artificial, das cores predominantes, dimensões e volumetria do mesmo, etc.. No que se diz respeito aos objetos, tentou-se igualmente perceber a ligação dos mesmos em concordância com o espaço e as pinturas que o circundavam. Da mesma forma que Bishop demonstra (aludindo a Merleau-Ponty) que

²⁰ Merleau-Ponty citado por Bishop, 2005, p. 50.

realmente pode existir uma imersividade no espaço em que o corpo habita, neste caso o atelier, como mundo interior que tem de ser decodificado, pois a criação sairá de lá.

Para finalizar, retomo as noções de obra, dentro da perspectiva do artista ativamente inserido nas experimentações processuais:

1. A obra única - que se isola - definir-se-á como momento pictórico finalizado, caracteristicamente perspectivado como detentor da essência que por si se quer definir; ou seja, reflexivamente assumi que a captação e todo o processo realizado até à finalização da obra recria o êxtase – outrora encontrado na deambulação. Este pensamento aplica-se tanto às pinturas como aos objetos;
2. A obra múltipla – adquire diversas transfigurações – está delimitada à sua intermitência entre o ser (na produção artística) e o ser (no passado), inserindo-se num todo composto. Como tal, está interligada com o espaço e a absorção do mesmo, ao pertencer-lhe como parte integrante. A sua utilização está dependente do sentido que é pretendido ao reconstruir uma situação cenográfica. Cabe à sensação inerente do que foi apreendido *in situ* decifrar, numa perspectiva pessoal, o estado de ser (ou essência) por inteiro ou fracionado, transbordante. No entanto, esta definição é ambivalente, ao perspectivar que pode pertencer a um múltiplo, mas funciona operacionalmente isolada, oferecendo-se como tentativa de ser (uma parte de si apreendida) pois não a possuímos na íntegra.
3. Por último, o que irá constituir a finalidade coletiva são os objetos aproveitados e as obras com características múltiplas. Ora, o aproveitamento de matérias-primas já consolidam algo prévio, uma porção de identidade que não será possível desassociar, e ainda que sejam posteriormente modificadas em atelier, já pertencem a algo transcendentalmente expansivo dentro das condições do não-lugar (onde surge a possível identidade). Como tal, os objetos são intrinsecamente compostos de um cruzamento de universos, ou seja, apresentam a possibilidade de ser. Sendo que não é possível transferir o seu “todo”, resta apenas aproveitar o que nos é visível empiricamente (no que se diz relação com observado) e sugestivamente coletivo. Assim sendo, parte-se do princípio que estes objetos e pinturas, surgidas desse mesmo encadeamento reflexivo, funcionam como potenciadores dinâmicos do espaço. Estes serão permanentemente desassociados de uma unidade, como é o caso das experimentações ilustradas ao longo desta investigação, que transmitem a

delicadeza do passado (como identidades), mas não são permissivos à sua mutabilidade por já lhes estarem inerentes propriedades de conjunto (objetos).

At the 1923 Berlin Art Exhibition, El Lissitzky was allocated a small gallery space to himself, but did not use it for a conventional exhibition of his drawings on paper. Instead, since all six surfaces of the room - ceiling, floor and four walls could potentially be part of the exhibition, he integrated these architectural elements into a unified display. Attaching coloured relief forms to the walls, Lissitzky drew visitors into the space and encouraged their dynamic movement around it through a predetermined sequence of visual events. The emphasis on movement was deliberate: pondering the nature of exhibition installation, Lissitzky noted that 'space has to be organised in such a way as to impel everyone automatically to perambulate in it'. He understood the need to keep people flowing around the rooms to be the practical imperative behind any given exhibition.²¹

Da mesma forma que Lissitsky, como citado por Bishop, apresenta a ponderação sobre o espaço como potência de um todo calibrado através da percepção do espectador, também a experimentação nesta investigação o pretendeu alcançar. Consequentemente, todo o aparato do atelier surgiu, na minha perspectiva, como um espaço predisposto a receber uma continuidade exploratória. A partir do mesmo, compreende-se que a presença do corpo deixa a sua própria identidade e expressão no espaço. O (meu) atelier transformar-se-ia, na lógica de Lissitsky, uma arena onde o sujeito terá de intervir, afastando-se da convencionalidade institucional expositiva e absorvendo o espaço como potência criativa:

Lissitzky's equation of decorative walls and death prefigures innumerable avant-garde gestures against the sterility of white galleries. However, it is important to recognise that - unlike later artists - he is not targeting the ideology of institutional space; instead he is seeking a practical, utilitarian revision of conventional perspective, so that space becomes not a pictorial abstraction but a real arena in which every subject must act.²²

²¹ Lissitzky citado por Bishop, 2005, p. 80.

²² Bishop, 2005, p. 81.

PROJETO PICTÓRICO

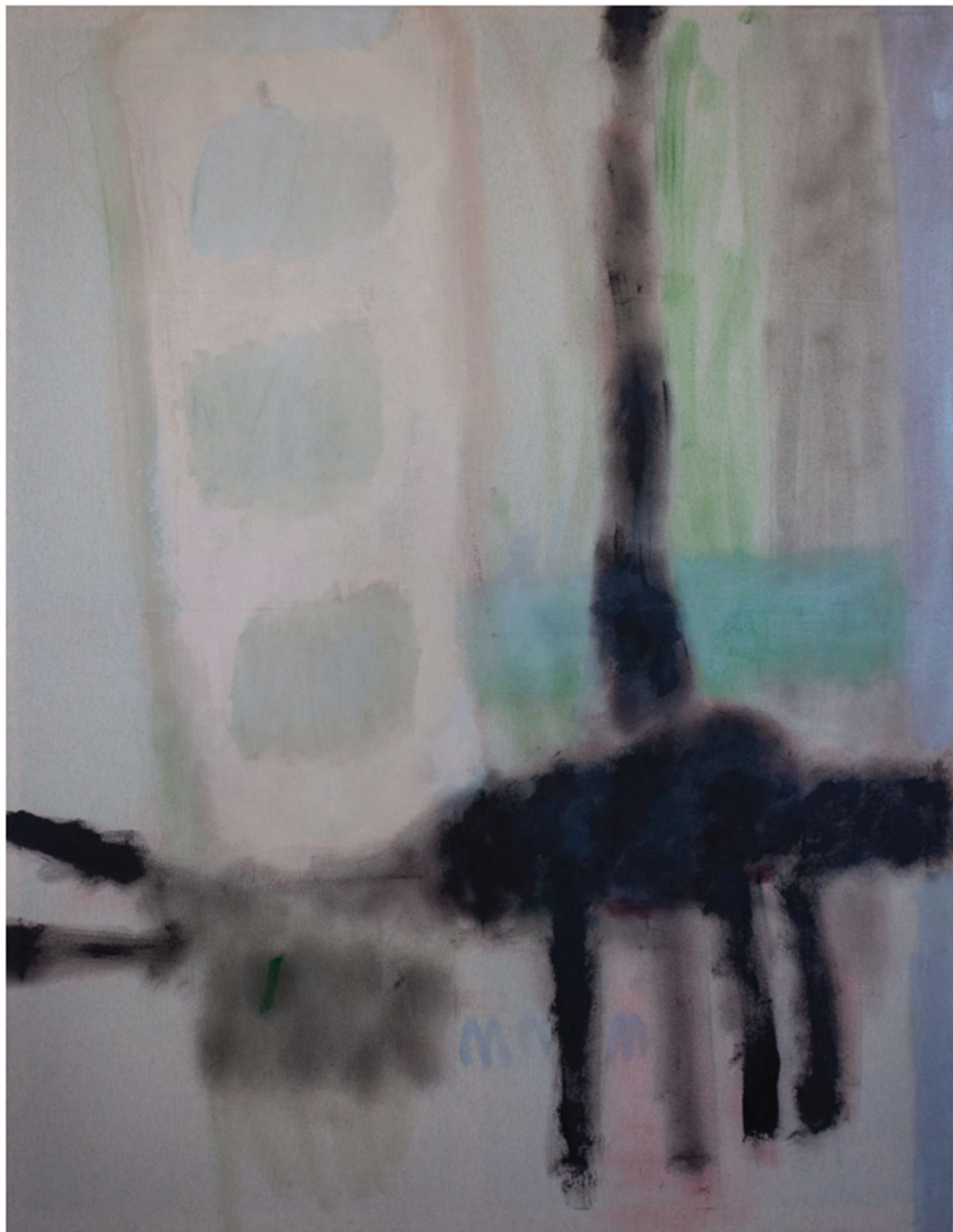


Figura 124 *Dobrar o Múltiplo*, 2023, acrílico e grafite sobre tela, 170 x 130 cm.



Figura 125 *Vinte Cê*, 2023, acrílico e tinta de base aquosa sobre tela, 150 x 120 cm



Figura 126 *Pregar o decadente*, 2023, acrílico, spray, e tinta de base aquosa sobre tela, 170 x 130 cm



Figura 127 *Lúh*, 2023, tecidos costurados e spray sobre tela, 150 x 130 cm



Figura 128 *Compartimentos*, 2023, acrílico e spray sobre tela, 150 x 130 cm



Figura 129 *Faixas (depois do eixo)*, 2023, acrílico sobre tela, 150 x 130 cm

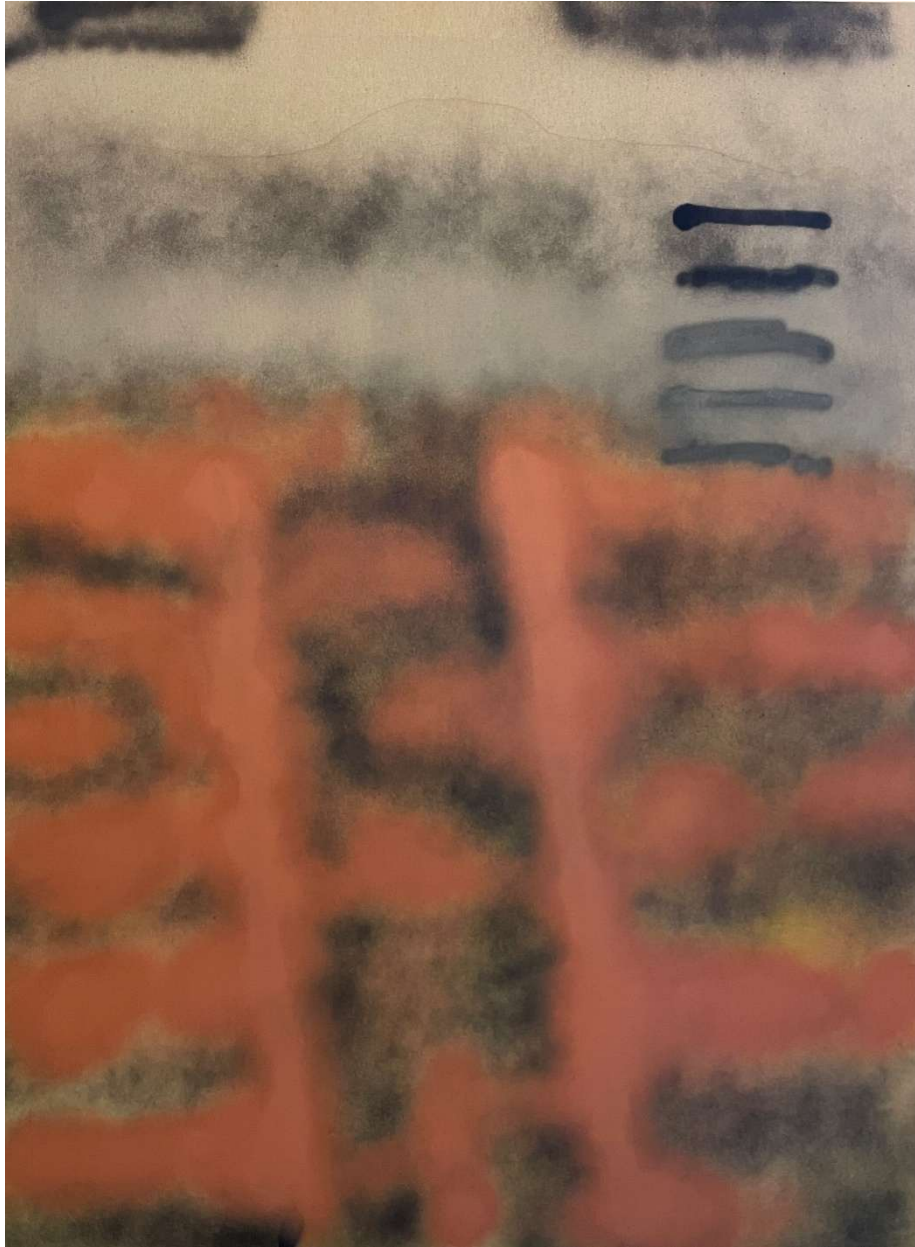


Figura 130 *Alambrado*, 2023, acrílico e spray sobre tela, 100 x 130 cm



Figura 131 *Oficina*, 2023, acrílico e tecidos costurados sobre tela, 150 x 130 cm



Figura 132 Sem Título, 2024, acrílico sobre tela, 160 x 130 cm



Figura 133 Sem título, 2024, acrílico sobre tela, 160 x 130 cm



Figura 134 Sem título, 2024, acrílico sobre tela, 160 x 130 cm



Figura 135 *Disfarces de um corpo sólido I*, 2024, acrílico sobre tela, 160 x 130 cm



Figura 136 *Disfarces de um corpo sólido II*, 2024, acrílico sobre tela, 160 x 130 cm

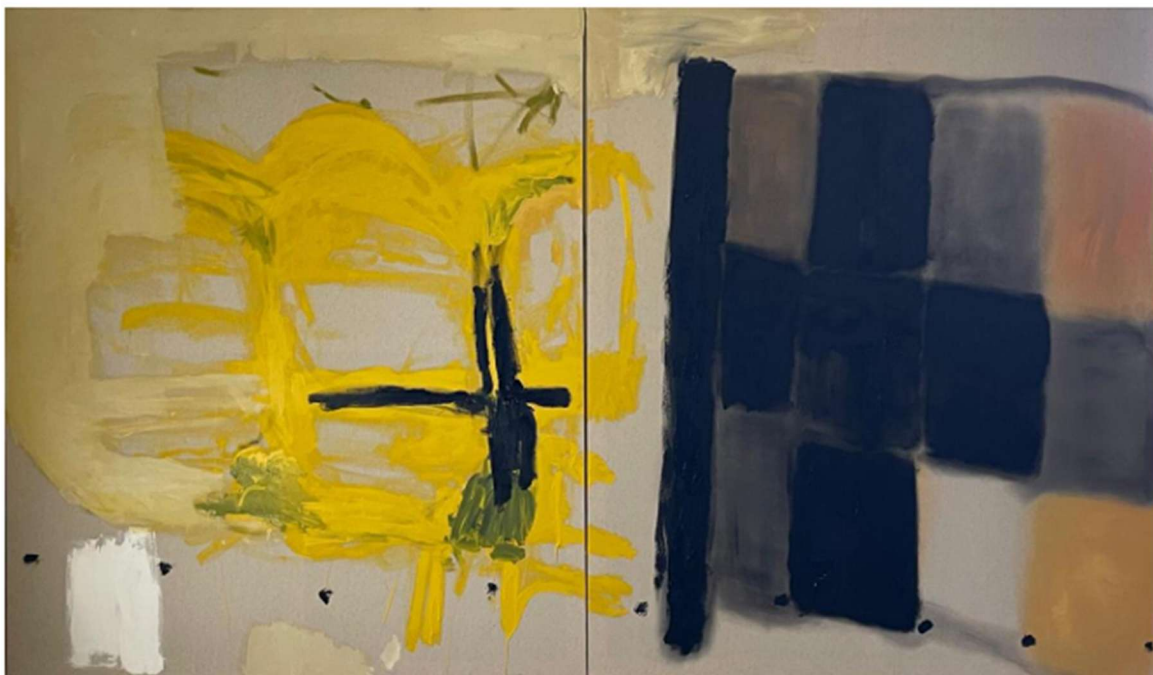


Figura 137 *Disfarce de um corpo sólido* (díptico), 2024, acrílico sobre tela, 160 x 260 cm



Figura 138 *Risco, Bruto!*, 2024, acrílico sobre tela, 74 x 54 cm

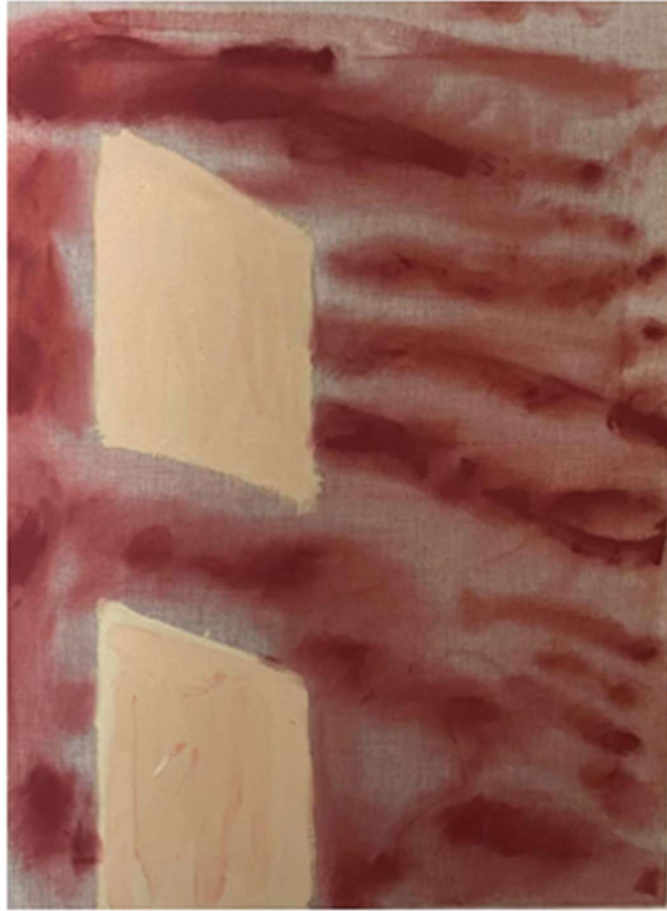


Figura 139 *Rasura*, 2024, acrílico sobre tela, 74 x 54 cm



Figura 140 *Como cair (em absoluto)*, 2025, técnica mista sobre madeira (aproveitada), 58 x 112 x 3 cm

BREVE REFLEXÃO SOBRE O PROJETO PICTÓRICO

Antes de mais, penso que seria importante fundamentar a escolha da presente temática investigada. Primeiramente, a temática remete para as condições da realidade profissional em que estou inserido, salientando a minha experiência de deambulação como fornecedor, desenvolvida em locais ou caminhos industriais pelos quais me cruzo. O fato de no meu cotidiano laboral serem apresentadas coisas, formas e situações com potência expressiva (no âmbito artístico), revela não só o crescimento do que estava outrora oculto, mas, sobretudo, revela o papel ativo do (eu) artista enquanto mediador da sua própria realidade. Não foi necessária uma procura incessante por referentes, pois o meu percurso individual diário já contém, por si só, um conjunto imenso de essências (objetos, espaços, situações, etc.), permitindo-me estar sempre em contato com algo por delinear ou registrar.

Como tal, o corpo autoral tem de estar sempre presente e assumidamente ‘entranhado’ no mundo, ao compreender o que pode surgir diante si (pela observação, pela imaginação, pela memória, ou pela mera contemplação). Seguidamente, o corpo do artista (o meu corpo) e a sua percepção terão de encaixar o que foi apreendido do mundo. A necessidade começa aqui, pela exigência que tomo como espetador e observador, demonstrando as possíveis transparências do mundo. Este caminho de libertação da imagem (e dos objetos) começa pelo contato extensivo com os denominados utensílios da criação.

Assim, denoto que a pintura está para lá do resultado final, pois o que pretendi com a temática investigada foi transpô-la, não só na superfície, mas também no próprio processo - o que era um apontamento potenciou-se como construção de algo. As matérias que utilizei para a realização deste projeto pictórico foram fruto de um caminho pessoal, com e sem impedimentos, sendo que seria uma falácia atribuir apenas um valor artístico à simples imagem que surge na tela, no resultado compositivo final.

Por conseguinte, considero que o artista se torna mediador, porque a sua vontade tem de estar patente na expressão, ainda que ao comando de uma vontade maior, recriando o que foi visto mas agora com maior esplendor e fulgor. Daí a importância das madeiras e ferragens que estão ao meu alcance para construir uma tela (inseridas no que considere

objeto artístico). No meu caso, estive diretamente relacionado com os materiais e a sua montagem, e essa ideia pode ser aplicada na produção artística, assumindo camadas de ações, de técnicas e de matérias, que potenciam o acontecimento, procurando não só a essência, mas o que dela se pode retirar.

A presente reflexão, sobre a anonimidade da natureza e dos meios urbanos, alberga as noções de identidade e de abandono, explorados através de referências fotográficas do meu percurso quotidiano, bem como pela escolha dos materiais em prol de uma aproximação aos referentes.

O que este projeto pictórico assume demonstrar é a imensidão do que me (nos) rodeia; ainda que os percursos realizados sejam distintos, existe este espaço natural e humano que percorre todo o nosso meio envolvente. Como tal, denotaria que este trabalho criativo habita sobre si, multiplicando constantemente o interesse de se mostrar enquanto parte de algo maior (superior a si). Tudo se relaciona à luz de uma parede infinita que alberga todas as camadas de tempo, elucidativas de um passado que vem vincar o seu estado atual. Os tecidos, e todos os materiais utilizados, redobram esta intenção, pois são esses apontamentos que divulgam a mutabilidade do tempo e dão uma certa continuidade cíclica ao percecionado. Um todo composto de outros, que habitam, que suplantam o comum ao darem-se por visíveis, elaborando todo um processo que defino como objeto habitante – o maior e mais complexo todo (autoral) apreendido.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A elaboração desta investigação enalteceu o meu pensamento crítico e reflexivo. Ao analisar a evolução do meu projeto pictórico, compreende-se que existe uma liberdade de expressão, seja na pintura ou na criação de objetos, ligados a um percurso individual. Procurei interligar este percurso com o regresso momentâneo ao passado, desde o toque na pedra que surge no período Paleolítico, até ao toque atual do que me constitui enquanto ser humano e indivíduo artista.

Considero fundamental perceber este retorno ao passado artístico como uma esfera de permissibilidades que sustentam o que é a arte contemporânea e atual. A evolução que se fez sentir durante o século XX, indicou que a experimentação é um dos pontos fulcrais no (meu) desenvolvimento artístico. Agora, analiso o meu percurso e deparo-me com essa mesma intencionalidade de experimentação, com base no que apreendi da realidade.

O aprofundamento do pensamento crítico pessoal tornou-se fundamental, para estruturar um conjunto de paralelismos que foram surgindo. O fato de poder perceber a realidade de duas formas distintas, garantiu-me uma universalidade do ser autor, pois todo este percurso artístico procurou rever o que me circunda, não só como artista, mas também como indivíduo que apreende o que poderia ser descartado.

Nessa perspetiva, o aproveitamento de materiais e matérias-primas, realçou o contato com o que nunca estive em minha posse e que, repentinamente, já fazia parte de uma nova realidade. Tudo isto, vem de uma noção de exteriorização pessoal enquanto deambulo, dentro do que são os limites da minha extensão na Terra, a minha vida. Procurei perceber esta relação intrínseca com o que é deixado e, surpreendentemente, me atraiu, transitando esse êxtase para a criação pictórica, procurando estabelecer ligações entre a essência das coisas e o corpo que pretende fazer de tudo para o compreender.

Pensar o trabalho criativo é, sobretudo, desenvolver a nossa imaginação enquanto conjunto incessante de imagens. Essas formam em nós, uma essência única. Do mesmo modo, a pintura e as suas mais amplas vertentes visaram transparecer uma potência, para lá do visível, que deseja assumir a verdadeira percepção meditativa que acontece na imaginação. Tanto a Natureza como o ser humano, que lhe pertence, jogam

simultaneamente em sintonia e confronto, refletindo o ser e a potência do ‘poder ser’; no fundo, o mesmo se ilustra com o ciclo (natural) da Natureza. Como tal, a produção que visou prolongar daqui adiante, agora mais elucidada e aprofundada, é uma expressão do que poderei crer como cenário do “real” – onde os objetos replicam o constante estado intermitente, alienado e perpetuamente mutável, da condição humana.

Da mesma forma que procurei projetar as pinturas, como ‘janelas’, abertas à sua própria vontade, para que se possa perspetivar individualmente o que ressoa de lá para cá, de um passado e presente que perdura para lá de nós. Assim, o que permanece, será a natureza crua a olhar por quem se vê a transformar.

BIBLIOGRAFIA

Abbagnano, N. (2007). *Dicionário da Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes.

Agamben, G. (2009). *What is an Apparatus? - and Other Essays*. Redwood City: Stanford University Press. Disponível em <https://raley.english.ucsb.edu/wp-content/uploads/Reading/Agamben-apparatus.pdf>

Almeida, J. A. F. (1960). *História da Arte I*. Lisboa: Bertrand.

Augé, M. (1998). *Não-Lugares. Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*. Lisboa: Bertrand.

Bataille, G. (2021). *A Experiência Interior*. Lisboa: Edições 70.

Bataille, G. (2015). *O Nascimento da Arte*. Lisboa: Sistema Solar.

Berger, J. (2018). *Modos de Ver*. Lisboa: Antígona.

Bishop, C. (2005). *Installation Art - A Critical History*. Londres: Tate.

Buskirk, M. (2009, 1 de dezembro). “Allan Kaprow: Yard”. In *Artforum*. Disponível em <https://www.artforum.com/events/allan-kaprow-yard-188128/>

Cachapuz, P. V. (2012). *Arte e Comunicação, Experiência da Linguagem enquanto substância* [Dissertação de mestrado, Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto]. Disponível em <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/75111?mode=full>

Carvalho, A. F., Zilhão, J., Aubry, T. (1996). *Vale do Côa. Arte Rupestre e Pré-História*. Ministério da Cultura /Parque Arqueológico do Vale do Côa.

Cotter, S. (2016). Wolfgang Tillmans. “A paisagem vertical”. In M. Burmester (Ed.). *Wolfgang Tillmans - No limiar da visibilidade*. Porto: Fundação de Serralves.

Dias, M. M. (2013). *A Pintura fora da Pintura: a pintura no vídeo*. [Dissertação de mestrado, Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto]. Disponível em https://biblioteca.fba.up.pt/docs/Martinho_Dias/Dissertacao_MartinhoDias.pdf

Doherty, C. (Ed.) (2004). *From Studio to Situation*. Londres: Black Dog Publishing.

Dupin, J. (1958). “Antoni Tàpies”. In Fernandes, M. J. (coord.). (1991). *Antoni Tàpies. Coleções Europeias*. (pp. 71-72). Porto: Fundação Serralves.

Duras, M. (1979). *Le Navire Night*. Paris: Le Mercure de France.

Eco, U. (1989). *Obra aberta*. Lisboa: Difel.

Farina, M. (2020). *Fotografia e pintura como imagens em confluência*. Coleção Mosaico. Rio de Janeiro: Editora Circuito.

Fernandes, M. J. (coord.). (1991). *Antoni Tàpies. Coleções Europeias*. Porto: Fundação de Serralves.

Fervenza, H. (2006). *Limites da arte e do mundo: apresentações, inscrições, indeterminações*. São Paulo: ARS, 4 (8), pp. 83–90.

Foster, H. (1996). *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. Londres: MIT Press.

Fritz, C., Tosello, G. (2007). *The Hidden Meaning of Forms: Methods of Recording Paleolithic Parietal Art*. *Archaeol Method Theory*, 14, pp. 48–80. Disponível em <https://doi.org/10.1007/s10816-007-9027-3>

Gil, J. (1996). *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções: Estética e Metafenomenologia*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.

Godfrey, M. (2017). “Worldview”. In Dercon, C., Sainsbury, H., Tillmans, W. (Eds.). *Wolfgang Tillmans - 2017* (pp. 14-91). Londres: Tate Publishing.

Greub, T (ed.). (2017). *Cy Twombly. Image, Text, Paratext*. Colónia: Morphomata.

Hodge, S. (2018). *Breve história da arte: um guia de bolso dos principais movimentos, obras, temas e técnicas*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Hubert, R. R. (1991). *Antoni Tàpies: Between History and Mysticism*. Halifax: Dalhousie French Studies, 21, pp. 101–111.

Kabakov, I. (2014). *Über die 'Totale' Installation / On the 'Total' installation*. Ostfildern: Cantz Verlag.

Langer, S. K. (1954). *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*. Nova Iorque: The New American Library.

Leroi-Gourhan, A. (2017). *As Religiões da Pré-História*. Lisboa: Edições 70.

Marrucchi, G., Belcari, R. (2006). *Século XX: Das Vanguardas à Arte Global* (F. Melli, Ed.; P. Pereira & M. Chaves, Trans.). Lisboa: Público

Menezes, M. M. (2008). *O pensamento de Emmanuel Lévinas: uma filosofia aberta ao feminino*. Revista Estudos Feministas., 16 (1), pp. 13-33. Disponível <https://www.scielo.br/j/ref/a/TNj3gWhZhQqFrLzch4FXgNb/?lang=pt&format=pdf>

Merleau-Ponty, M. (2018). *O olho e o espírito* (L. M. Bernardo, Trad.; 10ª ed.). Lisboa: Nova Vega.

Montaldi, A. (2008). *Tàpies e seus Corpos: um olhar sexuado*. [Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual Paulista]. Disponível em https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/86993/montaldi_a_me_ia.pdf;jsessionid=325690824BDB5EFA8D8A175302B827EC?sequence=1

Obrist, H.U. (2015). *Ways of Curating*. Londres: Penguin Books.

Obrist, H. U., Tillmans, W. (2008). *Hans Ulrich Obrist & Wolfgang Tillmans: The Conversation Series*, Vol. 6. Colónia: Walther König

Pinto, P. R. G. (2015). *Lugar-não-lugar: Arquitetura epidémica do shopping mall ao hostel. Porto: 1980-2010* [Dissertação de Mestrado, Universidade Católica Portuguesa]. Veritati – Repositório Institucional da Universidade Católica Portuguesa. Disponível em <http://hdl.handle.net/10400.14/19780>

Reis, B. M. S. (2013). *Pensando o espaço, o lugar e o não lugar em Certeau e Augé: Perspectivas de análise a partir da interação simbólica no Foursquare*. *Contemporânea*, 1 (21), pp. 137–148. Disponível em <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/contemporanea/article/viewFile/7068/5112>

Rion, G. (s. d.). *Frac Centre. Frac - Centre Val de Loire*. Disponível em https://collections.frac-centre.fr/_en/art-and-architecture-collection/debord-guy/the-naked-city-317.html?authID=53&ensembleID=705

Shimizu, M. (2005). “Wolfgang Tillmans: The art of equivalence”. In W. Tillmans (Ed.), *Wolfgang Tillmans - fourbooks* (40th ed.). Colónia: Taschen.

Silvano, F. (2010). *Antropologia do Espaço*. Lisboa: Assírio e Alvim.

Spaid, S. (2020). *Antoni Tàpies*. Disponível em <https://www.galleriesnow.net/shows/antoni-tapiés-3/>

Tapié, M. (1960). “Uma Profundidade Qualitativa”. In Fernandes, M. J. (coord.). (1991). *Antoni Tàpies. Coleções Europeias* (pp. 106-110). Porto: Fundação de Serralves.

Tàpies, A. (1971). “Comunicação sobre o muro”. In Fernandes, M. J. (coord.). (1991). *Antoni Tàpies. Coleções Europeias* (pp. 111-124). Porto: Fundação de Serralves.

FONTES ICONOGRÁFICAS

The Estate of Yves Klein. (s. d.). Two Exhibitions at Iris Clert Gallery, Paris: Yves Klein's Le Vide... [Imagem]. SOCKS. Disponível em <https://socks-studio.com/2019/11/23/iris-clert-yves-klein-the-void-arman-the-full-up/>

Guy Debord e Robert Smithson, Espaço, tempo e história [Imagem]. (s. d.). vitruvius. Disponível em <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/15.176/5458>

Gordon Matta-Clark, Splitting [Imagem]. (s. d.). Smarthistory – art history. Disponível em <https://smarthistory.org/gordon-matta-clark-splitting/>

Buskirk, M. (2009, 1 de dezembro). Martha Buskirk on “Allan Kaprow: Yard” [Imagem]. Home - Artforum. Disponível em <https://www.artforum.com/print/reviews/200910/allan-kaprow-yard-24243>

Rion, G. (s. d.). Frac Centre. Frac — Centre Val de Loire [Imagem]. Disponível em https://www.frac-centre.fr/_en/art-and-architecture-collection/debord-guy/the-naked-city-317.html?authID=53&ensembleID=705

Curtis, H. (2015). ‘Electric Chair’, Andy Warhol, 1964 [Imagem]. Tate. Disponível em <https://www.tate.org.uk/art/artworks/warhol-electric-chair-t07145>

El Castillo | Cuevas [Imagens]. (s. d.). Cuevas Culturales de Cantabria [Imagem]. Disponível em <https://cuevas.culturadecantabria.com/el-castillo/>

Manzoni, P. (s. d.). Base del mundo - Piero Manzoni [Imagem]. HA! Disponível em <https://historia-arte.com/obras/base-del-mundo>

Nipun. (2019, 1 de outubro). Les mains négatives (1978) - Marguerite Duras [Vídeo]. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=QxNuUCXW3mQ>

Wolfgang Tillmans | "Silver 190", 2015 [Imagem]. (s. d.) [Imagem]. Art Basel. Disponível em <https://www.artba-sel.com/catalog/artwork/70230/Wolfgang-Tillmans-Silver-190>

Wolfgang Tillmans | Faltenwurf (Pines), 2016 [Imagem]. (s. d.) [Imagem]. Art Basel. Disponível em <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/59976/Wolfgang-Tillmans-Faltenwurf-Pines-a>

Exhibition: «studio» by Wolfgang Tillmans | actuphoto [Imagem]. (s.d.). Actualité photographique et photographie | Actuphoto. Disponível em <https://actuphoto.com/35471-exhibition-studio-by-wolfgang-tillmans.html>



OBJETO HABITANTE. Do aproveitar à construção criativa

Dissertação de Mestrado em Pintura

Miguel Rodrigues Casa Nova Madureira

Fevereiro 2025