

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



*Cartão de Memória*  
*Apropriação da Nostalgia*

José Pedro Mendes Rodrigues

Trabalho de Projeto  
Mestrado em Desenho

Trabalho de Projeto orientado pelo Prof. Doutor Américo Marcelino

2022

## RESUMO

Este trabalho de projeto parte da questão da apropriação e mercantilização da nostalgia, observável em produtos da cultura visual e como fenómeno popular de massas, tentando refletir sobre compreensão das motivações subjacentes a esse fenómeno.

Começamos por estudar a questão da memória em si: o que envolve e como se manifesta na arte. Seguidamente, estabelecemos as pontes que ligam a memória à nostalgia, sendo esta interpretada recorrendo ao trabalho filosófico desenvolvido por Mark Fisher e ao conceito de *hauntologia*, o qual fundamenta as motivações e implicações do fenómeno em estudo. As interpretações daqui retiradas são utilizadas na análise de trabalhos artísticos que se relacionam com a temática discutida, e que se estendem à abordagem de diversos casos de estudo de artistas que propomos como diálogo.

Com o propósito de o texto servir de material reflexivo teórico, de base para a investigação artística, são ainda explorados tópicos como os da apropriação de imagens, da colagem e do livro de artista, fundamentais no desenvolvimento do nosso projeto artístico.

Por fim, apresentamos o registo do processo do trabalho prático desenvolvido, procurando relacionar a investigação artística proposta com as questões que foram sendo sublinhadas ao longo do texto.

Palavras-Chave:

*Hauntologia*, apropriação de imagem, nostalgia, livro de artista, memória

## **ABSTRACT**

This project work deals with the question of the appropriation and consequent commodification of nostalgia, observed in products of visual culture and as a mass culture phenomenon, attempting to reflect on a comprehension of the underlying motivations behind this phenomenon.

We start by studying the question of memory itself: What it is and how it manifests itself in art. Next, we establish the bridge that links memory and nostalgia, this being interpreted using the philosophical work developed by Mark Fisher and the concept of hauntology, which underlines the motivations and implications of the phenomenon being studied. The interpretations taken from this are used in the analysis of artistic works that relate to the theme discussed, and that extend to the discussion of several case studies of artists that we propose as dialogue.

In order for this text to serve a theoretical and philosophical research purpose, as base for artistic investigation, topics like image appropriation, collage and artists' books are also explored, being fundamental to the development of our artistic project.

Lastly, we present a record of the process of the artistic project developed, looking to relate the proposed artistic investigation with the questions that were outlined during the length of the present text.

Keywords:

Hauntology, image appropriation, nostalgia, artists' book, memory

## **Agradecimentos**

A realização deste trabalho não seria possível sem o contributo e ajuda de várias pessoas, às quais deixo aqui um agradecimento.

Agradeço aos meus pais, por toda a ajuda e todo o encorajamento que me deram. À minha avó, pelo seu constante apoio e carinho. Ao meu irmão, pelo apoio e toda a ajuda na revisão do texto. À minha namorada, Sónia, pela imensa motivação que me deu.

Ao Professor Doutor Américo Marcelino quero agradecer por todas as sugestões e críticas construtivas que forneceu na orientação do meu trabalho, que se revelaram cruciais em todo o processo. Agradeço ainda por todo o seu empenho, que tornou possível este trabalho.

Desejo ainda dedicar este trabalho à memória do meu avô, cuja companhia, amizade e amor durante a sua presença na minha infância fizeram de mim a pessoa que sou hoje.



## Índice

Índice de figuras	IX
1. Introdução	1
2. Memória: fisicalidade e presença-ausência na arte	5
2.1. Gerhard Richter	7
2.2. Rachel Whiteread	12
3. <i>Hauntologia</i> : os fantasmas do passado no consumo presente	17
3.1. D-L Alvarez	20
3.2. <i>Twin Peaks</i>	23
3.3. <i>Vaporwave</i>	26
4. A apropriação de imagens: transformar e criticar	29
4.1. Hannah Höch	30
4.2. Sigmar Polke	34
4.3. Andy Warhol	36
5. O livro como arte: potencial democrático	39
5.1. Ed Ruscha	41
5.2. Laura Grace Ford	45
5.3. Cecília Corujo	47
6. Cartão de Memória	51
7. Considerações finais	63
Bibliografia	65
Anexo 1	69
Projeto <i>Cartão de Memória</i>	69
Anexo 2	103
Desenhos originais	103



## Índice de figuras

Figura 1 – Retrato de um homem com barba, e de rosto magro (séc. II). encáustica em madeira .....	6
Figura 2 – September, Gerhard Richter (2005). Óleo sobre tela .....	8
Figura 3 – Uncle Rudi, Gerhard Richter (1965). Óleo sobre tela .....	10
Figura 4 – Ghost, Rachel Whiteread (1990). gesso .....	12
Figura 5 – House, Rachel Whiteread (1993). betão .....	14
Figura 6 – _\_, D.L Alvarez (2003). Lápis sobre papel .....	21
Figura 7 – Twin Peaks, Temporada 2 - Episódio 22, David Lynch (1991). Fotograma .....	24
Figura 8 – Cartazes promocionais para Twin Peaks: The Return (2017) .....	25
Figura 9 – Floral Shoppe, Ramona Xavier (2011), colagem digital.....	27
Figura 10 – Heads of State. Hannah Höch (1919), colagem .....	30
Figura 11 – Capa da revista BIZ, 24 de Agosto de 1919.....	31
Figura 12 – The Beautiful Girl. Hannah Höch (1920), colagem .....	32
Figura 13 – Raster Drawing (Portrait of Lee Harvey Oswald), Sigmar Polke (1963). tinta e lápis s/ papel.....	35
Figura 14 – 32 Campbell's Soup Cans, Andy Warhol (1965). acrílico sobre tela .....	37
Figura 15 – Twentysix Gasoline Stations, Edward Ruscha (1963). livro de artista .....	42
Figura 16 – Spread de Twentysix Gasoline Stations, Edward Ruscha (1963). livro de artista.....	43
Figura 17 – Página de Savage Messiah, Laura Grace Ford (s/d). zine .....	46
Figura 18 – Don't Make Me Spell It Out, Cecília Corujo (2019). livro de artista .....	48
Figura 19 – Spread de Don't Make Me Spell It Out, Cecília Corujo (2019). livro de artista .....	49
Figura 20 – O Guia Visual para o Capitalismo, Pedro Rodrigues (2020). zine .....	53
Figura 21 – Spread total de O Guia Visual para o Capitalismo, Pedro Rodrigues (2020). zine .....	53

Figura 22 – Desenhos da série Purchases, Pedro Rodrigues (2020). lápis de cor sobre papel.....	54
Figura 23 – Desenho, Pedro Rodrigues (2020). lápis de cor sobre papel .....	55
Figura 24 – Desenho, Pedro Rodrigues (2021). lápis de cor sobre papel .....	56
Figura 25 – Desenho, Pedro Rodrigues (2020). lápis de cor sobre papel .....	56
Figura 26 – Spread da primeira versão de Cartão de Memória, Pedro Rodrigues (2021). técnica mista .....	58
Figura 27 – Spread da segunda versão de Cartão de Memória, Pedro Rodrigues (2021). técnica mista .....	59
Figura 28 – Desenho, Pedro Rodrigues (2020). lápis de cor sobre papel .....	60
Figura 29 – Spread de Cartão de Memória, Pedro Rodrigues (2021). técnica mista .....	61
Figura 30 – Cartão de Memória, Pedro Rodrigues (2021). técnica mista .....	62
Figura 31 – Cartão de Memória; capa, Pedro Rodrigues (2021). técnica mista.....	62

# 1. Introdução

Todo o trabalho de pesquisa da parte escrita da investigação que aqui se apresenta serve como fundamento teórico e filosófico para o projeto prático artístico que o acompanhará, enquanto trabalho de projeto final da minha formação no Mestrado de Desenho; projeto este que se intitula de *Cartão de Memória*.<sup>1</sup>

As memórias da minha infância e juventude, em especial a sua relação com marcos de uma certa cultura visual, povoadas em ícones, produtos e fenómenos, mais ou menos populares, mais ou menos recentes, mais ou menos próximos, e a forma como a nostalgia destas memórias e a sua apropriação comercial têm sido exploradas, são temas pelos quais tenho vindo a desenvolver um enorme interesse, motivado por um entendimento do quanto estas inquietações fazem parte do meu próprio consumo cultural e de entretenimento do dia-a-dia. O projeto *Cartão de Memória*, nome escolhido como referência aos cartões de memória utilizados em consolas de vídeo jogos e câmaras digitais para guardar dados, pretende configurar-se como um catálogo de memórias, composto por vários 'eus' passados. Estes 'eus' e as memórias a eles ligadas estão dependentes de toda a imagética apropriada que os rodeia; existem como espectros ambíguos e mal definidos dessa imagética; como afirmação e questionamento de uma nostalgia revivalista presa num circuito de resgates, alusões e perplexidades. Este pressuposto constitui o ponto de partida do projeto que será desenvolvido numa série de desenhos, os quais posteriormente, como veremos, serão reconfigurados e recompostos, para serem editados na forma de um livro.

O projeto acarreta consigo diversas questões implicadas, resultante da complexidade inerente ao tema a ser desenvolvido. Assim, a parte escrita deste trabalho pretende explorar e refletir teoricamente sobre as questões que vão sendo evocadas.

Em primeiro lugar, os conceitos de memória: a forma como se integra na nossa vida e como é tornada visível na arte, e ainda como esta se relaciona com a nostalgia – transformando-se em algo que vai da lembrança do passado, ao apego pelo passado. Neste contexto, interessa-me igualmente explorar casos em que as fotografias de família, documental, comercial, ou sem qualquer fim artístico concreto, são utilizadas como um elemento base da materialização primária da memória. Consequentemente, também a apropriação e subsequente comercialização da memória num contexto

---

<sup>1</sup> O produto deste trabalho é visível no Anexo1.

pessoal, com relação a objetos culturais e de entretenimento de décadas passadas, é algo de fundamental interesse para este estudo.

Neste meu estudo, recorro ao conceito de *hauntologia*,<sup>2</sup> ideia proposta por Jacques Derrida, que se entende como um modo de ver a persistência do passado no futuro, em que as unidades que persistem – por exemplo, modas e tendências na indústria do entretenimento – são apelidadas de ‘espectros’ ou ‘fantasmas’, pelo facto de serem ideias que outrora se consideraram ‘mortas’, mas que persistem apesar dessa suposta morte. Perante a sua centralidade, dedicaremos o segundo capítulo ao desenvolvimento deste conceito, depois de tratada a questão da memória e, mais especificamente, da nostalgia.

O meu processo de trabalho é potenciado por, e faz forte referência à apropriação de imagens e à sua proliferação na cultura visual vigente. Ao interesse e estudo pelas questões da reprodutibilidade e da disseminação em massa de imagens, produtos e fenómenos da cultura popular (consequência longínqua da Revolução Industrial) e de uma certa iconografia contemporânea, procuro também fazer uma análise teórica com base em exemplos da apropriação de imagens na arte, indagando sobre as suas características de comentário cultural, social e político, e sobre as implicações inerentes a essa apropriação, procurando sublinhar como essa apropriação transforma os significados nas imagens.

Toda a reflexão teórica ao longo deste trabalho será baseada na análise crítica de exemplos de trabalhos de diversos artistas, que tomo como casos de manifestações visuais dos tópicos abordados. Considerando que este texto se constituirá como uma fundamentação possível para um projeto de arte visual, a contextualização dos tópicos através de referências a trabalho artístico que abordem os mesmos tópicos pareceu-me uma mais-valia. Esta opção metodológica estabelece um ‘referencial visual’ que me permite criar um entendimento das formas de articular estas ideias num suporte visual. Referências como as do trabalho de Gerhard Richter, a propósito de uma possível ‘estética da memória’, com as suas pinturas a imitar fotografias desfocadas e imperfeitas; ou ainda referências com as da série *Twin Peaks*, de David Lynch, cuja leitura poderá traduzir-se como um exemplo de *hauntologia*, no seu diálogo com a ideia

---

<sup>2</sup> O neologismo em causa não tem uma tradução fixa para a língua portuguesa, sendo possível encontrar escolhas diversas na tradução do termo. Exemplos incluem ‘*fantologia*’, ‘*rondologia*’, ‘*assombrologia*’ e ‘*espectrologia*’. A decisão de utilizar ‘*hauntologia*’ como tradução para este trabalho foi feita com o intuito de fazer mais facilmente a ligação ao termo original – ‘*hauntologie*’ – cuja tradução para o inglês, considerada uma tradução fixa, é ‘*hauntology*’. Deste modo, pretendo globalizar mais facilmente a discussão desta ideia.

de ausência, e do assombramento por essa ausência; dão conta de um compromisso para com o passado, e da ideia de querer – mas não conseguir – escapar às condições impostas por esse passado.

Complementarmente, discute-se também o suporte pelo qual procuro apresentar o projeto *Cartão de Memória*. O projeto foi pensado para ser apresentado em formato *zine*, um pouco no espírito de um livro de artista, baseado num processo de recombinação e recomposição de colagens digitais dos desenhos originais.<sup>3</sup> Esses desenhos constituem a matriz do projecto e são referenciados a partir de imagens retiradas da cultura popular. Para isso, dedica-se um capítulo à exploração da apropriação de imagens, com artistas como Hannah Höch, que realizou colagens com recortes retirados de revistas e jornais, de forma a construir imagens que procuravam satirizar as próprias fontes que a artista utilizava para o seu trabalho.

Quanto à questão do formato de livro como suporte artístico, um dos exemplos em estudo é o de Ed Ruscha, cuja escolha de fazer livros de artista com recurso a uma construção básica – com papel corrente e uma encadernação simples – revelam uma influência na linha que procuro seguir com o meu livro, comprometida com a ideia de múltiplos baratos, próxima do conceito da *zine*, com o intuito de produzir múltiplas cópias, possíveis de se venderem a um preço o mais baixo possível. Assim, o quinto capítulo, é dedicado à investigação acerca do livro como veículo para arte, esclarecendo-se também a problemática da categorização do meu livro, na fronteira entre o livro de artista e a *zine*.

Todas as questões envolvidas nos capítulos precedentes são cruciais para entender a realização do meu projeto artístico, pelo que, no sexto capítulo, elucido a forma como estas ideias e conceitos se congregam, justificando a escolha dos tópicos em investigação para este trabalho. Paralelamente, fazemos uma memória descritiva da execução do meu livro e uma breve descrição do processo criativo do trabalho.

---

<sup>3</sup> A compilação integral dos desenhos usados na *zine* pode ser consultada no Anexo 2.



## 2. Memória: fisicalidade e presença-ausência na arte

A palavra 'memória' é descrita pelo Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa (n.d.) como sendo uma "função geral de conservação de experiência anterior, que se manifesta por hábitos ou por lembranças; tomada de consciência do passado como tal". Memória é, então, a forma como construímos a nossa personalidade e até método de funcionamento como ser humano, ao acumularmos essas mesmas memórias, formadas por ações e experiências passadas. Contudo, para além de uma dimensão estritamente pessoal, a memória também existe numa dimensão coletiva, que se entendem por memórias criadas através de eventos contemporâneos à pessoa, em que a mesma "(...) nem sempre participou, mas que, no imaginário, tomaram tamanho relevo que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não" (Pollak, 1992, p. 201).

Num sentido mais literal, a memória existe como um conjunto de ligações efetuadas pelo nosso cérebro – um processo fisiológico e neurológico que produz, por exemplo, imagens mentais às quais não temos acesso –, e dada a vida finita de todos os indivíduos, também a memória neste estado mental existe como algo efêmero.<sup>4</sup> Também devido a esta sua intangibilidade, a memória não existe como algo que se possa testemunhar de modo direto: quando muito, podemos recorrer a descrições ou representações artísticas da mesma. Devido a esta realidade, a transformação de uma memória em algo tangível e possível de ser apreciado por terceiros – e por consequência, algo menos efêmero ou vago do que a sua existência como um fenómeno biológico – é algo que acompanha a humanidade há milénios. Um dos exemplos notáveis que não podemos deixar de referir serão os retratos funerários de Faium (Figura 1), que foram muito populares durante a ocupação Romana do Egipto, no chamado período ptolemaico, como uma forma singular de adornar os corpos mumificados, sendo colocados na efigie do sarcófago, em representação da face da pessoa falecida. O naturalismo destes retratos pretendia reter, sem dúvida, uma memória viva da pessoa em questão. Ainda monumentos a comemorar um evento ou acontecimento marcante são também formas de fazer concreta uma memória. Mais recentemente, o advento da fotografia veio introduzir um papel decisivo na gravação e construção de memórias singulares e coletivas. Especialmente na sua encarnação mais

---

<sup>4</sup> Para um olhar mais aprofundado sobre o complexo funcionamento da memória, nomeadamente as questões do domínio da neurologia, ver, entre outros, os trabalhos de António Damásio e Oliver Sacks.

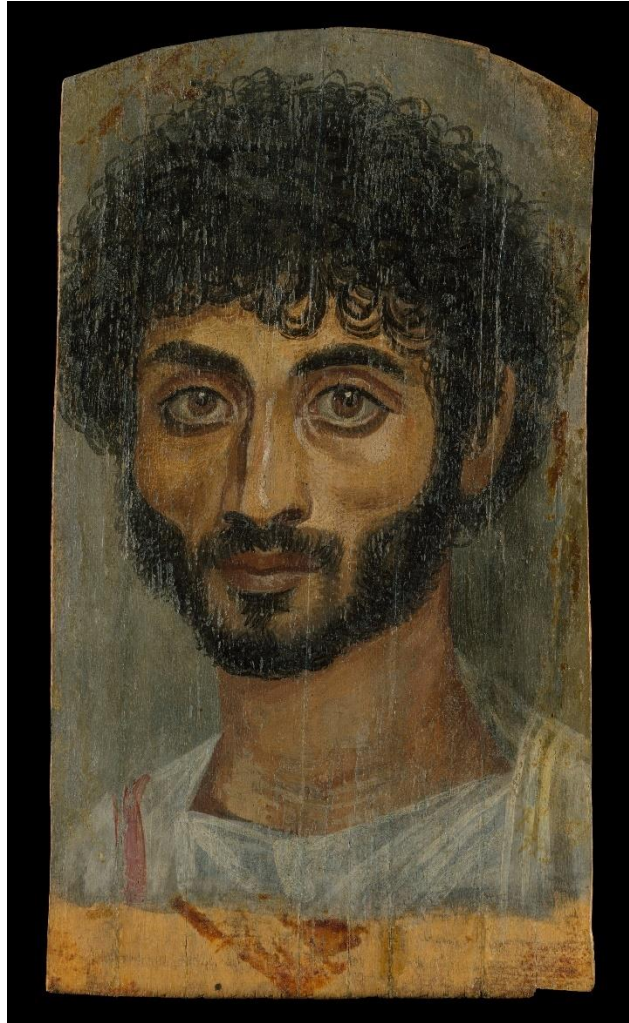


Figura 1 – Retrato de um homem com barba, e de rosto magro (séc. II). encáustica em madeira

portátil, permitindo a captação de momentos bastante esporádicos e sem necessidade de um conhecimento técnico aprofundado, democratizando assim este meio de expressão visual, facilitando a qualquer pessoa o registo imagético das suas memórias e a conservação das mesmas.<sup>5</sup>

No entanto, estes esforços na tradução da memória para material físico podem, por vezes, surgir como generalizados, subjetivos ou mesmo até idealizados, no sentido em que não captam uma memória exata, mas sim uma aproximação a essa memória por meio de representações simbólicas, como no caso de monumentos, ou representações superficiais de uma pessoa, como no caso dos retratos funerários. Neste último caso, procurar-se-á imortalizar, talvez, a memória que terceiros têm dessa pessoa, mas não conservar memórias que a pessoa em si teve, ou que uma comunidade, geração ou grupo tiveram, sendo isto algo do qual me procuro afastar na minha análise. Com isto

---

<sup>5</sup> A este propósito veja-se *A Câmara Clara*, de (Barthes, 2018).

pretendo dizer que, apesar de estes exemplos que delinee agora serem exemplos da memória a ser trabalhada num contexto artístico, a ideia mais abstrata de memória em si não é o objeto de interesse.

A exploração da noção de memória pelos artistas ao longo dos tempos é complexa e multidimensional: podemos testemunhar exemplos em que os artistas se centram em assuntos focados em momentos ou especificidades do passado, numa perspetiva pessoal, cultural ou social; ou exemplos que exploram estes conceitos de uma forma muito mais abstrata, sem um objeto de estudo concreto, analisando a ideia do que é a memória por si própria. As abordagens divergem ainda no que toca á natureza sentimental, podendo compreender desde memórias positivas, a memórias traumáticas, e também diferenciar-se na relação que o artista tem para com estas memórias, abrangendo e cruzando recordações pessoais e familiares, a uma expressão da memória cultural, tenha o artista vivenciado em primeira pessoa essa mesma memória ou não. A materialização da memória numa obra de arte varia, pois, consoante diferentes interpretações que o artista poderá ter sobre todas estas variáveis mencionadas: o quão pessoal a memória é, a natureza afetiva da mesma e o quão específica e concreta ela é. Mas também diverge nas questões mais físicas da obra, como material e suporte da mesma.

Neste primeiro capítulo elegemos dois exemplos como casos de estudo paradigmáticos de abordagem ao conceito de memória. Tendo Gerhard Richter como primeiro exemplo, será possível observar uma convergência entre conceito e técnica: Richter recorre à pintura a óleo, com os seus característicos ‘arrastamentos’ da imagem para sublinhar a já referida efemeridade da memória, evocando duas realidades traumáticas – uma mais pessoal e outra mais coletiva. No segundo exemplo, Rachel Whiteread recorre ao conceito de impressão física, enquanto rasto indexical, como metáfora da memória de espaços e objetos concretos.

## **2.1. Gerhard Richter**

Nascido no ano de 1932, Gerhard Richter conta com uma carreira de mais de 6 décadas, articulando trabalho tanto na pintura figurativa e abstrata, como também em escultura, desenho ou fotografia. A sua extensa obra possui uma relação profunda com tema da memória, algo muito presente nos trabalhos que realiza com intenso recurso a referências fotográficas, e também pelo grande *Atlas* que mantém, um arquivo recheado

de imagens retiradas de livros, revistas e jornais, e que funciona assim, por si mesmo, como um repositório de memórias.

No âmbito deste trabalho, concentro-me na obra que desenvolveu, em grande quantidade, durante a década de 1960 – e esporadicamente nas décadas consequentes – obra esta constituída por trabalhos que ele próprio designa de ‘foto-pinturas’, e que, por norma, têm como fonte visual fotografias que Richter mantém no seu *Atlas*. Estas pinturas apresentam uma característica particular na sua linguagem visual: Richter introduz um efeito de desfocagem e até arrastamento na pintura. Este efeito, inevitavelmente, confere às pinturas uma ideia reminiscente de um “(...) momento de dúvida entre esquecer e relembrar” (Schepen, 2017, p. 9)<sup>6</sup>, ou invocando mesmo “(...) o sentimento de lembrar em si, que é sempre uma versão nublada e desvanecida do que foi originalmente testemunhado” (Hustvedt, 2005, p. 160)<sup>7</sup>. Constata-se, pois, que estas pinturas não existem como meras cópias, ou reinterpretações até, das fotografias originais.

O artista procura adicionar uma nova dimensão que vai para além da imagem em si, com uma referência à natureza frágil e turva de uma memória, que apesar de aparentar estar fixa no plano da fotografia, nunca é relembrada por quem viveu o momento com o



Figura 2 – *September*, Gerhard Richter (2005). Óleo sobre tela

---

<sup>6</sup> Tradução livre do inglês: “[...] moment of doubt between forgetting and remembrance”

<sup>7</sup> Tradução livre do inglês: “[...] the feeling of remembrance itself, which is always a clouded or faded version of what was once seen”

detalhe máximo. Para ilustrar este método de trabalho de Richter, considere duas pinturas – *September* e *Uncle Rudi*. Apesar das décadas que separam estas pinturas, ambas recorrem a memórias traumáticas e negativas.

Na pintura *September* (Figura 2), Richter retrata os acontecimentos de 11 de Setembro de 2001. Para o artista, o ataque terrorista teve um pequeno impacto pessoal – felizmente não trágico. O artista teria uma exposição a solo que iria ocorrer em Nova Iorque, que acabou cancelada devido ao ataque. Tudo o que Richter pôde fazer foi assistir às imagens que dominavam os telejornais e imprensa em geral nos meses que se seguiram. No entanto, não é uma memória pessoal que leva a que esta pintura seja executada, mas sim a memória globalizada do ataque, muito dependente da proliferação massiva de imagens, tanto de teor profissional como de amador.

A pintura possui uma aparência quase abstrata, especialmente quando a observamos pela primeira vez sem qualquer contexto, pois é uma pintura relativamente simples, composta por figuras geométricas e uma aparente névoa cinzenta. Contudo, o título da obra é suficiente para fazer desta pintura quase tão fiel a ilustrar o acontecimento como qualquer fotografia do evento que procura chegar à mesma utilidade. As linhas bastante aparentes, que dominam a horizontalidade da pintura, são o resultado de Richter ter “[...] usado uma faca para riscar a superfície, no que pode ser lido como um eco da violência causada pela intersecção horizontal dos dois aviões com os edifícios” (Dâmaso, 2016, p. 159)<sup>8</sup>. As riscas horizontais remetem, igualmente, para uma ideia exagerada da interferência visível no ecrã de uma televisão com má receção, algo muito comum antes da digitalização da tecnologia de transmissão televisiva. A pintura tem assim nela um pequeno elemento pessoal, relacionado com a forma como Richter interagiu com o ataque – vendo imagens do mesmo através de telejornais.

Os acontecimentos do dia 11 de setembro de 2001 criaram uma divisão temporal, sendo que esta pintura de Richter funciona não só como um resgate da memória do acontecimento, mas também como um símbolo dessa mesma rutura temporal, e o impacto que o acontecimento teve numa escala mundial – politicamente, culturalmente e socialmente. Remonta não só ao momento de impacto de forma bastante literal, mas também ao impacto que perdura e que ecoa para além do ano de 2001, e que entra pela nossa era adentro. Coisas como a segurança em aeroportos – que mudou de forma irrevogável –, e as guerras no Médio Oriente que resultaram em retaliação ao ataque e se estenderam muito para além de 2001. A pintura mantém um carácter definitivamente

---

<sup>8</sup> Tradução livre do inglês: “[...] used a knife to scratch its surface, in what could be read as an echo of the violence caused by the horizontal intersection of the two planes with the buildings”



Figura 3 – *Uncle Rudi*, Gerhard Richter (1965). Óleo sobre tela.

político, sendo um comentário não só aos horrores do ataque, mas também aos horrores consequentes. Como veremos mais à frente, para Richter, o ato de lembrar algo é complexo, pois é preciso considerar sempre as mais diferentes ligações para com a memória.

A outra pintura, *Uncle Rudi* (Figura 3), mostra-nos Rudolf Schönfelder, tio materno de Richter, que serviu nas forças armadas da Alemanha Nazi - a *Wehrmacht*. Rudolf, o indivíduo representado na imagem, morreu em combate pouco tempo depois da fotografia ter sido tirada. A obra oferece-se como uma confrontação pessoal de Richter com o passado alemão, mas também representa o confronto da Alemanha em geral com este passado, e com o quão 'familiar' ele é a muitos. A atmosfera criada na pintura retrata uma certa "[...] ambivalência que muitos Alemães sentiram depois da guerra. [Procurando também responder a] como pode alguém reconciliar as identidades e memórias de familiares queridos que lutaram pelo seu país com as atrocidades

cometidas pelo Terceiro Reich” (Knapp, 2012, pp. 101-102)<sup>9</sup>. A composição da pintura – e fotografia original, por extensão – remetem para a aparência de uma simples fotografia de cariz familiar. Na sua intenção original, sem dúvida que seria esse o propósito pretendido para a fotografia. Da desfocagem que Richter introduz na imagem, surge essa mesma ambivalência, e o confronto entre laços familiares e atos repudiantes.

Sobre o efeito de arrastamento presente nas pinturas, Richter diz: “Eu desfoco as coisas para fazer tudo igualmente importante e igualmente desimportante” (citado em Elger, 2009, p. 86)<sup>10</sup>. Nesta pintura, essa ideia é particularmente evidente. O artista procurou obscurecer a linha entre os dois componentes de memória intrínsecos à matéria de estudo da pintura, que são a memória familiar e pessoal – com a relação ao seu tio – e a memória nacional, manchada por tragédia e atrocidades, relacionando ambos, na perspetiva de que relembrar um sem relembrar o outro resulta numa memória incompleta e que não procura abraçar a realidade dolorosa. Assim, para Richter, relembrar significa considerar toda as partes inerentes à memória.

O ato de pintar leva inevitavelmente o seu tempo a ser concluído, e a velocidade do tirar de uma fotografia tem nela a possibilidade de trivializar o momento e a memória. Richter tem na pintura um meio pelo qual consegue ‘digerir’ melhor a memória que a fotografia pretende ter nela imbuída, servindo também como uma depuração de todo o seu arquivo pictórico. Delfim Sardo refere numa breve passagem do seu livro, *O Exercício Experimental da Liberdade*, que:

[...] A pintura é, para Richter, uma luta contra uma inadequação fatídica, uma moral em luta contra a obscenidade sedutora da imagem fotográfica, presente em todo o lado, acessível por todos os meios. A pintura é, assim, uma ética da escolha. (Sardo, 2017, p. 92)

A pintura existe, para Gerhard Richter, como uma forma de parcelar aquilo que uma fotografia lhe apresenta, de modo a focar-se na complexidade de toda a memória ligada à mesma.

---

<sup>9</sup> Tradução livre do inglês: “[...] ambivalence so many Germans felt after the war. How does one reconcile the identities and memories of much-loved family members who fought for their country with the atrocities perpetrated under the Third Reich”

<sup>10</sup> Tradução livre do inglês: “I blur things to make everything equally important and equally unimportant”

## 2.2. Rachel Whiteread

Rachel Whiteread, nascida em 1963, é uma artista britânica reconhecida pelo seu trabalho em escultura, nomeadamente em peças reproduzidas a partir da utilização de objetos comuns, e até mesmo edifícios inteiros, decalcados como um molde. O resultado existe como o espaço negativo do objeto em questão, resultando numa perspetiva inteiramente nova acerca dos espaços e objetos que nos são familiares, ao confrontarmos, nestas esculturas, algo de equiparável ao negativo de uma fotografia analógica. O trabalho de Whiteread baseia-se, largamente, no que se poderia considerar também um desejo de parar, por exemplo, um edifício ou parte de um espaço.

Tendo como primeiro exemplo uma obra que a artista realiza em 1990, intitulada de *Ghost* (Figura 4), confrontamo-nos com um “[...] salão de uma típica casa de classe média ou trabalhadora Victoriana” (Ferris, 2003, p. 50)<sup>11</sup>: a peça apresenta-se como uma escultura que efetivamente eterniza o espaço em questão, não como o concebemos na normalidade, através da experiência de quatro paredes que formam um quarto ou divisão, mas sim como o mesmo espaço que foi em tempos ocupado por vidas humanas, sendo que “o resíduo de fuligem e cinzas deixados pela lareira é aparente na



Figura 4 – *Ghost*, Rachel Whiteread (1990). gesso

---

<sup>11</sup> Tradução livre do inglês: “[...] parlor in a typical Victorian middle- or working-class home”

sua superfície” (Ferris, 2003, p. 50)<sup>12</sup>. A artista qualifica isto como uma procura por “mumificar o ar dentro de um quarto”<sup>13</sup>, ao tornar visível e sólido o espaço vazio.

Alguns dos termos mais comuns na descrição do trabalho de Rachel Whiteread são palavras como “mumificado”<sup>14</sup> – algo que a própria artista atribui ao seu trabalho – ou ideias mais abstratas e esotéricas, como descrever nas suas esculturas características “[...] fantasmagóricas” (Farago, 2018)<sup>15</sup>, o que remete para o título *Ghost*. Estas descrições não surgem como coincidência, ao atribuir a este trabalho da artista uma leitura de conceito fortemente associada à memória. Em comparação com a descrição e explicação da ideia do que é uma memória, que referi na introdução, um fantasma é, também, uma figura ou ideia que possui nele uma clara alusão à memória. Existe como um símbolo do que restaria de uma pessoa após a sua existência física terminar, desenhando um paralelo com a memória, que é uma recordação que resta após um evento ou experiência acontecer.

Com as suas esculturas, Whiteread transforma esse efémero da memória em algo tangível e, mesmo que possuam “[...] formas arquitetónicas familiares – são, no entanto, desprovidas de utilidade” (Cohen, 2018)<sup>16</sup>, tal como a memória é também uma representação de algo familiar, mas para sempre inabitável, acessível apenas de forma exterior.

Três anos após a realização de *Ghost*, Whiteread embarca na concretização da escultura pela qual a artista é mais reconhecida. A escultura *House* (Figura 5) segue uma lógica de crescimento a partir de *Ghost*, evoluindo da representação de um quarto isolado para a de uma casa inteira. Feita a partir de uma casa marcada para demolição, Whiteread transforma o vazio da habitação numa escultura que se manteve erguida exatamente no mesmo sítio que a casa original ocupava. Efetivamente, a peça “[...] memorizou não a fachada que estamos habituados a ver, mas sim os íntimos, e privados detalhes” (Cohen, 2018)<sup>17</sup>.

*House* existiu desde início como uma obra controversa, dada a sua dada a sua evocação de um espaço marcado pela presença privada, mas implantado num lugar

---

<sup>12</sup> Tradução livre do inglês: “The residue of soot and ashes left from the fireplace is apparent on the surface”

<sup>13</sup> Referido numa entrevista de Whiteread: em National Gallery of Art. (30 de Maio de 2014). *Rachel Whiteread: Ghost* [Video]. Obtido de [https://www.youtube.com/watch?v=\\_Z1Vjwsv4gw](https://www.youtube.com/watch?v=_Z1Vjwsv4gw)

<sup>14</sup> *ibidem*.

<sup>15</sup> Tradução livre do inglês: “[...] ghostly”

<sup>16</sup> Tradução livre do inglês: “[...] familiar architectural forms—yet they’re devoid of utility”

<sup>17</sup> Tradução livre do inglês: “[...] memorialized not the façade that we’re used to seeing, but the more intimate, private details of the interior”



Figura 5 – *House*, Rachel Whiteread (1993). betão

marcadamente público, originalmente destinado a habitação, o que originou a renovação de vários debates e inquietações na política Britânica, “[...] incluindo queixas contra o estado de habitação [...], questões sobre a história da comunidade local e um ‘modo de vida’ perdido” (Cvoro, 2002, p. 55).<sup>18</sup> Apesar de toda a controvérsia gerada, *House* influenciou também um debate contínuo dentro da arte, levantando questões como “[...] a articulação da memória como uma deslocação do passado para o presente” (Cvoro, 2002, p. 55)<sup>19</sup>. Tal como *Ghost*, tudo o que resta da estrutura usada por Whiteread como molde, no presente, é o passado vazio – ou vazio passado – dessa memória, agora materializado em algo físico e visível, e congelado no tempo. As esculturas de Whiteread relativas a edifícios, ou parte deles, constituem assim que, irrevogavelmente, o molde que dá origem à escultura final será demolido, e isto é verdade tanto para *Ghost* como para *House*. O que perdura é, então, a reminiscência desse espaço.

---

<sup>18</sup> Tradução livre do inglês: “[...] issues about the history of the local community and a lost ‘way of life’”

<sup>19</sup> Tradução livre do inglês: “[...] the articulation of memory as a displacement of past into presente”

Em comparação com os exemplos dos trabalhos de Richter, anteriormente apresentados, as esculturas de Whiteread possuem uma característica extremamente simbólica em relação à memória, sendo que não representam nenhuma memória em concreto, mas refletem o rasto delicado – mas indelével – deixado pela mesma. No entanto, podem encontrar-se semelhanças, no sentido em que ambos os artistas aceitam que a memória é algo imperfeito, assumindo que qualquer imperfeição ou divergência com o que originalmente aconteceu, é parte natural dos processos humanos de memorização e lembrança. Richter ‘desfoca’ e introduz arrastamentos exagerados nas suas pinturas que se referenciam a fotografias, e Whiteread, em vez de reproduzir perfeitamente um espaço interior, transforma aquilo que era espaço vazio em espaço preenchido. Nenhum destes dois artistas vê a memória como um acesso perfeito aos acontecimentos do passado.

Estas pinturas e esculturas – ou toda e qualquer outra forma de expressão que interaja com a temática da memória – causam uma experiência de uma presença ausente, ou uma ausência presente, pois na verdade, a única forma que possuímos para aceder de novo a pessoas, objetos, lugares e momentos temporais ou culturais já não presentes, se concretiza através destes objetos artísticos tenuemente representativos da memória. Contudo, subsiste um óbvio distanciamento perante aquilo que a obra de arte pretende preservar, nunca o replicando, mas antes procurando corporizar esta tal ‘presença ausente’ ou ‘ausência presente’.

Reiterando o principal objetivo deste trabalho, motivado pela exploração do fenómeno de apropriação da nostalgia para fins comerciais, interessa explicar o como – e também o porquê – de acontecer essa comercialização. Ambos poderão ser encontrados no conceito filosófico conhecido por *hauntologia*.

Reiterando o principal objetivo deste trabalho, motivado pela exploração do fenómeno de apropriação da nostalgia para fins comerciais, interessa-nos perceber o como – e também o porquê – essa comercialização acontece. Para o efeito, recorreremos ao conceito filosófico conhecido por *hauntologia*.



### 3. *Hauntologia*: os fantasmas do passado no consumo presente

“O capitalismo (...) viu o potencial de lucro da nostalgia e, ao canalizá-la agora para as suas águas, deu-lhe poder sem precedentes” (Chrostowska, 2010, p. 52)<sup>20</sup>

No capítulo anterior explorei a memória: o que envolve, como pode ser visualizada, e exemplos do como ela foi já trabalhada na arte. No entanto, o foco deste trabalho não está tanto na memória, mas na nostalgia enquanto aspeto da primeira, e interessa precisar agora a diferença entre as duas, e o porquê de ser de interesse separar os termos. A memória comporta-se com o lembrar do passado, sem ter nela uma obsessão ou afeição pelo mesmo. Já a nostalgia entende-se como o apego pelo passado, através da memória e da lembrança que a mesma evoca. Depreende-se, portanto, uma ligação entre os dois conceitos. Pretendo, então, realizar aqui uma ponte entre termos, uma vez que a nostalgia depende integralmente da memória, não se podendo manifestar sem a última.

A mercantilização da nostalgia é um fenómeno que se manifesta pelo modo de comercialização e marketing de produtos, que se apropria de sentimentos nostálgicos presentes, não só na memória pessoal do indivíduo, mas também na memória cultural coletiva de uma geração. Neste caso, a minha referência a ‘produtos’ não procura ser tida como uma referência confinada, exclusivamente, a objetos num sentido puramente material, e de consumo também ele inteiramente físico e até utilitário – como, por exemplo, vestuário, comida, entre outros – procurando englobar também, com o termo ‘produtos’, a ideia de objetos culturais, como sejam artefactos da arte visual, música, televisão ou cinema.

Esta comercialização da nostalgia tem-se tornado cada vez mais ubíqua no dia-a-dia, com exemplos variados: anúncios a adotarem uma estética decididamente inspirada nos gostos que dominaram as décadas de 1980 e 1990; o gosto pelo *vintage*, *retro* e revivalismos; o reaparecimento cíclico, de meios descontinuados, tais como discos de vinil, cassetes de áudio e vídeo; e a persistência de indústrias, tais como as do cinema e videojogos, em capitalizar sobre sequelas de filmes, séries, jogos ou ícones da cultura popular de décadas passadas, inscrevem-se nessa lógica de refazer e reciclar

---

<sup>20</sup> Tradução livre do inglês: “Capitalism [...] saw nostalgia's potential for profit and, channeling it now into it's waters, gave it unprecedented currency”

esses mesmos produtos. Tais ações capitalizam com a tendência natural do humano em querer reviver as melhores partes do seu passado, seja ele puramente idealizado ou não. Passado este, que tinha esses produtos culturais como um pano de fundo na vida de um indivíduo, promovendo entretenimento e cultura que, naturalmente, contribuem para características e traços daquilo que define a identidade dos indivíduos; sendo estas normalmente indelévels, e que se estendem desde a forma como conversamos, até ao tipo de vestuário que temos como predileto e, claro, que tipo e género de média consumimos no presente.

*Hauntologia* é um termo criado pelo filósofo francês Jacques Derrida em 1993, e que está presente no seu livro *Espectros de Marx*. O neologismo, que em francês se escreve *hantologie*, tem origem nas palavras francesas *hanter* e *ontologie*, que traduzem para português em assombrar e ontologia, respetivamente. A lógica inerente a jogo de palavras faz referência a uma ambiguidade entre a ontologia, enquanto área que se remete ao estudo e questionamento da existência em si, e a *hauntologia* enquanto uma condição de existência fantasmagórica –, uma existência não inteiramente presente, mas também não completamente ausente.

A obra é uma compilação de duas palestras dadas por Derrida, também em 1993, nas quais o termo foi originalmente proposto pelo autor para a explicação de como o Marxismo continuava na condição de poder atuar, mesmo após o seu suposto fim, num mundo pós-União Soviética, em que o capitalismo se reforçava agora como a única escolha viável, tornando-se “(...) impossível imaginar sequer hoje em dia uma alternativa coerente ao mesmo” (Fisher, 2020, p. 12) para grande parte da população. Neste caso, o Marxismo é um espectro que, na *hauntologia*, é assumido como algo na condição da presença-ausência anteriormente referida, que assombra através dessa mesma condição. Esta ideia do paradoxo de um ‘presente ausente’ está no cerne do que o conceito de *hauntologia* proposto por Derrida quando este afirma que “[assombrar] não quer dizer estar presente, e é preciso introduzir [o assombramento] na construção [...] de um conceito” (Derrida, 1994, p. 214)<sup>21</sup>.

Isto quererá dizer que a ausência de algo não implica a sua inabilidade de poder atuar no contemporâneo, através de uma presença distanciada e despegada que consegue, por si própria, sinalizar uma ideia de ausência. Um exemplo desta ideia pode ser corroborado através do trabalho escultórico de Rachel Whiteread, que referimos no capítulo anterior, em que a escultura do espaço vazio de um quarto – apesar de existir

---

<sup>21</sup> A tradução do texto à qual me refiro aqui utiliza as palavras ‘obsidiar’ e ‘obsessão’, no lugar de ‘assombrar’ e ‘assombramento’ – sendo estas últimas a intenção original do autor, com *hanter*. No interesse de manter a consistência de termos ao longo deste trabalho, decidi substituir assim as palavras, para também, de igual modo, refletir as intenções originais de Jacques Derrida.

como um bloco presente – tem a sua existência a relacionar-se com memórias decorrentes num espaço que, em si, era um vazio – a ausência de matéria, como paredes e mobília, e a presença daquilo que, até então, estava ausente ou, pelo menos, não tangível. A *hauntologia* é, portanto, um termo que procura sumarizar em si uma ideia de uma presença e não presença, que conseguem atuar em simultâneo.

Mark Fisher, conhecido também pela sua alcunha *k-punk* – nome igualmente pertencente a um blogue que o mesmo mantinha – transformou este conceito de *hauntologia*, de uma aplicação estritamente política recuperando-o para uma leitura virada sobretudo para a análise cultural, não deixando, no entanto, de fazer, implicitamente, política nessa mesma análise. Fisher considera que as indústrias culturais, como se concebem no presente, recorrem inevitavelmente a idealizações do passado, teorizando que “[...] a cultura perdeu a habilidade de compreender e articular o presente” (Fisher, 2014, p. 19)<sup>22</sup>. Com isto, Fisher pretende aludir a uma ideia de que a consciência coletiva se sente incapaz da criação de novos conceitos culturais, que não recorram a uma reutilização de ícones e conceitos passados, resultando, assim, numa sensação de que “[...] o século XXI é oprimido por uma esmagadora sensação de finitude e exaustão” (Fisher, 2014, p. 18)<sup>23</sup>. Esta finitude que Fisher descreve levar-nos-á, então, a construir presentes e futuros através de retalhos apropriados do passado.

Apesar da semelhança que esta fenomenologia possui superficialmente perante a nostalgia, diferem-se na questão da sua manifestação, e interessa demarcar estas mesmas diferenças. Desde cedo, a nostalgia era vista como o anseio por regressar às origens, a um tempo e lugar de conforto e afeto, a casa ou à terra natal – uma condição bastante presente em soldados. Durante os meados do século XX a palavra nostalgia começa já a ser utilizada dentro de círculos da psicologia, para definir o “(...) desejo subconsciente de regressar a uma etapa anterior da vida” (Sedikides, Wildschut, Arndt, & Routledge, 2008, p. 304)<sup>24</sup>. Ao longo daquele século, começa a separar-se a antiga ideia de saudades de casa da nova definição para nostalgia, que se define agora como o “(...) desejo sentimental pelo passado” (Sedikides et al., 2008, p. 305)<sup>25</sup>, e que se prende, assim, com um conceito de memória e apego pessoal ao passado, sem implicação de impacto no presente e futuro, pois esse passado é nostálgico para nós pela própria razão de não poder ser revivido. A *hauntologia*, porém, implica que o

---

<sup>22</sup> Tradução livre do inglês: “[...] culture has lost the ability to grasp and articulate the present”

<sup>23</sup> Tradução livre do inglês: “[...] the 21st century is oppressed by a crushing sense of finitude and exhaustion”

<sup>24</sup> Tradução livre do inglês: “[...] a subconscious desire to return to an earlier life stage”

<sup>25</sup> Tradução livre do inglês: “[...] sentimental longing for one's past”

passado, através de memórias, objetos, documentos e ideologias, e bem como na sua propriedade fantasmagórica do mencionado paradoxo ‘presença ausente’, se encontra, na verdade, sempre presente, ainda que na condição de que o símbolo, ideologia ou pessoa que identifica o passado não possua uma existência verificável ou – literalmente – tangível.

Considerando a ideia de finitude do imaginário cultural que Fisher descreve, a relação da *hauntologia*, enquanto ideia de comercializar um passado nostálgico, determina a compulsão para repetir esse passado *ad infinitum*. Este espectro do passado cruza-se com algo em concreto – um produto cultural – e é nele incarnado e transportado para o presente. Esta versão, agora tangível, do passado em questão serve, então, como representação ou moeda de troca, que procura atuar em lugar daquilo que a mesma representa, que, neste caso, é um passado que – para todos os efeitos – será sempre passado, mesmo que esteja a ser repetido de novo, sem um fim previsto para essa repetição.

Neste cenário de uma busca por uma concretização do passado no presente, existem diversos potenciais para a criação artística. O que eu desejo trabalhar no meu projeto *Cartão de Memória* procura refletir situações que evoquem a problemática e as ideias apresentada pela *hauntologia*, interessando-me, neste intuito, uma abordagem que recorra à ironia, crítica e sarcasmo. Recorro a alguns exemplos que tomo como referência.

O primeiro exemplo que apresento é o do artista D-L Alvarez, nascido em 1965, que olha para a história através da lente da *hauntologia*, mostrando uma preocupação perante a constante influência do passado no futuro que precede o mesmo, mas também naqueles futuros que se consideram cancelados.

### 3.1. D-L Alvarez

Podemos dizer que D-L Alvarez adota uma abordagem *hauntológica*, ao transportar texturas do passado para o presente e sintetizando-as em desenhos, usando “[...] grafite para construir formas e valores, a fim de criar caixas que formam uma imagem, como píxeis ampliados numa fotografia digital de baixa resolução” (“D-L Alvarez”, 2019)<sup>26</sup>. Os seus objetos de referência prediletos são fotografias de arquivo: compila desde

---

<sup>26</sup> Tradução livre do inglês: “[...] graphite to build shapes and values in order to create boxes that form an image, much like enlarged pixels on a low resolution digital photograph”



Figura 6 – \_\\_, D.L Alvarez (2003). Lápis sobre papel

fotografias de celebridades e figuras públicas, até eventos marcantes da história contemporânea, ou mesmo fotogramas de filmes.

No exemplo intitulado de \_\\_ (Figura 6), a imagem que o artista utiliza como referência para o desenho é uma fotografia de Ruth Ann Moorehouse, que fez parte do culto conhecido como 'Família Manson', ativo no final da década de 1960, em Los Angeles. Alvarez utiliza a imagem de Moorehouse como representação de inocência, e conseqüente perda da mesma, sendo que o reconhecimento dessa perda de inocência se estabelece pelo conhecimento que nós – no presente – temos dos acontecimentos levados a cabo pelo culto, nos meses e dias que precedem a fotografia em questão.

A fotografia tem assim um diálogo indelével com o futuro que se seguiu. Os homicídios cometidos por membros do culto de Manson nos dias de 8 a 10 de Agosto – incluindo o homicídio da atriz Sharon Tate – ocorreram no pináculo da contracultura *hippie*, no ano de 1969, meros dias antes de acontecer o festival de Woodstock, no dia 15 de Agosto. O efeito que os homicídios tiveram na imagem pública da contracultura hippie foram devastadores no momento imediato, sendo que “os homicídios de Manson alimentaram uma retórica de convergência e os jornais foram capazes de os apontar como indicação de um problema maior” (Laycock, 2012, p. 88)<sup>27</sup>, mencionando-os,

---

<sup>27</sup> Tradução livre do inglês: “The Manson murders fueled convergence rhetoric as newspapers were able to cast them as indicative of a widespread problem”

erroneamente, como um exemplo da contracultura – da qual o culto fazia intenção de se distanciar ideologicamente. Tudo isto “[...] culminando num pânico moral sobre Satanismo” (Laycock, 2012, p. 88)<sup>28</sup>

Este pânico reverberou muito para além da sua génese nos anos 60 – com os homicídios – e influenciou a sociedade americana nas décadas que se seguiram, entendendo-se que esse mesmo pânico ainda não se dissipou por completo. Nesta obra de Alvarez, existem dois espectros distintos: o espectro que reverberou para além de 1969 e que afeta, ainda, a perceção que parte do público mantém sobre a ideia de contracultura; e o espectro que toma forma de um futuro perdido. Neste caso, o futuro perdido entende-se pelo futuro inocente que a imagem representada sinaliza, mas o qual – nós, observadores no presente – sabemos que foi cancelado. Ao escrever sobre um futuro cancelado, refiro-me a um futuro alternativo àquele que hoje vivemos. No caso da história relacionada com o desenho de Alvarez aqui apresentado, o futuro cancelado seria o de uma cultura hippie que talvez não tivesse entrado em declínio rápido após 1969. Os homicídios de Manson efetivamente tiveram um papel decisivo no cancelamento desse futuro, revelando um mundo esgotado, que pôs de lado o pensamento utópico do movimento hippie.

Mark Fisher escreveu extensamente sobre esta ideia de cancelamento do futuro, sendo isto algo que nos leva à já referida condição de não conseguir considerar alternativas ao nosso modo de vida, e também da nossa cultura intensamente envolvida com o passado. Para o autor, “o lento cancelamento do futuro tem sido acompanhado por uma deflação de expectativas” (Fisher, 2014, p. 18)<sup>29</sup>, algo de que o desenho de Alvarez faz eco, ao representar uma inocência perdida – não só da pessoa representada, mas de toda uma era.

Também em consequência da importação de artefactos digitais para um meio analógico – a estética de *pixelização* do desenho –, Alvarez opera uma metamorfose do que a fotografia original retratava: recorrendo a uma ofuscação e desconstrução imagética, o conteúdo histórico e simbólico da fotografia permanecem intactos, demonstrando que “tal como métodos de imagem humanos ou tecnológicos e modos de representação são insuficientes para expressar as formas do mundo, também os fantasmas da história são difíceis de ultrapassar” (Harper, 2009)<sup>30</sup>. Por outras palavras,

---

<sup>28</sup> Tradução livre do inglês: “[...] culminating in a moral panic over Satanism”

<sup>29</sup> Tradução livre do inglês: “The slow cancellation of the future has been accompanied by a deflation of expectations”

<sup>30</sup> Tradução livre do inglês: “Just as human or technological imaging methods and modes of representation are insufficient to express the forms of the world, so the ghosts of history can’t easily be overcome”

os acontecimentos interligados à imagem representada atuam no presente e consequente futuro.

### 3.2. *Twin Peaks*

No trabalho cinematográfico de David Lynch encontramos recorrentemente uma imagética e temática ligadas aos sonhos, tempo – e a sua disjunção –, e memória. No entanto, de entre toda a sua filmografia, nenhum trabalho melhor exemplifica estas características, e de forma mais pronunciada, do que a série *Twin Peaks*, na qual a temática de espectros no sentido *hauntológico* são também implicados. A história de *Twin Peaks* ocorre ao longo da série de televisão original, de duas temporadas, simplesmente chamada *Twin Peaks* (1990-1991), um filme – servindo primariamente como prequela – denominado de *Twin Peaks: Fire Walk With Me* (1992), e uma outra série produzida 25 anos depois, que é entendida como uma terceira temporada à série original, intitulada de *Twin Peaks: The Return* (2017).

Em suma, a história de *Twin Peaks* relata a busca por uma resolução ao mistério de quem matou Laura Palmer, uma adolescente residente em Twin Peaks, sendo a investigação liderada por um agente do FBI, Dale Cooper. Este mistério era para David Lynch o ponto crucial da série, que decidiu afastar-se da produção depois do 7º episódio da segunda temporada, quando a emissora original da série – ABC – o obrigara a revelar quem matou Laura Palmer nesse mesmo episódio, e avançar assim para outras histórias, numa tentativa de mitigar a crescente perda de interesse dos espectadores.

Lynch sempre preferiu o mistério do a na resolução como principal motivador de uma história, e esse motivo cria um espectro na ausência de resoluções, mantendo sempre presente o enigma por consequência dessa ausência.

Após o mistério ter sido desvendado, a série entrou no que diversos fãs consideraram um declínio de qualidade. Lynch voltou apenas para realizar e ajudar a escrever o 22º – e último – episódio da segunda temporada. No episódio, Dale Cooper entra na *Black Lodge*, que se apresenta como um espaço rodeado por cortinas vermelhas, que “[...] existe tanto como um local espiritual quanto interdimensional” (MacLeod, 2018, p. 62)<sup>31</sup>. Aqui, Dale Cooper encontra uma representação espectral de Laura Palmer, que anuncia a Cooper que o verá dentro de 25 anos (Figura 7). A segunda temporada conclui com

---

<sup>31</sup> Tradução livre do inglês: “[...] exists as both a spiritual and interdimensional location”



Figura 7 – *Twin Peaks*, Temporada 2 - Episódio 22, David Lynch (1991). Fotografia

Dale Cooper feito prisioneiro dentro da *Black Lodge*, saindo para o mundo real uma cópia – ou doppelganger – no seu lugar.

Como referido anteriormente, existiu uma pausa de pouco mais de 25 anos entre a série original e a terceira temporada, sendo estes 25 anos de espera fortemente pautados pela consciência deste episódio pelo estado e futuro da própria série.

Na obra total de *Twin Peaks*, a ideia de espectros do passado que assombram o presente e o futuro existe dentro da história em si, mas também em torno da série e de como interagimos com ela como público, acabando por se tornar um foco principal da terceira temporada.

Primeiramente, a personagem Laura Palmer toma um papel ausente na história das primeiras duas temporadas, tendo sido, aliás, a sua primeira aparição ao espectador como um cadáver. No entanto, Laura Palmer existe também como uma personagem presente, tendo impacto na história como memória na mente dos outros residentes de Twin Peaks, aparição espectral em sonhos de Dale Cooper, e como ideia sempre presente na série, sendo a presença do mistério o grande impulso da série.

Já na terceira temporada de *Twin Peaks*, David Lynch encarou dois principais espectros que assombram a série: as personagens Dale Cooper e Laura Palmer. É interessante apontar, até, que os principais posters promocionais lançados para a 3ª temporada (Figura 8) consistem em fotografias das respetivas personagens, sobrepostas, em transparência, a uma floresta – um símbolo inerente à localização fictícia de Twin Peaks –, como se assombrassem toda a ideia do que é a série.



Figura 8 – Cartazes promocionais para *Twin Peaks: The Return* (2017)

Nesta temporada, tanto Dale Cooper como Laura Palmer encontram-se ausentes, por completo, durante grande parte da série. Kyle MacLachlan, ator que interpretava o papel de Cooper, ocupa o seu tempo de ecrã na interpretação de duas novas personagens: Mr. C, o doppelganger que vimos escapar no fim do último episódio da segunda temporada, e Dougie Jones, uma *tulpa*<sup>32</sup> manufaturada para se assemelhar a Cooper. Ambas as personagens relembram, intermitentemente, o espectador da personagem que MacLachlan assumira anteriormente, mas Lynch utiliza os novos papéis do ator como uma recusa e abertura simultâneas à memória que os espetadores mantinham da série durante os 25 anos de espera, nunca entregando por completo ao público a personagem de Dale Cooper.

A personagem de Dougie Jones, especificamente, representa o espectro de Cooper através do seu método de comunicação. “[...] Comunica apenas através do repetir de pedaços de frases que lhe são ditas, de volta para o orador original” (O’Quinn, 2019, p. 3)<sup>33</sup>, respondendo primariamente a palavras e termos que o relembram da personagem da qual ele mesmo é uma cópia, mas nunca assumindo esse papel, e refutando ao

---

<sup>32</sup> Termo originário do Budismo tibetano, significa um ser criado através da imaginação. Na série *Twin Peaks*, o termo é utilizado com este mesmo intuito.

<sup>33</sup> Tradução livre do inglês: “[...] communicating only through repeating pieces of phrases said to him back to the original speaker”

espectador a reencarnação do espectro de Cooper, que continua, assim, a assombrar o espectador. Dale Cooper possui, na série de 1990-1991, duas obsessões primárias, que se tornaram imagens de marca de toda a série: café e tarte de cereja. Estas obsessões da personagem passada tornam-se um estímulo de Dougie que, na resposta a esse estímulo, relembra novamente o espectador desse espectro. A reencarnação de Kyle MacLachlan no seu papel como Dale Cooper é-nos assim negada, consistentemente, por David Lynch.

O sentimento que se apodera da terceira temporada é um de familiaridade estranha, devido às principais caras da série existirem, agora, dentro dela numa condição presente-ausente, em que incorporam personagens que nos lembram, por momentos, daquelas às quais se assemelham. Lynch demonstra assim uma tentativa de criar um novo futuro dentro da série, mas demonstra também a dificuldade de se despegar do passado da mesma.

Relembrando o principal autor no qual me baseio para o tópico da *hauntologia*, Mark Fisher escreve no seu livro, *Ghosts of My Life*, sobre como “[...] não parece que o século 21 começou. Continuamos presos no século 20” (Fisher, 2014, p. 18)<sup>34</sup>. Sendo isto mais uma forma de Fisher articular a sua crença na exaustão criativa e conceptual de novos futuros em que nos encontramos, existe ainda uma ligação interessante com a análise que fiz, até agora, do trabalho de David Lynch em *Twin Peaks*. A série existe dentro destes dois séculos, mas apesar de terem passado 25 anos entre a segunda e terceira temporada, existe sempre uma força que puxa a série a reconhecer, e mesmo que por meros momentos, a reanimar os espectros do passado que a assombram agora no presente.

### 3.3. *Vaporwave*

Na discussão da *hauntologia*, é impossível não mencionar um fenómeno recente, denominado de *vaporwave*, que se apresenta como um movimento artístico multimédia com as suas origens no início da década de 2010. A faceta mais popular do movimento é a vertente sonora, que se caracteriza pela reutilização e transformação de músicas *pop*, *jazz* e de anúncios, tendo estas sido produzidas ao longo dos anos 80 e 90; transformação operada pela manipulação da música através da desaceleração da faixa,

---

<sup>34</sup> Tradução livre do inglês: “[...] it doesn't feel as if the 21st century has started yet. We remain trapped in the 20th century”

repetição constante de trechos da faixa, utilização desmesurada de reverberação e outros efeitos sonoros de forma a distorcer a fonte sonora original. O resultado é tipicamente descrito como místico e estranho, apesar da utilização de fontes reconhecíveis e populares, no que toca à estrutura e sonoridade. A obsessão do movimento para com o passado é, assim, evidente.

No entanto, a parte visual do movimento existe como uma componente chave, no sentido em que a “[...] música é excepcionalmente inextricável da arte de capa e imagética que a acompanham” (Chandler, 2016)<sup>35</sup>, sendo que esta componente visual utiliza características e ícones considerados comuns em todas as peças de arte visual *vaporwave*. Estes ícones incluem elementos como estátuas e bustos greco-romanos, palmeiras, paisagens urbanas, centros comerciais, tecnologia considerada avançada nos anos 80 e 90. Elementos como os centros comerciais, as paisagens e a tecnologia agora considerada ultrapassada remetem desde “[...] a crítica do género ao consumismo até à sua noção de que a sociedade se trancou a si mesma numa bolha



Figura 9 – *Floral Shoppe*, Ramona Xavier (2011), colagem digital

<sup>35</sup> Tradução livre do inglês: “[...] music is unusually inextricable from the cover art and imagery that accompanies it”

nostálgica gerada pelos media” (Chandler, 2016)<sup>36</sup>. Alguns destes standards visuais tornaram-se um *ex-libris* do género graças a exemplos como os que são observáveis na capa do álbum *Floral Shoppe* (Figura 9), pela artista Ramona Xavier – trabalhando sob o pseudónimo de *Macintosh Plus*. Neste exemplo o busto presente nesta imagem remete a alguns significados possíveis. Por exemplo, devido à sua inclusão aleatória entre os outros elementos, é possível classificar o movimento como uma referência ao surrealismo. Simon Chandler, no seu artigo sobre a iconografia do *vaporwave*, refere que “é a conjugação fortuita que é chave aqui – a justaposição torna difícil para o espectador situar a cena em qualquer contexto específico. Como tal, isto qualifica o *vaporwave* como um sucessor ao surrealismo” (Chandler, 2016)<sup>37</sup>, sendo ainda interessante apontar a inclusão da escultura greco-romana como um ícone bastante presente nas pinturas de Giorgio de Chirico e de Salvador Dalí como mais uma ligação entre movimentos. É possível também entender a inclusão deste busto como uma referência mais direta ao constante retorno do passado, no qual que a escultura greco-romana – e todos os arquétipos a ela ligada – se relacionam com a base de vários momentos na história da arte, do renascimento ao neoclassicismo, chegando até à era contemporânea, através do surrealismo, e agora, o *vaporwave*.

O *vaporwave* vive assim de forma consciente da recuperação e reconfiguração crítica de fragmentos do passado, fragmentos estes incorporados nas suas colagens visuais e sonoras.

Tomando como referência as colagens efetuadas no *vaporwave* que conjugam diversos universos e ideias superficialmente dispares, através desta referida abordagem crítica de trabalhar a memória e a alusão ao passado, pretendo de seguida indagar diversos exemplos dentro da ideia da apropriação de imagens para fins artísticos, no sentido de traçar uma relação paralela destas noções com os pressupostos do meu projeto de trabalho artístico.

---

<sup>36</sup> Tradução livre do inglês: “[...] the genre’s critique of consumerism to its notion that society has locked itself in a nostalgic, media-generated bubble”

<sup>37</sup> Tradução livre do inglês: “It’s that haphazard conjunction that’s the key here – the juxtaposition makes it difficult for the viewer to situate the scene in any particular context. As such, it qualifies *vaporwave* as a successor to surrealism”

## 4. A apropriação de imagens: transformar e criticar

“Cada ato de apropriação é uma promessa de transformação” (Buchloh, 1982)<sup>38</sup>

A apropriação de imagens que queremos considerar compreende a utilização de imagens pré-criadas — normalmente oriundas de outros domínios, produzidas com uma função bastante diferente da nova leitura que passam a adquirir — integradas num contexto ou discurso visual diferente, recorrendo a processos de citação, replicação ou recriação de acordo com um determinado programa estético. Um exemplo significativo é o do dispositivo artístico da colagem. A colagem surge principalmente no início do século XX, impulsionada por artistas como Pablo Picasso e George Braques, que reapropriaram materiais para padrões, como jornal, e até texturas, para realizar composições cubistas.

Este dispositivo de apropriação visual e imagética foi impulsionado pelo desenvolvimento de novas tecnologias na difusão de imagens fotográficas, que permitiam a reprodução massificada dessas imagens de forma rápida e barata. Isto fez com que a fotografia se tornasse ubíqua na vida das pessoas. Com o surgimento do movimento Dadaísta, a apropriação visual da imagem atinge novos patamares: os artistas expressam novas preocupações políticas inerentes ao seu trabalho e vêem a utilização da colagem como uma nova ferramenta, capaz de realizar comentário político através dessa mesma apropriação imagética. Berlin emergiu como um dos importantes centros do dadaísmo, no qual a colagem contribuiu como uma componente central da produção artística de muitos artistas que, em aliança com as novas inovações na reprodução de imagens, abriu as portas para a utilização destas imagens como material.

Como primeiro exemplo, começamos por destacar o trabalho de Hannah Höch como força incontornável no desenvolvimento da colagem que surge desse meio dadaísta, promovendo uma abordagem na construção de novos significados com recortes de revistas.

Décadas depois de Höch, artistas como Sigmar Polke e Andy Warhol tiraram partido do panorama da cultura popular e da cultura de consumo que os rodeava, com obras de arte que incorporavam desde o mundano de um produto comprado em supermercado, até às faces populares e célebres ou às imagens de ícones

---

<sup>38</sup> Tradução livre do inglês: “Each act of appropriation is a promise of transformation”

contemporâneos. Para isto utilizaram técnicas – ou simulacros dessas técnicas – empregues na produção de publicidade, jornais e revistas.

#### 4.1. Hannah Höch

Uma das artistas centrais na utilização criativa da colagem no meio dadaísta é Hannah Höch. Um exemplo paradigmático destas inovações na reprodução imagética pode ser testemunhado na sua colagem *Heads of State* (Figura 10). Höch apropria-se de elementos fotográficos, retirados de revistas, para criar uma colagem inconfundivelmente crítica do sistema de político alemão, e da cultura de consumo que se assumia como uma força crescente, existente entre os anos de 1919 e 1933, período conhecido como o da República de Weimar. *Heads of State* tem como principais protagonistas Friedrich Ebert e Gustav Noske – Presidente da Alemanha e Ministro da Defesa, respetivamente. Höch cria esta colagem semanas após a assinatura da constituição de Weimar – em Agosto de 1919 –, evento que dá início à Alemanha como uma República.



Figura 10 – *Heads of State*. Hannah Höch (1919), colagem

Segundo Julie Nero, “na Alemanha do início do século XX, os *media* representavam um aspeto principal da experiência urbana e incluía jornais, posters [...] e anúncios” (Nero, 2013, p. 1)<sup>39</sup>, e Höch incorporava por inteiro o espírito da recontextualização de imagem, para uma crítica dessa sociedade que produzia os conteúdos que ela usava como matéria-prima para as suas colagens.

No exemplo referido, a fotografia de onde Höch retira os políticos em questão tem origina da edição de 24 de Agosto de 1919, da popular revista *Berliner Illustrierte Zeitung*, ou BIZ (Figura 11). A transformação que a artista incita nestas imagens procura retirar a fotografia dos políticos de um contexto de celebração, sobrepondo-os sobre um padrão de bordado formado por linhas delicadas. A artista – “[...] na altura uma simpatizante Comunista – parodiou estas ‘cabeças de estado’ Social Democratas ao



Figura 11 – Capa da revista BIZ, 24 de Agosto de 1919

<sup>39</sup> Tradução livre do inglês: “In early twentieth-century Germany, the media represented a major aspect of urban experience and included newspapers, posters [...] and advertisements”

colar as suas figuras barrigudas em cima de um padrão de bordado termo-adesivo” (Makela, 1996, p.28)<sup>40</sup> formando assim uma ligação ao – tradicionalmente – “[...] domínio feminino de relaxamento descontraído” (Makela, 1996, p.28)<sup>41</sup>, questionando uma suposta seriedade e importância das figuras de Estado aqui representadas, seriedade esta que procurava ser vendida também pelos media.

A justaposição nesta colagem apresenta-se como um exemplo da colagem como dispositivo para restabelecer novos significados através da reconfiguração das imagens. O princípio de que “[...] o significado de uma imagem é mudado de acordo com o que vemos perto dela” (Berger, 2008)<sup>42</sup>, é ilustrado de forma apropriada em colagens como *The Beautiful Girl* (Figura 12) na qual Höch cria um amalgamo com



Figura 12 – *The Beautiful Girl*. Hannah Höch (1920), colagem

<sup>40</sup> Tradução livre do inglês: “[...] at the time a Communist sympathizer—parodied these Social Democratic “heads of state” by collaging their paunchy figures atop an iron-on embroidery pattern”

<sup>41</sup> Tradução livre do inglês: “[...] the female domain of leisured relaxation”

<sup>42</sup> Tradução livre do inglês: “The meaning of an image is changed according to what one sees immediately beside it”

recortes de uma mão, um corpo, uma cabeça, cabelo, partes de automóvel e insígnias da BMW.

Afastando-se de colagens que tinham como foco indivíduos em concreto, “Höch alternativamente optou por construir tipos sociais e psicológicos comuns, muitas vezes criados a partir de uma multiplicidade de [...] fragmentos” (Biro, 2011, p. 116)<sup>43</sup>. A obra apresenta-se como alusão à ideia da Nova Mulher, que existiu como um referente ao que se acreditava ser uma nova forma idealizada da mulher no início do século XX.

Höch questiona este novo símbolo de feminidade, mas “nem aceitando por completo nem rejeitando por completo a Nova Mulher” (Biro, 2011, p. 115)<sup>44</sup>. Unindo todos os elementos presentes na colagem, Höch gera um diálogo entre produtos e ideais que faziam então parte dos símbolos manufaturados na nova onda de imprensa emergente na Alemanha da década de 1920 como alvos a atingir pela Nova Mulher, e como algo que esta Nova Mulher deveria procurar e desejar, reforçando esta mensagem pela sua própria inclusão massiva na imprensa – criando um ciclo que se perpetua a si próprio. A colagem resultante existe algo como um ciborgue, no sentido de que é criado por um aglomerado de partes, que dão origem a um novo corpo – com novas funções e intenções. Matthew Biro argumenta que, “de muitas maneiras, a rapariga ciborgue de Höch segue as formas tradicionais de alegoria [...] [mostrando] uma representação incorporada de um conceito ou qualidade abstratos, neste caso as novas ideias sobre beleza criadas pelo crescimento da cultura de mercadoria” (Biro, 2011, p. 118)<sup>45</sup>.

Segundo Maria Makela, é evidente nas colagens da artista um “[...] desconforto de Höch com as forças políticas, culturais e económicas reinantes da República de Weimar inicial” (Makela, 1996, p. 61)<sup>46</sup>, sendo que a artista retira das mesmas fontes que puxam esses ideais as ferramentas para formular a sua crítica aos mesmos – transformando as intenções ideológicas das imagens no ato de reapropriação.

Este tipo de uso é algo que ao longo dos anos se tornou bastante comum no ato de reapropriação, como se verá com os próximos dois artistas que aqui apresento como exemplos.

---

<sup>43</sup> Tradução livre do inglês: “[...] Höch instead opted to construct common social or psychological types, often created out of a multiplicity of [...] fragments”

<sup>44</sup> Tradução livre do inglês: “Neither fully accepting nor fully rejecting the New Woman”

<sup>45</sup> Tradução livre do inglês: “In many ways, Höch’s girl cyborg follows the traditional forms of allegory [...] representation of an abstract concept or quality, in this case the new ideas about beauty created by the growth of commodity culture and spectacle during the early years of the Weimar Republic

<sup>46</sup> Tradução livre do inglês: “[...] Höch’s discomfort with the reigning political, cultural and economic forces of early Weimar Republic”

## 4.2. Sigmar Polke

Sigmar Polke, nascido no ano de 1941 na cidade de Oels, na Alemanha – atualmente parte da Polónia – cria em conjunto com os artistas Gerhard Richter, Konrad Lueg e Manfred Kuttner, um movimento artístico denominado de Realismo Capitalista, em 1963. Este movimento foi criado como uma resposta à Pop Art que decorria nos Estados Unidos da América. Nesse mesmo ano, o coletivo realiza uma exposição-performance, intitulada de *Living with Pop: A Demonstration for Capitalist Realism*. A performance serviu como teste piloto para a ideia do Realismo Capitalista, que o grupo pretendeu demonstrar – em tons de ironia – como uma versão capitalista do estilo artístico intitulado de realismo socialista, que era o estilo prominente na propaganda da União Soviética e dos seus estados satélite – incluindo a República Democrática Alemã.

A arte de Polke existe em diálogo não só com a cultura popular e a realidade dos meios de comunicação, mas também com o método como essa informação chega à população – apropriando-se não só das imagens, mas também da estética da produção e proliferação das mesmas. Esse mesmo caso surge em 1963, quando Polke desenha o retrato de Lee Harvey Oswald, responsável pelo assassinato do presidente americano John F. Kennedy. A obra que resulta intitula-se de *Raster Drawing (Portrait of Lee Harvey Oswald)* (Figura 13).

A estética empregada no desenho procura representar uma visão ampliada e exagerada do efeito característico que resulta do processo pelo qual uma fotografia é reproduzida num jornal, em que a imagem resultante é formada através da retícula de vários pontos minúsculos da trama *raster* dos fotolitos. Ao ampliar o tamanho destes pontos da fotografia – e por consequência, reduzir o número de pontos da imagem – Polke está a reduzir também a resolução da imagem, e a puxar o limite da nossa capacidade para reconhecer o que nela está representado, deixando também a imagem vagamente incompleta, e com uma suposta distorção, sendo este erro como que uma reafirmação do trabalho manual que Polke utiliza para realizar esta obra. Enquanto que o “[...] desenho aparenta ser uma reprodução mecânica” (Halbreich, 2014, p. 79)<sup>47</sup>, ele é na verdade resultado do “[...] processo primitivo de mergulhar a ponta da borracha de um lápis em tinta e usá-la como um carimbo” (Halbreich, 2014, p. 79)<sup>48</sup>. Isto demonstra que, enquanto a fotografia que Polke utiliza como referência é um caso de apropriação,

---

<sup>47</sup> Tradução livre do inglês: “[...] drawing appears to be a mechanical reproduction”

<sup>48</sup> Tradução livre do inglês: “[...] primitive process of dipping the tip of a pencil eraser into paint and employing it as a stamp”



Figura 13 – *Raster Drawing (Portrait of Lee Harvey Oswald)*, Sigmar Polke (1963). tinta e lápis s/ papel

o artista encontra-se mais preocupado com apropriar a estética ligada à imagem, dado que a imitação da estética é bastante deliberada e calculada. A proximidade do assassinato de John F. Kennedy à realização desta obra – de pouco mais de um mês<sup>49</sup> – foi provavelmente o fator de decisão para Polke na escolha da reprodução a apropriar, dado que “a imagem de Oswald se tornou imediatamente reconhecível ao público através da extensa reportagem dos eventos à volta do mundo” (McHugh, 1996, pp. 29-30)<sup>50</sup>. Polke resolve então repetir o que vários jornais por todo o mundo estavam já a fazer, e utilizar também a imagem de Lee Harvey Oswald, diferindo apenas a sua intenção.

---

<sup>49</sup> (Halbreich, 2014, p. 79)

<sup>50</sup> Tradução livre do inglês: “Oswald’s image became immediately recognizable to the public through the extensive reporting of the events around the world”

Como já foi referido anteriormente, os pontos que formam o desenho do fotograma entendem-se como um exagerar da estética de uma imagem quando esta é reproduzida para jornais. Este exagero torna óbvio o estado da imagem: é uma imagem de origem mecânica, com o propósito de ser disseminada de forma massiva, mas desenhada manualmente de forma singular. Esta proliferação massiva da imagem fez de Oswald famoso – mesmo que por motivos ultimamente macabros – e Polke, que “[...] parece não mostrar interesse na intensificação do estatuto de celebridade de Oswald” (McHugh, 1996, p. 30)<sup>51</sup>, faz mais aparente a condição estética da imagem, do que a identidade do sujeito. Em contraste às imagens de Oswald proliferadas pelos meios de comunicação, que concediam fama ao atirador, o efeito no desenho de Polke revela-se “[...] bastante o oposto, no qual Oswald se torna apenas mais uma imagem em preto e branco processada pelos média” (McHugh, 1996, p. 30)<sup>52</sup>. Esta hierarquia de importância que Polke cria é também evidenciada pelo próprio título da obra, em que a técnica de reprodução imagética da qual o artista se apropria – a impressão *raster* – aparece como título principal, deixando o indivíduo representado na obra como título secundário, entre parênteses. Polke apropria-se tanto de uma imagem como de uma técnica, utilizando uma junção de ambas como comentário à origem das mesmas.

### 4.3. Andy Warhol

Andy Warhol – nascido no ano de 1928 em Pittsburgh, Pensilvânia – teve o seu início de carreira artística imediatamente ligado ao meio comercial, como ilustrador de moda, tendo este ponto de partida sido determinante para o resto da sua carreira e para a filosofia à volta do seu trabalho: “o artista [...] quer que o seu estúdio seja considerado mais uma “fábrica de arte” do que um estúdio de artista no sentido tradicional” (Bergin, 1967, p. 360)<sup>53</sup>. Como exemplo, podemos observar o tipo de produção que Warhol conduz, na qual “[...] o uso da tela de serigrafia permite ao seu assistente produzir um

---

<sup>51</sup> Tradução livre do inglês: “[...] seems to show no interest in Oswald’s intensifying celebrity status”

<sup>52</sup> Tradução livre do inglês: “[...] rather an opposite one, as Oswald becomes yet another black-and-white image processed by the media”

<sup>53</sup> Tradução livre do inglês: “The artist [...] wants his studio to be considered more of a ‘art factory’ than an artist’s studio in the traditional sense”



Figura 14 – 32 Campbell's Soup Cans, Andy Warhol (1965). acrílico sobre tela

Andy Warhol original tão facilmente como o próprio Warhol” (Bergin, 1967, p. 360)<sup>54</sup>. Como aliado a toda esta filosofia de produção artística, Warhol tomou grande interesse na ideia de transformar objetos comerciais e ícones da cultura popular em arte, resultando em obras que, de certa forma, se sobrepuseram àquilo e aqueles que a obra apropriou em termos de fama e reconhecimento, sendo que muitas das imagens que Warhol utilizou são agora mais dele do que da sua origem. Efetivamente, Warhol uniu técnica, estética e conceito nas suas obras numa única singularidade

Em 1961, Warhol inicia a produção da sua série de latas de sopa: *32 Campbell's Soup Cans* (Figura 14) é, no fim, formado por uma série de 32 pinturas semelhantes – diferindo apenas o rótulo, que indica a variedade contida dentro de cada lata de sopa. Warhol entendeu com esta serialização imagética uma evocação daquilo mesmo que apropriava, que neste caso é um produto para consumo, utilizando uma técnica de pintura que retira a marca do artista. A sua disposição final existe ainda como um simulacro de como as latas reais estariam dispostas nas prateleiras de um supermercado. Paul Bergin descreve esta incorporação da imagem comercial na obra de Warhol, da seguinte maneira:

Warhol vê sem refletir e reproduz sem entender. Resta-nos uma imagem – nada mais. A arte de Warhol é a arte da máquina, mas não é, deve ficar claro, uma

<sup>54</sup> Tradução livre do inglês: “[...] the use of the silk screen permits his assistant to turn out an original Andy Warhol as easily as Warhol himself”

glorificação dela. [...] O trabalho de Warhol [...] é arte despojada de personalidade e emoção e preocupada apenas com a imagem (Bergin, 1967, p. 359)<sup>55</sup>

Com isto podemos entender a mecanização do processo de Warhol, em que a produção artística procura reproduzir fielmente o objeto, com uma preocupação de esconder o facto de as pinturas serem o resultado de trabalho manual. E tal como as pinturas, os objetos representados são – para todos os efeitos – comida produzida por máquinas. A intenção do artista assenta assim, de forma semelhante a Polke, na apropriação não só da imagem, mas também da estética que traz até nós essas mesmas imagens.

Em contraste com o trabalho de Hannah Höch, por exemplo, em que existe uma intenção de transformação através da justaposição com outros elementos, Warhol trabalha a apropriação através da recontextualização. Ou seja, no ato de pintar 32 latas de sopa, Warhol não transforma as latas através do contraste com outros elementos, mas sim através do contexto para o qual elas foram agora reapropriadas e apresentadas em série. As latas da *Campbell's* transitam de um contexto puramente utilitário e comercial, para um contexto artístico e até glorificado, no qual a perfeição da imagem replicada pretende mostrar a realidade inerente à produção mecanizada – aproveitando-se assim dessa mesma estética – para mostrar a sua natureza repetitiva e fria, desprovida de um aparente toque humano. Esta dimensão da comercialização é sublinhada pela sua repetição exaustiva, algo que remete para a disposição das latas originais numa prateleira de supermercado, e que inclui a forma como as 32 pinturas são exibidas, dispostas numa grelha ordenada. Esta repetição remete também para os processos de memorização, nos quais a visualização e exposição recorrente da mesma imagem induz a sua fácil inculcação mnemónica; não só individual, como também coletiva. Esta é, aliás, uma estratégia de fixação da memória, característica no cerne do que move a publicidade, a propaganda ou o culto de celebridades, áreas das quais Warhol retira muitos dos seus objetos de referência.

---

<sup>55</sup> Tradução livre do inglês: “Warhol sees without reflecting and reproduces without understanding. We are left with na image – nothing more. Warhol’s is the art of the machine but not, it should be made clear, a glorification of it [...] Warhol’s work [...] is art stripped of personality and emotion and concerned only with the image”

## 5. O livro como arte: potencial democrático

O meu projeto artístico foi pensado para ser desenvolvido num suporte que poderá ser definido como um livro de artista. Assim, nesta secção pretendo analisar a arte em formato de livro, focando-me em livros mais ‘simples’, no sentido de fugirem a um certo teor escultórico que muitos livros de artista possuem. Para isto, olho para vários exemplos, sendo que existe entre eles uma luta de definições, resultando numa certa incoerência de termos ao longo da análise neste presente capítulo. No entanto, isto existe como uma escolha própria, resultante do facto da necessidade de definir a tipologia da minha obra para o interesse do espectador. Por exemplo, uma das obras que analiso aqui é intitulada pela artista como uma *zine*, mas apesar disso, o seu tipo de construção é semelhante à minha obra. Para melhor entender o tópico em questão, passo a explicar a linha ténue entre ambas as definições que serão predominantes neste capítulo – *zine* e livro de artista – com o fim de uni-los sob uma única tipologia.

Uma *zine* – nome originário da palavra inglesa para revista, *magazine* – é uma publicação independente, e de produção barata, normalmente com recurso a fotocopiadoras ou outros meios de impressão acessíveis, de pequeno formato, sendo o A5 um tamanho extremamente popular, dado que resulta da dobragem ao meio de uma folha A4, que por si é o tamanho mais comum de impressão por fotocopiadoras. A encadernação é também ela bastante rudimentar, e é feita com agrafadores ou outras técnicas facilmente acessíveis, tanto em preço como em técnica. A *zine*, tal como a revista, pode abordar diversas temáticas e conceitos, sendo que historicamente, tem sido um meio bastante popular nas comunidades da literatura de ficção-científica, da música punk e nos movimentos alternativos feministas e políticos associados aos mesmos, sendo assim um ícone no cerne de muitos sectores da cultura marginal. Estas publicações tendem a aparentar serem “[...] incontroláveis, com os seus conteúdos escritos à mão, informação bibliográfica em falta, e tópicos pouco claros” (Thomas, 2009, p. 27)<sup>56</sup>, existindo assim como métodos de expressão criativa bastante livre, sem regras nem arquétipos definidos.

A *zine* interage ainda com certas definições que o poderiam ligar ao livro de artista, que se considera como um progenitor da *zine* em si, nomeadamente a questão da unidade do livro enquanto um objeto artístico em si, em vez de uma coletânea de arte impressa num livro ou revista. No entanto, as diferenças entre ambos compreendem-se

---

<sup>56</sup> Tradução livre do inglês: “[...] uncontrollable, with their handwritten contents, missing bibliographic information, and unclear subjects”

com algo como o lucro esperado – ou falta de lucro, no caso da *zine* –, o número de exemplares produzidos, e também a qualidade inerente à produção do objeto. A *zine* tende para um formato de produção em números grandes e com o intuito de ser algo disseminado sem intenção de lucros maiores, enquanto um livro de artista procura ser o oposto, na generalidade, sendo um formato artístico caracterizado pela produção de poucos exemplares, caracterizado pela singularidade artística e, por isso, a preços um pouco maiores.

Janet Zweig diz que historicamente, “as *zines*, ao contrário dos livros de artista, nunca tentaram ser uma mercadoria lucrativa” (Zweig, 1998, p. 4)<sup>57</sup>, acrescentando que esta realidade é algo que faz das *zines* “[...] uma forma verdadeiramente única entre a arena maior de artes de publicação” (Zweig, 1998, p. 4)<sup>58</sup>. Mesmo assim, o formato do livro artístico resiste a definições perfeitamente rígidas. Estas diferenças não são divisórias que se reduzam a dois rótulos, e a linha que separa as *zines* com intuito artístico dos livros de artista é bastante ténue e arbitrária, sendo que a categorização de algo como *zine* ou livro de artista por vezes tem fundamento apenas na intenção do artista no momento de conceber a sua obra, ou por decisão de terceiros, no futuro – como museus ou galerias. Um exemplo dado por Susan E. Thomas, que procura ilustrar o quão ténue é esta divisão categórica, refere os livros de artista de Ed Ruscha e Lawrence Weiner, que segundo a mesma, devido a serem “feitos de forma barata e de materiais de papel comuns, [...] poderiam facilmente ser atribuídos a coleções de *zine* se fossem produzidos hoje” (Thomas, 2009, p. 29)<sup>59</sup>. Com isto pretendo sublinhar que os exemplos referentes à temática deste capítulo não se enquadram consistentemente num único rótulo, sendo, por exemplo, o trabalho de Ed Ruscha tradicionalmente denominado como livro de artista em muita da literatura disponível acerca do artista. No entanto, todos entram numa categoria semelhante quando analisados pelas suas características como formato, qualidade de construção, e intuito artístico, pondo de lado a importância relativamente superficial da denominação do objeto artístico ao ser classificado.

Interessa ainda, claro, elucidar a razão pela qual elaboro aqui este capítulo dedicado à temática de livros artísticos. Na elaboração dos meus planos para o trabalho prático, o tema – mercantilização da memória; nostalgia – surgiu como ideia primária, deixando assim pendente a seleção inerente ao como os meus desenhos se iriam manifestar. A

---

<sup>57</sup> Tradução livre do inglês: “Zines, unlike artists’ books, have never tried to be a profitable commodity”

<sup>58</sup> Tradução livre do inglês: “[...] a truly unique form within the larger arena of publication arts”

<sup>59</sup> Tradução livre do inglês: “Cheaply made from ordinary paper materials [...] could easily be assigned to zine collections if they were being made today”

minha escolha pelo formato de livro surge, então, inspirada pela leitura de Walter Benjamin, como resposta à ideia de querer induzir na minha arte uma qualidade democrática, no sentido da sua acessibilidade.

No ensaio *A Obra de Arte na Época da sua Reprodução Mecanizada*, Walter Benjamin menciona diversas vezes a ideia da aura de uma obra de arte, algo que o autor define da seguinte forma: “Uma trama singular de tempo e de espaço: aparição única de um longínquo, por mais próximo que esteja” (Benjamin, 2010, p. 17). Para Benjamin, a aura existe como o atributo intangível que uma obra de arte possui quando esta é única – ou tão única quanto possível –, podendo existir assim num só lugar específico, normalmente nas paredes de um museu, ou arrecadada num cofre seguro. É algo que some uma vez que a obra entre em replicação massiva: a obra deixa de existir num único lugar apenas. O autor assegura-nos de que ao reproduzirmos uma obra de arte em massa se “separa a coisa reproduzida do domínio da tradição” (Benjamin, 2010, p. 16), sendo que esta tradição diz respeito a ideias como a singularidade da obra de arte existir como um domínio ‘sagrado’ da arte.

Assim, a minha análise dos três artistas que apresento como exemplos preocupa-se, então, com as características físicas dos livros, mas também com as razões que levaram o artista a escolher este suporte para apresentar a sua arte ao mundo, focando-me também nesta ideia de democratização de acesso físico à arte como algo que o livro

## **5.1. Ed Ruscha**

Ed Ruscha, nascido no ano de 1937, inicia a sua prolifera produção de livros em 1963. Tendo uma carreira muito diversificada, os seus livros de artista cristalizaram-se, acima de tudo, como uma inspiração enorme. Apesar de terem sido feitos numa época em que outros artistas utilizavam já o formato do livro como veículo de expressão, o trabalho do artista que aqui apresento destacou-se. Clive Phillpot descreve os livros de Ed Ruscha da seguinte forma, escrevendo:

É uma obra de arte, não documentação, não teoria, não um trabalho literário. Não é livro de reproduções de obras de arte. O trabalho é dependente da estrutura do livro; não seria eficaz exposto numa parede. Um trabalho como este

passa a existir depois das prensas rolaem e as páginas serem reunidas e encadernadas (Phillpot, 1993, p. 6)<sup>60</sup>

Com esta descrição dada por Phillpot, surgem ainda mais peças para a categorização do que é – ou pode ser –, afinal, um livro de artista. Como destaquei na introdução para esta secção, interessa-me olhar para os livros feitos por artistas mediante a sua fisicalidade. O trabalho de Ruscha surge, então, como uma evidência de que, mesmo um livro de artista tão superficialmente simples como o de Ruscha, está dependente da sua própria existência como livro – sendo que a arte contida dentro do mesmo ganha a sua total significância graças a isso. Desenvolverei esta ideia um pouco mais à frente.

O primeiro livro que Ruscha publica intitula-se de *Twentysix Gasoline Stations* (Figura 15). Fiel ao nome, o livro apresenta-nos vinte e seis fotografias de diferentes

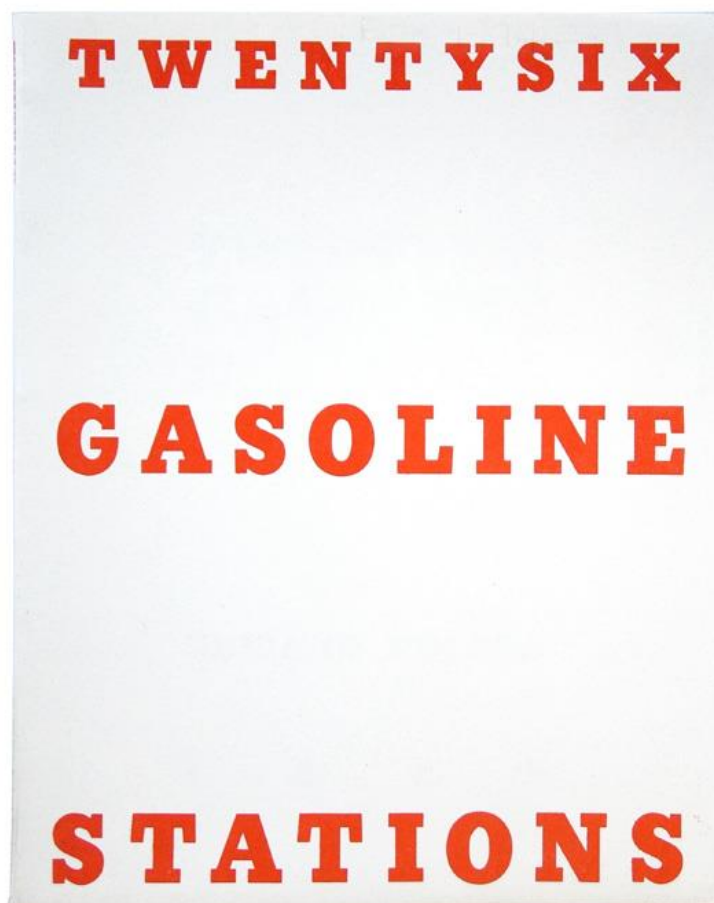


Figura 15 – *Twentysix Gasoline Stations*, Edward Ruscha (1963). livro de artista

---

<sup>60</sup> Tradução livre do inglês: "It is an artwork, not documentation, not theory, not a literary work. It is not a book of reproductions of art works. The work is dependent upon the book structure; it would not be effective flattened out on a wall. A work such as this comes into existence once the presses have rolled, and the pages have been gathered and bound."

gasolineiras, ao longo de uma linha de estrada entre Los Angeles e Oklahoma City. Esta ideia de quase-repetição é um *ex-libris* dos livros de Ruscha, em que o artista escolhe um tipo de objeto ou local, e um número, e constrói os seus livros à volta de ambos esses componentes.

Este e outros livros realizados por Ruscha possuem também uma qualidade mais crua, quando comparados aos dos seus contemporâneos, sendo que eles nascem – e existem a partir de – [...] uma produção comercial barata e sistemas de distribuição prevalentes durante a época” (Sowden, 2019)<sup>61</sup>, tendo esse facto influenciado o preço de venda original do seu primeiro livro, de 3,50 dólares. Tudo isto possibilitou “[...] distribuir [o livro] para uma audiência diferente” (Sowden, 2019)<sup>62</sup>, fora do círculo habitual, em interação mais profunda com o mundo da arte. Torna-se, por isso, evidente uma certa democratização e acessibilidade à arte, criada pelas condições de um livro artístico, quando este é feito de forma barata, com o intuito de maximizar o número de

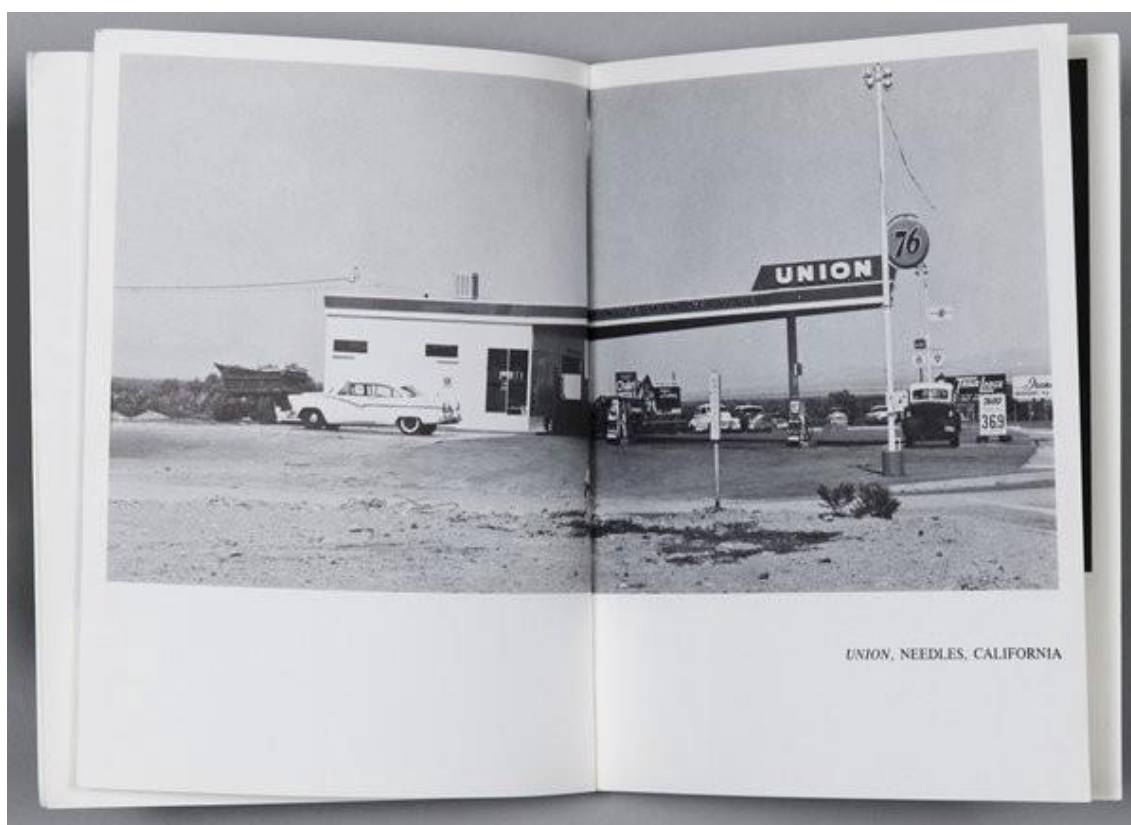


Figura 16 – Spread de *Twentysix Gasoline Stations*, Edward Ruscha (1963). livro de artista

<sup>61</sup> Tradução livre do inglês: “[...] cheap commercial production and distribution systems that were prevalent at the time”

<sup>62</sup> Tradução livre do inglês: “[...] distribute it to a different audience.”

exemplares e, por consequência, o número de pessoas que conseguem acesso ao mesmo. Os livros de Ruscha existem como a gênese e inspiração primária para muitos dos livros artísticos que se seguiram, que primaram pela acessibilidade aos mesmos, sendo que “*Twentysix Gasoline Stations* é o trabalho que estabeleceu o paradigma para um novo conceito do livreto múltiplo como arte” (Phillpot, 1993, p. 6)<sup>63</sup>. Tal como referi anteriormente, o trabalho de Ruscha entra em contacto com o que hoje consideraríamos como *zines* e outras publicações artísticas independentes, devido a esta mesma acessibilidade, que torna a propagação dos livros o grande motivador na produção dos mesmos.

Referi-me previamente à ideia da ‘aura’ sobre a qual Walter Benjamin escreveu, e vejo o desejo de Ruscha em produzir uma obra de arte com imensos múltiplos como uma negação instantânea a essa aura, a qual não chega sequer a existir, pois o livro nunca existe numa condição de unicidade. O livro é concebido de raiz para ser multiplicado. A vontade de replicar o livro de forma massiva liberta-o de constrangimentos que assombram o livro de artista quando este é feito em números extremamente limitados. Um livro de artista que for replicado apenas, por exemplo, na casa das dezenas, inevitavelmente torna-se uma relíquia pouco acessível. Por contraponto, *Twentysix Gasoline Stations* teve 3 edições diferentes, sendo que a primeira produziu 400 cópias, a segunda 500 e a última disparou para as 3000 cópias<sup>64</sup>. Além disso, ainda que as primeiras 400 cópias tenham sido numeradas por Ruscha, o artista faz questão de as seguintes 3500 cópias serem publicadas sem nenhuma numeração ou assinatura<sup>65</sup>. E apesar de este livro ser avaliado, atualmente, em preços extremamente altos – claro que devido, também, ao estatuto de Ruscha – é inegável a intenção primária do artista: fazer um livro de artista barato.

Com este ato, Ruscha difundiu o seu livro de forma exponencial. Phillpot declara que “livros infinitamente replicáveis por artistas não precisam mais de ficar presos debaixo de vidro ou em cofres, em bibliotecas e museus, e sofrer de acesso restrito” (Phillpot, 1993, p. 6)<sup>66</sup>. É este o sentido da democratização da arte que me interessa e a que me tenho referido, isto é, a liberdade e facilidade de uma pessoa – digamos, comum – poder não só adquirir uma obra de arte original, mas também de ter acesso à mesma e a poder visualizar em pessoa no futuro.

---

<sup>63</sup> Tradução livre do inglês: “*Twentysix Gasoline Stations* is the work that established the paradigm for a new concept of the cheap multiple booklet as art”

<sup>64</sup> (Phillpot, 1993, p. 7)

<sup>65</sup> *Ibidem*.

<sup>66</sup> Tradução livre do inglês: “Infinitely replicable books by artists need no longer be imprisoned under glass or in vaults, in libraries and museums, and suffer from restricted access”

## 5.2. Laura Grace Ford

No seu trabalho, Laura Grace Ford explora uma junção da história das comunidades marginalizadas de Londres e periferia, e da realidade inerente às condições habitacionais das mesmas zonas que essas comunidades ocupavam em força, décadas antes.

Nascida em Yorkshire no ano de 1973, Ford desenvolve um trabalho artístico baseado na catalogação de zonas de Londres que estão perto de estarem abandonadas, ou em caminho de gentrificação. Para esta documentação, a artista relata que produz “[...] mapas fraturados usando fragmentos de graffitis, [e] histórias que se ouvem enquanto caminhamos” (Ford, 2019)<sup>67</sup>. Este material é usado numa estética inspirada no movimento *punk*, recorrendo a colagens, texto, desenho e fotografia, misturando também uma perspectiva pessoal do presente, com relatos e arquivos do passado, formando, portanto, uma presença do passado no presente. Ford, ainda sobre o seu processo, diz que a intenção “é sobre voltar a lugares onde vozes reprimidas podem ser ouvidas” (Ford, 2019)<sup>68</sup>. O trabalho resultante tem sido colecionado em *zines*, que Ford publica desde 2005, com o nome *Savage Messiah*.

Enquanto a *zine* se encontra “(...) intensamente comprometida com o seu presente momento, a narradora frequentemente corta de volta para o passado, através de ambas as suas memórias do espaço e a sua evocação de tradições radicais” (Jacques, 2019)<sup>69</sup>. As evocações em causa assumem a forma de referências à cultura *rave* e diversos protestos por parte da classe trabalhadora, que no passado ocuparam muitos dos sítios que Ford cataloga na sua *zine*. A artista diz-se assim atraída pela “(...) ideia de ouvir em duplo, entrar em edifícios abandonados, reconectando estes locais de delírio coletivo – *raves*, protestos, ocupações” (Ford, 2019).<sup>70</sup>

---

<sup>67</sup> Tradução livre do inglês: “[...] fractured maps using fragments and traces of graffiti, stories you hear when you’re out walking”

<sup>68</sup> Tradução livre do inglês: “It’s about returning to sites where repressed voices can be heard”

<sup>69</sup> Tradução livre do inglês: “[...] intensely engaged with its present moment, its narrator often cuts back to the past, both through her memories of the space and her evocation of radical traditions”

<sup>70</sup> Tradução livre do inglês: “[...] idea of hearing double, going into derelict buildings, reconnecting these sites of collective delirium—*raves*, protests, occupations”

O trabalho que Ford desenvolve para a sua *zine* invoca tanto a *hauntologia* como a *psicogeografia*<sup>71</sup>, que entram em diálogo graças à preocupação da artista em perceber como os espectros do passado interagem com a geografia contemporânea das zonas que percorre para o desenvolver da sua *zine*, e que entram em contacto com o seu trabalho graças ao deambular pelas ruas, como algo próximo da invocação de uma *psicogeografia*.

Constatamos um propósito de Ford querer disseminar fortemente a sua arte e mensagem, promovido pela opção por formatos como a *zine* ou o livro de artista barato, em ligação à ideia da ‘democratização’ e acessibilidade referida anteriormente. Mas

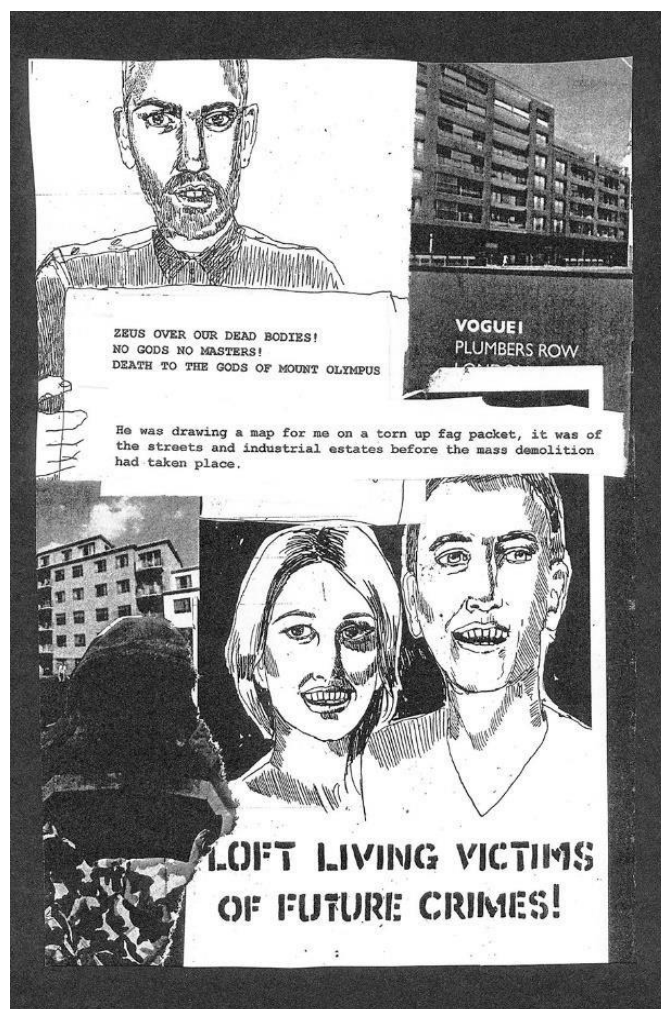


Figura 17 – Página de *Savage Messiah*, Laura Grace Ford (s/d). *zine*

<sup>71</sup> Do francês *psychogéographie*, termo cunhado por Guy Debord, que segundo o próprio engloba o “[...] estudo das leis precisas e dos efeitos específicos do ambiente geográfico, organizado conscientemente ou não, sobre as emoções e comportamentos dos indivíduos” (Debord, 1955). Tradução livre do inglês: “[...] study of the precise laws and specific effects of the geographical environment, whether consciously organized or not, on the emotions and behavior of individuals”

para além da acessibilidade, a *zine Savage Messiah* existe como uma homenagem àquilo que a artista insiste em referir e invocar: o *punk*, as *raves*, a cultura *underground*. Culturas que revolucionaram o próprio género artístico da *zine*, e a utilizam para a proliferação das suas próprias mensagens. A artista inclui-se, assim, numa tradição já com décadas, utilizando o mesmo meio, para relatar realidades passadas e como as mesmas continuam a ativamente afetar o presente, nas quais muitas dessas culturas se encontram dentro desse efeito.

Na página que utilizo aqui como exemplo primário (Figura 17), podemos ver a frase ‘*Loft Living Victims of Future Crimes!*’, ou seja, ‘Moradores de Apartamentos Vítimas de Crimes Futuros!’. Esta frase em particular remete para a principal preocupação de Ford: a destruição e consequente gentrificação dos bairros ainda habitados pelas demografias marginalizadas que agem como personagens principais na sua *zine*. Os bairros que em tempos eram palco de uma cultura vibrante correm o risco de se transformarem nos projetos expostos em *outdoors* nos perímetros das zonas habitacionais, que quase que utopicamente, e orgulhosamente, mostram “[...] o melhor mundo do corporativismo, ‘*yuppiedromes*’ de vidro-e-aço, e centros comerciais infinitos” (Cooper, 2012, p. 208)<sup>72</sup>, num alastrar provocador da ideologia da qual foi anunciado ‘não haver alternativa’ a esse mesmo tipo de paisagem urbana. O desejo da *zine* de Ford é, assim, a negação deste futuro projetado por terceiros, e uma continuação natural do futuro que foi negado já décadas antes, às comunidades com as quais a artista interage.

### 5.3. Cecília Corujo

Cecília Corujo (Aveiro, 1990) é uma artista portuguesa. Em 2019 lançou um livro de artista de 192 páginas publicado através da editora Stolen Books, intitulado de *Don’t Make Me Spell It Out* (Figura 18). Acerca da origem do livro, a artista escreve:

A publicação “Don’t Make Me Spell It Out” tem como referente original um diário gráfico, por mim mantido durante o período de um ano, um objeto íntimo, que, balançando entra a verdade e a ficção, explora fragmentos de experiências emocionais (Corujo, 2020, p. 33)

---

<sup>72</sup> Tradução livre do inglês: “[...] the better world of corporatism, glass-andsteel ‘yuppiedromes’, and endless shopping malls”



Figura 18 – *Don't Make Me Spell It Out*, Cecília Corujo (2019). livro de artista

A origem do livro como diário gráfico entende-se na multiplicidade de técnicas que Corujo usa que, segundo a artista inclui, por exemplo, “(...) manchas de acrílico; caneta de feltro, lápis de cor, tinta-da-china, lápis grafite” (Corujo, 2020, p. 35), juntamente com colagem. Também aliada à sua génese como diário gráfico, a obra assume a forma de um registo de pensamentos, rodeados das mais diversas fontes exteriores, como “(...) imagens retiradas da internet, *screenshots* de filmes ou fotografias (promocionais e espontâneas) de actores e músicos” (Corujo, 2020, p. 33), formando uma tapeçaria de referentes à vida e memórias da artista; aquilo que considera ser a multiplicidade dos seus interesses, mas também sempre em diálogo com frases que a artista inclui, que nos dão acesso a sentimentos e emoções.

Para entender plenamente o livro de Cecília Corujo é preciso, então, encarar toda a sua realidade como um diário gráfico e as qualidades inerentes ao mesmo, como por exemplo “(...) o valor afetivo que lhe é incutido por ser de cariz pessoal” (Afonso, 2014, p. 97), sendo assim um “(...) espaço indicado à experimentação sem inibições” (Afonso, 2014, p. 97). Ao considerarmos a privacidade do objeto em causa, torna-se no recetor perfeito para uma mistura entre pensamentos, emoções, gostos pessoais e desvios daquilo que consideramos ser a nossa linguagem gráfica típica. Sobre a experimentação

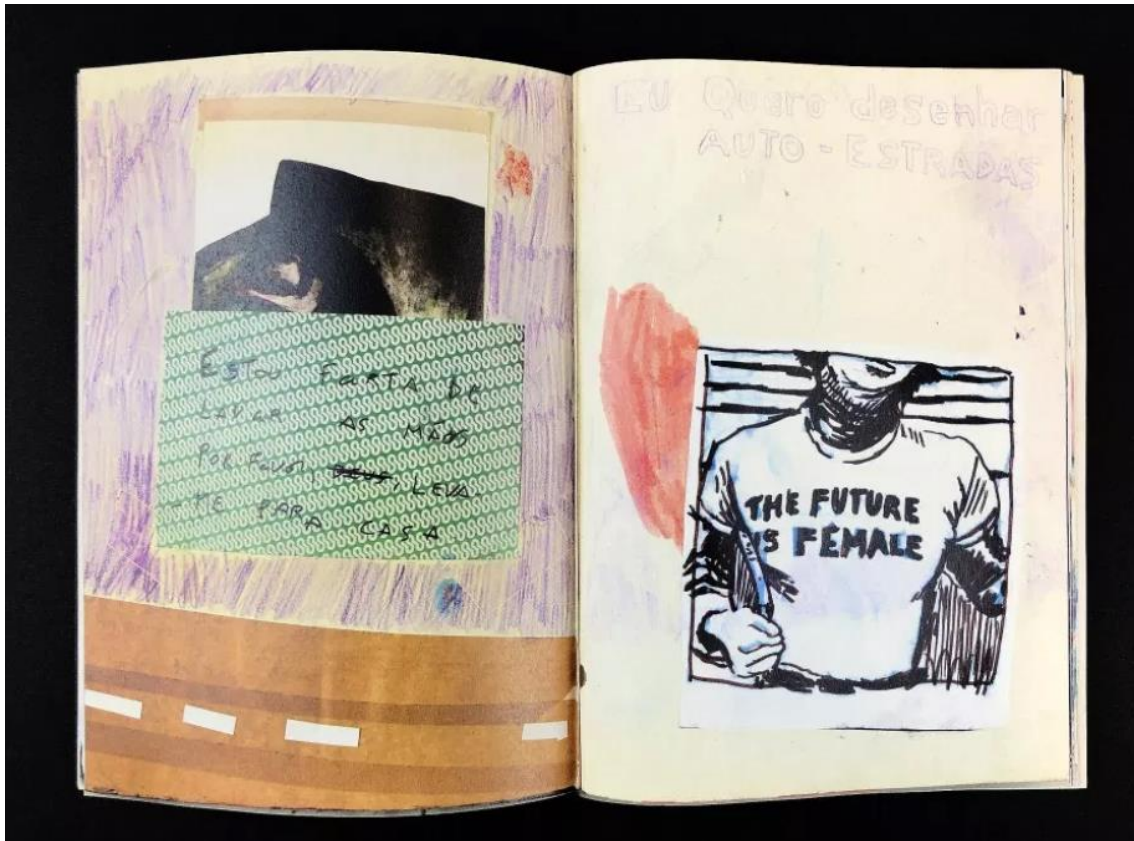


Figura 19 – Spread de *Don't Make Me Spell It Out*, Cecilia Corujo (2019). livro de artista

e desinibição, é possível verificar exemplos disso mesmo num *spread* (Figura 19) do livro, que utilizo aqui como exemplo. Na página da direita são visíveis linhas e manchas, que a artista teria desenhado no verso dessa mesma folha – algo que a artista classifica como “(...) uma contaminação entre páginas” (Corujo, 2020, p. 37).

A artista encontra-se assim aberta às características do diário gráfico, e a todo o seu conflito com materiais como caneta de feltro e outros materiais mais húmidos, deixando visíveis estes elementos que passam de uma folha para outra – sem tentar fugir a essas contingências do médium.

A arte produzida para este objeto artístico encontra-se assim irremediavelmente ligada ao formato do livro em si: a característica de arquivo conseguido pela justaposição e colagem de referências visuais; o efeito de transferência causados pela espessura do papel das páginas; a própria sequenciação das páginas individuais, que sugere leituras e narrativas; e, por fim, a intimidade e o carácter diarístico de toda a obra. Todas estas questões justificam a razão do projeto existir como um livro artístico, sendo que não teria todo o impacto desejado da obra caso o conteúdo do livro fosse apresentado num formato diferente.



## 6. Cartão de Memória

O projeto *Cartão de Memória*, parte de uma série de desenhos originais, executados a partir de imagens provenientes de referentes variados que povoaram as minhas memórias de infância e juventude: videogames, séries de animação, objetos de consumo, ícones e marcos geracionais de uma certa cultura visual e popular. A motivação surge da percepção de como a memória destes fenômenos geracionais são ciclicamente recuperados e revistos numa lógica capitalista, pretendendo ser uma reflexão e crítica do peso que os ícones do passado refletem na construção da realidade atual, que se oferece como um substituto a memórias próprias; fenômenos subtilmente velados por uma falsa aceitação dessa mesma realidade.

A minha decisão de materializar o meu projeto como um pequeno livro, que reunisse esses desenhos, apresentados de forma fragmentaria, recorrendo à colagem, justaposição e composição e de modo sequencial, prende-se com a questão de desejar conceder à minha arte a possibilidade de poder estar acessível a qualquer pessoa ao mesmo tempo, sem constrangimentos espaciais e temporais.

Há, portanto, um efeito de viagem no tempo. Uma viagem pelas minhas memórias. Viagem pautada, por isso, por autorretratos – desfocados, e obscurecidos por diversos objetos e imagens sobrepostos aos mesmos – que contrastam com os desenhos mais nítidos e definidos de outros objetos e imagens. Com isto pretendo sugerir que a conceção de memória pela época que represento – década de 2000 – não tem uma fonte verdadeiramente pessoal, mas sim uma fonte vigorosamente ancorada a uma realidade de consumo que me rodeava nessa altura. O autorretrato vislumbra-se como uma vaga representação do ‘eu’, que apenas consegue formular uma memória concisa e mais detalhada de si próprio graças a essa mesma realidade cultural e de consumo.

Como referi anteriormente, o meu objetivo com este projeto não tem um propósito de romantização ou encantamento desta realidade, na qual assenta grande parte da memória construída por um indivíduo a dada altura da sua própria vida, sustentada nos produtos e objetos consumidos – ou apreciados – nesse espaço temporal. O meu objetivo passa fortemente pela crítica, solidificada por essa ofuscação do ‘eu’.

Uma inspiração fulcral para este projeto surgiu graças à escrita, e às palestras, de Mark Fisher. No seu livro *Realismo Capitalista: Não Haverá Alternativa?* (2009), Fisher questiona a veracidade e implicação da famosa frase atribuída a Margaret Thatcher, que dizia que não há alternativa ao capitalismo, mercado livre, e a toda a base da sua ideologia política. Para Fisher, a frase ‘não há alternativa’ revelou-se como um sinal da iminente exaustão da imaginação cultural, social e política, resultando no que Fisher

disse ser, então, a inabilidade da cultura, para se reinventar e prosseguir, sem se ancorar em demasia nas realidades passadas ou atuais. Uma inabilidade de criar novos futuros.

O livro que eu apresento propõe-se então como uma expressão visual desse mesmo sentimento de finitude e subjugação a uma realidade passada, sem um futuro não renovado – e apenas reestruturado – em vista. Represento-me através de autorretratos desfocados, rodeado de imagens do passado. Os autorretratos veem de fotografias para documentos, ou de fotografias tiradas de forma espontânea por terceiros. Os autorretratos mantêm assim uma expressão que é desconexa de toda a panóplia de imagens aparentemente aleatórias que os rodeiam.

O meu livro é, portanto, uma expressão visual desse sentimento de finitude e subjugação a uma realidade passada, sem um futuro não renovado – e apenas reestruturado – em vista. Represento-me através de autorretratos desfocados, rodeado de imagens do passado, sendo estes autorretratos referenciados de fotografias para documentos, ou fotografias tiradas de forma espontânea por terceiros. Desta forma, os autorretratos mantêm uma expressão que é desconexa de toda a panóplia de imagens aparentemente aleatórias que os rodeiam.

Anteriormente ao desenvolvimento do livro *Cartão de Memória*, interagi com muitos dos temas inerentes a este projeto no meu trabalho artístico. Temas como a memória, a *hauntologia* e o consumismo são ideias que considero centros de atenção para o meu trabalho em geral, e que estiveram na base do desenvolvimento deste projeto. Sendo também o autorretrato algo que exploro recorrentemente, e que no início dessa exploração existiu inspirado por uma preocupação em inquirir a minha identidade e autoconhecimento, evoluindo, durante anos mais recentes, para uma forma de sinalizar a minha ligação a um tema, ao incluir-me dentro do desenho.

Em 2020, desenvolvi uma zine intitulada de *O Guia Visual para o Capitalismo* (Figura 20) como projeto para a disciplina de Desenho Editorial, no 2º semestre do 1º ano do Mestrado em Desenho. Este livro foi a minha primeira experiência no desenvolvimento de um livro artístico, tendo aprimorado em mim um gosto particular por esta forma de fazer e disseminar arte. Este primeiro livro utiliza a dobra de acordeão (Figura 21), com uma técnica de desenho focada no pontilhismo com caneta – ou *stippling* –, que difere daquela que utilizo agora no meu projeto final, a qual engloba uma junção entre várias técnicas como lápis de cor, grafite e cera. No entanto, a metodologia dos desenhos mantém-se igual, sendo que utilizo uma técnica de colagem digital, que me permite ter um maior controlo nas composições finais, nas sobreposições e também no recorte dos desenhos individuais.

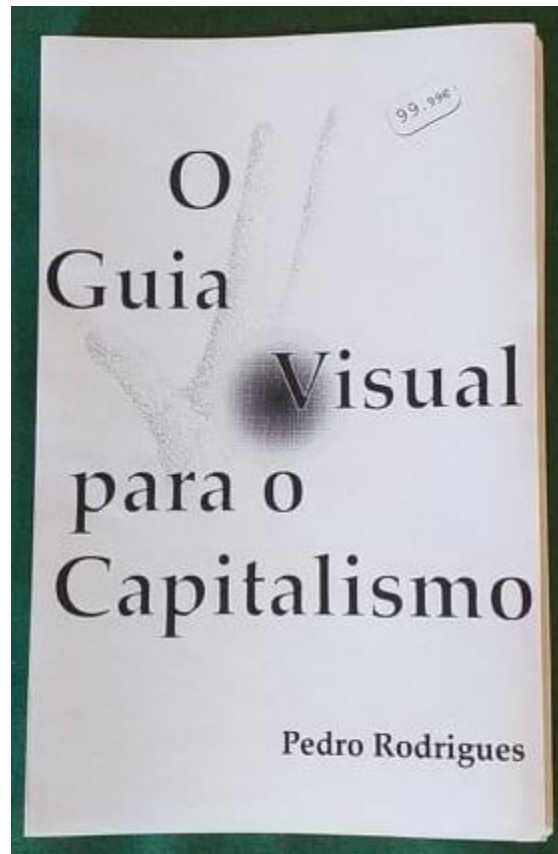


Figura 20 – O Guia Visual para o Capitalismo, Pedro Rodrigues (2020). zine



Figura 21 – Spread total de O Guia Visual para o Capitalismo, Pedro Rodrigues (2020). zine

De 2020 para 2021, realizei uma pequena série de desenhos de sacos de plástico, em lápis de cor, que intitulei de *Purchases* (Figura 22). Parte deste pequeno projeto foi, também, usado como inspiração para algumas das páginas de *Cartão de Memória* – apesar de ter efetuado novos desenhos de sacos, para o presente livro. Ao retratar estes sacos de plástico relativamente hirtos, mas vazios, procurei explorar duas ideias. Primeiro, a de presença-ausente/ausência-presente à qual me referi, ao longo deste trabalho, diversas vezes. Sendo o saco de plástico algo com um uso bastante típico – o carregamento de compras – é possível, mesmo através da ausência das mesmas, criar



Figura 22 – Desenhos da série *Purchases*, Pedro Rodrigues (2020). lápis de cor sobre papel

essa associação. Em segundo lugar, também o material dos sacos retratados é importante. O plástico – transparente no caso de alguns sacos – lembra um fantasma, ou ainda, um espectro. Sendo o plástico um material que perdura gerações após o seu uso, ele existe numa condição que se projeta no futuro. Assim, a referência ao saco de plástico nasce da memória de um tempo passado, em que o seu uso era largamente inconsciente, sem um controlo instalado para reduzir os efeitos que hoje nos vieram assombrar, através desse mesmo uso desmesurado, com a poluição causada pelos mesmos.

Inspirado nestes dois trabalhos, decidi então desenvolver o livro *Cartão de Memória*. O conteúdo nuclear do livro são desenhos de objetos, imagens e ideias referentes a um período temporal, situado entre 1999 e 2007, em conjunto com autorretratos, também estes referentes, em geral, a esse mesmo período. A escolha do período representado acontece perante o que considero ser o meu período de infância e juventude, que culmina em 2007, momento que coincide com mudanças pessoais e com um corte repentino com esse mundo.

A conjunção de todas as diferentes fontes iconográficas e das técnicas visuais implicadas nos desenhos, suporte dos fundos e colagens procuram confrontar-se umas com as outras no sentido de gerar um diálogo que, apesar do eventual ruído, contem nele uma lógica de ligação pessoal – em que todas as partes implícitas fizeram parte do período referido.

Julgo que o resultado estético é evocativo do *kitsch*, na sua aglutinação de objetos mundanos, tanto da cultura popular, como da cultura folclórica, juntamente com uma componente apelativa à emoção ‘rápida’ e descomplexa. Emoções estas, com as quais o espectador se consegue ligar, no sentido de serem universais (de certo modo) na sua experiência e entendimento. E esta ligação emotiva um pouco forçada que se faz a um objeto ou sujeito, juntamente com as referências a objetos culturais facilmente identificáveis, vão ao encontro do que Tomáš Kulka identifica como características essenciais que podem ajudar a identificar um exemplo de *kitsch*, sublinhando nós duas delas particularmente relevantes para o caso presente deste projeto: O “*kitsch* retrata objetos ou temas que são altamente carregados de emoções básicas” (Kulka, 1996, p. 37)<sup>73</sup>, e “os objetos ou temas representados no *kitsch* são identificáveis de imediato e com facilidade” (Kulka, 1996, p. 37)<sup>74</sup>.

Retenho a primeira característica ao invocar a memória dos padrões de rendilhado, que no livro aparecem recorrentemente desenhados (Figura 23), que são para mim reminiscentes de tardes que passava a ver a minha avó a fazer renda.

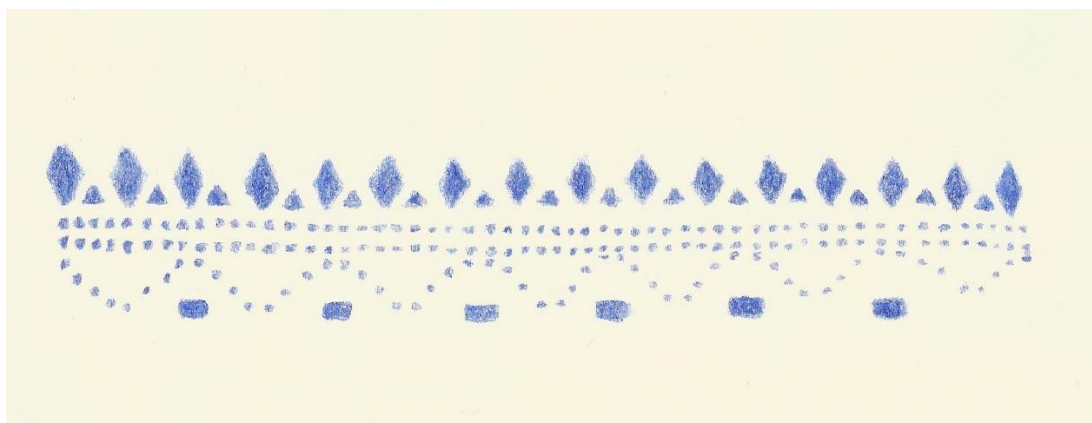


Figura 23 – Desenho, Pedro Rodrigues (2020). lápis de cor sobre papel

---

<sup>73</sup> Tradução livre do inglês: “Kitsch depicts objects or themes that are highly charged with stock emotions”

<sup>74</sup> Tradução livre do inglês: “The objects or themes depicted by kitsch are instantly and effortlessly identifiable”

Já a segunda característica relaciona-se com os já referidos tópicos relativos a objetos e imagens da cultura pop, que nestes casos contêm intrinsecamente uma facilidade de identificação. Nos desenhos que percorrem as páginas do meu livro, este tipo de referências será especialmente identificável para alguém da minha geração, familiarizado com exemplos como os da imagem de uma arma presente no jogo *Counter-Strike* (Figura 24), ou de um desenho que alude à série *anime Serial Experiments Lain* (Figura 25).

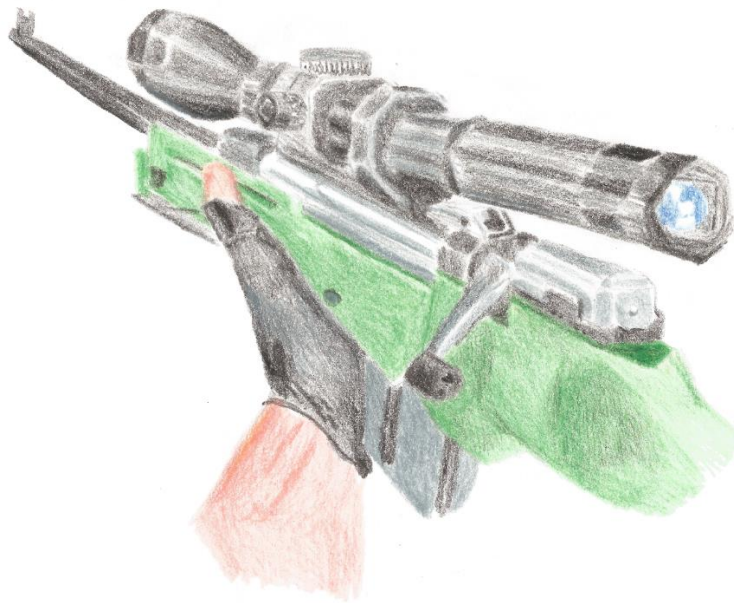


Figura 24 – Desenho, Pedro Rodrigues (2021). lápis de cor sobre papel



Figura 25 – Desenho, Pedro Rodrigues (2020). lápis de cor sobre papel

Gillo Dorfles, um autor que tratou o tema do *kitsch* de forma aprofundada, identifica ainda um outro modo pelo qual o *kitsch* se manifesta, referindo que a “adaptação de um meio para outro, dos meios de expressão de um tipo de arte para o de outro – é uma operação que muitas vezes leva ao *kitsch*” (Dorfles, 1969, p. 87)<sup>75</sup>. Com isto, Dorfles diz-nos que a retirada de algo do seu contexto original – forçando uma travessia de barreiras entre meios – redundando frequentemente em que o resultado venha a ser observado como *kitsch*, pela inabilidade do novo meio reproduzir fielmente a ideia original daquilo que foi copiado, ou pelo novo contexto que rodeia o objeto incorporado no seu novo contexto. Muito do vocabulário *kitsch* resume-se, assim, a uma mistura de sentimentalidade pouco ou nada subtil, com escolhas visuais ou estéticas reconhecíveis, sem uma preocupação pelo uso moderado ou apropriado dos mesmos. Neste sentido, Clement Greenberg sublinha uma outra faceta do que constitui este fenómeno estético: “Kitsch é experiência vicária e sensações falsificadas” (Greenberg, 1961, p. 10)<sup>76</sup>. Elaborando ainda sobre esta falsificação, Greenberg refere que o *kitsch* mantém uma dependência parasítica para com uma “[...] tradição cultural totalmente amadurecida” (Greenberg, 1961, p. 10)<sup>77</sup>, da qual retira para si próprio “[...] dispositivos, truques, estratégias, regras práticas, temas, transforma-os num sistema e descarta o resto” (Greenberg, 1961, p. 10)<sup>78</sup>.

A intenção principal deste projeto foi a de pensar o livro como o objeto único a considerar, ou seja, o livro em si é a obra, e não a coleção avulsa dos desenhos que foram realizados para a sua construção. Pela singularidade do tema procurou-se encontrar uma dinâmica visual através da alternância de cores dominantes das páginas e da própria composição dos elementos dispostos em cada página. Com o intuito de reforçar a unidade do objeto, as páginas do livro sucedem-se numa sequência vagamente cronológica. O diálogo entre os elementos presentes em cada página é feito numa ideia de ligação temporal – no sentido de terem sido presentes durante a mesma altura – mas também com uma ideia de contraste, sendo que, apesar de os elementos terem existido no mesmo espaço temporal, existe um contraste em termos do tópico ao qual cada elemento pertence.

---

<sup>75</sup> Tradução livre do inglês: “Adaptation from one medium into another, from the means of expression of one type of art into that of another - this is an operation that often leads to kitsch”

<sup>76</sup> Tradução livre do inglês: “Kitsch is vicarious experience and faked sensations”

<sup>77</sup> Tradução livre do inglês: “[...] fully matured cultural tradition”

<sup>78</sup> Tradução livre do inglês: “[...] devices, tricks, stratagems, rules of thumb, themes, converts them into a system, and discards the rest”

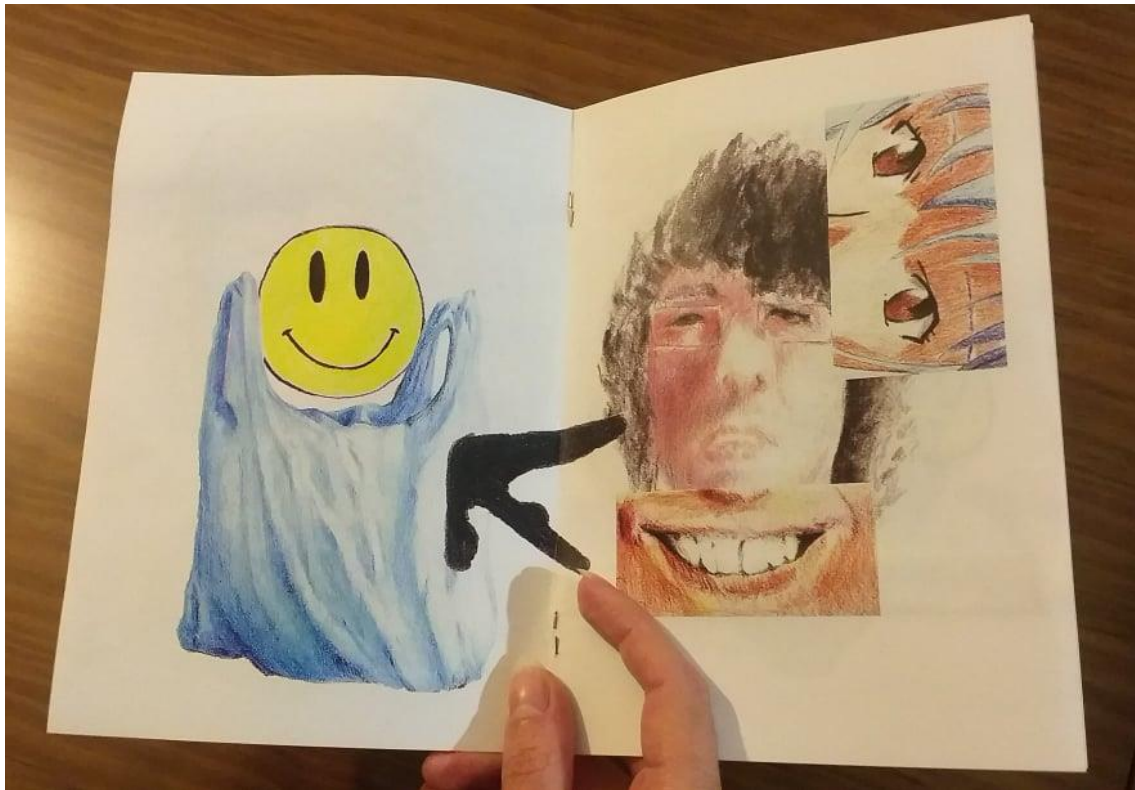


Figura 26 – Spread da primeira versão de *Cartão de Memória*, Pedro Rodrigues (2021). técnica mista

Interessa apontar que antes de chegar à versão final, realizei duas maquetas, que funcionaram como estudos e testes do processo em causa, para verificar fatores como escala, textura do papel, qualidade de impressão, e como as cores visualizadas no ecrã do computador se traduzem para o formato impresso. Ambos os livros de teste foram importantes, também, para considerar melhorias a fazer em termos de composição e ajustar outros aspetos estéticos. No primeiro teste, uma das qualidades observadas – e que procurei mudar – foi o facto de haver um fundo branco predominante em todas as páginas (Figura 26), e também existir um número mais reduzido de páginas, que nesse teste totalizava as 20. Com o segundo teste decidi produzir o dobro das páginas, algo que mantive até à versão final do livro. Nesta segunda versão comecei também por alterar a forma de considerar o ‘fundo’ das composições, pelo que utilizei digitalizações de papéis coloridos como suporte para formar esses mesmos fundos (Figura 27).

Juntamente a isto, assumi ainda as cores originais dos papéis onde realizei alguns dos desenhos, que em certos casos tinham uma coloração mais amarela – algo que na primeira versão evitei. No entanto, observou-se que o livro não possuía ainda o carácter desejado, sendo que, apesar de já não existir uma insistência num fundo perfeitamente branco em todas as colagens, as páginas ainda revelavam um aspeto demasiado polido e homogéneo. Com a versão final, empreguei continuações deste método de digitalizar



Figura 27 – Spread da segunda versão de *Cartão de Memória*, Pedro Rodrigues (2021). técnica mista

diversos papéis para formar os fundos. No entanto, aí decidi por escolher papéis imperfeitos – com marcas, rasgos, dobras –, algo que conferiu a estética desejada para o livro, e também para tornar esses mesmos fundos mais perceptíveis enquanto matéria formal.

Na linguagem visual da obra, destaca-se uma enorme ênfase na cor, primariamente com o uso de lápis de cor. A escolha de executar o trabalho com recurso à cor foi originada pela decisão de usar os desenhos produzidos para este projeto como material de base para colagens. E pela possibilidade de que, com o uso da cor, seria possível criar composições mais interessantes, através de contrastes e conjunções de diferentes tons. Esta decisão liga-se também a uma perspetiva mais afetiva, de que a época retratada neste trabalho coincidiu com um momento mais colorido do meu percurso pessoal.

Como técnica principal dos desenhos, recorri ao uso de uma trama ‘esfumada’ em que os riscos da trama são propositadamente suavizados e não muito carregados, para a realização de motivos que exigiam um maior detalhe, realismo e mais profundidade de cor, como por exemplo, num dos desenhos utilizados para a primeira página do livro (Figura 28). Em particular nos retratos (como no caso do desenho agora referido),



Figura 28 – Desenho, Pedro Rodrigues (2020). lápis de cor sobre papel

procurei trabalhá-los de modo a atingir uma aparência desfocada, conseguida através de marcas leves e esbatidas em zonas do rosto que, num método tradicional de desenho de retrato, apresentariam os olhos, orelhas ou narinas mais definidas.

Como já foi referido, a montagem e composição dos elementos nas páginas utilizadas para o livro foi feita com recurso à colagem digital, concretamente através do uso do programa *Photoshop*. Após digitalizar os desenhos originais comecei por os retirar do seu contexto inicial, recortando-os e experimentando novas situações de escala, enquadramento e composição com outros elementos. Nessa lógica, decidi ainda digitalizar e combinar papéis de cores, padrões e texturas diversas que com eles interagem num jogo de superfícies, pesos e relação entre figura e fundo. Com o intuito de sublinhar o conceito de colagem que pretendia para o meu livro, os recortes dos desenhos foram intencionalmente feitos com um aspeto tosco, assumindo a exibição de algumas imperfeições, nas justaposições e recortes de formas, como por exemplo os



Figura 29 – Spread de Cartão de Memória, Pedro Rodrigues (2021). técnica mista

vestígios das margens que cercava o desenho original de modo a acentuar, precisamente, a aparência de uma colagem manual, apesar de executada digitalmente (Figura 29).

Como referido, juntamente com os desenhos, são também utilizadas digitalizações de vários tipos de papéis, como fundo para algumas das composições. Estes papéis têm várias proveniências: envelopes antigos, papéis de rascunho amarrotados, folhas de caderno, notas *Post-It*. Julgo que o facto de ter optado por fragmentos de papel com marcas de uso, sinais de desgaste da própria passagem do tempo ou com imperfeições remetem para o conceito da memória, reforçando a sua natureza como coisa difusa, imperfeita e fragmentada. Após todo o trabalho de colagem dos desenhos e composição das páginas estar concluído, a fase final do processo consistiu na confirmação da sequenciação das páginas, no estudo de paginação, nos ensaios de impressão e nos pequenos ajustes que decorreram da experimentação por tentativa-erro no desenvolvimento destas etapas. O processo final de impressão foi executado numa fotocopiadora normal, em papel A4 comum de impressora, com o intuito de manter um preço de produção relativamente baixo, no espírito da *zine*, para uma edição limitada de múltiplos. A etapa final manteve-se totalmente artesanal: as folhas impressas foram depois dobradas ao meio e agrafadas através da lombada (Figura 30), para formar o livro final de 40 páginas (Figura 31).



Figura 30 – Cartão de Memória, Pedro Rodrigues (2021). técnica mista

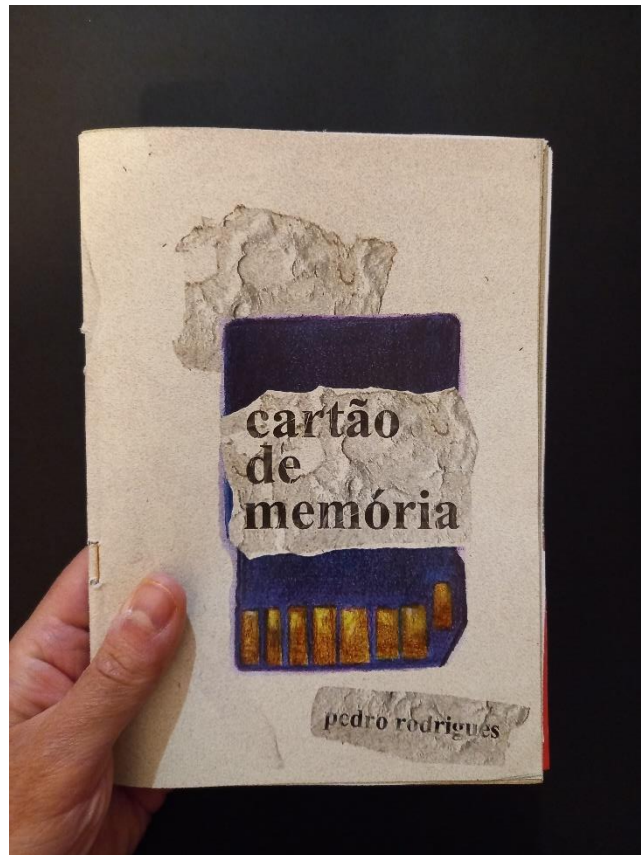


Figura 31 – Cartão de Memória; capa, Pedro Rodrigues (2021). técnica mista

## 7. Considerações finais

Enquanto o futuro se torna cada vez mais incerto, o passado pode vir a tornar-se, por sua vez, mais atraente. No conforto do passado – já decorrido e imutável – encontramos um refúgio dessa incerteza futura, através das memórias já formadas.

No decorrer da escrita deste trabalho, a minha investigação levou-me por diversos ramos, que germinaram de uma ideia persistente: a comercialização da nostalgia. No processo de entender esta ideia inicial, percorri diversos artistas que trabalharam os conceitos com que me debato aqui, e integrei diversos temas paralelos, de forma a melhor entender toda a complexidade dessa mesma temática inicial. Dessa complexidade nasceu a necessidade de inquirir o que é uma memória; como é que estas ‘existem’; como diferem da nostalgia, mas também, como interagem com a nostalgia. Só depois de toda esta formulação prévia, foi possível fazer a ponte para a *hauntologia*, e refletir a partir dela de forma mais confiante e perceptível.

A pesquisa feita mostrou-se igualmente essencial para a definição da linha estética que o meu projeto seguiu, na qual o contacto com o trabalho de artistas na área da colagem e do livro de artista permitiu melhor entender estes dispositivos artísticos e de perspetivar modos de fazer mais interessantes e dinâmicos para o meu trabalho. Em especial, o trabalho de artistas como Hannah Höch e Cecília Corujo revelou ser um ponto fulcral de inspiração na composição do meu livro. Nas experiências iniciais tinha ficado restringido a composições bastante contidas, sempre com o branco da página como fundo maioritário e a apoderar-se totalmente do resto da imagem. Com o desenvolvimento do trabalho, acolhendo as referências mencionadas, mudei de estratégia, adotando o tipo de composições e experimentação que se tornaram presentes no encadeado das páginas apresentadas no meu livro.

No final, o meu trabalho apresenta-se como uma averiguação de toda esta realidade, ao criar num objeto, que oscila entre a *zine* e o livro de artista, e que propõe uma existência em aparente conforto e aceitação para com a sua própria condição de compromisso excessivo para com o passado. *Cartão de Memória* é um projeto que não pretende oferecer uma resposta à declaração de que ‘não há alternativa’, mas sim deambular num mundo onde a pergunta que Mark Fisher fez – ‘não haverá alternativa?’ – ainda não obteve resposta certa.

Apesar do meu projeto se aparentar em profundo compromisso com o passado, não deixa de ser um trabalho que – entre este acorrentar ao passado – se preocupa com a inerente incerteza em relação ao futuro. Esta postura não comporta apenas uma leitura que se pode fazer numa perspetiva geral, mas especialmente implica uma perspetiva

individual que atravessa todo o trabalho. Ao convocar as minhas relações com aquilo que foi o meu mundo, com toda uma cultural visual, material e de entretenimento, com a nostalgia deste universo, existe indubitavelmente um questionamento pessoal: sobre um acorrentamento ao passado; uma procura do quanto esse universo me influenciou e o quanto das minhas memórias podem funcionar como 'recurso' criativo para a interrogação e a reflexão pessoal. Reflexão esta que espelha as expectativas e incertezas acerca do meu futuro. De facto, o carácter mais pessoal e intimista que se adivinha em muitos desenhos, não apenas testemunha as minhas experiências e memórias que balançam entre um imaginário coletivo passado e a sua recuperação renovada em novas formas, mas também reflete as inquietações e questionamentos do meu "eu" no confronto com estas questões: não será por acaso, que os autorretratos ocupam uma presença velada, e recorrente e fundem-se com os demais referentes, também eles como espectros ou aparições de um questionar em aberto.

Como seguimento a este projeto, bem como aos temas e técnicas artísticas nele implicados, pretendo dar continuidade e aprofundar todas as questões exploradas, nomeadamente a possibilidade de desenvolver um subsequente livro como antítese ao que trabalhei aqui: o intuito seria o de tentar formalizar a projeção de um novo futuro imaginado e uma esperançosa refutação do que *Cartão de Memória* superficialmente 'aceita', de forma a finalmente me desacorrentar do passado. Isto seria um próximo passo a dar como continuação lógica da teoria e obra artística que desenvolvi ao longo de todo este trabalho. Em síntese, vejo toda a pesquisa que desenvolvi no âmbito deste meu projeto final como um importante estímulo para futuros projetos no meu trabalho e investigação artística.

## Bibliografia

- Afonso, S. F. (2014). Diário Gráfico ou a nossa Memória Externa. *Revista Matéria-Prima*, 2(3), 96-102. Obtido de <http://hdl.handle.net/10451/15661>
- Barthes, R. (2018). *A Câmara Clara*. Lisboa: Ed. 70.
- Benjamin, W. (2010). *A obra de arte na época da sua reprodução mecanizada*. (J. M. Mendes, Trad.) Amadora: Escola Superior de Teatro e Cinema.
- Berger, J. (2008). *Ways of Seeing*. Londres: Penguin Books.
- Bergin, P. (1967). Andy Warhol: The Artist as Machine. *Art Journal*, 26(4), 359-363. doi:10.1080/00043249.1967.10793784
- Biro, M. (2011). Hannah Höch's New Woman: Photomontage, Distraction, and Visual Literacy in the Weimar Republic. Em E. Otto, & V. Rocco (Edits.), *New Woman International: Representations in Photography and Film from the 1870s through the 1960s* (pp. 115-134). University of Michigan Press.
- Buchloh, B. H. (Março de 1982). PARODY AND APPROPRIATION IN FRANCIS PICABIA, POP, AND SIGMAR POLKE. *Artforum*. Obtido de <https://www.artforum.com/print/198203/parody-and-appropriation-in-francis-picabia-pop-and-sigmar-polke-35612>
- Buchloh, B. H. (1999). Gerhard Richter's "Atlas": The Anomic Archive. *October*, 88, 117-145. doi:<https://doi.org/10.2307/779227>
- Chandler, S. (16 de Setembro de 2016). *Escaping Reality: the Iconography of Vaporwave*. Obtido de Bandcamp Daily: <https://daily.bandcamp.com/features/vaporwave-iconography-column>
- Chrostowska, S. (2010). Consumed by Nostalgia? *SubStance*, 39(2), 52-70.
- Cohen, A. (24 de Setembro de 2018). *Rachel Whiteread's "House" Was Unlivable, Controversial, and Unforgettable*. Obtido de Artsy: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-rachel-whitereads-house-unlivable-controversial-unforgettable>
- Cooper, S. M. (2012). 'A Lot to Answer for': The English Legacy of the Situationist International. Obtido de <https://www.semanticscholar.org/paper/'A-lot-to-answer-for'-%3A-the-English-legacy-of-the-Cooper/fbb254b0e3f6a0de2b724116fda9590c866b8e48>
- Corujo, C. (2020). Don't make me spell it out : a colagem como forma de autoexpressão contemporânea. Em A. Ramos, *III Colóquio Expressão Múltipla : teoria e prática do Desenho* (pp. 32-44). Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-

- Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes.  
doi:<http://hdl.handle.net/10451/44028>
- Cvoro, U. (2002). The Present Body, the Absent Body, and the Formless. *Art Journal*, 61(4), 54-63. doi:<https://doi.org/10.2307/778151>
- Dâmaso, M. (2016). Gerhard Richter's September and the Politics of Ambivalence. Em G. Fragopoulos, & L. M. Naydan (Edits.), *Terror in Global Narrative: Representations of 9/11 in the Age of Late-Late Capitalism* (pp. 157-171). Springer International Publishing. doi:[https://doi.org/10.1007/978-3-319-40654-1\\_9](https://doi.org/10.1007/978-3-319-40654-1_9)
- Debord, G. (Setembro de 1955). Introduction to a Critique of Urban Geography. *Les Lèvres Nues*(6). (K. Knabb, Trad.) Obtido de <https://www.cddc.vt.edu/sionline/presitu/geography.html>
- Derrida, J. (1994). *Espectros de Marx: O Estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. (A. Skinner, Trad.) Rio de Janeiro: Relume-Dumará.
- D-L Alvarez. (16 de Outubro de 2019). Obtido de [drawersdrawerblog](https://drawersdrawerblog.wordpress.com/2019/10/16/d-l-alvarez/): <https://drawersdrawerblog.wordpress.com/2019/10/16/d-l-alvarez/>
- Dorfles, G. (1969). *Kitsch : An anthology of bad taste*. (G. Dorfles, Ed.) Londres: Studio Vista.
- Duarte, M. N. (2018). (Dis)Figuration of Memory In, Around, and Beyond Gerhard Richter's Atlas: Between Photography, Abstraction, and the Mnemonic Construction. *RIHA Journal*(200), 1-30. Obtido de <https://www.riha-journal.org/articles/2018/0200-mesquita-duarte>
- Elger, D. (2009). *Gerhard Richter : a life in painting*. (E. M. Solaro, Trad.) Chicago: The University of Chicago Press.
- Farago, J. (4 de Outubro de 2018). *Ghosts of the Past, Embalmed in White Plaster*. Obtido de The New York Times: <https://www.nytimes.com/2018/10/04/arts/design/rachel-whiteread-national-gallery-of-art-review.html>
- Ferris, A. (2003). Disembodied Spirits: Spirit Photography and Rachel Whiteread's "Ghost". *Art Journal*, 62(3), 44-55. doi:<https://doi.org/10.2307/3558520>
- Fisher, M. (2014). *Ghosts of my life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*. Winchester, Reino Unido: Zero Books.
- Fisher, M. (2020). *Realismo Capitalista: Não Haverá Alternativa?* (V. Gato, Trad.) VS.
- Ford, L. G. (21 de Julho de 2019). Savage Messiah. (O. Hatherley, Entrevistador) Obtido de <https://tribunemag.co.uk/2019/07/savage-messiah>
- Greenberg, C. (1961). Avant-Garde and Kitsch. Em C. Greenberg, *Art and Culture: Critical Essays* (pp. 3-21). Boston: Beacon Press.

- Höch, H., Boswell, P., Makela, M., Lanchner, C., & Makhholm, K. (1996). *The photomontages of Hannah Höch*. Minneapolis: Walker Art Center.
- Halbreich, K. (2014). Alibis: An Introduction. Em K. Halbreich, M. Godfrey, L. Tattersall, & M. Schaefer (Edits.), *Alibis: SIGMAR POLKE 1963–2010* (pp. 66-93). Nova Iorque: The Museum of Modern Art.
- Harper, A. (27 de Outubro de 2009). *Hauntology: The Past Inside The Present*. Obtido de Rouge's Foam: <http://rougesfoam.blogspot.com/2009/10/hauntology-past-inside-present.html>
- Hustvedt, S. (2005). *Mysteries of the rectangle : essays on painting*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press.
- Jacques, J. (9 de Outubro de 2019). *Mapping a Gentrifying London with Laura Grace Ford's 'Savage Messiah'*. Obtido de Frieze: <https://frieze.com/article/mapping-gentrifying-london-laura-grace-fords-savage-messiah>
- Knapp, T. E. (2012). Gerhard Richter and the Ambiguous Aesthetics of Morality. *Colloquia Germanica*, 45(1), 95-112. Obtido de <https://www.jstor.org/stable/24329997>
- Kulka, T. (1996). *Kitsch and art*. University Park, Pensilvânia: Pennsylvania State University Press.
- Laycock, J. (2012). Where Do They Get These Ideas? Changing Ideas of Cults in the Mirror of Popular Culture. *Journal of the American Academy of Religion*, 81(1), 80-106.
- MacLeod, J. (1 de Maio de 2018). Spectres of the Black Lodge: An Engagement with Hauntology and Spectres Through Twin Peaks. *To Be Decided\**, pp. 62-73. Obtido de <http://tbd-journal.com/vol-3-error>
- McHugh, J. E. (1996). Rasterbilder: Parody in 1960s representational art in West Germany. The University of British Columbia. doi:10.14288/1.0087654
- Memória. (n.d.). Em *Dicionário infopédia da Língua Portuguesa*. Porto: Porto Editora. Obtido de <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/memória>
- Morse, S. (2020). Gothic-Punk Utopia in Laura Oldfield Ford's Savage Messiah. *Cultural Critique*, 108, pp. 125–149. doi:<https://doi.org/10.1353/cul.2020.0025>
- National Gallery of Art. (30 de Maio de 2014). Rachel Whiteread: Ghost [Video]. Obtido de [https://www.youtube.com/watch?v=\\_Z1Vjwsv4gw](https://www.youtube.com/watch?v=_Z1Vjwsv4gw)
- Nero, J. (2013). Hannah Hoch, Til Brugman, Lesbianism, and Weimar Sexual Subculture. Obtido de [http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc\\_num=case1347561845](http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=case1347561845)
- O'Quinn, A. (2019). Communication, Networks, and Disruption in Twin Peaks: The Return. Carleton University. doi:<https://doi.org/10.22215/etd/2019-13611>

- Phillpot, C. (1993). Twentysix Gasoline Stations that shook the world: the rise and fall of cheap booklets as art. *Art Libraries Journal*, 18(1), 4-13. doi:<https://doi.org/10.1017/S0307472200008178>
- Pollak, M. (1992). Memória e identidade social. *Teoria e História*, 5(10), 200-215. Obtido de <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941/1080>
- Sardo, D. (2017). *O exercício experimental da liberdade: dispositivos da arte no século XX*. Lisboa, Portugal: Orfeu Negro.
- Schepen, R. K. (2017). GERHARD RICHTER'S CRITICAL ARTISTIC STRATEGIES: POLITICS, TERRORISM AND WAR. *Messages, Sages, and Ages*, 4(1), 7-23. doi:<https://doi.org/10.1515/msas-2017-0001>
- Schwartz, J. (7 de Setembro de 2011). *Memory and Memorialization: Gerhard Richter's September*. Obtido de Interventions: <https://interventionsjournal.wordpress.com/2011/09/07/memory-and-memorialization-gerhard-richter%E2%80%99s-september/>
- Sedikides, C., Wildschut, T., Arndt, J., & Routledge, C. (2008). Nostalgia: Past, Present, and Future. *Current Directions in Psychological Science*, 17(5), 304-307. doi:<http://www.jstor.org/stable/20183308>
- Sowden, T. (Novembro de 2019). Exploring Appropriation as a Creative Practice. *Arts*, 8(4), 152. doi:10.3390/arts8040152
- Thomas, S. E. (2009). Value and Validity of Art Zines as an Art Form. *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America*, 28(2), 27-38. Obtido de <http://www.jstor.org/stable/27949520>
- Zweig, J. (1998). Artists, Books, Zines. *Afterimage*, 26(1), 4-6.

# **Anexo 1**

**Projeto *Cartão de Memória***

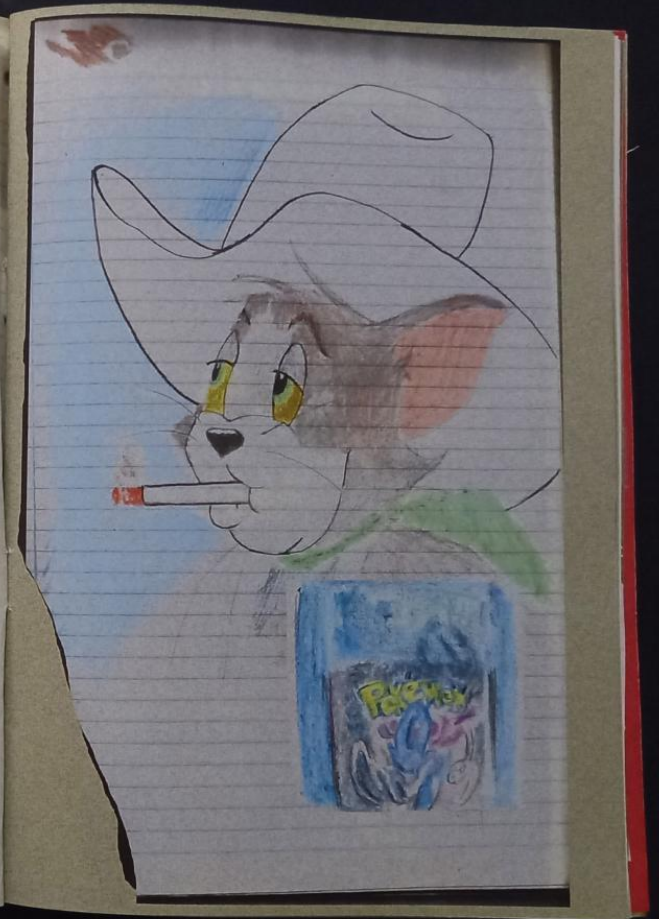
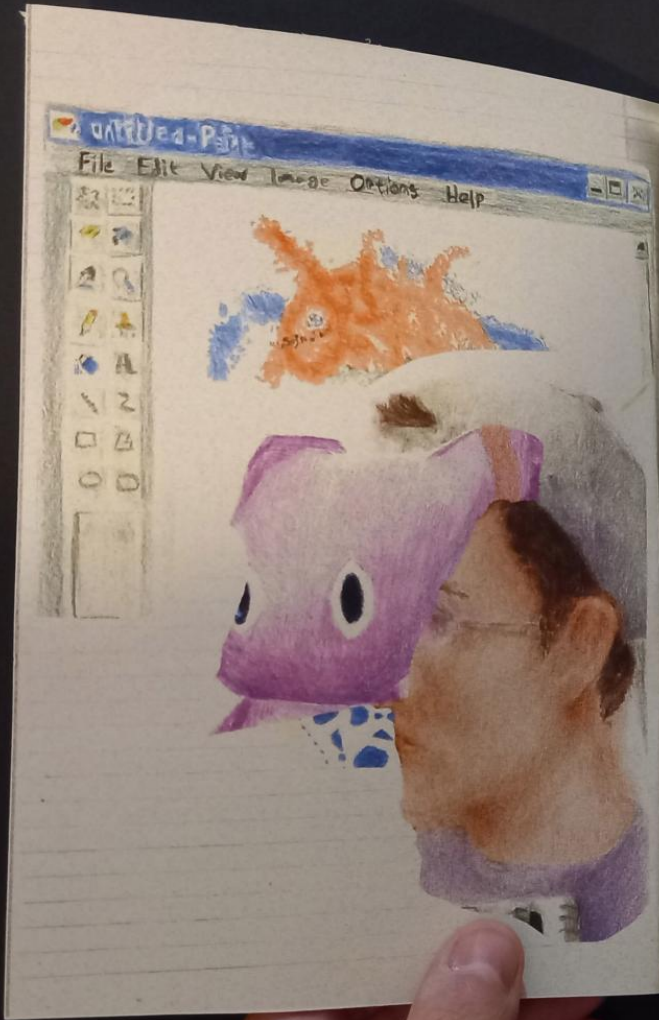


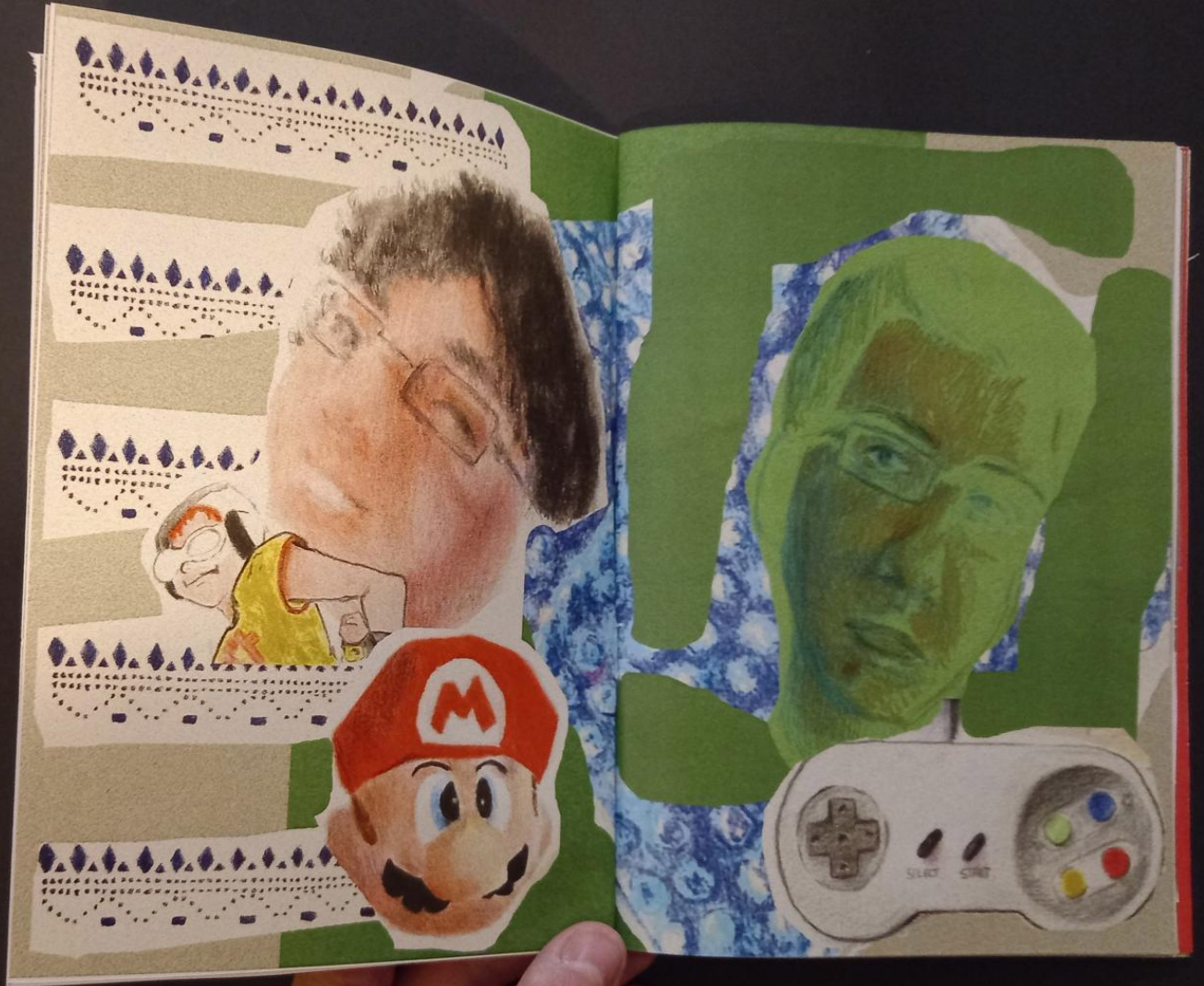
cartão  
de  
memória

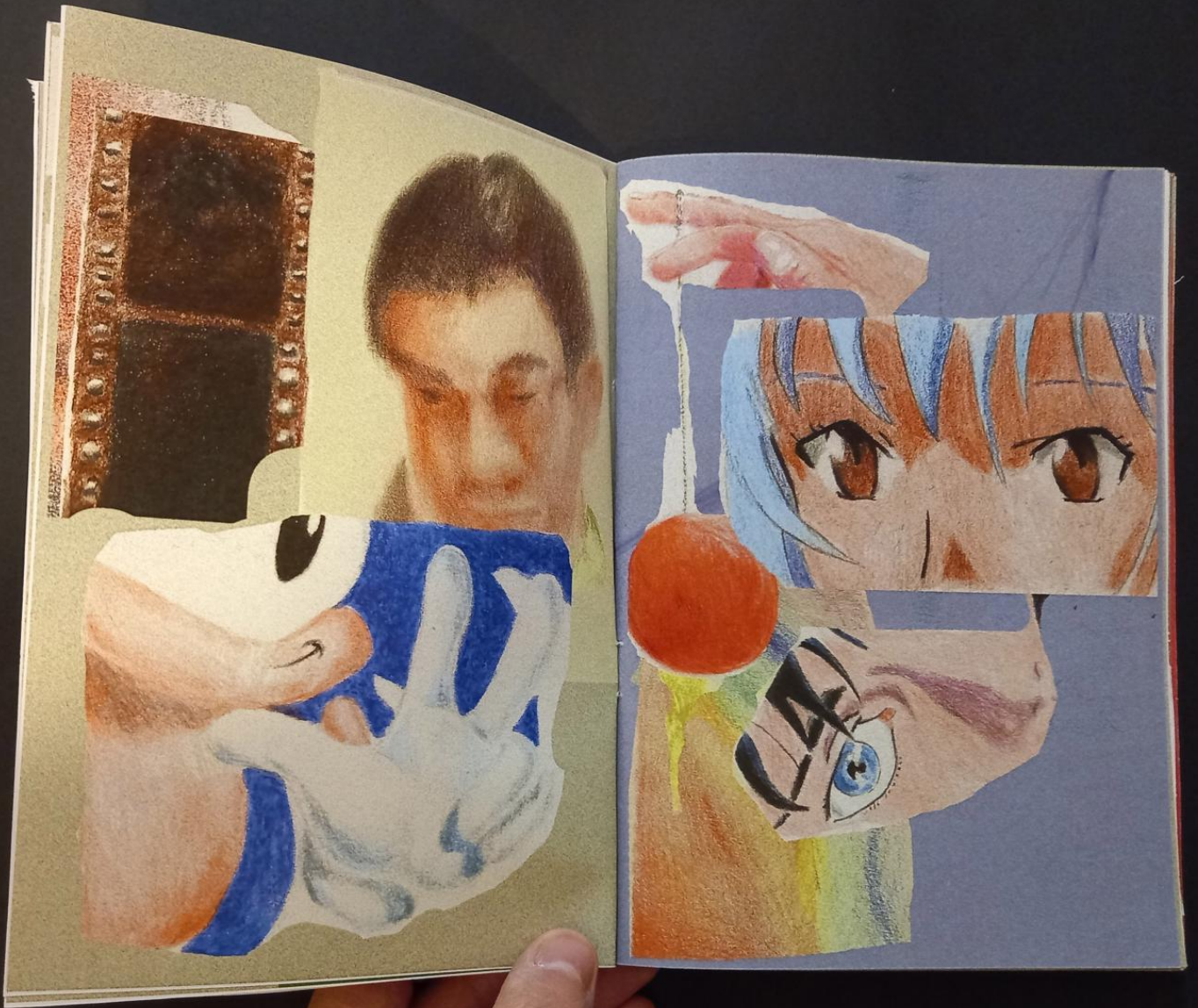
pedro rodrigues

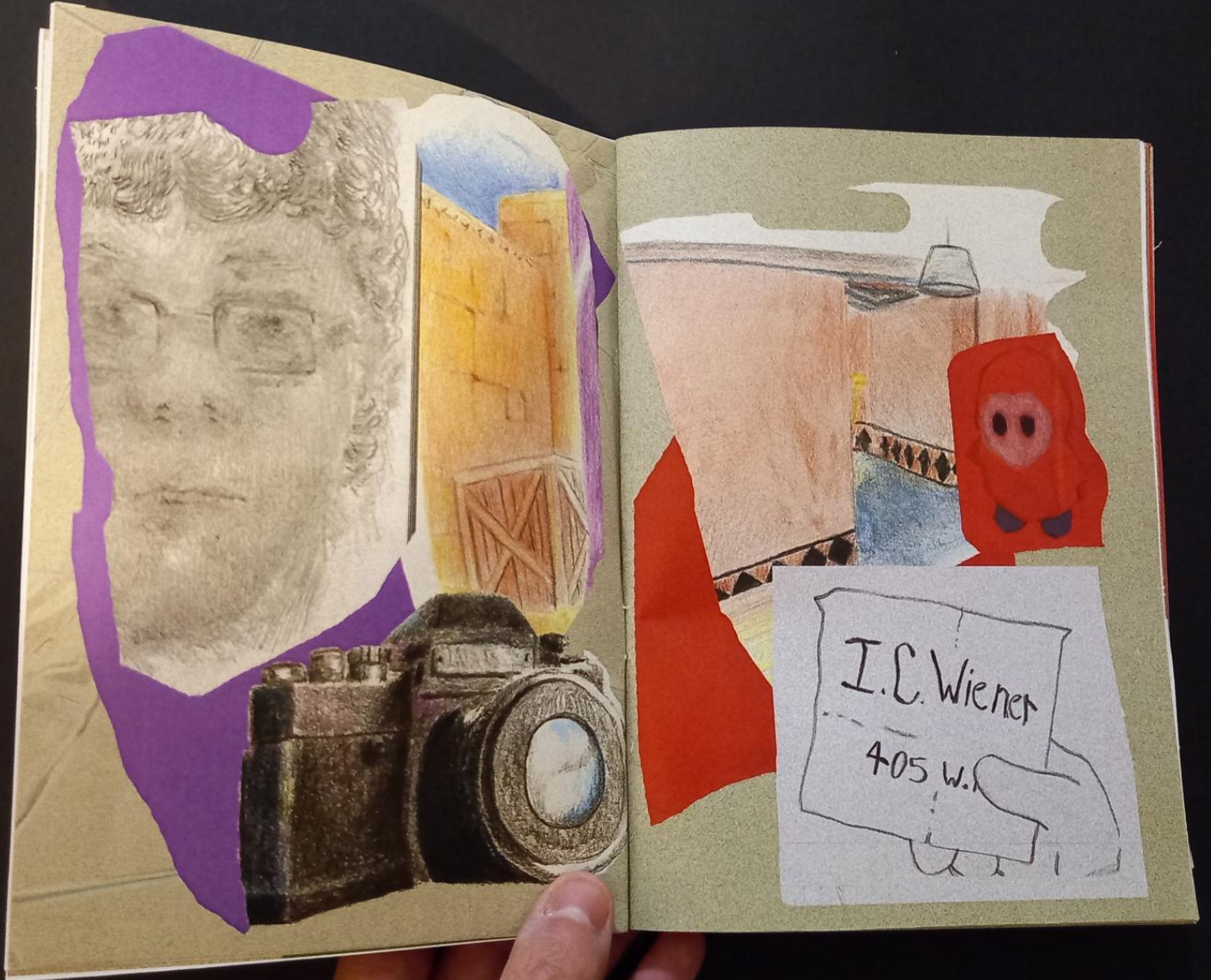






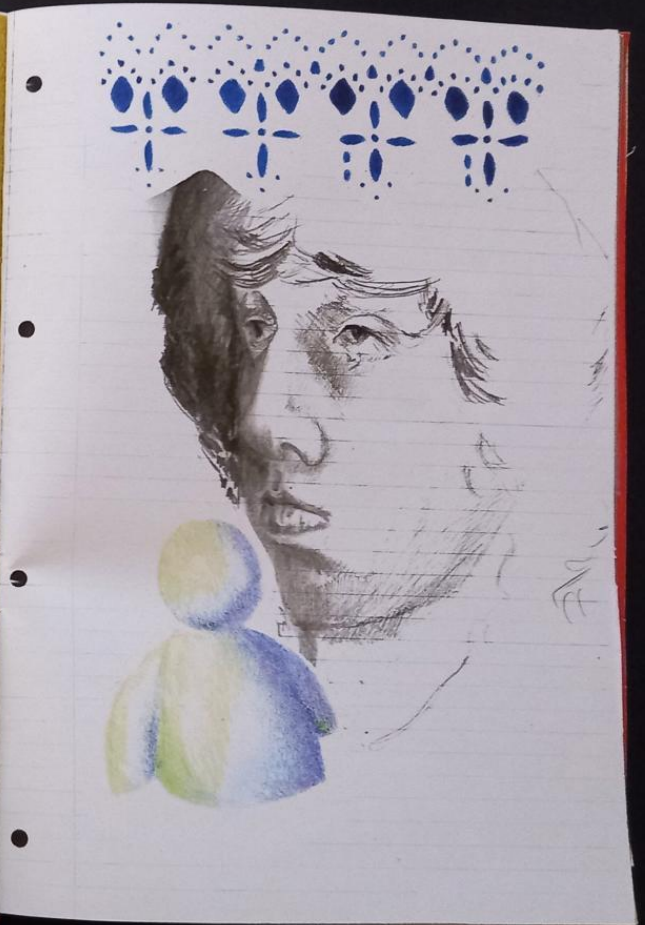
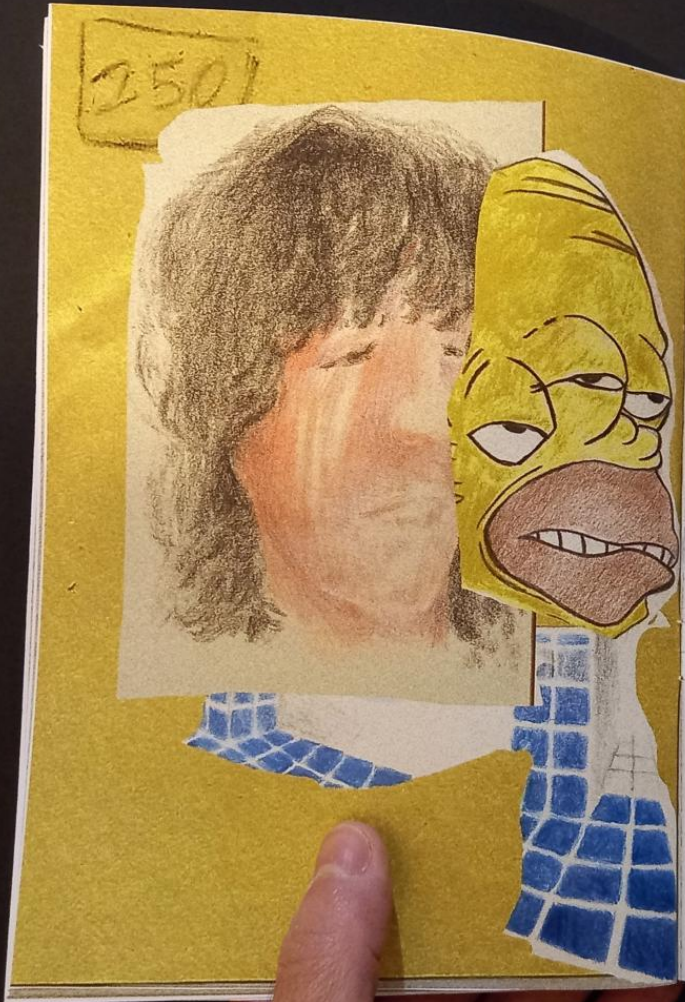




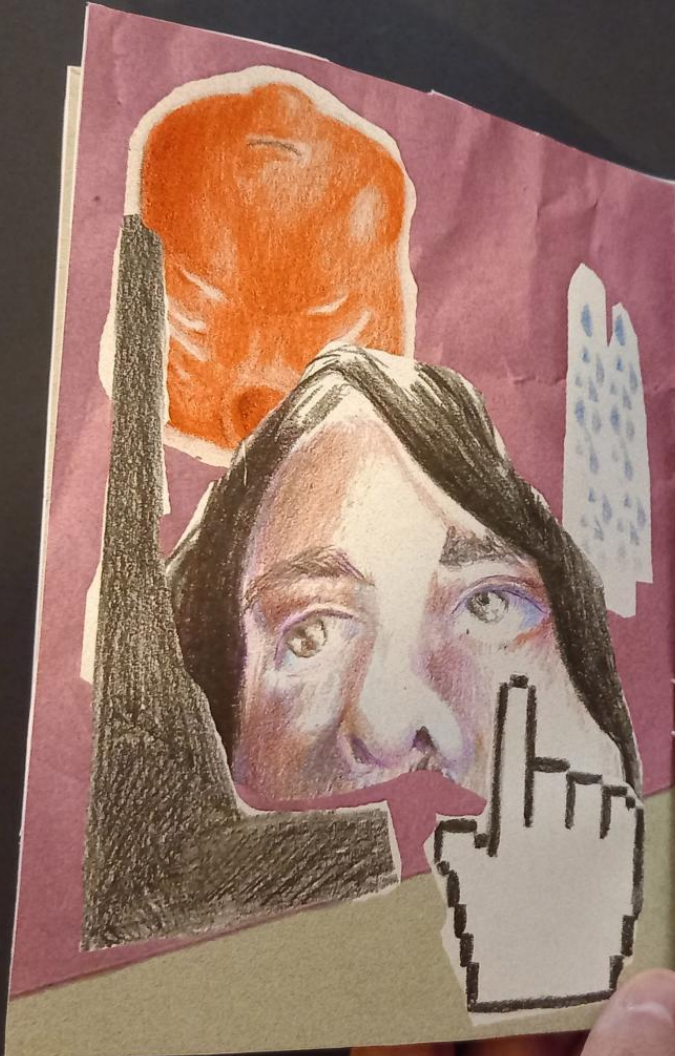


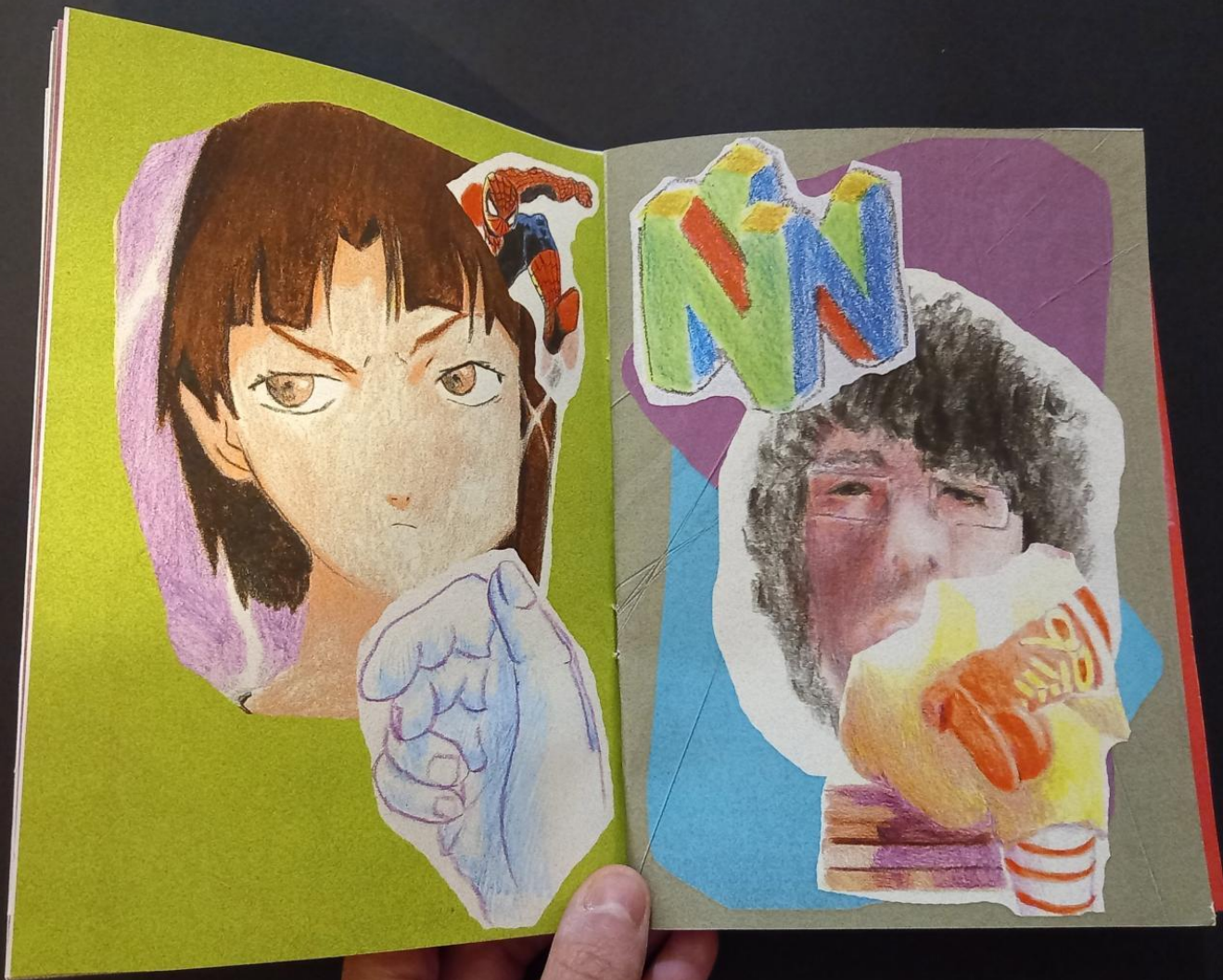
I.C. Wiener

405 W.R.



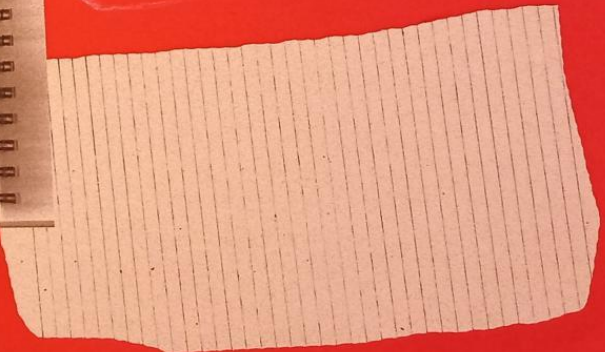


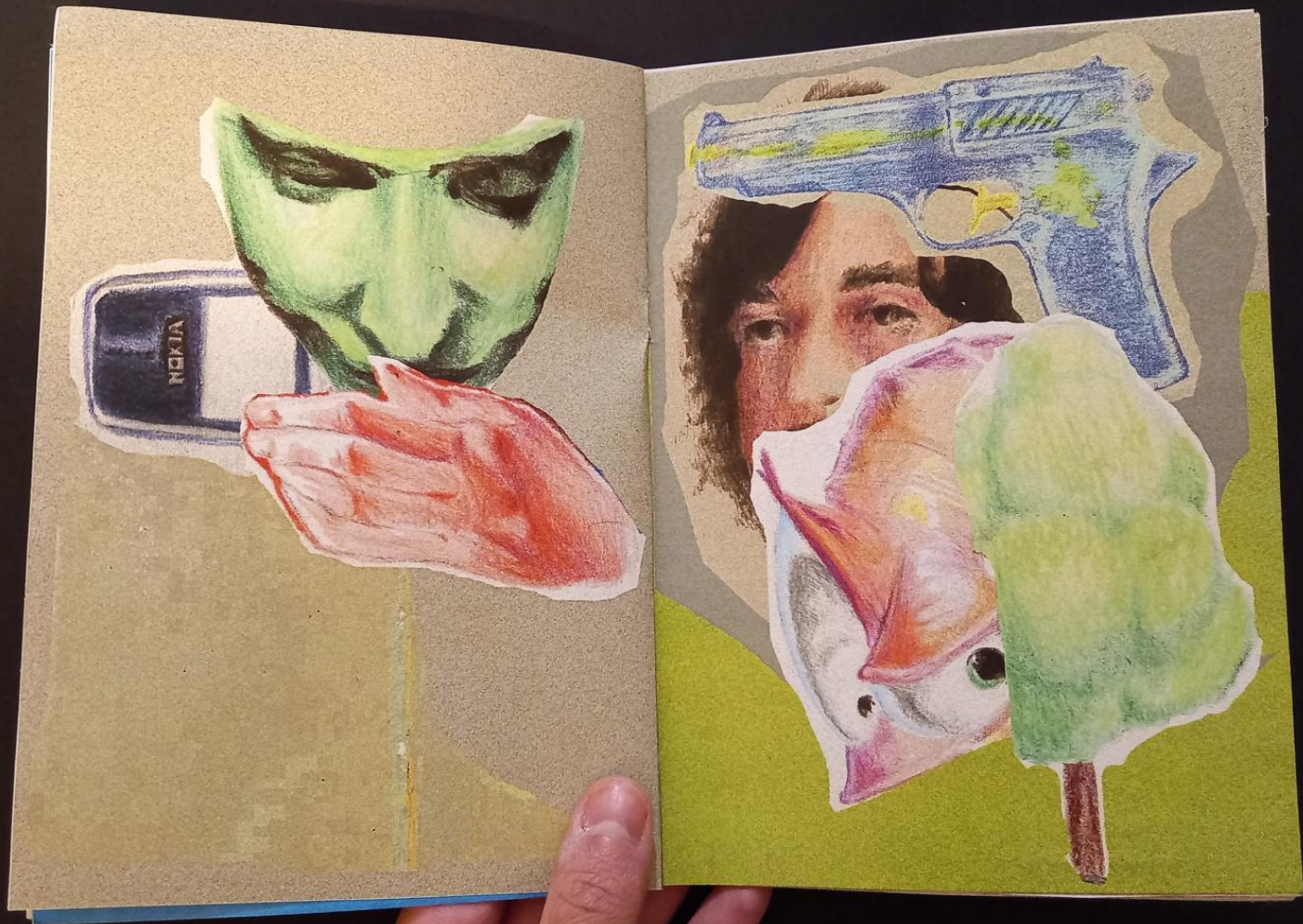






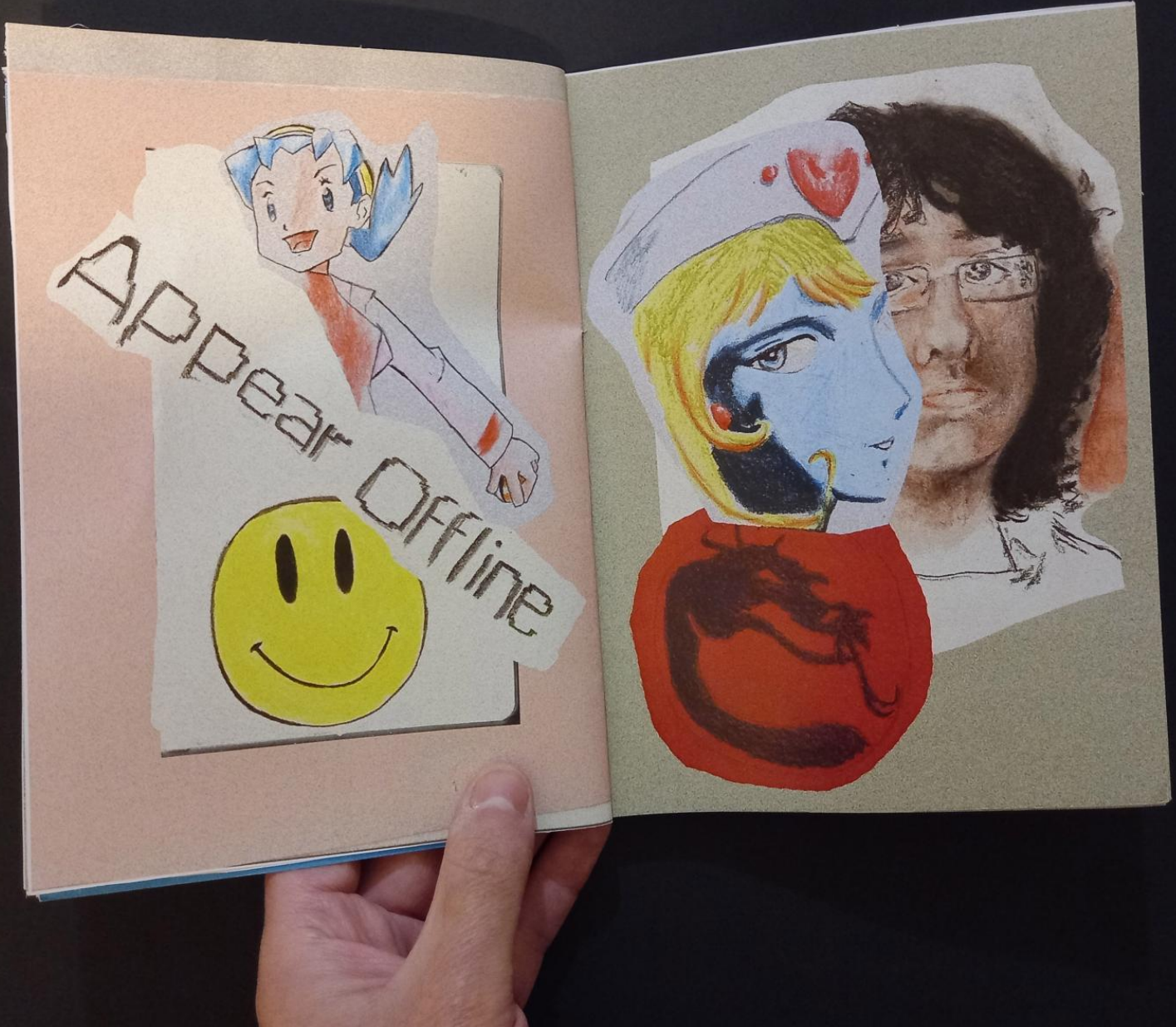
Coca-Cola

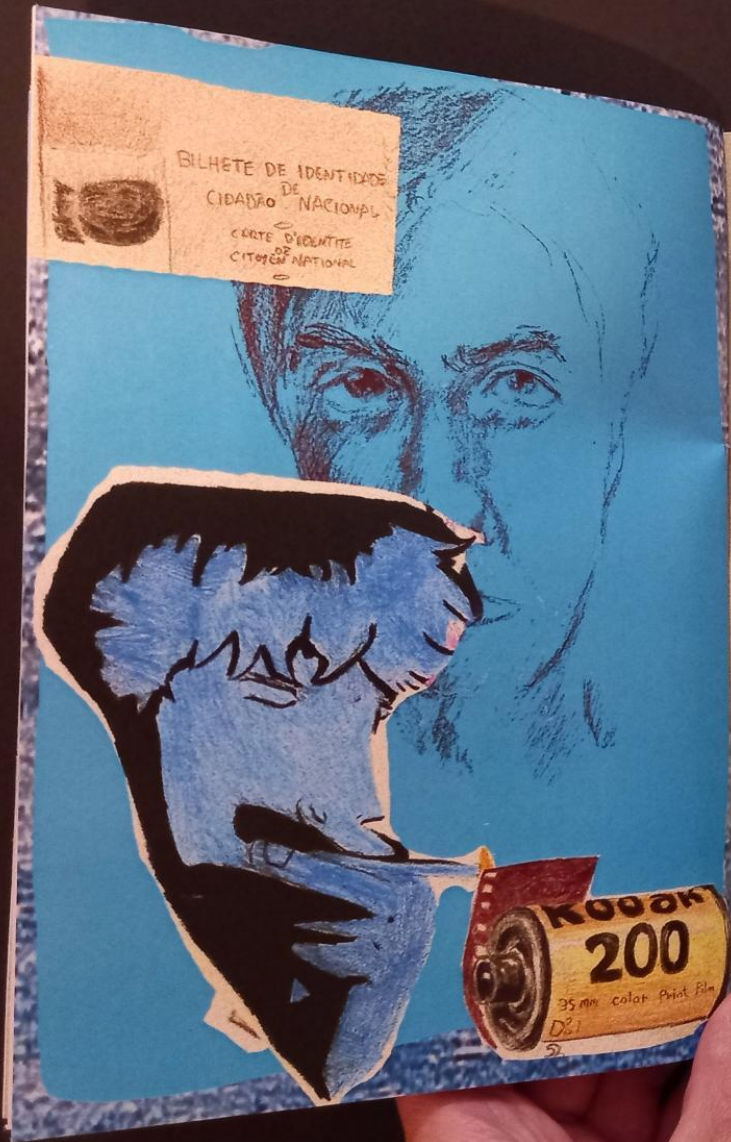


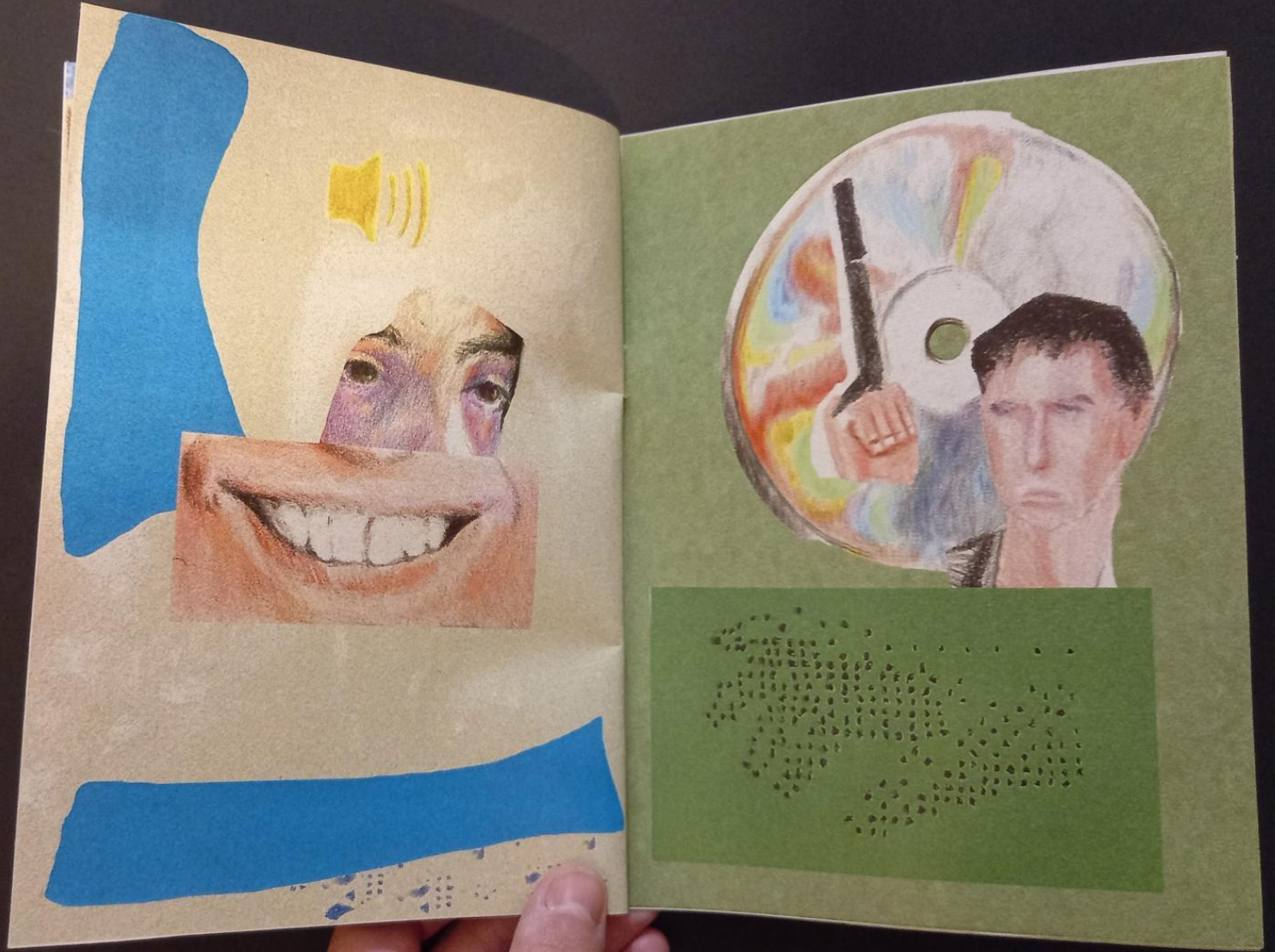




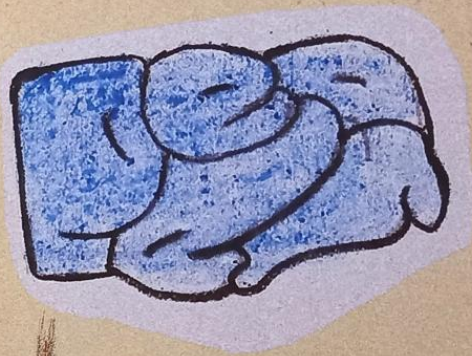
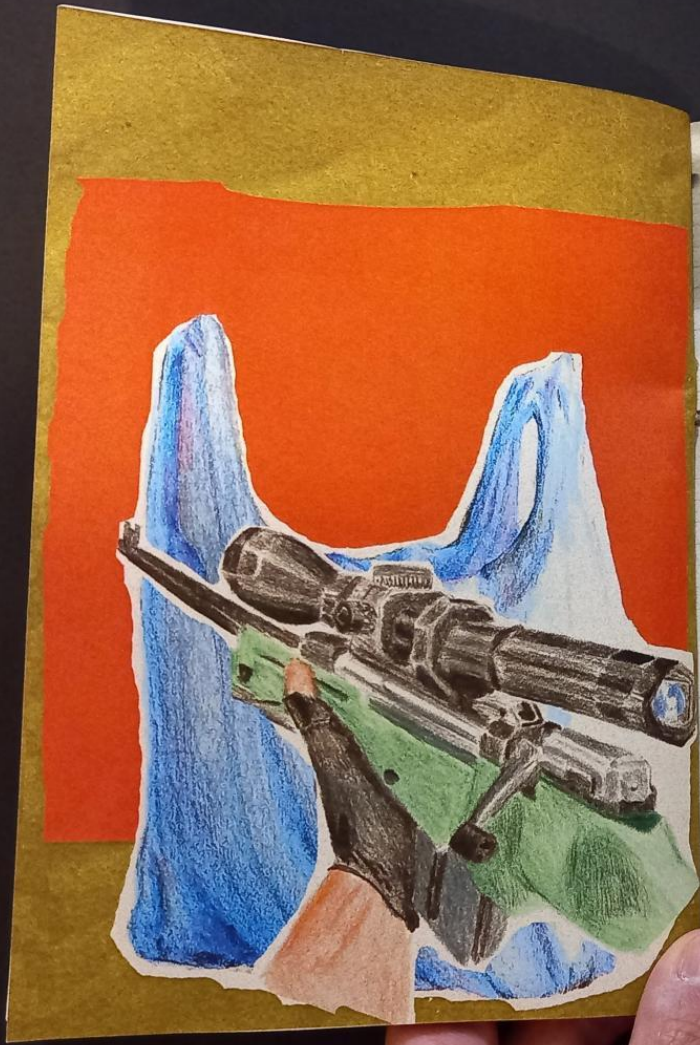








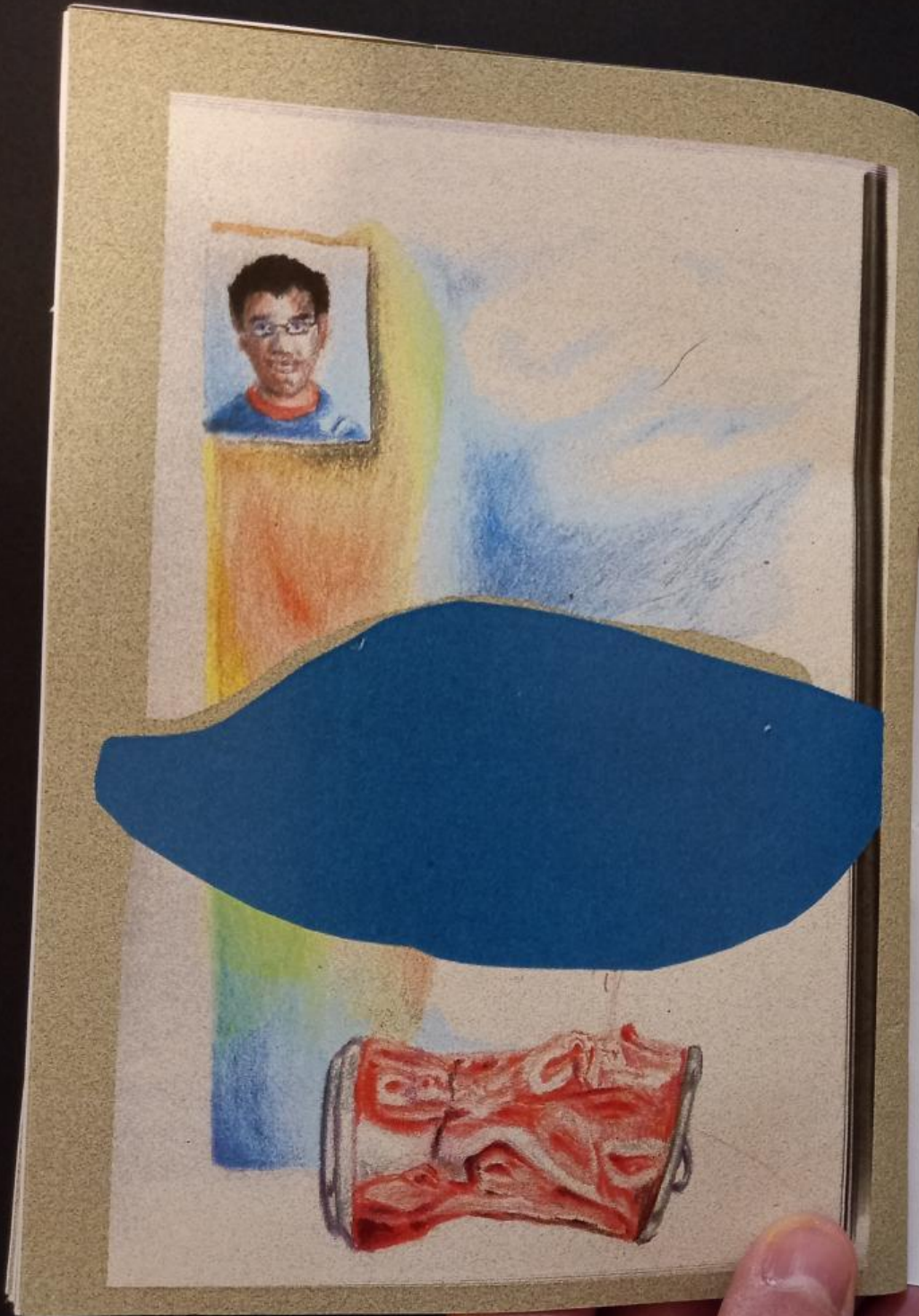


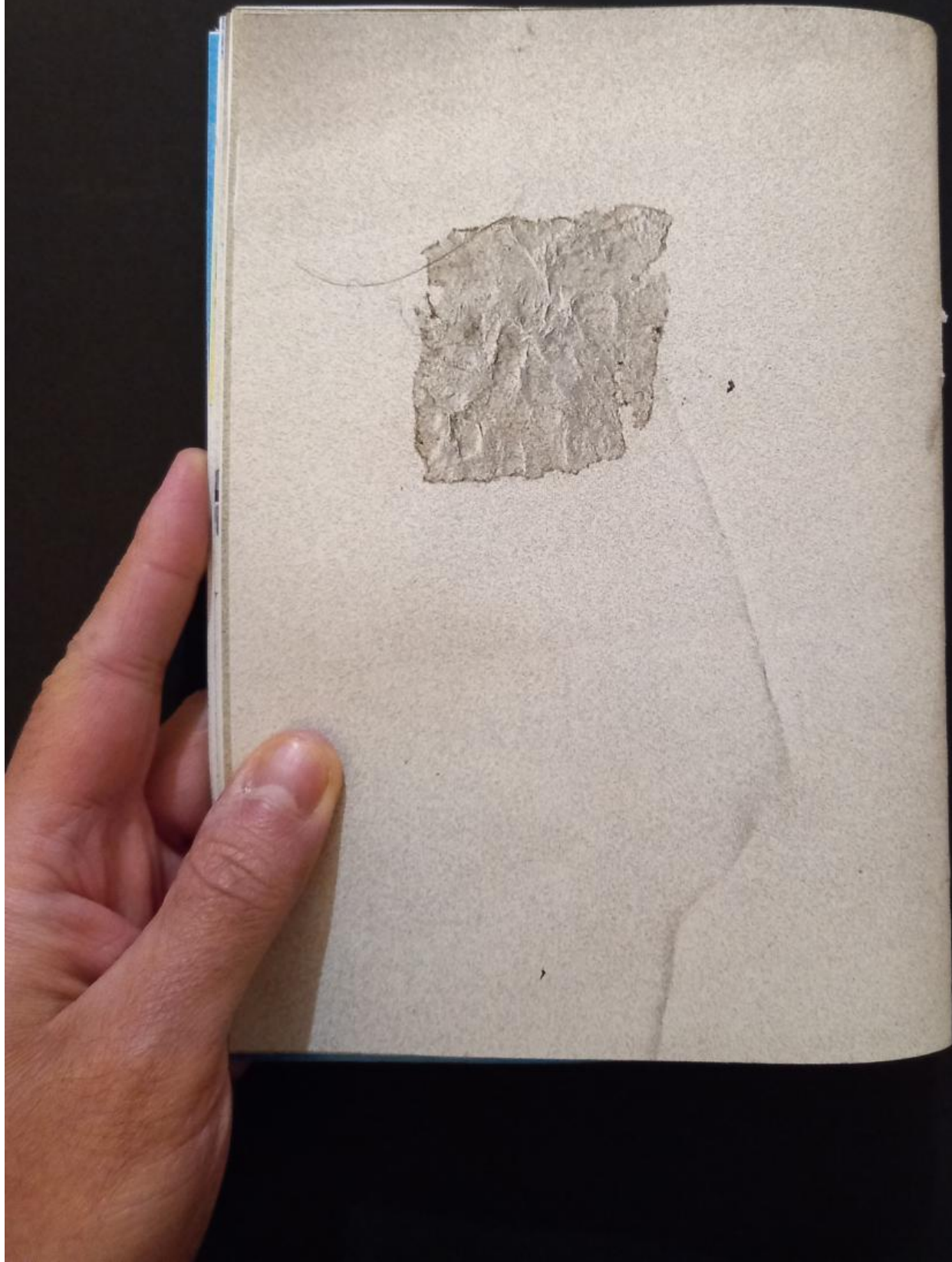




He was aware that he was still a child.







# **Anexo 2**

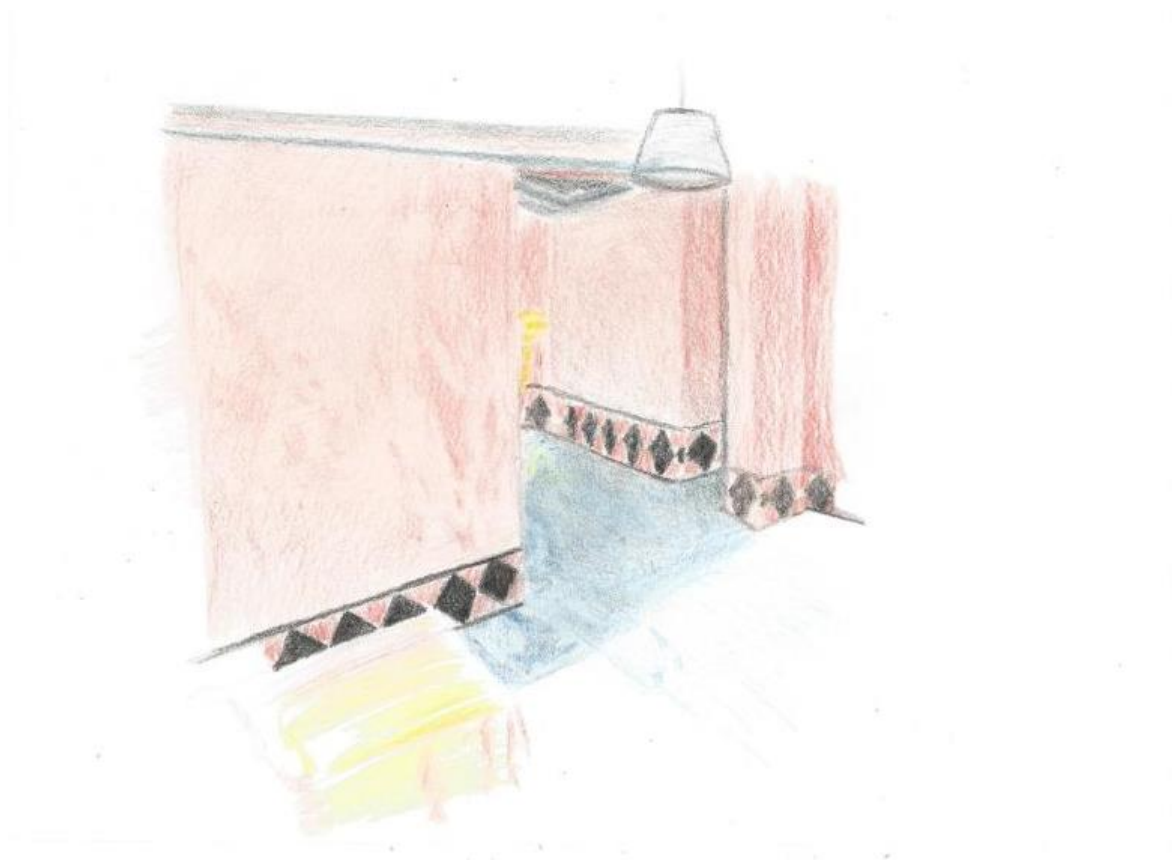
## **Desenhos originais**

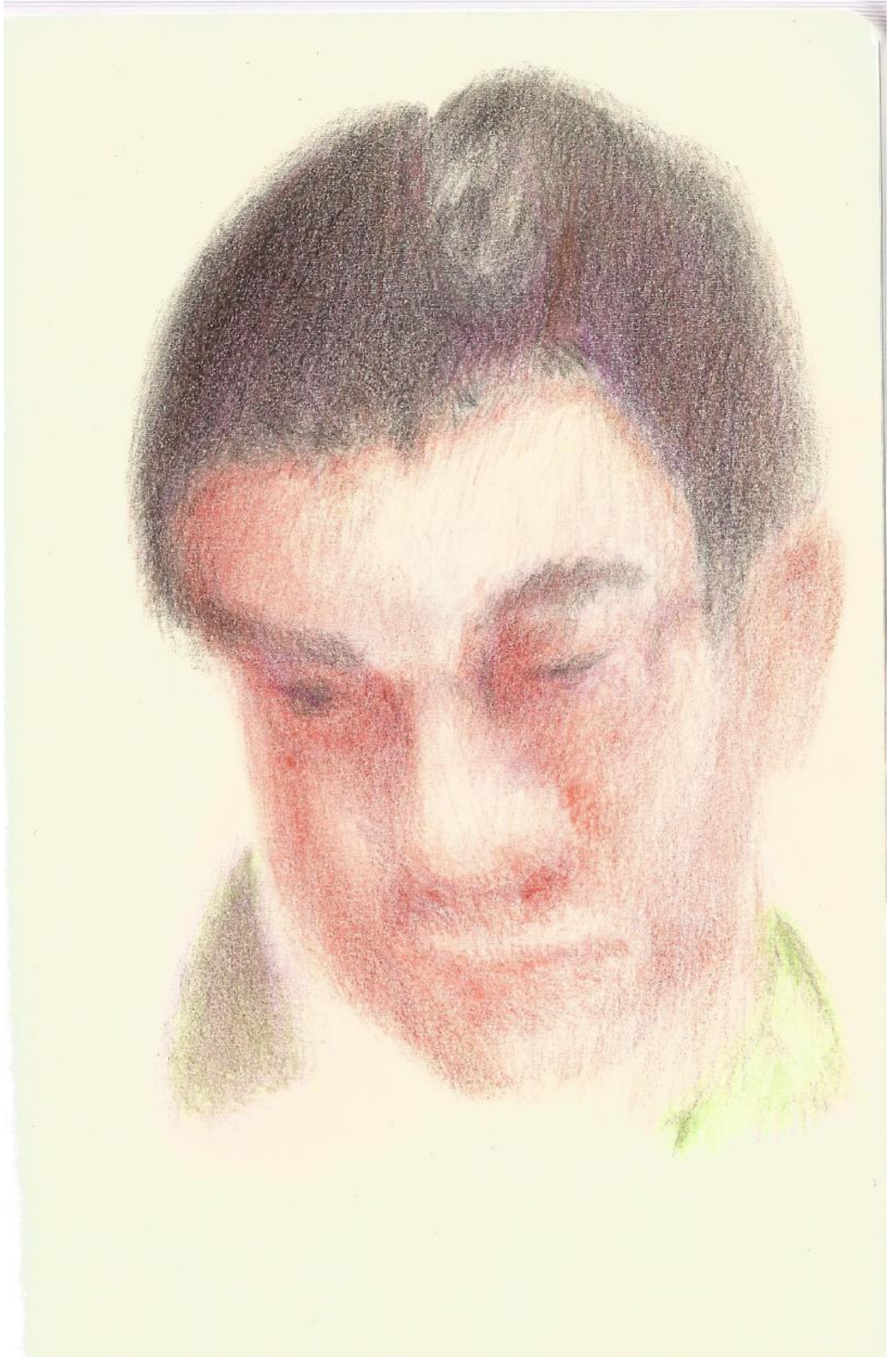


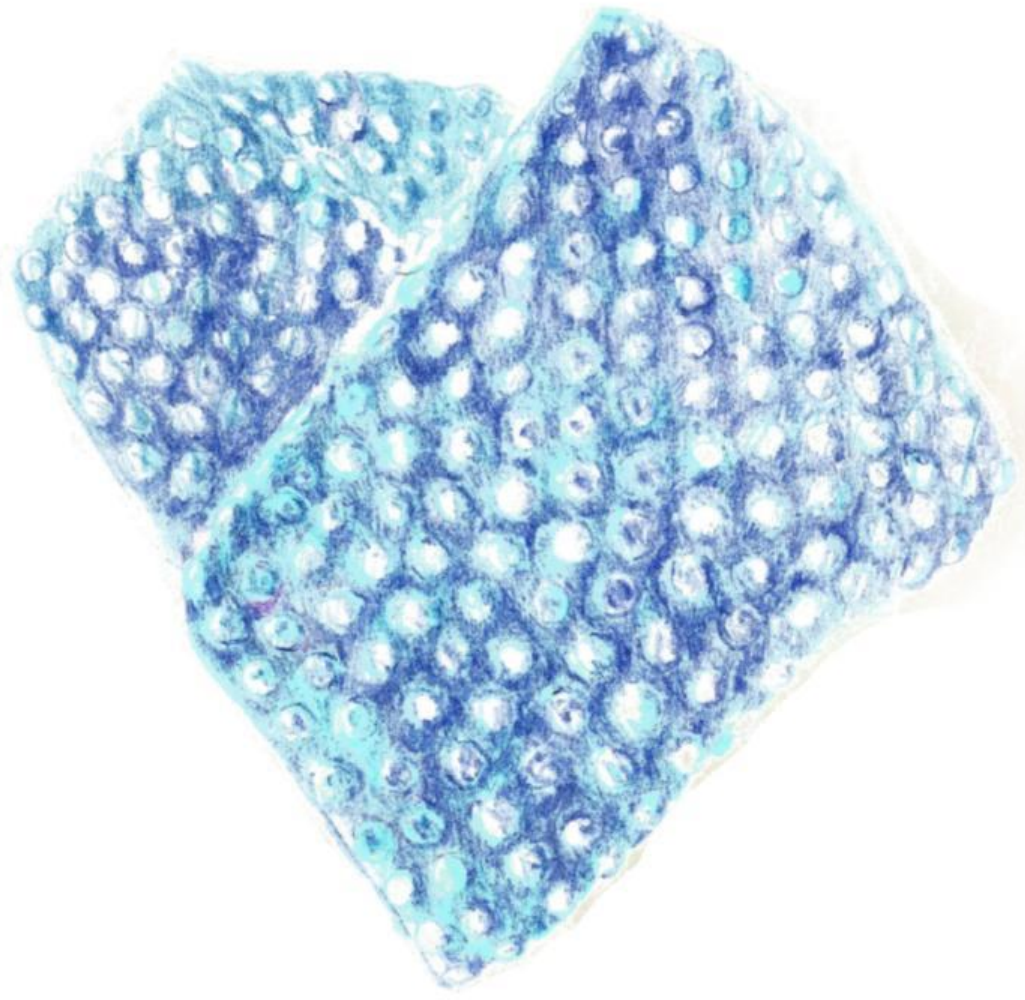
© 2014 by [illegible] All rights reserved.

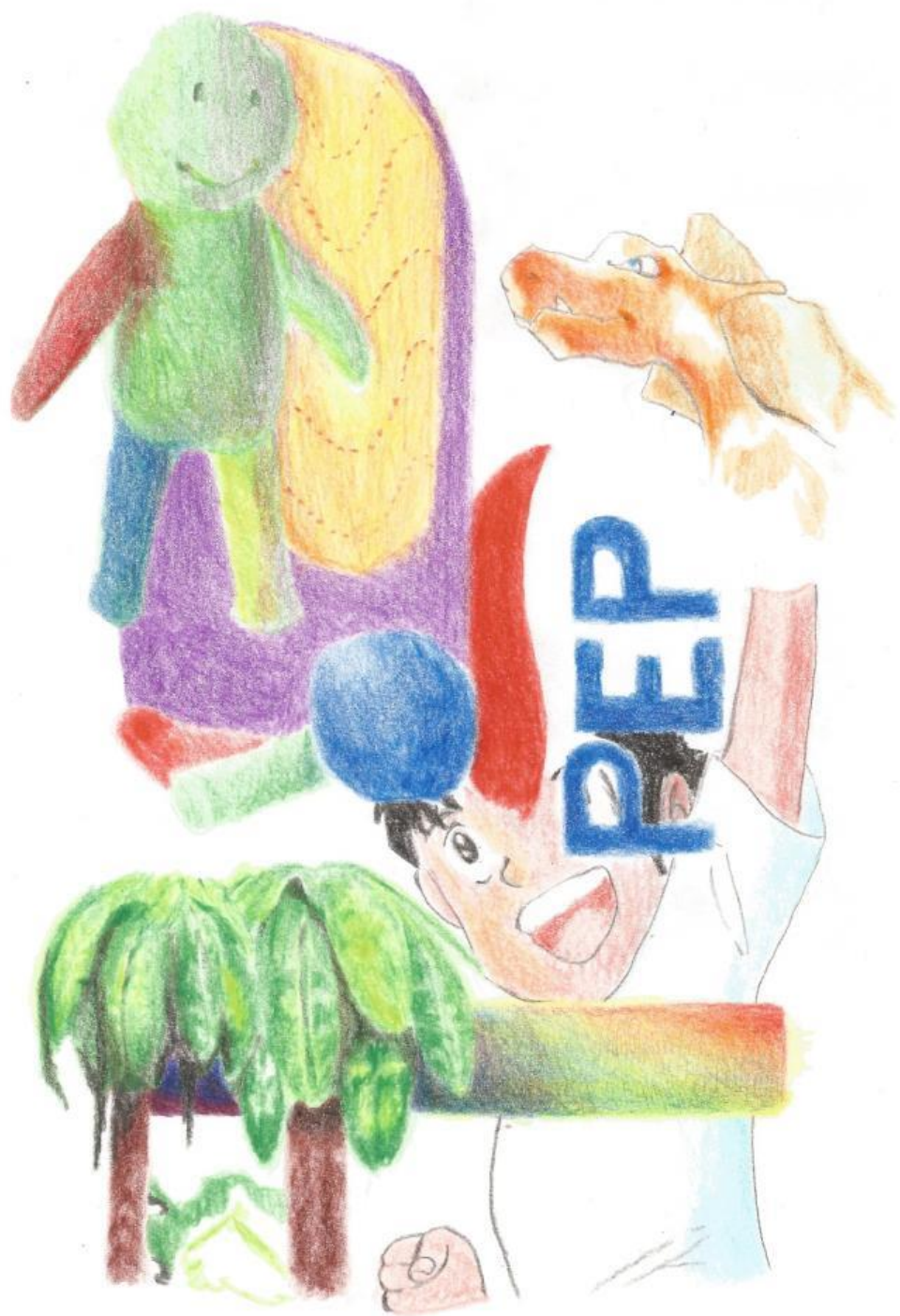




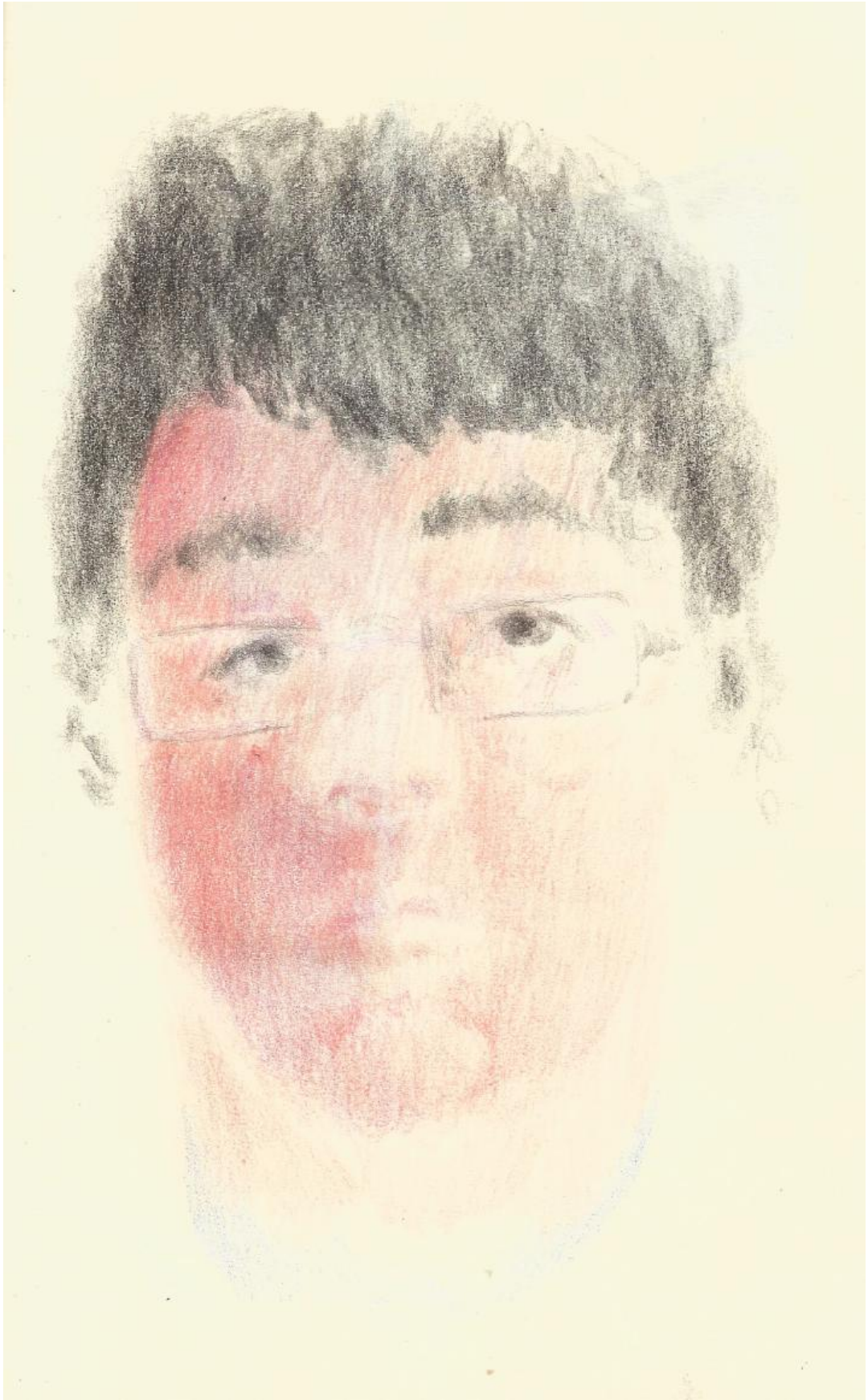






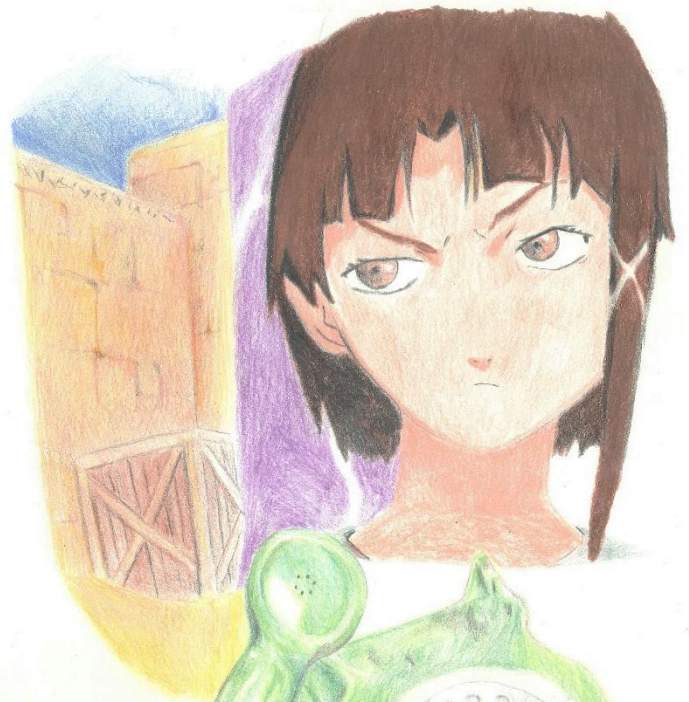
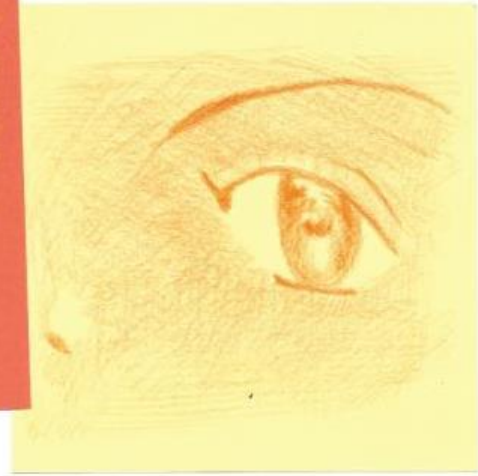




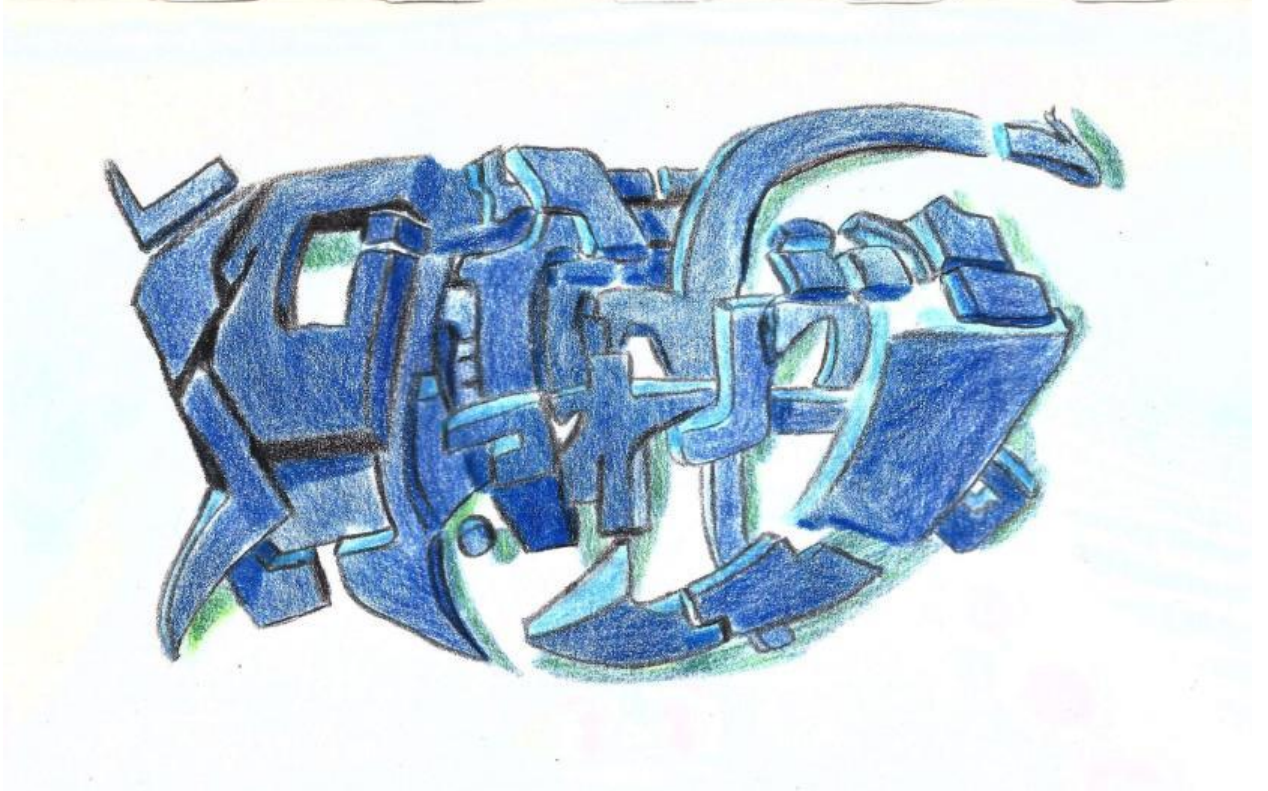








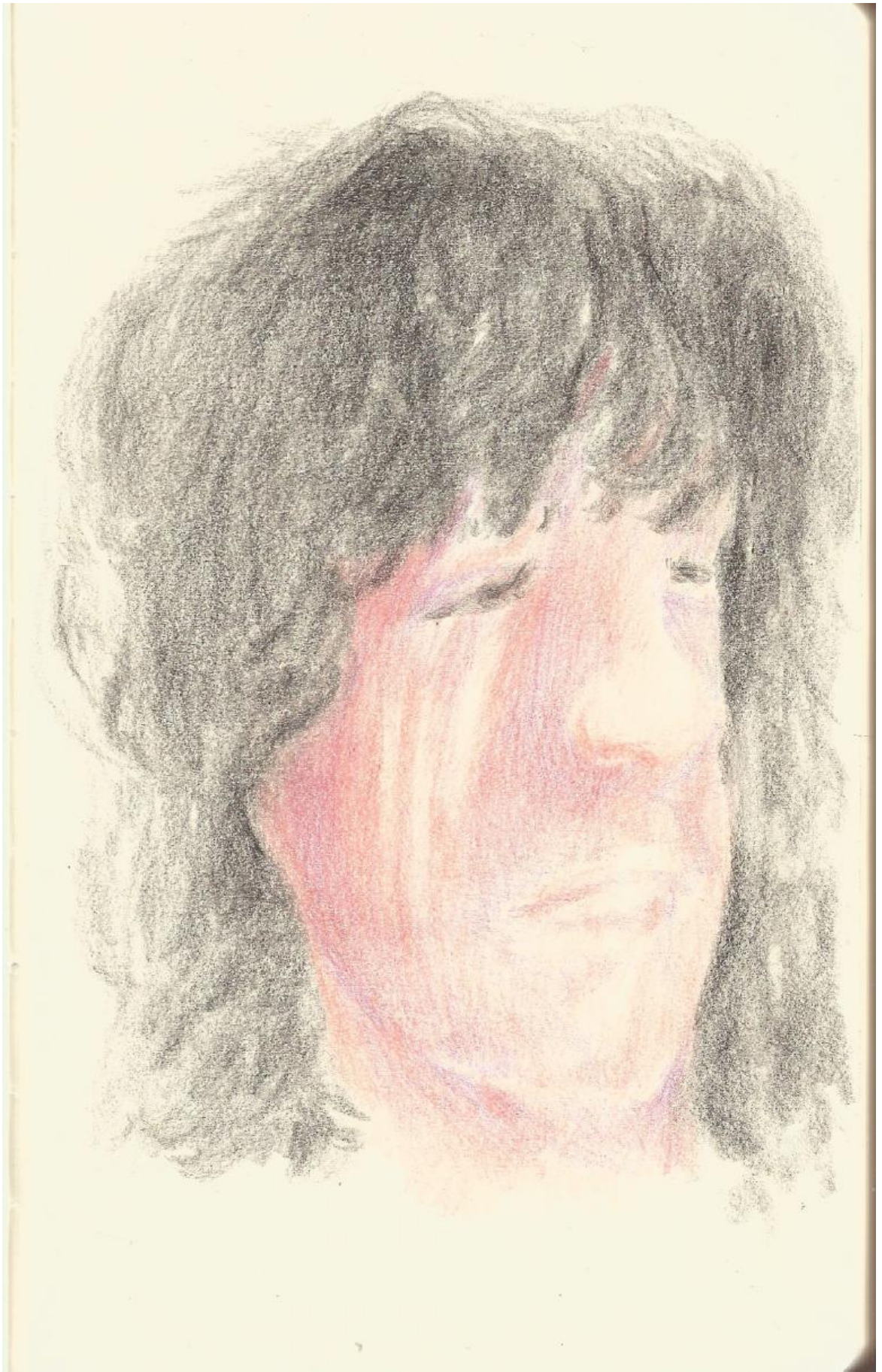
He was aware that he was still a child.







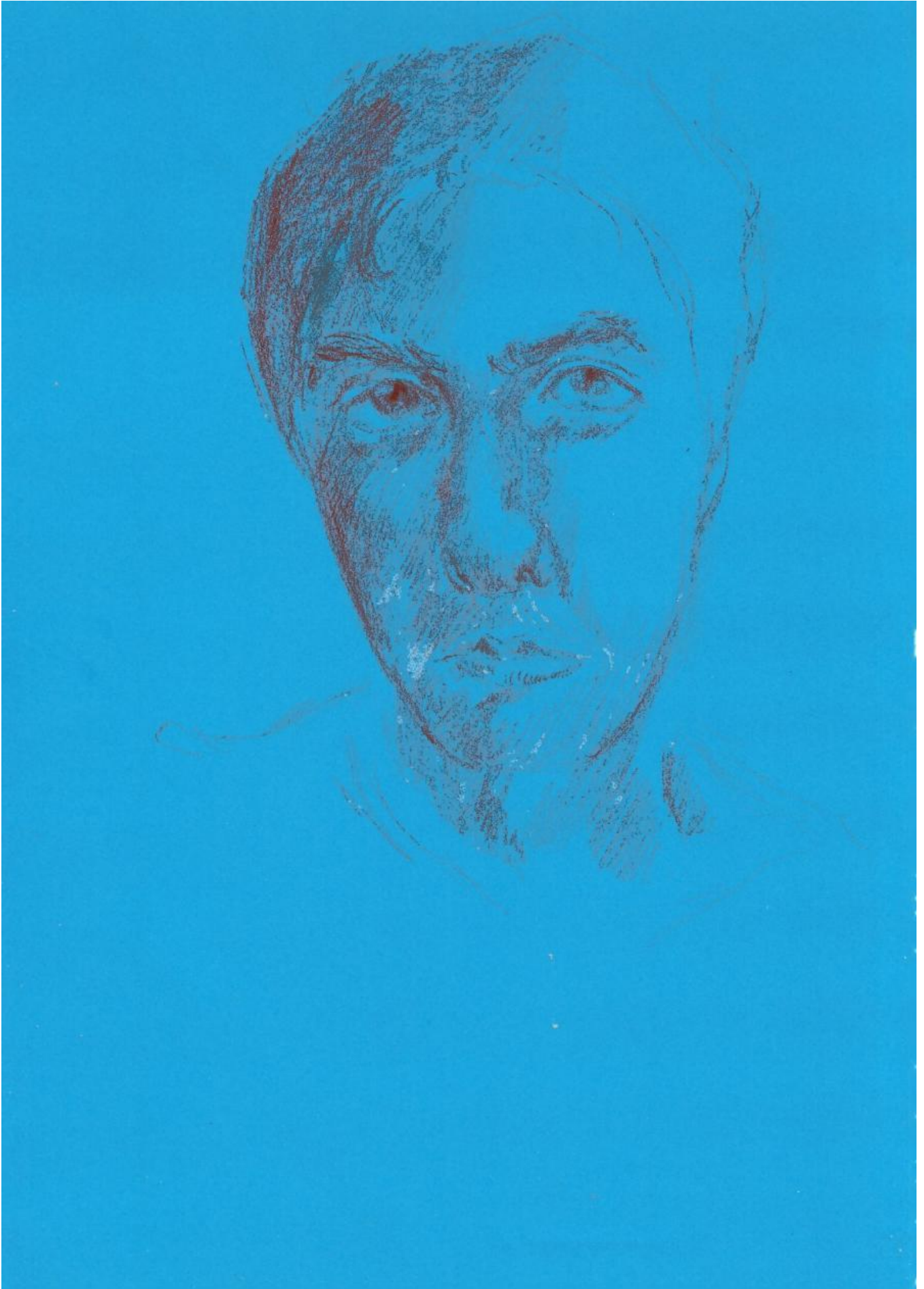


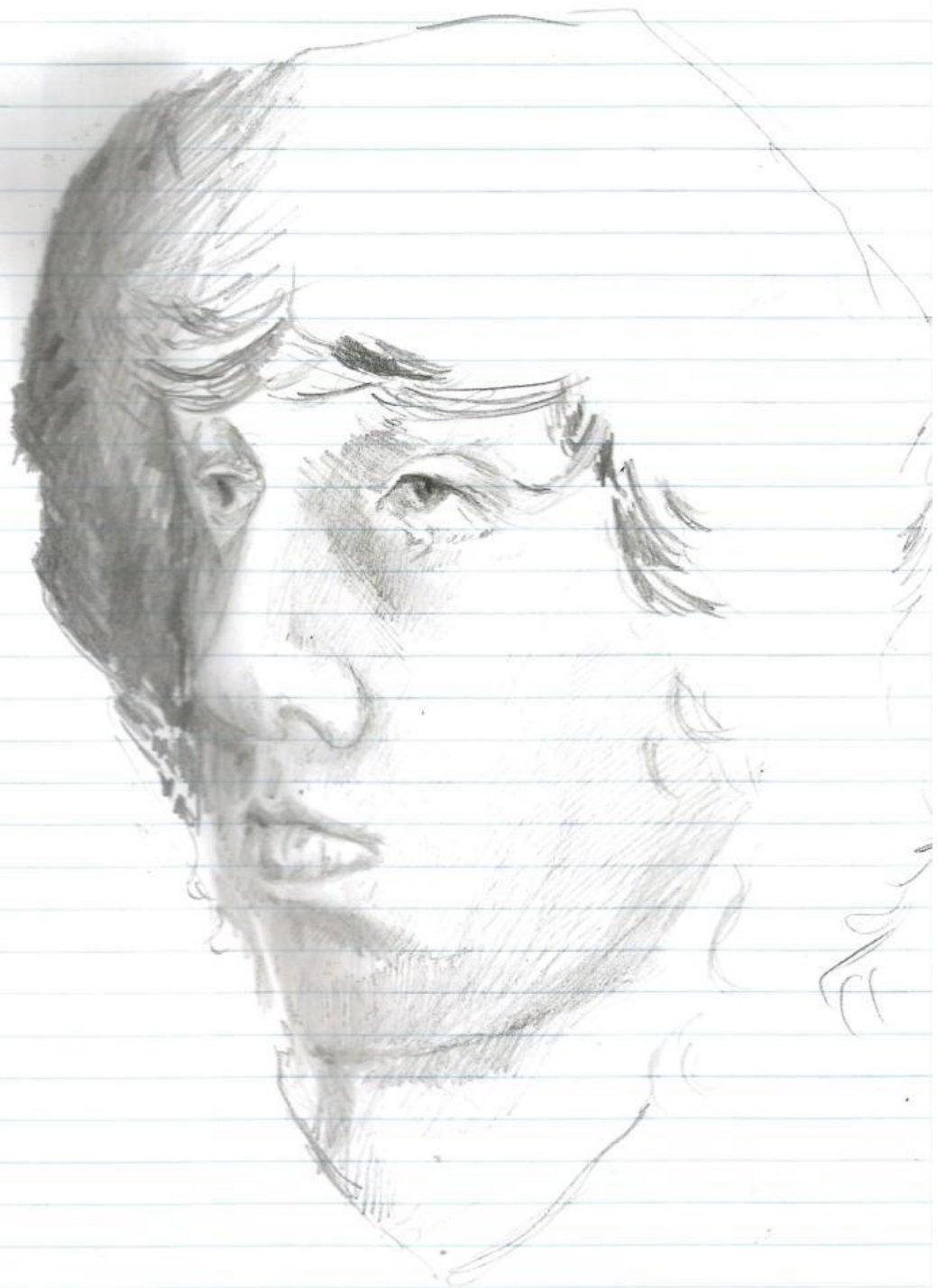


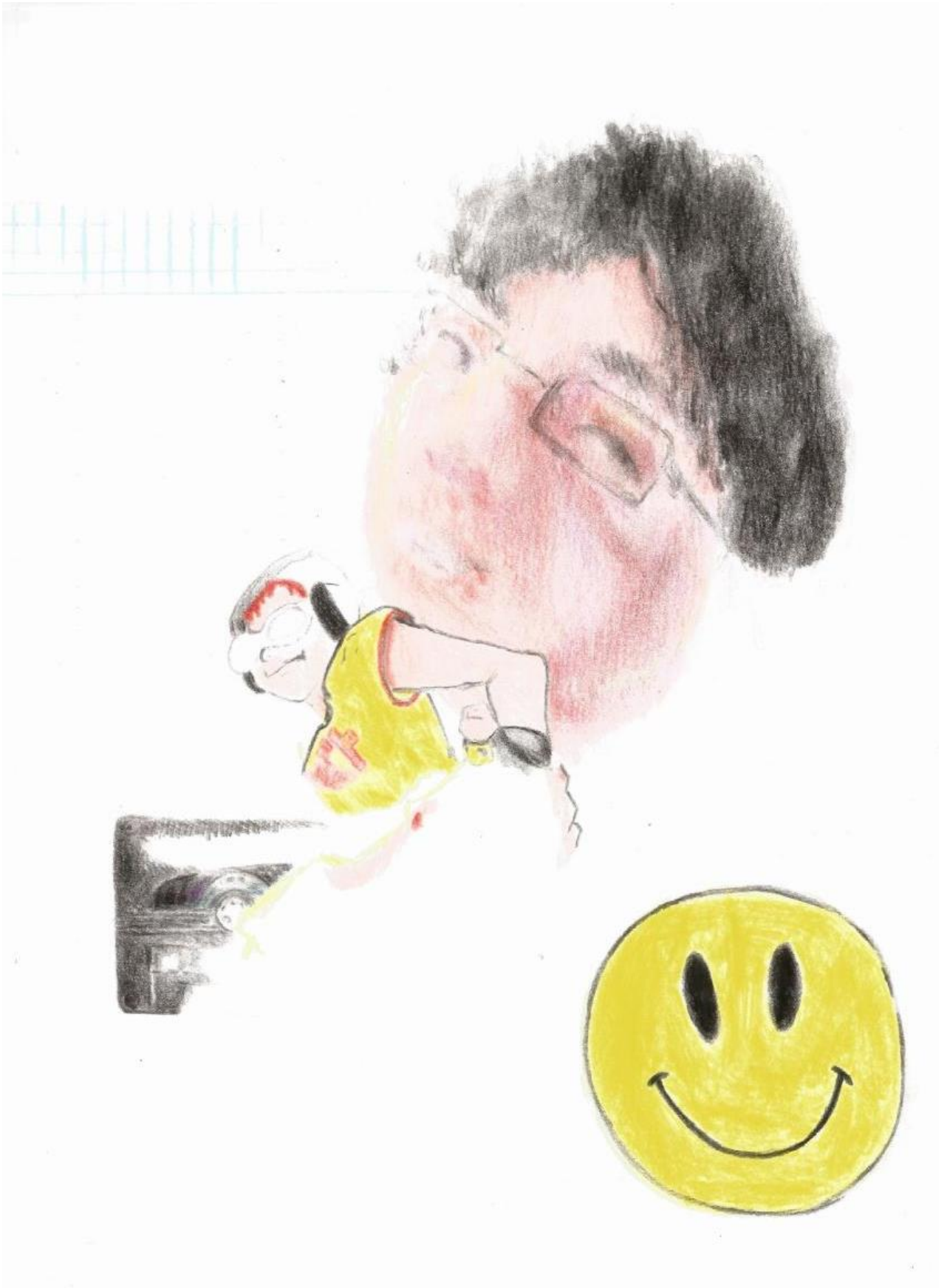






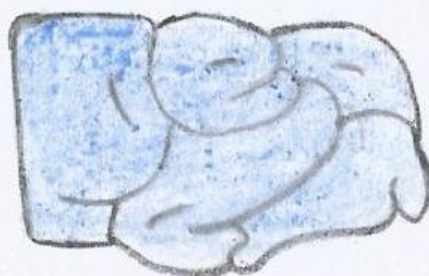


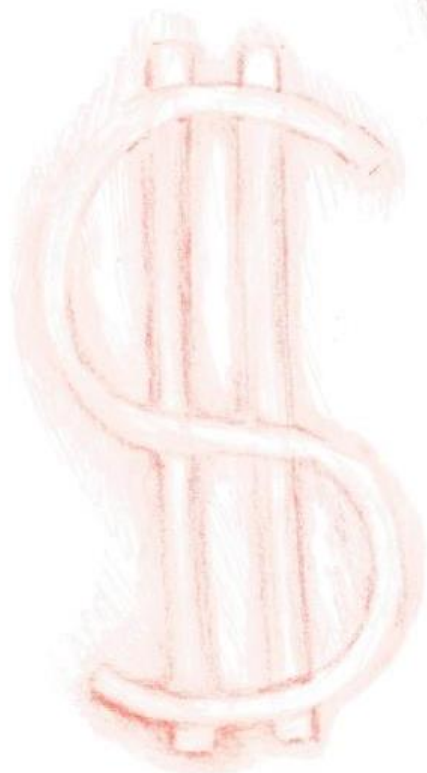


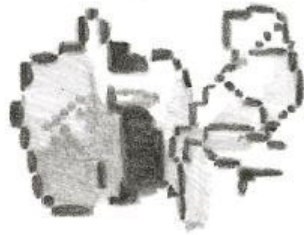
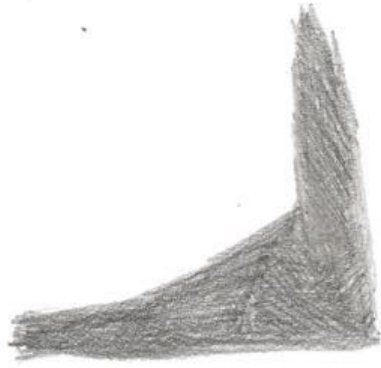


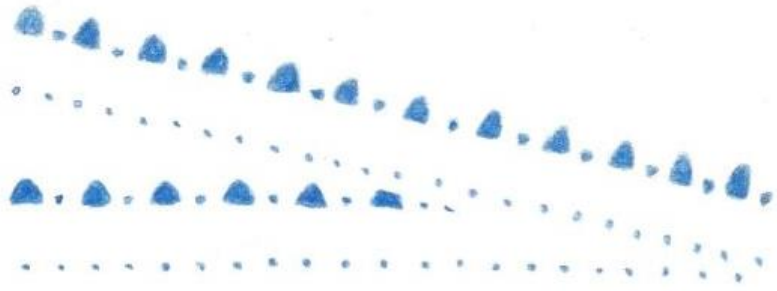


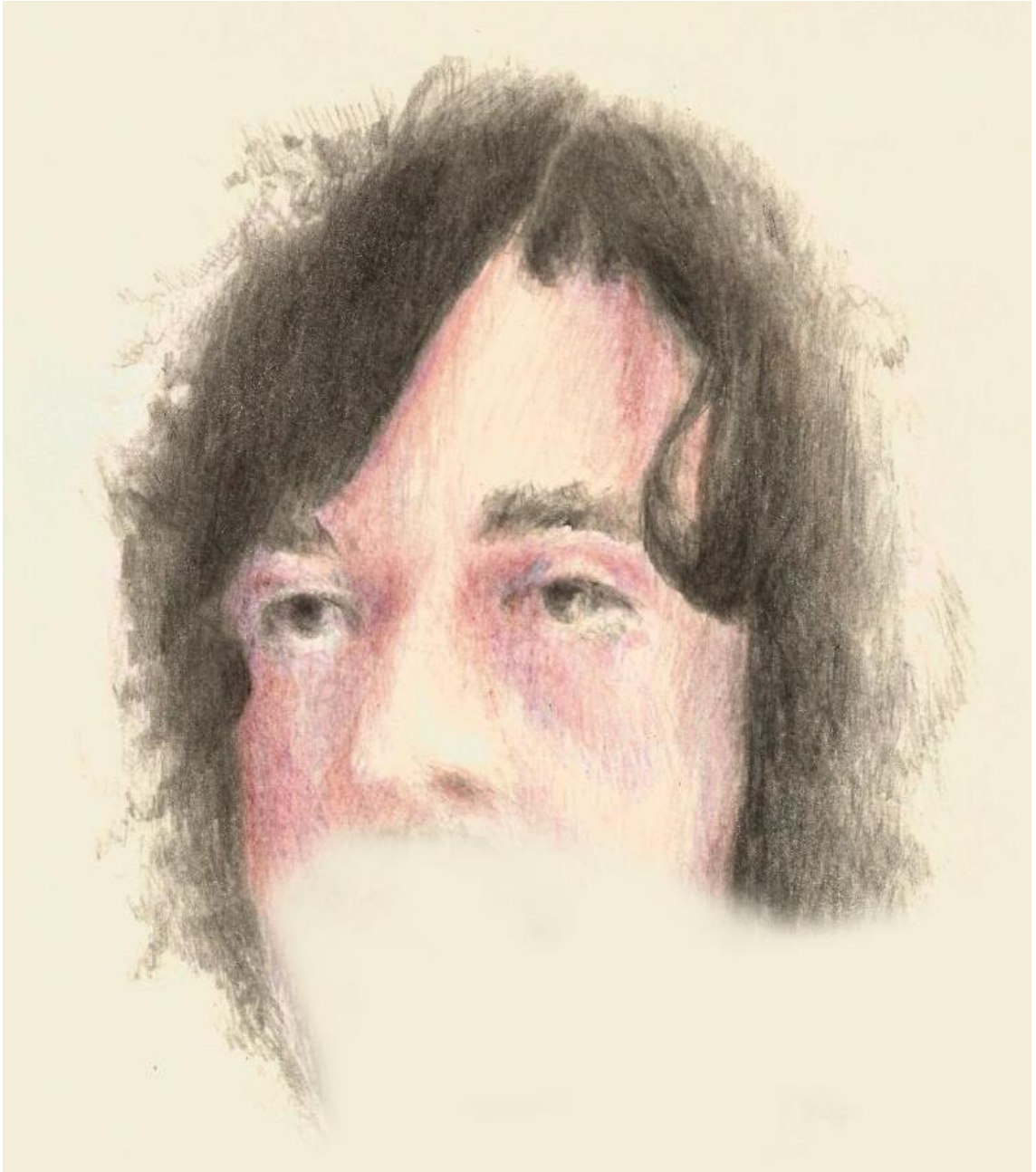






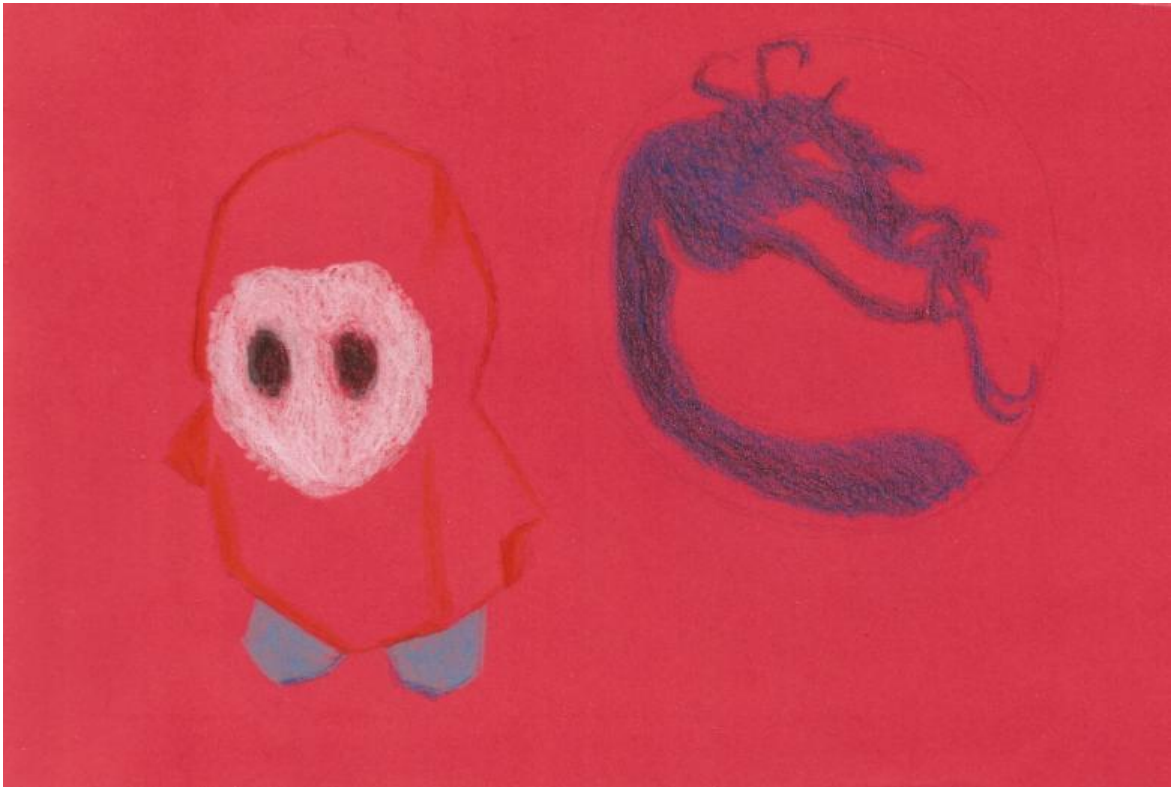


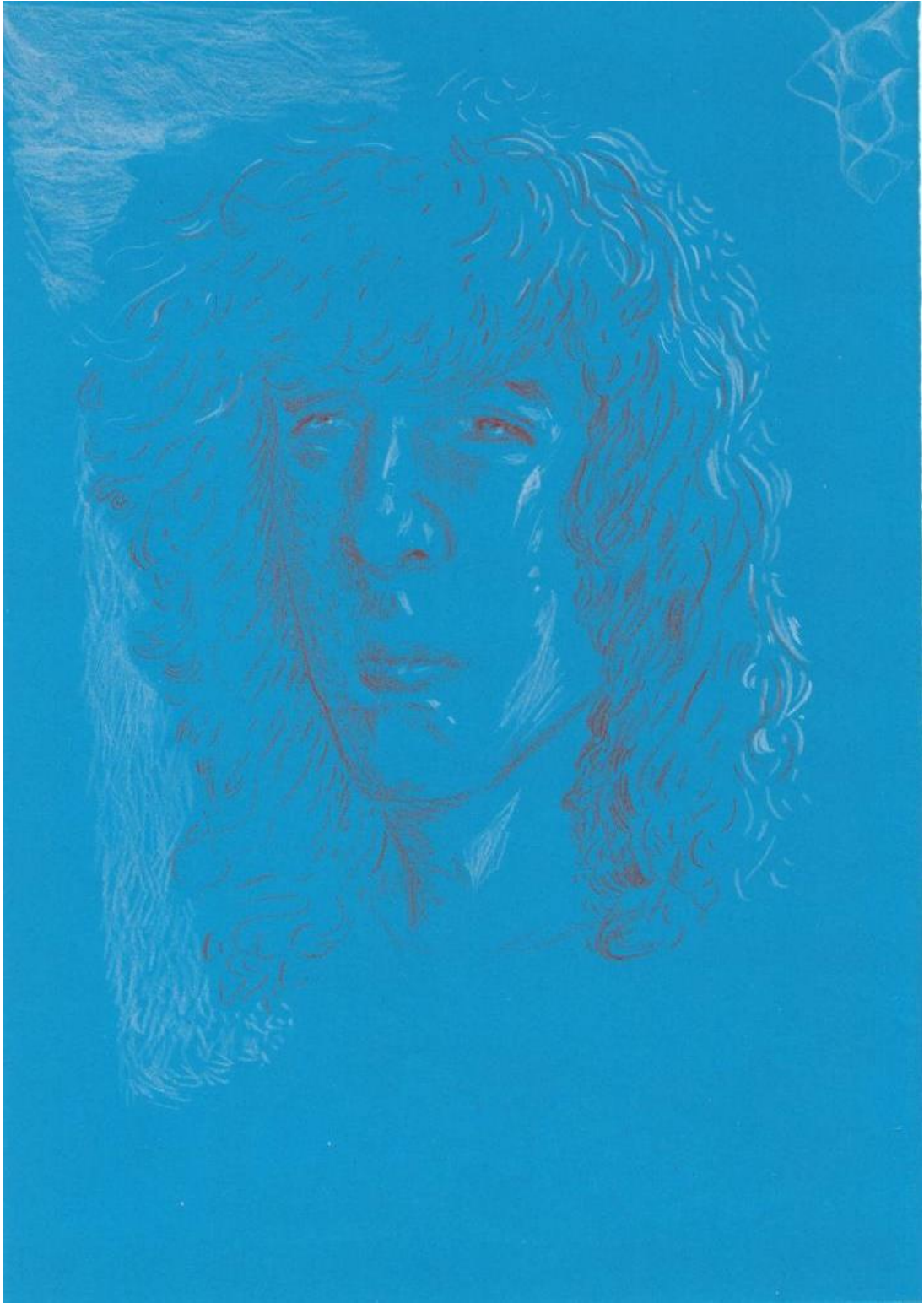




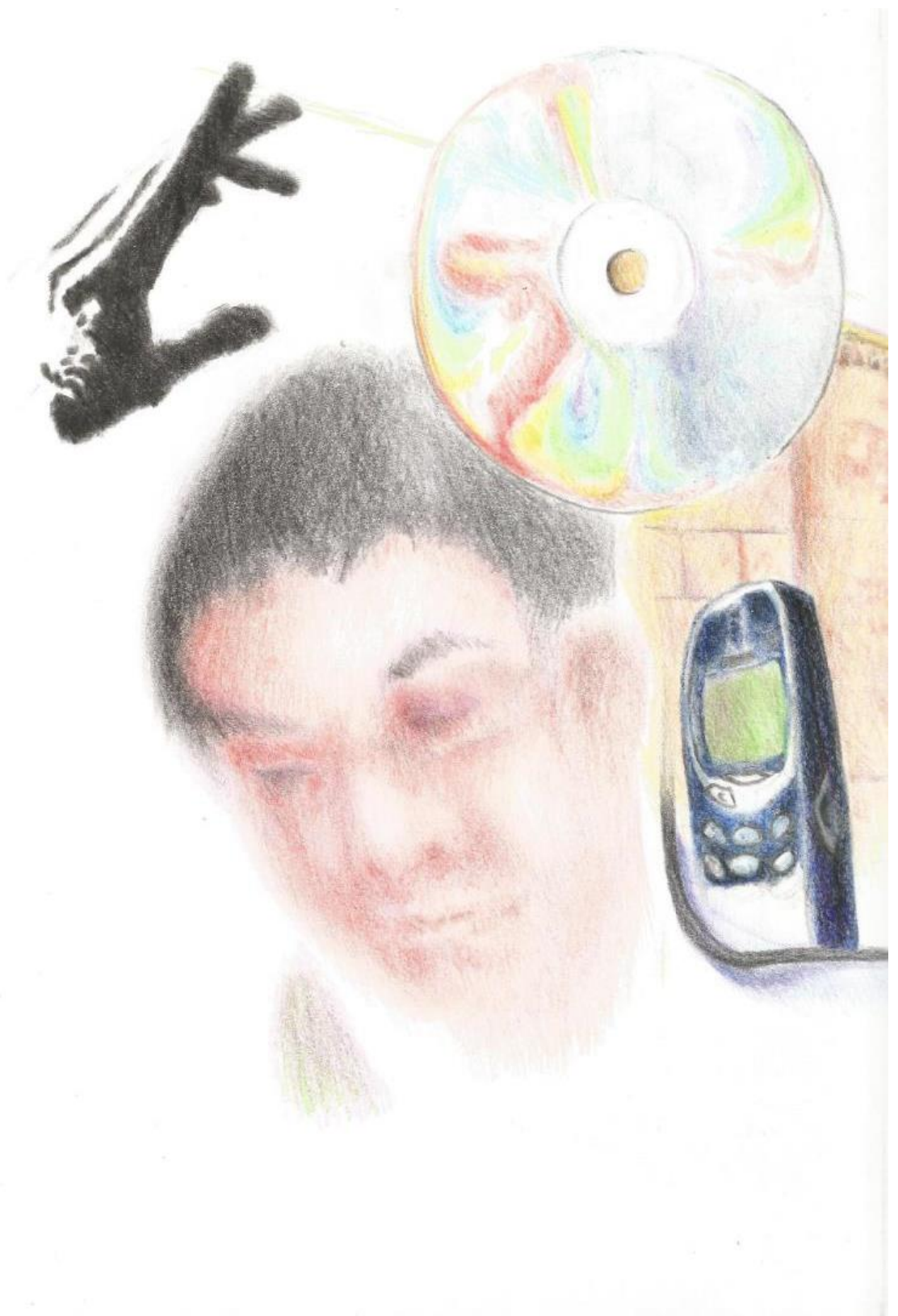


Coca-Cola



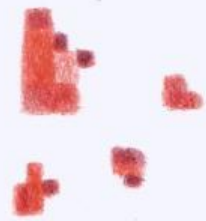


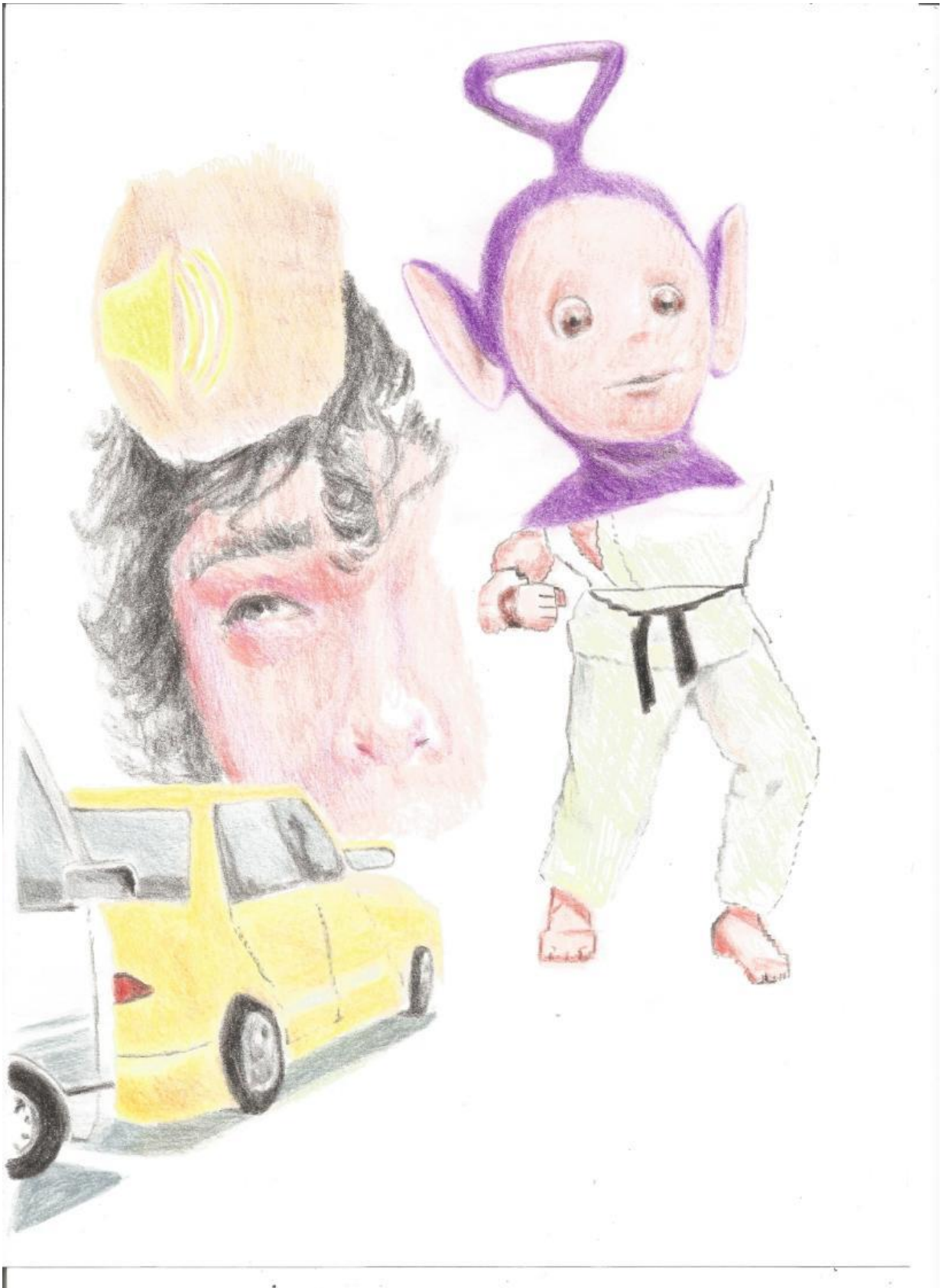












Appear Offline



