

Joana Maria Fernandes Pereira

Entre a impressão e a *desaparição*

Implicações conceptuais na
mediação das superfícies

Mestrado em Desenho
e Técnicas de Impressão

U.PORTO



FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

Faculdade de Belas Artes
Universidade do Porto • 2009

Joana Maria Fernandes Pereira

Entre a impressão e a *desaparição*

Implicações conceptuais na
mediação das superfícies

Projecto realizado por Joana Maria Pereira para
obtenção do grau de Mestre em Desenho e Técnicas
de Impressão sob a orientação de Graciela Machado

Faculdade de Belas Artes
Universidade do Porto • 2009

Agradecimentos:

À minha orientadora, Professora Graciela Machado

Ao André

Ao Ricardo Peixoto e ao Pedro Cunha

Aos meus colegas deste mestrado

RESUMO

Apresento um conjunto de reflexões e hipóteses de actuação centradas no tema *desaparição*, tratado como metáfora do que ocorre no domínio das técnicas de impressão e efeito de um fascínio pela impermanência e pelo que se julga insignificante.

Debruço-me, inicialmente, sobre as formas mais elementares da Impressão, promovendo um *retrocesso* tecnológico ou impulso para o retorno às origens. O desenho/imagem é o resultado de um conjunto de procedimentos rudimentares. Depois, a matéria (convertida em pó), interferência escultórica transversal a todo o projecto. Ainda as coisas do *dia-a-dia*, incorporadas nos diferentes procedimentos técnicos seleccionados, com predilecção para a litografia, por permitir a articulação/diálogo com outras disciplinas: o desenho, a fotografia, a escultura. Por último uma muito breve experiência serigráfica: repetição e sequencialismo são alguns dos conceitos avivados.

No final deste projecto persiste a imanência da degradação, da transformação da imagem, que resulta da fragilidade dos materiais empregues – delicadezas processuais. Somos, assim, inevitavelmente confrontados com a ameaça do desaparecimento.

ABSTRACT

I present a set of thoughts and hypothesis of acting centered in *disappearance* as a metaphor of what occurs in printing techniques, and as an effect of my personal fascination about impermanency and about things that are commonly seen as insignificant.

At first, I work on the most elementary ways of printing, promoting a technological return to the origins. Drawings and images are the result of a set of rudimentary procedures. Then, matter converted into dust is sculpture interference mark, visible in all the creative process. I also work around everyday-life objects, incorporated in all different technical procedures that I've used, especially Lithography (because it allows a dialogue with disciplines such as Drawing, Photography and Sculpture). Finally, a brief experience in Screenprint: *repetition* and *sequence* are some of the concepts approached.

What persists, in the end of this project, is the emanation of degradation, the transformed image, as consequence of the fragility of the materials that have been used. We are, therefore, inevitably confronted with the threat of disappearance.

ÍNDICE

Resumo/Abstract	5
1. Introdução	9
2. Reflexões gerais – enquadramento conceptual	11
2.1 - Indeterminações – o crime como metáfora	11
2.2 - Meros contactos de desapareição na mediação entre as superfícies	14
2.3 - Reminiscências escultóricas - Matéria	19
2.4 - A fotografia, o objecto encontrado e o inventário do existente	21
2.5 - A contaminação do quotidiano e o feitiço dos objectos	24
2.6 - A mutação das imagens – impressões e metamorfoses	27
3. Exposição e análise do trabalho experimental	30
3.1 - Monotipias – superfícies sensíveis	30
3.2 - Auto-Representação e invisibilidade	34
3.3 - Disseminações: a serigrafia e o papel de parede	36
3.4 - O desenho “moroso” e o silêncio dos objectos	38
4. Considerações finais	45
5. Referências bibliográficas	49
6. Índice de figuras	52

1. Introdução

Terá a certeza alternado com a dúvida? Terá a ficção contaminado irremediavelmente o princípio da realidade de tal modo que o reconhecimento do real está impossibilitado? Num mundo onde as imagens proliferam indiscriminadamente, talvez não haja espaço para a contemplação – sem tempo para usufruir o tempo, quem sabe a última (ou única) vontade seja a da insignificância – vontade de desaparecimento. Que analogias estéticas podemos estabelecer com este pretense estado das coisas?

Sabemos desde logo que a desaparecimento é, neste contexto, metafórica. *Tropo* do esquecimento ou da degradação. A desaparecimento nunca é, não existe na plenitude. No âmbito deste estudo o suposto desaparecimento é qualquer coisa que se acha em suspenso - ainda a determinar. Se ela existe, se é que existe, acontece como veremos no meio, na mediação entre o indivíduo e o Objecto.

Durante muito tempo debati-me com a questão da inexistência de obra. Este assunto não é uma preocupação mas uma intriga. Por que razão, como outros escultores, não terei acumulado objectos de produção própria? Amealhei pouco mais que uma realização fantasma. Esta herança invisível causa uma dupla sensação de frustração e alívio. Narra o fascínio crescente pelo transitório, o efémero, o insignificante. Como posso agora no campo das técnicas de impressão desenvolver esta deixa? Que técnicas, que materiais servirão este propósito (intento)?

Eis os desafios lançados processar o *desaparecimento* no âmbito da produção contemporânea e no campo alargado das técnicas de impressão. Enfim, reflectir sobre a forma como o invisível se faz visível, isto é, quais as estratégias da arte para que tal aconteça e que funções pode a reprodutibilidade desempenhar. Torna-se fundamental uma breve análise da produção e do pensamento actual, de forma a clarificar algumas das opções tomadas no âmbito do trabalho experimental. Problematizar diversos conceitos e actuações artísticas, decorrentes dos processos de impressão, exige uma meditação acerca dos momentos coincidentes de progressão e regressão tecnológica. Pretende-se que este projecto seja um contributo para o estudo dos artefactos (imagens) que se destroem, que se degradam e que são por natureza irrepetíveis ou provisórios. Por fim, ensaiar uma conexão entre áreas distintas de produção, a salientar o desenho, a escultura, a fotografia e naturalmente a Impressão. Será certamente em redor das técnicas de impressão que este trabalho se desenvolve.

O crime como metáfora da obra é um jogo que se estabelece entre o artista e o criminoso, entre a obra e o crime. Não é outra coisa se não possibilidade de pensar a obra no plano do indeterminado, do desconhecido, onde a generalidade dos procedimentos nos são velados, o que se torna visível é nada mais que um indício, um documento de uma situação passada. Não se trata de performance, ainda que ela surja como referência, mas de impressão. Na realidade nada é que pura ficção, processos de representação e desaparecimento.

Entretanto arriscam-se alguns exemplos onde o elementar surge como crença. A técnica é rudimentar e resume-se, na generalidade dos casos, ao contacto entre superfícies. Processos

simples de transferência ou depósito de matéria. Aqui a existência temporária da imagem, do desenho, não se relaciona exclusivamente com o uso de substâncias efémeras, mas também com a realização superficial do toque. Neste encadeamento, a experiência do desaparecimento permite-nos possíveis analogias entre a arte e a religião, uma sondagem à dimensão simbólica da ausência. Pois conforme refere George Steiner, o valor de anúncio está, antes de mais, no vácuo que decorre da retirada ou da ausência de Deus.

De seguida debruço-me sobre as determinações da matéria. O fascínio pelo pó: desgaste, transformação ou degradação da matéria – a matéria em partículas. Observemos que na origem da impressão está o transporte, o depósito ou a transferência de substâncias. São de facto vestígios conceptuais da minha área de formação, a escultura.

Num quarto ponto estabelecem-se algumas considerações acerca das possíveis transformações sociais e culturais exercidas pela fotografia. Desenvolve-se um paralelismo com o *ready-made*. Enfim, talvez na origem de tudo isto esteja apenas um problema de percepção. E o que ocorre, na expressão *inventário do existente*, é um deslumbramento pelo corriqueiro, constituindo em última análise mais uma forma de trazer para a ribalta o invisível ou o insignificante.

E como não podia deixar de ser atendo às questões do quotidiano e da sua irradiação pelas práticas artísticas. Novamente a *importação* de elementos provenientes do dia-a-dia e a atribuição de novos significados.

Só depois se enunciam algumas ideias respeitantes à capacidade de mutação da imagem: desmaterialização, multiplicação ou degradação, todas contidas na possibilidade de reprodução técnica da obra.

Por último, exponho o trabalho prático desenvolvido. Inicialmente o projecto sucede no âmbito da monotipia, por recurso a um conjunto de processos elementares, de carácter experimental e *caseiro*. Mas com alguma naturalidade a litografia ocupa o lugar central. Esta opção técnica decorre da possibilidade de exploração do desenho à *maneira tradicional*, mas também provém da aptidão da litografia para a confrontação/afinidade com outros modos de fazer, a salientar a fotografia ou a escultura. A fotografia aparece assim com alguma naturalidade, no âmbito do retrato (por transferência) ou simplesmente como ferramenta de trabalho, como auxiliar na acção de desenhar. No final, faço uma breve incursão pela técnica serigráfica, cultivo a repetição exaustiva da imagem numa analogia com o papel de parede.

Na globalidade do projecto a reprodução da imagem adquire um carácter único e indeterminado que sucede quase exclusivamente pela persistência do uso do pó como material de eleição. As variações obtidas são subtis e atiram a imagem para um território ambíguo, entre o múltiplo e o único, a permanência e a impermanência.

2. Reflexões gerais – enquadramento conceptual

2.1 - Indeterminações – O crime como metáfora

A ideia do mundo como subjectividade e representação - próxima de conceitos como *simulação* ou *ficção* - parece-me determinante para a compreensão da vida e da arte contemporânea. A certeza ter-se-á revezado com a dúvida. Sendo “*mais que provável que não possamos regressar à inocência epistemológica das construções aristotélica e cartesiana da certeza. (...) Depois de Rousseau, depois de Nietzsche e de Freud, o nosso sentimento da interiorização muitas vezes compulsiva da visão e da experiência, tornou-se demasiado insistente. Com Schopenhauer, sabemos que o nosso mundo é «representação».*”¹ Porque “*cada homem vive num mundo diferente e os mesmos acontecimentos que vêm do exterior despertam em cada um efeitos bastante diferenciados*”.² Podemos deste modo concluir que a visão que temos das coisas é inevitavelmente parcial, incompleta ou intermitente. Assim, a natureza ambígua das imagens encontra-se primeiramente como que em potência no próprio individuo (na experiência da percepção), de tal modo que, o que não se pode ver, o que não se conhece totalmente começa por ser o Eu, o Outro, enfim, o mundo.

No limite a ficção e a dúvida permanentemente lançadas sobre o real (sobre a História) terão contaminado irremediavelmente o princípio da realidade. Mesmo os cenários de informação, na sua vertente mais objectiva, são frequentemente questionados. Vejamos o que diz Dieter Roth acerca da actualidade jornalística: “*Reading news is so boring. They are so badly writing and so full of lies. (...) There should be newspapers dedicated to the things in life that matter, the other reality*”.³ Terá esta visão, continuamente incerta sobre o circundante, uma relação directa com a intermitência das imagens? A invisibilidade e a impermanência aqui referenciadas não serão sintomas do *Hiper-real* anunciado por Jean Baudrillard? Observemos o exemplo caricato da Disneylândia, que segundo este “*é colocada como imaginário a fim de fazer crer que o resto é real, quando toda Los Angeles e a América que a rodeia já não são reais, mas do domínio do hiper-real e da simulação. Já não se trata de uma representação falsa da realidade (a ideologia), trata-se de esconder que o real já não é o real*”.⁴ O problema que aqui se põe é um problema de indistinção entre o real e o modelo, entre o original e a réplica. É a vertente de uma sociedade hiper-realista, contexto generalizado de *Tv-verdade/Reality-show*, onde se estabelece um paralelismo entre *aparecer* e *desaparecer* - vontade de insignificância nas mais variadas ordens e sentidos. Esta vontade de insignificância é segundo Braudrillard “*a nossa versão contemporânea da vontade de poder*”.⁵ Proliferam as imagens, acumulam-se,

¹ STEINER, George. *Gramáticas da Criação*. Relógio D'Água Editores, Lisboa 2002, p 183

² SCHOPENHAUER, Arthur. *A arte de ser feliz*. Padrões Culturais Editora, Lisboa 2004, p 16

³ Dieter Roth in MOURE, Gloria (ed.). *Behind the Facts. Interfunktionen 1968-1975*. Fundació Joan Miró, Barcelona; Fundação de Serralves, Porto; Ediciones Polígrafa, Barcelona 2004, p 174

⁴ BAUDRILLARD, Jean, *Simulacros e Simulação*. Relógio D'Água Editores, Lisboa 1991, p 21

⁵ BAUDRILLARD, Jean, *O Crime Perfeito*. Relógio D'Água Editores, Lisboa 1996, p 108

multiplicam-se, *desfocam* até à invisibilidade, porque o famoso quarto de hora de glória de que fala Andy Warhol “*não é senão a faculdade de aceder a essa extrema insignificância*”.⁶

Continuamos a afirmar que “*a modernidade, seja qual for a época de que date, é sempre inseparável do enfraquecimento da crença e da descoberta do pouco de realidade da realidade, associado à invenção de outras realidades*”.⁷ Quiçá por este motivo a *Verdade* seja vista por muitos pensadores como tirana do pensamento; projectar, experimentar, idealizar, é também, ou acima de tudo, fantasiar, ficcionar. Já afirmou George Steiner, “*talvez a nossa pós-cultura se caracterize por preferir não durar a ter que despedir-se dos riscos do pensamento*”.⁸ O artista é claramente um dos produtores desta ficção ou não fossem o Desenho, a Fotografia ou o Cinema parte integrante da nossa memória individual e colectiva. Durante este processo *inventivo/criativo* e perceptivo de outras realidades – na representação – mais uma vez se dilui o real e a ficção. De tal modo que a *personae* das artes, aquela que pertence “*a um outro nível da realidade, diferente daquele a que pertencem as pessoas que acotovelamos no metro (...) pode exercer sobre a nossa consciência, sobre a nossa vida quotidiana, uma pressão insistente, um impacto intrusivo e uma marca na memória muito superiores àquilo que designamos como «real» ou o «palpável»*”.⁹ E o que é da ordem do insignificante desloca-se para o rol do que é de valor.

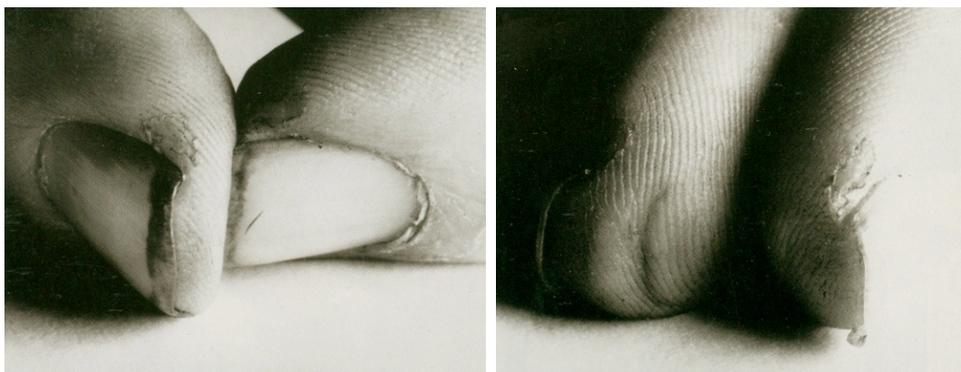


Fig.1 - Dennis Oppenheim, *Aspen 2*, 1970, Filme 16 mm

Subjaz das palavras de George Steiner um aspecto, ainda não sublinhado, de grande pertinência no âmbito deste estudo, que está contido na expressão *não durar*. Porque neste *não durar* está talvez a possibilidade de pensar a obra enquanto marca, vestígio ou resíduo, no plano do indeterminado, do imprevisível ou do efémero. Quando o que verdadeiramente parece importar é a intenção com que se faz a obra de arte, então, o objecto na sua dimensão ou tradução clássica, vê-se despromovido em benefício da ênfase do processo. A temática do tempo/espço, que ocupou - por exemplo - uma grande parte da produção artística realizada nos anos 60 e 70, apontando a problemática da “*desmaterialização do objecto de arte*”, pode

⁶ BAUDRILLARD, Jean, *O Crime Perfeito*. Relógio D'Água Editores, Lisboa 1996, p 109

⁷ LYOTARD, Jean François, *O Pós-moderno explicado às crianças*, Publicações Dom Quixote, Lisboa 1999, p 21

⁸ STEINER, George, *No Castelo do Barba Azul (algumas notas para a redefinição da cultura)*, Relógio D'Água Editores, Lisboa 1992 p 142

⁹ STEINER, George. *Gramáticas da Criação*. Relógio D'Água Editores, Lisboa 2002, p 183

encontrar correspondência directa com o “*não apresentável*”¹⁰, o indeterminado, ausências contidas agora no plano da representação (da obra). “*The idea is paramount and the material form is secondary, lightweight, ephemeral, cheap, unpretentious and/or dematerialized*”.¹¹ O artista recorre assim, hoje, frequentemente, a um conjunto de estratégias que têm como repertório o imaterial, o efémero, o instantâneo, o imprevisível, o mecânico.

Deambulando entre normatividade e indisciplina ou controle e descontrolo, o indivíduo é simultaneamente actor e espectador. Como um criminoso que contempla a cena do crime que é marca da sua criação. “*Se não houvesse as aparências, o mundo seria um crime perfeito, quer dizer, sem criminoso, sem vítima e sem móbil. Um mundo do qual a verdade se teria retirado para sempre, e cujo segredo não seria nunca desvendado por falta de marcas [...] também o artista está sempre próximo do crime perfeito, que é o de não dizer nada. Mas separa-se dele, e a sua obra é a marca desta imperfeição criminosa*”.¹²

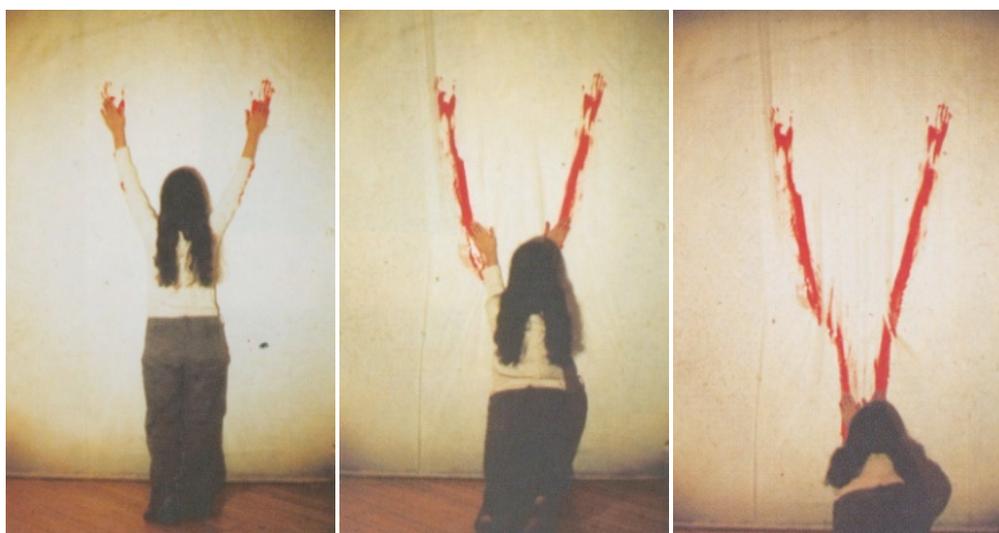


Fig.2 - Ana Mendieta, *Body tracks*, 1974

O crime como metáfora da obra parece-me um exemplo interessante quando pensado no campo das Técnicas de Impressão, na medida em que estas começam por ser simplesmente uma marca – “*imperfeição criminosa*”. Agir, produzir um acontecimento que não necessariamente reproduzível e cujo processo nos é, na generalidade dos casos, velado (invisível), é um procedimento que partilhamos com o criminoso. Aqui, a marca é inseparável do seu modo de aparecer (processo). Tudo se torna ficção, porque o que quer que tenha acontecido desapareceu em parte, fica apenas um rasto, um sinal, um indício do que aconteceu. Segundo palavras de Ana Mendieta, “*todas as obras de arte são crimes não cometidos*”.¹³ Esta afirmação poderá ter

¹⁰ LYOTARD, Jean François, *O Inumano, Considerações sobre o Tempo*, Editorial Estampa, Lisboa 1997, p 131

¹¹ LIPPARD, Lucy, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object From 1966 to 1972*, University of California Press 1997, p XI

¹² BAUDRILLARD, Jean, *O Crime Perfeito*, Relógio D'Água, Lisboa 1996, p 23

¹³ Ana Mendieta in *Ana Mendieta*. (cat. exp.). Xunta de Galicia: Centro Galego de Arte Contemporánea, Julho-Outubro, 1996, p 93

muitas interpretações, estou certa que entre elas está a comunhão entre o acto criativo e a experiência da morte. Citemos, novamente, George Steiner, que diz o seguinte: “Ao contrário do que pretende o cliché, o irmão da morte talvez não seja o sono, mas a arte. Ao mesmo tempo que exprime na sua essência a vitalidade, a força de vida e o prodígio da criação, a obra de arte é acompanhada por uma dupla sombra: a da sua possível ou preferível inexistência, e a do seu desaparecimento”.¹⁴ Ora, através de um duplicado de si mesma como silhueta, com recurso frequente à performance ou a um reportório de materiais de carácter efémeros, a artista destaca incessantemente a sua desapareição. Este deslumbramento pela degradação ou pela dissolução, não é uma característica exclusiva de Ana Mendieta, são agora conceitos amplamente explorados na generalidade das práticas artísticas contemporâneas. A obra proclama a existência temporária do corpo, da forma, do objecto e apresenta-se meramente como vestígio do *crime*.

2.2 - Meros contactos de desapareição na mediação entre as superfícies

*“A pure image, an archetype, the imprint is this spontaneous drawing which the body gives of itself in spite of itself. It is the image which escapes from itself. It seals its encounter with the surrounding world, leaving on each thing the trace of this contact. Be it touch, pressure, contact, the imprint essentially comes from the brief or prolonged union, of two skins. In this way it stigmatizes the question of the limits of the body: the imprint designates definitively this point where my body ends and where what is exterior, foreign to it, begins”.*¹⁵

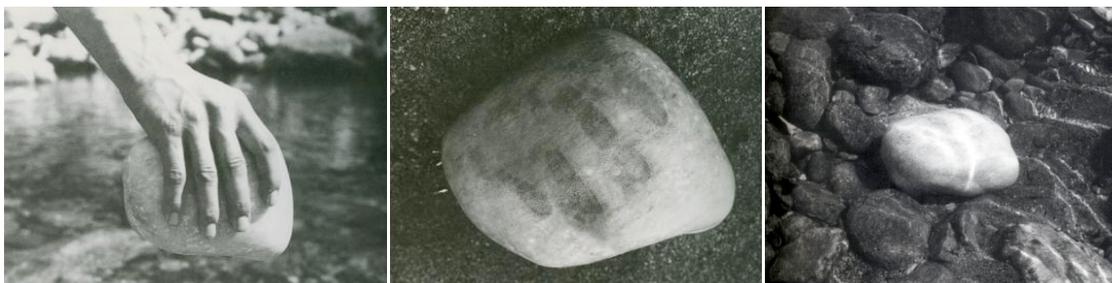


Fig. 3 - Giuseppe Penone, *Svolgere la propria pelle*, 1971

Recupero novamente a ideia da obra como marca, um sinal que fica quando dois elementos se tocam: rasto, vestígio, indício de um contacto. A Impressão como forma primária e primeira de representação, superficial, leve ou intensa por se oferecer como meio singular de exploração dos sentidos. Uma permanente valorização do gesto, onde o corpo se apresenta como instrumento privilegiado à elaboração de uma imagem e onde todos os outros são

¹⁴ STEINER, George. *Gramáticas da Criação*. Relógio D'Água Editores, Lisboa 2002, p 41

¹⁵ Guy Tosatto in *Giuseppe Penone: 1968-1998*. (cat. exp.). Xunta de Galicia: CGAC, Janeiro-Abril 1999, p 178

prováveis – processo instantâneo de proximidade. De facto, na maioria dos casos, esta forma elementar de criação (impressão) tem correspondência directa com o Desenho (*espontâneo*) enquanto experiência primária, remontando às origens primordiais do indivíduo. *“Indeed, drawing is part of our interrelation to our physical environment, recording in and on it. It is the means by which we can understand and map, decipher, and come to terms with our surrounding as we leave marks, tracks or shadows to mark our passing. Footprints in the snow, breath on the window, vapor trails of a plane across the sky, lines traced by a finger in the sand – we literally draw in and on the material world”*.¹⁶

O que acontece, acontece na mediação entre superfícies, e é efeito de um acto regressivo. Pergunto-me se terá este episódio alguma coisa de primitivo? Seguramente que a ideia da obra enquanto marca se inscreve no encadeamento do elementar, análoga à essência da arte ou do artista, à Impressão por transferência, comunicação imediata e eficaz de uma ideia, de uma intenção para um suporte. Tomemos como modelo o argumento de Allan Kaprow: *“I would propose that the first practical step toward laughter is to un-art ourselves, avoid all esthetic roles, give up all references to being artists of any kind whatever”*.¹⁷ Esta afirmação corresponde à necessidade do artista se libertar de velhos estereótipos. *Any kind whatever*, também poderá incluir o recurso consciente e premeditado às técnicas rudimentares. O artista à imagem de um homem primitivo - *un-art ourselves* - aparentemente irracional ou alienado; *“como se um violento instinto de anulação e renovo tivesse prevalecido, uma espécie de amnésia criadora”*.¹⁸



Fig.4 - Andy Goldsworthy, *Rain shadows*, 1992

¹⁶ DEXTER, Emma (intr.), *Vitamin D, New Perspectives in Drawing*, Phaidon Press Limited, Londres 2005, p 6

¹⁷ KAPROW, Allan. *Essay on the blurring of art and life*. edited by Jeff Kelley. London: University of California Press, 1993, p 103

¹⁸ STEINER, George, *No Castelo do Barba Azul (algumas notas para a redefinição da cultura)*, Relógio D'Água, Lisboa 1992 p 67

Nesta regressão consciente achamos uma dimensão simbólica. São, como descreve Georges Didi-Huberman, *contactos de desapareção*. Dissimulada na vontade de retorno a um estado anterior estará a referida vontade de insignificância ou desapareção do indivíduo? Seja como for fica a certeza que a magia da impressão está sobretudo na sua capacidade para evocar. Não será a reprodução que impulsiona a aura, é antes a sua aptidão para chamar a *coisa em falta* e que nos redirecciona para o corpo ausente, uma espécie de apresentação negativa.

Podemos, no decorrer do tema *coisa em falta*, assinalar uma outra estratégia, que tem a invisibilidade como propósito e diz respeito ao uso do Branco. A superfície quer-se geralmente neutra, por se admitir que o vazio ou o intervalo do Branco se aproximam de conceitos como *pausa*, *silêncio* ou *inércia*. Este sentimento de despojo adquire as mais variadas formas (negativas, *nuas*, transparentes). O branco da natureza: a neve em Ana Mendieta. O branco da folha de papel: em Felix Gonzalez Torres, metodicamente empilhadas assemelham-se a esculturas minimalistas. “O branco, que muitas vezes é considerado como uma não-cor [...] é como que o símbolo de um mundo onde todas as cores enquanto propriedades de substâncias materiais, se desvaneceram. [...] O branco actua sobre a nossa alma como o silêncio absoluto. [...] Este silêncio não está morto, transborda de possibilidades vivas”.¹⁹ O branco pode de facto funcionar como marca, ausências da coisa outrora presente, é “o branco da não-inscrição”.²⁰

Perante o esvaziamento na nostalgia do vazio, diante da *não-cor*, a arte e a estética entrecrocaram-se com a teologia, por se estabelecer comparações frequentes entre o poder simbólico da arte e o da religião - “Deus tinha desaparecido. Não tinha morrido, tinha desaparecido. Quer dizer que o problema já nem sequer se punha. Era resolvido pela simulação. Assim fazemos nós quanto ao problema da verdade ou da realidade deste mundo: resolvemo-lo pela simulação técnica e pela profusão de imagens onde não há nada para ver. Mas não é a estratégia de Deus Ele próprio aproveitar-se das imagens para desaparecer, obedecendo à pulsão de não deixar marcas? Assim se realizou a profecia: vivemos num mundo em que a função mais elevada do signo é a de fazer desaparecer a realidade e mascarar ao mesmo tempo essa desapareção. A arte não faz hoje outra coisa.”²¹

Encontramo-nos, de novo, perante a estética do ficcionado, do deliberadamente provisório. Somos levados a sobrevalorizar o esboço, o borrão ou vestígio sobre as *correções* do derradeiro - renovado impulso para o *inacabamento*. Porque “Deus Distraído com qualquer coisa de realmente importante, «deixa cair do Seu bolso» um cosmos inacabado”²² e a criação dá-se num momento de desatenção, de ausência. A ausência relaciona-se, neste contexto, com uma postura apática do indivíduo - impõe-se a inércia. E é a inércia que traz para uma posição de destaque o insignificante (sem importância). “Os fenómenos de inércia aceleram-se (se assim nos podemos exprimir). As formas paradas proliferam, e o crescimento imobiliza-se na

¹⁹ KANDINSKY, Wassily, citado por CHEVALIER, Jean; ALAIN, Gheerbrant, *Diccionario dos Símbolos*, Editorial Teorema, Lisboa, p 128

²⁰ GIL, José. *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções*. Relógio D'Água 2005, p 21

²¹ BAUDRILLARD, Jean, *O Crime Perfeito*, Relógio D'Água, Lisboa 1996, p 27

²² STEINER, George. *Gramáticas da Criação*. Relógio D'Água Editores, Lisboa 2002, p 49



Fig.5 - Ana Mendieta, *Untitled*, 1978

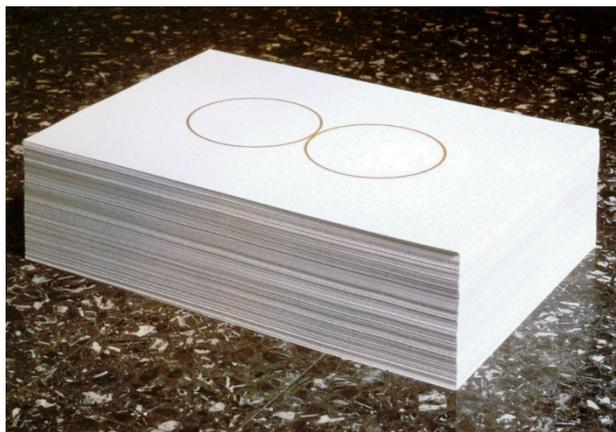


Fig.6 - Felix Gonzalez-Torres, *Untitled (Double portrait)*, 1991.

excrecência. (...) É este ponto de inércia que é hoje em dia fascinante, apaixonante²³ e que permite que duas formas de existir no tempo aparentemente opostas (noções distintas de temporalidade) coabitem - estar imóvel (em repouso) e ser no imediato (estar em movimento).

O estado melancólico que a imobilidade aparentemente acarreta facultava uma nova ponte com o supracitado retorno ao elementar. As atenções direccionadas para os pequenos aspectos do dia-a-dia resultam em soluções técnicas inesperadas, numa economia de meios surpreendente. Recordo a questão técnica colocada por Not Vital a Piero Crommelynck: “Can you print snow?”²⁴

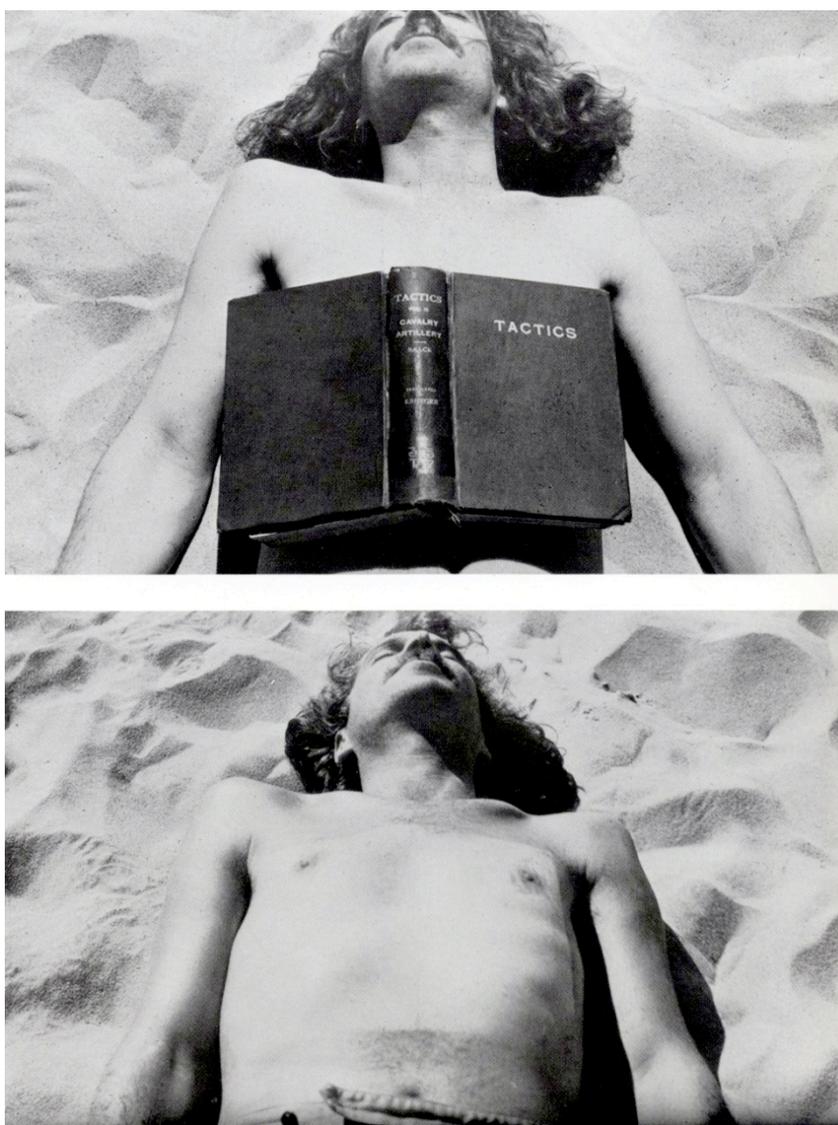


Fig.7 – Dennis Oppenheim, *Reading position for second degree burn*, 1970

²³ BAUDRILLARD, Jean, *Simulacros e Simulação*. Relógio D'Água Editores, Lisboa 1991, p 198

²⁴ Not Vital in STUTZER, Beat. *Prints and Multiplas by Not Vital*. In *Print Quarterly*, Vol.XXII: number 3. Sept. 2005, p 288

2.3 – Reminiscências escultóricas - Matéria

Outrora e no contexto de projectos escultóricos próprios, a problemática do Tempo ocupou um lugar central na validação do discurso estético. As limitações constrangedoras exercidas pelo tempo constituíram uma significativa força motora no desenvolvimento das formas, dualidades formais e conceptuais, um jogo entre: luz e sombra; branco e negro; movimento e pausa; sólido ou líquido. Em todo o caso o que se via, o que se sentia era a transformação das matérias, a metamorfose das imagens, o desvanecimento das massas (que novamente recobrei).

O que se pretendia com as diferentes instalações era explorar as propriedades da Suspensão, vontade de fazer *pause*, às vezes *delete* temporal (*rewind*). Nessa busca pelo vazio nunca menosprezei as potencialidades da Matéria, consciente que a escultura não escapa à presença do *corpo* e só poderia ser assim. Enfim, o encanto das substâncias achei-o nas qualidades sensoriais do material inerte: metal, pó, terra, chocolate, leite, água ou gelo.

Persigo agora uma ideia: fazer da Imagem matéria. Não é afirmar que esta existe inicialmente sem matéria, mas é engendrar estratégias para que novos materiais sejam introduzidos quer no âmbito do desenho como no das técnicas de impressão. A desejada mutação da imagem, como veremos, será alcançada através do recurso a processos Planográficos. Na realidade a materialidade está contida desde logo na aplicação dos processos, porque como já vimos imprimir é transportar, transferir, depositar matéria numa determinada superfície. Mesmo quando a origem da imagem é fotográfica, ela adquire facilmente, neste caso através da litografia, um carácter aveludado. Esta evidência palpável encontramos-na na consistência das superfícies (na textura dos suportes, nos pigmentos empregues), mas também na própria natureza dos procedimentos litográficos, que conjuga duas substâncias opostas: água e gordura. Os papéis também eles, como bem sabemos, têm «corpo», qualidades tácteis e são determinantes para a construção da imagem. O papel é uma superfície sensível e é geralmente no plano do papel que o artista escolhe depositar a matéria. É evidente que esta questão da matéria não se cinge às diferentes características do suporte, pretende ser o mais abrangente possível, podendo englobar um número quase ilimitado de coisas, objectos (achados ou produzidos), substâncias, desde que estas apelem aos sentidos. O material exerce de facto uma sedução sobre o indivíduo, não só porque a ele atrelamos significados mas, porque acarreta implicações tácteis. São diferentes “*sinais veiculados pelo uso do ouro, do bronze, do granito, do alabastro, do vidro na escultura, na arquitectura, nas artes ornamentais ligam-se tanto aos códigos estéticos de uma sociedade particular como a reflexos viscerais, ao «sentir» da mão e do corpo em contacto com o objecto*”.²⁵

Segundo Umberto Eco a arte contemporânea terá descoberto o valor e a fecundidade da matéria, não querendo afirmar com isto porém “*que os artistas de outros tempos ignorassem que trabalhavam a partir de um material, e não compreendessem que desse material advinham as suas limitações e sugestões criativas, obstáculos e libertações. Foi Miguel Ângelo quem*

²⁵ STEINER, George. *Gramáticas da Criação*. Relógio D'Água Editores, Lisboa 2002, p 160

defendeu, como se disse, que a escultura se lhe apresentava já como que virtualmente contida no bloco originário”.²⁶ Assim sendo podemos nomear entre as alterações, estabelecidas pela arte de hoje, conforme refere Eco a ideia de que “para a maior parte da arte contemporânea, a matéria tornou-se não já apenas o corpo da obra, mas também o seu fim, o objecto do discurso estético”.²⁷

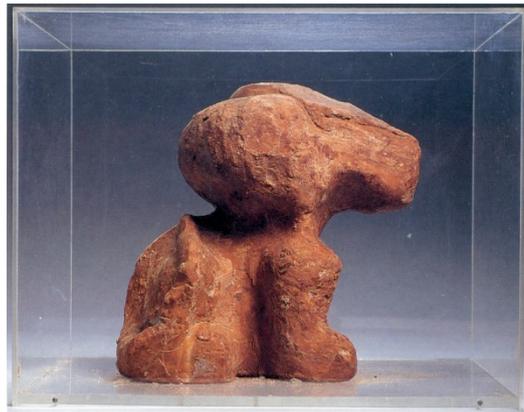


Fig.8 - Dieter Roth, *Lion-self*, 1969, chocolate cast



Fig.9 - Dieter Roth, *Mould sheet*, 1969, curdled milk

²⁶ ECO, Humberto. *A Definição da Arte*. Edições 70, Lisboa 2006, p 199

²⁷ *Idem*, p 202

2.4 – A fotografia, o objecto encontrado e o inventário do existente

“Eis uma série de objectos que, juntamente com outros, ou isolados na sua absurda presença de instrumentos reais, separados do seu contexto, se tornam esculturas, propostas provocatórias, paródia de museu”.²⁸



Fig.10, 11, 12 - Jean Dubuffet, *Le vieux de la plage*, 1959, driftwood; *Le danseur*, 1954, sponge and burlap; *Le bourdeur*, 1959, driftwood

Na sequência desta absurda presença são reconhecidos ao Objecto novos e atraentes significados. O comprazimento estético sucede como por um acaso, quando nos focamos num pormenor (qualquer aspecto insignificante) e somos seduzidos/induzidos à contemplação. As interrogações teóricas aqui levantadas envolvem sobretudo um problema de percepção que evidentemente se estende a um problema de representação e, que como veremos não se reduz ao campo de acção da escultura.

Umberto Eco salienta que “a poética do *Objet trouvé*, ou do *ready made* não é dos nossos dias: foi elaborada pelos surrealistas e pelos dadaístas”.²⁹ É na linha deste pensamento que introduzimos a Fotografia, por sabermos que “o processo de produção do *ready-made* apresenta um paralelismo com a fotografia”.³⁰

Cabe agora perguntar: terá sido a fotografia a primeira a evidenciar o *objecto encontrado*? Será ela a responsável, mais que qualquer outro *medium*, pela nossa *viagem em direcção* à matéria (apontada no capítulo anterior)? Estamos certos apenas, que a fotografia terá exercido uma transformação social sem precedentes no campo da percepção. Resta saber até que ponto estas alterações bruscas na percepção estarão na origem da natureza poética/estética do *objecto encontrado*.

²⁸ ECO, Humberto. *A Definição da Arte*. Edições 70, Lisboa 2006, p 204

²⁹ *Idem*, p 204

³⁰ KRAUSS, Rosalind, *La originalidad de la vanguardia e otros mitos modernos*, Alianza Edit., Madrid 1996 p 219

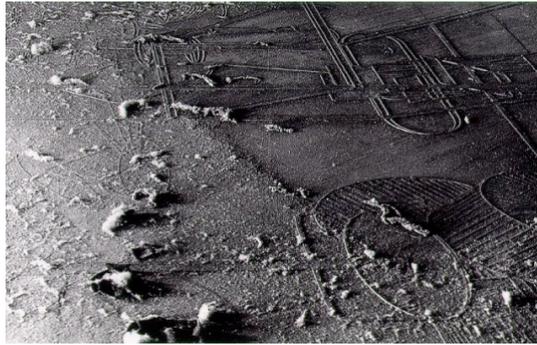


Fig.13 - Man Ray/Marcel Duchamp, *Elevages de poussière*, 1920

Sabemos que a fotografia trabalha sempre com o material pré-existente. Partilha com o vídeo ou com o desenho a acessibilidade e a instantaneidade o que possibilita ao artista um campo de experimentação alargado. É hoje um *medium* de todos os dias e por isso está incontornavelmente ligada ao *Acaso*. Relaciona-se igualmente com os *fenómenos de inércia* previamente mencionados, e porquê? Porque, “*com a fotografia, a mão liberta-se pela primeira vez, no processo de produção de imagens, de importantes tarefas artísticas que a partir de então passarão a caber exclusivamente aos olhos*”.³¹ Para além disto ela motiva uma atenção renovada pelo fragmento, pelo oculto (ou invisível), pelo quotidiano ou pela imobilidade, num aparente elogio/incentivo à concretização mecânica ou efémera da obra. Não nos devemos esquecer que “*a fotografia antes de qualquer outra consideração representativa, antes mesmo de ser uma “imagem” reproduzindo as aparências de um objecto, de uma pessoa ou de um espectáculo do mundo, antes de tudo isso é essencialmente da ordem da impressão, do vestígio, da marca e do sedimento*”.³² O corpo, o gesto, desaparecem para dar lugar ao indício e o que prevalece é nada mais do que uma imagem/objecto, testemunho da acção de recriar/representar. A abordagem ao desenho, à impressão como *pegada*, espaço de produção efémera, de facto proporciona um diálogo sedutor com a fotografia, que se estende para lá da sua função documental, constituindo-se como meio de apresentação, bem como de representação. *Elevages de poussière* é a obra apontada como grande persursora deste diálogo. A fotografia tirada por Man Ray, assinada por este e por Duchamp, é uma imagem que resulta da acção premeditada de acumulação de pó sobre um plano em vidro. “*In this one photograph there is an exploration of duration, an embracing of chance, spacial uncertainty, ambiguity of origin, a blurring of media boundaries, and perhaps most significantly, it is an artwork as process and trace*”.³³ O artista é novamente actor e observador, sendo que *Elevages de poussière* tem tanto de arbitrário como de premeditado. Sou novamente forçada a recordar as formas elementares de produção. De modo que podemos, no âmbito das técnicas de impressão rudimentares e metaforicamente falando, pensar a obra como um retrato do *objecto encontrado*, senão vejamos as línguas de Boi ou as ovelhas de Not Vital.

³¹ BENJAMIN, Walter, *A Modernidade (obras escolhidas de Walter Benjamin)*, Assírio & Alvim, Lisboa 2006, p 209

³² DUBOIS, Philippe, *O Acto Fotográfico*, Ed. Vega, Lisboa 1992, p 55

³³ CAMPANY, David (ed.), *Themes and Movements - Art and Photography*, Phaidon Press Limited, Londres 2005 p 25



Fig.14 – Not Vital, *Tongue*, 1990



Fig.15, 16 – Not Vital, *Lamb (Einzelblatt)*, 1995

Assim, fascinados pelo que já existe, emaranhados na teia do quotidiano somos coagidos a fazer nada mais que um reportório do existente. *“Na desconstrução à maneira de Derrida, não há nem «pais» nem começos. Quando estão em causa as formas estéticas do «fazer», o conceito de criação é simultaneamente inevitável e incómodo. Uma rigorosa inteligência da mimesis, uma leitura estrita da imitatio conhece apenas a «re-criação». O artista conta de novo, no seu contar, procede ao inventário do existente”.*³⁴ George Steiner insiste: *“todas as construções humanas são combinatórias. O mesmo é simplesmente dizer que são artefactos formados a partir de uma escolha de elementos preexistentes. (...) As combinações podem ser novas e propriamente sem precedentes. (...) Mas até mesmo o mais revolucionário dos motivos, das conjugações cromáticas, das tonalidades novas, torna inevitável o uso do material já existente”.*³⁵ Recorro mais uma vez a Giuseppe Penone como exemplo: *“Penone invents nothing; far from pitting himself against reality, he constructs his work along the surface of reality, making even the most inconsequential details visible. Instead of plumbing the depths of his imagination for imagery, he casts light on the involuntary and unnoticed images which each one of us generates every day”.*³⁶

Apercebemo-nos, em forma de conclusão, que com a fotografia *“encontramo-nos sempre perante uma construção humana que confere um sentido ao objecto encontrado”.*³⁷ E que em última análise a prática fotografia abriu um precedente irremediável, ensinou-nos a fruir, a reconhecer indiscriminadamente o valor sugestivo das matérias. Notemos que fazer uso do material achado, incorpora-lo é em certo sentido recriar, apropriar, recombinar ou economizar. Os modos de fazer entrecruzam-se/confrontam-se. Assistimos a um claro esbatimento das fronteiras por mútua contaminação. Como vimos podemos descobrir sinais do material encontrado no desenho, na escultura, na pintura ou na impressão (num número ilimitado de práticas artísticas).

2.5 – A contaminação do quotidiano e o feitiço dos objectos

*“We must become preoccupied with and even dazzled by the space and objects of our everyday life, either our bodies, clothes, rooms, or, if need be, the vastness of Forty-second Street.(...) Objects of every sort are materials for the new art: paint, chairs, food, electric and neon lights, smoke, water, old socks, smoke, a dog, movies, a thousand other things that will be discovered by the present generation of artists”.*³⁸

Parafernália de objectos de muita ou nenhuma utilidade sofrem um desvio para inteirar o reportório de criação artística. Noutros casos, é o que se faz todos os dias, acções privadas ou públicas, que são integradas como parte significativa do processo de produção. Esta

³⁴ STEINER, George. *Gramáticas da Criação*. Relógio D'Água Editores, Lisboa 2002, p 33

³⁵ Idem, p 159

³⁶ Doris Von Drathen in *Giuseppe Penone: 1968-1998*. (cat. exp.). Xunta de Galicia: CGAC, Janeiro-Abril 1999, p 51

³⁷ ECO, Humberto. *A Definição da Arte*. Edições 70, Lisboa 2006, p 207

³⁸ KAPROW, Allan. *Essay on the blurring of art and life*. edited by Jeff Kelley. London: University of California Press, 1993, p 7-9

transferência de uso, esta estratégia apropriativa, recorrente na arte contemporânea, tem, segundo Lucy Lippard, entre as suas origens, a ênfase do processo – “*The emphasis on process also led to art-as-life; life-as-art*”.³⁹ Mais esclarecedoras ainda as palavras de Vito Acconci: “*getting more and more difficult to separate the two, the art activity and the daily living and that’s what we’re working toward, no separation [...] that tends to clarify things for me, as a kind of a model experience... working toward the work*”.⁴⁰

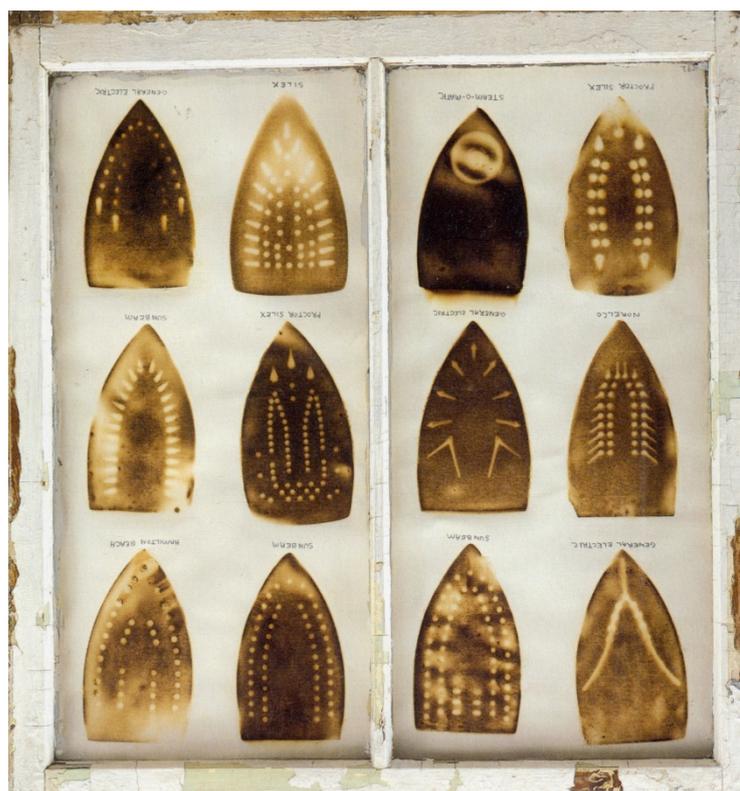


Fig.17 - Willie Cole, *Domestic I.D.*, 1992

A contaminação do quotidiano permite um registo quase ilimitado de atitudes comportamentais ou possibilidades formais. Esta ausência de restrições aplica-se igualmente ao espaço de produção. O desenho, a fotografia, a impressão não têm obrigatoriamente que acontecer no espaço das Oficinas, acontece em casa, no ateliê ou na própria galeria. Será este também um factor importante na aproximação da Arte ao quotidiano? Seguramente favorece o aumento do carácter indeterminado da obra.

Parece-me que será a introdução de novos materiais, sobretudo de natureza frágil ou fugaz, o maior contributo/consequência desta conexão entre a Arte e o quotidiano. A repescagem de elementos provenientes do dia-a-dia permite uma grande liberdade de acção, consentindo um conjunto de processos e resultados originais. Interpõe-se, novamente, a essência imediata,

³⁹ LIPPARD, Lucy, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object From 1966 to 1972*, University California Press 1997, p XVI

⁴⁰ Vito Acconci in LIPPARD, Lucy, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object From 1966 to 1972*, University California Press 1997, p 244

provisória ou efémera (formal ou conceptual) do trabalho. Recuperamos enfim a questão da matéria, na sua forma mais elementar. Vejamos o que evoca, mais uma vez, Umberto Eco, citando as palavras de André Peyre de Mandiargues acerca de Jean Dubuffet: *“Para simplificar, notemos que o que lhe agrada sobretudo na terra é que ela é comum e se encontra mais espalhada do que qualquer outra coisa no mundo e que, por causa desta sua vulgaridade, desencorajou frequentemente os homens, que se limitavam a deitar-lhes um olhar distraído (...) Trata-se da matéria vulgar que se encontra directamente por baixo dos nossos pés e que por vezes, se agarra às solas, dessa espécie de parede horizontal, desse plano que nos contém e que é tão banal que foge à nossa visão, excepto nos casos de um esforço prolongado”*.⁴¹

A questão que aqui se levanta não diz respeito apenas a um défice de percepção do indivíduo comum, que passa indiferente à magia dos materiais, relaciona-se com um interesse renovado do artista pelos objectos banais, ciente que cada objecto contém uma carga de significados e que esta carga de significados transpõe a do sentido do reconhecimento ou identificação. O objecto adquire inúmeras vezes *vida* própria, uma fantasia que o Homem projecta na imagem, sinais invisíveis, que não se manifestam exteriormente. São estes sinais que potenciam o pensamento lateral, criativo, desviante. Como refere Merleau-Ponty, *“os objectos que assediam os nossos sonhos são, de igual modo, significativos. A nossa relação com as coisas não é uma relação distante, cada uma delas fala ao nosso corpo e à nossa vida, são revestidas de caracteres humanos (dóceis, doces, hostis, resistentes) e inversamente vivem em nós como outros tantos emblemas de condutas [...] e, com efeito, a essência da água e de todos os elementos encontra-se menos nas suas propriedades observáveis do que naquilo que eles nos dizem”*.⁴²

A *vulgaridade*, contida nos objectos banais, que outrora *desencorajou os homens*, apaixona-os hoje. Jean Dubuffet insiste: *“For myself, I aim for an art which would be in immediate connection with daily life, an art which would start from this daily life, and which would be a very direct and very sincere expression of our real life and our real moods”*.⁴³ Estou convencida que esta chama das coisas quotidianas sempre existiu, apresentando-se talvez de forma dissimulada, sem que se pudesse sentir quaisquer sinais de vulgaridade. Podemos tomar como o exemplo o escritor, sabemos que este dedicou muitas páginas de texto à descrição pormenorizada quer de objectos, quer de situações triviais. Nestes casos a banalidade converte-se num detalhe decisivo, *diz-nos algo*, acrescentando algo à narrativa. Também no cinema a representação de objectos banais transpõe a esfera da mera vulgaridade/funcionalidade. A obra de Andrei Tarkovsky é um bom exemplo. A presença do Objecto é na maioria dos casos simbólica e estabelece uma fronteira entre a realidade e a ficção, entre o visível e o invisível. O objecto converte-se num elemento perturbador, desviante. As potencialidades matéricas dos objectos são acentuadas, reforçando-se quase sempre a sua existência efémera. A marca, o rasto, vestígios de matéria

⁴¹ ECO, Humberto. *A Definição da Arte*. Edições 70, Lisboa 2006, p 203

⁴² MERLEAU-PONTY, Maurice. *Palestras*. Edições Setenta, Lisboa 2002, p 36

⁴³ Jean Dubuffet in COSTA, Valérie da; HERGOTT, Fabrice. *Jean Dubuffet: Works, Writings and Interviews*. Ediciones Polígrafa, Barcelona 2006, p 114

ausente são imagens amplamente exploradas por Tarkovsky. Efectivamente parece que nada acontece – assim o objecto representado permite ao espectador, tanto na literatura como no cinema, um momento de pausa – genuína suspensão temporal. *“Em todos estes casos, o artista troça polemicamente do mundo industrializado que o rodeia, expõe os achados arqueológicos de uma contemporaneidade que se consome dia a dia, petrifica no seu irónico museu as coisas que vemos todos os dias sem nos darmos conta do facto de funcionarem aos nossos olhos como feitiços (...) Ensina-nos também a amar estes objectos, recorda-nos que a realidade contemporânea, nas suas formas mais utilitárias, encerra reservas de emoção estética”*.⁴⁴

2.6 - A mutação das imagens – impressões e metamorfoses

Sabemos que as transformações outrora acontecidas no campo artístico (entre elas a suposta perda de aura que tanto preocupou Walter Benjamin), muito embora possam não advir exclusivamente da possibilidade de reprodutibilidade técnica da obra, certamente muito lhe terão a dever.

“Já deixamos de lamentar a «reprodutibilidade técnica» das obras, sabemos que a indústria não significa o fim das artes, mas sim a sua mutação”.⁴⁵

O problema da unicidade do objecto hoje dificilmente se coloca, problematizam-se outros conceitos como os da multiplicidade, democratização ou globalização da arte. Presenciamos um aumento significativo das memórias colectivas, proliferação de imagens, que muitos afirmam ter correspondência directa com a perda de identidade individual. Parece-me, no entanto, que o homem na essência permanece o mesmo, com o que isso tem de bom e de mau. Já disse Baudelaire: *“todas as belezas contêm, como todos os fenómenos possíveis, qualquer coisa de eterno e qualquer coisa de transitório”*.⁴⁶ É no transitório que agora naturalmente me fixo.

A questão da transitoriedade das coisas e dos seres abre caminho a uma outra questão, aquela que foi evidenciada por Jean-François Lyotard - a *mutação* permanente das imagens. Recriar, apropriar, metamorfosear ou desmaterializar, todos estes conceitos reclamam uma acção ou um efeito de transformação sob as formas originais. Se pensarmos na memória individual como um banco de imagens, de diferentes proveniências e significados, podemos concluir que o emprego destas imagens insinua já uma transformação. É pensar o processo criativo como um retroceder constante, nada mais que um inventário do existente

Não deixemos de lembrar que a criação de séries é vocação comum das técnicas de impressão. O sequencialismo integra-se na dinâmica processual das referidas técnicas. A repetição surge, neste âmbito, como forma privilegiada de composição estética - *“uma coisa depois da outra parece o transcurso dos dias, que simplesmente se sucedem um ao outro sem*

⁴⁴ ECO, Humberto. *A Definição da Arte*. Edições 70, Lisboa 2006, p 206

⁴⁵ LYOTARD, Jean François, *O Inumano, Considerações sobre o Tempo*, Editorial Estampa, Lisboa 1997, p 128

⁴⁶ BAUDELAIRE, Charles, *A Invenção da Modernidade (Sobre Arte, Literatura e Música)*, Relógio D'Água Editores, Lisboa 2006, p 28

que nada lhes tenha conferido uma forma ou direcção”.⁴⁷ Aqui, como refere Donald Judd, “a ordem não é racionalista e subjacente, mas é simplesmente ordem, como a da continuidade”.⁴⁸ O múltiplo acontece e aplica-se mesmo nos casos em que o trabalho não é de carácter mecânico. Evidentemente que quando a produção é da ordem do mecânico, o indivíduo é facilmente impelido a criar segundo uma lógica repetitiva. Na maioria dos casos, o magnetismo pela repetição está no poder desta para intensificar o banal. A vulgarização da imagem/objecto, a *transparência* (falsa evidencia) indicada por Jean Baudrillard ou a indiferença que a imagem (multiplicada) acarreta, são aspectos que sugerem uma fixação acrescida do indivíduo por um estado melancólico das coisas (anteriormente referenciado). Andy Warhol é talvez o melhor exemplo disto: “*I like boring things (...), I like things to be exactly the same over and over again (...). Because the more you look at the same exact thing, the more the meaning goes away, and the better and emptier you feel*”.⁴⁹ Constatamos, de novo, um vínculo entre a arte e o quotidiano, trivial, entediante, que associamos ao inevitável passar do tempo – *over and over again*.

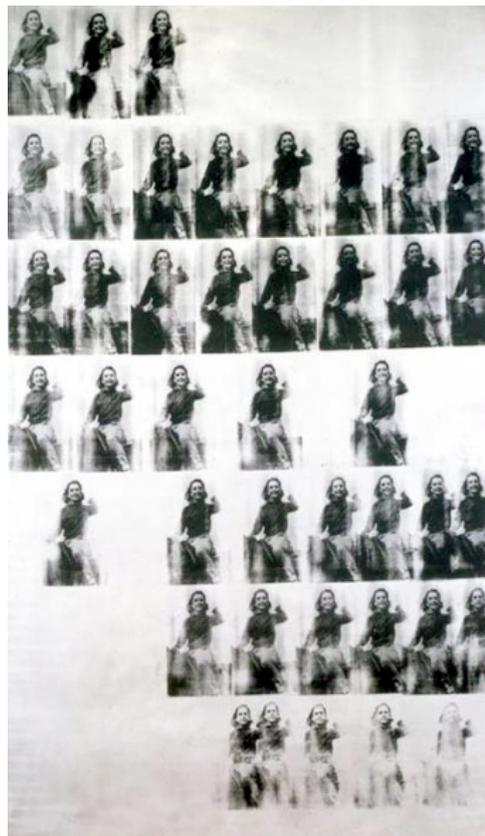


Fig.18 – Andy Warhol, *National Velvet*, 1963

⁴⁷ KRAUSS, Rosalind, *Caminhos da Escultura Moderna*, Martins Fontes, S. Paulo 2001, p 298

⁴⁸ JUDD, Donald in KRAUSS, Rosalind, *Caminhos da Escultura Moderna*, Martins Fontes, S. Paulo 2001, p 292

⁴⁹ Andy Warhol in FOSTER, Hal. *The Return of the Real*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1996, p 131

De facto, tanto o sequencialismo como o múltiplo propiciam a repetição formal, que por sua vez, sugere ocasionalmente a aplicação de variações na imagem. Qualquer operação está sujeita a desvios, transformações inesperadas podem suceder. Habitualmente, o processo sugere o desvio. O desvio equivale à introdução de novos elementos como parte do problema. O imprevisto pode ser assimilado, passando a integrar a obra, este acontecimento potencia a metamorfose das imagens. Sabemos “*que nas modernas técnicas de produção pictóricas, poética e musical o Acaso desempenha um papel são factos, a partir de agora, indesmentíveis*”.⁵⁰ Predomina, aqui, a Indeterminação. A mutação das imagens ocorre e nestes casos é fruto de uma casualidade, não existe premeditação.

Conclui-se que para que aconteça multiplicação ou transformação numa imagem é condição suficiente o recurso às Técnicas de impressão, pois estes conceitos encontram-se como que latentes na natureza dinâmica subjacente aos processos/métodos de produção das diversas técnicas. É o fazer que insinua a troca ou a manipulação das variantes. E é quando alteramos o sentido pré-estabelecido das etapas (fruto ou não de um acaso) que provocamos a mutação, adulterando a sua forma original

Importa introduzir aqui um outro aspecto, que naturalmente diz respeito à natureza transitória das imagens - a possibilidade de degradação da obra. O *desaparecimento* da imagem, usualmente associado a fenómenos como o *Happening* ou a *Performance*, relaciona-se no contexto das técnicas de impressão com um contacto insuficiente/superficial ou mais frequentemente com a aplicação de materiais ou substâncias efémeros. A existência temporária ou frágil, a dificuldade ou impossibilidade de conservação da obra não constituem, na maioria dos casos, uma preocupação para os artistas. O artista proclama a degradação ou acolhe-a com entusiasmo. - “*I use many unconventional materials in my art works, stuff like cheeses and sour milk. (...) Sour milk is like landscape, ever changing. Work of art should be - like that – they should change like men himself, grow old and die*”.⁵¹ Para além de Dieter Roth outros reclamam a existência provisória da obra é o exemplo de Jean Dubuffet, que declara: “*It is my belief that works of art age and die like anything else*”.⁵² Este magnetismo pela morte é recorrente, a degradação é neste encadeamento um sinal de aproximação do fim. Recordemos Charles Baudelaire, ao afirmar: “*Celebramos todos um enterro qualquer*”.⁵³ O relatado anúncio de celebração corresponde talvez a uma tentativa de reconciliação entre a Arte e o Homem, numa aproximação da arte ao quotidiano. Em última análise “até mesmo a criação mais manifesta e imponente é, num sentido ontológico, efémera. É, se assim quisermos, qualquer coisa que se «auto-destrói», cuja história, como a própria história, tem um fim”.⁵⁴

⁵⁰ ECO, Humberto. *A Definição da Arte*. Edições 70, Lisboa 2006, p 184

⁵¹ Dieter Roth in MOURE, Gloria (ed.). *Behind the Facts. Interfunktionen 1968-1975*. Fundació Joan Miro, Barcelona; Fundação de Serralves, Porto; Ediciones Polígrafa, Barcelona 2004, p 473

⁵² Jean Dubuffet in COSTA, Valérie da; HERGOTT, Fabrice. *Jean Dubuffet: Works, Writings and Interviews*. Ediciones Polígrafa, Barcelona 2006, p 147

⁵³ BAUDELAIRE, Charles, *A Invenção da Modernidade (Sobre Arte, Literatura e Música)*, Relógio D'Água Editores, Lisboa 2006, p 29

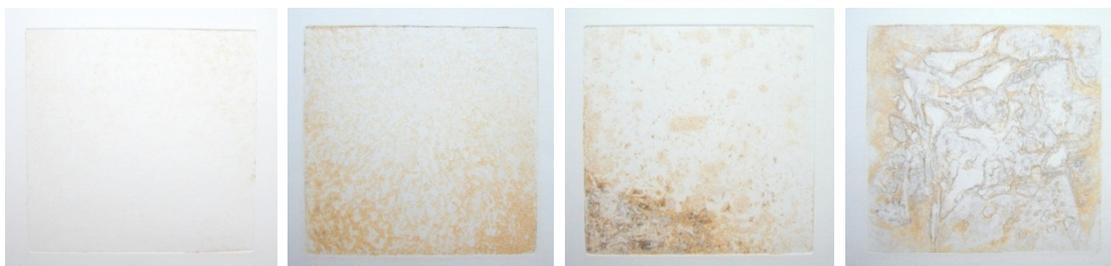
⁵⁴ STEINER, George. *Gramáticas da Criação*. Relógio D'Água Editores, Lisboa 2002, p 137

3. Exposição e análise do trabalho experimental

3.1 Monotípias – superfícies sensíveis

Nos primórdios deste projecto a monotípiia ocupa um lugar central, talvez por se apresentar como a mais elementar de todas as técnicas. De facto a monotípiia permitiu-me testar no imediato, recriar sem os constrangimentos das etapas processuais.

Entre as primeiras experiências está uma série de impressões directas produzidas a partir de uma chapa de ferro. A matriz é exposta as condições meteorológicas e as impressões são efectuadas à razão de uma por semana. Os efeitos alcançados resultam da oxidação e corrosão da chapa, uma transformação matérica que provém da simples passagem do tempo. O tempo é portanto condição essencial para que o trabalho se concretize. O desenho constrói-se num processo que é de destruição/degradação. A situação final compõe uma espécie de narrativa arbitrária. A superfície impressa constitui-se como vestígio, indício de uma situação/acção passada, tornando visível o que de outro modo estaria oculto (o tempo). Ora, o desenvolvimento serial, as variações sequenciais são como que um mapa cronológico produzido pelo contacto e pressão do papel sobre a superfície. Não posso deixar de ter presente aquilo que foi dito a propósito da inércia – o artista que acumula uma dupla função, de actor e espectador. Logicamente que a inactividade afectada difere de indiferença, o que parece estar implicado é a existência de um conjunto de factores que escapam ao controle do indivíduo.



Sem título, 2008, Óxido de ferro s/ papel, folha: 27,5x27,5cm; matriz: 15x15cm

Num segundo grupo de trabalhos, elejo o pó como elemento determinante. O carácter leve dos grãos e partículas finas, neste caso, do carvão possibilitam um número indeterminado de variações formais. Este carácter fugaz favoreceu a exploração de divergências processuais. Assim, em lugar de proceder a um inventário de formas, registo uma relação de atitudes comportamentais, à imagem da lista de verbos de Richard Serra: arrastar, soprar, transferir, atirar, abanar ou soltar. Os primeiros desenhos conceberam-se em vota da ideia de transferência e rasto. Esta possibilidade de registo de uma acção, de faseamento do processo, é um ponto comum à generalidade das técnicas de impressão. O desenho é um espelho da matriz e, por isso, tem a capacidade de documentar as diferentes etapas (acontecimentos, metamorfoses) que

decorrem no plano circunscrito da matriz ou, para lá da matriz, no plano da prensa. Fica visível o alto contraste do negro do carvão sobre a folha branca que, deste modo, assume um carácter mais matérico.

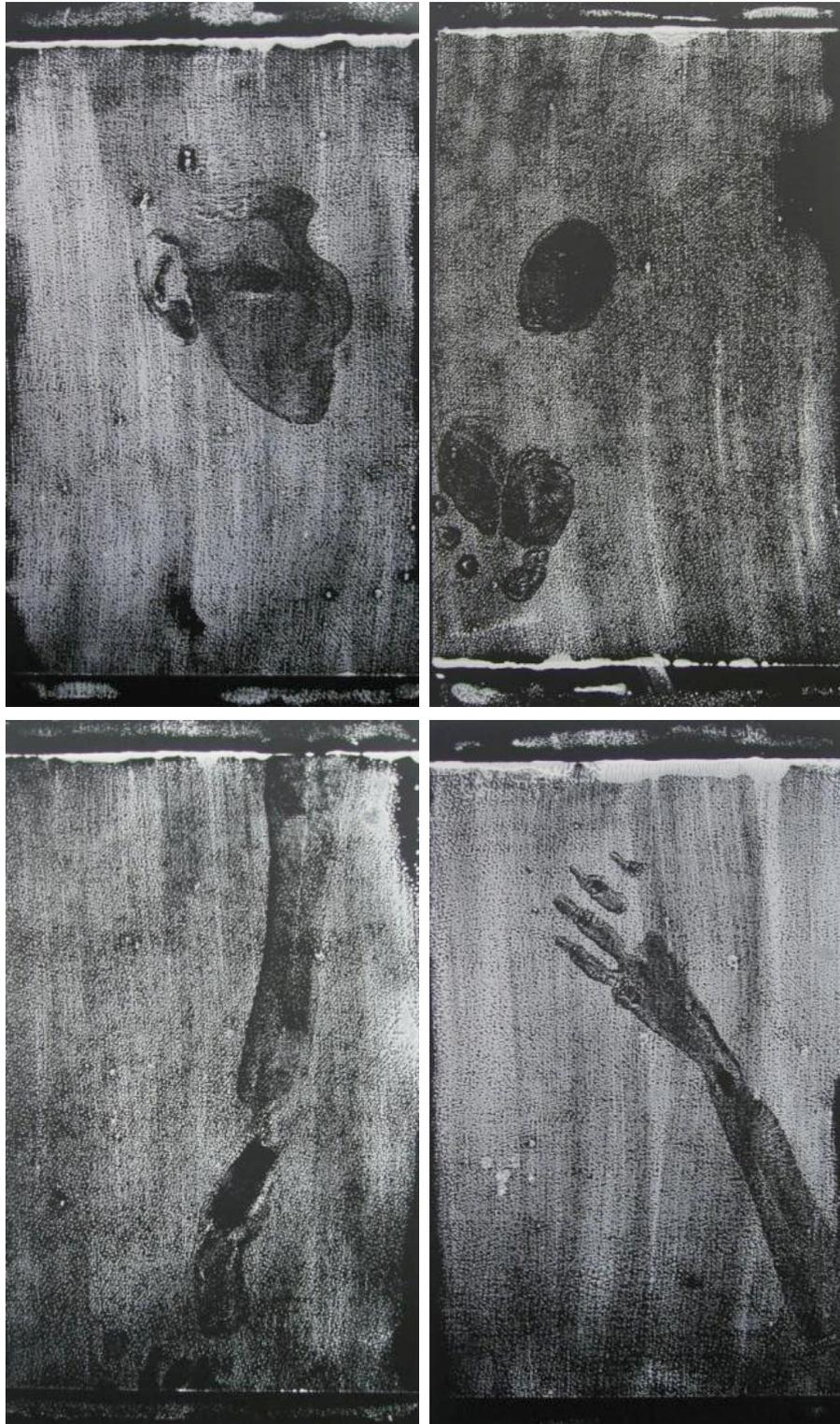
Sucedem aqui, face à qualidade leve e etérea do material, alguns constrangimentos técnicos, sobretudo ao nível da fixação. Daqui resulta um problema de degradação (questão que acompanhará todo o projecto). Isto equivale a dizer que do conjunto das experiências elaboradas, alguns dos trabalhos não passaram disso mesmo, meras experiências, com resultados menos satisfatórios. Foi possível, no entanto, seleccionar um número razoável de trabalhos em que o equilíbrio se estabeleceu. Compreendi que o desenho estará inevitavelmente sujeito a alterações ou perdas exercidas pelo passar do tempo. A deterioração gradual pode acontecer quer pela acumulação de procedimentos/etapas processuais, quer pelo manuseamento frequente do papel. Este aspecto, não deve ser entendido como negativo. Parece-me determinante para compreender a natureza do próprio trabalho que se quer de algum modo efémera.



O último conjunto de desenhos efectuados, no âmbito da monotipia, tem como propósito a exploração de superfícies sensíveis - imagens cutâneas. O desenho é uma marca que se produz através do contacto entre duas superfícies, a de um corpo sobre um suporte, o que se imprime é a pele do corpo, o revestimento externo das coisas. O corpo é aqui um instrumento silencioso. A fragilidade das superfícies vai de encontro a simplicidade do processo. Aqui como é sabido produz-se uma única prova. Mas a qualidade única ou irreproduzível da imagem não desmente o carácter indeterminado ou aleatório subjacente ao processo. Assim, entre as várias motivações à criação de uma superfície mediadora, está a indeterminação. O fascínio reside no efeito surpresa, que é comum à generalidade das técnicas de impressão. Uma vez iniciado o processo o artista depara-se com uma vontade incessante de experimentar, recombina, testar ininterruptamente, sem nunca estar saciado. Cultivo naturalmente o sequencialismo.



Sem título, 2009, tinta s/ papel chinês, 68x40 cm



Sem título, 2009, tinta branca s/ papel preto, 40x23,5 cm

3.2 - Auto-Representação e invisibilidade - A fotografia e a suspensão temporal

Quando se diz que o processo criativo implica sempre de alguma forma um processo de auto-conhecimento, poderemos então deduzir que será pela auto-representação que mais nos acercamos da realidade/verdade do eu?

A auto-representação é neste caso fotográfica. O recurso à fotografia é inevitável. Existe em todo este projecto uma influência ressonante proveniente das teorias ou escritos conceptuais acerca da fotografia. Pela fotografia retomamos a *Suspensão*, que neste contexto, é temporal. Porque *“na Fotografia, a imobilização do Tempo só se apresenta de um modo excessivo, monstruoso: o Tempo sustido (daí a relação com o Quadro Vivo, cujo protótipo mítico é o adormecimento da Bela Adormecida). O facto de a Foto ser moderna, incluída no nosso quotidiano mais escaldante, não impede que haja nela como que um ponto enigmático de inactualidade, uma êxtase estranha, a própria essência de uma paragem”*.⁵⁵

É a *paragem* fotográfica, a sua imobilidade característica, a inércia que provoca deslumbramento, faço também aqui uma ponte com a escultura, porque pela fotografia sou como que petrificada. O movimento é sustido à semelhança de uma estátua. Aqui, evoco uma Imagem latente: as figuras construídas em gesso (também estas inactuais). A sensação que temos, perante a nossa própria imagem, é a da estranheza que sentimos perante a visão de nós mesmos como bustos.

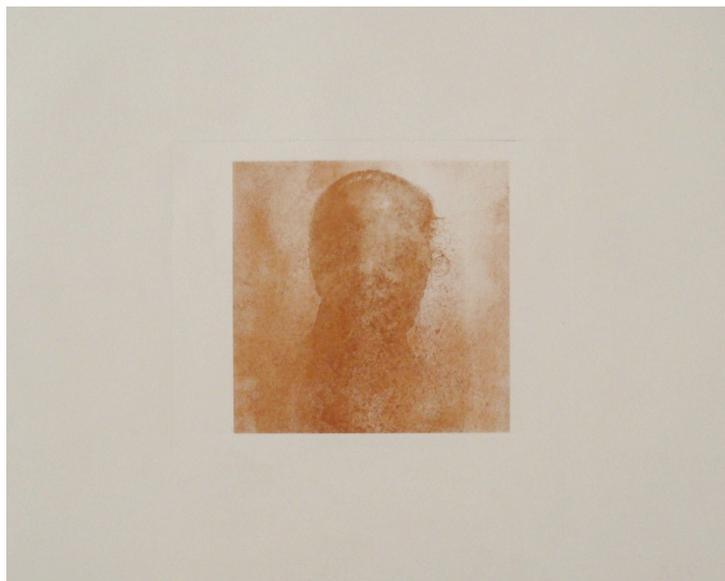
“A Foto-retrato é um campo de forças fechado. (...) Trata-se de uma acção bizarra: não paro de me imitar a mim próprio (...) sou invariavelmente assaltado por uma sensação de inautenticidade, por vezes de impostura. Ao nível do imaginário, a Fotografia (aquela de que tenho a intenção) representa esse momento de veras subtil em que, a bem dizer, não sou nem um sujeito nem um objecto, mas essencialmente um sujeito que sente que se transforma em objecto”.⁵⁶

Uma outra característica relevante introduzida pela sequência de três fotografias, prende-se com aquilo que Roland Barthes designa por *inautenticidade*, *impostura* ou *teatralidade*. A fotografia como *“aparecimento de eu próprio como outro, uma dissociação artificial da consciência da identidade”*⁵⁷ permite a inserção da Simulação como temática essencial. As imagens equivalem a encenações, como uma representação em três actos (três estados). Suprimo/oculto a visão, a audição e a fala, dissimulo, finjo não ter o que tenho - *Falsa* representação. Faço-me substituir por uma peça decorativa (petrifico), representando três macacos: um que tapa os olhos, outro os ouvidos, o último a boca. Na realidade sempre me revii nessa imagem. Este objecto (banal, inútil) é uma reportagem da minha infância. Não estabeleço nenhuma ligação com a lenda japonesa que originou a sua criação. Não deixa de ser um dos muitos objectos que decoram a casa dos meus pais, e que por se constituírem como memória pessoal, sofreram uma transformação de sentido ou significação.

⁵⁵ BARTHES, Roland, *A Câmara Clara*, Edições 70, Lisboa 2006, p 101-102

⁵⁶ *Idem*, p 22

⁵⁷ *Idem*, p 20



Sem título, 2009, Litografia, pó-de-arroz s/ papel. Matriz: 23x23cm; Papel: 50x66cm

Vejamos que a acessibilidade, a instantaneidade, o inevitável corte espacial produzido pela fotografia não significa, por contraditório que possa parecer, que a Foto não possua uma predisposição para a narrativa. “*Não é, no entanto (parece-me), pela pintura que a fotografia participa na arte, é pelo teatro [...] a foto é como um teatro primitivo, como um quadro vivo*”.⁵⁸ Assim, a fotografia (tal como o desenho) converte-se cada vez mais num modelo operativo de ficção. Existe, no entanto, uma diferença, é que ao contrário do desenho ou da escultura a fotografia reclama a existência real do seu referente - *isto-foi* (necessariamente real, enfim, existe ou existiu, estive lá, poderá testemunhar, etc.).

É entretanto o processo litográfico que me permite acrescentar algo mais ao significado da imagem, para além daquele que denotamos, são possibilidades de significação introduzidas pela matéria – o pó. Porque, como já vimos, “*a presença de uma matéria - com a sua carga de sugestões e possibilidades formativas – constitui sempre um estímulo para a invenção de novos modos de formar*”.⁵⁹ Transformo a imagem, *transformo-me em objecto*, sou pó, metaforicamente desapareço. Este desaparecimento contido/implícito na encenação inicial (quando anulo os sentidos e viro-me para dentro) é acentuado pelo desvanecimento do contraste fotográfico - A imagem é uniformizada pela inclusão do pó de arroz. É a técnica em causa que permite a alteração da natureza inicial da imagem. A adulteração da imagem fotográfica introduz conceitos como degradação ou efemeridade.

Esta série de litografias foi executada em placas de poliéster. A escolha do poliéster como *medium* deveu-se à possibilidade de simplificação e aceleração do processo, sendo que este material permite a transposição directa da imagem fotográfica para a matriz (poliéster), através de uma impressão digital simples. Evitando também o processamento (limpeza e acidulação) a que a chapa litográfica obriga. A dimensão transparente do suporte permite-me estabelecer uma correspondência com a superfície aveludada da pele, que difere da superfície cinzenta e áspera da chapa de alumínio. Claramente mais leve, por isso mais fácil de transportar e manusear. Deste modo, a imagem pode ser reproduzida instantaneamente.

3.3 – Disseminações: a serigrafia e o papel de parede

Neste capítulo descrevo uma breve experiência que efectuei em serigrafia. A imagem, aqui apresentada é de origem fotográfica - amontoei/empilhei algumas toalhas; elas compõem um bloco, um módulo. O recurso à técnica serigráfica prende-se com a vocação desta para a reprodução imediata de uma imagem, isto significa, uma oportunidade de aceleração do ritmo de trabalho. Sem desvios, sem transformações significativas, usufruindo da facilidade de disseminação (bis/duplicação). Neste caso o que se pretende não é a exploração de diferentes vertentes contidas numa mesma imagem, mas antes a possibilidade de *desgaste* ou exaustão do

⁵⁸ BARTHES, Roland, *A Câmara Clara*, Edições 70, Lisboa 2006, p 40

⁵⁹ ECO, Humberto. *A Definição da Arte*. Edições 70, Lisboa 2006, p 223-224

desenho. Aqui o desgaste não pressupõe degradação, é simplesmente um sinónimo de repetição.

Neste encadeamento, a expressão empilhar afasta-se progressivamente da acção de arrumar (arranjar/limpar), e pressupõe antes *por a monte*, amontoar. Equivale a dizer: deixo para mais tarde, adio. As pilhas de toalha são uma referência à passagem do tempo, implicado no simples comprometimento de colocação: uma a pós a outra e novamente uma a seguir à outra. Como “*o transcurso dos dias*”⁶⁰ - metáfora temporal.

A composição em linha (na vertical), obtida através do uso do papel em rolo, ocorre a partir de um sistema de ordenação e progressão simples. Este método sequencial foi idealizado à semelhança de um papel de parede – produção em tiras ou bandas. Fica em aberto a possibilidade de execução de um projecto de instalação. A aplicação utópica das tiras, em grandes proporções, envolveria a ampliação da imagem. Esta aptidão para a irradiação/propagação é muito atraente se pensarmos na simplicidade com que a imagem pode expandir, alargar a sua escala. Sucede que, a imagem inicial, a pilha de toalhas gravada no quadro serigráfico, funciona como um módulo, um carimbo que quando aplicado de forma organizada e regular permite o aparecimento de um padrão infinito.



Sem título, 2009, Serigrafia, Base de maquilhagem s/ papel

⁶⁰ KRAUSS, Rosalind, *Caminhos da Escultura Moderna*, Martins Fontes, S. Paulo 2001, p 298

Tal como em trabalhos anteriores não desleixo o fascínio pela matéria. Continuo a verificar a qualidade ténue dos materiais. Novamente, recorro a produtos de maquilhagem: aqui, a base líquida substitui a usual tinta serigráfica. Ocorre a supramencionada referência ao quotidiano, quer pelo recurso ao objecto corriqueiro (toalha), quer pela sugerida acção de arrumar ou pela aplicação da base maquilhadora.

E é assim que a problemática volta ao ponto de partida; à ambicionada invisibilidade. Como se torna o invisível visível? No *pôr de parte* (acumular), na metáfora do esquecimento, da indiferença. A proliferação da imagem, a repetição, a vulgarização, a transparência, são sintomas da suposta desapareição. Como refere Daniel Buren: “*repetition should lead to its disappearance/obliteration*”.⁶¹

3.4 - O desenho “moroso” e o silêncio dos objectos

Um dos factores de aproximação ao processo litográfico relaciona-se com o facto do desenho litográfico ser análogo ao desenho tradicional. Os *crayons* litográficos já integravam o meu repertório de materiais de uso frequente, a par do carvão e da grafite, mas aplicados fora do contexto da técnica em causa. A possibilidade de poder contrapor uma abordagem clássica a uma perspectiva experimental ao nível do desenho constituiu-se como grande motivação. Embora os princípios da litografia sejam simples - gordura atrai gordura - o processo é complexo e delicado. Para além dos procedimentos base, quer se trate de chapa de alumínio ou placa de polyester, é necessário ter em consideração muitas outras variantes.

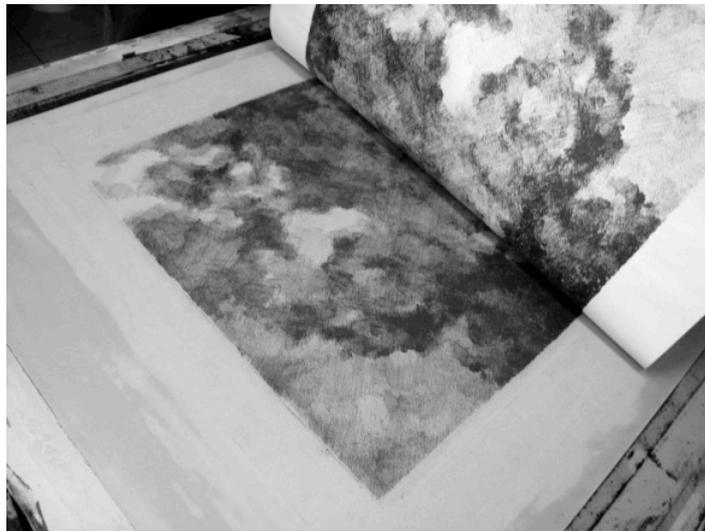
A par da impressão tradicional, era essencial a introdução de novos elementos de forma a reforçar os conceitos pretendidos. A inclusão do novo material (pó, partículas leves) constituiu um aspecto determinante. O pó-de-arroz, o chocolate, o carvão ou a plumbagina evidenciam a fragilidade do trabalho. A inserção destas substâncias, estranhas ao método litográfico tradicional, obrigou a um prolongamento das etapas processuais – a uma forma mais tortuosa de produzir. De tal modo que a relação que se estabelece com os procedimentos é também ela da ordem do *desaparecimento*. A invisibilidade existe desde logo na tinta aplicada que por ser transparente remete grande parte das operações para a obscuridade. O desenho só se faz visível no momento de aplicação dos pigmentos sobre a imagem transparente, porém a imagem *É*, está já definida antes da pulverização. A visibilidade é adiada e a invisibilidade prolongada. Este modo de proceder (cego) gera um território de imagens ambíguas.

De todos os elementos, o pó de arroz é o que mais persiste. Talvez porque acrescenta ao repertório de temas a *ausência do corpo*. A referência ao corpo é feita através da supressão do mesmo. O pó de arroz circunscreve uma série de significados, mais ou menos perceptíveis. Este elemento redirecciona-nos para o sentido do corpo, porque a sua função é realmente a de uniformizar o rosto. É como uma segunda pele, por isso, possui também uma qualidade sensorial

⁶¹ Daniel Buren in in MOURE, Gloria (ed.). *Behind the Facts. Interfunktionen 1968-1975*. Fundació Joan Miro, Barcelona; Fundação de Serralves, Porto; Ediciones Polígrafa, Barcelona 2004, p 234

(olfactiva e tátil). O pó de arroz tem ainda a capacidade de evocar o passado, porque se relaciona com a memória individual ou colectiva, cheira a *antigo*, é também ele inactual.

Também o desenho é em certo sentido inactual. Se analisarmos o desenho na perspectiva da sua relação com o *tempo*, podemos pensar no tempo processual, algo anacrónico - lento. Que ameaça revelar-se um acto inútil e só não o é quando tomo consciência que pelo desenho não reproduzo a realidade, mas recrio-a. O desenho pormenorizado é um jogo difícil entre o que olho e o que realmente sou capaz de transferir para o suporte. É-me permitido fazer uma analogia com o aparelho fotográfico, uma comparação com o funcionamento do olho, num processo ininterrupto de focagem e desfocagem.



Sem título, 2008, Litografia. Matriz: 23x50cm; Papel: 52x70cm

Os primeiros trabalhos aqui apresentados foram realizados em chapas litográficas e desenvolvidos a partir de fragmentos de imagens fotográficas de zonas industriais. Assim, somos impedidos de aceder ao enquadramento inicial (original) da imagem. Ao apropriar-me de um pormenor procuro lançar alguma dúvida sobre a própria natureza da imagem. Notemos mais uma conexão entre a natureza criativa do desenhador e do fotógrafo (ou mesmo do escultor), quando este se «foca» num pormenor, faz zoom, fragmenta o objecto observado. “Feito o recorte da fotografia, ele elimina o resto do mundo. A presença implícita do restante do mundo e a sua explícita expulsão, são aspectos tão fundamentais da prática do fotógrafo quanto o que ele mostra explicitamente”.⁶² Os fumos ou as nuvens postulam uma espécie de ausência de composição, em certo sentido, a própria ausência das formas. O desenho pode também ser entendido como mera representação da matéria (transformando-se assim em *objecto do discurso estético*) - pó (poeiras; partículas em suspensão).

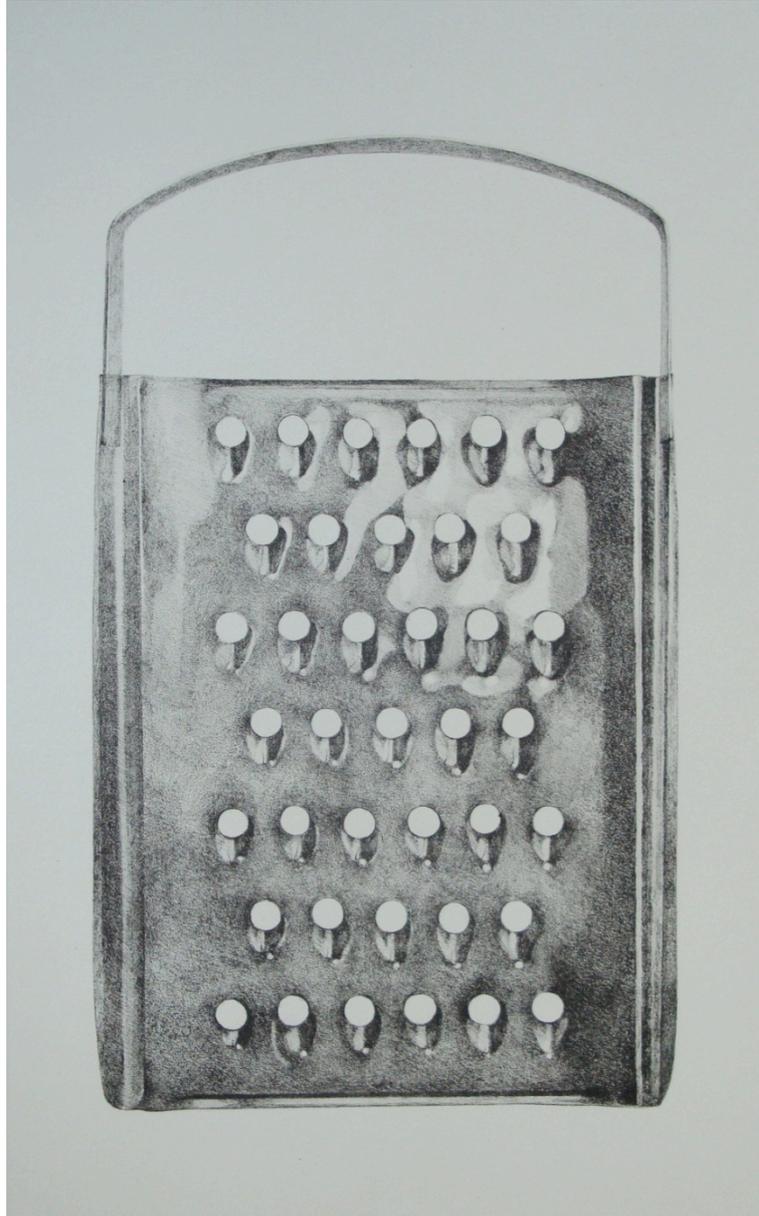


Novamente a matéria, não lhe consigo escapar! Pela matéria regresso à questão da contaminação do quotidiano, porque: “a arte contemporânea, na sua viagem em direcção à matéria, ensinou-nos a fruir, mais do que o objecto construído, o objecto encontrado, e é então que nos apercebemos de que existe um modo de reconhecer, de «encontrar» o objecto, onde, em última análise, reside ainda – se bem que de forma nova – a arte”.⁶³ Sou atraída pelas qualidades tácteis da matéria, pelo brilho do metal (*reflexos viscerais*), pela banalidade dos objectos. Isto equivale a afirmar que, os últimos desenhos elaborados não são mais que representações de *objectos encontrados*. Procedo ao inventário do que existe, no espaço trivial dos utensílios, aponto, inúmero, catalogo. Porquê objectos de cozinha? Não existe nenhuma razão extraordinária, a não ser o fascínio pelo comum, pelo insignificante, pela vulgaridade, enfim, pelo quotidiano.

Porquê desenho, porquê litografia? Porque o desenho transforma o objecto em imagem e a litografia a imagem em matéria – desejadas transformações do real.

⁶² KRAUSS, Rosalind, *O Fotográfico*, Editorial Gustavo Gilli, Barcelona 2002, p 140

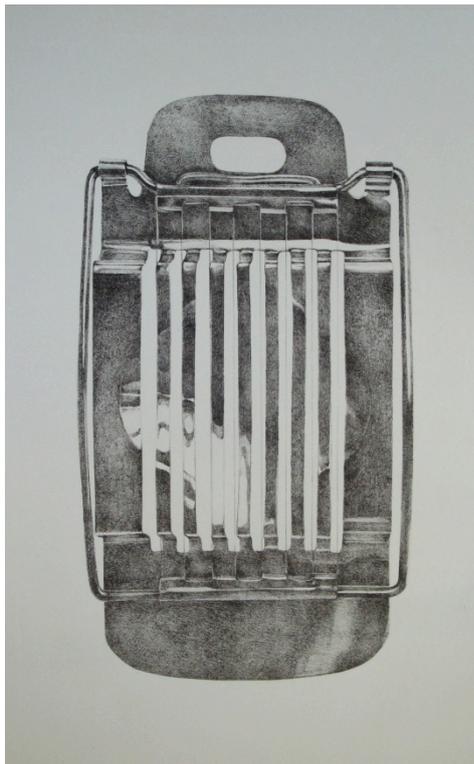
⁶³ ECO, Humberto. *A Definição da Arte*. Edições 70, Lisboa 2006, p 204



Sem título, 2009, Litografia s/papel cinzento. Matriz: 50x30cm; Papel: 56x38cm



Sem título, 2009, Litografia s/papel cinzento.
Matriz: 50x30cm; Papel: 56x38cm



Sem título, 2009, Litografia s/papel cinzento.

Matriz: 50x30cm; Papel: 56x38cm

4. Considerações Finais

Num primeiro momento, percebemos que pensar o efêmero, enfim o *desaparecimento*, parece encaminhar-nos para nada mais que uma eterna indeterminação. Fica sobretudo a ideia que da imagem/objecto – simultaneamente visível e invisível – jamais se esgotarão os sentidos. Mas nem tudo é subjectividade/hesitação. No momento de acção o indivíduo reclama o seu direito à certeza. O que deveras importa é que a dúvida se instale (provisória ou permanentemente), pois ao que parece só a estadia da dúvida possibilita uma brecha ao pensamento, à imaginação ou à ficção. E não nos esqueçamos que a desapareição é, no âmbito deste projecto, ficcional.

No acto da impressão ocorre uma ambivalência: o valor da inscrição e o da dissolução sob a forma da *marca*. Deduzimos agora que existem modos estéticos de simular/chamar o desaparecimento. Achamo-nos aptos a nomear algumas formas desta dissolução, desde logo, contidas na incorporação de novas substâncias. O pó acrescenta à indeterminação processual a impermanência. As dificuldades de fixação lançam a imagem para a ordem do provisório - ameaça ser temporária, está em eminência de desaparecer. Ainda no contorno da matéria podemos citar uma outra forma de desvanecimento, não implicada na degradação ou na mutação, e que é a capacidade de uniformização, efeito de desfoque ou de esbatimento da imagem por opacidade. O depósito é simultaneamente irregular quanto à textura e regular relativamente à cor. É importante lembrar que o trabalho se desenvolve em redor de processos Planográficos e que por isso sugere sempre alguma superficialidade/transparência. Em qualquer caso, é nos permitido multiplicar, esta faceta variada do desenho impresso é um sintoma da capacidade da impressão para a proliferação. Sucede que o todo ofusca as partes, ou vice-versa, as partes (o pormenor) ocultam o todo. A repetição com ou sem variantes induz a uma cegueira, um desfoque parcial. Assim se desvanece a imagem, através da sua banalização.

Quando abandonamos o espaço de produção, isto é, se nos posicionamos meramente no plano teórico ou conceptual, no plano da hipótese, analisamos um conjunto de conceitos (deixas) determinantes para a compreensão do trabalho prático desenvolvido. A articulação destes conceitos mostrou-se complexa, por estarem emaranhados uns com os outros. Citemos a suposta *vontade de insignificância* referida por Jean Baudrillard; o fascínio pelo silêncio contido no que está imóvel ou inerte (em pausa); o desejo de apreender o inapreensível, o que é difuso, detalhes quotidianos na sua evidencia nua, no seu aborrecimento, enfim tudo o que já existe mas que é da ordem do desaperecebido – e que se fazem conscientes pelo desenho ou mais claramente através da fotografia.

Insisto na valia dos objectos. Como antes mencionado não conseguimos escapar à presença da Matéria. Compreendemos que a matéria existe e faz-se visível, sob as mais variadas formas: em imagem, em substância, em objecto. Achada, inventada, recriada, é simultaneamente objecto de contemplação e de intervenção/transformação. Conforme notamos, o trabalho acontece, por vezes, como mera consequência do encontro casual com o objecto (matéria), um qualquer, desvalorizado, em ruínas.

Como vimos a *desaparição* pode adquirir múltiplos sentidos, em todo o caso compreendemos que um conjunto destes significados se insere no campo alargado da percepção e por isso, por serem imensos, ficaram por definir - Uma análise exaustiva dos fenómenos perceptivos está para além dos objectivos deste ensaio. No exercício entre prática e teoria, percepção e representação, a inscrição e dissolução muitas hipóteses encontrar-se-ão incompletas, as dicotomias parecem não se esgotar. Perante a natureza do tema, por vezes vemo-nos afastar indesejavelmente da exigida objectividade, invadindo o campo da fenomenologia ou da religião. Em todo o caso as hipóteses formuladas remetem-nos para o início, são análogas ao fascínio pelas origens, uma curiosidade inerente à natureza do homem.

Foi possível, contudo, estabelecer um diálogo prolífero entre diferentes práticas artísticas, a salientar a escultura, o desenho e a fotografia. Esta articulação sucede na concretização do trabalho experimental, bem como na exposição do enquadramento conceptual. Ficam também de fora, no campo da experimentação, outras possibilidades de actuação técnicas (mecânicas ou manuais). Nomeadamente a gravura, a xilogravura ou vertentes da litografia, a destacar a fotolitografia. Importa que, independentemente dos limites temporais impostos pelo projecto, os procedimentos técnicos deliberados tenham servido os propósitos deste projecto: estudar algumas das implicações conceptuais implicadas na mediação das superfícies (no contacto, na transferência, no toque, etc.), decorrentes do processo de impressão, com equitativo destaque para a aparição e para a desaparecimento.

5. Referências bibliográficas

After Image: Drawing Through Process (cat. exp.). Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, April-August 1999.

Ana Mendieta. (cat. exp.). Xunta de Galicia: Centro Galego de Arte Contemporânea, Julho-Outubro, 1996

ANTREASIAN, Garo; ADAMS, Clinton. *The Tamarind Book of Lithography: Art & Techniques*. Abrams NY 1971

Art is Life/Life is Art: the graphic work of Dieter Roth. (cat. exp.). Iowa: The University of Iowa Museum of Art, September-November, 1999

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Edições 70, Lisboa 2006

BAUDELAIRE, Charles. *A Invenção da Modernidade: Sobre Arte, Literatura e Música*. Relógio D'Água Editores, Lisboa 2006

BAUDRILLARD, Jean. *O Crime Perfeito*. Relógio D'Água Editores, Lisboa 1996

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Relógio D'Água Editores, Lisboa 1991

Behind the Facts. Interfunktionen 1968-1975 (cat. exp.). Barcelona: Fundació Joan Miró, 2004

BENJAMIN, Walter. *A Modernidade: obras escolhidas de Walter Benjamin*. Assírio & Alvim, Lisboa 2006

BROWN, Kathan. *John Cage: Visual Art: To sober and quiet the mind*. Crown Point Press, San Francisco 2000

CAMPANY, David (ed.). *Art and Photography*. Phaidon Press Limited, Londres 2005

CHEVALIER, Jean; ALAIN, Gheerbrant. *Dicionário dos Símbolos*. Editorial Teorema, Lisboa

COSTA, Valérie da; HERGOTT, Fabrice. *Jean Dubuffet: Works, Writings and Interviews*. Ediciones Polígrafa, Barcelona 2006

CROFT, Paul. *Stone Lithography*. A & C Black, Londres 2003

DEXTER, Emma (intr.). *Vitamin D, New Perspectives in Drawing*. Phaidon Press Limited, Londres 2005

DOBKE, Dirk (curated). *Dieter Roth: Books+Multiples*. Edition Hansjörg Mayer, Londres 2004

DOBKE, Dirk (curated). *Dieter Roth: Graphic Works*. Edition Hansjörg Mayer, Londres 2003

DUBOIS, Philippe. *O Acto Fotográfico*, Ed. Vega, Lisboa 1992

ECO, Humberto. *A Definição da Arte*. Edições 70, Lisboa 2006

ECO, Humberto. *Estrutura Ausente: Introdução à pesquisa semiológica*. Editora Perspectiva, São Paulo 1987

Ernesto Neto: O corpo, nu tempo. (cat. exp.). Xunta de Galicia: Centro Galego de Arte Contemporánea, Outubro 2001 - Janeiro 2002

Felix Gonzalez-Torres. (cat. exp.). Xunta de Galicia: Centro Galego de Arte Contemporánea, Dezembro 1995 – Março 1996

FOSTER, Hal. *The Return of the Real.* The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1996

FRIEDMAN, Andy (chronology). *Time: Andy Goldsworthy.* Thames & Hudson Ltd., London 2000

GASCOIGNE, Bamber. *How to Identify Prints.* Thames & Hudson, Londres 2004

GIL, José. *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções.* Relógio D'Água 2005

Giuseppe Penone: 1968-1998. (cat. exp.). Xunta de Galicia: Centro Galego de Arte Contemporánea, Janeiro-Abril 1999

GOMBRICH, E. H. *The Preference for the Primitive: Episodes in the History of Western Taste and Art.* Phaidon Press Limited, Londres 2002

HEISS, Alanna (ed.). *Dennis Oppenheim: Selected Works 1967-90: And the mind grew fingers.* New York: P.S.1 Museum

HEON, Laura Steward (ed.). *Mona Hatoum. Domestic disturbance.* Massachusetts: MASS MoCA 2001

HOWE, Kathleen Stewart (ed.). *Intersections: lithography, photography and the traditions of printmaking.* In *The Tamarind Papers.* Volume seventeen. University of New Mexico Press Albuquerque

Jasper Johns: Prints 1970-1977. (cat. exp.). Connecticut: Wesleyan University, Middletown 1978

KAPROW, Allan. *Essay on the blurring of art and life.* edited by Jeff Kelley. London: University of California Press, 1993

KASTNER, Jeffrey (ed.). *Land and Environmental Art.* Phaidon Press Limited, Londres 2005

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna.* Martins Fontes, S. Paulo 2001

KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia e otros mitos modernos.* Alianza Edit., Madrid 1996

KRAUSS, Rosalind. *O Fotográfico.* Editorial Gustavo Gilli, Barcelona 2002

LIPPARD, Lucy. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object From 1966 to 1972.* University of California Press 1997

LYOTARD, Jean François. *A Condição Pós-moderna.* Ed. Gradiva, Lisboa 2003

LYOTARD, Jean François. *O Inumano. Considerações sobre o Tempo.* Editorial Estampa, Lisboa 1997

LYOTARD, Jean François. *O Pós-moderno explicado às crianças.* Publicações Dom Quixote, Lisboa 1999

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Olho e o Espírito.* Ed. Vega, Lisboa, 2006

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção.* Martins Fontes, São Paulo 2006

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Palestras*. Edições 70, Lisboa 2002

ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*. Ed. Vega, Lisboa, 2003

PLATZKER, David; WYCKOFF, Elizabeth. *Hard Pressed: 600 Years of Prints and Process*. Hudson Hills Press, New York, 2000

SARTRE, Jean-Paul. *A Imaginação*. Difel Difusão Editorial, Algés – Portugal 2002

SCHOPENHAUER, Arthur. *A arte de ser feliz*. Padrões Culturais Editora, Lisboa 2004

STEINER, George. *No Castelo do Barba Azul (algumas notas para a redefinição da cultura)*. Relógio D'Água Editores, Lisboa 1992

STEINER, George. *Gramáticas da Criação*. Relógio D'Água Editores, Lisboa 2002

STUTZER, Beat. *Prints and Multiplas by Not Vital*. In *Print Quarterly*, Vol.XXII: number 3. Sept. 2005

VIRILIO, Paul. *Estética de la desaparición*. Editorial Anagrama, Barcelona 1988

WYE, Deborah; WEITMAN, Wendy, *Eye on Europe (prints, books & multiples 1960 to now)*. MOMA, NY 2006

WYE, Deborah, *Thinking Print, books to billboards 1980-95*. MOMA, NY 1996

6. Índice de figuras

Fig.1 - Dennis Oppenheim, *Aspen 2*, 1970. Filme 16 mm; sound 31min,36sec.

Fonte: *Behind the Facts. Interfunktionen 1968-1975* (cat. exp.). Barcelona: Fundació Joan Miro, 2004,p.447

Fig.2 - Ana Mendieta, *Body tracks*, 1974.Universaty of Iowa, Iowa

Fonte: *Ana Mendieta*. (cat. exp.). Xunta de Galicia: Centro Galego de Arte Contemporánea, Julho-Outubro, 1996, p.58,59

Fig. 3 - Giuseppe Penone, *Svolgere la propria pelle*, 1971. Documentación fotográfica da intervención.

Fonte: *Giuseppe Penone: 1968-1998*. (cat. exp.). Xunta de Galicia: Centro Galego de Arte Contemporánea, Janeiro-Abril 1999, p.180, 181

Fig.4 - Andy Goldsworthy, *Rain shadows*, 1992. Angers, France, Sptember 1992

Fonte: FRIEDMAN, Andy (chronology). *Time: Andy Goldsworthy*. Thames & Hudson Ltd., London 2000, p.21

Fig.5 - Ana Mendieta, *Untitled*, Iowa 1978.

Fonte: *Ana Mendieta*. (cat. exp.). Xunta de Galicia: Centro Galego de Arte Contemporánea, Julho-Outubro, 1996, p.71

Fig.6 - Felix Gonzalez-Torres, *Untitled (Double portrait)*, 1991. Impresión offset sobre papel, copias repostas constantemente

Fonte: *Felix Gonzalez-Torres*. (cat. exp.). Xunta de Galicia: Centro Galego de Arte Contemporánea, Dezembro 1995 – Março 1996, p.70

Fig.7 – Dennis Oppenheim, *Reading position for second degree burn*, 1970. Jones Beach, New York. Skin, book, solar energy. Duration of exposure: 5 hours.

Fonte: HEISS, Alanna (ed.). *Dennis Oppenheim: Selected Works 1967-90: And the mind grew fingers*. New York: P.S.1 Museum, p.62

Fig. 8 - Dieter Roth, *Lion-self*, 1969, chocolate cast, 26x25cm, made by Rudolf Rieser, Cologne, Later Björn Roth and Dieter Roth, Basel and Hamburg edition of 250.

Fonte: DOBKE, Dirk (curated). *Dieter Roth: Books+Multiples*. Edition Hansjörg Mayer, Londres 2004, p.26

Fig. 9 - Dieter Roth, *Mould sheet*, 1969, curdled milk on white handmade paper, in plastic cover, 106x78cm. Edition of 50 numbered and signed, made by Bernd Minnich, Düsseldorf.

Fonte: DOBKE, Dirk (curated). *Dieter Roth: Graphic Works*. Edition Hansjörg Mayer, Londres 2003, p.84

Fig.10, 11, 12 - Jean Dubuffet, *Le vieux de la plage*, 1959, driftwood, h:34 cm; *Le danseur*, 1954, sponge and burlap, h:60 cm; *Le bourdeur*, 1959, driftwood, h:32 cm.

Fonte: COSTA, Valérie da; HERGOTT, Fabrice. *Jean Dubuffet: Works, Writings and Interviews*. Ediciones Polígrafa, Barcelona 2006, p.94

Fig.13 - Man Ray/Marcel Duchamp, *Elevages de poussière*, 1920

Fonte: KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia e otros mitos modernos*. Alianza Edit., Madrid 1996

Fig.14 - Not Vital, *Tongue*, 1990. Etching and aquatint, 1,016x1, 016mm (Photo courtesy of the Artist).

Fonte: STUTZER, Beat. *Prints and Multiplas by Not Vital*. In *Print Quarterly*, Vol.XXII: number 3. Sept. 2005, p.105

Fig.15, 16 - Not Vital, *Lamb (Einzelblatt)*, 1995. Aquatint. Plate: 91x101,6 cm; paper: 99x109,2 cm

Fonte: PLATZKER, David; WYCKOFF, Elizabeth. *Hard Pressed: 600 Years of Prints and Process*. Hudson Hills Press, New York,2000, p.103

Fig.17 - Willie Cole, *Domestic I.D.*, 1992. Steam iron scorches and pencil, mounted in dilapidated recycled painted wooden window-frame. Composition (including frame): 88,9x81,3x3,5cm.

Fonte: WYE, Deborah, *Thinking Print, books to billboards 1980-95*. MOMA, NY 1996, p.74

Fig.18 – Andy Warhol, *National Velvet*, 1963. Screenprint

Fonte: FOSTER, Hal. *The Return of the Real*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1996, p.129