



Coisas que fazem falta - retomando a sugestão

Leonardo Quintaneiro

Orientador: Nuno Faria

Mestrado em Artes Plásticas

Escola Superior de Artes e Design

2021/2022

Agradecimentos

Obrigado, primeiro que tudo, a Apolo, patrono das artes, da música, educação e profecia. Obrigado pelo percurso e pelas bênçãos.

Obrigado a Hermes, irmão divino de Apolo, patrono dos escritores e linguagem, por me guiar na escrita e mostrar o caminho pelas palavras.

Obrigado aos meus Ancestrais, Guias, Deuses (aos não mencionados, é nos bastidores).

Obrigado ao Nuno Faria, pelo apoio, orientação e disponibilidade.

Obrigado à Isabel Baraona, pelo acompanhamento durante a licenciatura.

Agradecimentos	1
Resumo	2
Abstract	2
Introdução	4
Capítulo I - Respirações & Associações	7
Capítulo II - Entre Intuição e Intenção	24
Capítulo III - <i>Medias</i> ou Os Canais Sensíveis	45
Capítulo IV - Assumindo Corpo e Forma	60
Capítulo V - Pausa. Para se fazer uma boa digestão	85
Conclusão	98
Bibliografia & Webgrafia	100

Resumo

Nesta dissertação tentei dar mais atenção ao processo.

Escrever uma dissertação em artes plásticas é algo manhoso. Arranjar o equilíbrio entre não falar de mais e falar o suficiente - se o que faço é visual então as letras não lhe chegam nem lá perto e por isso a melhor coisa que tenho a falar é o caminho e logística e não o visual.

Segundo o documento, usei a palavra 'coisa' 106 vezes (sem contar com esta).

Através dos diários e registos fotográficos somos convidados, espero, a um estar íntimo no atelier, um apontar dos processos e pequenas coisas que se vão pensando, formulando e passando.

Foi minha tentativa pensar e questionar sobre o que aconteceu com o meu fazer e processos nos quatro semestres de Mestrado, falar sobre o que influenciou a prática artística, as estratégias de resolução com o material e assuntos, os erros, a espera, o erotismo e poética dos materiais e, se me proponho então a falar do que se passou nesses dois anos, achei justo, também, mencionar conversas com docentes e colegas.

palavras-chave: processo, quotidiano, erotismo, alteridade

Abstract

I have tried, in this dissertation, to give more attention to the process.

Writing a dissertation in fine/visual arts is tricky. Trying to balance not saying too much while saying enough - if what I do is visual then words can't even come close and that's why the best thing I have to talk about is the path and logistics and not the visual *per se*.

According to the document, I used the word 'coisa' 106 times (not counting this one).

With the diaries and photographs we're invited, I hope, to the studio as an intimate presence, a pinpoint of the processes and things that are thought, formulated and passing.

It was my attempt to think and question what happened to my doing and the processes in the four semesters of the master's, to talk about what influenced the artistic practice, such as resolution strategies with the material and subjects, mistakes, on waiting, the eroticism and the poetic of the materials and, if I intend to talk about what happened, I also thought it would be fair to mention conversations with professors and colleagues.

keywords: process, the everyday, erotism, alterity

Introdução

Por onde começar? Começar (quase como que respondendo ao primeiro capítulo do livro *Writing Down the Bones*¹, de Natalie Goldberg) por descrever o tipo de caneta que por norma uso para escrever, apontar, pensar e o tipo de caderno. Costuma ser uma caneta preta (para não me distrair depois ou sobredeterminar, fixar à partida o sentido do desenho esboçado), em que a tinta flua bem e cuja ponta não crie resistência ao passar pelo papel. A mão nem sempre acompanha a velocidade dos pensamentos, então às vezes é mais fácil escrever no telemóvel ou computador. Quando escrevo à mão com a urgência de captar o pensamento, por vezes a escrita torna-se ilegível, como se fossem rabiscos ou *doodles* que depois não consigo perceber e acaba por ficar grande parte perdida, como se a velocidade do pensamento me ultrapassasse.

Se usar cadernos com argolas tento que estas não sejam muito grandes, porque não consigo escrever perto delas - se não houver espaço para a mão, não há espaço para o pensamento fluir livremente e integralmente; prefiro cadernos que me dêem espaço e não peçam que eu me preocupe em segurar a folha do lado, ao contrário do que acontece com os cadernos de agrafos, que não abrem totalmente, ou pelo menos não deixam a folha em plano.

Brody Neuschwander, no documentário da BBC “The Secret History of Writing” mostra-nos, no episódio 2, “Words on a Page”, vários aparos e papéis e relata-nos a sua experiência com os papéis diferentes que usa, descrevendo como influenciam a velocidade dos aparos, o espaçamento das letras, a fluidez da tinta, a resistência e pressão que cada papel pede de nós.

¹ Goldberg, Natalie. (2005). *Writing Down the Bones*. Shambhala

Que me perdoe o leitor pela extensão do título. Sou muitas vezes vítima - passivo, apaixonado, amolgado - das palavras ou sentidos terem um impacto grande no que querem dizer; um impacto sobre mim e dominarem-me.

A primeira escolha de título, como algo seguro e agora nome do primeiro capítulo, era *Respirações (& Associações)*.

Por muito que se relacione, se calhar mais até, com o que falo nesta dissertação, o título fixado traz-me (-nos) coisas/campos que o anterior não conseguia tocar. E por isso dá-nos logo um ponto de partida para a procura e relação ao longo do texto.

Por momentos interrogo-me sobre ter a palavra ‘coisa’ no título de uma dissertação, mas a verdade é que deve ser a palavra que mais uso ao falar sobre as energias, emoções, pulsões, metafísica, ..., do meu fazer artístico.

Se eu soubesse dar nome a isto, eu não estaria aqui.²

Porque ‘coisa’ é, simultaneamente, vago e é tudo. É o que consigo melhor usar para mencionar algo que não tem nome mas presença (pelo menos no meu vocabulário atual). E escrever e editar este trabalho faz-me procurar ~~outro uso das palavras~~ o que quero dizer com ‘coisa’ que tem significados infinitos e nunca é realmente o certo.

‘A coisa’, o que é ‘a coisa’...? É a deriva, é a energia, é aquele momento particular, o segundo em que se corta a maçã - olhem! Aquele som do corte que dura um segundo. A sensação que me provoca quando ouço a textura da maçã a ser cortada.

² “Não sei se é boa ideia ter a palavra ‘coisa’ num título de uma dissertação, mas não há outra palavra possível para o que quero falar”

“Pois, cada nome mata a coisa que nomeia.”
[Conversa com o orientador Nuno Faria]

~~A textura só se cria quando separada
de algo? Se ninguém cortar a maçã e
maçã e seu interior não tem
textura, é um, é só consistência
de matéria, corpo.~~
~~Quando separada (da pele, de si)
é que passa a ter textura.~~
Que digo? A pele da maçã é
textura

Fig. 1 - Digitalização do diário, *A textura só se cria quando separada de algo? Se ninguém cortar a maçã o seu interior não tem textura, é um, é só consistência da matéria, corpo. Quando separada (da pele, de si) é que passa a ter textura. Que digo? A pele da maçã é textura*

Não há coisa mais fantasma que a gravação. Talvez esteja a usar o exemplo do som porque é algo que não posso agarrar, observar, e está lá, entra-me pelo corpo e percorre-me a espinha e os órgãos. É o mesmo quando falo de energia ou quando algo se destaca e me faz querer usar num trabalho.

Mas ao mesmo tempo, ‘a coisa’, a ‘coisa’ não se limita e não se permite limitar, deixa em aberto a definição e a procura da definição.

*Não precisa de haver um corte. O chão não é um corte (ou é?) (quem diz corte diz separação. Ou não.) Então a textura é a separação do elemento (da coisa) e de nós, ou do mundo. Do à volta, do Outro. É preciso encontrar a textura certa nos trabalhos, porque é aí, nesse exacto ponto, que se estabelece o contacto (com o olho, com o toque). E é aí que vamos acariciar ou ameaçar o Outro.
A casca da árvore, o tecido, a cadeira, a espuma, a cera.*

Tentei, na minha dissertação, não abordar só assuntos como: “fiz isto, usei estes materiais, outros artistas que fizeram coisas assim antes de mim foram estes, conclusão”; sinto que fica aquém ou redundante quando, em contexto artístico, se fala do que já se vê. Mas como se chegou lá? O que levou a fazer aqueles trabalhos? Ou melhor, que caminhos é que foram percorridos até chegar aos trabalhos. Pelo menos para mim, sinto que é mais estimulante falar (ou dar espaço para a compreensão) do processo como tentativa e erro. Sinto que nutre mais o leitor - especialmente se for um artista plástico - ler depoimentos, livros, entrevistas e outros testemunhos orais em que se fala de soluções visuais ou materiais e linhas de pensamento. Dito isto, não é seguro que o tenha conseguido fazer. Digo, sim, que foi uma premissa para escrever esta dissertação: debruçar-me sobre as problemáticas no e do atelier, afinar o olhar de um *media* para o outro. Com isso em mente, vou apresentando também alguns episódios, páginas do diário, momentos, conversas que tive com docentes e colegas. Algumas partes do meu “diário” (a maior parte das vezes são apontamentos e questões espalhados pelo atelier) aparecem aqui como digitalização da folha ou em itálico, destacados num parágrafo à parte.

Capítulo I - Respirações & Associações

De onde vêm as coisas

“Como um átomo de oxigênio e dois átomos de hidrogênio se combinam para criar algo que não é nem hidrogênio nem oxigênio mas uma coisa nova - água -, também o desenho é uma coisa nova resultante da atividade dentro da mente e o estímulo exterior de um modelo ou evento.”³

³ “As one atom of oxygen and two atoms of hydrogen combine to make something that is neither hydrogen nor oxygen but a new thing - water - so a drawing is a new thing resulting from the activity within your mind and the outside stimulus of a model or an event.”, in: Nicolaides, Kimon.(1941). *The Natural Way to Draw: A Working Plan for Art Study*. Houghton Mifflin, p. 122.

Sobre o que é respirar...

Há uma absorção do ar (algo exterior) pelos pulmões, o ar passa a ser parte do corpo (algo interior), é direcionado ao cérebro, aos músculos, ao coração, à atenção, à aura

Há uma pausa.

O expirar leva o que já não é preciso, mas também é o deitar fora, trazer, ... desencadear?

Absorção e observação.

No dia-a-dia todos ficamos sensíveis a coisas que se passam ao nosso redor. Quando me acontecem esses encontros, não posso por vezes pegar nessa dita *coisa* [por ser um portão de 2 metros abandonado ou por ser uma conversa que ouvi no café, por exemplo], e então tento guardá-las de alguma maneira: por escrito, fotografadas ou desenhadas com o telemóvel, com sorte tenho a minha câmara e fotografo já com qualidade... Enfim, estas recolhas acabam, na verdade, por ter um lado imaterial, por não serem ainda *o* trabalho; são, ao invés, um pseudo espaço mental do que poderá ser um trabalho, são apontamentos de algo que só eu consegui perceber a potência, o que poderiam vir a ser - ou não; as coisas são da ordem do imaterial enquanto forem só um lembrete, enquanto forem notas suspensas na parede do atelier, pousadas na mesa de trabalho ou no *desktop* do computador, independentemente de serem digitais ou apontadas em desenho. Contudo os apontamentos poderão vir a ser material: as fotografias como fotografia, os desenhos como desenho, estes apontamentos instalados na parede ou usados em livros de artista.

As coisas que guardo variam muito na sua natureza ou razão. Pode ir desde coisas a que achei piada, que me tocaram de alguma forma, que consigo sentir que têm potencialidade para ser um trabalho ou um elemento de um trabalho mas que por agora não consigo ver a sua materialidade (daí, então, ficarem guardadas), até ‘rascunhos’ para depois fotografar ou refotografar porque não tinha comigo a minha câmara; ou elementos para desenho, notas, frases que ouvi, descrições de uma interação social, experiências de desenhos a que achei piada mas não fiz, preferindo guardar para depois voltar lá - e a partir desta informalidade de processos e de experiências posso, por exemplo, montar um vídeo a mostrar essas interações.

Na unidade curricular da Professora Teresa Fradique, num dos exercícios que tínhamos que apresentar, escolhi criar este meu processo como exercício e a apresentação dos meus colegas ser o resultado da minha proposta ao exercício. Propus irmos para o parque da cidade e, durante trinta minutos cada um, separadamente e espalhados pelo parque, faria este exercício de atenção conforme o seu trabalho.

“Recolham elementos relacionados com os vossos trabalhos ou que vejam que podem guardar para usar depois. Podem ser apontamentos no telemóvel, desenhos, frases que ouvirem, podem mesmo trazer objetos quando nos reunirmos.” Todos trouxemos, evidentemente, coisas diferentes, que não reparámos anteriormente que estavam no parque.

No final do semestre, novamente na mesma unidade curricular, decidi pegar na maior parte das imagens que recolhi durante o semestre e criar um arquivo online para poder falar sobre esse processo de inspirar⁴, guardar e depois usar.

⁴ *breath in*

Saio de casa sem destino e levo a máquina fotográfica ou o telemóvel. A maior parte das vezes não os uso para nada, outra é um encontro com o acaso em que me deparo com elementos ou fragmentos que são a chave para outros trabalhos. No dia a dia todos ficamos sensíveis ao mundo, parece que se opera uma pressão no olho, ou que estão mais destacadas por *algo*, tento guardá-los de alguma maneira - por escrito, fotografado, desenhado, o que for. Estas recolhas acabam na verdade por ter um lado imaterial, por não serem ainda o trabalho, é um apontamento de algo. Há sempre a possibilidade de usar estes pequenos apontamentos numa instalação, às vezes o informal do apontamento é mais genuíno que o trabalho.

Entre inspirar e expirar há uma pausa.

Entre inspirar e expirar o pulmão pára por um segundo (ou mais se for uma respiração consciente).

Há uma pausa, não é uma pausa, é um...

Porque não é o trabalho que faz a respiração, a respiração é a maneira de lidar com a coisa

Experimentar processos ou pensar nos processos dos outros influencia a minha respiração com o mundo. O trabalho é um murro no estômago, o processo é a respiração com o mundo.

Ter em atenção a maneira como uma árvore cresce ou respira é um processo, não meu, e ter noção, consciência disso influencia o meu o estar no mundo.

Inspirar as in breath in e inspiração de vontade.

Observar, absorver, entrar nos poros, assentar nos órgãos

o 'O', letra em forma de olho, que vem do hieróglifo de um olho, não desaparece nem de um nem do outro termo.

O meu trabalho parte de um acumular/coleccionar de fragmentos - frases, fotografias, tensões, energias, momentos do quotidiano, interações, relações (interpessoais e de elementos na obra artística) - até que esses elementos me digam como se querem manifestar - livro, escultura, vídeo, desenho... - normalmente o que for mais próximo em termos de sensibilidade cinestésica ou semiótica para a narrativa a ser trabalhada, ou seja, há um jogo de relações entre o material e o assunto, a palavra e a imagem (ou outros elementos que estejam a ser usados).

Vou apontando pequenas coisas, pequenos pormenores (pequenos por serem apontamentos, na realidade se os estou a guardar é porque têm alguma magnitude) às vezes, uma narrativa aqui e ali; a olhar para alguém que se ama enquanto esta pessoa está a dormir (começamos logo a pensar em cinema, os ângulos, cor, texto para voz off,...), haver tensão entre duas pessoas que tentam que não aconteça nada e estão sozinhas na cozinha a preparar o almoço (e arranjam imensas desculpas para projetar essa energia para outras coisas como arrumar a loiça, deixar cair algo no chão para limpar, cortar o pão,...) até que não aguentam mais; cuidar de uma planta só porque tem o nome popular *coração amolgado*, a luz na parede, a maneira como se pousa ou pega um copo, os lapsos freudianos (num almoço entre amigos pedirem o prato para servir o almoço, mas enganarem-se e dizerem “vou-te comer” quando queriam dizer “vou-te servir o *comer*”). Sempre há relação entre comida, mesa e erotismo - já Louise Bourgeois dizia “Essas duas coisas entram na vida erótica de uma pessoa: a mesa de jantar e a cama.”⁵ Os *still lifes* das frutas, as expressões populares ao relacionarem fruta ou jantar com sexo. Daí ter achado piada a este lapso e apontado para um trabalho.)

⁵ “Those two things count in one's erotic life :dinner table and bed.”, in: Bourgeois, Louise. (1998). *Destruction of the Father / Reconstruction of the Father: Writings and Interviews, 1923-1997*. The MIT Press, p.115.

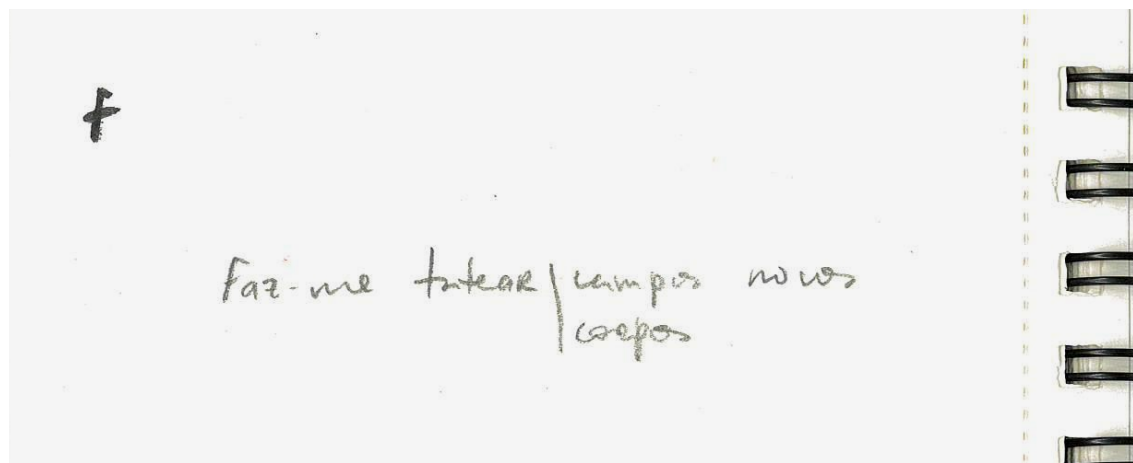


Fig. 3 - Digitalização de diário, *Faz-me tatear campos/corpos novos*

É um pensar de possibilidades, é uma respiração do dia-a-dia. Há uma troca, há uma atenção especial às coisas, no outro dia li que não são os olhos que vêem, o que nós vemos é o que o cérebro pensa e isso interessou-me imenso, não só por ter-me apercebido de que a maneira como uso a linguagem no dia-a-dia afeta a minha relação com o mundo e com os outros, mas também me lembrou quando digo que as coisas parece que ficam com uma aura diferente ou que algum pormenor de uma interação me interessa. É porque estou a sentir, para além de ver, algo ali, uma potência, uma energia.

Esta é uma das influências para eu ter mudado o vocabulário quando falo sobre o processo, que por sua vez acaba por influenciar a abordagem das coisas, o meu estar no atelier e no mundo. Posso ter pintado 20 portas e mesmo assim não estar contente, em vez de ficar frustrado e dizer a alguém confidente “já estou farto, já pinte 20 portas e não consigo chegar lá” digo “estou 20 portas à frente”.

Para além disso, o livro *Big Magic*⁶ fez-me não levar o meu trabalho tão a sério e não ter tanto desprezo pelo trabalho anterior ou mais antigo, mas, pelo contrário, agradecer por ter sido divertido na altura fazê-lo, porque levou-me a aprender coisas e a ver e a explorar, porque foi um passo à frente para chegar onde estou.

⁶ Gilbert, Elizabeth. (2015). *Big Magic: Creative Living Beyond Fear*. Penguin Publishing Group.

Interessa-me o que se pode dizer através do quotidiano; a relação entre quotidiano e intimidade e erotismo.

Coisas subtis, subliminares, sub⁷ -

As pequenas coisas, os pormenores, a sugestão (de outra coisa; do que pode ser; de poder)

o ambiente, 'set the tone', *tone* como som/timbre e ambiente

O esperar, o ansiar.

“Mas quando uma coisa é apenas dita ou - melhor ainda - insinuada, há uma espécie de hospitalidade na nossa imaginação”⁸

Há uma energia motora de trabalho, motora que leva à captura do Outro em fragmentos do dia a dia, com um olhar apaixonado ou animalesco de um predador atrás da sua presa, captados pelos componentes eróticos ou sugestivos do desejo, da ânsia pela espera e ausência perante o Outro

A maneira como se vêem as coisas. Pode ser um gesto normal, sem segundas intenções mas que eu uso como ênfase do desejo ou do erotismo. *Dar significado ao nada* como escrevi num apontamento uma vez.

⁷ *subbass*, submundo, ...

⁸ Borge, Jorge Luís. (2002) *Este Ofício de Poeta*. Teorema, p.30.

“Estou interessada no mecanismo. A maneira como as pessoas movem as suas cabeças nos seus pescoços, a maneira como repudiam alguém com um encolher de ombros, o movimento das suas ancas, a maneira como lançam os pés para à frente para caminhar, e por vezes o balanço de uma anca deslocada. A maneira como a articulação resulta ou não é um sinal como as pessoas andam para a frente juntas ou umas contra as outras, a maneira como se relacionam. Não tem de ter conotações sexuais. Bem, na verdade é completamente sexual - mas de uma maneira indireta.”⁹

Que algo espreita do íntimo deles e nós temos a sensibilidade de ver tal coisa. Que a tensão entre eles veio ao de cima pela maneira que os corpos estão posicionados, como o ambiente está,... pequenos pormenores entre eles, estou sempre a repetir esta observação mas estou a tentar chegar a algum lado com ela.

Aquele frenesim no ar quando duas pessoas estão atraídas uma pela outra mas nenhuma diz, porque desvendar é acabar com o jogo, com o ambiente, matar o clima. E esse clima é manchado então com essa energia toda no ar, as cortinas à volta têm uma presença diferente, a respiração está mais tensa, as cores embatem mais.

“O escondido ou o reprimido tem uma tendência a manifestar-se, (...)”¹⁰

Acho que as relações interessam-me como assunto de trabalho por ser algo infinito, conheço sempre pessoas novas que têm tics novos, gostos novos, por haver um jogo e ritual entre dois seres, por haver coisas tão sublimes e sensíveis que podem passar despercebidas e serem essas, em particular, a que estou sempre atento.

⁹ “I'm interested in the mechanism. The way people move their heads on their necks, the way they dismiss someone with a shrug of their shoulder, the swing of their hips, the way they throw their feet forward to walk, and sometimes the swing of a disjointed hip. The way articulation does or doesn't work is a sign of the way people move together or against each other, the way they relate to each other. It doesn't have to have sexual connotations. Well, the fact is that it is completely sexual - but in an indirect way.”, in: Bourgeois, Louise. (1998). *Destruction of the Father / Reconstruction of the Father: Writings and Interviews, 1923-1997*. The MIT Press, p. 219.

¹⁰ “The hidden or the repressed has a tendency to manifest itself, (...)”, in: Baudrillard, Jean.(1990). *Seduction*. New World Perspectives, p.79.

Usar coisas para falar de outras coisas, um jogo de associações.

É a antecipação, é a sedução, é o jogo, é o teatro, são os pequenos gestos, pequenos detalhes, pequenos comportamentos, que querem dizer “há aqui qualquer coisa”, “desejo-te” ou “desejo este jogo contigo”. Daí, então, as coisas nunca são só coisas. É o poder da sugestão. O pote de mel não é só um pote de mel, o relógio vermelho não é só um relógio vermelho, uma faca a ser limpa não é só... e por aí adiante. Há qualquer coisa mais nelas, uma energia. O erotismo não é só querer um corpo, é esperar, é como se prepara a mesa para jantar, é o número de botões apertados na camisa, é a cor da refeição, é o perfume, é saber que há um Outro que mexeu com algo dentro de nós e nós queremos mexer na outra pessoa - nem que seja pelo jogo ou pelo desejo de desejar. E falando em jogo, quem está a seduzir já perdeu, porque foi afetado primeiro, mesmo que sem intenção pelo Outro, e agora sucumbe a jogar um jogo de atenção com o Outro.

“O conteúdo é hoje a mensagem erótica - tudo o que acontece como resultado da presença de duas pessoas. Prazer, dor, sobrevivência, num mundo público ou privado, imaginário ou real.”¹¹

Trocadilhos semânticos que nos (a mim artista que cria a peça e ao espectador) levam a leituras abertas, enigmáticas, ou que nos fazem refletir, “eu monto-te” com o desenho de uma casa de papel a ser recortada e montada, ‘Eu’ ‘Tu’ e ‘Teu’ ter as mesmas letras e surgir logo um explorar visual/um jogo entre as letras e que associações podemos criar entre a relação delas;

¹¹ “The content is today the erotic message - everything that takes place as a result of the presence of two people. Pleasure, pain, survival, in public or in private, in a real or imaginary world” in: Bourgeois, Louise. (1998). *Destruction of the Father / Reconstruction of the Father: Writings and Interviews, 1923-1997*. The MIT Press. p. 76.

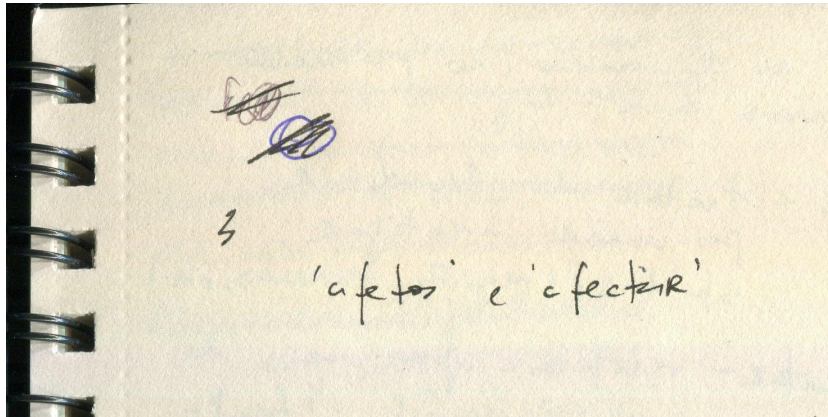


Fig. 4 - Digitalização do diário, 'afetos' e 'afectar'.

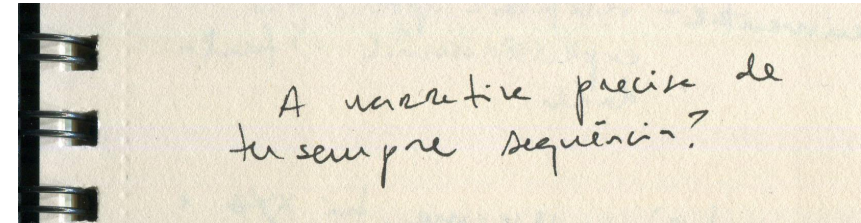


Fig. 5 - Digitalização do diário, *A narrativa precisa de ter sempre sequência?*

Um frame tornado em desenho - pensando nos meus - não terá narrativa? Ou o gesto, movimento, assunto, elementos ou expressão do riscador ou outros traz-nos um passado e invoca um futuro? Ou relações entre os elementos próximos ou distantes. Se for relação com as coisas próximas (de outros elementos do trabalho) significa sequência? Se calhar assim porque há o ponto inicial da percepção que é seguido por um segundo ponto, por um arrastar/movimento dos olhos para algo, logo houve uma sequência.

Mas então as coisas invocam sempre coisas? É possível fugir à narrativa?

Os desenhos são infinitos e é sempre uma procura do *self*, de autoconhecimento das personagens, nunca num foco de drama como as novelas (pelo menos para mim é uma forma de autoconhecimento e nutre-me pensar nestas opções que se formam, como filmes, na minha cabeça).

Pessoa A namora com B. Passado uns meses pessoa C volta a criar contacto com A e agora esta encontra-se a beber o seu chá ou café e a desabafar com alguém por não saber o que fazer com C.

Desta situação, o que fazer? É isso que me alimenta às vezes no meu trabalho, mesmo que seja um factor não perceptível para o público - não preciso que seja, neste caso. Interessa-me como interrogação artística. Qual é a melhor maneira de materializar? O que o material e o seu corpo diz, os elementos com outro tamanho, visibilidade, pressão, posição...

“*Assemblage* é diferente de esculpir. Não é um ataque às coisas. É chegar a um acordo com as coisas. Com a *assemblage* ou com o objeto encontrado tu és capturado por um detalhe ou algo te agrada e tu ajustas, tu cedes, cortas, e recompões. É realmente um trabalho de amor. Então articulação é o símbolo de uma relação que pode mudar e melhorar.”¹²

A diferença entre erotismo e intimidade é que o último pressupõe vulnerabilidade de alguém, do autor. O primeiro fala de jogo, sedução, um teatro, pose e posse.

Quando uma pessoa me faz fazer o desenho ou um livro ou um outro trabalho qualquer fico com o desejo de lhe dar esse trabalho quando acabo. Mas depois de acabado, ou passado muito tempo, deixo de ter essa vontade (se calhar porque me desapeguei do trabalho ou já não é a pessoa, mas sim a premissa... não sei.)

Formalização ou rutura delas, contratos sociais, há sempre algo implícito.

¹² “Assemblage is different than carving. It is not an attack on things. It is a coming to terms with things. With assemblage or the found object you are caught by a detail or something strikes your fancy and you adjust, you give in, you cut out, and you put together. It is really a work of love. so articulation is the symbol of a relationship that can change and improve”, in: Bourgeois, Louise. (1998). *Destruction of the Father / Reconstruction of the Father: Writings and Interviews, 1923-1997*. The MIT Press, p. 153

“Primeiro, o erotismo pode ser real ou imaginado, recíproco ou não. Existe o desejo, o namoriscar, o medo do falhanço, vulnerabilidade, ciúmes, e violência. Interessam-me todos estes elementos.”¹³

“o sexo, o erotismo (...) Muitas vezes passam apenas por uma certa elaboração mental. O sexo não tem de ser necessariamente praticado, ou seja, fisicamente consumado. A criação do desejo, no fundo, é o mais importante. Digamos que o fundamental no sexo não é o sexo, mas a sua ideia. A ideia é sempre mais importante e mais poderosa do que a coisa em si, porque é um conjunto de expectativas, aquilo que se pensa que vai acontecer, que nos leva à construção da coisa em si. Tudo isso, em conjunto, a elaboração entre desejo e prática, excitação e contacto, é que para mim é o campo sexual.”¹⁴

“Quando o/a nosso/a companheiro/a nos falha, instantaneamente transferimos o nosso amor a um objeto merecedor”¹⁵

O erotismo e as relações não tem só esta componente de interação social. Também têm uma componente de energia, dar e receber, investimento, algo sensorial, imaterial quase metafísico e espiritual e daí explorar outras coisas que podem parecer 'longínquas' visualmente (mas perceptíveis visualmente). Falarei mais tarde no capítulo *Media* melhor sobre isso.

Falo, por exemplo, do meu livro *Como se não me visses*. Mas debruçar-me-ei sobre ele mais à frente.

E o esperar ou ansiar, e fica-se só, e há uma energia motora de trabalho, motor que leva à captura do Outro em fragmentos do dia a dia, com um olhar apaixonado ou animalesco de um predador atrás da sua presa.

¹³ “First, eroticism can be real or imagined, reciprocated or not. There is the desire, the flirtation, the fear of failure, vulnerability, jealousy, and violence. I'm interested in all these elements.” in: Idem, p. 227.

¹⁴ Sarmiento, Julião. (2016) *O artista como ele é*. Documenta, p. 3.

¹⁵ “when our companion fails us we transfer our love instantaneously to a worthy object”, in: Nelson, Maggie. (2009). *Bluets*. Wave Books, p. 41.

Quando fiz o trabalho *A Caça* [por falta de melhor título] estava, inevitavelmente, a falar desse lado de predador e presa, registado quase como uma cena de crime (agora que penso nisso), mais tarde, já depois de ter apresentado o trabalho na cadeira respetiva, lembrei-me que na verdade também estou a falar desse desejo de trabalho.



Fig. 6- 8 - *A Caça* (detalhes), 2019, fotografias digitais em *site-specific*



Questões que tive que enfrentar ao fazer este trabalho

“Porque é que é um rapaz e uma rapariga?”

Porque é que não pode ser?

A Caça é um trabalho *site-specific* que consiste em fotografias tiradas previamente no local com uma narrativa a ser passada. Esta narrativa consiste num jogo ou comparação entre a caça de um predador e presa de um animal com o de desejar alguém. A fotografia como um *souvenir of the unseen, (...) the elsewhere, a tool for the imagination*, como nos diz o livro *A Field Guide to Getting Lost*, de Rebecca Solnit.

As fotografias encontram-se instaladas como um percurso no mato, o mesmo percurso que o predador e a presa percorrem nas fotografias o espectador percorre também.

Podemos ver o homem na sua vida quando de repente fica deslumbrado com uma rapariga que passa inocentemente por ele. A partir daí ele começa a ir atrás dela, vê-a de longe, tem cuidado para não ser apanhado, espera que ela esteja mais distraída para poder agarrá-la, mas ela acaba por se aperceber e começa a fugir e ele vai atrás dela.

As fotografias acabam quando o ato é consumado, para lá deste não há nada. É o desejo em si que faz que haja um *movimento*, um percorrer, um acontecer.

Como desejar, como se sentir seduzido, como seduzir - Sem ser óbvio.

A maneira como o corpo reage e lhe saiem essas coisas, esses impulsos, essas forças, seja pelo açúcar que demora a afundar-se na espuma do café, seja a entrega de uma chávena, seja alguém estar a fazer o jantar e querer dar-te a colher à boca para provares mas não queres ter um momento erótico com essa pessoa então pegas na colher tu e provas, seja alguém que está a falar com a amiga sobre outra pessoa e vemos uma aliança e a frase "toma cuidado", seja um trocadilho, como se pega numa xícara, o que se veste para ir trabalhar, o que se diz quando se pede um prato para servir comida, o que se imagina...

“A qualidade sedutora iniciática do que não pode ser dito porque não faz sentido, e do que não é dito ainda que conhecido. Assim, conheço o segredo do outro, mas não o revelo e ele sabe que eu sei, mas não o reconhece: a intensidade entre nós é simplesmente esse segredo sobre o segredo.”¹⁶

Então, se não se pode falar de *flirt*, ou sedução, como falar de *flirt* e sedução? A partir do momento em que uma pessoa diz à outra que estão a fazer *flirt*, o fluxo da conversa e o teatro da sedução, a tentação e a tensão, é quebrado e evapora-se pelo ar. Como no programa *Hope*, o pai da família estava a limpar a piscina da vizinha e faziam *flirt*. Quando admitiram que era só um jogo deixaram de o conseguir fazer.

¹⁶ “The seductive, initiatory quality of that which cannot be said because it makes no sense, and of that which is not said even though it gets around. Thus I know another’s secret but do not reveal it and he knows that I know, but does now acknowledge it: the intensity between us is simply this secret about the secret.”, Baudrillard, Jean. (1990) *Seduction*. New World Perspectives, p.79.

Capítulo II - Entre Intuição e Intenção

O início do fazer e o processo pelo meio

Cozinhar faz-me lembrar a pintura ou a manipulação da cor. A maneira como as cores do fundo influenciam as seguintes, a maneira como o água do esparguete é usada primeiros nos tomates para os amolecer para depois acabar por dar uma nuance ao esparguete, por muito subtil que seja - assim como por muito subtil que seja um toque de amarelo no castanho para indicar luz ou brilho, ou o azul para as sombras.

Uma coisa leva-me a outra, que me leva a outra, que por acaso ainda me leva a uma terceira que é a chave para acabar outro projeto que estava a fazer.

Há trabalhos que preciso de estar sozinho para os fazer. Mesmo que alguém esteja no outro lado da sala, concentrado no seu dia, a sua presença altera a minha maneira de estar no atelier e a minha atenção e por isso a minha maneira de sentir e trabalhar.

Quando falo de ter coisas à minha volta porque me induzem pressão, ou acabo por isso pensando sem me aperceber ter uma imagem das coisas do atelier, na parede, espaço... Por vezes deixo bilhetes espalhados pelo atelier, a dizer *eu sei esperar* ou *arranjo sempre soluções criativas*.

Uma questão de habitar e habituar.

Vem de coisas intuitivas, às vezes já vem com o corpo que se quer manifestar, outras tenho que aprender uma coisa nova para chegar a esse corpo e outras tenho que ir experimentar até a materialidade ser o mais perto possível do que tenho na minha mente. Mas deixando em aberto e ir experimentando, que me pode trazer coisas novas que eu não estava a ver.

Sinto que o artista age como um médium, já dizia Duchamp¹⁷, e não sabe bem as frequências que está a receber mas sente que as tem que traduzir ou manifestar, trazer para dentro da relação, para o plano relacional, material e da visibilidade.

Ser sublime, implícito, ter um véu por cima.

¹⁷ Duchamp, Marcel.(1957) *The Creative Act*.

“Já leste a Poética do Espaço?”

“Ainda não.”

“Devias ler.”

“Sim, mas agora sinto que não é a melhor altura. Sinto que o trabalho que estou a fazer com as casas está a levar o seu rumo e ler esse livro vai alterar a fluidez ou o caminho do trabalho.”¹⁸

¹⁸ Conversa com um docente.



Fig. 9 - *Sem Título*, 2016, fotografia analógica

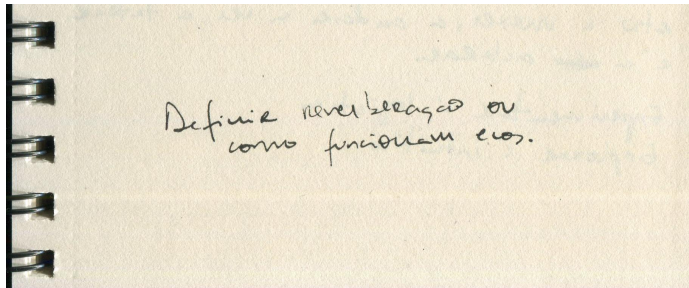


Fig. 10 - Digitalização do diário, *Definir reverberação ou como funcionam ecos.*

“Quando somos atraídos, aproximamo-nos; quando nos aproximamos, a vista do que nos atraiu dissolve-se: a cara do amante desfoca-se ou fragmenta-se quando uma pessoa se aproxima para um beijo, o cone liso do Monte Fuji torna-se uma rocha áspera a elevar-se sob os pés para apagar o céu na gravura dos peregrinos da montanha do Hokusai.”¹⁹

Do quotidiano ao erótico ao simples do simples

Às palavras que nos faltam

Às energias que nos saem (mesmo que recalçadas, they spill)

O tamanho da folha. Escrever/desenhar em post-its, cadernos A4 ou A6, um amigo pergunta-me “tenho pensado em comprar um caderno de linhas, para ver se me puxava mais para escrever...”, com ou sem linhas, até onde se vai, o que surge? Mais íntimo, mais solto, mais introspectivo, mais brincalhão?

¹⁹ “When we are attracted, we draw near; when we draw near, the sight that attracted us dissolves: the face of the beloved blurs or fractures as one draws near for a kiss, the smooth cone of Mount Fuji becomes rough rock rising from underfoot to blot out the sky in Hokusai’s print of the mountain pilgrims.”, in: Solnit, Rebecca. (2006). *Wanderlust*. Verso, p. 188.

Às vezes o trabalho vem de uma pergunta que faço a mim mesmo e aparece-me logo de seguida *algo*, “respostas” (?) (sem querer dizer respostas), *coisas* (deve ser a palavra que mais uso nesta dissertação) para materializar. Não são soluções. São explorações. Entrei à procura de algo e o caminho até ele é marcado por estas etapas.

Para melhor enquadrar este pensamento vou então falar do projeto em questão. *E quando se fica só com o desejo de desejar?* Foi um trabalho, ou corpo de trabalhos, cujo mote, trazido pelo título, engendrou um imaginário fotográfico que tomou corpo num conjunto de imagens. A ideia inicial era ser um livro que reunisse essas fotografias, mas mais tarde pensei em adicionar desenhos e, por fim, textos. Os desenhos para este corpo de trabalho levaram-me a explorar outros desenhos, também no campo do desejo, mas que não se enquadravam neste livro. Refiro-me à série *desires don't go away, they just get better* - frase retirada de uma palestra de Abraham Hicks.

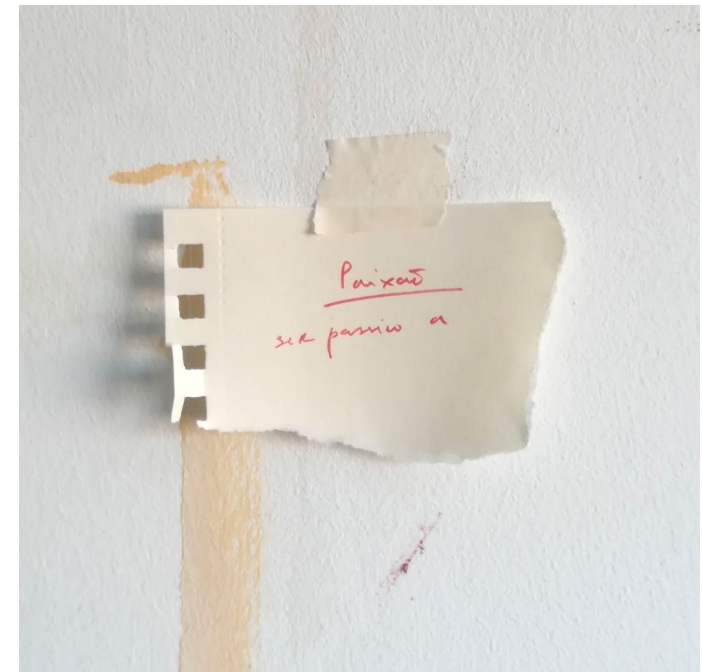
Se tiver que falar do vermelho, cor que aparece frequentemente nos meus trabalhos e cujo uso é muitas vezes questionado por quem aborda o meu trabalho, falo através de uma citação do livro *Bluets* que fala sobre azul, “(...) um deles pergunta-me, porquê azul? As pessoas fazem-me esta pergunta com frequência. Nunca sei como responder. Não escolhemos o que ou quem amamos, quero dizer. Apenas não nos cabe a nós escolher.”²⁰

Vermelho - Uma emoção, uma intuição, um timbre.

Sabem quando estão num lugar com música ao vivo e sentem o subbass da música no vosso corpo? Não é isso, mas é quase parecido.

O mais próximo que consigo ‘descrever’ é como quando nos sentimos observados sem saber de onde ou por quem, quando se sente uma tensão no ar com alguém no mesmo espaço que nós (boa ou má).

Fig.11 - Pormenor de atelier



²⁰“(…)one of them asks, Why blue? People ask me this question often. I never know how to respond. We don’t get to choose what or whom we love, I want to say. We just don’t get to choose” in: Nelson, Maggie. (2009). *Bluets*. Wave Books. p. 5

Preconceitos com os trabalhos

Quero isto isto e isto

Desapego-me

Ah se calhar isto é melhor do que aquilo

Esperar, experimentar, baixar o ego e explorar

Explorar é diferente de experimentar?

Influencia a relação que se tem com o mundo, o corpo no trabalho, o não almoçar ou almoçar, o esperar ou não esperar, ... coisas que afetam as nossas sensibilidades.

O trabalho como pensamento do processo de trabalho.

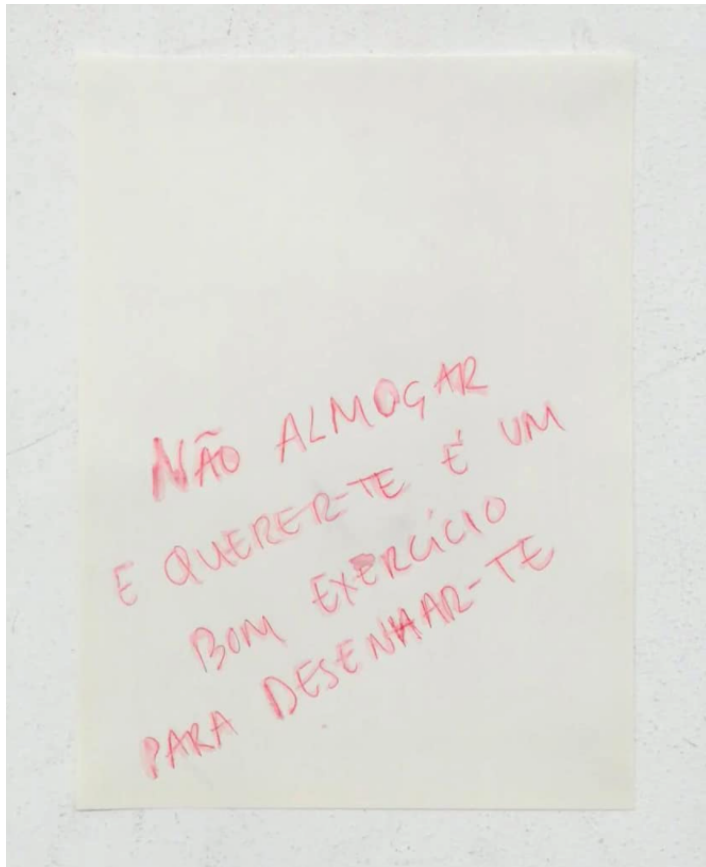


Fig. 12 - *NÃO ALMOÇAR E QUERER-TE É UM BOM EXERCÍCIO*
PARA DESENHAR-TE, 2018, caneta de feltro e aguarela sobre folha, 29,7x21cm

Atenção, *awareness*, estar presente ou ciente.

Às vezes é difícil separar o que se está a ver do que se quer ver, o cérebro projeta no olho que estamos a olhar aquilo que queremos ver.

Pensar o que escolher - é um pensar diferente de raciocínio. É um pensar com o corpo, com os órgãos, é um sentir com a barriga que aquela associação tem alguma força nela.

O original está mesmo sucinto (original = rascunho do que vou fazer) com as forças, vibrações, tamanhos

Quando me perco muito no 'resolver' volto ao desenho original, às vezes feito num guardanapo em 2 segundos,

o que realmente importa está nesse apontamento, o primeiro contacto entre o que se canaliza e a mão a transmitir; tudo o resto é ornamentação (?).

O espaçamento de uma fotografia impressa 70x50cm não é o mesmo que quando impressa num livro. Imaginemos que na fotografia há uma laranja no lado direito, quase no centro. Impresso em tamanho 70x50 a aproximação do nosso corpo com a laranja tem um impacto. Mas impresso, se me mantiver fiel à fotografia, a laranja deixa de ser o principal se calhar - tudo por causa do tamanho. Mas, tendo em consideração que o importante seria a laranja, procuro que o tamanho do assunto da fotografia (a laranja), quando impressa num livro, seja mais fidedigno do que o tamanho proporcional da fotografia.

fui então ao dicionário, do priberam para ser mais exato:

Explorar - tratar de descobrir, pesquisar, investigar, estudar (regiões, terrenos, etc)

Experimentar - verificar por meio de experiências. (...) faculdades

'Experimentar', parece-me, há XYZ e estou a ver o que acontece entre eles, ou mais elementos, 'explorar' há um caminho e arbustos e nevoeiros e estou a mexer, a andar, a ver, a tatear e a ~~clarar~~ aclarar.

Experimentar é logístico

Explorar é intuitivo

Fig. 13 - Digitalização do diário, *Fui então ao dicionário, do priberam para ser mais exato:*

I. tratar de descobrir, pesquisar, investigar, estudar (regiões, terrenos, etc.)

(...)

(feridas)

"explorar"

I. Verificar por meio de experiência. (...) faculdades

"experimentar"

'Experimentar', parece-me, há XYZ e estou a ver o que acontece entre eles ou mais elementos, 'explorar' há um caminho e arbustos e nevoeiros e estou a mexer, a andar, a ver, a tatear e a aclarar. Experimentar é logístico, explorar é intuitivo.

“Estava aqui a ver que tamanho é que queria para a cadeira neste desenho.”

“Mas o desenho é uma ligação direta do corpo sobre a folha, não é para andares a escolher o tamanho certo de uma coisa ou não.”²¹

“Porque não?²² O espaço na folha é-me importante, se há mais vazio à volta da cadeira ou se a cadeira preenche a folha toda há um som diferente e percepção de espaço e distância diferentes. É como pensarmos na reverberação e acústica de um corredor ou de uma sala. O som é mais seco com menos espaço e mais aberto, *light*, ocupa mais espaço e espalha-se.”

Sim, é verdade, o desenho, ou a inscrição de um material sobre o outro, é, por norma, uma relação direta entre corpo e material, como falo mais adiante sobre a experiência dos bailarinos a desenharem a noção do corpo. Mas acho que a minha prática de fotografia influenciou-me a pensar, ou a ser sensível, ao tamanho do assunto e do espaço, à volta visível - ao enquadramento.

²¹ Conversa com docente

²² Na minha opinião, por vezes os docentes pecam por não saberem sair deles mesmos e ouvir ou perceber o processo ou trabalho do aluno.

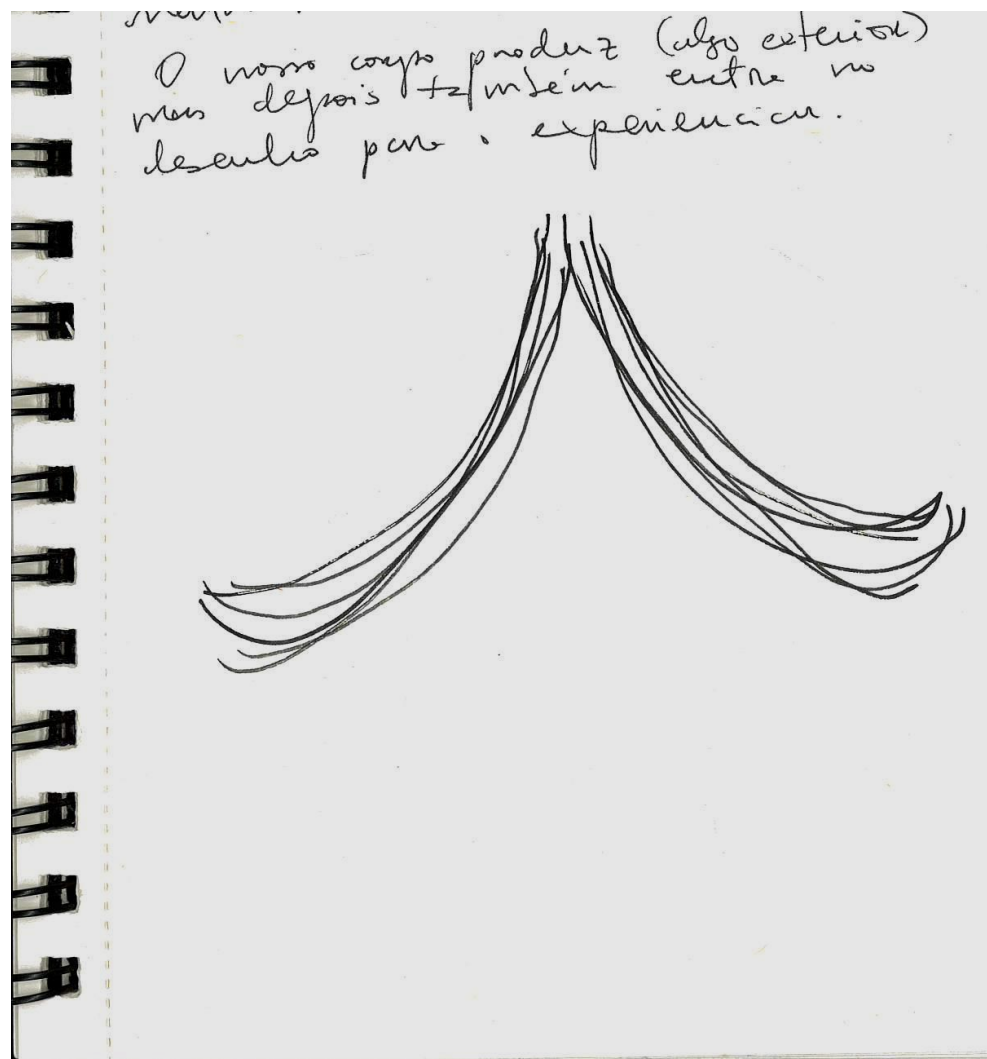


Fig. 14 - Digitalização do diário, *O nosso corpo produz (algo exterior) mas depois também entra no desenho para o experimentar.*

Ir passando desenhos de papel vegetal em papel vegetal para ver coisas novas, a mão desvia, o lápis está mais cansado ou foi recentemente afiado, um borrão, o papel levanta um bocado e faz-me ver o desenho meio embaciado...

Entrar em relação com as coisas através do fazer.

Ir ao concreto, aquela pessoa a desenhar, o que aquele desenho é²³.

A liberdade do corpo. Desenhar em pé ou sentado, numa folha A4 numa mesa ou numa folha maior que o corpo na parede. A gestualidade tem condições diferentes num caso e no outro. A noção do corpo muda e por isso a noção do nosso mundo também, o espaço e intensidade na folha são abordados de maneira diferente. Trabalhar de pé é mais técnico, trabalhar debruçado é mais íntimo, como se estivesse a esconder algo. O meu corpo engloba o material, o meu corpo é o céu, fecha-se sobre o material. O material está no coração e na barriga.

Recentemente dois bailarinos procuraram-me para lhe dar aulas de desenho, para se conectarem melhor à coreografia que estavam a criar. Primeiro pedi-lhes para desenharem a noção que estavam a ter do próprio corpo enquanto de pé e depois sentados. O que vimos foi a noção do corpo a diminuir de tamanho, ambos desenharam o próprio corpo mais pequeno, sem se aperceberem, só por estarem sentados e com o peito a cobrir a folha como apoio e aproximação do fazer.

Parte integrada no ofício, nos hábitos do corpo, que está no trabalho e não na consciência do artista que faz. A expressividade está contida na mão e no corpo. Outro exemplo, cantar. É preciso uns certos músculos para alcançar notas específicas, uma interação entre o corpo todo. Para se chegar a algumas notas mexem-se músculos pelo resto do corpo para que estes influenciem as cordas vocais e a emoção da interpretação. E aí pergunto-me, o que é que se puxa do corpo para que se produza algo no trabalho?

²³ “Tenta sentir toda a coisa como uma unidade - uma unidade de energia, uma unidade de movimento.” / “Try to feel the entire thing as a unit - a unit of energy, a unit of movement.”, in: Nicolaïdes, K. (1941). *The Natural Way to Draw: A Working Plan for Art Study*. Houghton Mifflin, p. 16.

“Tens que também tentar entender o impulso que existe dentro do modelo e que causa a pose que se vê.” / “You must also seek to understand the impulse that exists inside the model and causes the pose which you see”, *Idem*, p. 23.

É preciso saber quando não se tem maturidade suficiente para fazer um trabalho.

A mão.

Radiestesia da mão.

Uma das partes é falar das escolhas que a mão faz sobre a folha como se fosse radiestesia, sabes aquele uso do pêndulo?

Baralham-se as cartas, corta-se o baralho, espalham-se as cartas pela mesa num semi-arco e a pessoa tira, com a sua mão dominante, ou a esquerda, que está perto do coração, as cartas para que a mão é atraída.

Ou aquela vara de madeira para encontrar água

Essa “força” ou “magnetismo” que fiz para onde ir ou qual é a resposta

É como se a folha tivesse as suas próprias linhas Ley²⁴, linhas de interseção de energia e daí um traço estar mais à esquerda ou mais em cima ser mais ou menos dramático que se tivesse à direita, ou haver a necessidade de usar mais amarelo naquela zona da folha

Bom, na verdade não têm muito a ver com a mão, mas senti um ponto de semelhança entre erguer altares e monumentos religiosos seguindo as Ley Lines e onde a mão pousa para manifestar algo intuitivo na folha.

Magnetismo, se a folha é um mapa a mão é o pêndulo - o canal sensível, a mão é um canal de manifestação.

²⁴ Seriam caminhos pela Terra onde estariam essas forças magnéticas e que às vezes se encontram, se cruzam. Normalmente construíram-se templos e locais de culto com base no cruzamento das linhas Ley.

Aquele magnetismo, energias da terra que dizem onde levar a mão, onde pousar, ...

Há um magnetismo entre a folha e a mão, tal como o pêndulo com a resposta de sim e não ou escolha múltipla - a mão anda pela folha a sentir um íman que atrai ou repele.

E sim, se calhar não é para aquele desenho mas é para outro, ...

Encontramos na magia o uso da mão como o próprio pêndulo para ver (ou melhor: sentir) que zona do corpo está mais afetada energeticamente, para tirar a carta de tarot à nossa frente porque a mão foi atraída para *aquela* como íman, para curar, para manifestar, para rezar, ...

“Mas, enquanto o olho não pode mergulhar para lá do horizonte que procura conquistar e permanece incapaz de mimar o que não vê, a mão tem o privilégio único de dar forma ao informe e de esboçar, pelo gesto que desenha, uma via de acesso para aquilo que, afinal, ela procura, ou seja, o intangível.”²⁵

“A mão agarra e toca aquilo que move, mas não pode agarrar, nem tocar, aquilo que a move e que será sempre inacessível.”²⁶

²⁵Brun, Jean. (1991). *Mão e Espírito*, Edições 70, p. 175

²⁶ *Ibidem*, p. 30

“É preciso, portanto, que se diga que, no fundo, não é verdadeiramente a mão que maneja, mas sim a alma que a dirige e que, enquanto tal, é análogo à mão.”

27

“Mas, enquanto o olho não pode mergulhar para lá do horizonte que procura conquistar e permanece incapaz de mimar o que não vê, a mão tem o privilégio único de dar forma ao informe e de esboçar, pelo gesto que desenha, uma via de acesso para aquilo que, afinal, ela procura, ou seja, o intangível.”²⁸

“Da própria impotência da linguagem nasce o Inefável, e o silêncio a que a palavra regressa carrega o peso de toda a inacessível dimensão do "por dizer". Da própria impotência da mão nasce o "Intangível" e o repouso a que a mão regressa sustenta o fardo de toda a invencível dimensão que ela não pode superar.”²⁹

²⁷ Brun, Jean. (1991). *Mão e Espírito*, Edições 70, p. 21

²⁸ *Idem*, p. 175

²⁹ *Ibidem*, p. 180

Proposta de exercícios: “vamos desenhar plantas”

Não correu bem.

“Posso desenhar cadeiras em vez de plantas?”

“Não.”

“Ou casas? De momento, no meu processo e com as coisas que estou a explorar... parar tudo, em mestrado, para desenhar plantas não está a correr bem e nota-se no desenho...”

“Isso é porque tu achas que já sabes quem és como artista. Não posso fazer um exercício para cada aluno.”³⁰

Não fui mais às aulas.

³⁰ Conversa com um docente.



Fig. 15 - Guy Buffet, *The making of the perfect martini*, 2000

É como Kimon Nicolaïdes diz:

“Sem uma reação emocional simpática no artista, não pode haver uma compreensão real e penetrante.”³¹

E Jean Brun:

“A forma desenhada contém em si a "ousia", a essência, ou seja, como vimos, o que a presença e a ausência têm em comum; está carregada de todas as presenças passadas e preme de todas as presenças ainda por nascer: ela presentifica a ausência.”³²

³¹ “Without a sympathetic emotional reaction in the artist there can be no real, no penetrating understanding.”, in: Nicolaïdes, K. (1941). *The Natural Way to Draw: A Working Plan for Art Study*. Houghton Mifflin, p. 24

³² Brun, Jean. (1991). *Mão e Espírito*, Edições 70, p. 154

Capítulo III - *Medias* ou Os Canais Sensíveis

Do meio ao fim

Os materiais não como justificção mas como uma aproximação dos campos que a obra está a tocar.

Trabalhar com vários *media* e com vários projetos ao mesmo tempo altera a minha maneira de pensar, a relação com o fazer, a abordagem do corpo com o material, é uma maneira de ver outras coisas e é uma maneira de me afundar às vezes.

O que é um media?

Um meio, um canal que traz para cá mensagens que recebi da canalização, corpo de uma vibração/frequência.

Como se o trabalho fosse pontos, totems, souvenirs de encontro com ressonâncias do passado, íntimo e sagrado.

O conduto pela qual passa a mensagem (ou a mensagem passa por mim ~~e o trabalho é a mensagem?~~)

As potencialidades do material, se se usa um é porque esse *anula* ou complementa os outros nas suas propriedades e energias (será ‘anula’ uma palavra muito forte?). O que quero dizer é: diferentes *media* diferentes possibilidades de linguagem; diferentes vibrações e presenças, toda uma escolha (ou intuição) subjetiva que é influenciada pelo (ou influencia o) corpo do espectador.

“Uma língua é uma encarnação do ser da linguagem e do "por dizer" que é toda a experiência humana.”³³

Os próprios apontamentos fotográficos de ideias ou coisas que me interessaram no dia a dia para depois trabalhar; pensamentos de relações que aponto no telemóvel; descrição de um desenho “uma casa vermelha” que deu origem ao livro, em forma de casa, *Uma casa* - que são frases impressas em serigrafia.

Ou seja, o uso da palavra dá-me uma coisa nova e diferente de que se eu usasse uma fotografia ou desenho da casa vermelha.

A atenção que dou à textura e profundidade de uma música faz com que eu explore abordagens, texturas e espaçamentos quando estou a fazer um desenho ou a tratar da impressão de uma fotografia.

³³ Brun, Jean. (1991). *Mão e Espírito*. Edições 70, p. 186

“Procuro um material que me permita dizer aquilo que quero; essa é a parte mais importante do meu trabalho. Se ferro fundido não resultar, uso mármore. Se não disser o que eu preciso que diga, então escolho outra coisa, granito ou vidro ou madeira.”³⁴

“É por isso que todas as mãos que manipulam materiais que vão transformando, todo o agarrar que se prolonga em empreendimentos onde o utensílio permite dispensar a mão, não nos devem fazer esquecer o que há de simples, de profundamente trágico e de verdadeiramente significativo no gesto do homem que procura dar a mão a outro, ou a tomar outra mão na sua, com o fim de conseguir chegar a uma experiência cuja própria impossibilidade lhe esclarece todo o sentido.”³⁵

³⁴ “I look for a material that allows me to say what I want; that is the most important part of my work. If cast iron doesn’t work, I use marble. If it doesn’t say what I need it to say then I choose something else, granite or glass or wood.” Bourgeois, Louise. (1998). *Destruction of the Father / Reconstruction of the Father: Writings and Interviews, 1923-1997*. The MIT Press, p. 256.

³⁵ Brun, Jean. (1991). *Mão e Espírito*, Edições 70, p. 15

“Se bem que existe uma expressão que diz que uma imagem vale mais que mil palavras! O que é que achas desta expressão Leonardo?”

“Essa expressão, acho que o mesmo se aplica ao contrário, ou seja, se existe a palavra, é porque a palavra anula a imagem de alguma maneira... não necessariamente anula, mas consegue mexer com campos que a imagem não consegue, e a mesma coisa com a imagem, porque se existe uma pintura é porque eu não consigo meter aquela pintura, ou consigo mas não vai ser a mesma coisa, aquela pintura tem características diferentes, atributos e energias que a palavra não tem, e interessa-me juntar isso, interessa-me brincar com isso, e em vez de desenhar uma cadeira eu posso escrever ‘cadeira’, e a cadeira que tu vais ver não é a cadeira que eu vou ver, e eu gosto de brincar com essa sinestesia e imagem mental do público.”³⁶

³⁶ Conversa com uma colega.

Algumas das forças do livro de artista são para arrumar ideias, livro como corpo, como exposição portátil, como reflexão, é o médium mais perto da narrativa também. É uma coisa fechada - já tem o seu percurso definido; tem início e fim.

A instalação, trabalho na parede, está de frente para nós, é maior do que nós às vezes, dividimos um espaço e estamos os dois (espectador ou artista produtor + peça) de acordo com isso, respeitando o espaço e energia do outro. O livro puxa-nos para dentro, é um debruçar, é um mergulho, é misterioso, não nos mostra tudo de uma vez. Na instalação somos deparados com; as associações são novas, a disposição é outra logo fala de outras coisas, o observador consegue ver logo de uma vez, aproximar-se das imagens de uma vez, afastar-se e continuar a ver/a ser afetado por; no livro é página a página, na instalação é como um atlas, o espectador consegue criar mais relações novas do que no livro, mais livres, mais abertas. Um é como um mapa de pensamento, o outro é uma linha de pensamento.

Pensando, por exemplo, no livro *desires don't go way, they just get better*, onde nos é apresentado desenhos e frases desenhadas que podem também ser apresentadas como instalação na parede. Ou, referindo agora uma das artistas que mais me influenciou durante a licenciatura, o trabalho *Exquisite Pain* de Sophie Calle, que tanto existe como livro como instalação na parede. E a própria nos diz que não é a mesma coisa, um livro apresenta possibilidades que a parede não³⁷.

Parece uma receita:

Faço um apontamento, de seguida vejo se esse apontamento desenvolve-se visualmente, como texto ou como título. Resultou?

Esperar mais uns tempos e ver se está pronto.

³⁷ Calle, Sophie (2016). *Sophie Calle and So Forth*, Prestel

Passando do livro ao texto, no meu trabalho tento ter em atenção ao género, e por isso uso uma ideia de “tu” como se me estivesse a relacionar diretamente a alguém (o que por norma é verdade nos meus trabalhos, primeiro por vir de interações minhas, segundo pela ideia da *busca* do Outro).

Torna mais em aberto quem é o quê. Sinto que permite também, para o espectador, poder posicionar-se na narrativa do trabalho.

Se por vezes uso “ele” ou “ela” é por estar a pensar mais como personagens de um filme, diria.

Mas, no meio disto, cria-se um novo desafio, quando uso português pelo menos, e um que me dá um certo prazer. Por exemplo, como dizer “estavas deitada (...)”, sem género? Procuo encontrar formas de contornar isso sem generalizar demais, sem fugir demais, o que conseguir fazer naquele momento da minha vida, então, por exemplo, “repousavas”, “tinhas o corpo deitado”, e por aí fora.

Mas nem sempre é fácil. Tento ter atenção também à agressividade e/ou doçura, simpatia das palavras, do som das letras.

“Falecer” é mais suave de som do que “morrer”, a última tem esses “rr” a serem raspados nos ouvidos, um arranhar de garras na realidade de alguém (moRRer - aRRanhar). O ‘m’ é um som mais passivo também, é a parte simpática, daí o choque ainda pior quando vem o ‘rr’ logo a seguir.

‘Falecer’ com o ‘f’, ‘l’, ‘c’ é mais uma coisa de véu, macio, manto, passa assim swifty entre nós, entre a conversa, não aRRanha os ouvidos de ninguém (magoa só a alma), é uma brisa espectral a passar.

A procura das palavras certas levou-me 2 anos a conseguir estar contente com as frases do livro *Como se não me visses* (e agora, mais 2 anos depois e já não estou contente outra vez) o que também me ajudou, ou guiou, a encontrar a capa certa do livro.

to 'fuck' implies the domain of the physical
while 'sex' suggests a spiritual thing - an intimate
encounter.

The 'f' sound indicates a quickness, air,
a swiftly sudden movement that's out to the chase,
velocity; and the 'ck' an earthly heavy presence,
a stop, a chunk or lump (of the meat? of the
bodies? a carnal thing), something that ceases.

Meanwhile, the 's' both imitates the words 'sex
and 'spiritual' and it resembles a serpent like
shape (S) - the sensual and mystical
animal, a symbol of sexual energy by nature;
the 'x' (both visually and sonically) an intertwine
between the individuals of the act.

Fig. 16 - 'To fuck' and 'sex' (2019), caneta de feltro e aguarela sobre folha. 42x29,7cm

'H' é uma letra espiritual

Sinistra se calhar

Está aqui e não se ouve, transmuta-se com outras, vê-se, é intangível (mais que as outras)

'O' é o desenho de um portal

[um portal é arredondado, uma porta é rectangular e terrena]

'Oh' evoca e invoca presença, é quando se chama alguém de longe, é quando se reza a alguém

Gosto muito, também, da palavra 'you' porque é mais aérea que 'tu', com o 't' a começar algo carrancudo e o 'u' a fechar.

'you' tem uma espécie de dança ou movimento (até pela inclinação visual do 'y' e pelo som do 'i' ao 'iUuh')

Agrada-me que elimine preconceitos, como nos fala Luísa Cunha em relação ao “tu” em inglês³⁸.

Usar texto permite-me brincar com as associações visuais da pessoa ao ler a mesma frase ou elemento, enquanto que com os elementos mais visuais ou pictóricos, a imaginação é restringida, é dada, mesmo se a interpretação não for. E o texto ainda é um *guideline* do que pode existir, visto que o espectador imagina “uma” porta ao ler ‘porta’ e não *a* porta que me levou a escrevê-la.

³⁸ Cunha, Luísa. (2019) *O material não aguenta*. Documenta, p. 13.

A escrita veio da imagem

O que diferencia a imagem da escrita é o som?

(Narradora) “Toda a escrita começa quando os sons da linguagem são representados”³⁹

O que se pode aprender ao aprender como desenhar os outros alfabetos?

Na china e japão simples coisas como strokes dão outro ambiente e percepção - assim como na pintura, no desenho, etc

³⁹ (Narradora) “All writing starts when the sounds of a language are represented”. (BBC: minuto 28)

“Para ti também é importante essa posição da primeira pessoa, da segunda pessoa, tens cuidado com essa parte, quando escreves, ou quando mostras alguma coisa, queres falar sobre isso?”

“Na verdade isso é uma coisa mais intuitiva, acho eu, do se eu ponho na primeira pessoa ou na terceira, porque depende do tipo de trabalho que eu estou a fazer, se eu tiver a fazer - imagina, há uma série de desenhos que eu estou a fazer e eu tanto vou buscar na primeira pessoa como vou buscar para a terceira pessoa, eu não sei o que é que, no meio disto tudo, porque é que eu faço a distinção, eu não sei...”

“Ah, achei que sabias... Mas é porque a frase soa melhor...?”

“Se calhar é porque usar a primeira pessoa torna muito mais pessoal, mesmo que não seja, mesmo que veja uma pessoa a andar pela rua a fazer alguma coisa e eu digo ‘andei na rua a fazer essa coisa’; se eu sei que vi uma pessoa há ali uma distância com o assunto ou com o momento, mas eu se eu disser que sou eu, o leitor está logo a ter o contacto directo com a personagem do trabalho basicamente é isso, mas não faço bem essa distinção. Porque às vezes há coisas que são minhas que ponho na terceira pessoa só porque acho que a personagem que idealizei na minha cabeça fica melhor ali, mesmo que as pessoas não vejam que aquilo é outra personagem e não vejam as características psicológicas que eu estou a ver.”⁴⁰

⁴⁰ Conversa com uma colega.

Uma maneira de a palavra e a imagem serem do mesmo plano de existência, quando se junta fotografia e palavras cada elemento está à parte do outro, salta-se de um para o outro para se associarem/mesclarem, seria partilharem o mesmo suporte.

Quando o desenho convida o uso visual ou plástico da palavra, acabam por partilhar o mesmo material, plano e mão, então estão interligados.

Não há um salto, há uma diluição. A relação é mais próxima do que realmente se pensa ou se percebe ao início. Não é uma coisa só de diluição ou separação - repulsão? Contraste - entre um e o outro. Eles vivem no mesmo plano.

Ícone da árvore e *árvore* ambas lêem-se, ou percebe-se, 'árvore'. Um de uma maneira mais intencional que outra, mas mesmo assim. Ambas são imagens e ambas têm como raiz a imagem. As letras que conhecemos hoje provêm de imagens, caracteres, uso de símbolos/ícones para sons e letras. Como a palavra/letra A vem de um boi, o M de umas ondas, o R de um perfil, e como disse na introdução, o O de um olho. ⁴¹

“Antes de mais, é necessário convir que um certo passado do indivíduo se encontra mais ou menos claramente inscrito nas suas mãos (...) a mão do pianista é diferente das do pugilista e do alfaiate.”⁴²

“Pois não é o utensílio que permite o trabalho, mas é o trabalho que exige o utensílio e, fora de uma consciência de utilização, não existe utensílio.”⁴³

Sobre fotografar alguém, mas não é só a mim (artista, caçador) que a fotografia ou vídeo - ou melhor: a captação do *real* (?) - deixa vulnerável. Eu posso tirar a fotografia sem avisar ninguém e tentar passar despercebido, mas assim que se ouve o disparo parece que a *bliss* deles levou um tiro ou um rasgão e foram postos em perigo ou trazidos a esta realidade mais crua, tornam-se mais vulneráveis porque estão descansados com a guarda em baixo e eu estou que nem um predador a ser afetado/saturado por ver a maneira que a mão dele pousa na dela e como ela descansa ainda a outra em cima da dele.

⁴¹ *The Secret History of Writing* (2016), BBC Four Documentary

⁴² Brun, Jean. (1991). *Mão e Espírito*, Edições 70, p. 87

⁴³ *Idem*, p. 116

E às vezes não tenho coragem de pedir, ou não tenho intimidade com a pessoa ou não é oportuno e aponto a ideia ou que se passou para depois refazer com alguém.

O desenho permite-me estar sozinho, não ter que pedir ajuda para o fazer. Aliás, a fotografia é tão violenta que partilha a palavra ‘disparar’ com uma arma. Um desenho é mais acolhedor. Estou sentado ou em pé a desenhar e posso riscar e experimentar e guardar sem ninguém ver e depois visitar com novos olhos, com outra saturação (no sentido de paciência e noção de cor) se vale a pena manter ou mandar fora. Uma fotografia é uma violação. Um desenho é uma sugestão, uma carícia. A fotografia chega e tira algo. O desenho estuda, reflete e “dá” (ao riscar/agir na/sobre a folha).

Na fotografia há um distanciamento, mesmo que o artista tente a fotografia como meio de aproximação com o referente. Mas eu olho para a fotografia e não estou lá dentro. Posso editar a fotografia, posso mexer na cor, no contraste, no tamanho, mas é tudo camadas, camadas frias que não levaram o meu impulso mas sim a minha procura pelo que é mais próximo e pelo que preciso daquela fotografia.

Enquanto que o desenho é mais convidativo, invoca o gesto e o registo do mesmo, há uma intensidade do traço, da tinta que é o que está perto de nós, o assunto divide o mesmo espaço que eu; e que veio literalmente da minha mão (uma fotografia vem de uma máquina, depois de uma impressão ou projeção, depois de um ajuste. É fria de toque, de aproximação com o espectador). O desenho (ou o suporte e o material) é um histórico de movimentos, a fotografia é um histórico de momentos (mesmo que simulados). O desenho dá ainda espaço para fragmentos e cenários mais desconstruídos que a fotografia.

Quando comecei a fotografar coisas para *E quando se fica só com o desejo de desejar?* e para o meu arquivo pessoal comecei a reparar que havia fotografias que estavam cheias de ruído visual. Podia, inicialmente, limpar esse ruído antes de fotografar, mas havia momentos em que não era possível: por ser uma coisa rápida e instantânea que não seria capturada de outra forma, por ter sido tirada com o telemóvel num passeio (ou secretamente num jantar), ... afinal, o importante era o assunto e não o tipo de mesa que acabou por ser fotografada também, se de madeira ou de metal (porque acredito que tem impacto diferente deparar-nos com uma mesa de madeira ou uma mesa de metal num trabalho).

O que quero dizer é, o desenho, ou a pintura, permitem dissolver o ruído. E assim encontrei mais uso para os pequenos fragmentos que fui capturando mas que não tinham ainda arranjado solução para eles (mas que pediam para ser guardados e usados mais tarde).

A fotografia é um plano *para lá*, o desenho e a pintura têm a potencialidade de ser a materialização, de ser mais presente ou ter mais presença (? - na verdade acho que todos os materiais são assim menos a fotografia e o vídeo - mas perguntem-me daqui 3 anos se ainda acho o mesmo). A imagem é o material, o

material é a imagem. Na fotografia, a imagem é a sugestão e não o material, é representação, ideia. No vídeo o material é o tempo e movimento na imagem, mesmo que invocados pela foto sequência, são forças diferentes. Um remete para o contacto direto, o outro é pausado. A imagem é o fantasma, é uma “ilusão” - não é a melhor palavra.

Entre usar vídeo e fotossequências, no último há pausas, há silêncios visuais, é apresentado todo ao mesmo tempo, mesmo que não respirado de uma só vez..

Há uma ponderação, tanto de ritmo como de escolha - porquê aquele frame e não o segundo a seguir?

O vídeo tem o seu ritmo também, claro, mas não nos é apresentado de uma vez (como um livro). O que se estiver a passar é uma corrente, uma coisa fluida. É um encadeamento de imagens, a anterior desaparece e a anterior desaparece, há uma coisa de sobreposição e substituição, e o anterior desaparece novamente; tudo para trabalharem com a memória e criar uma narrativa. A foto sequência é sempre quieta.

Mas o que é que me interessa falar? Interessa-me falar da educação que cada material me ensina.

Do respeito que cada um tem, que tenho que ter por ele e que não tem por mim, ou a troca de energia - Eu sou honesto contigo e tu tomas a forma que eu realmente preciso.



Fig. 17 - Fotografia de arquivo (2020)

Capítulo IV - Assumindo Corpo e Forma

Especificamente, sobre os trabalhos

Chego ao atelier, estendo a mão ao altar de Apolo, recolho-a aos meus lábios e mando um beijo em direção ao Altar⁴⁴, ou faço uma oração e depois lá começo a trabalhar (digo trabalhar, mas quero dizer estar presente no atelier, nem que seja só para dançar ou fazer *scroll*.⁴⁵)

⁴⁴ Saudação helénica ao passar por altares de Deuses.

⁴⁵ Agora que tenho atelier sozinho, noto que começo a trabalhar mais rápido quando chego do que quando dividi o espaço com outros colegas.

“Uma sedução sob o discurso, uma sedução invisível, passando de signo em signo - uma circulação secreta.”⁴⁶

A minha relação com a palavra vem de, na verdade, quando ainda estava no secundário, por frustração ao querer desenhar coisas mais complexas do que conseguia, comecei a escrevê-las no sítio onde queria desenhar, integrando a palavra enquanto imagem.

No primeiro semestre do primeiro ano de Mestrado, o que me estava a suscitar mais interesse era a experiência dos materiais. Peguei numa das bases da serigrafia que imprimi no ano anterior e tentei fazer um desenho 100x70cm onde desenhei o que seria uma casa por ser recortada e montada e carimbei “Eu monto-te” nas bordas da casa onde se encaixaria. Por os carimbos imprimirem um quadrado à volta da letra com o rebordo, peguei em poscas e passava por cima de cada letra para que só aparecesse a mesma.

E depois pensava em todo o impulso, recalque e pressão que os carimbos e as relações (Maior parte dos meus trabalhos no mestrado eram um pensar em relações) tinham como resultado disso - intensidade, tempo. Reparei, então, que ‘eu’, ‘tu’ e ‘teu’ tinham as mesmas letras e comecei a criar composições e relações entre as letras e entre a narrativa que estava a acontecer entre os elementos de cada desenho. E quando digo relação refiro-me a ligação afetiva entre pessoas como também um jogo e vínculo visual entre as letras, cores e posição das coisas.

⁴⁶ “A seduction beneath discourse, an invisible seduction, moving from sign to sign - a secret circulation.”, in: Baudrillard, Jean.(1990) *Seduction*. New World Perspectives, p. 80

Passsei de carimbos a aguarelas por necessidade. As linhas que fiz em alguns desenhos precisavam de ser maiores ou mais translúcidas, ou outras manifestações que só a caneta não consegue trazer para cá.

Depois, a partir desses desenhos, comecei a fazer objetos e fotografias. Estes objetos consistem em casas feitas de fios ou fitas, gesso, papel e cera. O lidar com os fios foi outra coisa nova que me influenciou pelo manuseamento. Se eu não tiver cuidado os fios emaranham-se todos e criam nós que não me dão jeito e tenho que os desfazer, mas é como apontei no telemóvel “não se pode puxar fios à toa, a pessoa tem que estudar o nó”⁴⁷.

Escultura, desenho, fotografias, são manifestações diferentes de uma mesma exploração, energia.

Uma escultura da mão em gesso com fitas de cetim vermelhas tem um impacto diferente do desenho. Mesmo que o desenho seja super realista ou esteja montado ao mesmo nível. A relação é diferente. O desenho é como se fosse um plano para lá, ou ir buscar do lá para cá, mas é só o **acto** de buscar, trazer. A escultura é o materializar, é concreto por muito etérico que seja. Também pela sua materialidade, relaciona-se diretamente com o corpo (agora tenho dúvidas em relação a este comentário. Todos os trabalhos relacionam-se diretamente com o corpo... normalmente sinto sempre que as minhas folhas são o tronco do corpo humano).

⁴⁷ Tanto no processo como num estar no mundo.

As mãos em gesso com as fitas vermelhas, ou tudo o que trabalhei como escultura ou objeto, pedem uma presença e energia de mim que de momento não a tenho em mim.

Fiquei sensível à presença da folha A2 aberta com o vinco da dobra ao meio. Deixou-me intrigado, seduziu-me, invocava mesmo um livro; Chamei-lhe *Histórias Tenras*. Não sei o que aconteceu pelo meio mas acabei por fazer mal as contas e adicionei folhas a mais. Agora (passado 2 anos) vou guardando algumas ideias para fazer nas páginas que faltam.

Depois peguei nas folhas de papel vegetal que usei no livro, e, meio aborrecido, meio sei lá o quê, decidi pintá-las com aguarela e convenci-me de as usar como trabalho na parede também.

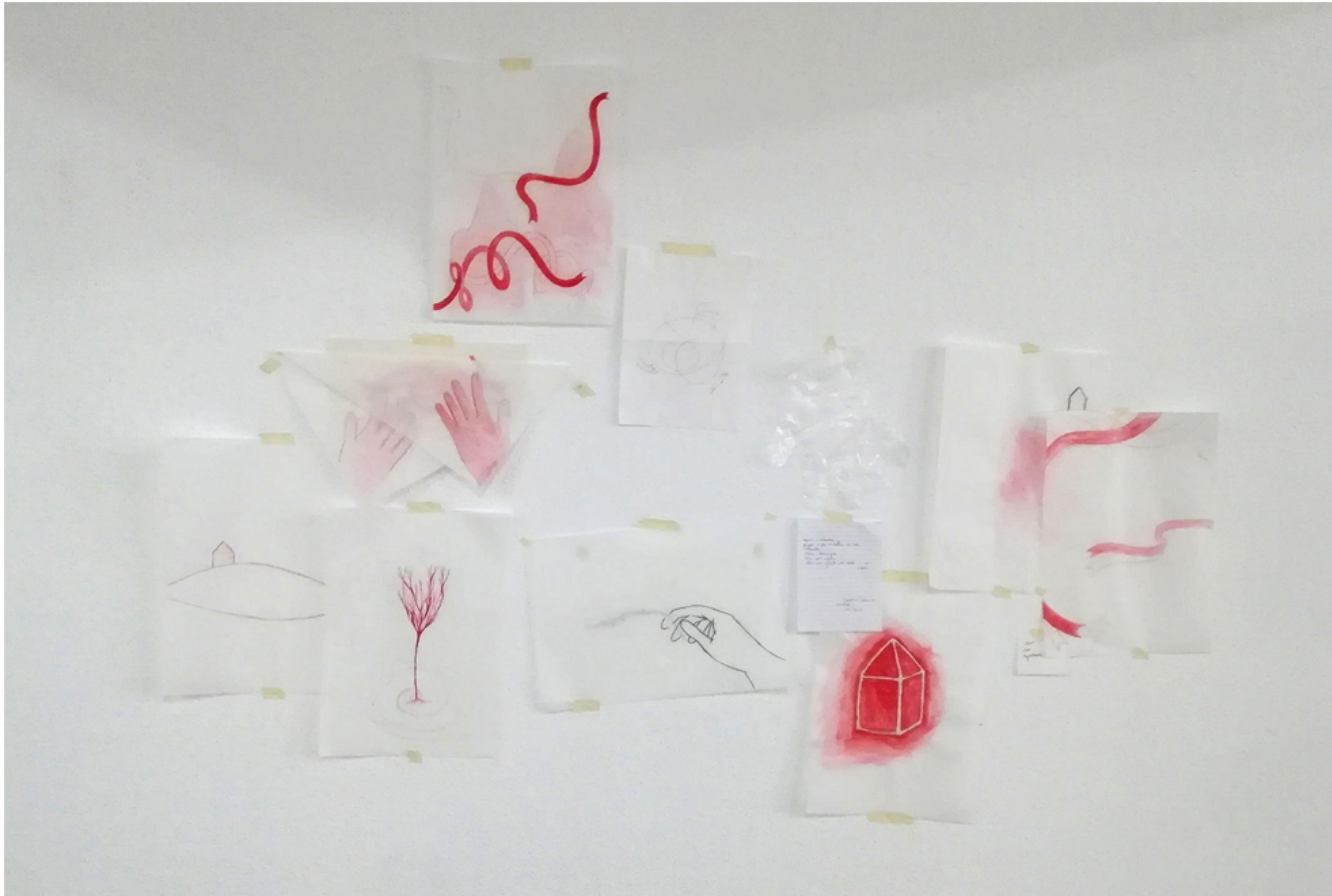


Fig. 19 - Pormenor no atelier.

“Não achas que há demasiado silêncio neste desenho?”

Então cortei, e sempre me chateou que me deixei levar por aquela pergunta, porque agora (em 2022) cá estou eu a refazer este desenho com o tamanho que tinha pensado para ele.

Não estava contente, agora a refazer deparo-me com questões novas.

E reparo que a porta e a frase são mais presentes do que o que está à volta da porta e do desenho debaixo da frase. É como se eles estivessem num plano e a porta e a frase (pela força ou presença do preto) estivessem noutra mais à frente.

As questões continuam - será que penso demais?; o fundo desta vez foi preparado por mim, na altura não gostei do preto da porta, agora pergunto-me se afinal faz sentido, e agora agrada-me que a frase e a porta tenham o mesmo preto ou a mesma força ou presença (não é a mesma força, a porta é mancha e tem textura, a frase foi escrita com um riscador, traço e mancha não são as mesmas forças).

Perguntei ao tarot: Como é que posso resolver este trabalho⁴⁸?

Pajem de Espadas.

É então um projeto, projeções e ideias novas efetivamente, cheias de energia e motivação por algo novo mas ainda está na fase de aprendizagem, pesquisa, ainda por dominar, fase da exploração e não de perícia ou mestria.

Como um pajem que ainda está a aprender a trabalhar com a espada.

Ainda vai levar algum tempo.



Fig. 20 - Fotografia de Arquivo. (2020)

⁴⁸ “To Chase(...)”, que está na fig. 20, mas na verdade acho que a resposta foi para toda essa série de desenhos e pinturas...

Disse que usei cera em alguns objetos e desenhos, mas devo dizer que só tive contacto com este material por influência de partilhar atelier com a Axelle Camille. Por norma tento conhecer o processo dos meus colegas e amigos para me nutrir. Neste caso foi com a da cera e parafina que fiz uma casa pequena com um fio vermelho preso à sua volta (surgiu sem ser pensado, quando se entra num estado automático e pensa-se com o fazer, com o corpo, e não com a cabeça) e mais tarde mergulhei umas folhas em cera. Foi a procura cinestésica do toque, a textura da pele que me levou a usar parafina nas folhas, que quando secas ficam com rugosidade.

“A carícia é, assim, um verbo silencioso que se quer fazer carne e dizer: «Aqui estou, ponho-me contigo no mesmo lugar». ”⁴⁹

Estas folhas enceradas começaram com a frase “Abre-te mais, vais ver que não dói assim tanto”, gravei-me a interagir com uma casa de papel e tirei *prints* de momentos que me agradassem para transportar para o desenho. Foi então aqui que voltei a usar o desenho e a frase “eu monto-te”.

(estes ~~desenhos~~ trabalhos de cera têm muito mais força ao vivo, as fotografias, mesmo que bem tiradas, não fazem justiça à delicadeza e presença do material).

⁴⁹ Brun, Jean. (1991). *Mão e Espírito*. Edições 70, p. 159



Fig. 21, 22 e 23 - *Sem Título (Eu monto-te eu monto-te eu monto-te)*, *Sem Título*, *Sem Título* (2019-2020), carimbos, aguarela, lápis e caneta de feltro sobre folha molhada em parafina. 59,4x42cm

Na minha procura de desprender o gesto e desfazer os preconceitos, trabalhar sem peso, pressão ou bagagem, virei-me para o óleo vermelho (o vermelho que tanto uso). Preenchi uma folha de 50x70cm com o óleo. Ia fazendo desenhos com uma ponta seca, ia escrevendo, rabiscando, experimentando riscadores diferentes e a perceber os seus resultados; a seguir passava o óleo por cima como se nada fosse. Descomprometido.

Mas, com isto, veio toda uma corrente de ideias, uma maré de ideias, sobre mim e o que era algo para me soltar passou a ser uma tarefa de trabalho, passou a criar um compromisso. E com isto, novas questões apareceram (é a minha parte preferida, mesmo que nem sempre as resolva bem), uma delas sendo: se só estou a trabalhar com vermelho, com o meu vermelho, como posso salientar partes do desenho? Com camadas e camadas de óleo por cima, ao ponto de às vezes já estar a sentir que estou a esculpir com o óleo e não tanto a desenhar; riscando com menos ou mais pressão a ponta seca ou lápis, incluir carvão.

E como coisas vieram sem eu saber ainda o quê ou para quê, aqueles desenhos ou impulsos iniciais, ou quando sentia que ainda não estava terminado mas não conseguia ver o que faltava, ia metendo de lado, umas folhas por cima das outras, e conforme me ia lembrando, ia acrescentando ou alterando sem tirar as folhas de cima da pilha.

Passado uns dias vi que acabei por usar, sem querer, a técnica da transferência, e daí nasceram novos registos (ia dizer ‘desenhos’, mas já não sei se seriam desenho, pintura ou escultura - mesmo que não seja o que se define como ‘tradicional’ da escultura). E, novamente, desse acaso e descompromisso surgiram novas ideias com a transferência.

Fig. 24 - Pormenor.

Fig. 25 - *Uma mão pressionada e outra por cima / Uma mão pressiona a outra* (2021), Barra de Óleo, carvão e ponta seca sobre papel. 59,4x42cm





Fig. 26 - *E se as mãos começam a deixar sombra?* (2021), Barra de Óleo sobre papel 59,4x42cm

Fig. 27 - *Sem Título* (2020), Barra de Óleo e transferência sobre papel 59,4x42cm

Fig. 28 - *Sem Título* (2020), Transferência sobre papel 59,4x42cm

Entretanto, aos poucos enquanto acabava esta série, comecei ao mesmo tempo a debruçar-me sobre os desenhos *desires don't go away they just get better* (que primeiro me surgiram seis meses antes) a pastel seco (encontrei este material em lápis, foi uma descoberta para mim). No início iriam ser vermelhos, ou bordeaux no máximo - queria cores que eu sentisse desejo ou requinte (?), mas enfim, ou por fim!, senti um chamamento para começar a usar cores. E abriu-se a porta para o descompromisso do desenho, aos poucos, e à exploração e atenção perante a cor; que tudo se culminou, então, para as pinturas e desenhos que tinha rascunhado e começado no primeiro ano do mestrado. (*you're using that word wrong, omg! i love this song (...), i follow you around like a dog that needs water, you stink of neediness, ...*)



Fig. 29-34 - *desires don't go away they just get better* (2020-), pastel seco sobre papel, 29,7x21cm

... eu quero usar este desenho? Não sei. Ele já acabou? Acho que não porque aquele vazio todo está-me a meter confusão e acho que, entretanto, vou remexer nele, mas pelo caminho aprendi coisas novas em relação ao desenho, ao espaço no desenho, na manipulação de cores. Interessa-me mais o processo do que o resultado final. O resultado final não me dá nada, está ali, o processo é o que me desafia, faz-me procurar e experimentar e mexer.

É o desejo do desejo de desejar, é um motor.⁵⁰

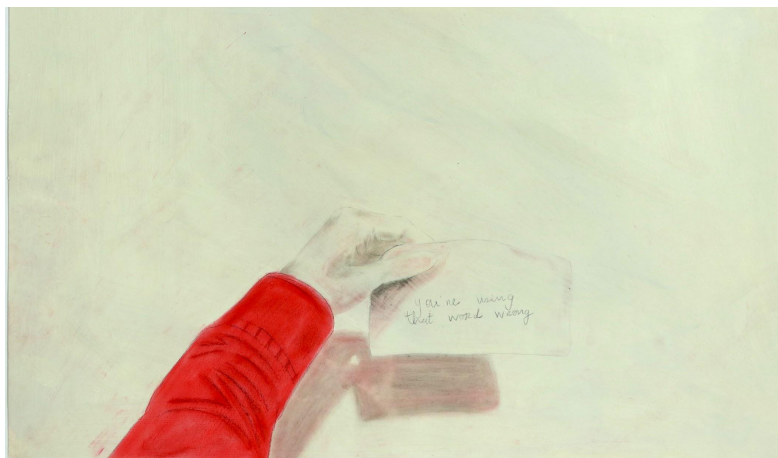


Fig. 35 - *You're using that word wrong* (2022), pastel seco, grafite e óleo sobre papel, 50x70cm

⁵⁰ Apontamento sobre o desenho *you're using that word wrong* em fevereiro de 2019

you stink of neediness foi um trabalho que levou três anos a ser feito. Associei o cheiro do perfume (que não se vê, sente-se)⁵¹ à aura, apontei esta frase (usada no título e no desenho) e logo de seguida: um frasco de perfume!

Uma pose, linguagem corporal, algo que é sublime - como o cheiro - mas que tem influência em nós, em nos seduzir ou repelir.

Sabia que queria que o líquido fosse um degradê de bege para rosa e que queria um frasco com base quadrada. Fiz uns estudos (que encontrei um no outro dia a arrumar o atelier).

⁵¹ “(...) pelo seu cheiro - uma armadilha invisível com a qual acabam por ser apanhados.” / “(...) by his scent - an invisible trap to which they come to be caught.”, in: Baudrillard, Jean. *Seduction*. (1990). New World Perspectives, p.76.

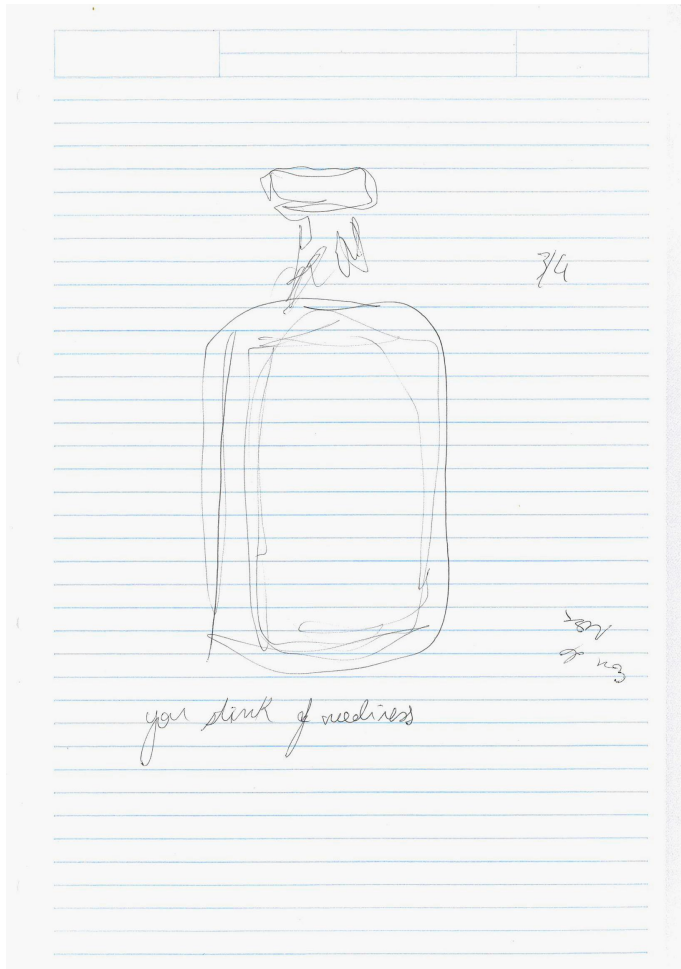


Fig. 36 - Fotografia de Arquivo. Rascunho para desenho.

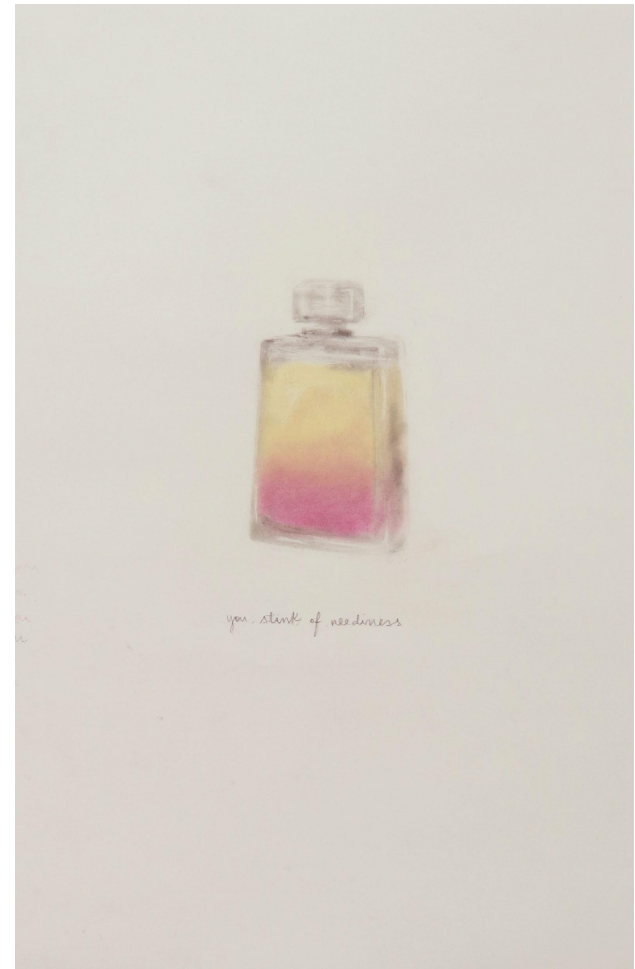


Fig. 37 - *you stink of neediness* (2022), pastel seco e lápis de carvão sobre folha

Tentei usar aguarela, era algo próximo ao efeito que queria, mas não o suficiente. Entretanto deixei em *stand by*⁵² esta ideia, mas sem nunca me esquecer. Procurei frascos de perfume, fotografei, desenhei, adaptei. Ainda me faltava dominar muita coisa no desenho (especialmente os brilhos com os planos de vidro-perfume-vidro.)

Deixei marinar (2018).

Em 2021, no meio de uma loja de velharias cheia de tudo e mais alguma coisa, encontrei o frasco perfeito. Comprei-o.

Pelo meio destes três anos comecei a trabalhar com pastel seco e encontrei uns discos à venda com pigmento. Todos os desenhos do *desires don't go away they just get better* levaram-me a que conseguisse finalmente aprender o que me faltava para realizar este antecessor.

Podia só ser perfume e não flechas

*Podia só passar por nós e largar um perfume e ficávamos apaixonados, mas não, tem que espetar, e tem que espetar com balanço da corda do arco*⁵³

“A sedução está na aura do secretismo produzido por signos artificiais, leves, e não numa economia natural de significado, beleza ou desejo”⁵⁴

⁵² Na prática.

⁵³ Deus Eros.

⁵⁴ “Seduction lies in the aura of secrecy produced by weightless, artificial signs, and not in some natural economy of meaning, beauty or desire.” P. 90 Baudrillard, Jean. (1990). *Seduction*. New World Perspectives.

Como se não me visses foi daqueles trabalhos intuitivos que mais tarde levou a outras considerações (intenções ou cuidados). Veio de relâmpago, um livro que queria se manifestar em papel vegetal, com a frase a sobrepôr-se repetidamente e a criar novas composições visuais. Logo a seguir: “e se tiver pelo meio interações de duas pessoas que fingem não se ver?” com alguns apontamentos escondidos ou que pedem mais atenção para os ver.

Escolhi um papel “esfumado” para criar uma névoa ou ambiente, ambiente denso entre os dois mas que se consegue ver através na mesma. A procura do papel certo para a capa demorou um ano, e ainda bem, porque as frases também só acabaram por ficar bem dentro desse intervalo (é aquilo que falava, entre a intuição e a intenção).

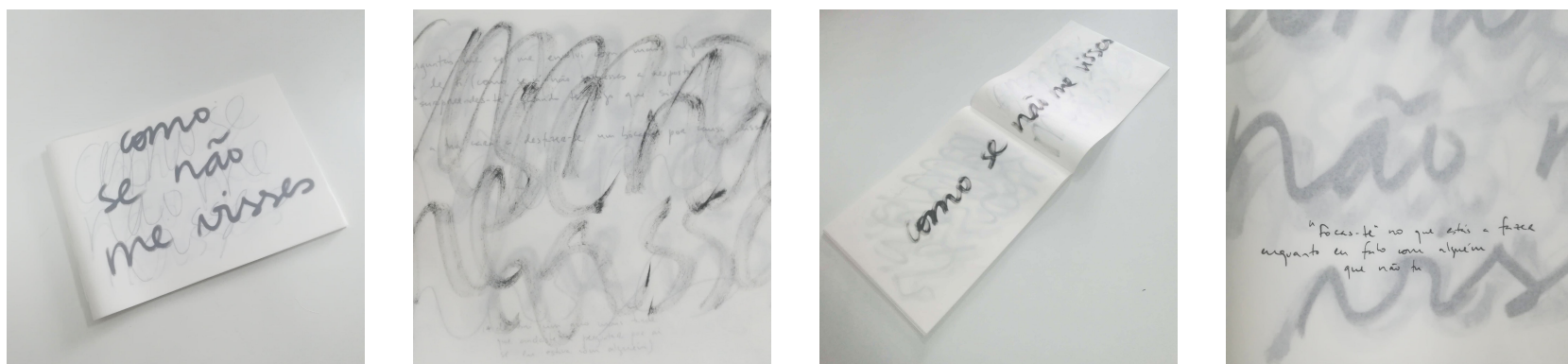


Fig. 38 - *Como se não me visses* (2019), livro cosido à mão, caneta de feltro sobre papel vegetal. 21x29,7 (fechado), 21x59,4cm (aberto)

Fig. 39-41 - Pormenores.

Soft Spot For You é um trabalho fotográfico, onde relaciono o impacto que o Outro tem sobre nós, com o explorar de materialidades e forças diferentes. Aqui a materialidade é importante pela sua poética ou narrativa na fotografia. Um carro ou uma chapa de metal que levou com um impacto fala-nos de forças e resistências diferentes de, por exemplo, um chão que ficou com uma depressão pela chuva ou de uma cera que ficou amolgada num só sítio pelo calor. Cada material remete para uma sensibilidade cinestésica ou poética ou emocional.

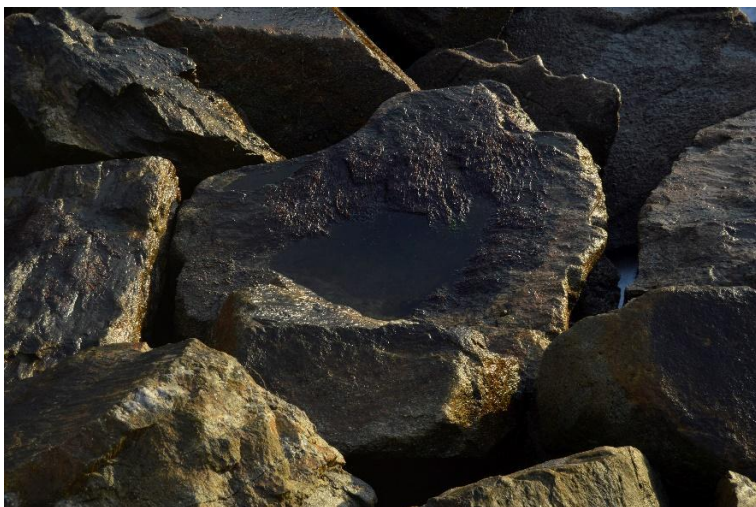


Fig. 42 - *Soft Spot for You* (2019-), Fotografia digital



Fig. 43 - *Soft Spot for You* (2019-), Fotografia digital



Fig. 44 - *Soft Spot for You* (2019-), Fotografia digital



Fig. 45 - *Soft Spot for You* (2019-), Fotografia digital

Sing Your Heart Out foi uma instalação-performance que apresentei num evento nas Caldas da Rainha, a convite da Eletricidade Estética. Foi para um evento de performance, a última vez que tinha apresentado performance foi um vídeo meu a fazer uma casa de papel. Desta vez pensei: e se for o público o performer? Preparei vídeos de karaoke só de músicas lamechas, melosas ou que falassem de amor (nacionais e internacionais). Liguei o microfone ao Ableton e preparei-o com o efeito de autotune (assim ninguém se tinha que sentir envergonhado se cantar mal).

E os trabalhos “que não dão em nada”?

Tirei imensas fotografias a casas: abandonadas, escondidas, onde parecem emolduradas pela natureza, no fim de um caminho, inalcançáveis, no meio da água...

Deu-me imenso prazer fazê-las, parecia que estava a jogar às escondidas com as casas. No *fim* só se aproveitam 6 fotografias; agora (não há fim na verdade, as coisas voltam de uma maneira ou de outra, num trabalho futuro ou porque nos ensinaram algo pelo caminho) não tenho ‘uso’ para elas. A minha preferida de todas ainda sou capaz de imprimir e ficar com ela.

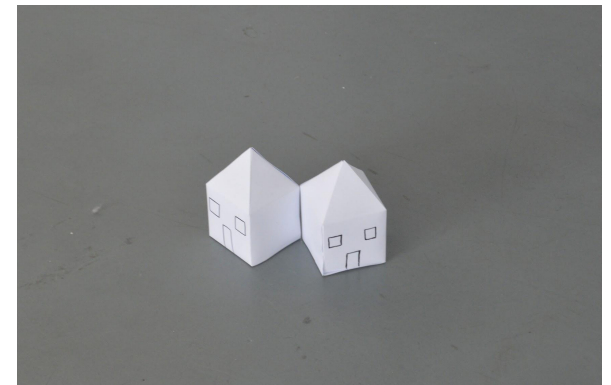
Tentei fazer uma casa de 150x75x75cm toda em fios. Por motivos de orçamento tive que desistir e ficar na esperança de mais tarde a fazer. Mas creio que essa energia de a querer fazer acumulou-se em mim e manifestou-se em desenhos dela mais tarde, nomeadamente para o livro *Histórias Tenras*.

Uma cama feita de casas de papel, pequenas, onde eu me iria deitar e deixar o peso do meu corpo moldar as casas. Ao fim de umas 15 casas feitas comecei a perceber que não estava a usar o mesmo papel e perguntei-me “é importante ser o mesmo branco em todas as casas ou não?”. No *fim*, o que sobrou desse processo todo foi espalhar as casas pelo chão como uma instalação juntamente com outras casas que tinha feito em gesso e papel (na fotografia apresentada está também uma tentativa de montagem de um arquivo de colchões que encontrava na rua que andei a fotografar).



Fig. 46 - *Sem Título* (2019), Instalação, papel, gesso, k-lyne, e fotografias, dimensões variáveis.

Fig. 47- Pormenor.



“não sentes necessidade de usar um verde nesses desenhos?”

“não... eu gosto de cores, mas não sinto mesmo que estes trabalhos devam levar outra cor se não vermelho”⁵⁵

—

“Eu teria medo de usar o teu vermelho. É uma cor perigosa, não consigo mesmo!”⁵⁶

⁵⁵ Conversa com amigos.

⁵⁶ *Idem.*

Como domar a discrepância entre o que se quer fazer, o que se ia fazer e o que poderia ainda ser feito?

Como domar?

Lembrei-me da carta A Força.

Capítulo V - Pausa. Para se fazer uma boa digestão

Parar de fazer as coisas. Corte de pensamento

Pausa.

Para se fazer uma boa digestão.



Fig. 49-51 - Fotografias de Arquivo - atelier.

Quando, no meio dos vinte trabalhos que fazia ao mesmo tempo, não conseguia resolver um ou via que já não estava com uma aura *mágica*, tinha que aceitar que estava na hora de abandonar (o que nem sempre é fácil porque sou persistente em querer fazer todas as ideias) e aí agradeço a essa entidade de energia que me falou dessa ideia ou desse pormenor e deixo ir.⁵⁷

Por vezes preciso de começar uma coisa, não mexer nela durante umas boas semanas ou meses, ou até mesmo fazer uma pausa de uns dias, ir tratar de outro projeto que me dá olhos novos (maneiras de pensar e executar) que me ajudam a resolver outros assuntos.

Fico sensível a muitos trabalhos ao mesmo tempo, por vezes demasiados e tento não me afundar no meio deles todos. Nem sempre é fácil.

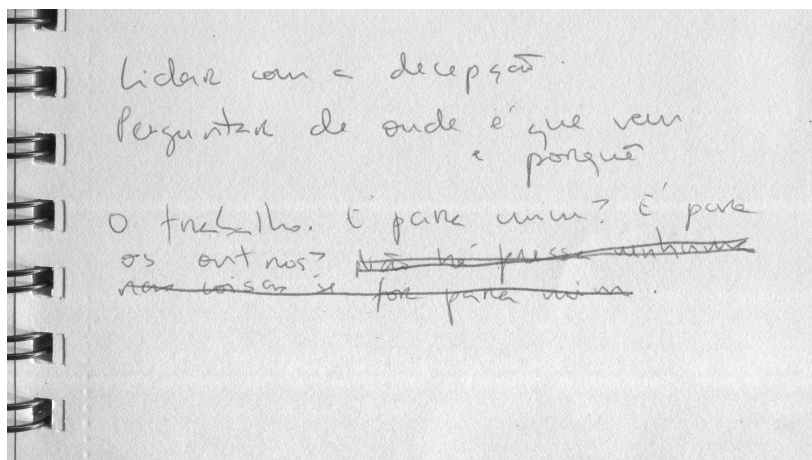


Fig. 52 - Digitalização do diário, *Lidar com a decepção*

Perguntar de onde é que vem e porque

O trabalho. É para mim? É para os outros? ~~Não há pressa nenhuma nas coisas se for para mim~~

Às vezes a resposta está num passeio que se dá sozinho à noite.

⁵⁷ Gilbert, Elizabeth (2015). *Big Magic: Creative Living Beyond Fear*. Penguin Publishing Group

À deriva, tanto no caminhar como na prática de meditação e desanuviar, como no fazer artístico. Andar à deriva no trabalho, experimentar sem preconceitos nem direções ou focos “finais”, seguir então as memórias internas da mão e do íntimo, que tanto nos trazem, por norma mais até que o pensado (ou pesado pensar) para o trabalho, e deixar-me ir pela vontade de pegar num lápis vermelho ou de tirar fotografia a uma árvore no meio do caminho enquanto caminho, física e mentalmente, à deriva.



Fig. 53- Fotografia analógica (2018)

Muito se ouve, pelo menos à minha volta na escola e através dos meus colegas fora da escola, que a trabalhar se resolvem os problemas. E é verdade. Mas parar, respirar e caminhar ajuda a pousar o pó, para se limpar e arrumar.

“Continuei a voltar a este caminho para descansar do meu trabalho e pelo meu trabalho também, porque pensar é geralmente pensado como não fazer nada numa cultura orientada para a produção, e não fazer nada é difícil de se fazer. É melhor feito ao disfarçar como fazer algo, e o algo mais parecido a não fazer nada é caminhar. O caminhar em si é um acto intencional mais próximo dos ritmos involuntários do corpo, da respiração e do batimento do coração. Atinge um equilíbrio delicado entre trabalhar e ócio, ser e fazer. É um trabalho corporal que não produz nada a não ser pensamentos, experiências e chegadas.”⁵⁸

⁵⁸ “I kept coming back to this route for respite from my work and for my work too, because thinking is generally thought of as doing nothing in a production-oriented culture, and doing nothing is hard to do. It’s best done by disguising it as doing something, and the something closest to doing nothing is walking. Walking itself is the intentional act closest to the unwilled rhythms of the body, to breathing and the beating of the heart. It strikes a delicate balance between working and idling, being and doing. It is a bodily labor that produces nothing but thoughts, experiences, arrivals.”, in: Solnit, Rebecca. *Wanderlust*. Verso, 2006, p. 16

"Preciso de falar contigo, mas falamos depois."

"Não, conta-me agora."

"Está bem, então vamos caminhar e eu conto-te." ⁵⁹

⁵⁹ Conversa entre amigos.

É a necessidade de fazer, e há que matar o ego, deixar o ego de lado para poder perceber o que se pode melhorar ou o que se está a passar no trabalho, na materialidade, na fisicalidade, na montagem... e como distanciar? Deixar de lado algum tempo, bom tempo, usar o telemóvel para ver com outros olhos, olhos frios que não levaram esforço e ligação entre o pensar e o fazer da mão para perceber melhor os vazios, o que está a mais e a menos, o que está torto. Ao desenhar, o meu cérebro está tão entranhado entre o que quer ver e o que está a ser feito. Ao desapaixonar de algo podemos ir mais longe.

O atelier como órgão vivo do trabalho (faz sentido?)

Para além de uma extensão de trabalho, o atelier como trabalho em si (?)

Encontro-me num frenesim de uma ideia nova ou desenvolvimento de alguma coisa e passado algum tempo, quando vou a ver, aquilo não deu em grande coisa e devia ter respirado - é algo que se aprende com o tempo.

Novamente, e como distanciar?

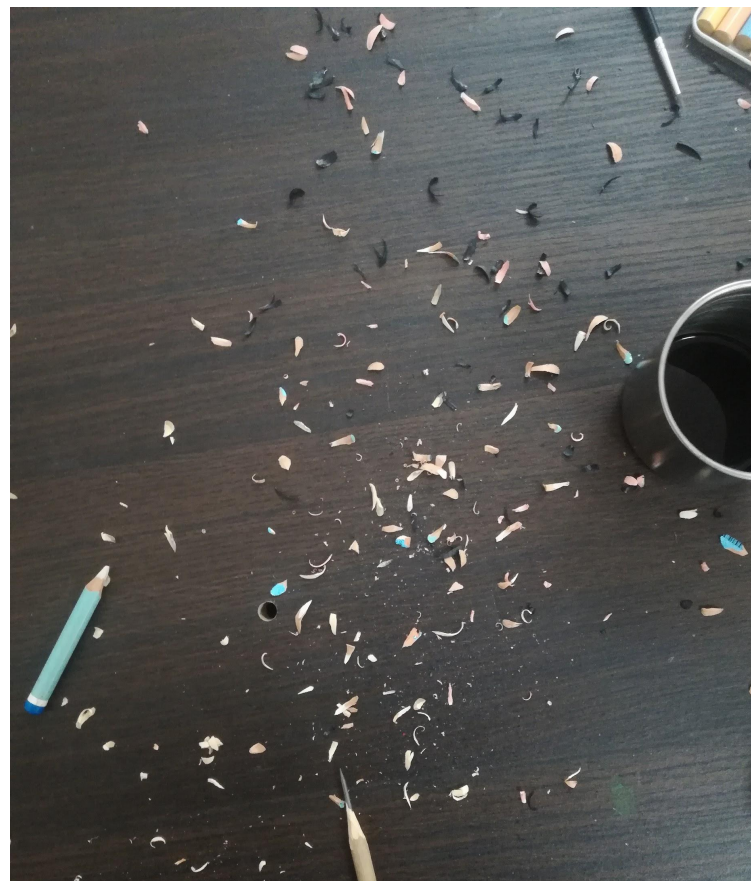


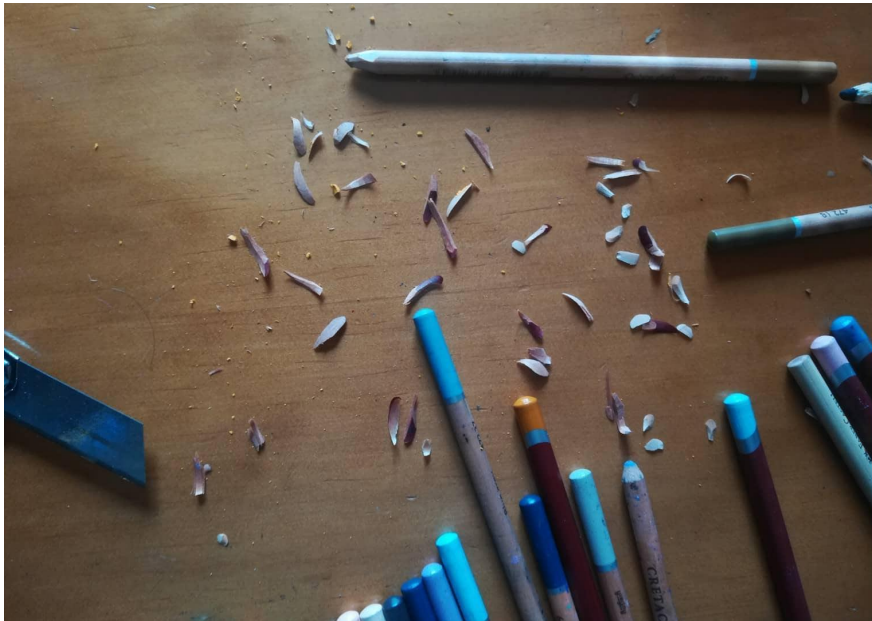
Fig. 54 - Fotografia Arquivo - atelier

Arrumar o atelier.

Reset da lógica do pensamento e associações (tanto de lugares onde meto os materiais, livros e plantas como no trabalho prático-conceptual).

Criam-se hábitos novos, reprogramação de onde é o quê, uma reorganização do trabalho e do fluir do trabalho, limpar o que está a mais.

É a mesma coisa que limpar a casa, arrumar o quarto, a cabeça; como disse uma amiga minha, e muito bem, “aquelas tarefas que ajudam a equilibrar o espírito”.



Organizar as cores dos pastéis secos e aguarelas conforme a caixa mostra, organizar os lápis por marcas e cores. Permite-me parar, respirar, pausar. Seguir uma ordem no meio da desorganização do atelier e do fazer (que é muito fluído no meu caso e sem uma estrutura ‘oficial’, desprender).

O raspar do pastel seco levou-me a uma manifestação/ao uso de um post-it num livro que estou a fazer. Os dois materiais nada têm em comum mas o relaxar, a descontração de estar sentado a explorar o material e o suporte sem qualquer preconceito do que quero fazer fez-me reparar nos post-its que tenho à esquerda na minha secretária.

Fig. 55 - Fotografia Arquivo - atelier

Raspar cera da mesa e das folhas.

Cortar 600 folhas.

Afiar os lápis de carvão todos.

Reencher o depósito dos pincéis de água.

Ver os papéis espalhados pelas mesas e mandar fora os que já não são precisos.

Aspirar o chão.

Limpar o pó das mesas.

Limpar o altar, acender uma vela a Apolo, rezar.

Preparar fundos para pintar.

Rearrumar os materiais grandes (k-lyne, telas, rolos, tintas, caixas, ...)

Separar os rascunhos das folhas por serem usadas.

Separar por montes as folhas espalhadas.

Organizar os trabalhos por 'ilhas', tanto na parede como pelo atelier.

Cuidar das plantas.



Fig. 56 - Fotografia Arquivo - atelier

Pronto para voltar a trabalhar.

Capítulo I.

Conclusão

Estes últimos dois anos de Mestrado, mais 2 anos de trabalho de atelier, leituras novas e escrita da dissertação mostraram-me o quanto mudei, que consegui amadurecer (que era o meu objetivo quando entrei para o mestrado) e deixaram-me curioso de ver o que ainda vem aí: que sensibilidades vão ser desenvolvidas, o que vou discordar ou concordar com este trabalho escrito, o quão mais leves se tornaram os trabalhos que tenho feito (e a pessoa que me tornei também).

Concluí que não se pode forçar amadurecimento, vem com o tempo de cada pessoa e vem com a prática. Depois de ter escrito esta dissertação, relido os meus diários, revisto os trabalhos, e comparar com o que estou a explorar atualmente, sinto que a licenciatura e o mestrado foram alturas em que fiz trabalhos vindos do estômago, demasiado pesados ou intensos, e aos poucos comecei a ficar mais leve. Acho que é daí que vem o prazer e o chamamento (atualmente) da exploração para a pintura, que é mais silenciosa que as coisas que fiz nesses anos.

Aprendi a ser grato mesmo com os trabalhos que não resultam em nada final, porque afinal não há final, há só o caminho e o processo. Aquilo a que se chama trabalhos finais são pequenos ecos da reverberação que é trazer algo para o mundo (produção artística).

Obrigado a todos os trabalhos que confiaram em mim para serem manifestados. Fiz o que melhor que pude na altura. Aos que não consegui, encontrarão alguém que vos faça justiça! ⁶⁰

⁶⁰ Gilbert, Elizabeth (2015). *Big Magic: Creative Living Beyond Fear*. Penguin Publishing Group

Bibliografia Utilizada & Webgrafia

Baudrillard, Jean (1990). *Seduction*, New World Perspectives

Borges, Jorge Luís (2002). *Este Ofício de Poeta*, Teorema

Bourgeois, Louise (1998) *Destruction of the Father / Reconstruction of the Father: Writings and Interviews, 1923-1997*. The MIT Press

Brun, Jean (1991). *Mão e Espírito*, Edições 70

Calle, Sophie (2016). *Sophie Calle and So Forth*, Prestel

Calle, Sophie (2005). *Exquisite Pain* (C. Penwarden, Trans.). Thames & Hudson

Cunha, Luísa (2019). *O Material Não Aguenta*, Documenta

Duchamp, Marcel (1957). *The Creative Act*

Goldberg, Natalie. (2005). *Writing Down the Bones*. Shambhala

Gilbert, Elizabeth (2015). *Big Magic: Creative Living Beyond Fear*, Penguin Publishing Group

Nelson, Maggie (2009). *Bluets*, Wave Books

Nicolaidis, Kimon (1941). *The Natural Way To Draw: A Working Plan for Art Study*, Houghton Mifflin

Sarmiento, Julião (2016). *O Artista como ele é*, Documenta

Solnit, Rebecca. (2006) *Wanderlust - a history of walking*, Verso

Solnit, Rebecca (2017). *A Field Guide to Getting Lost*, Canongate Books

The Secret History of Writing (2016), BBC Four Documentary (<https://www.youtube.com/watch?v=tguoS1nQ4Kw>)

Bibliografia Consultada

- Alberoni, Francesco (2012). *Amor e Enamoramento*, Bertrand Editora, 11X17
- Alberoni, Francesco (1999). *A Amizade*, Bertrand Editora
- Alberoni, Francesco (1992). *O Erotismo*, Bertrand Editora
- Antonioni, Michelangelo (1997). *Os Filmes na Gaveta*. Edições 70
- Barthes, Roland, (2003). *A Câmara Clara*, Lisboa: Edições 70
- Barthes, Roland (2018). *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, Edições 70
- Bataille, Georges (1987). *O Erotismo*, L&PM Editores
- Baudrillard, Jean (1994). *Simulacra and Simulation*. Michigan: The University of Michigan
- Berger, John (1972). *Modos de Ver*, Arte e Comunicação Vol.3; Edições 70
- Carson, Anne (1998). *Eros the Bittersweet*. Dalkey Archive Press
- Currey, Mason (2013). *Daily Rituals: How Artists Work*. Alfred A. Knopf
- Deleuze, Gilles (2011). *Francis Bacon: lógica da sensação*. Orfeu Negro
- Derrida, Jacques (2005). *On Touching - Jean-Luc Nancy*. Stanford University Press
- Farrar, Stewart & Farrar, Janet (1996). *A Witche's Bible: The Complete Witche's Handbook*
- Foley, Michael (2011). *The Age of Absurdity: Why Modern Life Makes it Hard to be Happy*. Simon & Schuster UK.
- Garry, Gemma (2008). *Traditional Witchcraft - a Cornish Book of Ways*. Troy Books
- Han, Byung-Chul (2014). *A Agonia de Eros*. Relógio de Água
- Harris, Nathaniel (2004). *Witcha: A Book of Cunning*. Mandrake of Oxford.
- Heller, Eva (2014). *A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e razão*. Editorial Gustavo Gili, SL.

- Jackson, Nigel (2016). *O Chamado dos Velhos Deuses*. Zéfiro
- Jarman, Derek (1995). *Chroma: A Book of Colour: June '93*. Vintage
- Laing, Olivia (2017). *The Lonely City: Adventures in the Art of Being Alone*. Canongate Books.
- Laing, Olivia (2021). *Funny Weather: Art in an Emergency*. W. W. Norton
- Lynch, David (2007). *Catching the Big Fish: Meditation, Consciousness, and Creativity*. Jeremy Tarcher/Penguin
- Marner, Terence St. John (1999). *A Realização Cinematográfica*, Edições 70
- Medeiros, Margarida (2000). *Fotografia e Narcisismo*. Assírio & Alvim
- Nelson, R. S., & Shiff, R. (Eds.) (2003). *Critical Terms of Art History, Second Edition*. University of Chicago Press
- Pomar, Júlio (2014). *Da cegueira dos pintores: parte escrita II, 1981-1983*. Atelier-Museu Júlio Pomar
- Stewart, Susan (1993). *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Duke University Press
- Tharp, Twyla (2005). *The Creative Habit: Learn It and Use It for Life*. Simon & Schuster.
- Valiente, Doreen (1999). *Natural Magic*, Crowood Press
- Valiente, Doreen (1993). *Witchcraft for Tomorrow*. Hale