

INCISÕES DE VÁRIOS TIPOS

num Percurso e Projeto de Soraia Martins

Mestrado em Artes Plásticas | 2019-21

Orientadora : Professora Doutora Marta Soares

Agradecimentos

Gostava de agradecer a todos os professores que tive ao longo da vida, sobretudo durante este período acadêmico, agradecendo especialmente à minha orientadora, professora Marta Soares. Agradeço igualmente aos meus colegas pela partilha de momentos e ideias enriquecedoras. E por último, dedico um obrigado enorme ao Pedro Jorge Fonseca pela sua amizade e ajuda, e à querida Ana Paula Dionísio pela correção do meu português.

Epílogo

Nasci no Luxemburgo e resolvi fazer os meus estudos académicos em Portugal. Desde a minha vinda às Caldas da Rainha em 2015, a minha vida transformou-se num constante vai e vem entre o meu país natal e o meu país de estudo. A cada ida e volta, os meus voos (contei 27 até hoje) tornaram-se numa espécie de "corte" entre realidades; eu era empurrada de uma cultura para a outra, era "retirada de um plano para ser colocada noutra"; parava de viver num lugar, com o seu estilo e ritmo de vida próprios, para adaptar-me forçadamente a viver noutra...

Ainda hoje não sei se considero que esteja a viver duas vidas, ou duas "meias-vidas" num só plano, sendo que, não importa o sítio onde esteja, eu estou sempre a perder algum evento que ocorre do outro lado. Neste meu percurso também fico a conhecer duas vezes mais pessoas e considero que eu própria, dependendo do sítio em que eu me encontro, consigo ter duas personalidades diferentes em coabitação num só corpo.

Com uma vida de nómada, a dificuldade de abraçar uma constante oscilação entre línguas, do luxemburguês, alemão, inglês e francês para o português, tornaram-se um dos maiores desafios que enfrentei no âmbito do trabalho académico e desta dissertação em particular. No meu caso particular, a língua e a escrita constituem, em si mesmas, planos repletos de cesuras que importa considerar.

Palavras-chave relativas ao projeto

- Incisão

- Efemeridade

- Pele

- Plano

Índice

1) Incisões de vários tipos: uma introdução geral	p.07
2) O Percurso	
2.1) Introdução ao percurso	p.09
2.2) Obra: <i>Painéis</i> (2016)	p.16
2.3) Obra: <i>Recorte explosivo</i> (2016)	p.17
2.4) Introdução ao projeto	p.18
3) Incisões de vários tipos	
3.1) Henri Matisse	p.20
3.2) Lucio Fontana	p.23
3.3) Marina Abramovic	p.25
3.4) Berni Searle	p.28
3.5) Outros artistas	p.30
4) Ideias	
4.1) France Borel	p.33
4.2) David Le Breton	p.36
4.3) Greenberg, Wollheim e Merleau-Ponty	
4.3.1) Clement Greenberg	p.39
4.3.2) Richard Wollheim	p.41
4.3.3) Maurice Merleau-Ponty	p.43
5) O Projeto	
5.1) Série <i>Colagem sobre pele</i> (2018-19).....	p.45
5.2) Série <i>Incisão sobre minha pele</i> (2019)	p.46
5.3) Série <i>Incisão sobre courato</i> (2020)	p.48
6) Conclusão	p.50
7) Bibliografia	
7.1) Bibliografia citada	p.54
7.2) Bibliografia consultada	p.55
7.3) Índice de imagens e fonte das imagens	p.57

1) Incisões de vários tipos: uma introdução geral

O meu trabalho artístico, de algum modo, construiu-se desde cedo a partir de gestos de incisão de vários tipos. Foi nos primeiros trabalhos com recorte e colagem digital, que surgiram as incisões, nessa altura, sob a forma de "cortes virtuais". Do 1º ano de Licenciatura ao último ano de Mestrado, passei das incisões digitais às incisões físicas sobre papel, até chegar às incisões (simuladas) sobre o meu próprio corpo. Esta dissertação incidirá sobre este aspeto particular do meu percurso e projeto de trabalho atual.

A incisão, tal como estabelecido na sua definição, designa o ato de cortar: « *incisão/in-ci-são/n.f. (latim: incisio, -onis) Corte com instrumento cortante. = Golpe, Talho. (...) Palavras relacionadas: escarafunchar, escarificar, gemar, incisar, sarjar, (...)* »¹. A *incisão* é um termo transversal a várias práticas que pressupõem um corte, que pode constituir-se num atravessar do suporte pictórico ou o próprio corpo.

Do Percurso até ao Projeto atual, a incisão fará a sua aparição sob formas variadas; por um lado, ela ocorrerá sobre suportes como papel e, por outro, sobre superfícies como a minha pele. Enquanto o primeiro tipo de incisão se aproximará de um ato de corte e recorte, o segundo tipo evocará um processo de corte e escarificação (a escarificação pressupõe "cicatrização" ou cura deixando uma marca). Assim sendo, a descrição dos meus processos de incisão serão, por vezes, por mim classificados/referidos enquanto processos de Recorte (no caso das incisões sobre papel) e de processos de Escarificação (no caso das incisões sobre pele, mesmo que se trate apenas de uma simulação). Estes dois tipos de incisão, que dão origem ao título desta dissertação, serão analisados tanto no contexto histórico da sua utilização em Artes Plásticas, como na sua atualidade artística contemporânea, e posteriormente irão acompanhar a reflexão sobre o meu projeto.

No capítulo 2 (*O Percurso*) irei sublinhar certos aspetos do processo de desenvolvimento do meu percurso de trabalho, que preconizam o projeto atual, nomeadamente a constante utilização da linha, o usar ou criar planos que corto através de um gesto minimalista, a criação de obras efémeras, entre outros.

No capítulo 3 irei abordar como a prática da incisão faz hoje em dia parte dos processos de criação artística que podemos associar à obra de, por exemplo, Henri Matisse, Lucio Fontana ou Marina Abramovic. As pinturas em guache recortadas de Matisse constituem um dos principais pontos de interesse para a minha análise sobre as incisões efetuadas sobre papel. No subcapítulo 3.1. irei esclarecer como Matisse, nas suas pinturas, reinventa a sua técnica e expressão pictóricas devido à utilização de tesouras em detrimento do pincel. Irei também abordar a obra de Lucio Fontana, artista

¹ Definição tirada do dicionário online *Priberam*. [<https://dicionario.priberam.org/incis%C3%A3o>]

que abriu a tela a uma espacialidade "metafísica" criando incisões sobre este suporte e introduzindo um novo conceito espacial em pintura [o *Concetto Spaziale* (N. da R.)].

No subcapítulo 3.3 irei abordar a obra de Marina Abramovic, cujas incisões literais no próprio corpo se tornaram forma de expressão artística. No subcapítulo seguinte, apresentarei Berni Searle, artista que denota um processo de trabalho e conceito de projeto próximo do meu, sendo que esta cobre o corpo de marcas temporárias colocando "planos de matéria" sobre este.

Seguidamente irei falar de artistas como Simon Costin, que constrói incisões virtuais sobre o corpo a partir de efeitos especiais realizados com técnicas digitais e Gina Pane, que se submete a intervenções corporais "reais" e dolorosas. Abordarei ainda a obra de Stefan Sagmeister, artista nova iorquino que corta a sua pele para criar *posters*, visando assim captar a atenção do consumidor.

No capítulo 4, as incisões sobre pele que se inscrevem na prática da escarificação serão examinadas pelas obras literárias documentais dos autores France Borel e David Le Breton, autores especializados especificamente nesta categoria de modificação corporal. A comparação entre estas duas obras escritas revela-se muito interessante para o meu projeto, pois a respeito das modificações corporais, Borel analisa os métodos tradicionais e antigos, e Le Breton dedica-se aos métodos modernos e contemporâneos que muitas das vezes recorrem ao progresso tecnológico.

No contexto artístico, a partir do momento em que uma incisão é efetuada sobre o plano físico de um suporte, uma "abertura no espaço" é criada. A execução de um corte resulta em uma superfície e um plano "rasgados", e dá acesso a um "lugar" virtual, pois "a primeira marca feita numa tela destrói a sua planaridade literal e absoluta"². Após o "acontecimento" de uma incisão o espectador poderá ver "através" ou "para além" da imagem e fisicalidade do suporte. Será neste contexto que, em 4.3, abordarei sumariamente a teoria do plano na obra de Clement Greenberg e Richard Wollheim, finalizando a minha reflexão sobre a importância da percepção no processo de incisão através da ideia de "visão tátil" que nos é introduzida por Maurice Merleau-Ponty.

Posteriormente, no capítulo 5, irei apresentar o meu Projeto, fazendo uma seleção dos trabalhos a expôr e que são demonstrativos de uma prática artística que se constrói a partir de processos de incisão de vários tipos.

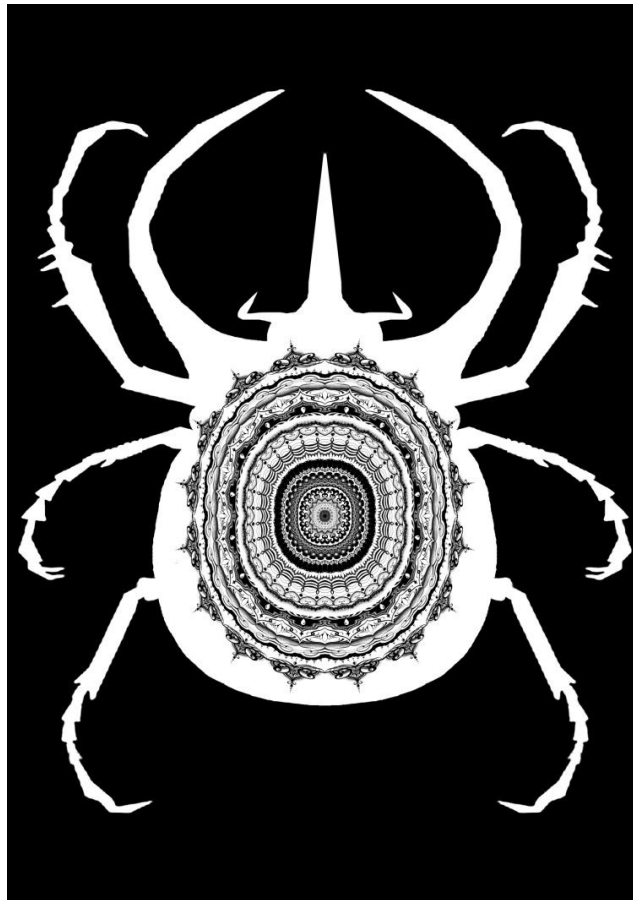
Em modo de conclusão, irei resumir os pontos mais importantes desta dissertação, refletindo sobre o meu trabalho pessoal e relacionando-o com as obras dos artistas e autores escolhidos ao longo da investigação com os quais encontrei pontos de afinidade, bem como de diferenciação.

² Ferreira, G., Mello, C., Borges, M. (2001). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (p.106)

2) O Percurso

2.1) Introdução ao percurso

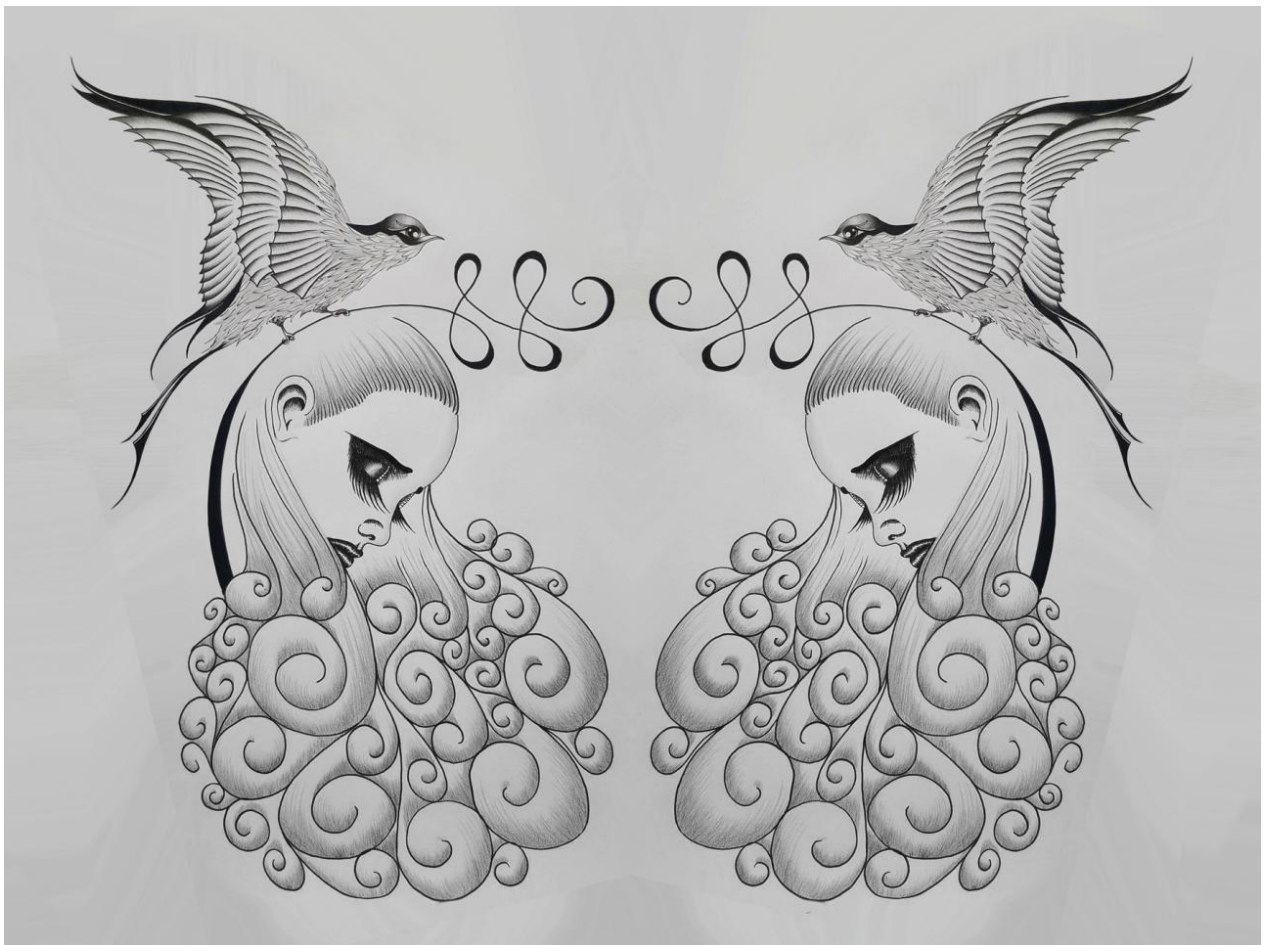
Num pensamento retrospectivo, apercebi-me que o primeiro trabalho que considero conter já um processo de incisão data de 2015. Tratava-se de uma "incisão virtual" que utilizava os utensílios (inglês: *tools*) de "corte e colagem", no programa de pós-produção *Adobe Photoshop*. A obra *Scarabé n°2* (2015) surgiu da junção de vários pequenos desenhos que foram justapostos para criar a obra "parte por parte". Para criar a obra eu dispunha da silhueta do insecto no primeiro plano (no inglês, *layer*) e de algumas "partes" de padrão separados e dispersos por vários outros *layers*, outros planos digitais, cujo conteúdo eu recortava e colava de maneira a construir a "mandala" que se encontra no centro da obra final. As partes que ia seleccionando para construir a obra eram "cortadas" e "retiradas" do seu plano inicial, e "coladas" num outro plano incomum que acolhia a sobreposição dos vários fragmentos. Este processo de trabalho, que incluiu corte e colagem virtuais, ou seja, incisões de tipo digital, levou primeiro à obtenção de uma pintura digital. Após de ser impressa e resultar num *print*, a obra bidimensional, ganhava dimensão física.



Scarabé n°2, 2015. Impressão (*Print*) sobre papel, 84,1x59,4cm.

A obra posterior intitulada *Villche* (2017), nasceu de um processo semelhante. Desenhei manualmente a figura de um pássaro numa folha e um rosto noutra. Digitalizei ambos os desenhos, antes de os "cortar e colar" digitalmente para formar a imagem final. É preciso considerar que os meus trabalhos de recorte físico já se haviam iniciado 2016, mesmo que o meu trabalho de licenciatura tenha consistido principalmente na criação deste tipo de pinturas e desenhos, tanto digitais como manuais.

Criei uma série de desenhos figurativos e ornamentais (tal como a obra *Villche*), que foram realizados a preto e branco, usando canetas pretas standard, lápis de grafite e, para finalizar, o programa *Adobe Photoshop*. Estes desenhos, fundamentados numa composição meticulosamente pensada, viriam a anunciar com antecedência o meu interesse pela linha (e a força do impacto visual desta). O uso da linha virá a ser uma das características mais persistentes no meu trabalho, sendo que a prática de incisão a invoca sempre que crio um corte.



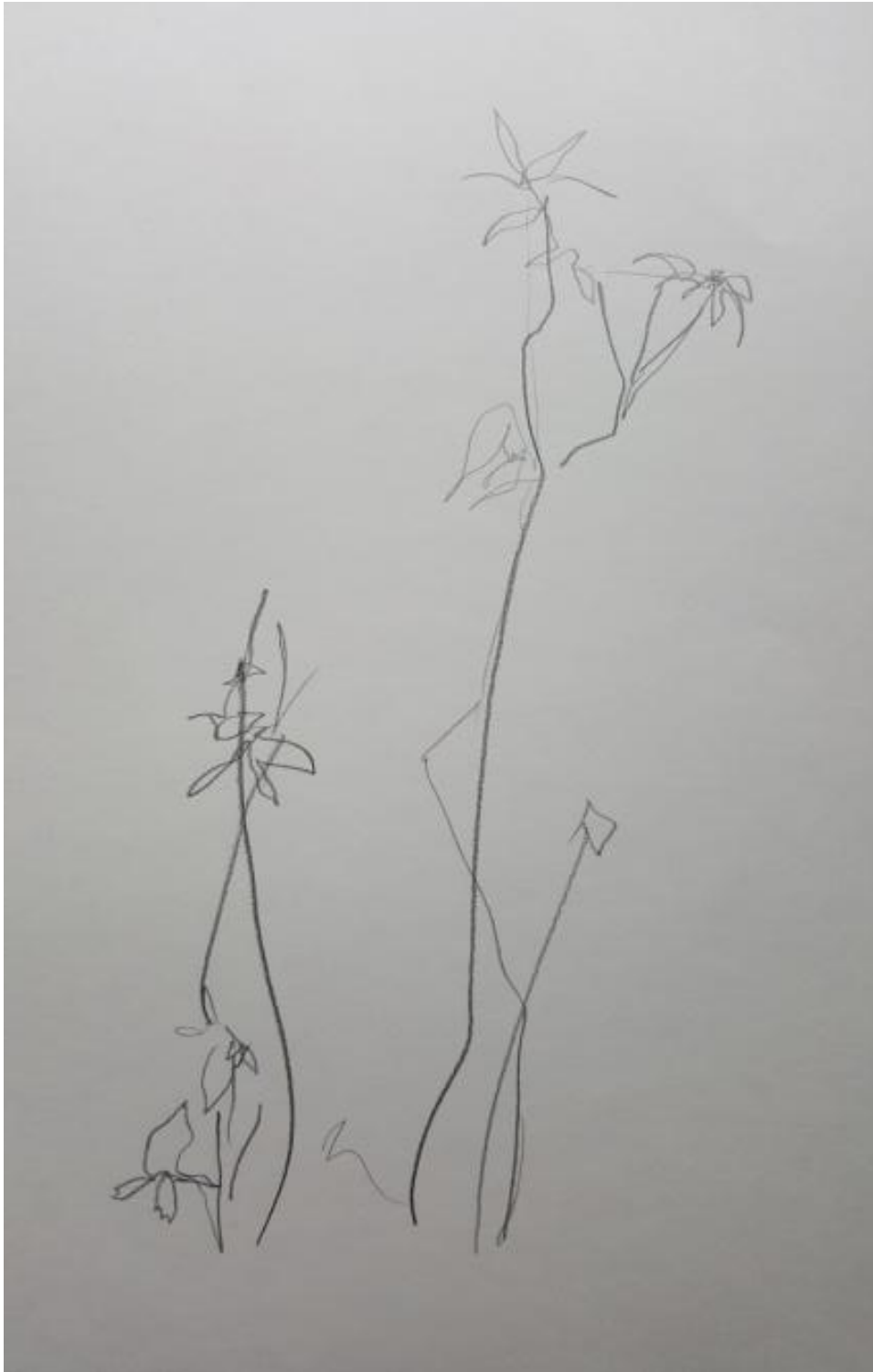
Villche, 2017. Impressão (*Print*) sobre papel, 29x38,5cm.

A viagem prosseguiu com pinturas continuamente simétricas, mas mais abstratas e minimalistas, criadas pela técnica de decalque. [Ver exemplo abaixo].



Decalque n°2, 2018. Tinta da china sobre papel, 42x29,7cm.

A série de desenhos que se sucedeu surgiu de uma combinação das duas obras selecionadas e mencionadas acima: guardei apenas a linha, num gesto minimal e expressivo, da forma como esta, na sua simplicidade, representa uma cesura no espaço de folha branca. Daí resultam desenhos como a obra *Sem título n°1* (2018).



Sem título n°1, 2018. Lápis de grafite sobre papel, 42x29,7cm.

Mais tarde, e já no âmbito do 1ºano de Mestrado, retomei o processo de incisão criando uma série de objetos de pequena dimensão intitulada *Ré-iniciação ao recorte*.



Ré-iniciação ao recorte, 2019.

Série de maquetes em exposição, materiais e dimensões variáveis.





Maquetes n°16, 17,18,19 e 20 (2019). Materiais e dimensões variáveis.



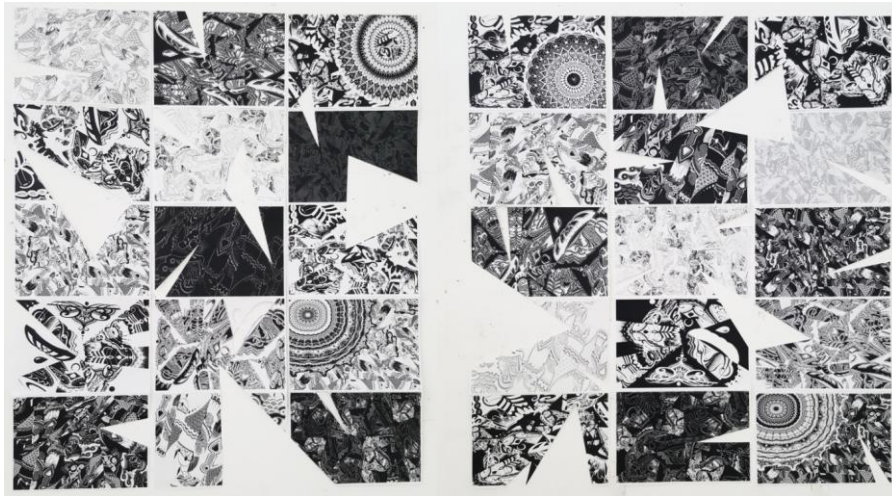
Maquetes n°21 e 22 (2019). Materiais e dimensões variáveis.



Close-up da *Maquete n°22* (2019).

Papel vegetal recortado e instalado dentro de uma caixa em cartão, 100x40x40cm.

2.2) Obra: *Painéis* (2016)

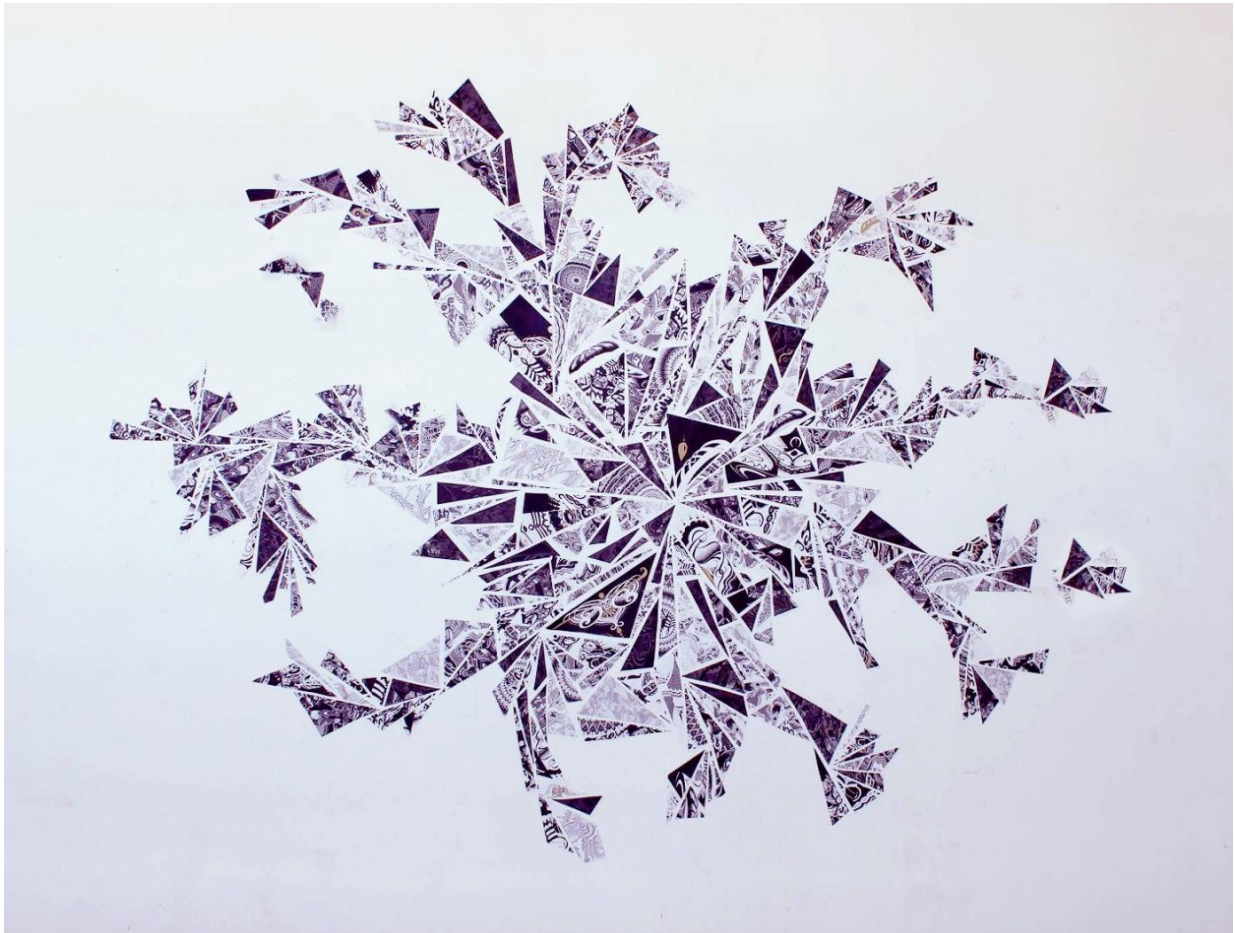


Painéis, 2016. Prints sobre papel recortado e fixado na parede, 105x178,2cm.

Nesta obra, começava por desenhar manualmente, a preto e branco, imagens de padrão ornamental e detalhado que, seguidamente, digitalizava e retrabalhava usando "corte e colagem" digital (ou seja, incisões virtuais) no programa de pós-produção de imagem (*Adobe Photoshop*). Esses padrões separados eram seguidamente sobrepostos e combinados numa nova página digital, de maneira a preencher a sua dimensão de 21x29,7cm (dimensão que corresponde a uma folha de formato A4 na horizontal). Repetia e recomeçava esta etapa várias vezes até obter quinze imagens diferentemente reconstruídas. Em seguida, essas imagens eram impressas e fixadas lado a lado com uma fita adesiva transparente, de modo a formar um painel com a dimensão de três folhas A4 de largo e cinco de alto. Para criar um segundo painel em consonância, as quinze folhas constituintes do primeiro painel foram reutilizadas e "invertidas" cromáticamente no *Adobe Photoshop*. Os dois painéis, que constituem a obra final foram, por fim, recortados com ajuda de um x-ato. O recorte ocorria de forma espontânea e aleatória. Durante este processo de incisão, formas geométricas triangulares irregulares eram gradualmente removidas do painel. Assim sendo, a construção da obra incluiu um processo de incisão não só virtual, como também literal.

Um conjunto de dois painéis distintos formam uma obra fixada na parede. A grande superfície a preto e branco (constituída por quinze folhas de formato A4 na horizontal), de 105cm de altura e 89,1cm de largura, finaliza-se quando cerca de vinte e cinco buracos lhe são acrescentados através do processo de incisão. Daí resultam recortes integralmente incluídos na zona interior do painel, ou então que se ligam ao rebordo, sendo esta uma característica que pode remeter para uma impressão de obra de composição "aberta". Os recortes, em forma de triângulos irregulares, revelam a parede sobre qual a obra está suspensa; encontrar-se-ia já aqui uma abordagem prévia do ver "para além de" que se viria a desenvolver.

2.3) Obra: *Recorte explosivo* (2016)



Recorte explosivo, 2016. Prints sobre papel (recortados e reajuntados), dimensão desconhecida.

Este trabalho representa literalmente um desenvolvimento direto do trabalho anterior. Os painéis foram incisos na sua integralidade, para criar numerosos e variados fragmentos geométricos de pequena dimensão, que serviram de material de base para criar esta nova obra. Após o recorte integral e prévio dos painéis, a sua desconstrução total permitiu a encenação de uma nova composição, constituída pelas partes separadas de papel recortado aplicadas diretamente (peça por peça) numa parede, com uma pasta adesiva temporária. O facto de optar por uma cola reposicionável sustenta-se na minha intenção de manter sempre em aberto a possibilidade de reconstrução no futuro e, assim sendo, de poder sempre recomeçar uma nova instalação, explorando o máximo de composições possíveis. Cada composição realizada a partir destes pedaços de papel recortados acaba por ser única e efémera, pois é desmontada após cada exposição. O facto de poder mudar constantemente a forma e o local da instalação desta obra, lembra o carácter infinitamente variável, móvel e efémero destas minhas obras que veem ocupar temporariamente um espaço na parede. A parede, que é coberta por fragmentos de planos a preto e branco, constitui um elemento essencial sem o qual a obra não poderia ser construída, sendo que ela necessita obrigatoriamente de uma base preexistente.

2.4) Introdução ao projeto

Inspirada pela ideia de que “toda modificação aplicada a um corpo constitui a sua ornamentação” (uma ideia que nos é transmitida pela autora France Borel através da sua obra literária intitulada *Le vêtement incarné*, que comecei a ler durante a Licenciatura e que irei abordar em mais detalhe no subcapítulo 4.1), iniciei algumas experiências sobre pele que viriam a constituir o projeto que agora apresento.

Inspirada pela tatuagem comecei por aplicar tinta de aguarela sobre o meu ante-braço, mas também sobre pele de porco (courato).



Pintura sobre courato n°2, 2019. Tinta guache sobre courato, dimensão desconhecida.

Deste modo, criando pinturas sobre o meu corpo ou então sobre courato, transferei o ornamento (que antes estava presente nos meus desenhos) para um suporte mais próximo e pessoal.

Por este motivo comecei a dar mais importância à questão de materialidade e optei por criar as minhas obras usando tons menos coloridos e uma matéria que me permitisse obter espessura. A textura de que dispõe o pó cerâmico e água, que viria a cobrir a minha pele tal qual uma “membrana”, possibilitou realizar o conjunto de trabalhos que apresento como projeto prático e reflexão teórica.



Pintura sobre minha pele n°5, 2019.

Mistura de pó cerâmico, água e guache aplicada sobre pele. Dimensões variáveis.

3) Incisões de vários tipos

3.1) Henri Matisse (França, 1869 - 1954)³

As incisões que eu crio “sobre pele” contêm, de certo modo, pontos de afinidade com as pinturas de recorte de Henri Matisse. Da espontaneidade com a qual ocorre a minha execução, até à intervenção sobre "planos" pré-preparados, os meus processos de trabalho chegam a relacionar-se, por vários motivos, com os processos que encontro na obra de Matisse.

Ao longo do seu percurso artístico Matisse, procurando a harmonia visual, dedicou-se a uma busca contínua do equilíbrio entre cor e forma. O “recorte” permitiu-lhe reinventar a pintura com a ajuda das tesouras: lembrava-o da técnica de modelação efetuada pelos escultores. Enquanto Matisse começou a usar a tesoura ao invés do pincel, as minhas linhas a caneta e lápis passaram a "linhas" de x-ato.

Para efetuar os recortes, Matisse contava com a ajuda dos seus assistentes para preparar grandes folhas em papel cobertas de guache. Sem esboço, o artista recortava formas em cores extremamente vibrantes e brilhantes. As obras finais nascem a partir de uma relação entre cores e formas, dos confrontos e das relações harmoniosas entre recortes que se compõem, colados sobre outra superfície.

A técnica de recorte de papel ofereceu a Matisse um novo método para criar uma forma de arte em que o papel recortado se traduzia numa maneira de desenhar dentro da cor, com ajuda de alguns “golpes de aço” (em francês, *coups d'acier*). Encontro similitudes entre o processo de trabalho deste artista e o meu, pois por um lado temos o papel que é coberto por guache e, por outro, temos a pele que é coberta com uma mistura de pó cerâmico e água. Estas duas "coberturas" constituem os "planos" que nós recortamos.

Os papéis, cobertos de cor e de seguida recortados, marcam o fim de um percurso; encarnam o resultado e o culminar do trabalho de Matisse. O processo iniciava-se com a pintura das folhas com guache « [...] e, nessas extensões de tintura plana, a tesoura de Matisse penetra e avança, fazendo surgir formas e figuras »⁴. Trata-se de um surgir que, no âmbito do meu trabalho pessoal, se traduz melhor por um "traçar" de linhas simples, sobre uma superfície.

³ Ainda enquanto estudante de Direito em Paris, Matisse inscreveu-se na Escola de Belas Artes. Durante uma viagem à Córsega, o artista pintou pequenas obras muito coloridas que já anunciavam o fauvismo, um movimento artístico francês que só receberia o seu nome oficial em 1905. As obras de Matisse defendem uma ideologia segundo a qual o fundamento de uma obra de arte é a sua composição harmoniosa e colorida. É a partir dos anos 1940, após se ter submetido a uma operação importante, que o artista, de saúde fragilizada e doravante dependente de uma cadeira de rodas, deu origem às pinturas a guache recortadas. A doença terá permitido ao artista de descobrir um processo de trabalho dedicado à meditação, em que terá encontrado uma forma de transmitir e expressar « o lado sublime do recolhimento e do afastamento do mundo »³.

⁴ Duthuit, G., & Labrusse, R. (1992). *Écrits sur Matisse*. Paris: École nationale supérieure des beaux-arts. (p.177)



Henri Matisse. *Le lagon*, 1946. Pintura a guache recortada e colada sobre papel e tela, 43,6x67,1cm.

Henri Matisse. *The Parakeet and the Mermaid*, 1952. Pintura a guache recortada e colada sobre papel, 337x768,5cm.

Tal como as pinturas antigas realizadas por Matisse, as pinturas a guache recortadas constroem-se segundo o conceito da confrontação pura entre as cores. O processo passava por uma série de cortes, linhas irreversíveis desenhadas com uma tesoura, feitas com um gesto firme. Contrariamente aos processos de criação de uma pintura convencional a pincel, para Matisse, as obras recortadas surgem de « *um instante em vez de um desdobramento, de um surgimento em vez de uma modulação* »⁵. Estas duas características, de um lado a irreversibilidade e do outro a instantaneidade com que é executado o gesto incisivo do artista, aplicam-se a ambos os nossos trabalhos.

« *Esta conjuntura, apesar da simplicidade com que se executa, não deixa de ser inquietante e nova. Tão nova, tão cheia de incógnitas, que Matisse via a sua actividade, não como um fim, mas como um início. Será a primeira vez, de facto, que a técnica da estatuária é aplicada à substância da pintura? O artista esculpe um bloco que já não é arenito nem mármore, mas cromatismo* »⁶.

Anteriormente, o pincel e o lápis forneciam os meios para criar equilíbrio e leveza na tela; porém, Matisse já não dispõe deles e, portanto, foi obrigado a encontrar uma linguagem visual nova que permitisse às suas obras "respirar". Para alcançar essa proeza, o artista teve que ter em consideração o peso e a medida a atribuir às suas formas e figuras recortadas, de modo a manter um equilíbrio visualmente harmonioso.

« *Agora, a obra respira graças a um jogo subtil entre expansões e contracções, inteiramente devidas à configuração das formas, já que é impossível escapar à unidimensionalidade do plano e à integridade da cor* »⁷.

⁵ Duthuit, G., & Labrusse, R. (1992). *Écrits sur Matisse*. Paris: École nationale supérieure des beaux-arts. (p.177)

⁶ Duthuit, G., & Labrusse, R. (1992). *Écrits sur Matisse*. Paris: École nationale supérieure des beaux-arts. (p.178)

⁷ Duthuit, G., & Labrusse, R. (1992). *Écrits sur Matisse*. Paris: École nationale supérieure des beaux-arts. (p.178)

Desde as pinturas, e até chegar às pinturas a guache recortadas, « *as aparências permanecem, mas são devolvidas a outra dimensão, são como que espiritualizadas, desencarnadas* »⁸. O artista, para realizar estas obras recortadas delicadas e vibrantes, está ciente que « *a sua tarefa é assegurar-lhe constância e renovação* »⁹. Deste modo, ele deu origem ao método revolucionário que significa criar arte a partir do recorte.

Quanto à côr, nas obras de Matisse, a luz constituirá sempre uma característica importante, ela que é « *tão radiante, tão voluntária, tão decisiva* », tornando a obra vibrante, a tal ponto que « *ocupa inteiramente o olho. O estranho está aí: essa luz exterior, física, ou melhor, natural, brilha tão imperiosamente que em ela se afoga e dissolve o seu respondente de sempre, a luz interior. Luz verdadeira, pois ela encontra o caminho até a nossa alma, absorvendo-a então* »¹⁰.

Relativamente ao meu projeto pessoal, o utilizar da luz serve sobretudo a realçar a concavidade que eu crio quando corto a matéria que cobre o meu corpo; ao ir criando as fotografias que documentam as minhas intervenções corporais, eu entrego-me a um jogo de contraste entre sombra e luz, que representa um desafio relativamente à minha intenção de fazer sobressair os meus cortes. Tal como para as minhas obras, a obra de Lucio Fontana (que virá a ser analisada no subcapítulo seguinte) também requer a luz pelo seu poder de realçamento de um certo "vazio", que é obtido através da nossa execução de incisões.



Henri Matisse. *Amphitrite*, 1947.
Pintura a guache recortada e colada sobre papel e tela,
85,5x70cm.

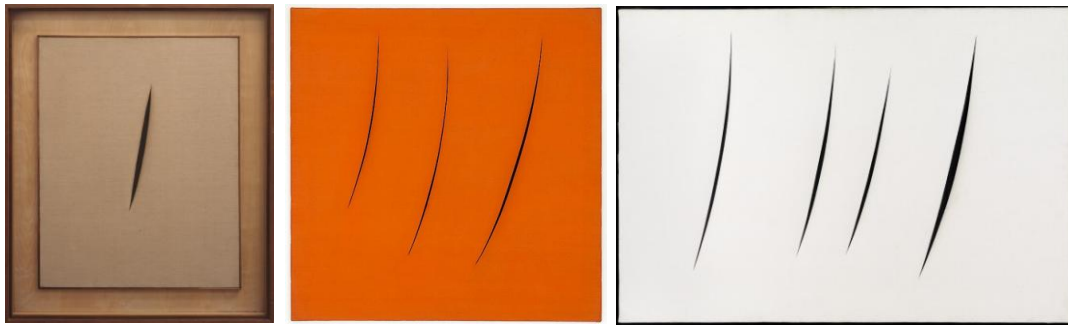
Concluindo, a preparação/criação de um "plano" com o objetivo de o cortar posteriormente, o descobrir de uma forma de desenhar diferente da nossa forma de desenhar habitual, a espontaneidade do gesto, juntamente com a irreversibilidade e instantaneidade desse mesmo gesto e, finalmente, a importância que damos à luz relativamente à percepção das nossas obras constituem características de afinidade entre nossos trabalhos.

⁸ Duthuit, G., & Labrusse, R. (1992). *Écrits sur Matisse*. Paris: École nationale supérieure des beaux-arts. (p.179)

⁹ Duthuit, G., & Labrusse, R. (1992). *Écrits sur Matisse*. Paris: École nationale supérieure des beaux-arts. (p.180)

¹⁰ Duthuit, G., & Labrusse, R. (1992). *Écrits sur Matisse*. Paris: École nationale supérieure des beaux-arts. (p.180)

3.2) Lucio Fontana (Argentina / Itália, 1899 - 1968)



Lucio Fontana. *Concetto spaziale 'Attesa'*, 1960. 93x73cm.

Lucio Fontana. *Concetto spaziale 'Attesa'*, 1959. 90,8x90,8cm.

Lucio Fontana. *Concetto spaziale 'Attesa'*, 1960. 53x76cm.

O meu efetuar de incisões sobre pele implica o facto de cortar, "romper" ou "rasgar" um plano; tal característica implícita na prática de incisão resulta numa espécie de "abertura" criada dentro da superfície sobre a qual a intervenção ocorreu. Nas minhas incisões sobre pele, eu crio uma abertura num determinado sítio da minha escolha e é sobretudo neste sentido que o trabalho de Lucio Fontana me interessa.

Revoltando-se contra as formas tradicionais da pintura e escultura, Fontana estava destinado a tornar-se num dos artistas mais representativos da arte minimal. Efetuou várias viagens entre Milão e o seu país natal, evoluindo da escultura figurativa para a escultura abstrata, até chegar às pinturas monocromáticas cortadas ou perfuradas. Foi em Milão, em 1947, que Fontana ficou conhecido por este tipo de obras. Tratam-se de obras de uma única cor, que ilustravam o conceito do artista que consistia num "abrir a tela ao espaço envolvente", a fim de permitir à obra de arte de alcançar uma nova dimensão. Este objetivo deu origem a uma série de trabalhos intitulados *Concetto Spaziale* [*Conceito espacial* (N. da R.)]¹¹. Na execução destas obras em particular, o gesto incisivo do artista, que resulta num corte linear sobre a tela, é um gesto desprovido de violência que percorre o suporte monocromático com fluidez. Nestas suas obras, as técnicas da pintura e da escultura combinam-se,

¹¹ Após a Segunda Guerra Mundial surgiu uma nova necessidade: a de uma nova orientação, que pudesse enfrentar e superar a experiência vivida durante o período de guerra e de entre guerras. O desejo de um novo começo favoreceu o percurso encetado pelos meios da abstração. A partir de 1947 surgem as primeiras obras do artista intituladas *Concetto spaziale* [*Conceito Espacial* (N. da R.)], apresentando os componentes elementares da matéria. E um dos princípios inerentes à matéria é o movimento, o que torna a matéria num componente elementar que se completa pelo dinamismo. Já no final de 1947, o espacialismo começou a ser lançado pelo artista enquanto movimento artístico, movimento que retomava as ideias do futurismo, alterando-as. O espacialismo, que tem as suas raízes no Futurismo (um movimento de vanguarda do século XX), é referido como um fenómeno artístico do tempo do pós-guerra, e designado nos anos setenta como *Neo-vanguarda*¹¹ pelo sociólogo Peter Bürger.

fundem-se, unem-se numa só, ao ponto de se tornarem uma unidade. Com essa conceção, Fontana ilustrou as considerações que evocou no *Manifiesto Blanco*¹² que publicou em 1946 : « Até agora, a divisão entre os géneros artísticos individuais era necessária. Hoje, isso significaria a dissolução da sua unidade. Entendemos essa síntese como a soma de fenómenos individuais como a cor, o som, o movimento, o tempo e espaço, que se unem numa unidade psicofísica »¹³. Mestres são os artistas que « afectaram o gosto comum ao inventar novas abordagens para expressar emoções atemporais, ou em trazer à luz do dia as revoluções ainda imperceptíveis »¹⁴.

Fontana, artista revolucionário com ideias inovadoras, executava ele próprio as incisões nas suas telas, seguindo o propósito de atravessar a superfície da pintura, e de descobrir a sua força transcendental. Autor de telas monocromáticas laceradas ou perfuradas, Fontana « questionava a dimensão metafísica da pintura. Atacando-se à tela, ele questionava o espaço, o vazio, ... »¹⁵. As incisões do artista chegavam a atravessar, e de certo modo "superar", a chamada *integridade da superfície plana* da pintura, sendo este um termo que irei re-mencionar e desenvolver mais em detalhe alguns subcapítulos mais tarde. Fontana tenciona, através dos cortes que executa sobre as suas telas, remeter a atenção do observador para além desse plano fisicamente limitado.

A tela incisa de Fontana deixa espaço entre o tecido da tela e a superfície da parede, entre quais se instala um vazio que ajuda a revelar o orifício criado pela incisão. Este género de abertura que encontramos especificamente nas telas laceradas de Fontana, não é criada no meu trabalho da mesma maneira. A impressão remetida ao espetador pelas minhas incisões sobre papel, na obra *Recorte explosivo* (2016) por exemplo, é que a minha obra se "abre ao espaço", no sentido em que é possível expandi-la pela parede fora. No caso desta minha obra em particular considero que se trata de uma composição maleável, "aberta e infinita".

Acrescento que as minhas incisões sobre pele também não acolhem o mesmo tipo de abertura como no caso das incisões efetuadas pelo artista italiano, sendo que, por detrás da superfície (tela) que Fontana incisa, ser observável o vazio que resulta do espaço existente entre tecido e parede, enquanto que as minhas incisões revelam diretamente por baixo delas a pele que sob elas se oculta. No entanto, as minhas intervenções corporais veem encontrar outras afinidades com a obra de Fontana, pois relacionando o trabalho do artista italiano com o meu, permito-me de afirmar que, tal como ele, eu efetuo incisões que ocorrem com fluidez, cortes de forma maioritariamente linear, interventivo e simples que pretende modificar um suporte de que dispomos inicialmente, alterando-o, transformando-o.

¹² Obra literária em que Fontana afirmava que a arte deve ter valores próprios, valores que excluem qualquer intenção de representação.

¹³ Hess, B. (2018). *Lucio Fontana: 1899-1968: « Ein neues Faktum in der Skulptur »*. Köln: TASCHEN. (p.26)

¹⁴ Couturier, E. (2004). *L'art contemporain, mode d'emploi*. Paris: Filipacchi. (p.138)

¹⁵ Couturier, E. (2004). *L'art contemporain, mode d'emploi*. Paris: Filipacchi. (p.139)

3.3) Marina Abramovic (Jugoslávia, 1946 - ...)¹⁶



Marina Abramovic. *Lips of Thomas*, 1994. 75x100cm.

Marina Abramovic. *Star*, 1994. 40x40cm.

Optando por intervir sobre a minha própria pele no âmbito do meu projeto, coloco um ponto de foco no meu corpo e no facto de que este constitui a base, e de certo modo a obra em si mesma. Tal como Marina Abramovic, uso o meu corpo enquanto suporte que acolhe a obra. Mas mesmo tendo esta característica em comum com a artista de origem jugoslava, existe uma diferença enorme relativa ao tratamento e sofrimento a que estamos dispostas submeter o nosso Ser físico e mental.

Marina Abramovic, no contexto da *body art*, e no âmbito da sua performance intitulada *Lips of Thomas* (1994), traçou na pele da sua barriga uma figura estrelada simbólica usando uma lâmina de barbear. Esta ação, realizada em 1975 e publicada em 1994, presta homenagem aos prisioneiros judeus que, nos campos da morte, tiveram de se submeter a tatuagens que, na altura, representavam um método de estigmatização e tortura. As incisões que desenharam esta estrela, criando verdadeiras escarificações, incorporam a significação de que « *este trágico capítulo da história é uma ferida que ainda não sarou e que perdurará* »¹⁷; é a propósito do sofrimento e da eternidade aqui mencionada que gostava de sublinhar que nenhuma destas características é atribuível às minhas obras.

¹⁶ Estudou na Academia de Belas-Artes de Belgrado (antiga Jugoslávia). Desde as suas primeiras performances, impôs-se no mundo da Body Art. As suas ações exploram os limites físicos e psicológicos da resistência humana, e sublinham a evidência da fragilidade e dos medos que estão relacionados com os comportamentos de risco. O corpo feminino da própria artista representará o ponto focal nas suas performances. Entre 1976 e 1988 realizou trabalhos em parceria com o seu companheiro, o performer alemão conhecido pelo nome de Ulay (de verdadeiro nome Uwe Laysiepen).

¹⁷ Couturier, E. (2004). *L'art contemporain, mode d'emploi*. Paris: Filipacchi. (p.41)

A performance de Abramovic não foi constituída apenas por esta etapa que consta o processo de incisão, ela foi constituída por várias etapas que eram repetidas ao longo da duração da obra. A performance que, pelo incluir de repetições, se tornam um acto ritualístico, desdobrava-se da maneira seguinte: a artista comia um quilo de mel, bebia um litro de vinho tinto, partia um copo em cristal, incisava a sua pele com uma lâmina criando uma estrela de cinco pontas; deitava-se com as costas em cima de blocos de gelo e colocava um aquecedor direcionado para o seu abdómen, criando um contraste extremo entre as diferentes temperaturas recepcionadas pelo seu corpo. Com a ferida em forma de estrela a sangrar, e o corpo a ser simultaneamente aquecido e congelado, a artista colocou-se voluntariamente num estado de resistência física e mental forçado, demonstrando a sua intenção de se submeter a uma espécie de tortura desejada. Surpreendentemente ou não, a performance só chegou ao fim quando a audiência decidiu interromper a apresentação.



Marina Abramovic. *Seven Easy Pieces*, 2005. Performance.

Marina Abramovic. *Lips of Thomas*, 1975. Performance.

Nesta performance em particular, mas também em outras, o infligir de uma certa violência contra si própria encena não apenas a força mental da própria artista, como também põe à prova a do público sendo que, em várias outras ocasiões, Abramovic convidava o espetador a participar nas performances, implicando inevitavelmente questões de relação entre artista e público.

Frequentemente, as suas performances são acompanhadas ou mesmo construídas por rituais repetitivos que colocam o corpo numa situação de potencial risco. Sendo este um dos objetivos mais importantes para a artista, ela voltará a fazê-lo de diversas formas ao longo da sua carreira. Constantemente testando os seus limites mentais e físicos, Abramovic continuará a servir-se do seu corpo para criar arte. Continuará a fazer experiências reveladoras da resistência física e mental durante muitos anos, pensando questões como o tempo, o cansaço, a exaustão e a dor.

Assim sendo, fazendo um paralelismo com o meu trabalho, mesmo que ambos os nossos corpos se constituem como o elemento base da nossa obra artística, e mesmo que o nosso gesto de incisão pareça e talvez até ocorra de forma similar, os resultados que obtemos são diferenciados pelo facto de ocorrerem a níveis de superfície/profundidade diferentes, pois Abramovic, ao escarificar, atravessa a superfície da sua pele, cortando-a e penetrando a carne em profundidade, enquanto as minhas incisões somente ocorrem por cima do meu corpo, ou em outras palavras, as minhas incisões são metafóricas; a minha intervenção de corte cria unicamente uma abertura na camada de matéria que coloquei por cima da minha verdadeira pele, trata-se de uma matéria externa que não faz "verdadeiramente" parte de mim. A noção de profundidade (neste contexto de penetração do corpo) representa uma questão que me impede de considerar as minhas incisões como um acto de escarificação tradicional mas sim, um acto de representação (não literal).

3.4) Berni Searle



Berni Searle. *Snow White*, 2001.

Berni Searle. *Sem título (Vermelho)* da série *Colour Me*, 1998.

Berni Searle. *In wake of*, 2014.

A obra de Berni Searle interessa-me particularmente pelo facto da criação das suas obras incluir uma etapa de processo que é realizada similarmente à minha; trata-se do acto de cobrir a pele. Ambas acrescentamos uma "segunda camada de pele" ao nosso corpo quando o cobrimos com um novo "plano". Searle usa a pele como uma tela em que pode depositar materiais leves tais como o pigmento, para criar uma inscrição temporária. Eu, do meu lado, coloco uma mistura de água com pó cerâmico por cima da pele para poder efetuar incisões efémeras nessa matéria.

Searle é a artista feminina que produziu as famosas *Profile Series* (2000), que consistem em obras que registam inscrições temporárias e efémeras na pele. A pele é usada por Searle como um suporte em que se depositam materiais leves como por exemplo pó, tinta ou pigmento. As *Profile Series* são constituídas por uma série de fotografias que retratam a cara de um modelo parcialmente coberta por esses materiais.

A obra de Searle tem em consideração duas ideias fundamentais a respeito da pele, a saber: ela é portadora de novas inscrições temporárias e, simultaneamente, portadora de inscrições permanentes provenientes do passado. Estas inscrições pré-existentes indicam, sob forma de rugas e cicatrizes, que a pele já foi marcada pela história, o tempo e a experiência de vida. A noção de tempo interessa particularmente à artista que toma em conta o tempo que demorou a marcar a pele e também o tempo durante o qual essa marca permaneceu.

Posto isto, mesmo que Searle não efetue diretamente incisões sobre a pele, ao mesmo tempo que ela decide guiar o olhar do espetador para as cicatrizes que marcaram um corpo, ela decide remeter a atenção para tais incisões "naturais"/vivenciais. Acredito que, provavelmente, a maior parte das pessoas adultas sejam portadoras de cicatrizes (devido à experiência de vida), e neste sentido é

considerável que muitos de nós já tenham a sua pele marcada por incisões, mesmo que estas tenham ocorrido de maneira acidental. Dito isto, senti uma espécie de alegria quando percebi que o tema da minha dissertação já fazia parte de vocês.

Percebemos então que o seu objetivo se desdobra em duas partes; primeiro, a artista quer sugerir a presença de várias camadas de pele diferentes (em termos de superfície e profundidade) e segundo, ela sugere o potencial existente para novos e futuros registros. O seu trabalho evoca o desejo de reinscrição da história e da identidade na pele. Searle afirma ainda que a pele está sempre aberta a novas inscrições e portanto, que ela estará constantemente em estado de "devir", eis um conceito que me fascina particularmente.

Além disso, quando a artista decide intervir sobre a superfície da pele, ela persegue dois objetivos complementares; rejeitar o contexto (natural e histórico) que lhe foi dado anteriormente, e criar um contexto novo (artificial). Assim sendo, segundo a artista Berni Searle, as qualidades/características da pele são as seguintes: a pele não é uma superfície estática, ela está aberta a alterações e podemos atribuir-lhe o significado que desejamos, uma vez que existem possibilidades infinitas de inscrição e reinscrição.

Uma das muitas convicções que partilho com a artista Berni Searle é a ideia de que cada intervenção que realizamos sobre o corpo no âmbito da nossa produção artística corresponde a um acontecimento temporário, a uma ação de consequência efémera, implicando deste modo a característica da instantaneidade, pois cada "leitura" que fizermos da pele corresponderá apenas à realidade daquele preciso momento.

3.5) Outros artistas

Neste subcapítulo irei mencionar as obras artísticas de mais três artistas que envolvem as incisões sobre pele. Os artistas em questão interessam-me individualmente por motivos diferentes; relaciono o meu projeto com a obra de Simon Costin pelo facto de criar incisões corporais apenas “artificiais”, virtuais, e não “reais”, no sentido em que não ferem verdadeiramente o corpo. Gina Pane e Stefan Sagmeister inspiram-me pelo facto de efetuarem incisões concretas na sua pele.

Se Matisse dizia: « *O que eu sonho, é uma arte de equilíbrio, de pureza, de tranquilidade, sem tópico/tema inquietante, perturbador ou preocupante...* »¹⁸, o seu desejo parece ter sido subvertido por muitos artistas contemporâneos, estes procuram exatamente o oposto, como despertar reações vivas, sensações fortes, emoções brutas, situações desconfortáveis, observadores em choque, etc. Abre-se caminho para uma arte arriscada, até perigosa: uma arte que ultrapassa os limites, que põe à prova corpo e nervos, que aborda tabus e proibições, a fim de coroar o desejo de testar e explorar o corpo humano.

« *Encenações gores, cerimónias sacrificiais, sessões catárticas, trazem à luz as zonas cinzentas, a sombra, o lado obscuro da natureza humana. Como é que o artista faz para exorcizar essa "parte maldita" ? Ele tenta ultrapassar os limites do sofrimento testando a sua capacidade de resistência à dor. Ele tenta superar os seus medos, tenta exceder a sua força ou medir-se à sua ansiedade ligada à morte. O seu corpo torna-se num palco de múltiplas experiências. A carne, o sangue e o suor entram em jogo* »¹⁹.



Simon Costin. *Scar 2*, 1996.

Simon Costin, um artista britânico nascido em 1964, soube encontrar maneira de impressionar o seu público sem, no entanto, ter de sofrer mutilações reais. Ele encarnou o martírio de São Sebastião, ferindo a sua carne, mas apenas de forma virtual. Na obra *Scar 2* (1996) o seu corpo foi coberto de simulações de incisões e de cortes profundos: um efeito visual impressionante que resultou somente do

¹⁸ Couturier, E. (2004). *L'art contemporain, mode d'emploi*. Paris: Filipacchi. (p.38)

¹⁹ Couturier, E. (2004). *L'art contemporain, mode d'emploi*. Paris: Filipacchi. (p.38)

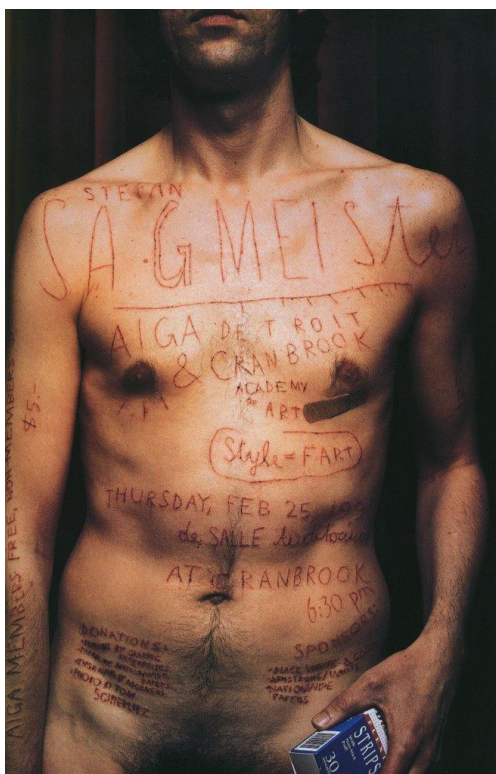
uso de efeitos digitais. Nas obras de Costin, as escarificações virtuais geram uma ilusão que sugere dor física muito embora, graças à arte digital, essa impressão não corresponda à realidade.



Gina Pane. *Azione Sentimentale*, 1973.

Gina Pane. *Triptyque de Psyché*, 1974.

Gina Pane por outro lado, é uma artista com um gosto pelo extremo e fascínio pelos comportamentos de risco, o que a leva a submeter o seu corpo a experiências verdadeiramente dolorosas. Durante as suas performances, com carácter ritualístico e muita encenação, a artista ingeriu vidro partido, engoliu carne podre e subiu uma escada com degraus afiados. Na sua performance intitulada *Azione Sentimentale* (1973), em que a artista se corta a si própria, o objetivo da experiência artística foi o de testar os seus limites físicos e psíquicos (juntamente com os do seu público) e tentar perceber (e controlar) os impulsos humanos primitivos e violentos.



Stefan Sagmeister. Poster para o *AIGA Program Detroit*, 1999.

Stefan Sagmeister (Áustria, 1962 - ...) é um designer gráfico nova-iorquino, grande defensor da arte conceptual. Com o objetivo de criar um póster para um evento, fez uso dessa oportunidade para escarificar o seu próprio peito: decidiu gravar na parte superior do seu corpo todas as informações e detalhes relativos ao evento em questão. Sagmeister criou o póster para o *AIGA Detroit* em 1999, no seguimento de uma série de pósters anteriormente realizados para a mesma instituição (*AIGA - American Institute of Graphic Arts = Instituto Americano de Artes Gráficas*). O artista pediu a um assistente para gravar o texto inteiro no seu peito com ajuda de um x-acto, para depois fotografar o resultado. No póster resultante podemos observar o peito, a barriga e os braços escarificados do designer, sendo esta obra exemplar do estilo inquietante deste artista com uma enorme capacidade de imaginar conceitos persuasivos e alarmantes para o observador. As ideias de Sagmeister são transformadas em projetos marcantes e memoráveis pela utilização de uma técnica de execução "crua".

Concluindo, diferencio os três artistas mencionados neste subcapítulo por um aspeto em particular: de um lado existe um corpo de trabalho em que a prática de incisão é virtual e do outro, ela é concreta e "real". Refiro-me com o termo "real" pelo facto da incisão ocorrer em profundidade, penetrando e ferindo o corpo, resultando numa escarificação (no sentido literal da palavra).

Relaciono o meu trabalho com o de Simon Costin no sentido em que ambos criamos uma ilusão de incisão. Costin cria incisões ilusórias sobre o corpo pelo meio da arte digital, enquanto eu efetuo incisões concretas e físicas, mas que ocorrem apenas numa superfície de pele artificial por mim criada. Portanto, o nosso ato de incisar o corpo não é relacionável com experiências dolorosas e literais.

A relação entre o meu trabalho e o trabalho de Gina Pane e Stefan Sagmeister encontra-se no facto da incisão constituir num gesto concreto (e não virtual como no caso de Costin). Pane e Sagmeister executam intervenções em profundidade, auto-mutilando as suas carnes, característica que não é aplicável ao meu projeto, mesmo que nos três casos se trate de intervenções concretas sobre uma superfície.

Relaciono-me ainda com Sagmeister pelo facto de as incisões serem efetuadas com a intenção de posteriormente serem fotografadas, sendo que serão essas fotografias que tornarão possível uma eternização da intervenção. No trabalho de Stefan Sagmeister e o meu, a fotografia é intencionalmente o produto final da intervenção, enquanto nos trabalhos de Abramovic e Pane a fotografia serve de material de documentação do acontecimento de uma performance. Mas acrescento que no caso de Abramovic, anos após a realização da performance *Lips of Thomas*, uma fotografia que ilustra a estrela incisa na barriga da artista durante essa performance de 1975 virá a ser impressa em 1994, tornando-se numa obra autónoma.

4) Ideias

4.1) France Borel (Bélgica, 1952 - ...)²⁰

No âmbito do meu projeto, a obra teórica de France Borel permite aprofundar a minha reflexão sobre um percurso e projeto que refletem a vontade que eu sinto para operar sobre o meu corpo. A interven o sobre o corpo tem uma longa história, transversal a muitas culturas e regiões do globo.

A técnica de escarifica o   apresentada por Borel como um meio perfeito para modificar “a aparência” e a autora analisa as inten es culturais que subjazem a estas incisões corporais. Sendo que pertenço a uma gera o contemporânea onde, segundo Borel, mais do que nunca, o corpo passou a ser a representa o principal da identidade, revela-se interessante o facto de eu, no âmbito do meu projeto, estar precisamente a explorar a transformabilidade do corpo e da sua pele, fazendo experimenta es com incisões artificiais.

Considerando as diferentes culturas do mundo, no que diz respeito ao tema do corpo humano, Borel considera que o corpo não   apenas uma cria o da natureza, mas um produto da cultura. Na sua obra *Le vêtement incarné - Les métamorphoses du corps* [*O vestuário encarnado - As metamorfoses do corpo* (N. da R.)] a autora fala sobre os riscos que o Homem está disposto a correr para que o seu corpo seja aceite pela sociedade.

« Nada vai tão fundo quanto o adorno, nada vai tão longe quanto a pele, o ornamento tem as dimensões do mundo. O organismo são   aceitável após transforma o, quando coberto de signos. O corpo são fala se estiver vestido de art f cios »²¹.

O social marca o corpo do ser humano e coloca nele a sua marca logo desde o nascimento. Pertencendo a uma sociedade, o Homem permite (voluntariamente ou não) ser esculpido por ela, tanto psiquicamente como fisicamente. A técnica de escarifica o foi, durante muito tempo e ainda  , no meio de alguns cl s e tribos, um meio de modificar as aparências, a fim de poder afirmar a pertença a um grupo ou classe.

« Dentro de um mundo qualificado como primitivo, as crianças são rapidamente marcadas por escarifica es ou tatuagens durante rituais que se prolongam e se repetem a cada grande etapa das suas vidas »²². Tomando como exemplo os Caduveo do Brasil, o homem, membro desta tribo, que não

²⁰ France Borel   historiadora de arte, ensaísta e romancista, e doutora em Filosofia e Letras. A autora belga foi diretora da Escola Nacional Superior de Artes Visuais de Bruxelas. Graças às suas muitas viagens, nomeadamente pela África, a  ndia e o Japão, ela p de criar obras literárias dedicadas ao tema da representa o do corpo humano no contexto da arte e da vida quotidiana.

²¹ Borel, F. (1998). *Le vêtement incarné : Les métamorphoses du corps*. Paris: Calmann-Lévy. (p.15)

²² Borel, F. (1998). *Le vêtement incarné : Les métamorphoses du corps*. Paris: Calmann-Lévy. (p.16)

traz escarificações no corpo e se encontra portanto em seu estado natural, diz-se incapaz de ser distinguido do animal.

« *O corpo dá-se como uma matéria-prima flexível, maleável e transformável, uma espécie de plasticina que se dobra obedientemente às vontades e aos desejos sociais. É um suporte ideal para receber inscrições; oferece a superfície da sua pele a todas as marcas que permitem de o distinguir do reino animal. Ele presta-se espontaneamente às tatuagens e escarificações a fim de se transformar de forma visível e reconhecível em um corpo social* »²³.

Seguindo o objetivo de se destacar do reino animal, ironicamente, os meios que Borel qualifica como "selvagens e bárbaros" são colocados em prática; trata-se de técnicas de modelagem que frequentemente envolvem dores intensas e deixam marcas irreversíveis (cicatrices perenes).

« *Entre os Tivs da Nigéria, as mulheres chamam a atenção para as suas pernas pelas escarificações elaboradas que trazem; as pernas mais bem decoradas são conhecidos a quilômetros de distância [...] No Chade, as mulheres riem alegremente dos homens que não têm as incisões tribais atrás das orelhas. Aliás, elas não os querem como marido. Os machos submetem-se à tradição e declaram desejar uma cicatriz profunda o suficiente para deixar rastos visíveis no osso do crânio após a morte* »²⁴.

De cultura para cultura, a autora apercebe-se da existência de uma vasta variação em termos de possibilidades de modificação corporal e acrescenta que a crença e convicção interiorizada por cada tribo individual em relação aos seus "deveres civis e sociais" permanece surpreendente. Segundo a autora, o corpo é fruto da cultura, e embora o tipo de modificação corporal exigida pela sociedade poder variar de um lugar para o outro, elas persistem através do mundo e do tempo, sublinhando a característica contemporânea do assunto.

As metamorfoses do corpo designam um comportamento humano constante e bem contemporâneo, pois « *para além das escolhas, das opções e das diferenças, a constante permanece a transformação das aparências. Mesmo nas nossas culturas ocidentais contemporâneas, por trás do culto da integralidade do corpo, continuam a modificá-lo, vestindo-o com músculos, de bronzamento ou de adornos, tingindo o cabelo ou arrancando os pelos. Os gestos aparentemente mais inocentes de manutenção do corpo escondem muitas vezes uma tendência persistente e disfarçada de sujeitá-lo a normas estritas que o revestem com um véu de civilização. Não existe trópico nenhum em que a nudez completa, oferecida pelo nascimento, persiste. O corpo não é um produto da natureza, mas sim da cultura* »²⁵.

²³ Borel, F. (1998). *Le vêtement incarné : Les métamorphoses du corps*. Paris: Calmann-Lévy. (p.17)

²⁴ Borel, F. (1998). *Le vêtement incarné : Les métamorphoses du corps*. Paris: Calmann-Lévy. (p.16)

²⁵ Borel, F. (1998). *Le vêtement incarné : Les métamorphoses du corps*. Paris: Calmann-Lévy. (p.18)

Borel afirma que atualmente, no nosso enquadramento europeu, podemos observar uma moda que se traduz, entre outros tipos de modificação corporal, pela aquisição de tatuagens e escarificações. A escarificação que, no entanto, é uma técnica qualificada como "primitiva" segundo a autora, representa nos dias de hoje uma forma de mutilação dispersa pelo mundo inteiro, tanto num contexto cultural e social como no contexto artístico contemporâneo.

No meio artístico, o corpo constitui o produto do artista, facto que se aplica a obras de, por exemplo, Abramovic, Searle, Pane e Sagmeister. Quando eu efetuo as minhas incisões sobre pele, o meu corpo não só constitui a base da minha obra, como também constitui a obra em si que encarna o produto das minhas vontades enquanto artista. O corpo, de configuração maleável e aparência flexível, acolhe as marcas que o artista desejar, sejam elas eternas ou apenas temporárias como no caso do meu projeto.

4.2) David Le Breton (França, 1953 - ...)²⁶

Le Breton, tal como a autora France Borel no subcapítulo precedente, afirma de que nos encontramos numa geração contemporânea onde, mais do que nunca, o corpo passou a ser a representação principal da identidade. O autor francês destaca e sublinha a característica da temporalidade que se aplica ao corpo humano. Sendo que eu crio incisões temporárias sobre a pele, uso um processo que, de certa forma, altera a minha aparência, David Le Breton e eu partilhamos um interesse comum pela efemeridade da configuração corporal.

Na obra de Le Breton, intitulada *L'adieu au corps* [*Adeus ao corpo* (N. da R.)], encontramos as principais ideias e temas referentes às novas tecnologias que o Homem aplica no seu corpo. Ao longo desta obra literária, o autor faz abordagem à ligação que existe entre o corpo, a nova forma de pensar e tratar. Afirma Le Breton que, consequência das novas tecnologias, o Homem passa a odiar o seu corpo no estado puro e natural, no qual a alma nasceu prisioneira. Segundo o autor, o Homem tenta superar a sua existência corporal, fazendo sucumbir o seu corpo a todo o tipo de modificações artificiais, de modo a considerar e tratar o corpo como um simples acessório do qual ele se pode - *a priori* - livrar.

Le Breton afirma ainda que a efemeridade da configuração corporal se anuncia como irrevogável nos dias de hoje; o Homem, sujeito ao poder invisível de uma sociedade que lhe dita as regras a respeitar de modo a poder ser aceite por ela, declara-se disposto a sacrificar o seu corpo para atingir esse fim. O corpo já não é unidade sagrada, mas um monte de peças separadas substituíveis ou mesmo descartáveis. Todas as partes componentes do corpo podem ser submetidas a eventuais melhorias, alterações e trocas. Matéria orgânica instável, o corpo é transformado segundo as modas, as tendências, as estações, etc.

Paradoxalmente, o corpo tornou-se a principal representação do Homem, do seu Ser identitário, já que a interioridade agora foi exteriorizada. Consequentemente, as modificações corporais acabam por ser comodificadores da identidade. O homem dispõe de um corpo sobre qual declara ser capaz de o usar de todas as maneiras possíveis, se o objetivo for o de perseguir as suas vontades idealizadas.

²⁶ David Le Breton estudou psicologia patológica em Angers e depois em Paris. Após obter o doutoramento em sociologia, escolheu a área da educação, dedicando-se à profissão de professor, passando por várias universidades, nomeadamente a Universidade Católica de Angers, a Universidade de Bruxelas e, por último, a Universidade de Estrasburgo, onde continua a lecionar sociologia até hoje. É membro do *Instituto universitário de França* e investigador do laboratório *Dynamiques Européennes - Cultures et Sociétés en Europe* [*Dinâmicas Europeias - Culturas e Sociedades na Europa* (N. da R.)]. Especialista em antropologia, ele estudou as representações e a posta em causa do corpo humano, analisando os comportamentos de risco praticados pelo homem a través o mundo inteiro.

O homem, portanto, detém um corpo obedientemente domesticável. « *A convicção de que nos tornamos mestres da nossa tecnologia, ao invés de escravos dela, fortaleceu o poder de uma geração que grita "Olhem para mim" »²⁷.*

Em *L'Adieu au corps* (2013) o leitor descobre modificações corporais de todo tipo; começando pelos métodos inofensivos até chegar aos mais radicais... Tal como já declarava a autora belga France Borel de certo modo, Le Breton volta a sublinhar que o corpo é manipulado através do culto da musculatura, da depilação, da maquiagem, da cirurgia estética, das tatuagens, dos piercings, das escarificações, do tingimento do cabelo e da adição/remoção de membros descartáveis, etc.

Segundo o autor francês, desde a evolução dos meios tecnológicos, já nenhuma parte da nossa aparência é determinada pela natureza ou pelo acaso: « *O facto de pretendermos ser Deus tornou-se um dos traços típicos das nossas sociedades »²⁸.*

Esta tendência que representa a transformação do corpo aparenta fazer parte da "normalidade" nos dias de hoje, sendo que as modificações corporais se tornaram em "procedimentos comuns" dentro das sociedades, pois do corte de cabelo até à implantação de genes modificados, « *uma engenharia biológica, da procriação até à morte, mexe no sujeito modificando o seu corpo, interfere com ele na produção de si-próprio, ou no sentimento de si-mesmo »²⁹.*

« *A revolução biotecnológica questiona a nossa identidade mais profunda, e as ferramentas da engenharia genética dão-nos o poder supremo; o de definir e de moldar o nosso Ser e o resto da natureza de acordo com os nossos desejos. A biotecnologia forja ferramentas de sonho que nos conferem o poder de recriar a imagem que temos de nós próprios, a dos nossos herdeiros e de nosso ambiente orgânico, e juntamente concedem então o poder de transformar essa realidade »³⁰.*

Le Breton apercebeu-se de que as preocupações contemporâneas ligadas à representação do corpo também se refletem no domínio artístico contemporâneo. A *body art*, por exemplo, representa mais do que nunca um lugar e um espaço onde artistas questionam o corpo. Assim sendo, o espaço-corpo apresenta-se como um suporte dedicado às fantasias, provocações e intervenções concretas.

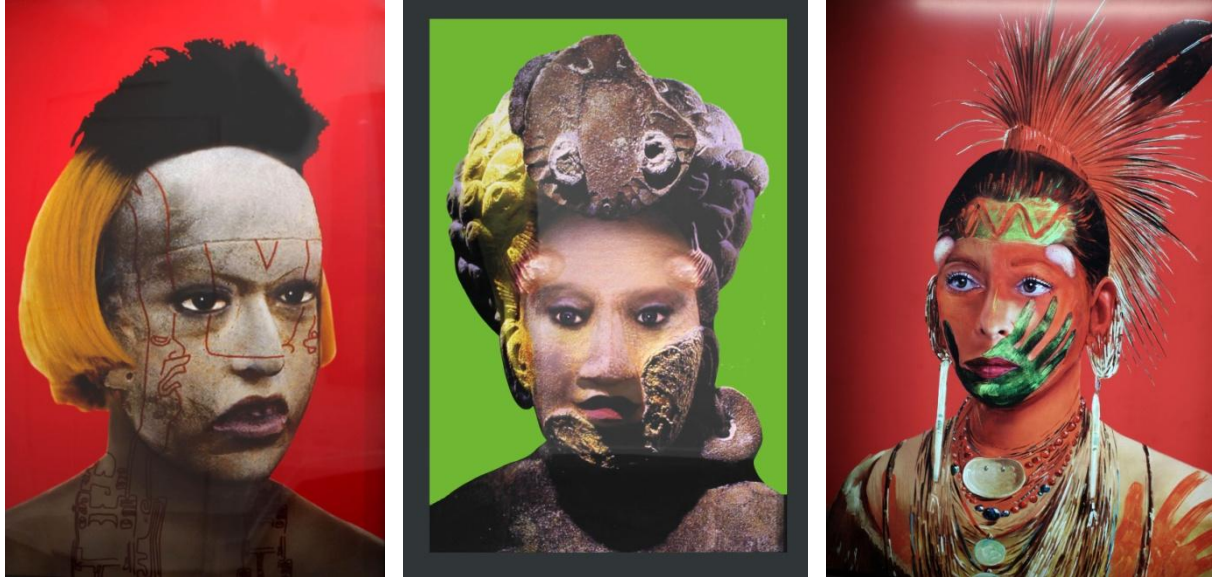
²⁷ (en anglais: *The belief that we've become masters of our technology, rather than slaves to it, has empowered a "Look at Me" generation*). Berry, Colin, << *I made this just for you : A brief history of design, 1999-2009* >>, dans *print*, volume LXIII, numéro V, Octobre 2009, p. 34.

²⁸ Le Breton, D. (2013). *L'adieu au corps*. Paris: Éditions Métailié. (p.26)

²⁹ Le Breton, D. (2013). *L'adieu au corps*. Paris: Éditions Métailié. (p.26)

³⁰ Rifkin, J., Bories, A., Saint-Upéry, M. (1998). *Le siècle biotech: le commerce des gènes dans le meilleur des mondes*. Paris: Pocket. (p. 20-21)

O corpo é agora simultaneamente fonte de inspiração e espaço de criação; é literalmente obra de arte. Sobre este assunto, o autor aborda no seu livro algumas obras de arte exemplares, produzidas pela artista Orlan (França, 1947 - ...), uma artista que não hesitou em fazer do seu corpo a sua obra principal.



Orlan. *Self-Hybridation Précolombienne N°1*, 1998. Fotografia de Éric Simon.

Orlan. *Self-Hybridation Précolombienne N°35*, 1998. Fotografia de Éric Simon.

Orlan. *Self-Hybridation Indienne-américaine*, 2005. Fotografia de Éric Simon.

Para resumir, Le Breton vem colocar um foco em várias características que são particularmente importantes para o meu projeto pessoal; primeiro, o corpo representa uma matéria orgânica "maleável" e a sua configuração é caracterizada pela efemeridade; segundo, as modificações traduzem uma intenção de transformar a aparência e terceiro, as intervenções concretas aplicadas ao corpo transformam-no literalmente em obra de arte.

4.3) Greenberg, Wollheim e Merleau-Ponty

4.3.1) Clement Greenberg (Nova Iorque, 1909 - 1994)³¹

« *As limitações que constituem os meios de que a pintura se serve - a superfície plana, a forma do suporte, as propriedades das tintas - foram tratadas pelos grandes mestres³² como fatores negativos, que só podiam ser reconhecidos implícita ou indiretamente. Sob o modernismo, as mesmas limitações passaram a ser vistas como fatores positivos, e foram abertamente reconhecidas* »³³.

Segundo Clement Greenberg, a partir do Modernismo "os meios de que a pintura se serve" como a superfície, a forma do suporte e as propriedades da tinta foram acolhidas positivamente e destacadas. Deste modo celebra-se, no Modernismo, o enaltecimento do suporte, da tinta e da materialidade como pertencendo legitimamente ao universo de sentidos que constituem o "pictórico".

« *Os impressionistas, "acordados" por Manet, rejeitaram a preparação da tela que precede uma pintura, tal como o envernizar desta, para não deixar dúvida nenhuma ao olho de que as cores usadas foram feitas de verdadeira tinta saída de potes ou tubos* »³⁴.

Seguindo uma lógica similar, a textura da matéria que coloco sobre a minha pele joga um papel importante, pois o "funcionamento" e resultado das minhas obras dependem muito da impressão transmitida visualmente/ópticamente por esta camada, sendo que procuro criar uma simulação/ilusão de escarificação [coloco aqui conscientemente o termo de escarificação e não incisão, porque não crio uma ilusão de incisão, sendo que esta é verdadeira e se diferencia da escarificação pelo facto de não penetrar no meu corpo, N.da R.]. Greenberg, grande defensor e especialista da relação entre olho e obra visual, inspira-me neste sentido, quando sublinha a importância da opticalidade e materialidade da obra para a qual estamos a olhar.

Afirmava Greenberg que Modernistas como Matisse [e daí a pertinência deste artista na nossa reflexão, N.da R.] , abandonaram a perspectiva geométrica e a representação virtual do espaço para abraçarem uma outra forma de espacialidade em pintura: uma nova espacialidade que se traduz no plano sobre plano e numa literalização da superfície e do suporte, tal como encontramos nas suas pinturas de recorte.

³¹ Greenberg viveu nos Estados Unidos e foi colecionador e historiador de arte, para além de exercer a profissão de jornalista e crítico de arte. Defendia o expressionismo abstrato, ao ponto de criar uma escola dedicada à pintura "plana"; uma pintura que se opõe ao ilusionismo da tridimensionalidade. Afirmava que o abstracionismo era a mais avançada forma de arte.

³² Com o termo « *grandes mestres* » Greenberg refere-se a vários artistas da pintura representacional.

³³ Ferreira, G., Mello, C., Borges, M. (2001). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (p.102)

³⁴ Harrison, C., Wood, P. (2021). *Arte em Teoria 1900-1990, Uma Antologia de mudança de ideias (Art in Theory 1900-1990, An Anthology of Changing Ideas)*. Excerto na p.780 de um documento em formato Pdf publicado na internet (página consultada por último no dia 21/11/2021)

[https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison_Charles_Wood_Paul_eds_Art_in_Theory_1900-1990_An_Anthology_of_Changing_Ideas.pdf]

Greenberg afirmaria ainda que, ao olhar para as obras de Matisse, « *Somos levados a perceber a planaridade das suas pinturas antes mesmo de perceber o que essa planaridade contém* »³⁵. Matisse, com o objetivo de sublinhar a característica da planaridade contida nas suas pinturas de recorte, destaca a monocromia das tintas que usa quando recobre as suas folhas. O uso de monocromismo também ocorre na construção das minhas obras, pois este destaca a materialidade do "plano" que coloco sobre o meu corpo. Tal como Matisse, não tento camuflar as propriedades dos meios de que me sirvo para criar as minhas obras; eu não tento camuflar esta espécie de "segunda camada de pele", pois esta constitui a base fundamental da minha obra e só após a minha intervenção nesta mesma é que acaba por conter o conteúdo pretendido.

No entanto, se Matisse em 1946 mantinha a planaridade do suporte e a sua integridade, que não comprometia com os seus recortes, já Fontana, em 1947, avançava para pinturas de corte e perfuração que levantavam a questão da integridade e convencionalidade desse mesmo suporte, assumindo plenamente a obra de arte pelo objeto físico que ela é.

No âmbito do meu projeto, construo um plano adicional sobre a minha pele para poder intervir sobre ele. As minhas incisões são obrigatoriamente praticadas sobre esta camada de matéria acrescentada ou seja, sobre esta outra superfície que vem cobrir o meu corpo. De certo modo, a noção de materialidade acompanha as minhas incisões quase instintivamente, devido à impressão remetida pela textura criada a partir da mistura de pó cerâmico com água. Sem essa matéria suplementar, sem esse plano monocromático adicional (detentor de características físicas e ópticas), eu não poderia efetuar incisões e não existiriam estas minhas obras. Daí a importância que dou à matéria física e à noção de materialidade. Posto isto, a noção de materialidade (concreta e visualmente "palpável") interessa-me particularmente para o meu trabalho e as ideias de Greenberg foram fundamentais para a compreensão e racionalização deste aspeto.

³⁵ Ferreira, G., Mello, C., Borges, M. (2001). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (p.103)

4.3.2) Richard Wollheim (Inglaterra / Estados Unidos, 1923 - 2003)³⁶

Enquanto Clement Greenberg refletia sobre a relação de certo modo distante entre olho e obra visual, Wollheim vem introduzir a ideia de que é possível viver uma experiência mais íntima, "mais perto de nós" por assim dizer, quando invocamos durante a percepção de uma obra a relação que existe entre esse objeto de arte e o nosso próprio corpo.

O estar em presença de uma obra possibilita o relacionar-se com ela e o ambiente em que ela se encontra, de um ponto de vista físico e concreto; enquanto espectadores podemos contorná-la e observá-la sob vários pontos de vista, sendo que a consciência do nosso corpo evoca o espaço em que nos encontramos, percebendo a obra pelo objeto físico e tridimensional que ela é. No meu trabalho, não é possível conceber as minhas obras sem este aspeto, sem o meu corpo, que se vai mexendo e acompanhando os movimentos efetuados pela minha visão, proporcionando uma consciência perceptual que engloba o ser, exterior e interior.

A forma de percepção que implico diante as minhas obras durante o processo de criação é designada por Wollheim sob o termo de "*ver-como*". Para perceber o funcionamento deste "modo de ver", é preciso conhecer um outro modo de ver (em que o primeiro está incluído), a saber, o "*ver-em*".

Segundo a análise de Wollheim acerca da fenomenologia da percepção, o "*ver-em*" designa duas experiências visuais que se manifestam simultaneamente quando olhamos para uma obra pictórica em que a sua superfície contenha a representação de um espaço virtual.

« Dou o nome de 'dualidade' a essa característica fenomenológica, porque duas coisas acontecem simultaneamente no 'ver-em': tenho consciência visual da superfície para a qual estou olhando e, ao mesmo tempo, distingo na frente dela uma outra coisa que avança, ou, em certos casos, recua. [...] É nesse sentido que essa experiência, por implicar uma consciência simultânea da configuração e de um determinado conteúdo representado, mas que não está de fato presente é considerada uma experiência que tem como condição a consciência da dualidade »³⁷.

Assim sendo, e enquanto espectador, o apelo a dois tipos de percepção diferentes mas complementares, torna possível o estabelecer de uma distinção entre dois planos: o plano virtual (*ver-em*) e o plano concreto (*ver-como*). Deste modo, a nossa percepção depende da visão enquanto modalidade; o *ver-*

³⁶ Wollheim exerceu a profissão de professor de filosofia na Inglaterra e depois nos Estados Unidos. Não se considerava historiador da arte, mas filósofo. No ano de 1980 publicou a obra literária intitulada *A arte e seus objetos*. E assim como em *A pintura como arte*, as obras do autor londrino traduzem a sua preocupação com a análise psicológica dos fatos.

³⁷ Sebben de Souza, T. (2016). *Percepção e convenção: O desenvolvimento do conceito de representação pictórica em Gombrich, Goodman e Wollheim*. Tese de Doutorado publicada em Porto Alegre. (p.57)

como resulta da percepção direta, e distingue-se do *ver-em*, por este ver « *de modo indireto as relações de profundidade numa superfície plana a partir de um duplo nível de consciência dessa superfície* »³⁸.

Enquanto o *ver-em* designa a nossa capacidade perceptiva de perceber relações espaciais virtuais (através de uma "visão representacional" que possibilita o constatar de um espaço ilusoriamente profundo, ou seja, um espaço que está representado ali, mas que não está verdadeiramente presente), o *ver-como* descreve a forma de percepção que nos possibilita tornarmos-nos visualmente conscientes do objeto concreto para o qual estamos a olhar. Por outras palavras, o *ver-em* é derivado de uma percepção indireta que possibilita ao espetador ver coisas virtuais dentro da tridimensionalidade ilusória criada pelos meios da arte pictórica, ou seja, coisas existentes dentro dessa representação espacial, mas ausentes na realidade. Daí a "visão representacional" nos levar a ver coisas que "não estão verdadeiramente lá", mas que apenas podemos "ver-em". O *ver-como*, por outro lado, derivado da percepção direta, permite ao observador apreciar uma tela, por exemplo, pelo objeto físico e palpável que ela é, pois designa a capacidade de percepção associada à « *consciência visual da superfície para a qual estou olhando* »³⁹.

Deste modo, o termo *ver-como*, que nos é introduzido por Wollheim, designa o modo de percepção que interessa aplicar às minhas obras de incisão sobre pele; este é o tipo de visão que apresenta ao espetador primeiro o meu corpo, pela superfície que ele constitui e que faz de suporte no contexto da minha produção artística e, segundo, a característica física e concreta da matéria que coloco sobre este.

³⁸ Sebben de Souza, T. (2016). *Percepção e convenção: O desenvolvimento do conceito de representação pictórica em Gombrich, Goodman e Wollheim*. Tese de Doutorado publicada em Porto Alegre. (p.57)

³⁹ Sebben de Souza, T. (2016). *Percepção e convenção: O desenvolvimento do conceito de representação pictórica em Gombrich, Goodman e Wollheim*. Tese de Doutorado publicada em Porto Alegre. (p.57)

4.3.3) Maurice Merleau-Ponty (França, 1908 - 1961)⁴⁰

Durante a criação das minhas incisões sobre pele experiencio um modo de percepção profundamente associado à intimidade. Esta noção e sensibilidade é exclusivamente ressentida pelo artista, ou seja, por mim. A obra literária intitulada *O olho e o espírito*, que nos é dada pelo escritor francês Maurice Merleau-Ponty, contém numerosas citações que descrevem a sensação que experiencio durante as minhas intervenções corporais.

Entre os recortes efetuados no âmbito do meu percurso anterior, e as minhas incisões sobre pele que constituem o meu projeto atual, o meu trabalho artístico evoluiu pelo fato de eu ter passado a sentir (de um ponto de vista literal) a minha arte. A característica de distanciamento que existia entre mim e os meus trabalhos de recorte há uns anos atrás foi demolida a partir do momento em que decidi intervir sobre o meu corpo. As incisões efetuadas sobre a minha própria pele acabam por fazer parte do meu corpo fisicamente, e literalmente de mim, do meu Ser e da minha aparência (representação exterior da minha identidade) durante aquele momento em que executo o processo que dá vida à minha obra.

« *Os cegos, diz Descartes, "vêm com as mãos". O modelo cartesiano da visão é o tacto. Tal modelo livra-nos de imediato da acção à distância* »⁴¹.

Assim, qualquer ideia de distanciamento nas minhas obras é eliminada quando se trata das intervenções corporais. A partir do projeto atual, as minhas obras já não passam apenas pela observação à distância, mas envolvem uma interação com as células sensoriais da minha pele, que chamam por um outro sentido senão o da vista, ou seja, fazem apelo ao sentido do tacto; um sentido infinitamente mais íntimo do que o simples "ver de longe".

« *Estamos dispensados de compreender como é que a pintura das coisas no corpo as poderia fazer sentir à alma, tarefa impossível, pois, tendo por sua vez a semelhança desta pintura com as coisas necessidade de ser vista, ser-nos-iam necessários "outros olhos no cérebro com os quais as pudéssemos aperceber"* »⁴². Em resposta a esta declaração de Ponty, as minhas células sensoriais virão ocupar-se da tarefa acima referida, da tarefa que é atribuída aos "outros olhos", pois elas são capazes de "ver" a pintura sobre o corpo de uma maneira que os olhos não conseguem.

Uma das características que distingue os meus recortes sobre papel das minhas incisões sobre pele é a implicação deste tipo de visão adicional: a visão "tátil".

⁴⁰ Merleau-Ponty formou-se em filosofia em 1930. Após ter sido mobilizado para a Segunda Guerra Mundial entre 1939 e 1940, foi professor de Liceu, participou na resistência contra a ocupação nazista e foi nomeado diretor de cursos e conferências da Universidade de Lyon. Nessa altura, juntamente com o seu colaborador Jean-Paul Sartre, fundou a revista *Os tempos modernos*. Ponty refere nas suas obras teóricas as formas (alemão: *Gestalten*) que constituem um espaço "ligado ao corpo". Defende a ideia de que um observador cria (durante a percepção de algum objeto) uma consciência "existencial", uma relação fenomenológica entre alma e corpo.

⁴¹ Merleau-Ponty, Maurice (1992). *O olho e o espírito*. Lisboa: Vega. (p.34)

⁴² Merleau-Ponty, Maurice (1992). *O olho e o espírito*. Lisboa: Vega. (p.36)

Ao *ver-cómo* (fenómeno da percepção que nos foi introduzido por Richard Wollheim), Merleau-Ponty acrescenta a noção de "visão física" e, deste modo, « *a visão desdobra-se: há uma visão sobre a qual eu reflecto, não a posso pensar senão como pensamento [...] e há a visão que tem lugar, pensamento honorário ou instituído, dominada por um corpo seu, da qual só podemos ter ideia exercendo-a, e que introduz, entre o espaço e o pensamento, a ordem autónoma do composto de alma e corpo. O enigma da visão não foi eliminado: ele foi remetido do "pensamento de ver" para a visão em acto* »⁴³.

« *A visão é um espaço calculado a partir de mim como ponto ou grau zero da espacialidade. Eu não vejo de acordo com o seu invólucro exterior, vivo-o de dentro, estou nele englobado* »⁴⁴. A "visão tátil" acompanha inevitavelmente todas as intervenções que efetuo sobre o meu corpo, ela faz parte de mim, de um ponto de vista literal e físico, e é despertada automaticamente enquanto processo simplesmente humano e biológico.

« *A visão, sendo pensada como unida a um corpo, podemos praticá-la, exercê-la e, por assim dizer, existi-la* »⁴⁵. O fato de criar um projeto que envolva o meu corpo, permite que, durante esse momento de criação, a construção da obra não somente ocorra à superfície da minha pele, mas que ela faça parte do meu corpo, um corpo que por sua vez, se torna em obra de arte. E posto isto, eu, enquanto artista, posso afirmar a propósito da obra de arte que, naquele instante, eu "existo-la".

Dos recortes antigos até chegar às incisões atuais, a forma de percepção necessária à compreensão das minhas próprias obras evoluiu, sendo que, anteriormente, as minhas obras apenas requisitavam uma forma de visão baseada no que era captado pelos olhos, mas agora, as minhas obras implicam uma visão fundada sobre o que é captado pelas células sensoriais. Dito isto, afirmo que, no meu projeto atual (projeto que destaca as incisões sobre pele), estas duas visões distintas e mencionadas acima chegam a juntar- e complementar-se; elas fundem-se numa só experiência (do ponto de vista do artista que as concebe).

⁴³ Merleau-Ponty, Maurice (1992). *O olho e o espírito*. Lisboa: Vega. (p.45)

⁴⁴ Merleau-Ponty, Maurice (1992). *O olho e o espírito*. Lisboa: Vega. (p.48)

⁴⁵ Merleau-Ponty, Maurice (1992). *O olho e o espírito*. Lisboa: Vega. (p.45)

5) O projeto

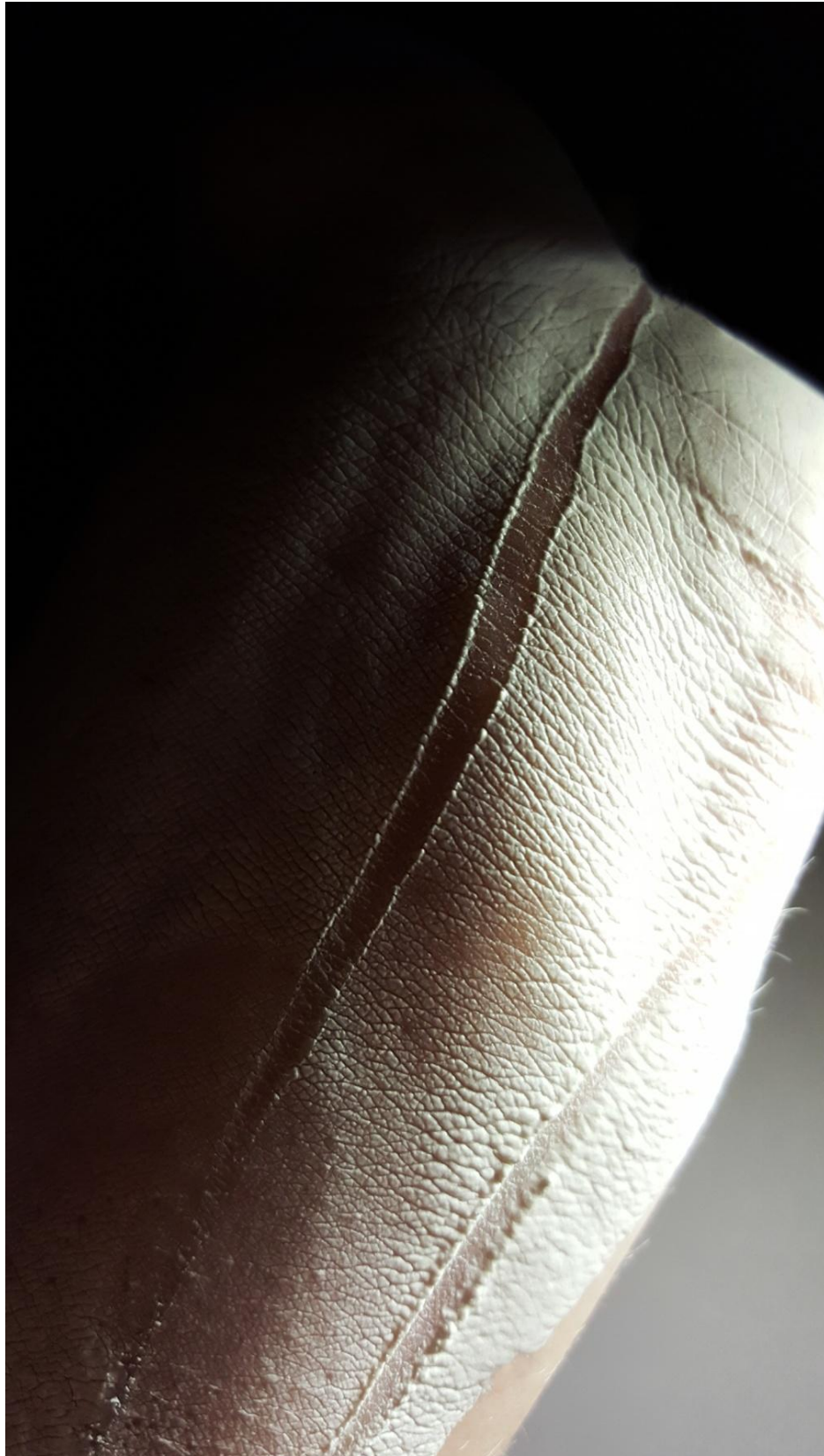
5.1) Série *Colagem sobre pele* (2018-19)



Quatro fotografias da série *Colagem sobre pele*, 2018-19.
Colagem de papel recortado sobre pele, dimensões variáveis.

O decurso da minha experimentação, no início do projeto, começa por uma colagem de pedaços de papel (cortados antecipadamente na forma de linhas retas ou curvas) pousando-os na superfície da pele do meu antebraço, que constitui a base/superfície principal da minha obra. A aplicação do papel sobre o meu corpo é realizada com cola branca e resulta numa série de fotografias que servem de documentação da experimentação. O papel aplicado na minha pele constitui uma espécie de segunda camada de pele, desta vez, artificial e não orgânica. Trata-se de uma obra de conteúdo minimalista, mas gráfico. Além disso, a obra dispõe da característica de ser efémera; uma característica altamente presente na execução dos meus projetos atuais.

5.2) Série *Incisão sobre minha pele* (2019)



Incisão sobre minha pele n°7, 2019.

Incisão sobre uma matéria colocada sobre a minha pele, dimensões variáveis.

A obra realizada ilustra uma "segunda camada de pele" que apliquei em cima do meu antebraço com ajuda de uma esponja. Esta camada "artificial", criada a partir de pó de gesso cerâmico misturado com água, é posteriormente incisa. Na maioria das vezes, as linhas gravadas cortam a superfície do gesso de forma quase reta. As incisões (criadas delicadamente com a ponta de um lápis para evitar todo o tipo de perigo de um verdadeiro corte) partem de um gesto lento e controlado.

O resultado que permanece após desse processo consiste numa série de fotografias que servem de documentação da obra. As fotografias apresentam a concavidade criada através da prática de incisão. A documentação desta intervenção salvaguarda um acontecimento que se desdobrou na minha pele temporariamente; as impressões feitas a partir dessas fotografias veem, de certo modo, contradizer a efemeridade que está presente nos meus trabalhos. As fotografias, desprovidas de cor, constroem-se a partir do contraste entre preto e branco, contraste que implica inevitavelmente um jogo entre a sombra e a luz.



Incisão sobre minha pele n°8, 2019.

Incisão sobre uma matéria colocada sobre a minha pele, dimensões variáveis.

5.3) Série *Incisão sobre courato* (2020)



Incisão sobre courato n°9, 2020.

Incisão sobre uma matéria colocada sobre courato, dimensões variáveis.

Para a criação desta obra em particular coloquei um pedaço de courato em cima de um prato preto. Com apenas um raio de luz proveniente da minha lampada de escritório, e o resto do quarto às escuras, comecei por aplicar uma fina camada constituída por uma mistura de pó de gesso, água, e um pouco de corante vermelho é cuidadosamente espalhado sobre a pele do animal com ajuda de um pincel largo. Procedo com a intervenção de corte no momento em que a mistura se encontra a secar, ou seja, a mudar do estado líquido para sólido. O meu gesto lento e controlado traça duas linhas que marcam a camada de matéria que foi aplicada em cima da pele do animal. Estas incisões, dotadas de simplicidade que provêm de um gesto mínimo, são feitas através da utilização de utensílios da área da gravura. Uma vez a intervenção completada, segue-se um registo da obra por meio da fotografia digital, antes que toda a prova de existência desse momento efémero seja apagada.

O que sobra deste acontecimento é uma série de fotografias que documentam a obra efémera que foi obtida pelo acto de cobrir e incisar o pedaço de courato. As fotografias digitais, tiradas em modo *close-up*, destacam o foco da imagem que consiste no detalhe que foi gravado sobre a pele do animal pelo meio da prática de incisão.



Incisão sobre courato n°10, 2020.

Incisão sobre uma matéria colocada sobre courato, dimensões variáveis.

6) Conclusão

O meu projeto intitulado "*Incisões de Vários Tipos*" nasceu a partir dos meus trabalhos de incisão sobre papel, que evoluíram até se constituírem como criações de incisões sobre pele. Partindo dos meus desenhos antigos, que já anunciavam o meu interesse pela linha e pelo mínimo de ação possível, decidi criar obras a partir da prática de incisão sobre suportes variados.

Grande parte dos meus trabalhos deixa de existir logo após o seu "acontecimento", sendo que a efemeridade é uma característica altamente recorrente no meu trabalho. Trata-se, a respeito das minhas obras de incisão, sempre de uma instalação/intervenção que se constrói temporariamente em cima de uma outra base/superfície (parede/pele), pois cada instalação em papel era desmontada após ter sido exposta e cada intervenção sobre pele era lavada após ter sido documentada fotograficamente.

Devido aos gostos e interesses que fui desenvolvendo ao longo do meu percurso, os traços lineares que têm a sua origem no meu gosto pela linha desenhada, acabaram por se manifestar sob forma de incisões simples e composições com carácter abstrato.

No contexto da incisão enquanto prática artística cheguei a relacionar as minhas obras de incisão sobre pele com as pinturas de recorte de **Henri Matisse**, sendo que as nossas obras apresentavam vários pontos de afinidade que são, nomeadamente, a espontaneidade com a qual executamos as nossas incisões, a necessidade de preparar os "planos" que possam acolher esse gesto instantâneo e irreversível, a importância da luz no momento de percepção da obra e o facto de que, a dado momento, reinventámos o nosso processo, pois a incisão permitiu a Matisse de passar do pincel à tesoura e a mim, de passar da caneta a utensílios cortantes.

As minhas intervenções sobre o corpo apresentam também afinidades com a obra de **Lucio Fontana**, pois ambos cortamos as nossas superfícies respectivas com assertividade e de forma linear. E sendo que a prática de incisão implica o cortar de uma superfície, esse acto pode resultar em vários tipos de "abertura concreta de um plano", resultando na criação de buracos, vazios, ou, no meu caso, de linhas côncavas. Em ambas as obras, a luz é fundamental para realçar o corte e a sombra desenha a linha.

Avançando para a obra da artista **Marina Abramovic**, cheguei à conclusão de que ambas realizamos incisões concretas sobre o corpo, que no entanto acontecem a níveis de profundidade diferentes. As incisões de Abramovic penetram o corpo da artista, causando uma experiência dolorosa. Deste modo, as incisões de Abramovic inscrevem-se nas práticas da escarificação, eis uma designação que não pode ser aplicada ao meu trabalho, sendo que as minhas incisões somente ocorrem dentro de um plano de matéria acrescentada e separada do meu corpo.

O trabalho de **Berni Searle** constitui uma referência relevante para o meu projeto por vários motivos: ambas cobrimos a pele criando "novos planos" sobre ela; a aplicação de matéria adicional sobre o nosso corpo vem construir uma "camada de pele artificial" em que podemos intervir sem deixar marcas permanentes; o facto de criar obras temporárias distingue-nos de artistas como, por exemplo, Abramovic, Pane e Sagmeister, pois estes artistas guardam nos seus corpos cicatrizes que precisaram de tempo para sarar, enquanto as incisões de Searle e as minhas simplesmente "desapareceram" com a lavagem do corpo.

O trabalho de **Simon Costin** interessa-me pelo facto de representar uma ilusão de escarificação. Costin, pelo meio da arte digital, obtem ilusões virtuais, e eu, efetuando incisões concretas e físicas que somente ocorrem sobre um "plano artificial" depositado à superfície do meu corpo obtenho uma simulação de escarificação. A nossa forma de criar incisões sobre o corpo não é de todo dolorosa.

Os processos de trabalho de **Gina Pane** e **Stefan Sagmeister** distinguem-se fundamentalmente do meu pelo facto destes artistas auto-mutilarem verdadeiramente seus corpos. Pane e Sagmeister, tal como Abramovic, escarificam as suas peles, penetrando para dentro da carne, inflingindo sofrimento a si próprios, e implicando a questão de intervenção em profundidade. Outro ponto que diferencia o trabalho destes artistas do meu é a consequência que segue as suas ações, sendo que eles ficam com marcas permanentes. As incisões por mim efetuadas são superficiais e, nesse sentido, distantes, inofensivas e efémeras.

Relacionando o meu trabalho com as obras de **Abramovic, Costin, Pane e Sagmeister**, cheguei à conclusão de que o meu trabalho resulta de uma espécie de combinação das obras deles, pois trata-se de uma ação de incisão concreta e "verdadeira", mas que apenas ocorre numa camada de pele artificial depositada acima da minha, e que, por isso, não implica sofrimento nem marcas posteriores à sua realização que não o registo artístico de um acontecimento.

Na sua obra literária intitulada *Le vêtement incarné* a autora **France Borel** declarava que o corpo já não é mais um produto da natureza, mas sim, um fruto da cultura; uma afirmação que supõe que o corpo só é "verdadeiramente aceite" após a sua transformação. Sendo que um desejo de intervir sobre o corpo guia os meus gestos, esta ideia reflete-se no meu projeto. A prática de incisão apresenta-se como um meio perfeito para modificar as aparências e, numa geração contemporânea onde, segundo Borel, mais do que nunca, o corpo passou a ser a representação principal da identidade, interessa-me explorar a transformabilidade deste. Vimos que, embora o tipo de modificação corporal exigida pela sociedade poder variar de um lugar para o outro, elas persistem por todo o mundo, e persistem através do tempo, sublinhando a característica contemporânea do assunto. E, relativamente às obras artísticas que intencionam encenar o corpo, verifica-se que este corpo constitui a base, o produto, e a obra em si.

No contexto de uma geração contemporânea onde tudo é temporário, o autor **David Le Breton** e eu partilhamos um interesse comum pela efemeridade da configuração corporal. Em ambas as nossas obras, o corpo representa uma matéria orgânica instável de aparência infinitamente variável. A escarificação, ou seja, a incisão sobre pele, entre outros meios de modificação do corpo, possibilita o modelar do Ser, e permite a remodelação da imagem que temos de nós próprios. David Le Breton, France Borel e eu-própria consideramos que as modificações corporais conseguem, de certo modo, transformar a realidade que nos foi dada pela natureza. Segundo Le Breton, com o avanço considerável da tecnologia, o Homem e o Artista declaram-se agora capazes de reinventar o seu corpo, seguindo todas as suas fantasias ideológicas, fazendo do corpo um lugar aberto à criação de uma utopia. Ambos consideramos que as intervenções concretas aplicadas ao corpo o transformam literalmente em obra de arte.

Voltando às ideias apresentadas por **Clement Greenberg** no subcapítulo 4.3.1, descobri a importância que dou à materialidade do plano e ao médio que coloco sobre o meu corpo no âmbito da criação do meu projeto. Este "plano adicional", à base de uma mistura de pó cerâmico e água, constitui a superfície "acrescentada" sobre a qual eu me permito de intervir. É sobre ela que ocorrem as incisões. A característica da materialidade que se aplica a esta "camada de pele artificial" traduz-se pela sua textura física. Ela constitui um ponto de foco importante no momento de criação, mas também de percepção de minhas obras. Esta matéria, "visualmente concreta e palpável" à distância, vem acolher cortes que atravessam e "rompem com este plano", resultando pela mesma ocasião em aberturas que se traduzem pela existência de linhas côncavas e "vazias".

Ainda em relação ao meu projeto, a obra teórica de **Richard Wollheim** interessa-me pela sua introdução ao termo do '*ver-como*'. Este, designa a percepção direta de uma superfície pelo objeto concreto que ela é. A experiência perceptual torna-se "intima" quando o espetador se apercebe da relação que existe entre o objeto de arte para o qual está a olhar e o seu próprio corpo. É deste tipo de visão que as minhas obras solicitam durante a sua criação, sendo que as incisões ocorrem sobre a superfície concreta do meu corpo e dentro de uma matéria física colocada sobre este. O '*ver-como*' é a capacidade de olhar para o meu corpo inciso, e perceber, de maneira externa e interna (campo de visão do olho e consciência corporal), que se trata de várias matérias combinadas, tanto orgânicas como não orgânicas. Eu, enquanto artista que se encontra na presença da obra em construção, percebo, de maneira ainda mais "próxima" que um espetador, que se trata de uma obra tridimensional que pode ser contornada e apreciada sob vários pontos de vista.

Ao '*ver-como*', introduzido por Wollheim, o escritor francês **Maurice Merleau-Ponty** veio acrescentar a noção de percepção tátil. Merleau-Ponty sublinha na sua obra teórica que um artista que cria arte sobre o seu corpo não sómente vê a ação que está a executar, como também a sente, de um ponto de vista literal/físico e íntimo.

Recapitulando, os pilares construtores do meu projeto consistem numa intervenção linear efetuada sobre pele, com a intenção de alterar temporariamente a configuração e aparência desta. Obtenho obras efémeras, que dependem de séries fotográficas para que o registo da acção permaneça. O meu processo de trabalho inclui, primeiro, o acto de cobrir a pele com uma camada de tinta e segundo, o efetuar de incições sobre essa superfície acrescentada. As incições, que ao início do percurso eram criadas sobre papel, agora ocorrem sobre esta "membrana" que foi colocada sobre o meu corpo; um corpo que se tornou a base, o produto, e a obra em sí. A mudança, que se desenvolveu da Licenciatura ao Mestrado, relativamente à escolha do suporte sobre o qual decido intervir, resultou no experienciar de sensações novas e mais intimas. O facto das minhas obras antigas terem sido realizadas através de uma mão de obra "distante de mim", mas as minhas incições sobre pele ocorrerem sobre a minha carne, constitui o maior motivo para a evolução do meu trabalho.

7) Bibliografia

7.1) Bibliografia citada

Duthuit, G., & Labrusse, R. (1992). *Écrits sur Matisse*. Paris: École nationale supérieure des beaux-arts.

Hess, B. (2018). *Lucio Fontana: 1899-1968: Ein neues Faktum in der Skulptur*. Colônia: TASCHEN.

Borel, F. (1998). *Le vêtement incarné : Les métamorphoses du corps*. Paris: Calmann-Lévy.

Le Breton, D. (2013). *L'adieu au corps*. Paris: Éditions Métailié.

Couturier, E. (2004). *L'art contemporain, mode d'emploi*. Paris: Filipacchi.

Merleau-Ponty, Maurice (1992). *O olho e o espírito*. Lisboa: Vega.

Berry, Colin, « *I made this just for you : A brief history of design, 1999-2009* », revista *print* , volume LXIII, número V, Outubro de 2009, pp. 32 – 41.

Rifkin, J., Bories, A., Saint-Upéry, M. (1998). *Le siècle biotech: le commerce des gènes dans le meilleur des mondes*. Paris: Pocket.

Ferreira, G., Mello, C., Borges, M. (2001). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Merleau-Ponty, Maurice (1992). *O olho e o espírito*. Lisboa: Vega.

Harrison, C., Wood, P. (2021). *Art in Theory 1900-1990, An Anthology of Changing Ideas*. Documento em formato Pdf publicado na internet (consultado no dia 21/11/2021) [https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison_Charles_Wood_Paul_edts_Art_in_Theory_1900-1990_An_Anthology_of_Changing_Ideas.pdf]

7.2) Bibliografia consultada

Moulin, Raymonde (1997). *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris: Flammarion.

Sellier, M. (1993). *M comme Matisse*. Paris: Éditions du Centre Pompidou.

Néret, G. (2016). *Henri Matisse, 1869-1954 : Gouaches découpées*. Colônia: TASCHEN.

Didi-Huberman, G., Honoré, B. (1985). *La peinture incarnée*. Paris: Éditions de Minuit.

Copans, J., Godelier, M., Tornay, S., Backès-Clément, C. (1974). *Antropologia: Ciência das sociedades primitivas*. Lisboa: Edições 70.

Correia, Victor (2014). *Corpologias. Volume I: O corpo humano e a arte*. Gaeiras (Óbidos): Sinapis.

Van Dinter, M. H. (2014). *Histoire illustrée du tatouage à travers le monde*. Méolans-Revel: Éditions Désiris.

Sagmeister, S., Hall, P., Pearlman, C. (2009). *Sagmeister: made you look: another self-indulgent design monograph (practically everything we have ever designed including the bad stuff)*. Nova York: Harry N. Abrams.

Delvoye, W., Lunghi, E., Onfray, M., Bouratsis, S. E., & Trémeau, T. (2016). *Wim Delvoye: MUDAM Luxemburgo 02.07.2016 - 08.01.2017*. Paris: Somogy Éditions d'Art.

Watson, A. K. (2010). *Complexion: Skin, surface and depth in contemporary art practice*. Tese de Mestrado publicada em Joanesburgo.

Sebben de Souza, T. (2016). *Percepção e convenção: O desenvolvimento do conceito de representação pictórica em Gombrich, Goodman e Wollheim*. Tese de Doutorado publicada em Porto Alegre.

Lui, Claire, « *Running with scissors. In art and design alike, the sweetly sinister old craft of cut paper is new again* », revista *print*, volume LXIII, número V, Outubro de 2009, pp. 42 – 47.

Abensour, Judith, « *Yves Bonnefoy ou l'accomplissement contradictoire du surréalisme* », revista *Critique*, volume LXII, número 713, Outubro de 2006, pp. 850 - 856. Paris: Éditions de Minuit.

Lageira, Jacinto, « *André Breton, le pape du surréalisme* », revista *Connaissance des Arts*, número 604, Abril de 2003, pp. 62 - 69.

Morel, Guillaume, « *Vente publique: Le "Manifeste du surréalisme" d'André Breton* », revista *Connaissance des Arts*, número 660, Maio de 2008, pp. 108 - 111.

Hindry, Ann, « *Lucio Fontana: L'art comme geste et comme espace-temps* », revista *Beaux Arts magazine*, número 359, Maio de 2014, pp. 56 - 63.

Hindry, Ann, « *Matisse: Histoire d'une révolution de papier* », revista *Beaux Arts magazine*, número 358, Abril de 2014, pp. 58 - 65.

Coutinho, Liliana, « *Body art: Conceitos, práticas e uma visita de Gina Pane a Portugal* », revista *Sinais de cena*, número 4, Dezembro de 2005, pp. 39 - 43.

De Almeida, David & De Sousa, Rocha (2002). *David de Almeida*. Lisboa: Ara-Galeria de Arte.

Pierre, José (1983). *L'univers surréaliste*. Paris: Somogy.

Frascina, F., Harris, J. (2001). *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. Londres: Phaidon Press.

Matisse, H., Fourcade, D. (1978). *Écrits et propos sur l'art*. Paris: Hermann.

Atkinson, J., Harrison, H., Grasdahl, P. (2007). *Collage sourcebook: exploring the art & techniques of collage*. Londres: Apple.

7.3) Índice de imagens e fonte das imagens

- Soraia Martins. *Scarabé n°2* (2015) p.09
- Soraia Martins. *Villche* (2017) p.10
- Soraia Martins. *Decalque n°2* (2018) p.11
- Soraia Martins. *Sem título n°1* (2018) p.12
- Soraia Martins. *Ré-iniciação ao recorte* (2019) p.13
- Soraia Martins. *Maquetes n°16, 17,18,19 e 20* (2019) p.14
- Soraia Martins. *Maquetes n°21 e 22* (2019) p.14
- Soraia Martins. *Close-up da Maquete n°22* (2019) p.15
- Soraia Martins. *Painéis* (2016) p.16
- Soraia Martins. *Recorte explosivo* (2016) p.17
- Soraia Martins. *Pintura sobre courato n°2* (2019) p.18
- Soraia Martins. *Pintura sobre minha pele n°5* (2019) p.19
- Henri Matisse. *Le lagon* (1946) p.21
(<https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cL9rrra>)
- Henri Matisse. *The Parakeet and the Mermaid* (1952) p.21
(<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2014/matisse/the-cut-outs.html>)
- Henri Matisse. *Amphitrite* (1947) p.22
(<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2014/matisse/in-the-studio.html>)
- Lucio Fontana. *Concetto spaziale 'Attesa'* (1960) p.23
(<https://www.tate.org.uk/art/artworks/fontana-spatial-concept-waiting-t00694>)
- Lucio Fontana. *Concetto spaziale 'Attesa'* (1959) p.23
(<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/773564>)
- Lucio Fontana. *Concetto spaziale 'Attesa'* (1960) p.23
(<https://www.albrightknox.org/artworks/197148-concetto-spaziale-attese-spatial-concept-waiting>)
- Marina Abramovic. *Lips of Thomas* (1994) p.25
(<https://www.mocp.org/detail.php?t=objects&type=browse&f=maker&s=Abramovi%C4%87%2C+Marina&record=0>)
- Marina Abramovic. *Star* (1994) p.25
(<https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/73907/star-portfolio-%E2%80%98dear-stieglitz%E2%80%99>)
- Marina Abramovic. *Seven Easy Pieces* (2005) p.26
(<http://pastexhibitions.guggenheim.org/abramovic/>)
- Marina Abramovic. *Lips of Thomas* (1975) p.26
(<https://www.wikiart.org/en/marina-abramovic/lips-of-thomas>)
- Berni Searle. *Snow White* (2001) p.28
(https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/about/feminist_art_base/berni-searle)
- Berni Searle. *Sem título (Vermelho)* da série *Colour Me* (1998) p.28
(<https://manchesterartgallery.org/news/berni-searle-new-acquisitions/>)

· Berni Searle. <i>In wake of</i> (2014)	p.28
(https://manchesterartgallery.org/news/berni-searle-new-acquisitions/)	
· Simon Costin. <i>Scar 2</i> (1996)	p.30
(Couturier, E. (2004). <i>L'art contemporain, mode d'emploi</i> . Paris: Filipacchi. p.47)	
· Gina Pane. <i>Azione Sentimentale</i> (1973)	p.31
(https://highlike.org/gina-pane-2/) , https://www.moma.org/collection/works/190542)	
· Gina Pane. <i>Triptyque de Psyché</i> (1974)	p.31
(https://hyperexpressionism.org/body-art-hyperexpressionism/)	
· Stefan Sagmeister. Poster para o <i>AIGA Program Detroit</i> (1999)	p.31
(https://collection.cooperhewitt.org/objects/18689717/)	
· Orlan. <i>Self-Hybridation Précolombienne N°1</i> (1998)	p.38
http://www.actuart.org/2018/11/exposition-solo-show-orlan-avant-orlan.html)	
· Orlan. <i>Self-Hybridation Précolombienne N°35</i> (1998)	p.38
http://www.actuart.org/2018/11/exposition-solo-show-orlan-avant-orlan.html)	
· Orlan. <i>Self-Hybridation Indienne-américaine</i> (2005)	p.38
http://www.actuart.org/2018/11/exposition-solo-show-orlan-avant-orlan.html)	
· Soraia Martins. Quatro fotografias da série <i>Colagem sobre pele</i> (2018-19)	p.45
· Soraia Martins. <i>Incisão sobre minha pele n°7</i> (2019)	p.46
· Soraia Martins. <i>Incisão sobre minha pele n°8</i> (2019)	p.47
· Soraia Martins. <i>Incisão sobre courato n°9</i> (2020)	p.48
· Soraia Martins. <i>Incisão sobre courato n°10</i> (2020)	p.49