

Interzone

Experiências Corpo a Corpo

André Ribeiro Lopes

Caldas da Rainha, Setembro de 2017

Interzone

Experiências Corpo a Corpo

Componente Escrita do Mestrado em Artes Plásticas

André Ribeiro Lopes nº 3150021

Professora Orientadora: Isabel Baraona

Professor Coorientador: Fernando Poeiras

Caldas da Rainha, Setembro de 2017

Índice

Agradecimentos	5
<i>Interzone: resumo</i>	6
Introdução	8
1. Transformações e acontecimentos do corpo vivo	10
2. O exercício de caminhar como <i>oximoro</i>: o corpo e o espaço	15
3. Experiências corporais: técnicas e ritmos	19
4. Práticas e modalidades enquanto desenvolvimento do corpo e da arte	22
<i>4.1. Boxe e Sport Kempo</i>	22
4.1.1. Contacto e impacto	27
<i>4.2. Bodybuilding</i>	29
4.2.1. Corpo-Máquina	32
5. A animalidade enquanto encontro performativo com o mundo	35
5.1. A tela entendida como pele	39
6. Encontro: processos e metodologias	43
6.1. Emoções e sensações provenientes das imagens	46
Conclusão	54
Bibliografia	56
Anexo I	58
Registo fotográfico do trabalho:	58
<i>Série Auto-Representação, (2015/2016)</i>	
<i>Série Híbrido, (2015)</i>	
<i>Série Exercício, (2016)</i>	59
<i>Série Corpo(s), (2016)</i>	
<i>Série Balance, (2016)</i>	
<i>Sem título, (10-2016)</i>	60

Série *Fiscalidade*, (2016)
Série *Confrontos*, (04-2017)
Série *Flow Skin*, (06-2017)

61

Agradecimentos,

Isabel Baraona, quero agradecer-lhe toda a sua atenção e pontualidade, não podia esperar melhor da orientação. As suas questões e problemáticas foram fundamentais para elaborar e estabelecer o sentido da presente dissertação, bem como para o desenvolvimento do trabalho prático ao longo dos dois últimos anos.

Fernando Poeiras, as suas aulas foram essenciais para o desenvolvimento do meu raciocínio relativamente à arte através das múltiplas referências teóricas e práticas referenciadas e analisadas durante o período do Mestrado. A sua capacidade de articular assuntos e o seu conhecimento da herança e significado das palavras foi uma preciosa ajuda para o meu desenvolvimento enquanto pessoa e artista.

Pedro Lira, Guilherme Silva, Luciana Rosas, Ana Margarida Battaglia e Ricardo Sousa, embora menos presentes não são menos importantes e deste modo quero agradecer-vos pela amizade e receptividade sempre que necessário para conversar, ver e discutir o trabalho.

Por último aos professores deste percurso, quero agradecer a todos aqueles que se disponibilizaram para discutir o meu trabalho sem qualquer contra vontade, pois todas essas conversas contribuíram para eu perceber o meu próprio caminho.

A todos estes agradeço mais uma vez pois sem vocês certamente eu não seria a pessoa que sou hoje.

Interzone. Experiências corpo a corpo: *resumo*

Escolhi este título para o meu documento escrito uma vez que situa e caracteriza, na sua essência, o meu trabalho plástico, como um *layer* intermédio subjacente, fruto de duas áreas distintas, contudo inevitavelmente férteis. Neste caso, esta relação recíproca patente no título, interliga desporto e arte. A *Interzone* caracteriza a minha procura em torno de uma materialização artística; a origem da palavra tem lugar na obra do cineasta David Cronenberg, cujo filme *Naked Lunch* é inspirado no romance publicado em 1959 por William Burroughs. Aqui o acesso à *Interzone*, (uma zona imaginária e real) é favorecido através da falha, da queda ou do erro, como incentivo e inspiração para a prática artística. A escolha deste título para o meu texto é deste modo essencialmente baseada em volta do erro, queda e falha, ideias estas intrínsecas à experiência, que impregnam e definem a *Interzone* como um lugar produtivo de experimentação transversal ao meu trabalho. Este texto surge como uma tentativa de documentar a minha experiência da inter-relação entre arte e desporto, sendo que este último serve de inspiração produtiva para a minha prática artista.

Este processo estabelece ainda uma lógica do encontro onde o resultado é o meu trabalho, equacionando $1+1=3^1$.

Palavras-Chave: corpo; ação; fisicalidade/materialidade; exercício/experiência; agir/sofrer;

¹ Sendo que “um” sou eu, o outro “um” é o desporto, e o resultado à soma é o meu trabalho plástico.

Interzone. Melee experiments: *summary*

I have chosen this title for my written document since it situates and characterizes, in essence, my plastic work as an underlying intermediate layer, the fruit of two distinct yet inevitably fertile areas. In this case, this reciprocal relationship in the title, interconnects sport and art. Interzone characterizes my search for an artistic materialization; the origin of the word takes place in the work of filmmaker David Cronenberg, whose film *Naked Lunch* is inspired by the 1959 novel by William Burroughs. Here access to Interzone (an imaginary and real zone) is favored through failure, fall or error, as an incentive and inspiration for artistic practice. The choice of this title for my text is thus essentially based around error, fall and failure, ideas intrinsic to experience, which impregnate and define Interzone as a productive place of experimentation transverse to my work. This text appears as an attempt to document my experience of the interrelation between art and sport, the latter being a productive inspiration for my practicing artist.

This process also establishes a logic of the meeting where the result is my work, equating $1 + 1 = 3^2$.

Keywords: body; action; physicality/materiality; exercise/experience; to act/to suffer;

²Being that "one" is me, the other "one" is sport, and the result to the sum is my plastic work.

Introdução

Neste documento escrito pretendo abordar o corpo humano vivo no seu contexto artístico; tendo como foco o meu trabalho prático e a minha experiência pessoal, enquanto artista e desportista.

O presente documento e pesquisa teórico-prática foram elaborados em simultâneo e tendo como finalidade desenvolver, explorar, pensar e amplificar interesses que o meu trabalho prático contém. O atual trabalho cruza a experiência do desporto e da arte que se manifestam num “culto do fazer”.

O foco do meu trabalho reside portanto, no proveito experiencial que esta fusão e encontro entre corpo e instrumentos – da arte e do desporto - pode facultar. Reconheço o corpo como sendo o eixo central que gere toda a experiência, uma vez que é através dele que estabelecemos contacto com o mundo. Deste modo, é através da sua relação e união com outros corpos – orgânicos ou artificiais - que o corpo se expande e (se) potencia. O meu trabalho enquanto artista plástico é fruto desta ligação entre estas duas práticas distintas que possibilitam explorar e alargar os limites físicos do corpo. A afinidade entre corpos – orgânicos e artificiais - é extremamente relevante no que diz respeito à exploração, investigação e pesquisa do meu corpo visto e vivenciado por mim mesmo.

O meu corpo está assim constantemente a habitar um limbo, um *work in progress* caracterizando-se como uma entidade em curso, instável e em estudo.

Atualmente podemos verificar como a arte, com os seus instrumentos e meios, estabelece ligações com a ciência, os seus instrumentos e tecnologias. Essa mudança manifesta-se não só na forma como o corpo é visto mas também como ele procede no mundo em diversos campos, incluindo o desporto. Para estudar e desenvolver este tema irei basear-me em algumas obras de pensadores e artistas que trabalham a questão do corpo na arte e na sociedade. Por outras palavras, pretendo abordar o meu corpo vivo com base no seu carácter material, experimental, dúctil e a sua capacidade de incorporar e relacionar-se com outros corpos, nomeadamente instrumentos tanto do atelier como do ginásio.

Passo a indicar os textos essenciais que fundamentam esta dissertação. Primeiramente *Bodies that Matter* incluído em *Materiality* (2015), organizado por Lange-Berndt. Deste livro selecionei os textos da filósofa Judith Butler e da artista Orlan. Selecionei-os pelos seus interesses contemporâneos em torno desta questão do corpo material e em mutação, de modo a entender como ele pode ser questionado ou entendido nos dias de hoje. Igualmente importante foi a leitura do capítulo *Disciplina* da obra de Michel Foucault intitulada *Vigiar e Punir* (1997) pois permitiu explorar o “corpo disciplinado”, com base no seu carácter dócil e pela sua capacidade dúctil. Assuntos paralelos como, o Gesto, a Experiência e a Animalidade também têm o seu lugar

ao longo da investigação e no meu trabalho de atelier. Para abordar estes assuntos baseei-me fundamentalmente nos textos de John Dewey, *Having an Experience* (1934) de José Gil, *Ângelo de Sousa - O experimentador do acaso* (2005) e também a *Senhora do labirinto*, (1992) de Giorgio Colli. A obra de Gilles Deleuze *Lógica da sensação* (2011) está, por sua vez, presente ao longo de texto já que aborda as sensações e forças que a pintura pode incluir, algo que me é próximo.

São relevantes para o âmbito do meu trabalho as referências ao corpo experiencial. É um assunto transversal, apesar da sua diversidade de abordagens. Foram estudadas obras de Mathew Barney, Alix Lambert, David Cronenberg, e ainda a obra dos artistas Francis Bacon, Helena Almeida, e Philip Guston.

A afinidade existente entre estes autores não é clara, para mim. Em Mathew Barney é visível no seu trabalho a relação entre corpo orgânico e as suas condições artificiais e o que daí advém, como está presente na obra *Drawing Restraint* (1989-1993). Alix Lambert por sua vez integra experiências pessoais como o *Boxe* na sua prática artística, veja-se por exemplo a obra *Round Twelve* (1994-1995). Cronenberg explora no seu trabalho, sobretudo em *Crash* (1996), a relação híbrida entre corpo orgânico e corpo não orgânico e a potência que daí resulta. Em Francis Bacon interessa-me a pintura da carne e das forças que sobre ela agem. Algumas obras de Helena Almeida foram igualmente estudadas devido ao seu interesse pelo corpo; o corpo que estabelece um encontro performativo com o mundo, enquanto ser ocupante e definidor do espaço. Por fim, a pintura de Philip Guston, essencialmente a obra referente à época da década de 50, interessa-me a proximidade do corpo do pintor à tela como condição do fazer e ver a própria pintura. Esta proximidade do corpo à tela é uma condição de uma pintura física, “menos mental”.

Interzone: experiências corpo a corpo deve ser portanto entendido como uma tentativa de explorar, pensar e expandir o meu trabalho plástico.

1. Transformações e acontecimentos do corpo vivo

Neste primeiro ponto procuramos abordar como o corpo vivo – material e tangível – e a própria matéria e material - que também o compõem - favorecem diferentes interpretações e significados na sua relação com o mundo em constante evolução. Aqui iremos também evidenciar como o material e o corpo (enquanto matéria e material) sugere outras sensibilidades através do seu intrínseco carácter dúctil e a sua relação com o mundo. O corpo contemporâneo tem à sua disposição inúmeras representações. Desde as metamorfoses a que o corpo é submetido nos desenhos animados, que crescem e encolhem, até à antropologia da representação do mundo com base na imagem do corpo humano. Aqui o corpo na maioria das diversas culturas serve como o modelo da representação do universo.

*Tudo parece formar um corpo e quisera-se que todo o grupo, associação, produção, criação, fosse assimilado a uma unidade corporal. A tal ductilidade de linguagem opõe-se na realidade uma violência: quanto mais se fala do corpo menos ele existe por si mesmo (...).*³

Judith Butler, filósofa contemporânea, no texto incluído no recente livro de Petra Lange-Berndt denominado *Materiality* (2015) e incorporado no capítulo *Bodies That Matter//1993*, pretende evidenciar a materialidade como um possível perpetuador de géneros hierárquicos. Esta noção de matéria no entanto, tal como referenciado no início do livro, proporciona mais do que uma interpretação possível.

*O material torna possível mais do que uma linguagem. Estou interessada num excesso de material, num excesso de interpretação.*⁴

A matéria é portanto aqui apresentada como uma qualidade permanentemente sujeita a mudança devido ao seu poder relacional com o meio envolvente. Judith Butler com esta ideia de matéria relacional propõe um retorno à noção de matéria, uma vez que, segundo a filósofa, ela é sempre materializada e pensada em relação à produtividade, e deste modo possui capacidades regulamentárias de poder no sentido *Foucaultiano*. Isto é, de disciplina e controlo/manipulação dos corpos como também o afirma Foucault em *Vigiar e Punir* (1997).

³ Gil, J. (1984-2001). *Corpo*. Em *Soma / Psique – Corpo*, Enciclopédia Einaudi, (vol. 32º). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, p.201.

⁴ Texto original: *Material makes more than one language possible. I'm interested in an excess of material, on excess of interpretation*. Cildo Meireles em “*Places for Digressions*”. In, Lange-Berndt, P. et.al. (2015). *Materiality*. London: Whitechapel Gallery/The MIT Press, p.8.

(...) quando a "matéria" é entendida como um princípio de transformação, presumindo e induzindo um futuro. A matriz em um princípio formativo e originário inaugura e informa o desenvolvimento de algum organismo ou objeto.⁵

Ao considerar a dissolução da matéria como uma categoria contemporânea, Judith Butler afirma que é esta matéria perdida que agora precisa de ser reformulada para criar e possuir um maior valor ético e político.

(...) certa capacidade de originar e compor (...) princípio de inteligibilidade, então a matéria é claramente definida por um certo poder de criação e racionalidade que é, na maior parte, despojado das implementações empíricas mais modernas do termo. Falar dentro desses contextos clássicos de corpos que importam não é um castigo ocioso, para ser material significa materializar, onde o princípio dessa materialização é precisamente o que "importa" sobre esse corpo. Nesse sentido, saber o significado de algo é saber como e por que isso importa, onde "importar", significa imediatamente "materializar" e "significar".

(...)

Este vínculo entre matéria, origem e significado sugere a indissolubilidade das noções gregas clássicas entre materialidade e significação. O que interessa sobre um objeto é a sua questão.⁶

Tal como referido nas citações acima de Judith Butler, a materialização atualmente incorpora em si características inteligíveis onde o processo de manuseamento material, que se estende a meu ver até ao corpo humano enquanto matéria, incorpora em si inteligibilidade e desta

⁵ Texto original: *This is true for Marx as well, when 'matter' is understood as a principle of transformation, presuming and inducing a future. The matrix in an originating and formative principle which inaugurates and informs a development of some organism or object.* Butler, J. (1993-2015). *Bodies that Matter//1993*. Em *Materiality*. London: Whitechapel Gallery/The MIT Press, p.121.

⁶ Texto original: *(...) certain capacity to originate and to compose (...) principle of intelligibility, then matter is clearly defined by a certain power of creation and rationality that is for the most part divested from the more modern empirical deployments of the term. To speak within these classical contexts of bodies that matter is not an idle pun, for to be material means to materialize, where the principle of that materialization is precisely what 'matters' about that body, its very intelligibility. In this sense, to know the significance of something is to know how and why it matters, where 'to matter', means at once 'to materialize' and 'to mean'.*

(...)

This link between matter, origin and significance suggests the indissolubility of classical Greek notions of materiality and significations. That which matters about an object is its matter. Butler, J. (1993-2015). *Bodies that Matter//1993*. Em *Materiality*. London: Whitechapel Gallery/The MIT Press, p.121.

maneira fornece-lhe outros significados.

Devido à evolução das tecnologias e conseqüentemente à nossa adaptação corporal a estes mecanismos, a nossa relação através destes meios materiais filtra as experiências que temos com tudo o que nos rodeia. É nesta continuação, que eu enquanto artista e desportista ativo, inteiramente enraizado entre estes espaços urbanos destinados ao culto do corpo (ginásios) e, em regular contacto com os instrumentos e aparelhos à disposição que a minha relação com estes médios incorporáveis, identificados como máquinas de musculação ou cardiovasculares, é reforçada. Assim, é com base neste processo de manuseamento material, que ambas as minhas práticas, a arte e o desporto, proporcionam questões relevantes para o entendimento do meu corpo físico, refletindo-se materialmente no meu corpo e processo de trabalho artístico. Neste sentido, Judith Butler ao propor que a materialização é indissociável da significação coloca a relevância da materialização do objecto sobre a sua questão ou assunto. Esta ideia pode ser deste modo relacionada com os interesses do meu trabalho ao pressupor que o objeto de arte deve conter o seu significado ou assunto inerente ao objeto, sublinhando a importância intrínseca da materialização (ou seja, o processo) e então possuir uma sustentabilidade própria onde a existência do autor é secundária. Na sua forma final, o objeto deve “aguentar-se” por si mesmo com base na sua pura plasticidade. Desta forma, é segundo esta metamorfose sensível do material que perante o objecto de arte o observador interpreta e questiona, segundo o seu próprio ponto de vista, a questão ou assunto que percebe. Cria assim uma relação com a obra, da qual resultará algo em que o autor já não faz parte e onde é deixado em aberto um espaço por ocupar. Para isso, no meu entender, o trabalho deve compreender em si as suas qualidades sensíveis, os seus “comos” e “porquês” intrínsecos ao objeto.

Petra Lange-Berndt, na introdução de *Materiality* (2015), refere que a matéria e os materiais passam por processos de encarnação, que por sua vez, servem para a materialização de processos do pensamento. Interessa-me o facto de eles serem usados para *pensar sobre ou pensar com, e agir de novo como indicador de outra coisa.*⁷

Petra Lange-Berndt vai assim propor o termo “culpabilidade material” pressupondo uma agência do material, com base na sua plasticidade, para que este passe a agir por si mesmo.

Deste modo, a capacidade de modelar um material através do uso de um outro, contribui para a construção de um material híbrido e mutante. Esta capacidade multifacetada do material, em incorporar e adaptar-se ao meio envolvente, é o que me vai interessar na interpretação do corpo enquanto matéria e a sua capacidade de união com outros corpos, sejam eles orgânicos ou artificiais. Estas são preocupações que influenciaram o meu projecto de desenho intitulado

⁷ Texto original: *think about or to think with, and again act as the indicator of something else.* Lange-Berndt, P. (2015). *Introduction//How to Be Complicit with Materials.* Em *Materiality.* London: Whitechapel Gallery/The MIT Press, p.13.

Híbrido (2015) desenvolvido ao longo do primeiro ano do Mestrado, e também a série *Exercício* (2016). Ambos os trabalhos e séries estão referenciados na quarta parte da dissertação (4. *Práticas e modalidades enquanto desenvolvimento do corpo e da arte*) e presentes em anexo, pp.58-59.

*Pretende-se fazer falar o corpo... Pretende-se que este se “liberte” ou se “exprima”. Como se o objetivo consistisse em descobrir uma língua do corpo à qual estaria subordinada qualquer terapia e qualquer outra forma de linguagem: artística, literária, teatral, ou simplesmente comunitária.*⁸

O corpo pode ser um modelo⁹ universal. Possui uma plasticidade, que lhe é inerente, assim como a faculdade em articular-se com a linguagem, o que faz com que o próprio corpo se torne uma “segunda língua”, que lhe permite ao mesmo tempo falar e expressar (no sentido mímico) através da libertação dos membros. Esta linguagem corporal por sua vez concerne também ao meu trabalho e é visível na série *Fisicalidade da pintura* (01-2017) e *Confrontos* (04-2017). O assunto foi desenvolvido no ponto 4. *Práticas e modalidades enquanto desenvolvimento do corpo e da arte*.

o corpo está num processo de revelamento, ou seja, que na era dos media o corpo tornou-se uma tela, uma superfície de reflexão, ou mais recentemente, um meio per se.

(...)

*Por outras palavras, o corpo é ao mesmo tempo imagem, meio de comunicação e um aparelho percetivo por meio do qual o mundo é transformado.*¹⁰

Certamente esta percepção e transformação inerentes ao corpo, na sua relação com o mundo, na contemporaneidade devido às modificações genéticas, biológicas e orgânicas incondicionalmente levam à origem de uma “nova carne”. Começando assim a estar em causa a imagem do corpo exterior, mas principalmente o corpo enquanto carne e matéria orgânica, sobre o qual Giorgio Agamben discorre em *Nudez* (2010) na busca de um nu puro, despojado de vestes com todas as marcas evidentes de ser vulnerável, carnal e sexual. O corpo passaria assim necessariamente por uma fase de desmitificação na tentativa de recuperar a sua presença física, carnal, visceral, e trivial. José Gil, em *Monstros* (1994), faz referência a esta ideia de um corpo

⁸ Gil, J. (1984-2001). *Corpo*. Em *Soma / Psique – Corpo, Enciclopédia Einaudi*, (vol. 32º). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, p.201.

⁹ Usamos o conceito “modelo” no sentido de uma norma padrão que se pode impor aos corpos, idealizando-os e normalizando-os.

¹⁰ Santos, R. D. (2013). *A ética que nos protege: A responsabilidade social da bioarte*. Rio de Janeiro: Decult/Comcultura, p.20. Consultado em 30-01-2017. Disponível em https://www.iconline.ipleiria.pt/bitstream/10400.8/781/1/david_Santos.pdf

futuro associado ao “monstruoso” como forma de retomar a essência ou veracidade do que aprendemos pela ciência ser natural ou orgânico.

Se é verdade que o homem procura nos monstros, por contraste, uma imagem estável de si mesmo, não é menos certo que a monstruosidade atrai como uma espécie de ponto de fuga do seu devir-inumano: devir-animal, devir-vegetal ou mineral. Nele se confundem duas forças de vetores opostos: uma tendência à metamorfose e o horror, o pânico de se tornar outro.¹¹

(...)

Os Homens precisam de monstros para se tornarem humanos.¹²

O Monstro seria assim uma experiência-limite a partir da qual se poderia definir o Humano e o corpo humano. Essa fronteira é trabalhada nas artes de muitas maneiras. A artista Orlan, também ela citada no capítulo *Bodies that Matter//1993*, apresenta o corpo: *The Body: A Material amongst Other Usable*. A obra de Orlan relaciona-se com este corpo monstruoso futuro, uma vez que cria através de múltiplas cirurgias plásticas no seu corpo uma identidade múltipla, com o intuito de constantemente se tornar “outro” assumindo apenas a sua existência enquanto movimento e constante devir. Efetivamente, com base no trabalho da artista, o meu interesse recai sobre a forma como ela pensa e trabalha a relação do seu corpo com o seu trabalho artístico. Esta relação é bem descrita através do seu *Manifeste de l'Art Charnel*, escrito em 1989, com o intuito de diferenciar o seu trabalho de arte corporal, e qualificar as suas séries de *surgical-operation-performances*. Assim, *A “Arte Carnal” não está interessada no resultado da cirurgia plástica, mas no processo da cirurgia, o espetáculo e o discurso do corpo modificado que se tornou o lugar de um debate público.¹³*

Desta forma, para Orlan o corpo por si só não é o que é relevante mas sim, o que lhe acontece enquanto objeto durante a sua investigação. A ideia é mostrar o investimento total do corpo da artista na criação da sua obra, como um instrumento intrínseco e necessário ao processo de criação, algo que também está presente no meu trabalho. O seu corpo deste modo é ao mesmo tempo sujeito, objeto e obra de arte.

Neste capítulo apresentámos a problemática das transformações e acontecimentos do corpo vivo e os principais conceitos para a pensar, nomeadamente como o corpo e o material têm sido trabalhados e pensados segundo alguns autores, relativamente ao seu íntimo carácter dúctil.

¹¹ Gil, J. (1994). *Monstros*. Lisboa: Quetzal, p.125.

¹² Gil, J. (1994). *Monstros*. Lisboa: Quetzal, p.82.

¹³ Texto original: *Carnal Art is not interested in the plastic-surgery result, but in the process of surgery, the spectacle and discourse of the modified body which has become the place of a public debate*. Orlan. (1989). *Manifesto of Carnal Art*. Em *Writings/Textes*. Consultado em 17-07-2017. Disponível em <http://www.orlan.eu/texts/>

Seguidamente vamos investigar o exercício de caminhar como uma atividade que relaciona corpo e espaço.

2. O exercício de caminhar como *oximoro*: o corpo e o espaço

Em *O exercício de caminhar como “oximoro”: o corpo e o espaço* apresentamos o corpo enquanto meio de experimentação e de exploração mundana tendo como base a minha experiência pessoal. O foco desta experiência tem como finalidade compreender como a relação física se expande, altera e intensifica na percepção e vivência do espaço através da união entre o meu corpo orgânico e os corpos fabricados.

Seguindo esta ideia de *boomerang* mutuamente produtiva, é enquanto nos movimentamos – deambulamos - que o pensamento adquire uma aptidão reflexiva mutuamente interior e exterior referente à percepção mental e corporal do lugar.¹⁴

Esta alteração de percepção inerente ao espaço enquanto caminhamos acontece igualmente quando nos deslocamos enquanto passageiros ou condutores de um veículo. O interesse sobre esta relação do corpo com o espaço surgiu porque normalmente desloco-me de bicicleta pela cidade, e por vezes essa relação com o espaço em redor torna-se mais opaca e difícil de sentir e perceber. A bicicleta assume-se portanto como um médium que catalisa as características e proveito do redor.

Penso que é nesta continuação que nós, enquanto sociedade, tomamos atenção apenas às diferenças. Por exemplo, quando nos deslocamos de carro e não nos lembramos de ter percorrido cerca de 10km, mas lembramos claramente do acidente que visionamos ou do buraco na estrada que atravessamos, seja como condutores ou passageiros.

É segundo esta atenção sobre as diferenças que as metamorfoses da cidade se tornam presentes e visíveis - uma estrada em obras, um carro no passeio, os pormenores das decorações de natal, as montras das lojas, em suma, coisas que não reparamos enquanto passageiros ou condutores. Outra característica notável que se insere neste campo metamórfico são os diferentes tipos de pavimento a que o nosso corpo é sujeito enquanto caminha, podendo considerar-se extremamente “mutável”, na sua adaptação e acomodação ao solo consoante as diferentes superfícies e as características do espaço que nos abrange. À vista disso, foi ao andar sobre diferentes pavimentos, em diferentes espaços, que decidi refletir sobre essa relação íntima do corpo com o espaço e mais precisamente quais as diferenças entre caminhar num espaço exterior ao ar livre (sobre alcatrão, relva ou areia), num percurso interno fechado ou numa passadeira de ginásio.

¹⁴ Esta ideia é baseada em Aristóteles e na Escola Peripatética.

Assim, com base nestes interesses decidi efetuar um percurso/exercício, onde percorri espaços urbanos ao ar livre, sobre diferentes solos (calçada, relva, brita, areia...), em seguida entrei em um edifício, um espaço desportivo fechado (ginásio) e percorri o seu circuito circular interno a andar e a correr, e por fim, terminei a caminhada a andar e a correr sobre uma passadeira de ginásio (máquina cardiovascular). Posteriormente à execução deste percurso/exercício surgiu paralelamente um “contra-senso” que decidi chamar *O exercício de caminhar como “oximoro”*¹⁵, baseado em algumas observações, práticas e experiências que aprofundi *a posteriori* da execução do exercício. Este exercício é expresso nos trabalhos produzidos ao qual as séries de trabalhos *Exercício*, (2016); *Corpo(s)*, (2016); e *Balance*, (2016) fazem parte. Este capítulo (*O exercício de caminhar como “oximoro”: o corpo e o espaço*) reflete o fato do interesse e experiência mais presente na execução do percurso ter recaído sobre a percepção do meio envolvente através da relação entre o meu corpo vivo e os aparelhos de exercício e culto do corpo – neste caso a passadeira rolante.



André Lopes - Série *Exercício*, (2016). Trabalhos individuais *sem título*. Pintura acrílica e pigmento sobre papel; técnicas mistas; 84.1x59.4cm (cada).

Caminhar implica criar uma relação directa entre o meu corpo e tudo o que o rodeia, obriga a uma constante avaliação reflexiva e contextual. Isto leva-me a considerar e interessar sobre as constantes transformações que os corpos têm vindo a ser submetidos de maneira tangente à evolução das tecnologias. Desta forma, enquanto desportista e em regular contacto com instrumentos maquinais, vivencio regularmente estes médios que proporcionam estabelecer de forma específica um elo entre o corpo e o espaço

Qualquer movimento descreve no espaço um volume (...) Assim se chegaria a um modelo cibernético do corpo como “máquina produtora de volumes” (...) a intersecção de

¹⁵ Oximoro – Combinação engenhosa de palavras cujo sentido literal é contraditório ou incongruente. Consultado em 17-7-2017. Disponível em <https://www.priberam.pt/dlpo/oximoro>

“volumes” pode determinar um segmento de gesto, para a “linguagem natural” do corpo, operante entre os primitivos, antes descreve um espaço polissêmico.¹⁶



André Lopes - Série *Corpo(s)*, (2016). Trabalhos individuais *sem título*. Pintura acrílica e pigmento sobre papel; técnica mista; apróx.180x140cm (cada).

O fato do meu interesse no caminhar sobre uma passarela rolante residir no proveito experiencial que esta fusão entre organismos (orgânicos e artificiais – corpo e máquina) faculta não é portanto ocasional. Visto que as possibilidades e limites se tornam mais amplos e abrangentes, o corpo sendo habitante deste espaço polissêmico torna-se reconhecível como sendo o eixo central que gere toda a experiência e é dessa maneira potenciado na sua ligação, ou mesmo união com o meu trabalho artístico. Esta união entre o meu corpo e os aparelhos maquinais é relevante para mim, uma vez que me interessa a exploração, a investigação e pesquisa do meu corpo visto e vivenciado por mim mesmo. O meu corpo e o corpo-máquina são favorecidos por este encontro entre o (meu) corpo e os aparelhos, sendo simultaneamente o sujeito e o objeto do meu trabalho.

¹⁶ Gil, J. (1984-2001). *Corpo*. Em *Enciclopédia Einaudi: Soma / Psique – Corpo*. (vol. 32º). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, p.214-215.



André Lopes - Série *Balance*, (2016). Trabalhos individuais *sem título*. Pintura acrílica e pigmento sobre tela, técnica mista; 148x107cm (cada).

Numa passadeira rolante, o corpo pode caminhar/correr/*sprintar*. A passadeira rolante permite definir diferentes graus de dificuldade do exercício, a inclinação e a velocidade do tapete, as calorias perdidas, ler os batimentos cardíacos por minuto e calcular a distância percorrida durante o tempo de execução do exercício.

O exercício de caminhar como “oximoro”: o corpo e o espaço título este referente ao capítulo é aqui referido devido ao facto de, segundo o dicionário, a palavra “caminhar” significar – “andar em determinada direção/ dirigir-se/ percorrer”. Todos estes sinónimos pressupõem uma mudança de local enquanto nos movimentamos, e deste modo, o artifício deste movimento, que é caminhar sobre uma passadeira, altere grande parte do significado da palavra. Neste contexto, o corpo assume-se assim também evidentemente relacionado com o ato performativo (tal como as outras máquinas de musculação ou cardiovasculares) uma vez que, este movimento passa a estar diretamente relacionado com uma ação - a um objetivo físico - desde uma movimentação dos membros, ao ganho de resistência cardiovascular, ou até simplesmente gastar as calorias consumidas ao almoço. A atenção e a ação de “caminhar estaticamente” de certa forma catalisa a atenção para características como – a nossa resistência ao exercício, e assim, a atenção recai sobre o tempo em execução, as calorias perdidas e a “distância percorrida” até ao momento.

Por outro lado, o exercício de caminhar na rua pressupõe uma adaptação ao local, ao solo, aos obstáculos. Na passadeira, nas máquinas cardiovasculares ou de desenvolvimento muscular, o movimento é contínuo e sem obstáculos, indiferenciado “um lugar sem lugar” como o barco referido no texto de Michel Foucault *Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias (1984)*: um

*pedaço de espaço flutuante, um lugar sem lugar, que existe por si mesmo, que é fechado dentro de si mesmo mas ao mesmo tempo é uma descontinuidade da infinitude do mar.*¹⁷

Segundo estes exemplos, a passadeira ou outras máquinas de culto do corpo podem ser assim entendidas como uma fenda no espaço que cria um outro lugar onde o corpo, enquanto habitante, também incorpora e associa em comunhão características e experiências novas.

Tendo como ponto de partida a minha experiência do corpo na sua ligação com o lugar verificamos que, conforme a maneira como presenciamos o local e segundo os recursos com que o vemos e o experienciamos, inevitavelmente as experiências e interpretações dessa relação serão produtíveis, férteis e sugestivas. Agora, com base nas ideias já evidenciadas neste capítulo iremos abordar as características do corpo tendo como núcleo a experiência, o corpo dúctil e o corpo disciplinado.

3. Experiências corporais: técnicas e ritmos

Sendo a experiência uma das principais particularidades do trabalho plástico em questão, neste capítulo visamos abordar o corpo dúctil e manipulável, onde a experiência e experimentação o caracterizam. Este corpo é nesta ocasião exemplificado através do corpo mecânico disciplinado, através da investigação e procura que caracterizam o meu trabalho enquanto experimentador na prática artística.

Devido à movimentação do corpo proporcionar a criação de energia, é necessário que estas metamorfoses de energia sigam um foco de ritmos regulados para que haja utilidade e criatividade. Estes ritmos por sua vez interligam-se com as técnicas do corpo, sendo estas intrínsecas à sociedade e diversas em todo o mundo, desde as técnicas mais minuciosas próprias aos atletas de alta performance, até às técnicas mais básicas, automáticas e quotidianas como: deitar; sentar; comer; elas derivam e adaptam-se a todos os contextos socioculturais, entre outros. Assim, nos exercícios de ensino técnico reina a perfeição. Os movimentos são repetidos vezes sem conta com o intuito de retirar o melhor proveito da técnica para que a execução se torne mais eficaz e proveitosa. Deste ponto de vista, o corpo e as suas práticas, pretendem-se performativas e úteis; inserindo-se na economia social e cultural dos gestos – distinguindo-se de outras gestualidades, nomeadamente em alguns projetos artísticos. Marcel Mauss, no texto *As Técnicas do Corpo* (2003), refere que para chegar à perfeição técnica é necessário o ensinamento do *sangue-frio*.

¹⁷ Foucault, M. (1984). *Of Other Spaces: Utopias and Heterotopia*. [s.l.] Architecture /Mouvement/ Continuité, p.9. Consultado em 26-04-2017. Disponível em <http://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf>

*É em particular, na educação do sangue-frio que ela consiste. E este é, antes de tudo, um mecanismo de retardamento, de inibição de movimentos desordenados; esse retardamento permite, a seguir, uma resposta coordenada de movimentos coordenados, que partem então na direção do alvo escolhido.*¹⁸

Estas técnicas são no fundo movimentos do corpo, que supõem um enorme aparelho biológico e fisiológico. Michel Foucault em *Vigiar e Punir* (1997), dedica a 3ª parte para abordar essa “técnica” que se destina à eficácia de um movimento. Nesta 3ª parte intitulada *Disciplina*, é apresentado *Os Corpos Dóceis* tendo como exemplo principal o corpo do soldado.

*Houve, durante a época clássica, uma descoberta do corpo como objeto e alvo de poder. Encontraríamos facilmente sinais dessa grande atenção dedicada então ao corpo – ao corpo que se manipula, se modela, se treina, que obedece, responde, se torna hábil ou cujas forças se multiplicam.*¹⁹

Assim é este corpo útil, inteligível, onde predomina a noção de docilidade que une o corpo analisável ao corpo manipulável, caracterizado pelas suas características dóceis, de submissão e utilização, podendo ser transformado e aperfeiçoado. No trabalho prático, no desporto e na arte, este corpo – útil e disciplinado - também está presente. Está presente num gesto certo e eficaz, numa rotina ou “ritual”, ou ainda num corpo-modelo.

*(...) não se trata de cuidar do corpo, em massa, grosso modo, como se fosse uma unidade indissociável mas de trabalha-lo detalhadamente; de exercer sobre ele uma coerção sem folga, de mantê-lo ao nível mesmo da mecânica - movimentos, gestos atitude, rapidez: poder infinitesimal sobre o corpo ativo.*²⁰

É este controlo dos corpos segundo a sua capacidade de docilidade e utilidade que se pode chamar segundo Foucault as “disciplinas”, “o corpo disciplinado”. Estas disciplinas pretendem aumentar o domínio sobre o corpo individual e estabelece a premissa de quanto mais obediente mais útil e vice-versa. O corpo “mecanizado” tornar-se-ia ágil nos seus movimentos e táticas, eficaz e certo.

Atualmente o meu trabalho, ao nascer da minha prática regular de exercício físico num ginásio de musculação, com base nesta experiência, intensifica uma relação particular com a pintura e seus suportes. Deste modo, considero que o meu trabalho é representativo de um

¹⁸ Mauss, M. (2003). *As técnicas do corpo*. Em *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, p.421. Consultado em 05-09-2017. Disponível em

https://monoskop.org/images/f/f2/Mauss_Marcel_Sociologia_e_antropologia_2003.pdf

¹⁹ Foucault, M. (1997). *Disciplina*. Em *Vigiar e Punir*. (20ª ed.). Petrópolis: Editora Vozes, p.117.

²⁰ Foucault, M. (1997). *Disciplina*. Em *Vigiar e Punir*. (20ª ed.). Petrópolis: Editora Vozes, p.118.

paralelismo entre o corpo como prática desportiva e a prática da pintura. Hoje, o meu trabalho pictural complementa-se segundo o tríptico corporal, entre corpo artístico, corpo desportivo e corpo da pintura.

As práticas gestuais e corporais, inerentes ao meu trabalho, focam desta forma o interesse nas forças, sensações e emoções que a pintura pode incluir e evocar. Na produção do meu trabalho, a vivência e conhecimento que a prática desportiva e a prática do fazer artístico me facultam em união é fundamental para o entendimento e culto do meu corpo físico e mental. O assunto do meu trabalho é o meu corpo, que surge envolvido no processo de produção artística enquanto ser agido e sofrido, ativo e passivo. Aqui, o partido do treino no ginásio é transportado para o espaço do ateliê onde por conseguinte o trabalho é transformado. Neste sentido decidi referir e explorar a experiência ou experimentação como forma de aprofundar e clarificar esta relação de interesses. Para isso, baseei-me no texto do John Dewey, *Having an Experience* (1934), bem como no texto de José Gil, *O experimentador do acaso* (2005). Ambas as referências ilustram e expandem o meu interesse sobre a experiência do corpo enquanto meio mediador e de exploração mundana, refletindo-se na vertente experimental do meu trabalho. Ao longo do último ano a minha pintura exhibe dimensões variáveis, sendo em grande parte de escala supra-humana, que envolve o corpo. A escala destas pinturas surge segundo a necessidade de haver uma relação próxima entre o meu corpo e a pintura de forma total, como um todo.

Mão e olho, se a experiência é estética, são instrumentos através dos quais a totalidade da criatura viva ópera, movida e atuante. Deste modo a expressão é emocional e guiada por um propósito.

(...)

*Em suma, a arte, na sua forma, une a mesma relação entre agir e sofrer, exteriorizar e interiorizar energia, que faz a experiência ser uma experiência.*²¹

Esta ideia de todo está presente no texto de John Dewey, uma vez que o autor distingue experienciar ou experiências múltiplas, de *uma experiência*, conferindo a *uma experiência* um carácter individual e autossuficiente, que caracteriza a sua distinção das restantes. Ou seja, para ser *uma experiência* terá de ser marcante, verdadeira, inesquecível, única e destacável, como o objeto de arte, irrepetível.

²¹ Texto original: *Hand and eye, when the experience is esthetic, are but instruments through which the entire live creature, moved and active throughout, operates. Hence the expression is emotional and guided by purpose. (...) In short, art, in its form, unites the very same relation of doing and undergoing, outgoing and incoming energy, that makes an experience to be an experience.* Dewey, J.(1934). *Having an Experience*. (Tradução de Fernando Poeiras). *Em Art as Experience*. New York : Minton, Balch & Company, pp.50-52.

*Cada obra de arte segue o plano, ou o padrão, de uma experiência completa, tornando-a sentida de modo mais intenso e concentrado.*²²

O artista, tal como referido por Dewey, para conseguir ter *uma experiência* a ideia do todo tem de estar incluída, onde se fundem agir e sofrer, ações e reações inerentes à prática artística. A necessidade de um suporte com dimensões mais amplas, aspeto já referido anteriormente, surgiu interligado a esta ideia do todo, de forma à expressão do meu corpo -que age e sofre- se tornasse presente e genuína. Esta é uma ideia presente que irá ser trabalhada e clarificada ao longo dos capítulos seguintes.

Deste modo, relativamente às experiências corporais foi tratado o corpo disciplinado qualificado pela experiência definida por ritmos e velocidades, e a relação experimental entre agir e sofrer que caracterizam a minha própria prática artística e desportiva. Continuamente a vertente experimental do meu trabalho e do meu corpo vai ser analisada detalhadamente, apoiada nestas práticas em uniformidade, de forma a clarificar a sua importância e influência no meu trabalho prático.

4. Práticas e modalidades enquanto desenvolvimento do corpo e da arte

Tanto no desporto como na prática artística existem práticas do corpo, disciplina, tempo, esforço e dedicação. Este capítulo visa investigar algumas modalidades desportivas (*Boxe, Sport Kempo e Bodybuilding*) que, embora possuindo relação com a prática artística, possuem também um campo e uma atividade específica.

Assim sendo, tanto a prática desportiva como a prática artística necessitam de uma dedicação particular quando se aspira ao “acontecimento/realização”. É segundo este desejo que no meu trabalho ambas as práticas surgem em harmonia e em um relacionamento fiel total, onde metodologias como disciplina diária, trabalho em séries, união e fragmentação do corpo, experimentação e instinto, são em ambas as práticas bases comuns essenciais.

Atualmente, devido à minha prática desportiva diária de *Bodybuilding*, tal como a vertente de combate de *Boxe* e *Sport Kempo*, tornou-se cada vez mais clara a necessidade de incorporar as experiências que estas me proporcionavam no meu trabalho artístico.

²² Texto original: *Every work of art follows the plan of, and pattern of, a complete experience, rendering it more intensely and concentratedly felt.* Dewey, J.(1934). *Having an Experience*. (Tradução de Fernando Poeiras). Em *Art as Experience*. New York : Minton, Balch & Company, p.54

4.1. *Boxe e Sport Kempo* .

A modalidade de *Boxe* é um desporto violento de combate que se destina, tal como todos os outros, a vencer o adversário. Nele é dada a primazia à técnica e à eficácia dos movimentos para que -tal como citado anteriormente- estas se tornem eficientes e automáticos. A técnica e a agilidade estão assim implícitas em todos os movimentos do *Boxe*, desde o movimento do murro *direto*²³, o golpe cruzado, gancho, *uppercut* ou *swing*; às movimentações de esquiva ou até simplesmente movimentos que se destinam apenas a distrair e enganar o oponente. Neste desporto a noção de corpo dócil, manipulável e mecânico é desta maneira grandemente evocada, uma vez que cada movimento pressupõe uma técnica, - pois toda a atitude do corpo contém uma - neste caso elas envolvem o corpo inteiro. Assim retomando, tomemos a técnica do murro ou golpe *direto* como exemplo. Neste golpe a utilização total do corpo é necessária, desde a ponta do pé da perna forte (a perna que fica atrás na posição destra do *kamae*²⁴, a direita neste caso), à rotação da anca, até à extremidade do punho da mão que se arremessa (a direita, uma vez mais) proporcionando uma força muito superior à do simples arremesso do braço. Contudo este é apenas um dos movimentos de ataque ou contra-ataque do *Boxe* cubano, havendo em todos os movimentos seja de ataque, contra-ataque, esquiva ou defesa a sua técnica implícita, que por sua vez tem a sua forma.

Caracterizado pela sua rapidez na desmultiplicação dos golpes, o *Boxe Cubano* pressupõe em cada golpe de braços um passo de pernas (como na movimentação de pernas da dança *Salsa*). Este passo, no entanto, com base na posição do *kamae* seja para avançar ou recuar, os pés nunca juntam ou cruzam de modo a manter a estabilidade do corpo durante todo o combate. Assim, o pé de trás avança aproximadamente a mesma distância que a perna da frente avança ou vice-versa (idêntico ao andar dos pinguins). Estas são assim algumas das técnicas básicas de movimentação e desmultiplicação corporal específicas do *Boxe* cubano, existindo outras.

De fato, segundo Marcel Mauss, durante a aprendizagem o indivíduo imitante que se presta a aprender estas técnicas só obterá o conhecimento técnico com sucesso com base no tríptico conjunto de elementos: social, psicológico, e biológico indissolivelmente misturados.

²³ Murro básico em direção frontal do lado forte – o lado direito no meu caso - à barriga ou cabeça do adversário usado para ataque ou contra-ataque.

²⁴ Postura e posição corporal que consta numa posição de equilíbrio e defesa onde o lado forte do corpo fica mais atrás. Assim a posição varia entre as pessoas destras ou esquerdinas e também nas diversas artes marciais.

*O ato se impõe de fora, do alto, mesmo um ato exclusivamente biológico, relativo ao corpo. O indivíduo assimila a série dos movimentos de que é composto o ato executado diante dele ou com ele pelos outros.*²⁵

Marcel Mauss neste seu texto referente às técnicas do corpo menciona ainda que não existe transmissão nem técnica se não existir tradição, afirmando que antes das técnicas de instrumentos existe o conjunto das técnicas do corpo.

*(...) estamos lidando com técnicas do corpo. O corpo é o primeiro e o mais natural instrumento do homem. O mais exatamente, sem falar de instrumento, o primeiro e mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico do homem é o seu corpo.*²⁶

Assim, com base nesta transmissão cultural referenciada por Mauss, ela tornou-se evidente e relacional com outra das minhas práticas desportivas - a vertente de combate da modalidade *Kempo*. Esta ao contrário do *Boxe* não é apenas um desporto de combate é uma arte marcial. De origem chinesa, carrega claramente esta vertente tradicional e cultural. Posto isto, as tradições inerentes a esta prática são claras e utilizadas por todos os participantes, desde o uso de kimono, a saudação ao entrar no *Dojo* (sala de treino), à saudação em linha no início da aula, finalizando-se com a palavra *Oss*, como forma de respeito recíproco aos colegas e ao esforço que dedicamos durante o treino. Outras componentes que ilustram esta transmissão tradicional são as *Katas*²⁷ ou a manipulação de armas tradicionais como os *Bastões Kali*, a *Katana*, o *Bo*, o *Nunchaku* e o *Sai*; as graduações de técnica e sabedoria são outra componente. Nesta ocasião são atribuídos aos atletas o cinturão respectivo em caso de aprovação, existindo hierarquicamente 5 cores. A minha prática de *Sport Kempo* destina-se à vertente de combate e deste modo, destas tradições, usamos apenas as essenciais para a sua prática. Os meus interesses sobre esta modalidade são desta forma semelhantes aos do *Boxe*; tornar-me ágil, atento, resistente e eficaz através do culto do corpo dócil e disciplinado.

André Leroi-Gourhan, em *O gesto e a Palavra - Memória e Ritmos* (1971), também apresenta uma estética ancorada no corpo onde os ritmos assumem um papel extremamente importante, uma vez que são eles que dão vida e provam a existência ao que podemos considerar

²⁵ Mauss, M. (2003). *As técnicas do corpo*. Em *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, p.405. Consultado em 05-09-2017. Disponível em https://monoskop.org/images/f/f2/Mauss_Marcel_Sociologia_e_antropologia_2003.pdf

²⁶ Mauss, M. (2003). *As técnicas do corpo*. Em *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, p.407. Consultado em 05-09-2017. Disponível em https://monoskop.org/images/f/f2/Mauss_Marcel_Sociologia_e_antropologia_2003.pdf

²⁷ Conjunto de movimentos tradicionais de ataque e defesa referentes à arte marcial em questão.

sem isso “carne inerte”. É deste modo, segundo um ritmo que se compreende e se aprende e que por sua vez através da repetição se aprimora pois sem ela não existe aprendizagem. A aprendizagem surge portanto sempre por analogia com o corpo.

*Classificação das técnicas do corpo em relação ao rendimento (...) O adestramento, como a montagem de uma máquina, é a busca, a aquisição de um rendimento. Aqui, é um rendimento humano. (...) Numa certa medida, portanto, eu poderia comparar essas técnicas, elas mesmas e sua transmissão, a adestramentos, classificando-as por ordem de eficácia.*²⁸

Marcel Mauss, em *As técnicas do corpo* (2003), classifica estas técnicas inerentes ao corpo implementadas através de disciplina que qualificam estas modalidades, considerando poder categoriza-las por ordem de eficácia em relação ao seu rendimento.

Segundo Leroi-Gourhan, no homem permanecem implicações estéticas sensíveis no seu dispositivo sensorial desde a sensibilidade muscular, sensibilidade visceral, gosto, tato, audição, equilíbrio e visão. Todos estes mecanismos básicos criam um ativo geral que se mantém no animal e no homem. Deste modo, é considerado necessário um certo ritmo corporal, bem como, um mecanismo de referência de forma a criar uma relação com o meio exterior. Tal como mencionado em *2. O exercício de caminhar como “oximoro”: o corpo e o espaço*, o sujeito é assim integrado no tempo e no espaço segundo a sua experiência vivida a nível dos ritmos.

*Só existe integração espacial na medida em que o corpo físico puder apreender o espaço. Por outras palavras, a associação do movimento com a forma é a condição primeira de todo o comportamento ativo.*²⁹

Especificando, no meu trabalho estas práticas influenciaram tanto o meu projeto de desenho como a pintura, já que eles surgem apoiados em grande medida sobre uma prática continuada num ginásio de musculação, e sobretudo sobre as representações que ficam inscritas na minha memória corporal referentes às diversas práticas enquanto desportista. Estas memórias corporais são no fundo, sensações, emoções, ritmos e automatismos que o meu corpo regista enquanto ator. Efetivamente, no ginásio é dada uma particular atenção aos ritmos que o corpo deve aprender e onde este é, ao mesmo tempo, passivo e ativo, agido e ator. Nesta experiência de

²⁸ Mauss, M. (2003). *As técnicas do corpo*. Em *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, p.410.

Consultado em 05-09-2017. Disponível em

https://monoskop.org/images/f/f2/Mauss_Marcel_Sociologia_e_antropologia_2003.pdf

²⁹ Leroi-Gourhan, A. (1971). Em *O Gesto e a Palavra, Memória e Ritmos*, (Vol.2). Lisboa: Edições 70, p.86.

trabalho do corpo, onde este se torna não apenas um maquinismo, mas passa mesmo a integrar a própria máquina de treino, as representações de si que o corpo conhece no exercício oscilam entre o modo cartográfico (extensivo e ordenado) e o intensivo (onde o oxigénio e a adrenalina dessa simbiose entre corpo e máquina se tornam a única forma de representação). O registo corporal/material desta experiência faz referência à fragmentação, experimentação e prática que o corpo conheceu nos treinos. Este projeto apoiado segundo a minha experiência corporal desportiva e artística, fascina-me devido à componente rápida e experimental que o desenho proporciona. Eles surgem automaticamente de uma folha branca, um material quase incorpóreo, que favorece uma experimentação e rapidez muito superior à pintura. Na sua forma final os desenhos demonstram e contêm algo de visceral, híbrido, cartográfico, mecânico e rítmico que me interessa.

Inicialmente os meus desenhos assumiam-se como trabalhos por si só, cada um deles implicava a criação do próximo devido à sua diversidade múltipla, o que me seduzia ao reter em si características sensíveis diversas. Devido ao facto do desenho proporcionar uma rapidez de execução e produção, recentemente alguns dos desenhos produzidos não só se destinam a assumirem-se como trabalhos acabados por si próprios, como por vezes servem apenas de experimentação e estudo para a prática da pintura.



André Lopes – Série *Híbrido*, (2015). Trabalhos individuais *sem título*. Desenhos tinta-da-china, pigmento e grafite sobre papel 200g/m; técnica mista; 29.7x42.0cm (cada).

Foi segundo estas leituras paralelas sobre o entendimento do corpo a partir do seu carácter dócil, técnico e rítmico que observei nas disciplinas apresentadas por Michel Foucault idênticos interesses com os ginásios dos dias de hoje. O ginásio pode ser deste modo considerado um espaço de análise, “uma cerca” onde predominam estas disciplinas que pretendem criar um espaço e um

tempo inteiramente útil de forma a cultivar o corpo, tornando-o hábil, viável e automático, proporcionando uma economia do tempo e dos gestos.

*Impõe a melhor relação entre um gesto e a atitude global do corpo, que é a sua condição de eficácia e de rapidez. No bom emprego do corpo, que permite um bom emprego do tempo, nada deve ficar ocioso ou inútil: tudo deve ser chamado a formar o suporte do ato requerido. Um corpo bem disciplinado forma o contexto de realização do mínimo gesto.*³⁰

A artista Alix Lambert devido ao seu interesse experiencial com o mundo, o seu foco de trabalho recai sobre áreas que oferecem um maior intercâmbio humano. Ela dedica toda a sua prática artística a experiências ancoradas na sua vida real. Nesta busca de interesses experienciais a sua obra e vida fundiram-se.

Lambert pretende assim explorar relacionamentos e sentimentos que são provocados por uma pessoa e continuados por outra, divergindo desde compromisso, confiança, compaixão, ciúme, amor, domínio e submissão. Posteriormente as suas obras são exibidas e documentadas em suporte de vídeo ou fotografia. De todas as suas vivências foi a sua ingressão investigativa na modalidade de *Boxe* profissional que me interessou. Como já referi, no *Boxe* praticam-se e cultivam-se instintos de defesa, e ações agressivas sejam elas para intimidar/enganar ou atacar outra pessoa. A habilidade e resistência dos pugilistas em combate é testada a cada *round* de três minutos, ganhando ou perdendo o *round* quem possuir maior quantidade de pontos acumulados, estes pontos por sua vez são ganhos através de golpes acertados sobre o oponente.

De acordo com esta prática, Lambert afirma,

O trabalho é sobre superar o medo. É assustador estar num ringue com alguém que quer bater-te na cabeça.

(...)

*O trabalho ensinou-me a tornar-me confortável com lutar, com defender-me a mim própria. Depois de alguém te atacar, o teu instinto é atacar de volta.*³¹

A sua relação com o boxe foi deste modo real, ela vivenciou o medo, o impacto dos golpes e a exigência física. Todas estas características em união fizeram Lambert entender o *Boxe* como

³⁰ Foucault, M. (1997). *Disciplina*. Em *Vigiar e Punir*. (20ª ed.). Petrópolis: Editora Vozes, p.130.

³¹ Texto original: *The work is about overcoming fear. It is scary to stand in a ring with someone who wants to hit you in the head. (...) The work teaches me to become comfortable with hitting, with defending myself. After someone hits you, your instinct is to hit back.* Weintraub, L. (2003). *Making contemporary art: how today's artists think and work*. London: Thames & Hudson, p.345.

outro tipo de relação humana. A sua obra *Round Twelve*, (1994-1995) é fruto desta relação e consiste na projeção de um vídeo (em três paredes) produzido durante um *round* de *Boxe*. O vídeo gravado através de pequenas câmaras que a artista colocou no interior das luvas documenta todo o *round* durante três minutos. No vídeo torna-se evidente para os espectadores, as ações instintivas de ataque e defesa, os reflexos e os movimentos produzidos pelos pugilistas. Devido ao atraso da filmagem provocado propositadamente pela artista, o vídeo reproduz o impacto, a agressão, a determinação e a força bruta dos golpes dos lutadores detalhadamente.

4.1.1. Contacto e impacto

Sendo o *Boxe* e o *Sport Kempo* desportos onde o contacto e embate é constante, no meu trabalho a vivência destas práticas serviu como ponto de partida à criação de séries de pinturas de escalas superiores às anteriores, nas quais se insere a pintura que decidi chamar *A Marca* presente na série *Fisicalidade*, (2017) devido à minha ação sobre a tela, de inscrição no lugar.



André Lopes – Série *Fisicalidade*. *A Marca*, (01-2017). Pintura acrílica e pigmento sobre tela; técnica mista; 231x168cm.

Nesta pintura, o gesto violento em tom sanguínea/grená presente na parte superior da tela, é complementado com o amarrotar, enrolar e trabalhar da tela na parte inferior, o que deu origem a marcas físicas da minha interação corporal e táctil com a tela, fornecendo posteriormente um

equilíbrio compositivo de forças em toda a superfície da tela. Contudo enquanto executava este trabalho achei que esta violência do gesto e do trabalho da tela podiam ainda ser mais intensificadas neste processo de ir aos limites do meu corpo e do material, e foi segundo esta procura que decidi rasgar a tela no sentido do bordo inferior para o superior, sem pensar nas consequências. Esta decisão muito intuitiva, automática e descontrolada colocou-me algumas questões sobre para onde se dirigia o trabalho. No entanto, no dia seguinte ao regressar ao ateliê deparei-me com a pintura de novo e achei que fazia completamente sentido. A relação física entre o meu corpo e a tela é evidente nesta pintura dado que, devido à necessidade de sentir a força e a sensação da pintura, durante a sua criação ela tornou-se uma superfície de contacto, de embate (como o *Boxe* por exemplo). A meu ver esta pintura evoca um carácter corpóreo puro - uma luta - algo que me interessa explorar. Nela é visível uma inscrição no lugar (na tela), uma marca de um gesto, uma força física do meu corpo enquanto ator/ferramenta de trabalho, em ação com os materiais da pintura. Para mim esta pintura é como uma pele que foi submetida a um contacto físico, como um animal que escava no chão para marcar o seu território, para mostrar a sua força e a sua virilidade. Em *A Marca* (01-2017) espero exhibir e impor uma presença.

Deste modo, foi na tentativa de evidenciar as forças da pintura de forma clara e evidente, que aqui o gesto, a manipulação da tela e a exploração dos limites do material tornaram-se o principal interesse e fascínio. Tendo como resultado uma pintura imediata, contínua, um vestígio direto e palpável de uma ação, aqui os limites da pintura tal como no treino desportivo aludem paralelamente aos limites do meu corpo, explorados em ambas as vertentes. Assim, o que sou capaz de fazer e o que o meu corpo suporta, interliga opostos como, habilidade e resistência, intenção/vontade e técnica. Por outras palavras, quando distingo habilidade de resistência, intenção e vontade de técnica, pretendo por um lado aludir às nossas capacidades, isto é, às nossas habilidades e competências do que consideramos conseguir produzir, sentir, e tornar sensível ao metamorfosear o material no ato de produção. Por outro lado e em confronto, procuro descrever com a resistência e técnica, a complexidade e atrito, as nossas fronteiras e incapacidades inerentes à própria prática, que é outra componente no desenvolvimento do trabalho. Deste modo, num polo estará a intenção vaga do que se espera ou se pretende e num outro polo estará o que realmente se concretiza no objeto final.

Nesta pintura *A Marca* (01-2017) a fragilidade e vulnerabilidade do tecido é destacado pelo seu tratamento violento e aspeto precário. Aqui tal como um lutador vencedor se exhibe no pódio no final do combate, assim também a pintura alcança essa catarse no momento expositivo.

4.2. *Bodybuilding*

O *Bodybuilding*, outra das modalidades à qual me dedico ao longo dos últimos quatro anos é uma das modalidades perante a qual a fusão entre o mecânico e orgânico é inteiramente presente e necessária, dado que para existir desenvolvimento muscular este precisa de estar sujeito a uma resistência (princípio básico da hipertrofia). Existem por isso várias máquinas de treino destinadas a hipertrofia muscular, cada uma com a sua função particular de desenvolvimento de um músculo específico do corpo. Estas máquinas assumem-se também como extensões do corpo ao possibilitar a incorporação de um corpo ou membro de cada vez. Resumidamente, enquanto *Bodybuilder*, o meu plano de treino destinado a hipertrofia muscular é alterado diariamente (devido ao treino do corpo fragmentado - um grupo muscular diferente em cada dia) e alterado mensalmente (na sua constituição – variando o número de séries e de repetições) de forma a criar novos estímulos no corpo para que este desenvolva mais eficientemente a nível muscular. Assim sendo, um plano de treino eficaz pode e deve ser acompanhado por um bom plano alimentar, e deve ser dividido pela seguinte ordem: aquecimento, treino muscular, treino cardiovascular e por fim os alongamentos.

Contudo, para entender a influência do ginásio (de musculação) para a minha prática de artes plásticas, é também importante referir algumas ideias ou considerações pessoais. Assim, num ginásio experimenta-se um percurso que pressupõe uma vontade própria, o processo implica a realidade física, um objetivo, um plano de treino e um corpo. Plano este construído conforme os objetivos do desportista, podendo ser extremamente variável. Como já referi, o meu plano de treino foca-se num plano de Hipertrofia muscular, no qual os músculos encontram resistência, e em resposta à resistência quebram as fibras, que por sua vez no seu processo de recuperação tornam-se mais fortes. No meu trabalho esta resistência está assim presente em todas as minhas práticas através de uma luta, um confronto. Nos desportos de combate (*Boxe* e *Sport Kempō*) é um confronto humano, colectivo ou individual; no *Bodybuilding* é um confronto entre o meu corpo e a máquina; na pintura é um confronto corpo a corpo com os materiais. Todas estas práticas giram portanto em torno de um desenvolvimento individual, favorecido através duma superação física e mental que a execução e resistência patentes à própria prática proporcionam. São portanto práticas do corpo, que resultam num desenvolvimento do corpo e desta maneira resultam num melhor desenvolvimento do trabalho plástico. O artista Matthew Barney trabalhou este princípio da Hipertrofia (desenvolvimento de um músculo ou outro órgão) diretamente no seu trabalho onde assistimos frequentemente à presença de uma força oposta destinada a dificultar ou retardar a realização de uma tarefa. Ao aspirar ao estado perfeito de um corpo pós-humano ele maximiza progressivamente a produção de energia e resistência do seu metabolismo. Barney é assim um criador de resistência considerando-a extremamente útil para o zelo do ato criativo. A sua exposição em 1991 na galeria Barbara Gladstone em Manhattan já evidenciava estes interesses

diretamente. Para essa inauguração Barney cobriu toda a galeria com instrumentos desportivos, desde halteres, bancos de treino ajustáveis, barras, entre outros. Posteriormente ao fecho da galeria o artista executava exercícios com estes instrumentos, as imagens eram mostradas *a posteriori* em monitores aéreos. Estes treinos transformaram-se em obras de arte na sua série de desenhos denominados *Drawing Restraint* (1989-1993), onde o artista regista durante o processo do seu corpo sujeito a uma resistência exterior. Esta resistência é aqui presente de forma a criar uma tensão entre o seu corpo e o desenho que pretende realizar, criando uma ação esgotante.

Eu usava um dispositivo restritivo para fazer desenhos. Eles estavam ligados ao meu interesse de como um músculo pode crescer sob a resistência de um peso.³²



Matthew Barney - *Drawing Restraint*, (1989-1993).

Em vista disso é em busca desta contínua evolução física do corpo, proporcionada pela hipertrofia muscular em que a moral *no pain no gain* é implementada, visível em grande parte dos *posts* de *workout*. Para Barney a arte é desta maneira um meio para libertar a energia sobre-humana. Ele entende o corpo e a arte como campos paralelos ambos capazes de ser redesenhados e modificados.

Ambos podem superar os limites anteriores - no corpo o esforço é físico e destrói o músculo existente, na arte o esforço é mental e destrói as convenções artísticas. O músculo antigo é substituído por tecido novo e mais forte, a ordem artística antiga é substituída por realização artística superior.³³

³² Texto original: *I wore a restraining device to make drawings. They were linked to my interest in how a muscle can grow under the resistance of a weight.* Weintraub, L. (2003). *Making contemporary art : how today's artists think and work.* London: Thames & Hudson, p.396.

³³ Texto original: *Both can be made to surpass previous limits. Hypertrophy this exertion is physical and destroys existing muscle. In the other it is mental and destroys existing art conventions. The old muscle is replaced with*

Em *Cremaster's* (1994–2002) os mesmos princípios são aplicados. Os vídeos são compostos de enredos complexos de forma a tornar árdua e dificultosa a sua decifração. Deste modo *Cremaster's* são denominados de *workouts* para o cérebro, segundo Barney. Esta relação mútua entre disciplina e desejo está presente tanto na obra de Barney, através do desejo disciplinado pela resistência como catapulta para a criatividade, como no corpo disciplinado *Foucaultiano*, na busca de um corpo eficaz e útil, e claramente no *Bodybuilding* através da ética *no pain no gain* intrínseca a esta prática.

4.2.1. Corpo-Máquina

Tendo como base e continuidade o gesto eficiente resultante do corpo disciplinado mecânico referido anteriormente, a ligação que este estabelece e define com o objeto/instrumento em contacto, é evidente no *Bodybuilding* já que cria uma codificação instrumental do corpo.

O corpo torna-se uma espécie de máquina de peças múltiplas que se deslocam em relação umas às outras para chegar a uma configuração e obter um resultado específico.

(...)

*O corpo se constitui como peça de uma máquina multissegmentar.*³⁴

Uma vez que segundo Foucault o corpo pode ser entendido como uma máquina constituída de múltiplas peças que se complementam. Quando este corpo-humano estabelece contacto com instrumentos, ele imediatamente reconhece os aparelhos como extensões do corpo que unem corpo-instrumento e corpo-máquina complexivamente.

Assim, o convívio cênico deste corpo orgânico com o mecânico traz intenções características desta desconstrução.

(...)

superior tissue. The old artistic order is replaced with superior artistic accomplishment. Weintraub, L. (2003). *Making contemporary art : how today's artists think and work.* London: Thames & Hudson, p.396.

³⁴ Foucault, M. (1997). *Disciplina.* Em *Vigiar e Punir.* (20ª ed.). Petrópolis: Editora Vozes, pp.138-139.

*A máquina e o organismo podem apenas se nivelar como corpo, como objeto no entanto quando dois corpos se interagem há uma troca de algo que está associado ao movimento.*³⁵

Clovis Cunha, em *O convívio cênico do corpo orgânico com o mecânico* (2005), faz referência a esta relação caracterizando-a como uma união que faculta experiências específicas associadas ao movimento devido à sua interação. Esta conexão entre máquina e homem tem, a meu ver, o seu expoente máximo na obra do cineasta David Cronenberg no seu filme *Crash* (1996), ao evidenciar e enfatizar a proximidade entre corpo e máquina, numa relação de êxtase ou clímax, associado à dor e ao prazer. O facto do corpo humano ser passível de incorporar outros corpos é também ele salientado devido ao contacto físico ser estabelecido segundo o nosso sentido primário do tato, destacado como o principal interface para a experimentação do mundo.

*O fio condutor que é o corpo conduz ao plano irredutível da sensação táctil que é por sua vez, o principal interface do corpo e do exterior, do interno e do externo.*³⁶

É apoiado nestes interesses que no meu trabalho artístico existe uma atenção na descoberta e exploração dos limites físicos do corpo – o meu corpo – e de um corpo menor – o corpo da pintura - de forma a contribuir para a minha auto-percepção na descoberta dos limites entre a minha natureza orgânica, e a minha experiência com o mundo instrumental desportivo e artístico. É com base nesta relação corporal recíproca, que no meu trabalho a relação entre o meu corpo e o corpo material da pintura fortalece o interesse de trabalhar sobre uma escala que envolve todo o meu corpo. *Confrontos* (04-2017) e *Flow Skin* (06-2017) são ambas séries alusivas à negociação entre o meu corpo físico e mental com o fluxo e refluxo da ação que sobre a pintura actuam e circunscrevem. *Confrontos* (04-2017) e *Flow Skin* (06-2017) são testemunhas da inter-relação entre o curso da ação e o sentir perceptivo dessa mesma ação, força ou gesto que age sobre o meu corpo, tanto a nível emocional como das sensações enquanto ser vivo produtor e experimental.

Após a sua produção as séries citadas começaram a evidenciar uma matriz relativamente a algumas características comuns em ambos os trabalhos, nomeadamente a predominância de um carácter animalesco, terreno e carnal, onde se evidencia brutalidade, velocidades e gestos de um determinado corpo a corpo.

³⁵ Cunha, M. C. (2005). *O convívio cênico do corpo orgânico com o mecânico*. Curitiba: [s.n.], p.85. Consultado em 30-01-2017. Disponível em http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/anais3/clovis_cunha.pdf

³⁶ Flores, E. M. V. (2007). *Minimalismo e Pós-Minimalismo Forma, Anti-forma e Corpo na Obra de Robert Morris*. Covilhã: Livros LabCom, p.144. Consultado em 30/01/2017. Disponível em http://www.labcomifp.ubi.pt/ficheiros/20110829flores_victor_minimalismo_pos_minimalismo.pdf



André Lopes - Série *Confrontos*, (04-2017). Trabalhos individuais *sem título*. Pintura acrílica e pigmento sobre tela; técnica mista; dimensões variáveis, entre 196x153cm (cada).



André Lopes – Série *Flow Skin*, (06-2017). Trabalhos individuais *sem título*. Pintura acrílica e pigmento sobre tela; técnica mista; dimensões variáveis, entre 210x155cm (cada).

Neste capítulo analisamos essencialmente algumas práticas e modalidades que no meu trabalho possuem e estabelecem relação com a prática artística em diversos níveis. Iremos analisar, com base nestas práticas e modalidades, a experiência da animalidade exemplificada através das práticas do corpo – desportivas e artísticas – referenciadas ao longo do texto.

5. A animalidade enquanto encontro performativo com o mundo

Neste ponto do texto iremos abordar a atenção, o instinto, a experiência e a efemeridade, uma vez que são características inerentes ao animal, e caracterizam o nosso ser na sua relação e experiência com o mundo. De acordo com esta ideia iremos analisar e pensar como estas características se destacam e trespasam o meu trabalho plástico, enquanto ser habitante e experimentador do mundo - que age e sofre - através da interação corporal, entre o seu próprio corpo e as particularidades do mundo em que vive.

Giorgio Colli no texto *A senhora do labirinto*, integrado em *O Nascimento da Filosofia* (1992), um livro referente à filosofia grega, apresenta o labirinto pela sua capacidade de fazer retroceder o homem à sua animalidade, no sentido instintivo e de sobrevivência, conjugando simultaneamente jogo e violência. No labirinto a razão está assim ao serviço da animalidade unindo tanto o deus Apolo como Dionísio uma vez que, embora a forma do labirinto tenha sido projetada por Apolo, o jogo é regido por Dionísio. Aqui, o minotauro, animal-deus - metade homem e metade animal- que habita o labirinto, alude à bestialidade em nós humanos, enquanto seres animais. O pensamento está portanto ao encargo do instinto, visto que se não encontrarmos a saída do labirinto, morreremos. Aqui, o labirinto assemelha-se ao *Boxe* e ao meu trabalho, agregando -lado a lado- jogo e violência onde a experiência, intuição, repetição, foco e atenção, são as chaves mestras para o acontecimento. A atenção vigilante, característica inerente ao animal é também aqui presente, e relaciona-se com o meu trabalho não só através da rígida componente disciplinar desportiva, como também através da instintiva e experiencial atenção artística conectada com o seu propósito no ato da produção. Devido ao meu modo de pintar, onde estímulos e intuições tornam-se experimentais, automáticos e momentâneos, surgiu no meu trabalho um interesse sobre a performatividade da pintura e do gesto, essencialmente devido à ação e o gesto serem aspetos fundamentais no meu trabalho. Este aspeto, já trabalhado por artistas como Philip Guston, Franz Klein ou Willem de Kooning, foca o meu interesse no trabalho destes autores principalmente na relação pictural específica de cada um, no que diz respeito à sua relação com o gesto e aos ritmos e velocidades que os caracterizam, conduzindo à tona a experimentação acima de tudo.

O que é um experimentador? E a experimentação de um processo (de experimentação)? Três qualidades são necessárias ao experimentador: a velocidade de execução; a variação na repetição – que cria séries; o sentido de ocasião – que capta a tendência do movimento, entre o caos e a necessidade.

Toda a arte do experimentador- inventor consiste em provocar o caos e saber captar nele um nexo nascente. Para tanto, a velocidade e o sentido da ocasião são

condições imprescindíveis.

A velocidade impede a sistematização e a rotina: quanto mais rápida a execução, mais se abre o campo da espontaneidade e do acaso.

(...)

Mas não chega, executar rapidamente, para experimentar. Não basta deixar brotar o acaso, é preciso provoca-lo, e mesmo dirigi-lo. É preciso criar variações orientadas para ver o que dá.³⁷

Assim um artista ou experimentador tem de estar atento às velocidades, à sua capacidade de reação e interação, com a obra. É preciso estabelecer o sentido, perceber no caos o que é pertinente, fixar um momento quando necessário, perceber como somos agidos pelo que estamos a criar e só deste modo conseguimos determinar o que mudar, o que fazer a seguir e também quando uma pintura chegou à sua condição final. As velocidades são deste modo, intrínsecas e fundamentais no ato da criação, já que são elas que determinam o rumo da obra.

Deitamos mão ao arado e viramo-lo ao contrário; começamos e depois paramos, não porque a experiência tenha chegado ao fim pelo qual foi iniciada mas por causa de interrupções externas ou de letargia interna.³⁸

(...)

Acontecem coisas, mas elas não são definitivamente incluídas ou decididamente excluídas; andamos à deriva. Rendemo-nos de acordo com pressões externas, ou evadimo-nos e comprometemo-nos. Existem começos e cessações mas não existem genuínos inícios e conclusões.³⁹

(...)

Uma experiência possui padrão e estrutura, porque não é a alternância entre agir e sofrer, mas é a interação entre ambos.⁴⁰

³⁷ Gil, J. (2005). *Ângelo de Sousa - O experimentador do acaso*. Em "*Sem Título*" - *Escritos sobre arte e artistas*. Lisboa: Relógio d'Água, p.259-260.

³⁸ Dewey, J.(1934). *Having an Experience*. (Tradução de Fernando Poeiras). Em *Art as Experience*. New York : Minton, Balch & Company,p.40.

³⁹ Dewey, J.(1934). *Having an Experience*. (Tradução de Fernando Poeiras). Em *Art as Experience*. New York : Minton, Balch & Company, p.41.

⁴⁰ Texto original: *An experience has pattern and structure, because it is not just doing and undergoing in alternation, but consists of them in relationship*. Dewey, J.(1934). *Having an Experience*. (Tradução de Fernando Poeiras). Em *Art as Experience*. New York : Minton, Balch & Company, p.45-46.

Tal como referido por Dewey na citação acima, na experiência do fazer as paragens fazem parte. Qualquer experiência tem de ter o refluxo da ação e é nesta continuação que, embora sem saber exatamente porquê, eu enquanto fazedor e recetor, por vezes afasto-me para pensar. Seja porque o resultado não está a ser o esperado ou a ação não está em sintonia com a reação, e deste modo questiono-me se o resultado até então obtido é relevante e emana o suficiente para permanecer e perdurar. Ou por outro lado, se o que se encontra presentemente visível na pintura (manchas, formas, gestos, linhas) não é suficientemente forte e satisfatório e então decido mudar tudo o que foi feito até então.

A experimentação é, deste modo e num primeiro momento, algo de incontrollável, imprevisível e extremamente fértil no processo criativo devido à sua autonomia, no entanto num segundo momento, o fazer da obra é regulado pela recetividade que a ação lhe comunica. Assim, na experimentação, citando as palavras de Dewey “andamos à deriva”, andamos perdidos em busca de algo que só através da prática e do fazer podemos encontrar. Aqui tudo é válido, e é nesta interação entre agir e sofrer da ação artística que se criam novos interesses e ramificações que definem todo um trabalho posteriormente. Todas estas decisões momentâneas e intuitivas servem para a criação de um todo sólido e proveitoso.

*O experimentador põe a experiência ao serviço da experimentação. A vontade deliberada, as estratégias bem pensadas foram incorporadas na rapidez do gesto que as dissolve e as torna espontâneas.*⁴¹

Esta citação de José Gil em *Ângelo de Sousa - O experimentador do acaso* (2005) é, para mim, bastante relevante uma vez que pode ser literalmente utilizada para caracterizar ambas as minhas práticas. Tanto no que respeita o lado produtivo e libertador da procura na produção artística, onde todo um conjunto de experiências anteriores sejam elas técnicas, gestuais ou instrumentais, estão memorizadas através da prática, e deste modo podem ser ainda exploradas a um nível superior, de forma a expandir esse campo experimental. Na minha prática desportiva (*Boxe e Sport Kempo*) o mesmo princípio se verifica, uma vez que a qualidade maquina do corpo é caracterizada através de automatismos que, no fundo, constituem a memória corporal implícita ao meu corpo, implementada através da repetição dos mesmos movimentos vezes sem conta, de maneira a torná-los automáticos e intuitivos. A experiência não será mais uma repetição de experiências anteriores, mas tal como faz referência José Gil “a experiência torna-se ao serviço da experimentação”. Isto é, uma vez que a técnica já está memorizada e apreendida, a experimentação pode ser ainda mais expandida na improvisação, na movimentação e nas

⁴¹ Gil, J. (2005). *Ângelo de Sousa - O experimentador do acaso*. Em "*Sem Título*" - *Escritos sobre arte e artistas*. Lisboa: Relógio d'Água, p.260.

combinações, conferindo à atenção uma relevância destinada à aprimoração individual e pessoal dos movimentos, de forma a produzir uma linguagem própria em ambas as áreas, não recaindo sobre o lado mecânico e técnico da atividade.

Assim, com base nesta linguagem própria, criada devido à habilidade de cada um, aquilo que conseguimos fazer e sentir, confere a esta procura pessoal na qual a imprevisibilidade da experimentação estabelece o foco principal, uma ligação entre o artista e o atleta. Visto que ambos assumem o padrão e norma, ambos adaptam-se segundo as suas capacidades corporais e intelectuais focando a atenção no que se destina realizar, tornando tanto a competência como a incompetência em potencialidade, já que são elas que definem a individualidade em nós. Assim sendo, tal como um atleta, o artista cria todo um caminho processual resultante do culminar de experiências que circundam as suas capacidades e incapacidades criando um percurso próprio. No *Boxe* e também no *Sport Kempo*, o princípio é o mesmo, devido à técnica já estar apreendida o nosso foco já não é na técnica, mas nos automatismos, na improvisação e experimentação. Em combate o tempo de reação é fundamental, uma vez que, são milésimos de segundo que podem definir a vitória ou a derrota, pois é este o tempo que cada lutador tem para atacar ou contra atacar o adversário, e voltar à sua posição inicial de guarda fechada. Assim, na minha experiência em desportos de combate está presente o intercâmbio da ação na qual é evidente o pulsar entre a ação e a reação, o agir e o sofrer. Efetivamente estas são características que impregnam não só o desporto como aludem também à experiência da prática artística através do intercâmbio biopsicossocial entre o meu corpo e a pintura.

Uma referência concreta sobre esta ligação entre corpo e objeto, da acção sobre o objeto e o sofrimento dessa ação sobre o corpo, é a citação de John Dewey presente em *Having an Experience* (1934).

*Experiência é o resultado de uma interação entre a criatura viva e alguns aspetos do mundo em que vive. Um homem faz algo; levanta, digamos, uma pedra. Em consequência ele passa por uma provação, sofre algo: o peso, a tensão, a textura da superfície da coisa levantada. As propriedades assim sofridas determinam as ações subsequentes. A pedra é demasiado pesada ou angulosa, não é suficientemente sólida; ou pelo contrário as propriedades sofridas mostram que é adequada para o uso pretendido. O processo continua até emergir uma adaptação entre o eu e o objeto e essa experiência particular chega a um termo. O que é verdade para este simples exemplo é verdade, no que diz respeito à forma, para toda a experiência.*⁴²

⁴² Texto original: *experience is the result of interaction between a live creature and some aspect of the world in which he lives. A man does something; he lifts, let us say, a stone. In consequence he undergoes, suffers, something: the weight, strain, texture of the surface of the thing lifted. The properties thus undergone determine further doing.*

Dewey faz referência à relação estabelecida entre o corpo e o objeto ao considerar que é através dessa relação que se determina e gera o leme direcional da experiência, onde as ações e reações dessa interação são partes integrantes. No *Bodybuilding* esta ligação entre corpo e objeto é clara, uma vez que o corpo sofre o peso dos objectos (ou da máquina) e reage (lutando) segundo essa força, de modo a formar uma adaptação entre ambos e conseguir executar o exercício eficazmente. Esta relação por sua vez é também visível na arte, uma vez que uma obra até chegar ao seu estado final também ela passa por este processo de adaptação entre o meu corpo vivo – físico, mental e social - e o objecto. Esta adaptação determina-se através de processos recíprocos entre agir e sofrer inerentes à prática da pintura.

5.1.A tela entendida como pele

Uma vez que algumas das minhas pinturas surgiram segundo a importância do trabalho da tela, da superfície, como uma pele de contacto, de embate e atrito, este olhar sobre a tela é presente devido ao facto de querer libertar-me do formato geométrico que a tela engradada pressupõe; bem como a delimitação prévia ou exclusão posterior de uma margem que habita a própria superfície da tela. Este interesse surgiu devido à margem ou o limite do suporte (neste caso do tecido) no meu processo de trabalho ser parte integrante da imagem da pintura. Deste modo não a considero apenas um rebordo que irá ser excluído ou ocultado. Assim, assumo a margem como sendo um outro potencial elemento da pintura a poder ser explorado no meu trabalho, tanto devido à diversidade do material do suporte (dos tecidos), como também devido ao seu uso e manuseamento durante o seu trato e trabalho. As formas provenientes deste processo impregnam características e qualidades à pintura, onde se evidencia uma especificidade orgânica e frágil proveniente da escolha dos materiais utilizados. Caracterizada segundo um carácter dúctil, do próprio material (uma pele ou membrana). Neste momento considero que, quando engradada, a pintura perde estas características, para dar lugar a algo sólido, rígido e duradouro. Grande parte do meu trabalho até ao momento identifica-se com este suporte dúctil e frágil, uma vez que é em torno do trabalho destas superfícies que o meu percurso enquanto fazedor tem incidido. Estas características proporcionam e conferem à tela uma natureza precária, em alguns casos, destruindo-se a ela própria. Esta atitude é visível de maneira a não colocar de fora algumas possibilidades provenientes dos materiais utilizados (fragmentação da tinta, vincos, ranhuras,

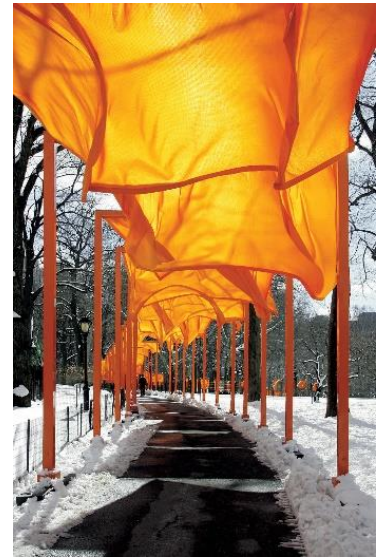
The stone is too heavy or too angular, not solid enough; or else the properties undergone show it is fit for the use for which it is intended. The process continues until a mutual adaptation of the self and the object emerges and that particular experience comes to a close. What is true of this simple instance is true, as to form, of every experience.
Dewey, J.(1934). *Having an Experience*. (Tradução Fernando Poeiras). Em *Art as Experience*. New York: Minton, Balch & Company, p.45.

rasgos) que o trabalho pode abarcar. Até ao momento, a tela tem sido trabalhada e apresentada segundo estes princípios e desta forma, o formato da tela pode por vezes oscilar entre formas geométricas e formas orgânicas, onde a tela surge rasgada e esticada podendo aludir a um limite físico da ação do meu corpo sobre o material, bem como da resistência material da própria pintura (como uma pele ou corpo).

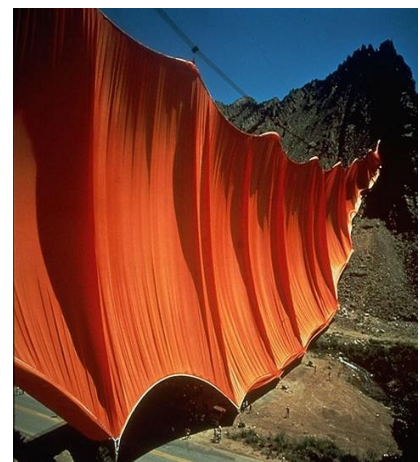
Este carácter da tela interessou-me por unir tanto um lado orgânico, visceral e carnal, como o lado dúctil, precário e efémero que marca alguns trabalhos. Aqui, a fragmentação, ductilidade e descontrolo que a pintura incorpora de certo modo fortifica-a incutindo-lhe vitalidade que advém das suas próprias características.

Foi com base nesta visão da tela como uma pele, que decidi referir a dupla artística que admiro, Christo and Jeanne-Claude. Apesar de formalmente muito distintos do trabalho que iniciei, destaco um aspecto específico da obra desta dupla. No seu trabalho é evidente o interesse sobre estas características dúcteis, orgânicas, manuseáveis e moldáveis favorecidas pelas superfícies materiais do tecido, que parecem conter uma vida própria quando em contacto com situações climáticas, como é o caso de grande parte da sua obra. Em alguns casos, no trabalho de Christo and Jeanne-Claude, o tecido é usado para embrulhar objetos ou edifícios enfatizando a sua forma essencial, o seu contorno, unificando o objeto como um todo. Esta ideia remete também ela para o nosso corpo, dado que é este órgão (a pele), que define os limites físicos do nosso ser, conferindo-lhe uma silhueta que impossibilita ver o nosso interior e unificando-nos como um ser. Sendo a pele a fonte do toque, o mais pessoal dos nossos sentidos, associo na obra destes autores um interesse em transmitir esta ligação íntima entre o espectador e a obra. No seu trabalho está também presente a importância em que a obra crie um espaço que interaja diretamente com as pessoas a nível sensorial, favorecendo experimentações corpo a corpo e cara a cara. Este desejo está também implícito na minha pintura uma vez que pretendo tornar, através dela, estas experimentações reais.

O meu trabalho conecta-se desta forma com processos involuntários de respiração, padrões de crescimento e envelhecimento comuns ao tempo, e íntimos ao ser humano na sua relação com a natureza e o mundo. Aqui o pulsar da pintura expõe o impulso artístico da criação, onde o trabalho corpo a corpo segue o fluxo da ação.



Christo and Jeanne-Claude - *The Gates*, (1979-2005). Central Park, New York City.



Christo and Jeanne-Claude - *Valley Curtain*, (1970-1972). Rifle, Colorado.

Esta relação íntima e física que o trabalho desta dupla desenvolve está também presente na obra do artista Robert Morris, nomeadamente na sua série de trabalhos produzida entre 1973 e 2009, denominada *Blind Time*. Este conjunto de trabalhos é o que atualmente é mais próximo dos meus interesses, uma vez que reforça e fortalece esta ideia física e palpável do trabalho. Aqui o processo toma a dianteira dado que, tal como o nome indica, os desenhos foram elaborados de olhos vendados, tendo como ponto de partida algumas instruções pré-determinadas; nomeadamente: o tempo de execução, o método a usar e o espaço a ocupar. Estas instruções, e também o que falhou nestas estimativas, são visíveis no canto inferior esquerdo dos trabalhos. A performatividade do gesto intensificada devido à ação sobre o papel, estabelece uma interação corpo a corpo com o material, que torna tangível o próprio registo da ação através de rasura e

inscrição na superfície. O método “cego” utilizado, torna-se claro e palpável através das marcas e arrastamentos que os desenhos contêm. O uso da mão como meio registador corpóreo, por sua vez torna o trabalho uma extensão do próprio corpo do artista.



Robert Morris – *Grief*, (2009).

Com base nos exemplos referenciados anteriormente, executar uma pintura é, para mim, muito próximo de um exercício físico. É necessário assumir o erro, usar uma força espontânea, confiança no movimento e no gesto, persistência, uma relação física e íntima entre o meu corpo e os materiais. Segundo estas premissas pretendo criar pinturas onde a força/brutalidade do gesto, a rapidez, espontaneidade e experimentalismo da pintura se tornam visíveis à flor da pele, conferindo-lhes um carácter carnal, físico e sensorial *sui generis*. Aqui, o meu corpo no limite, é o mesmo corpo que, sendo sujeito e objeto, dá e recebe a sensação. Paul Valéry ao afirmar que “*o mais profundo é a pele*” sintetiza esta ideia.

Hoje neste método de pintar que adotei, existe um encontro entre mim e a tela - uma ação performativa ou um duelo - a tela como oponente, como obstáculo. Neste seguimento o gesto que cobre uma figura ou forma pode ser entendido como um limite físico exaustivo a que se chega, o resultado minimal de uma ação exaustiva agregando razão e êxtase, disciplina e desejo, consciência e inconsciência, prazer e dor.

Em *A animalidade enquanto encontro performativo com o mundo*, foram desta forma abordadas questões que caracterizam o meu trabalho nomeadamente a vertente animalesca intrínseca ao corpo humano enquanto meio de experimentação mundana; a afirmação e visão da tela como uma pele - material, dúctil, frágil e por vezes efémero, aludindo tanto ao corpo material da minha pintura como ao meu próprio corpo enquanto ser vivo. Em seguida iremos abordar como a união entre os corpos se materializa tendo como apoio e exemplificação alguns processos e metodologias pessoais, relativas à própria prática artista.

6. Encontro: processos e metodologias

Tendo como núcleo a união entre as práticas do corpo que qualificam processos e metodologias presentes no meu trabalho, este capítulo assume-se como uma tentativa de clarificar esta união, tendo como finalidade expor a sua produtividade e reflexão ao longo do desenvolvimento cronológico do meu trabalho.

Como referido em 4.2. *Bodybuilding*, a importância da variação do plano de treino é essencial para que o corpo tire o melhor proveito do treino. Ao longo do processo do meu trabalho notei que o princípio é idêntico uma vez que quando existe um controlo do trabalho e o resultado é previsível, ou antecipado, ele torna-se circundante e estagnado. Deste modo, existe uma procura da zona de desconforto, de forma a fazer evoluir continuamente o trabalho.

Assim, no ateliê é através do culto do fazer que o trabalho delimita o caminho a percorrer, seja pela sua seleção através da exclusão, delimitando os melhores/os piores, o que eu quero, o que eu não quero, os “sins” e os “nãos”. Esta seleção de trabalhos, posterior à sua execução, está provavelmente presente devido às emoções e sensações serem aqui derivadas das imagens. E eu, como artista/produtor de imagens, quando me deparo perante uma série de desenhos ou pinturas produzidas por mim, tenho o dever de tomar um juízo sobre eles. É assim que consigo perceber o que realmente me interessa. A exclusão torna-se necessária pois é através dela que muitas vezes o trabalho se desenrola e progride.

Porém, muitas vezes tenho ideias sobre interesses inerentes ao meu trabalho e surgem questões como “o que me leva a treinar? O que me leva a criar? E no fundo o que estas questões referentes a duas práticas que se cruzam servem para eu perceber o quê?”

É em torno destas questões que o trabalho se desenvolve. Inicialmente pensei que o que me interessava sobre o meu corpo era o lado estético - um corpo-modelo - algo tardio, posterior ao exercício e à dieta, algo socialmente estabelecido por “corpo belo”. Como a busca do corpo perfeito na Grécia e no Renascimento, a representação da natureza idealizada, ou nos filmes de Leni Riefenstahl, ao representar os corpos próximos de um endeusamento do corpo como no filme os *Ídolos do Estádio* (1938) ou o *Triunfo da Vontade* (1935).

Assim, apoiado neste primeiro interesse surgiu a necessidade de fotografar o meu corpo em estúdio, nu ou seminú, em posições de contração muscular, por vezes com a presença de elementos desportivos como halteres, barras, etc. (imagem 1.). Contudo lembro-me de ficar desiludido com o resultado, algumas eram apenas um cliché, (algo banal, repetitivo, comum - um modelo de sentir e pensar) outras não transmitiam o que eu queria.... Então decidi ir por uma vertente mais conceptual onde um cubo tridimensional assumia-se como um corpo, ou vários cubos como uma rotina sequencial, no meu propósito (imagem 2.). Surgiu pesquisa pertinente em torno da obra teórico-prática de Robert Morris e a sua relação com o corpo.

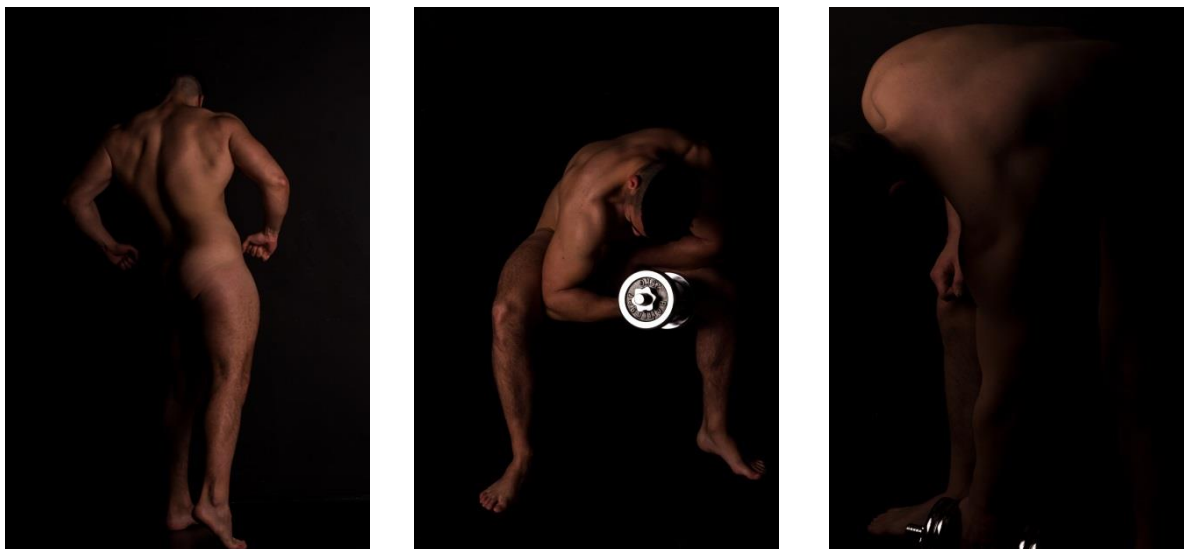


Imagem 1. André Lopes – Série *Auto-Representação*, (2015/2016). Trabalhos individuais *sem título*; Impressão a jato sobre papel fotográfico. 21.0x14.8cm (cada).



Imagem 2. André Lopes - *Rotina*, (2015). Vidro, parafina e pigmento. 25x15x15cm (cada).

Todavia, em *Rotina* (2015) mais uma vez o trabalho parecia ainda muito “imatur”, não avançava, não passava desse nível de estudo, de pesquisa. Foi então nesta continuação que decidi voltar à pintura. Mas, não a pintura representativa como a que desenvolvi durante os três anos de licenciatura 2012-2015, ao retratar pessoas ou interiores íntimos de habitações. Não era esta pintura figurativa e representativa onde o uso do projetor era essencial para decalcar as primeiras linhas que me interessa atualmente. Eu procuro algo que se relacione de maneira direta com o meu corpo, com a minha experiência corporal desportiva, rítmica e experimental. Assim, com base no meu projeto de desenho, projeto perante o qual eu já tinha implementado estes interesses entre o fazer artístico e o fazer desportivo, considerando-o estimulante. Uma vez que os desenhos surgem automaticamente sobre uma folha branca, o que favorece uma experimentação e rapidez muito superior à pintura que tinha desenvolvido até então. Os desenhos continham algo de visceral, mecânico e rítmico que me cativava. Assim nesta continuidade pensei em ampliar consecutivamente desde o seu formato primário *standard*, 21.0x29.7cm e 29.7x42.0cm até telas de 155x200cm como os meus trabalhos mais recentes. Foi portanto neste aumento de escala

gradual que muito ingenuamente (ou não) voltei “ao meu lar”, à pintura. Agora segundo um novo olhar, devido a todas essas autocríticas durante as quais refleti sobre o meu trabalho, que divagou entre diferentes suportes, desde fotografia, desenho e pintura. Todos estes trabalhos serviram para este retorno à pintura

Neste seguimento, essas múltiplas ideias, pensamentos e interesses que, de certa forma surgem no meu pensamento, são fundamentais. Embora sem um fim necessariamente materializável, estas reflexões tornam-se uma espécie de “gatilho” para a introspeção dentro da minha prática artística. Deste modo, essa vaga ideia esfumada, é por vezes anotada segundo a forma de uma simples mensagem enviada a mim próprio, via telemóvel - sobre um possível tema; uma frase relevante para mim; um breve esboço; ou outro tipo de assuntos e anotações. Sendo essa ideia fugaz, torna particularmente essencial o seu armazenamento e preservação. É, contudo, nesta transposição ou deslocamento com finalidade no seu armazenamento que dependendo do seu conteúdo, ela pode resultar em um título, para um texto construído *a posteriori*, uma série de trabalhos que circulem em torno dessa ideia, um esboço compositivo no meu diário gráfico, ou simplesmente assume-se como auxílio reflexivo para a minha inspiração artística.

Deste modo, este “gatilho” não é visível de antemão, uma vez que nem todos os pensamentos se destinam a um fim artístico, e como tal, não é possível saber quando uma frase, uma dor, uma composição fotográfica ou uma simples memória ou intuição podem vir a ser pretexto para uma futura pintura, ou série de trabalhos. É segundo esta ideia que a improvisação por vezes passa a tomar a dianteira isto é, quando uma insistência racional ou um objetivo prévio não corresponde à expectativa no ato da criação e um gesto espontâneo e violento, criado despropositadamente ou descontroladamente, transmite ou reflete inesperadamente tudo o que era esperado *a priori*. Desta maneira o “erro” intuitivo ou imprevisível, assume-se como “gatilho” para a produtividade e passa a ser o principal interesse e fascínio, uma vez que, inesperadamente ele transmite mais do que o que foi criado para esse propósito. Deste modo, a improvisação é aqui referida em semelhança com o “erro” descontrolado e ocasional, mesmo sendo ele incitado propositadamente promovendo a criação.

Contudo, o “gatilho”, que no sentido de William S. Burroughs faz a mente entrar numa *Interzone*, isto é, uma espécie de realidade virtual que paralelamente cativa a criação, não é totalmente ingénuo, uma vez que para se encontrar/associar algo a alguma coisa, esse algo já teria de ter sido procurado previamente. Assim, a imprevisibilidade do acaso, de certa maneira inconsciente e descontrolada, também ela assume um papel importante na minha prática artística, podendo distanciar-se entre memória e deambulação. Ela relaciona-se direta ou indiretamente com experiências quotidianas corporais e intelectuais.

Este projeto que é o meu trabalho, apoia-se assim sobre práticas quotidianas que vivencio através do corpo e sobretudo sobre as representações que ficam gravadas na minha memória corporal, enquanto artista e desportista.

6.1. Emoções e sensações provenientes das imagens

Outro ponto de partida são as emoções e a sua relação com as imagens, tema do livro de Didi-Huberman intitulado *Que Emoção! Que Emoção?* (2015). Aqui o meu interesse sobre a obra provém da ideia da emoção ligada ao *Pathos* – “à paixão/sofrimento”. Visto que as sensações, emoções e ritmos que o meu corpo regista enquanto ator na prática desportiva assumem-se por vezes como uma dor, um pressentimento/receio, uma adrenalina momentânea, um esforço/fadiga físico(a), euforia, força(s) ou resistência(s) corporais. Por sua vez, todas estas sensações refletem-se -de modo direto ou indireto- no meu trabalho artístico, dado que derivam de duas práticas comuns ao meu quotidiano e que são inseparáveis.

Assim, seguindo a ideia da valorização da emoção ligada ao *Pathos*, o filósofo Friedrich Nietzsche é citado no livro de Didi-Huberman, *Que Emoção! Que Emoção?* (2015) pelo seu estudo da “vida sensível interrogada”. É sobretudo neste contexto que se integra a sua obra *A Origem Da Tragédia* (1996), referente à relação híbrida entre filosofia e filologia. A partir deste texto podemos estabelecer uma relação com a personagem mítica do *Centauro*, devido à sua relação híbrida entre racionalidade (apolíneo) e animalidade (dionísio), que a própria personagem do *Centauro* assume na sua fisionomia, através da fusão entre homem e animal. Um dos seus pontos de referência neste texto é a combinação de impulsos artísticos, apolíneos e dionisíacos. Apolíneo, relativamente ao deus Apolo, relacionado com a natureza, identificado com o sol e luz da verdade, que é também o deus da beleza, da perfeição, da harmonia, do equilíbrio, e da razão. Dionisíaco é relativo ao deus Dionísio, é o deus do vinho, da intoxicação, do êxtase, um símbolo do caótico, perigoso e inesperado.

A ambivalência entre estes dois conceitos opostos pode, no meu entender, ser interpretada como uma forma de reagir às imagens e às emoções. Neste caso, o Apolíneo assumiria o carácter de logos/razão, e o Dionisíaco a ideia de êxtase emotivo e descontrolado. Esta relação é, contudo, referida devido à minha experiência pessoal relativamente às emoções e paralelamente ao seu controlo. Devido à prática já referida da arte marcial *Sport Kempo* de origem chinesa, que significa “A lei do punho”, esta arte pressupõe um ênfase entre o equilíbrio espiritual do corpo e da mente. O meu corpo, bem como o meu trabalho perante esta prática, assume indiscutivelmente as duas facetas anteriormente citadas. Tanto o lado racional, ligado ao logos/apolíneo, no contexto da prática artística, como durante a prática desportiva, onde existe um maior foco na atenção, na reação e nos pensamentos. Como o lado emotivo ligado ao êxtase/dionisíaco, quando as endorfinas e a adrenalina percorrem o meu corpo (em situação de combate por exemplo), onde o nervosismo, a ansiedade e o medo se encontram em patamares semelhantes, que por sua vez se relacionam com a execução do trabalho no ateliê, onde predomina um abundante interesse na aventura e experiência, no gesto, na materialidade e na expressividade resultante do uso do meu corpo enquanto agente, em atividade com os materiais utilizados. Segundo Didi-Huberman, o

filósofo francês Henri Bergson, aborda a emoção como “gestos ativos” / “gestos da paixão” relacionando-os com a ideia de “moção”, de movimento. Assim, ao associar a emoção a uma ação, ao mesmo tempo interior e exterior, que percorre involuntariamente, o nosso corpo assume e age consoante esses estímulos descontrolados, tornando-o vulnerável e possibilitando-lhe a capacidade de reagir de formas inesperadas. A emoção inesperada pode ser assim exemplificada quando algo nos afeta sem estarmos à espera, como por exemplo, um ataque à nossa integridade física, como a artista Alix Lambert e eu vivenciamos, referido anteriormente em 4.1. *Boxe e Sport Kempo*. Este ataque pode ao mesmo tempo fazer o nosso corpo paralisar - como um impasse - ou ao invés, devido à adrenalina, possuímos uma capacidade de reação e força inesperada capaz de imobilizar ou escapar ao “oponente”. Uma das vertentes dos desportos de combate é tentar controlar o corpo e a mente, e dessa forma usar a emoção de modo mais útil, certo e eficaz. De certa maneira, existe portanto um desejo em tornar o lado emotivo e inesperado em algo racional e controlado, de maneira à reação emotiva tornar-se previsível, automática e viável. O meu trabalho prático pelo contrário deseja libertar-se deste racionalismo e controlo, para dar primazia aos estímulos e intuições experimentais e momentâneas onde o agir e sofrer da prática artística conduzem a um nexos.

Um dos meus trabalhos perante o qual revejo claramente nestas definições do meu processo de trabalho é o tríptico documentado na Imagem 3.



Imagem 3. André Lopes - *Sem título*, (10-2016). Pintura acrílica e pigmento sobre tela; 70x210cm.

Este tríptico surgiu de forma muito intuitiva. Decidi pintar simultaneamente de branco três telas de dimensões iguais. Enquanto executava este processo reparei que o meu movimento gestual repetitivo, enquanto cobria as telas, tinha algo de extremamente físico, espontâneo e imediato (como no desporto). Assim, foi através desta ligação entre mim e a tela, esta aproximação, que despertou um fascínio e, sem acabar de as cobrir totalmente, decidi afastar-me

para as observar de uma distância mais abrangente e confortável. Após este distanciamento as três telas assumiram-se inquestionavelmente como apenas um trabalho finalizado e deste modo surgiu um tríptico espontâneo, contudo extremamente significativo dos interesses do meu trabalho, relacionando-se fisicamente e sensorialmente comigo.

Em *Que Emoção! Que Emoção?* (2015) Didi-Huberman no final do texto afirma ainda que:

*É mesmo através das emoções que podemos, eventualmente, transformar o nosso mundo, na condição, é certo, de que elas se transformem elas próprias em pensamentos e em ações.*⁴³

A citação acima transcrita foi sem dúvida a que mais se verificou evidente e significativa para mim no que se refere à interpretação e uso das emoções. Ela exalta, igualmente os mesmos interesses patentes no meu trabalho prático, uma vez que, pretendo transformar as minhas potenciais emoções/experiências/memórias corporais, provenientes da prática desportiva e torná-las em ideias e pensamentos, que posteriormente se tornarão ações, acabando por resultar em registos que oscilam entre registos gráficos, corporais e materiais sobre tela ou papel. Estes registos são realizados através do interesse pelo lado experimental da pintura, e assumem representações variáveis, desde a fragmentação do corpo humano em fusão com maquinismos e instrumentos, a pinceladas grosseiras, ou até mesmo fruto de uma grande contenção de gestos e meios, onde só conseguimos identificar algum objeto ou espaço. O suporte oscila entre papel e diferentes tipos de tecido, sendo os formatos em papel de dimensões mais reduzidas entre 21.0x29.7cm e 59.4x84.1cm, e os de tecido de escalas superiores, em torno de 155x200 cm.⁴⁴ No livro de Gilles Deleuze, intitulado *Lógica da Sensação* (2011), no capítulo *Pintura e Sensação*, estão presentes as seguintes frases:

*Adotando uma expressão de Valéry, a sensação é o que se transmite diretamente, evitando o desvio ou o aborrecimento de uma história que houvesse de ser contada.*⁴⁵

(...)

*A figura é a forma sensível na sua relação com a sensação; age de modo imediato sobre o sistema nervoso, que é da carne.*⁴⁶

⁴³ Didi-Huberman, G. (2015). *Que Emoção! Que Emoção?*. Lisboa: KKYM, p.39.

⁴⁴ Registados em anexo, pp.58-61.

⁴⁵ Deleuze, G. (2011). *Pintura e Sensação*. Em Francis Bacon: *Lógica da Sensação*. (1ªed. Tradução José Miranda Justo) Lisboa: Orfeu Negro, p.82.

⁴⁶ Deleuze, G. (2011). *Pintura e Sensação*. Em Francis Bacon: *Lógica da Sensação*. (1ªed. Tradução José Miranda Justo) Lisboa: Orfeu Negro, p.79.

(...)

*A cor está no corpo, a sensação está no corpo, e não no ar. A sensação é o que é pintado. O que está pintado dentro do quadro é corpo, não na medida em que o corpo é representado como objeto, mas na medida em que é vivido como experienciando uma determinada sensação.*⁴⁷

(...)

*É uma questão muito intrincada e difícil, a de saber porque razão uma pintura toca diretamente o sistema nervoso e outra pintura conta a história em uma longa diatribe através do cérebro.*⁴⁸

Quando refiro os interesses da minha pintura relativamente às forças, à espontaneidade e às sensações visíveis à flor da pele, refiro-me a esta sensação que trespassa diretamente a razão para o sistema nervoso. Isto é, quando diante da pintura a razão torna-se secundária e a sensação emergente transborda e domina toda a perceção. Deste modo, para mim, a pintura deixa de estar na ordem do pensamento, “deixa de contar uma história”, para se inserir na categoria da sensibilidade. Assim a sensação será algo que se sente na “carne” e não algo que se interpreta. Esta ideia é algo que me fascina e que espero tornar evidente na minha pintura. Deleuze, referente à violência e às forças da pintura, tendo como exemplo as obras de Bacon, afirma que elas nada têm a ver com o que é representado (o sensacional, o clichê). A violência da sensação por sua vez opõe-se à violência do representado.

*Ora, em Bacon não há sentimentos: somente afetos, ou seja, “sensações” e “instintos”, seguindo a forma do Naturalismo. E a sensação é o que determina o instinto num determinado momento, tal como o instinto é a passagem de uma sensação a uma outra, a procura da “melhor” sensação (não a mais agradável, mas sim a que preenche a carne num dado momento da sua descida, da sua contração ou da sua dilatação).*⁴⁹

(...)

Somos levados a crer que Bacon encontra Artaud em muitos aspetos: a Figura é precisamente o corpo sem órgãos (desfazer o organismo em benefício do corpo, o rosto em benefício da cabeça); o corpo sem órgãos é carne e nervo; é percorrido por uma onda que traça nele diferentes níveis; a sensação é, por assim dizer, o encontro da onda com

⁴⁷ Deleuze, G. (2011). *Pintura e Sensação*. Em *Francis Bacon: Lógica da Sensação*. (1ªed. Tradução José Miranda Justo) Lisboa: Orfeu Negro, p.80.

⁴⁸ Deleuze, G. (2011). *Pintura e Sensação*. Em *Francis Bacon: Lógica da Sensação*. (1ªed. Tradução José Miranda Justo) Lisboa: Orfeu Negro, p.81.

⁴⁹ Deleuze, G. (2011). *Pintura e Sensação*. Em *Francis Bacon: Lógica da Sensação*. (1ªed. Tradução José Miranda Justo) Lisboa: Orfeu Negro, p.87.

*Forças que agem sobre o corpo, um “atletismo afectivo”, um grito-sopro; a sensação quando é assim posta em relação ao corpo, deixa de ser representacional, torna-se real;*⁵⁰

Em *Pintar as Forças*, Paul Klee referido por Deleuze em *Lógica da Sensação* (2011), ao afirmar que a tarefa da pintura é tornar visível forças que não são visíveis, também ele se identifica com esta ideia de uma força interligada com a sensação e deste modo, para que uma sensação exista, uma força tem de ser exercida sobre um corpo.

Reforçando este ponto, de acordo com Georges Didi-Huberman o criador da psicanálise Sigmund Freud afirma que:

*Em todos esses casos, a emoção está como que separada da imagem que fazemos da situação. (...) há uma disjunção, uma dissociação entre o afeto e a representação.*⁵¹

Deste modo, não podemos saber previamente quando uma imagem nos irá despertar uma certa emoção, nem qual será essa emoção. É neste sentido que a arte é possuidora de emoções múltiplas e diversas, consoante a relação e interpretação de cada observador com a obra. Segundo Picasso,

*Uma ideia é um ponto de partida e nada mais;
Uma pintura não é pensada de antemão;
Nunca se sabe o que vamos fazer. Começamos uma pintura e ela transforma-se em qualquer coisa de completamente diferente.*⁵²

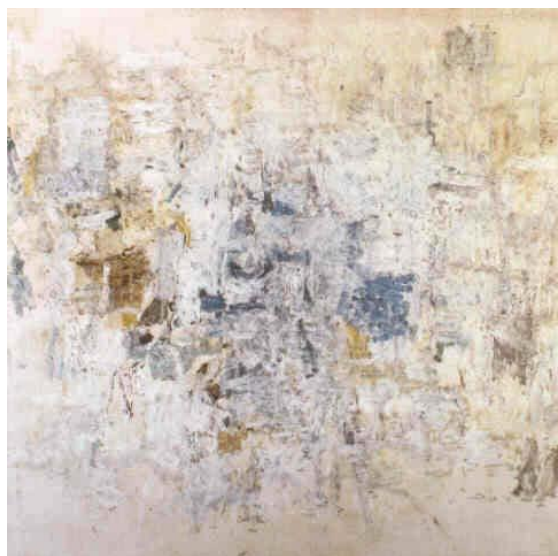
Foi com base nas premissas acima citadas por Picasso, presentes no texto de Manuel Botelho referente ao projeto artístico de Philip Guston, que despertou o meu interesse sobre a obra de Guston nomeadamente a sua primeira obra abstrata dos anos 50, intitulada por *White Painting I* (1951). Para realizar esta pintura Guston pintou “colado” à tela, de uma só vez para se impedir de refletir sobre o andamento da pintura, e assim resultou uma pintura imediata e contínua. Esta estratégia proporcionou-lhe parecências com os seus contemporâneos. Por esta época Pollock pintava sobre a tela colocada no chão para se sentir integrado na pintura; Rothko ampliava sucessivamente a escala das suas pinturas até que estas o envolvessem totalmente. Foi

⁵⁰ Deleuze, G. (2011). *A Histeria*. Em Francis Bacon: *Lógica da Sensação*. (1ªed. Tradução José Miranda Justo) Lisboa: Orfeu Negro, pp.94-95.

⁵¹ Didi-Huberman, G. (2015). *Que Emoção! Que Emoção?*. Lisboa: KKYM, p.27.

⁵² Botelho, M. (2005). *Projecto artístico: Philip Guston*. Lisboa: Edição Livros Vendaval, pp.487- 488. Consultado em 25-01-2017. Disponível em https://www.iconline.ipleiria.pt/bitstream/10400.8/781/1/david_Santos.pdf

assim através de *White Painting I* (1951) que Guston descobriu o seu método de pintar, de maneira a relacionar-se com a pintura de forma física e mental.



Philip Guston - *White Painting I*, (1951).

*A pintura seria como que um prolongamento de si próprio, dos seus dedos e braços, para não dizer da sua alma.*⁵³

*(...) por um lado, uma teimosa fidelidade à abstração; por outro, um desejo crescente de lidar com o mundo físico, o mundo tangível dos objetos. O lado físico da realidade refletia-se de modo sub-reptício na sua pintura, uma pintura não figurativa ainda, mas dedicada a encontrar um equivalente plástico para o peso, para a materialidade das coisas.*⁵⁴

A sua pintura abstrata continha deste modo um vestígio direto e palpável da sua ação sobre a tela. Despojadas de qualquer intencionalidade mimética, elas evidenciavam confrontos entre Guston e os materiais da pintura sendo incompreensível perceber quantas vezes as suas obras foram repintadas ou raspadas até à sua versão final.

O artista Francis Bacon, no documentário da coleção *Arte & Artistas* realizado por Adam Low, denominado *Na Arena De Bacon* (2009), afirma que o aspeto das suas pinturas não é para ele o primordial, mas sim, o que elas evocam a nível emocional e das sensações. Desta forma

⁵³ Botelho, M. (2005). *Projecto artístico: Philip Guston*. Lisboa: Edição Livros Vendaval, p.494. Consultado em 25-01-2017. Disponível em https://www.iconline.ipleiria.pt/bitstream/10400.8/781/1/david_Santos.pdf

⁵⁴ Botelho, M. (2005). *Projecto artístico: Philip Guston*. Lisboa: Edição Livros Vendaval, p.497. Consultado em 25-01-2017. Disponível em https://www.iconline.ipleiria.pt/bitstream/10400.8/781/1/david_Santos.pdf

relaciona-se diretamente com a ideia emotiva múltipla da arte. A sua obra *sui generis* destaca-se, a meu ver, devido ao “excesso de presença” do corpo, “excesso” este de inspiração “Giliana”⁵⁵. No entanto, ao relacionarem-se com o corpo humano criam, no sentido monstruoso do termo, um interesse e fascínio. Deste modo, este monstro (corporal) ao mostrar o irreal verdadeiro é ao mesmo tempo totalmente opaco e inteiramente transparente. Ele favorece ao olhar mais do que outra coisa jamais vista, tanto devido à despreocupação relativamente ao olhar do outro, como pelo simultâneo intuito de o cativar. Assim, por outras palavras, o “excesso de presença” visível nos corpos de Bacon surge aqui associado ao seu carácter monstruoso que eles incorporam, que seduz o olhar devido à sua invulgaridade e semelhança, entre humano e inumano, o orgânico e o artificial.

*Não há poema sem acidente, não há poema que não se abra como uma ferida, mas que não abra ferida também.*⁵⁶

Esta citação de Jacques Derrida é referente à poesia, mas alude às artes em geral, relaciona-se com esta força ou presença que a arte tem de criar para que seja arte. Contudo tal como o ouriço caixeiro, ao enrolar-se sobre si mesmo quando enfrenta o perigo, ele tanto demonstra a sua força como a sua vulnerabilidade pois permanece imóvel, expondo-se à morte, neste caso à poesia, à arte. Para mim, o meu trabalho é a minha vulnerabilidade e igualmente a minha força, e desta maneira delimita o seu próprio caminho.

Helena Almeida, outra das minhas referências artísticas, na exposição *A minha obra é o meu corpo* (2015) afirma o seguinte:

*Não havia distinção entre o exterior e o interior: o meu interior era o exterior; o meu exterior era também o meu interior. Tudo estava em tudo, e eu compreendi isso, que era algo de global, que tudo estava em tudo, que a tela estava totalmente em mim, da mesma maneira que eu estava completamente na tela*⁵⁷

Desde a década de 1960 a obra da artista tem vindo a ser caracterizada pelo seu interesse pelo corpo enquanto ocupante e definidor do espaço, estabelecendo um encontro performativo entre ele e o mundo. O meu interesse sobre o trabalho da artista reside portanto neste encontro performativo com o mundo através do corpo, na sua íntima relação entre corpo e obra, e também

⁵⁵ Fazemos aqui referência à obra: Gil, J. (1994). *Monstros*. Lisboa: Quetzal.

⁵⁶ Derrida, J. (1992). *Che cos' è la poesia?*. [s.l.]: Angelus Novus, Editora, p.9.

⁵⁷ Almeida, H. (2015). *A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra : Helena Almeida*. Porto: Fundação de Serralves, p.84.

na sua estética minimal de representação, retirando tudo o que não é preciso para transmitir o que pretende. Numa entrevista a Marta Moreira de Almeida e João Ribas em 27 de Maio de 2015, a artista afirma usar a cor específica do azul *Klein* para definir espaço, eu por outro lado identifico-me com esta funcionalidade das cores ao atribuir a diferentes tonalidades de grená e bordô qualidades que os aproximam e qualificam como carne. Quando não o uso, as pinturas /desenhos já são outra coisa, têm outros significados, e desta forma o bordô até ao momento está sempre presente. Esta cor caracteristicamente é proveniente de óxido de ferro, ou seja ferrugem, um pigmento natural. Diante das suas obras é a série de *Pinturas Habitadas* (1976) que mais me fascina.



Helena Almeida - *Pinturas Habitadas*, (1976).

Aqui a artista pintou, com pincel e tinta azul, sobre fotografias a preto e branco do seu corpo resultando em variadas composições e sequências. Todavia as que mais me interessam são as que a artista simula tocar/manusear o plano de tinta azul, materializando-o e conferindo-lhe um carácter igualmente físico e material, assunto que me é muito próximo.

Neste último capítulo analisámos como as duas práticas gestuais e corporais, inerentes ao meu trabalho se foram desenvolvendo e evidenciando cronologicamente ao longo do meu percurso artístico. Estas práticas em união foram abordadas segundo a sua produtividade implícita como forma de cultivar o interesse sobre as forças, sensações e emoções que a pintura pode incluir e evocar.

Conclusões

Este documento teve como ponto de partida o trabalho artístico desenvolvido enquanto aluno do Mestrado em Artes Plásticas (2015-2017). Nos últimos dois anos procurei uma relação entre arte e vida, uma relação em que o principal meio de experiência e de produção é o meu corpo. Na realidade, existem duas práticas do “corpo” presentes ao longo do trabalho, sendo elas: o corpo-modelo (que se manifesta inicialmente sobretudo no trabalho fotográfico) e o corpo-a-corpo, propriamente dito, que marca os últimos trabalhos. Existem também zonas de mistura entre essas duas práticas do corpo, que nem sempre se conseguem distinguir dado que complementam-se mutuamente. Neste último sentido, o meu corpo tornou-se um meio de experimentação (no desporto e na prática artística) e um meio de produção (a pintura torna-se uma “extensão” do corpo); o meu corpo estabeleceu uma ligação entre o meu trabalho e as minhas vivências.

Embora se misturem ao longo de toda a produção, é possível distinguir dois momentos da prática artística. Num, o corpo-modelo é privilegiado, no outro, o corpo a corpo. Inicialmente, pensei que o que me interessava sobre o meu corpo era o lado estético, algo exterior à prática em si, ou seja, a atenção residia sobre o resultado e não sobre o processo. Eu procurava algo socialmente estabelecido como um modelo de “corpo belo”, perfeito e idealizado. Deste modo interessei-me pelo corpo atlético da Grécia, a natureza idealizada do Renascimento e também o trabalho da cineasta Leni Riefenstahl, ao propor uma visão de um corpo próximo de um endeusamento. Assim, associado ao corpo-modelo o meu trabalho recaiu sobre o suporte de fotografia. Aqui o meu corpo era o sujeito representado nu ou seminú em posições de contração muscular, ele surgia sobre um fundo neutro (branco ou preto), por vezes em contacto com instrumentos desportivos (*Auto-Representação*, 2015/2016). Contudo, lembro-me de ficar insatisfeito com o resultado, achava o trabalho demasiado direto, programado e previsível. Desta forma, decidi explorar uma vertente mais abstrata ligada aos meus interesses que o desporto - enquanto meio de desenvolvimento processual- proporcionava a nível corporal, mental e social.

Assim, posteriormente nesta continuidade fui interessando-me pelo corpo em ação, na prática, pela experimentação com o corpo. Então, o meu percurso artístico estabeleceu-se segundo questões que coexistem na minha prática experimental, tanto artística como desportiva.

A par da fotografia iniciei um trabalho de desenho. Inicialmente o meu trabalho prático girava em torno do desenho, onde a minha mão era o principal elemento de trabalho na sua produção, contudo com o desenvolvimento do trabalho e a necessidade de envolver-me com todo o meu corpo, como era necessário no desporto, o trabalho sofreu uma mudança radical. Agora o meu corpo agia de forma total sobre o meu trabalho, como um exercício. Aqui começaram a tornar-se evidentes os gestos de uma ação sobre os suportes.

Tendo como alicerce uma prática continuada desportiva e artística, o trabalho desenvolveu-se em torno da experimentação da própria pintura, num corpo a corpo com a pintura. Neste exercício não existem propriamente decisões prévias à sua execução.

“Clarificado” com o auxílio de referências teóricas e artísticas, pensado segundo opiniões pessoais, de professores, colegas e também amigos, o meu trabalho começou a revelar algumas características predominantes que exprimiam um determinado corpo a corpo; um carácter corpóreo e carnal onde se sentem forças, gestos e velocidades resultantes da interação do meu corpo sobre uma superfície onde a escala o envolve totalmente.

Foi sem dúvida através do “diálogo” entre o meu corpo material e o corpo material da própria pintura que se tornou notório que a minha pintura agia sobre mim, como eu agia sobre ela. Nesta relação fértil havia assim a necessidade de conduzir o trabalho para os meus interesses, tendo em conta o que o trabalho me ia comunicando. Esse “diálogo” visava apresentar o resultado do corpo a corpo, as forças emergentes na pintura. Aqui, a memória corporal do meu corpo enquanto ser ativo sobre o material demarcava na superfície da pintura gestos primitivos, por vezes próximos de automatismos enérgicos. O meu corpo ao agir diretamente sobre o trabalho caracteriza-o de certa forma como uma pintura corporal, um duplo do registo corporal das ações do meu próprio corpo.

O meu corpo humano material - orgânico e visceral – constituído por pele e carne estabelece assim o principal interface com o mundo visível e tangível; o meu corpo em exercício estabelece a relação com o mundo e a pintura enquanto corpo experimental, além da “técnica” – entendida como um modo de fazer disciplinar.

Futuramente espero continuar a desenvolver um trabalho que evidencie forças, brutalidade, imprevisibilidade, acaso, e descontrolo. Um trabalho que continua o meu corpo a corpo com a pintura, sendo este – o corpo a corpo - o “punctum”⁵⁸ visual e experiencial do meu trabalho.

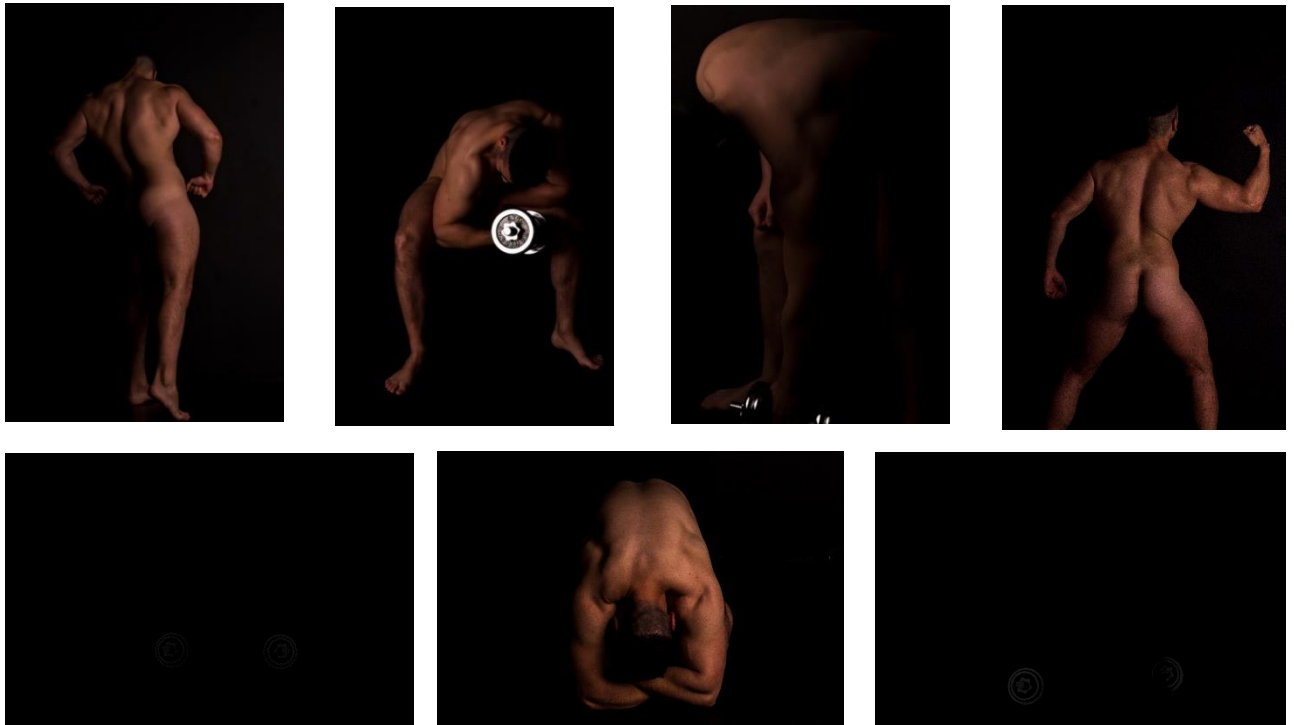
⁵⁸ Usamos aqui a expressão de Roland Barthes por nos parecer muito certa e clara.

Bibliografia

- Agamben, G. (2010). *Nudez*. Em *Nudez*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Almeida, H. et all. (2015). *A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra : Helena Almeida*. Porto: Fundação de Serralves.
- Barthes, R. (2005). *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70.
- Botelho, M. (2005). *Projecto artístico: Philip Guston*. Lisboa: Edição Livros Vendaval.
Consultado em 25-01-2017. Disponível em
https://www.iconline.ipleiria.pt/bitstream/10400.8/781/1/david_Santos.pdf
- Butler, J. (2015). *Bodies that Matter//1993*. Em *Materialy*. Org. Lange-Berndt. London: Whitechapel Gallery/The MIT Press.
- Cronenberg, D. (1996). *Crash: Estranhos Prazeres [Registo vídeo]*, realizador David Cronenberg,, The Movie Network:Telefilm Canada.
- Cunha, M. C. (2005). *O convívio cênico do corpo orgânico com o mecânico*. Curitiba: [s.n.]
Consultado em 30-01-2017. Disponível em
http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/anais3/clovis_cunha.pdf
- Deleuze, G. (2011). *Pintura e Sensação*. Em *Francis Bacon: Lógica da Sensação*. (1ªed. Tradução José Miranda Justo) Lisboa: Orfeu Negro.
- Deleuze, G. (2011). *A Histeria*. Em *Francis Bacon: Lógica da Sensação*. (1ªed. Tradução José Miranda Justo) Lisboa: Orfeu Negro.
- Deleuze, G. (2011). *Pintar as Forças*. Em *Francis Bacon: Lógica da Sensação*. (1ªed. Tradução José Miranda Justo) Lisboa: Orfeu Negro.
- Derrida, J. (1992). *Che cos'è la poesia?* [s.l.]: Angelus Novus, Editora.
- Dewey, J.(1934). *Having an Experience*. Em *Art as Experience*. New York : Minton, Balch & Company.
- Didi-Huberman, G. (2015). *Que Emoção! Que Emoção?*. Lisboa: KKYM.
- Flores, E. M. V. (2007). *Minimalismo e Pós-Minimalismo Forma, Anti-forma e Corpo na Obra de Robert Morris*. Covilhã: Livros LabCom. Consultado em 30/01/2017. Disponível em
http://www.labcomifp.ubi.pt/ficheiros/20110829flores_victor_minimalismo_pos_minimalismo.pdf
- Foucault, M. (1997). *Disciplina*. Em *Vigiar e Punir*. (20ª ed.). Petrópolis: Editora Vozes.

- Foucault, M. (1984). *Of Other Spaces: Utopias and Heterotopia*. [s.l]:Architecture /Mouvement/Continuité. Consultado em 30-01-2017. Disponível em <http://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf>
- Gil, J. (1984-2001). *Corpo*. Em *Enciclopédia Einaudi: Soma / Psique – Corpo*. (vol. 32º, pp.201-231). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, p.201.
- Gil, J. (1994). *Monstros*. Lisboa: Quetzal.
- Gil, J. (2005). *Ângelo de Sousa - O experimentador do acaso*. Em "*Sem Título*" - *Escritos sobre arte e artistas*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Giorgio, C. (1992). *A senhora do labirinto*. Em *O Nascimento da Filosofia*. Brasil: Unicamp.
- Lange-Berndt, P. et.all. (2015). *Introduction//How to Be Complicit with Materials*. Em *Materialy*. London: Whitechapel Gallery/The MIT Press.
- Leroi-Gourhan, A. (1971). Em *O Gesto e a Palavra, Memória e Ritmos*, (Vol.2). Lisboa: Edições 70.
- Low, A. (2009). *Francis Bacon [Registo vídeo]: na arena de Bacon / realizador Adam Low*. Coleção Arte & Artistas. Lisboa: Midas.
- Mauss, M. (2003). *As técnicas do corpo*. Em *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify. Consultado em 05-09-2017. Disponível em https://monoskop.org/images/f/f2/Mauss_Marcel_Sociologia_e_antropologia_2003.pdf
- Nietzsche, F. W. (1996). *A Origem Da Tragédia* (7ª ed.). Lisboa: Guimarães Editores.
- Orlan. (1989). *Manifesto of Carnal Art*. Em *Writings/Textes*. Consultado em 17-07-2017. Disponível em <http://www.orlan.eu/texts/>
- Santos, R. D. (2013). *A ética que nos protege: A responsabilidade social da bioarte*. Rio de Janeiro: Decult/Comcultura. Consultado em 30-01-2017. Disponível em https://www.iconline.ipleiria.pt/bitstream/10400.8/781/1/david_Santos.pdf
- Serviços de Documentação do Instituto Politécnico de Leiria. (2013). *Guia para a Elaboração de Referências Bibliográficas*. Consultado em 30-01-2017. Disponível em www.ipleiria.pt/sdoc/wp-content/uploads/sites/10/2015/05/Referencias-APA.pdf
- Weintraub, L. (2003). *Making contemporary art: how today's artists think and work*. London: Thames & Hudson.

Anexo I: Registo fotográfico



Série Auto-Representação, (2015/2016). Impressão a jato sobre papel fotográfico. 12.0x14.8cm (cada).



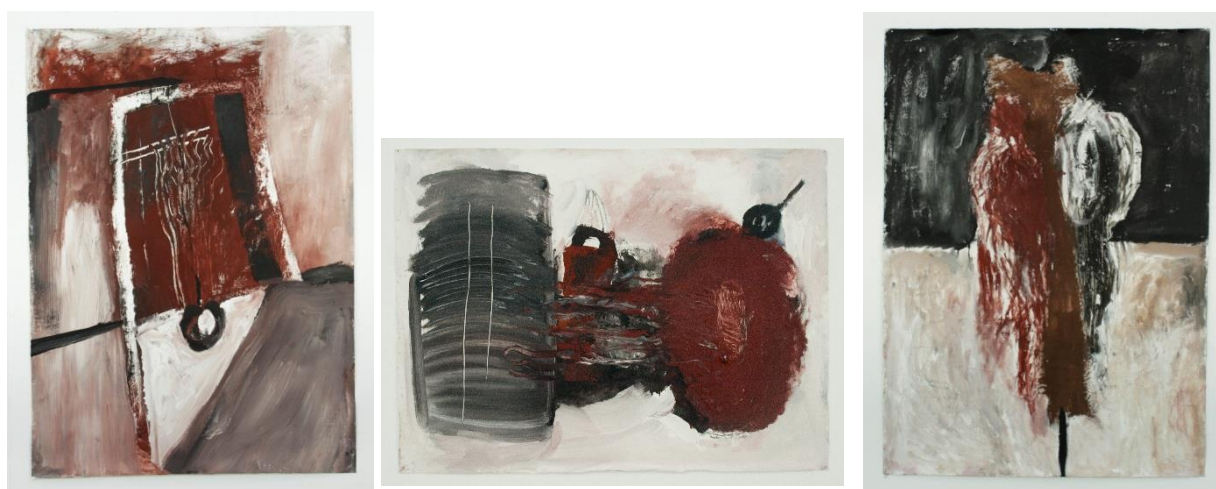
Série Híbrido, (2015). Trabalhos individuais *sem título*. Desenhos tinta-da-china, pigmento e grafite sobre papel 200g/m; técnica mista; 21.0x29.7 e 29.7x42.0cm (cada).



Série *Exercício*, (2016). Trabalhos individuais *sem título*. Pintura acrílica e pigmento sobre papel; técnicas mistas; 84.1x59.4cm (cada).



Série *Corpo(s)*, (2016). Trabalhos individuais *sem título*. Pintura acrílica e pigmento sobre papel; técnica mista; apróx.181x153cm (cada).



Série *Balance*, (2016). Trabalhos individuais *sem título*. Pintura acrílica e pigmento sobre tela, técnica mista; 148x107cm (cada).



Sem título, (10-2016). Pintura acrílica e pigmento sobre tela; técnica mista; 70x210cm.



Série Fisicalidade, (2017): Trabalhos individuais *sem título*. Pintura acrílica e pigmento sobre tela; técnica mista; dimensões variáveis, entre 230x168cm (cada).



Série *Confrontos*, (04-2017). Trabalhos individuais *sem título*. Pintura acrílica e pigmento sobre tela; técnica mista; dimensões variáveis, entre 196x153cm (cada).



Série *Flow Skin*, (06-2017). Trabalhos individuais *sem título*. Pintura acrílica e pigmento sobre tela; técnica mista; dimensões variáveis, entre 210x155cm (cada).