

# Interface - Práticas de Auto-Revelação

Maria Miguel von Hafe Lima Quadros Ferreira

## **Projeto**

Mestrado em Artes Plásticas

## **Orientadoras**

Susana Gaudêncio

Marta Bernardes

Luísa Soares de Oliveira

Caldas da Rainha

Março 2023

# Agradecimentos

À Susana Gaudêncio pela força e o apoio, que me ajudaram a encontrar e construir o esqueleto deste documento.

À Marta Bernardes pelo entusiasmo, e por me ver tão imediatamente.

À Luísa Soares de Oliveira por ter tornado possível ser orientada por elas.

Um obrigada eterno à minha amiga Inês Pinto de Faria que tanto me inspira, e que muito me seguiu durante este processo; à minha psicoterapeuta Maria Manuel Assunção por continuar a dar-me a mão no caminho do conhecimento de mim mesma; e um agradecimento a todos os amigos que se cruzaram no meu caminho - sem vocês os frutos deste mestrado não seriam tão ricos.

Quero também agradecer a algumas artistas que não menciono no documento mas que me guiam. Sem elas o meu trabalho e posicionamento não seria possível:

À Eva Hesse, por ter tido a capacidade de organizar e expor o caos interior, por tê-lo feito com tamanha elegância.

À Joan Jonas, pela dedicação demonstrada na construção de ambientes tão complexos quanto a vida, quanto o mundo.

À Hanne Darboven, por se ter dedicado a estabelecer uma ordem, por mais absurda que parecesse.

À Hito Steyerl, pela inteligência, por todo o pensamento que desenvolveu sobre as implicações do mundo contemporâneo nas nossas vidas, pelo humor.

À Laurie Anderson, pela curiosidade, pela disponibilidade em cruzar o seu trabalho e a sua vida de um modo tão transparente.

À Helena Almeida, pela beleza, por me ter mostrado o que significa viver num espaço liminar.

À Lourdes Castro, pela gargalhada, pelo comprometimento para com a vida.

À Maya Deren, pela riqueza simbólica com que conseguiu traduzir o seu mundo interior.

# Resumo

Interface representa tanto o lugar em que me coloco relativamente à minha prática artística, como também um aspecto daquilo que tem sido o assunto principal do meu trabalho: a abertura e ocupação de espaço. O trabalho prático desenvolvido desenrola-se a partir da concepção da artista enquanto figura que permite e materializa a comunicação entre duas dimensões: o mundo interior e exterior. Fruto de uma prática de natureza multidisciplinar, encontrei na conjugação entre o desenho e a escultura, a forma mais eficaz de concretizar este assunto. A componente textual que acompanha estas “farpas” de um processo criativo contínuo e que em muitos aspectos se mistura com a experiência da vida quotidiana, procura enquadrar e argumentar a urgência de uma postura sensível, íntima e inconsciente perante a prática artística no mundo contemporâneo e cultura ocidental. Neste sentido, desenvolvo aquilo que acredito serem as motivações e implicações sociais e políticas deste tipo de prática artística ou *modus vivendi*. A par desta reflexão, investigo também sobre a relevância da minha posição enquanto mulher artista neste processo. O trabalho prático serve de ponto de partida e guia para o desenvolvimento deste texto onde procuro também compreender e estabelecer cruzamentos com a área da psicanálise, antropologia, assim como com um pensamento da Arte Conceptual.

Palavras-chave: Artista; Prática Artística; Desenho; Mulher; Psicanálise

# Abstract

Interface represents both the place in which I place myself in relation to my artistic practice, and also an aspect of what has been the main subject of my work: the opening and occupation of space. The practical work developed from the conception of the artist as a figure that allows and materializes the communication between two dimensions: the inner and outer world. Resulting from a multidisciplinary practice, I found in the conjugation between drawing and sculpture the most efficient way to materialize this subject. The textual component that accompanies these "barbs" of a continuous creative process and that in many aspects mixes with the experience of daily life, seeks to frame and argue the urgency of a sensitive, intimate and unconscious posture towards artistic practice in the contemporary world and western culture. In this sense, I develop what I believe to be the motivations and social and political implications of this type of artistic practice or *modus vivendi*. Alongside this reflection, I also investigate the relevance of my position as a woman artist in this process. The practical work serves as a starting point and guide for the development of this text where I also try to understand and establish crossings with the area of psychoanalysis, anthropology, as well as with Conceptual Art.

Key words: Artist; Artistic Practice; Drawing; Woman; Psychoanalysis

# Lista de Figuras

Figura 1 - Sem Título (Interface), 2020

Figura 2 - Sem Título (Interface), 2020

Figura 3 - Sem Título (Interface), 2020

Figura 4 - Estudo para Interface (2020)

Figura 5 - Imagem de arquivo

Figura 6 - Imagem de arquivo

Figura 7 - *Fogo* (Interface), 2020

Figura 8 - *Fogo* (Interface), 2020

Figura 9 - Exercício de imitação da respiração circular praticada pelos saxofonistas (2020)

Figura 10 - Fotografia do estúdio (2022)

Figura 11 - *Still* de um vídeo a brincar no estúdio (2022)

Figura 12 - Autorretrato com *Chaise-Longue* e *O Psicólogo* (2021)

Figura 13 - Imagem de arquivo com intervenção escrita

Figura 14 - Sem Título (Interface), 2020

Figura 15 - Sem Título (Interface), 2020

Figura 16 - Sem Título (Interface), 2020

Figura 17 - Fotografia do meu braço e mão riscados com intervenção escrita (2020)

Figura 18 - Fotografia de um trabalho do projeto *Flores, Buracos Negros e Outros Espaços Interiores* no estúdio (2021)

Figura 19 - *Cordas* (Interface), 2021

Figura 20 - *Cordas* (Interface), 2021

Figura 21 - *Cordas* (Interface), 2021

Figura 22 - *Olho-Espiral I*, 2022

Figura 23 - *Olho-Espiral II*, 2022

Figura 24 - Eu deitada por baixo da curva da Chaise-Longue, ainda por queimar, e com um papel a cobri-la. Via-me no reflexo do metal e desenhava o meu retrato do lado de fora, às cegas. Fotografia tirada por Miguel Ângelo Marques (2021).

Figura 25 - O que eu via na situação da imagem anterior (ver Figura 24).

Figura 26 - Estudo para *Flores, Buracos Negros e Outros Espaços Interiores*, 2021

Figura 27 - Estudo para *Flores, Buracos Negros e Outros Espaços Interiores*, 2021

Figura 28 - Estudo para *Flores, Buracos Negros e Outros Espaços Interiores*, 2021

Figura 29 - Estudo para *Flores, Buracos Negros e Outros Espaços Interiores*, 2021

# Índice

<b>Introdução</b>	<b>1</b>
<b>Olhar</b>	<b>7</b>
Olhar e Ser Olhada I	7
O Estúdio: Olhar e Ser Olhada II	10
Imaginação, Improviso e Intuição	12
<b>Fazer de Conta</b>	<b>21</b>
Abstração ou Realidade	21
O Brincar como Prática de Liberdade	23
O Estúdio é o Lugar de Ensaios e a Artista a Personagem	25
<b>Buraco</b>	<b>34</b>
Objetos Esburacados - Porta-Espelho	34
Trauma - O Mergulho como Procura de Entendimento	36
O Caos e a Prática Artística	40
<b>Descobrir o Verso</b>	<b>48</b>
Ver com as Mãos	48
De Dentro para Fora - Dar à Luz, o Capitalismo e a Arte Indígena	51
O Desejo e a Repulsa	54
<b>Imagem-Objeto (Conclusão)</b>	<b>62</b>
A Verdade das Imagens - Por uma Ética do Cuidado	62
O Espaço que Elas Ocupam	64
<b>Bibliografia</b>	<b>72</b>

# Introdução

19.12.2022 - 17:27h

Olá Susana e Marta,

*Fiz agora o upload dos documentos que estou a escrever para a tese. Organizei o índice em 5 capítulos e 15 subcapítulos (acho). Não sei ainda qual a ordem dos capítulos mas apetece-me sugerir uma leitura desordenada: possível de iniciar e terminar em qualquer ponto. Os subcapítulos vivem por si.*

*Estou a escrever de modo espontâneo, sem demasiada atenção à formalidade da escrita e quase a rejeitar assumidamente qualquer referência (embora as tenha aqui e acolá). A ideia deste método de escrita é muito semelhante àquilo que procuro fazer no meu trabalho artístico: fazer e depois analisar e depois voltar a fazer. Portanto, nesta fase, estou só a escrever - e a ler, claro - mas continuam a ser coisas separadas. Pensar nas minhas referências bibliográficas enquanto escrevia estava a obstruir a fluidez do meu processo que, noutras esferas da minha vida, acontecia sem problemas. E, percebi, estou a escrever sobre a minha prática artística, por mais referências que eu encontre, não há ninguém que saiba melhor do assunto do que eu mesma.*

*Organizei os documentos por capítulos, dentro deles tem subcapítulos, uns já estão escritos, outros ainda não. Eles serão depois relidos, e editados já com as referências. Planeio fazer isto em janeiro já, mas sei que estou um bocadinho atrasada. Cada subcapítulo começa com um parágrafo em itálico que não entrará necessariamente no documento final, é só uma espécie de risco no papel para testar se a caneta está a funcionar. Diria que não têm importância, mas pensar nisso faz-me achar que na verdade tem toda a importância. Não sei.*

*Beijinhos e boas festas,*

*Maria*

Quando me inscrevi no mestrado em Artes Plásticas foi sempre com o objetivo de escrever um documento sobre o meu trabalho. Achava, naquele momento, que tinha chegado a um lugar inédito, no meu trabalho, através das *Máscaras (2020)* - duas peças escultóricas que

materializam uma imagem. Com estas peças surgiu a possibilidade de fazer um desenho tridimensional, onde as várias faces dos objetos estavam ao serviço da imagem. Não me interessava a escultura em si, ou o desenho em si, mas sim o encontro dos dois. Estava convencida de que isso era algo novo no meu trabalho e que sintetizava essa pulsão de ocupação de espaço, de libertação de mim mesma. As imagens ocupam espaço, foi o que as *Máscaras* me mostraram - algo que me pareceu uma descoberta fundamental e que estava alinhada com a minha experiência com a psicoterapia, que faço há mais de três anos. Aquilo que ocupa lugar na minha psique, como imagem e como narrativa, ocupa espaço. Espaço esse que tem de ser libertado para que se criem novas imagens, novas narrativas, novas interpretações de mim mesma, da minha vida e do modo como me relaciono com os outros.

A imagem-objeto é o motivo desta dissertação. No processo, descobri que há um modo de estar na prática artística que é necessário para o desenvolvimento deste trabalho. Acaba por ser esse o objeto de investigação de *Interface* - o modo como trabalho, e não o trabalho em si. Por vários motivos não fui capaz de concretizar totalmente o objetivo principal a que me tinha proposto inicialmente: o aprofundar do assunto da imagem-objeto, nomeadamente a nível do meu trabalho prático. Não quer isso dizer, no entanto, que não continue a ser uma força que me move - tenho a alegre sensação de que o meu trabalho me aguarda. Não tenho pressa para lá chegar. Permaneço curiosa e investida no meu trabalho prático. A escrita deste documento trouxe consigo a percepção de que preciso muito de escrever, sem me ver, no entanto, obrigada a ter de escolher entre uma dessas práticas. Neste momento da minha vida posso dizer que preciso de ambas, e cada uma delas precisa da outra para que existam no seu máximo potencial. Desenhar permite-me escrever. Escrever permite-me desenhar. E sublinho que o que eu faço é desenho e é escrita, porque ficou evidente que tudo o que eu faço é sempre, de algum modo, desenhar e escrever.

*Interface* apresenta um testemunho da minha prática artística. No início de quase todos os subcapítulos existem passagens diarísticas, em itálico, que serviram como uma introdução para o processo de escrita. Eles não são essenciais para a leitura do documento mas foram essenciais para a sua redação e, por essa razão, decidi mantê-los. Em *Interface*, e como seria de esperar, um capítulo sucede ao outro. Não vejo, no entanto, necessidade que seja lido dessa forma. O documento é escrito para que seja possível ler cada capítulo individualmente, sem obrigatoriedade de seguir a ordem estabelecida e permitindo ao leitor que comece e termine em qualquer capítulo. A ordem que defini para o apresentar surgiu através de um processo que começou por uma organização do trabalho desenvolvido durante este período, ao qual associei palavras-chave, e com as quais joguei até chegar a uma sequência que me parecia intuitiva: Olhar; Fazer de Conta; Buraco; Descobrir o Verso;

e Imagem-Objeto (a única conclusão possível - sendo que ela pode ser lida em primeiro lugar). Todos eles falam de atividades e percepções que acredito serem essenciais para o desenvolvimento de uma prática artística honesta, sensível, íntima, política, que tem a própria artista como sujeito e objeto de trabalho e que procura cultivar uma capacidade de criar relações estreitas com os outros e com o mundo. As imagens que apresento no final de cada capítulo estão colocadas aludindo a algumas coisas que foram faladas nas páginas anteriores, por vezes mostrando trabalhos finais, outras vezes apresentando fotografias do processo. Tenho também a sensação de que não fui capaz de falar de tudo o que queria, e já aceitei também que não poderia ser de outro modo. Outras oportunidades me aguardam. Quero também mencionar que a postura que defendo neste documento em muito se relaciona com o meu trabalho fora do estúdio, como editora da revista *Dose*<sup>1</sup>, e como programadora no Espaço Ócio<sup>2</sup>, no Porto. O trabalho de nos tornarmos íntimos, de criarmos espaço para nós próprios, em nada se distingue do trabalho de criar espaço para os outros, e sinto-me uma privilegiada por ter a oportunidade de o poder fazer: de olhar, de cuidar, de valorizar o trabalho artístico de outras pessoas. Não existe competição na arte do modo como a concebo. É um prazer enorme poder dedicar-me aos outros, e espero poder continuar a fazê-lo por muitos e longos anos.

---

<sup>1</sup> A *Dose* é um coletivo de curadoria composto por mim, Margarida Oliveira e Mariana Rebola, que nasceu com a publicação da revista *Dose* - uma publicação semestral que apresenta trabalhos de 12 artistas - e que lançou o primeiro número em 2018.

<sup>2</sup> O Espaço Ócio situa-se no Porto e é a sede de um grupo de amigos que se utiliza das ferramentas da cultura e da arte para a construção de encontros ociosos. Desde 2019 que apresentamos exposições, performances e concertos.



Figura 1 - Sem Título (Interface), 2020



Figura 2 - Sem Título (Interface), 2020



Figura 3 - Sem Título (Interface), 2020

# Olhar

## Olhar e Ser Olhada I

*Estou com sono. É domingo, cheguei ao estúdio pouco depois das 13h - sei-o porque ouvi a buzina dos bombeiros quando estava na rua a vir para aqui. Não almocei de facto. Fritei uns rissóis, pus umas fatias de queijo e umas tâmaras num tupperware, junto com uma laranja que comprei hoje de manhã na praça da fruta, e vim. Ontem houve uma festa e acordei com a sala transformada em nuvem de fumo e uma pessoa a dormir num colchão que tinha sido colocado no chão. Arranjei-me e vim para aqui. Li mais um capítulo da Odell. Desta vez ela falava sobre atenção e eu não pude escapar ao facto de ter mesmo de falar sobre olhar. O que significa olhar? Mas acho que não consigo evitar precisar de um café... Será que vou a casa lanchar? Não era mal jogado.*

O que significa olhar? Vi há tempos no dicionário uma série de sinónimos de olhar. Lembro-me de alguns: cuidar, prestar atenção, tomar conta. Quando menciono que olhar é uma das etapas mais importantes da prática artística, refiro-me a esta dimensão de alguém que não só vê o que tem diante de si, como também se dedica ao que tem diante de si. Por um lado, procurando relacionar-se com isso, considerando-o como um Outro, dando-lhe totalidade na sua realidade - isto é, não apenas utilizando-o em seu proveito, mas compreendendo-o como algo que é por si inteiro e independente daquele que o olha. Por outro lado, tendo plena consciência de que aquele que vê não pode nunca escapar da sua própria pele, isto é, nada do que é visto pode ser considerado sem ter em conta aquele que o vê, pois aquele que o vê está necessariamente a vê-lo a partir do lugar de si. Quero dizer, o que é visto é influenciado por todas as coisas já vistas e sentidas pelo observador. O mundo interno e externo estão inextricavelmente ligados.

No primeiro capítulo de *O que vemos, O que nos olha* (1998), Didi-Huberman parte de um excerto de *Ulisses*, de James Joyce, para pôr em causa a neutralidade da visão. Nesse excerto, o autor sublinha como Joyce relaciona a visão com o ato de penetrar ou de atravessar, e de onde conclui que, para ver, é necessário fechar os olhos. Didi-Huberman coloca em evidência o corpo feminino e materno (lugar primeiro de entrada e saída, de buraco, de penetração) como impositor do 'inelutável modo da sua visibilidade' - como refere Joyce. A relação entre a visão e o toque é aprofundada, quase diluindo a distinção entre ambos os sentidos ou, melhor dizendo, como se o toque fosse objetivo final da visão. Quando este outro, que é olhado, é um corpo perfurado, feito de vazios, então esse olhar vai retornar-nos o vazio em nós - o vazio tem aqui qualquer coisa da impossibilidade de ser

tocado. A visão permite-nos tocar no vazio que existe em nós, conhecendo-o realmente. “Mas esse texto admirável propõe um outro ensinamento: devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui.” (Didi-Huberman, 1998, p. 29). Didi-Huberman indica para o modo como Stephen Dedalus (o protagonista do romance) ficou num estado catatônico quando assistiu à morte da sua mãe, vendo-a fechar os olhos pela última vez enquanto flutuava na água. O mar, então, ficou para sempre ligado a uma imagem da perda da mãe. O mar, enquanto imagem pura e separada, não existe para Dedalus. Um exemplo do modo como tudo o que existe no mundo está associado a momentos da nossa história pessoal e coletiva, . Estamos irremediavelmente envolvidos na visão do mundo: “A passagem joyciana sobre a inelutável modalidade do visível terá portando oferecido, em sua precisão, todos os componentes teóricos que fazem de um simples plano ótico, que vemos, uma potência visual que nos olha...” (Didi-Huberman, 1998, p. 31). O ver é um estabelecer de fluxos que tocam o mundo e que nos tocam a nós, concretizando ambos neste movimento. Este toque, provocado pela visão, afeta Stephen Dedalus alterando a sua capacidade de ver e de falar. Como Stephen vê (e sente) a perda que sofreu, no mar - em vez de ver o mar - também é possível que sintamos estarmos a ser olhados (tocados) por algo mesmo quando esse algo nos parece simples, objetivo e distante (como o mar). Neste argumento, a relação estabelecida entre o toque e o olhar remete para o universo da sensação, do afeto. Se nós somos afetados, é porque sentimos e compreendemos (vemos) o olhar do outro, mesmo que seja uma compreensão da ausência do seu olhar. Se nós não somos afetados, é porque desconhecemos (não vemos) a existência do outro, que nos olha.

Durante o meu trabalho no estúdio, à medida que pego em materiais, que desenho, que construo - logo, à medida que vou transformando o mundo material que me rodeia (manipulando-o e criando a partir dele) -, vou também descobrindo partes de mim, que me vão informando ao mesmo tempo de quem eu sou, e do meu trabalho. Por esta razão, os frutos deste são desconhecidos até serem concretizados. Não há, no método que proponho e que utilizo, uma transposição direta de uma ideia ou imagem que já tenho para a matéria (pelo menos *a priori*, pois não digo que, à medida que o trabalho se desenrola, não haja espaço para que isso aconteça). Interessa-me principalmente a prática da descoberta, que está de mãos dadas com um sentimento de curiosidade que, como sabemos, só existe perante aquilo que está ainda por ser revelado. A curiosidade é, a par de outros sentimentos, um dos pilares de uma postura sensível e erótica com o mundo - aquele que não sente curiosidade já desistiu de olhar e de buscar. Penso que Didi-Huberman concordaria comigo quando suponho que este desistir vem até de uma falta de coragem para ver, antes de tudo, a si mesmo. Esta postura estabelece uma relação íntima entre

aquele que olha e o mundo. Um fluxo constante e multidireccional que fundamenta a prática artística assim como eu a concebo e que é a razão pela qual intitulei esta dissertação de Interface.

O processo transborda deste início de que falo. Sim, à partida atiro-me para um desenho ou para um objeto sem saber o que procuro. Vou só. Procurando desligar-me de qualquer intenção para que aquilo se transforme em algo em específico. Nos dias em que isto é mais difícil eu penso: 'hoje eu vou fazer uma coisa mesmo feia' e isso é suficiente para me forçar numa direção contrária e muito mais sinuosa do que aconteceria se estivesse à procura de fazer algo que eu já conheço. Ao longo do desenvolvimento da peça vou, claro, encontrando-me com ela uma e outra vez. Num ciclo de interpelações sobre do que se trata, do que me lembra ou onde já vi aquilo antes. Considero o que faço como algo inteiramente independente de mim. Olho-o como se fosse Outro. Trata-se de um trabalho delicado pois, como autora, tenho uma responsabilidade sobre aquele objeto. Numa espécie de divisão entre o meu olhar e as minhas mãos - por um lado um olhar que cuida e que pensa sobre, e por outro um gesto que age quase inconscientemente - vão surgindo uma série de interpretações sobre o que se está a passar e vejo-me na posição de tomada de decisão sobre que caminho seguir. "A reação é a mesma para aquele que observa e para o artista. A reação à arte é o verdadeiro domínio artístico." (Martin, 2022, p. 8) Sinto que, no meu método de trabalho, há fruição na mesma medida em que há criação. Vejo-me a mim própria a trabalhar. Olho para o meu trabalho como um Outro, e tenho a sensação premente de que ele me olha de volta.

Assim, à medida que os anos passaram e que fui desenvolvendo o meu trabalho, fui treinando esta capacidade de relação com o outro e com o mundo. Não posso deixar de notar que há, da minha parte, uma procura por ser vista. Não sei se existirá algum artista que não queira ser visto. Não sei, também, se isso não será fruto de uma invisibilidade que nos ocupa o coração. Estou certa de que é esse o meu caso. Revi-me no trabalho dos outros e encontrei-me no meu próprio trabalho. Pois para além do meu próprio olhar, há também o olhar do outro sobre o meu trabalho, que também me informa sobre os três que estão envolvidos: aquele que olha, o trabalho, e eu. Não me sinto numa posição de autoria perante os objetos que nascem da minha prática pois que os olho pela primeira vez como qualquer outra pessoa. Sinto que tenho o privilégio de poder criar um Outro, que olha para mim e que olha para os outros também. O objeto artístico tem a característica de ser um lugar do olhar, mas o que me parece essencial é compreender o que ele nos pode ensinar sobre isso mesmo. Ensinando-nos a olhar para nós próprios e a conhecermo-nos através do Outro (Outro-pessoa, Outro-objeto), e a olhar para o Outro e conhecendo-o através de nós. E assim talvez consigamos atar os nós e criar raízes, não só a nível pessoal mas também a

nível colectivo, para não mencionar a intimidade que também se procura ter com o mundo. Parece-me que a arte, como lugar onde se aprende a olhar, a cuidar, a prestar atenção e a tomar conta, tem potencial revolucionário numa sociedade que promove um desligamento/distraimento do mundo e que capitaliza na alienação da nossa atenção. Algo que é objeto de investigação por parte da artista Jenny Odell, num livro intitulado *How To Do Nothing: Resisting the Attention Economy* (2019), no qual dá múltiplos exemplos do modo como estamos a perder a capacidade de olharmos e de nos dedicarmos ao mundo, aos outros e a nós próprios. Odell explica que

“To do nothing is to hold yourself still so that you can perceive what is actually there. As Gordon Hempton, an acoustic ecologist who records natural soundscapes, put it: “Silence is not the absence of something but the presence of everything.” Unfortunately, our constant engagement with the attention economy means that this is something many of us (myself included) may have to relearn.” (Odell, 2019, p. 54)

Para além do trabalho académico de Odell, também a obra sonora de John Cage pode ser uma fonte de inspiração para iniciar a recuperação do nosso lugar no mundo.

## **O Estúdio: Olhar e Ser Olhada II**

*É segunda-feira. Já não escrevo a tese há semanas. Tenho estado esgotada emocionalmente, numa fase de verdadeira transição, de encerramento de projetos e, inevitavelmente, de futuros. É curioso como o futuro se vai formando e destruindo à medida que damos passos, tomamos decisões, escolhemos caminhos. O futuro, essa coisa invisível e fluida, que nos exige, ao mesmo tempo, compromisso e desprendimento. Assisto-me a mim própria a desenhar e a apagar ideias que tenho para mim e sobre mim, num movimento constante de aceitação dos meus desejos e de percepção de quem eu sou hoje - que em muito difere de quem eu fui, de quem eu era, de quem eu fora se. Nada disto é fácil e, se por vezes o futuro se revela com um entusiasmo que vibra e que me empurra para a frente, por outras vezes, aquilo que o faz brilhar é aquilo que me faz considerá-lo perigoso. Pela fugacidade da sua natureza. Porque tenho de me resignar ao facto de que, aquilo que o faz brilhar, aquilo que nele me provoca vibração, aquilo que surge com força, é apenas e somente fruto da minha imaginação. Como manter esta relação com o futuro, conhecendo-o como parte de mim, e não como realidade?*

No meu trabalho, faço um jogo comigo própria. Um jogo que começa e termina - sem de facto chegar a terminar - na minha capacidade de percepção. Começa em mim, naquilo que faço, num desenho, no papel, no gesto; num cartão dobrado, num papel rasgado, num metal

queimado. Começa por uma prática de cultivo da curiosidade. Forço-me, às vezes - pois nem sempre naturalmente - a procurar o Outro. O que é isto que está à minha frente? O que é, claro, está intimamente ligado àquilo que projeto nele. O que será isto que está à minha frente? É um loop de realidade. Olho e procuro definir o que é aquilo. Desenho aquilo que vejo, num exercício que não se distancia muito de um desenho dito académico, quase medido, mas já sem tanta exigência de mim própria (pois sei já que é só parte - ainda que fundamental - do processo artístico, e não aquilo que procuro como objeto final). Depois, eu desenho o desenho. Imitando-me e imitando-o. O que me lembra isto que eu desenhei que é fruto do meu olhar sobre aquilo? Inicia-se um jogo de imitação de mim mesma, um jogo que por vezes tem como ponto de partida o mundo real, como aqui descrevi, mas que em muitas outras vezes terá uma origem do meu gesto [ver Figura 9]. Deixo a minha mão livre e desenho, inconscientemente, mas atenta àquilo que vou fazendo, procurando algo que me lembra de uma outra coisa, ou tão só um elemento que, sem querer, acontece. Quando digo acontecer refiro-me a encontrar. Encontrei algo, de repente, num desenho improvisado. Inicia então, o jogo de imitação.

De um ponto de partida inventado forma-se uma lógica que me guia o processo. Eu imito aquilo que fiz, vezes sem conta, e de determinadas formas. Se um objeto gera um desenho, esse desenho pode gerar outros desenhos, que poderá gerar um vídeo meu a imitar a forma do desenho, ou um texto que descreve algo que o desenho me sugere. Continuo. O texto agora indica-me na direção de um som, de uma fotografia, de um objeto. Por vezes acontece que, a determinada etapa, sou lembrada de um trabalho antigo. *Sim, eu já me interessei por fumo antes.* Vou procurar nos meus arquivos, portfólios, diários, onde é que eu escrevi, desenhei, pensei sobre fumo [ver Figuras 5, 6, 7 e 8], e todas as ligações que fiz, e onde é que elas me levaram. A arena da criação artística está então montada e delineada. Por vezes, rapidamente me surge um objeto. Sim, é evidente para mim que, sempre que chego a uma fase em que começo a imaginar as possibilidades de uma forma final daquele jogo, elas se materializam como um objeto escultórico - com isto quero dizer que é algo que ocupa um espaço físico, que permite várias perspectivas, que se vai desvelando à medida que o espectador se movimenta, que está irremediavelmente ligado ao espaço que ocupa e que se relaciona com a posição do olhar do Outro: a sua altura, a velocidade dos seus passos, a amplitude de torção do seu pescoço.

O olhar que eu coloco no mundo gera mundo, gera o meu mundo de trabalho. Daí, é apenas um ciclo de olhares, quase cinemático, várias câmaras. Eu a olhar para ele, ele a olhar para mim. Mas, pois claro que não é aquilo que me olha, mas eu própria que me olho através daquilo. Vejo-me a olhar-me. Assim, a arena de criação assemelha-se a uma sala de espelhos, onde o olhar sobre mim nunca me escapa, e em que tenho total atenção a todos

os movimentos e aos frutos que esses movimentos geram. Se brinco com algum material, a riqueza desse processo não vem de uma capacidade de me perder no Outro, mas sim na capacidade de me ver perdida no Outro. Quando digo Outro, refiro-me àquilo sobre o qual está o meu olhar, àquilo que tenho nas mãos, ao espaço que ocupo. Tudo o que não sou eu, é o Outro, e até eu sou o Outro para mim própria - “Pois EU é um outro.” (Rimbaud, 1871). O estúdio consegue ser esse lugar em que eu não só atuo - como artista - mas também aquele em que sou, simultaneamente, espectadora de mim própria. A fruição artística que eu retiro deste processo é semelhante àquela que eu retiro do exercício de estar perante qualquer outro trabalho, de qualquer outra pessoa: quando não sou capaz de me ver através do trabalho, não sou capaz de fruir dele.

“Devemos descobrir o trabalho que amamos e compreender a reação que em nós provoca. Devemos sobretudo conhecer a reação que temos perante o nosso próprio trabalho. É assim que se descobre a nossa orientação e a verdade sobre nós próprios. Se não descobrirmos a nossa reação perante o nosso próprio trabalho, passamos ao lado da recompensa. Devemos olhar para o trabalho e saber o que aciona em nós.” (Martin, 2022, p. 7)

O conceito de espelho que Winnicott elabora parece-me estar muito relacionado com este processo. No livro *Playing and Reality* (Winnicott, 2010), o psicanalista refere a importância do olhar da mãe (ou figura materna) para assegurar a existência/realidade do bebé. Este olhar prova a sua existência: sou visto, logo existo. Neste sentido, o meu trabalho serve exatamente este propósito: eu vejo e sou vista pelo meu trabalho, não porque ele me vê, mas porque eu me vejo através dele. Este circuito de olhares que é permitido pela existência de um objeto num espaço-tempo, resulta no estabelecimento gradual de uma relação cada vez mais íntima comigo própria. Pois se eu me vejo através do outro (seja ele pessoa ou objecto), então eu consigo desenhar os limites do meu corpo e reconhecer a minha própria existência. Isto é essencial, acredito, na formação de qualquer indivíduo, até como Winnicott explica, mas eu diria de uma importância fundamental se estamos à procura de intimidade em relação ao nosso próprio trabalho e, simultaneamente, em relação a nós próprios. Uma espécie de autoconsciência emerge deste jogo e um trabalho artístico só poderá beneficiar dessa exploração profunda pelo interior de si mesmo. “O primeiro estudo do homem que quer ser poeta é o conhecimento de si mesmo, inteiro; ele busca sua alma, ele a observa, tenta, aprende (instrui).” (Rimbaud, 1871)

## **Imaginação, Improviso e Intuição**

*“People who live rashly and precipitately easily lose control over their impressions and are prey to unconscious emotions and motives. The activity of any art (painting, writing,*

*composing) will do them good, provided that they do not pursue any purpose in their subjects, but follow the course of a free, unfettered imagination. The independent process of fantasy never fails to bring to light again those things that have crossed the threshold of consciousness without analysis. In an age like ours, when people are assaulted daily by the most monstrous things without being able to keep account of their impressions, in such an age aesthetic production becomes a prescribed course. But all living art will be irrational, primitive, and complex; it will speak a secret language and leave behind documents not of edification but of paradox.” (Ball & Elderfield, 1996, p. 110)*

Impressiono-me com a minha capacidade de imaginar. Tinha uma percepção negativa do processo de imaginar na medida em que procurava talvez depender puramente da imaginação. Como se a imaginação fosse algo que acontece no vácuo da mente humana. Vemos imagens, sim. Havia algo que me impedia de concretizar ou materializar exatamente essas imagens criadas sem matéria, virtualmente. Uma crença que surgiu após ter passado um semestre na Hochschule für Bildende Kunst, em Dresden, na Alemanha. Não sei o que serviu de gatilho para ter chegado a essa conclusão, mas sei que, quando voltei, me tornei uma pessoa que condenava esse tipo de prática. Chamei-lhe ilustração. Percebi, naquele período, que não tinha interesse nenhum em ilustrar uma ideia. Tornei-me também extremamente crítica da arte conceptual - ideia que complexifico e aprofundo num outro capítulo desta dissertação. Mas esta crítica e aversão em muito se assemelha ao que Agnes Martin pensa quando diz “Quando inspecionam o vosso espírito, constatam que está repleto de pensamentos ineptos. Devem-se quebrar e escutar o que o espírito vos aconselha fazer. Este trabalho é um trabalho original. Qualquer outro trabalho feito a partir de ideias, não é inspirado e não é arte.” (Martin, 2022, p. 7). Naquele momento, o racional, - como símbolo do Homem, da Ciência, do Ocidente - revelou-se para mim na sua imensa autoridade e rigidez. Recusava-me a trazer para o meu trabalho algo que era fruto de um inimigo apreendido dentro de mim. Não queria ilustrar ideia (ou imagem) nenhuma, queria que ela me brotasse do corpo - isto é, de uma sabedoria corporal da minha própria posição enquanto artista. Acreditava - e ainda acredito, pois continua a ser a minha experiência - que o meu corpo me pode informar não só sobre o que sinto, mas também sobre a minha situação. Um instinto artístico que encontra paralelos em práticas de mulheres artistas. Poderia referir, especificamente, os casos de Francesca Woodman e Ana Mendieta, mas pode ser, na verdade, encontrado como linha condutora de arte feita por mulheres. Numa investigação extremamente interessante e relevante para o aprofundamento desta teoria, Marsha Meskimmon procura revelar a importância da noção de perspectiva, que surge da consciência da relação entre o olhar e o corpo, no trabalho artístico feito por mulheres:

“... ‘an optics is a politics of positioning’ and practices which re-embody vision can construct usable conventions of knowledge, based upon creative agency, rigour and responsibility.

These insights into embodiment and situation suggest that intercorporeal exchanges produce conditions by which female subjectivity may emerge as fully embodied and also as knowing, creative agency. In this sense, art has the potential to play an especially important role by emphasising the corporeal roots of cognition and insisting upon perspective as the very premise of feminist objectivity. (Meskimmon, 2003, p. 81)

Mas, naturalmente que imagino, que sonho com trabalhos. A verdade é que, por mais que eu queira, a minha imaginação (no sentido estrito de criação de imagens 'virtuais') traz-me à consciência, na sua maioria, cenas da realidade: pessoas, gestos, espaços domésticos (note-se que, de novo, a minha perspectiva, o lugar de corpo, se mantém). É raro ter sonhos que se afastem muito daquilo que conheço e me rodeia. O problema está em que eu não sou capaz de os traduzir, por mais que queira. Não há uma vontade suficiente para me dedicar a um universo figurativo (pelo menos para já e algo sobre o qual volto a discutir noutro capítulo) e, mais do que isso, não acredito que esteja de facto à procura desse universo ou dessa capacidade. O que quero dizer é que no processo de interpretar esses frutos da imaginação, de os colocar no papel, de os simplificar e sintetizar há, conseqüentemente, um afastamento da imagem original. Hoje em dia, se a ideia vier quase sem imagem, a probabilidade de eu sequer tentar pegar nela é baixíssima. Sei que é uma inteligência céptica, sarcástica e sem verdade, e sobre a qual não me apetece dedicar o meu tempo e atenção. No processo de digestão de uma imagem até chegar a um objeto que eu considere finalizado, já me distanciei completamente, já nem sei de onde vem, e na melhor das hipóteses, não sei o que significa. Quando utilizo os verbos distanciar ou afastar, refiro-me a um movimento para dentro de mim própria, que se afasta da minha consciência. Nesse processo, não me afasto de mim, aproximo-me de mim. Tudo nessa brincadeira está recheado de reflexões, decisões e repetições, que vão construindo o caminho. Sei que não há nenhuma etapa deste processo que aconteça por acaso, e sei também que o faço com intenção - ou talvez seja intuição: uma espécie de saber sem saber.

Uma questão importante que eu posso colocar aqui é: será também este processo de criação um processo da imaginação? Ou será a imaginação apenas um ponto de partida? Um no meio de outros, pois nem sempre é, devo dizê-lo. Tantas outras vezes começo não com uma imagem mas com um impulso por brincar (uma prática sobre a qual aprofundo noutro capítulo). E, por mais que eu tenha carinho por esta percepção da imaginação como algo positivo e infantil, - como uma característica fundamentalmente criadora, - sei também como ela pode ser prejudicial na medida em que nos impede de ver o mundo tal como ele é. É preciso saber distinguir os lugares onde é possível imaginar, daqueles que exigem que reconheçamos a sua realidade. Também na relação com o trabalho há essa dualidade. Pois imagino-o, faço-o, vejo-o, recebo-o, reconheço-o, apenas para o imaginar de novo, num

caminho de criação, mas também de concretização. Pois a imaginação não nos exige nada, não nos pede que actuemos sobre ela. A prática artística em muito se distingue da imaginação, apesar de a compreender como ferramenta e como capacidade essencial para que possa acontecer com a liberdade sobre a qual escrevo aqui.

Ao contrário da imaginação, o improvisado é a ferramenta que mais utilizo no meu trabalho. Kandinsky refere que “... Boecklin diria que a verdadeira obra de arte devia nascer como uma grande improvisação. Noutros termos, concepção, construção, composição são degraus que conduzem ao objectivo - um objectivo por vezes surpreendente, mesmo para o artista.” (Kandinsky, 1991, p. 116). Esse é o meu ponto de partida preferido. É, também, um certificado de vida e de sensibilidade. Ver-me a tomar decisões com a certeza de que a direcção é óbvia e do próximo passo a dar, é maravilhoso. Se pensar na palavra intuição, talvez ela traduza melhor essa sensação de certeza, mas o modo como ocorre é improvisado. Isto é, o improvisado dá uma margem enorme para o erro, e é muitas vezes isso que acontece. Um disparate seguido de uma gargalhada. Eu adoro os meus desenhos feios<sup>3</sup> exactamente porque provêm dessa liberdade de errar, que me permite encontrar algo novo. E eu amo todas as coisas erradas que fiz: elas lembram-me da minha fragilidade e da minha vulnerabilidade, que é tão fácil para mim esquecer, isto é, esconder. Até aparecer como um monstro que grita de terror.

---

<sup>3</sup> Utilizo este adjetivo para descrever exactamente aquilo que não acho bonito, ou seja, algo que não faria de forma consciente, acreditando que pudesse ser apreciado e admirado por mim ou outrem. Aprofundo esta tensão no subcapítulo O Desejo e a Repulsa, no capítulo Descobrir o Verso.

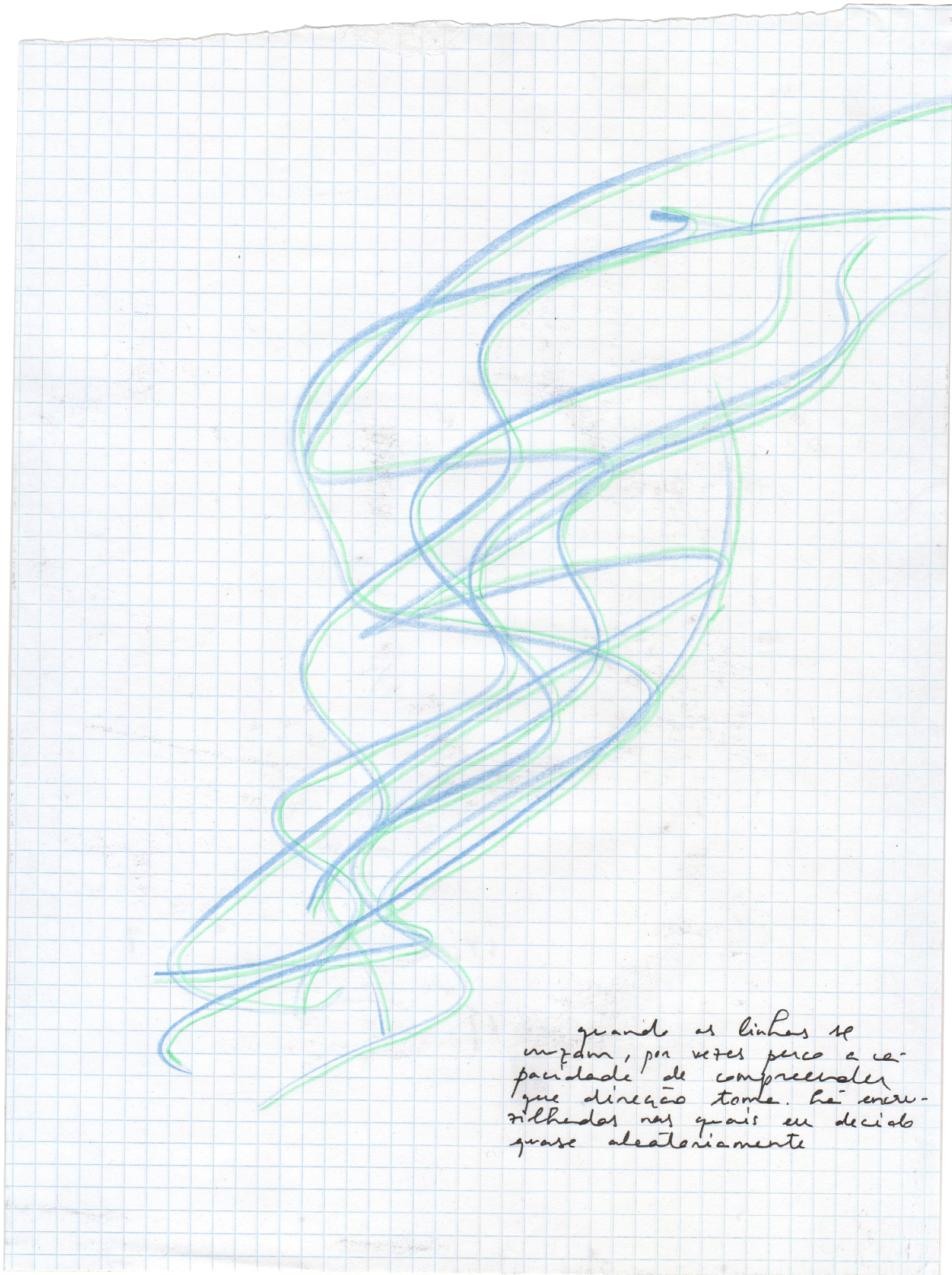


Figura 4 - Estudo para Interface (2020)

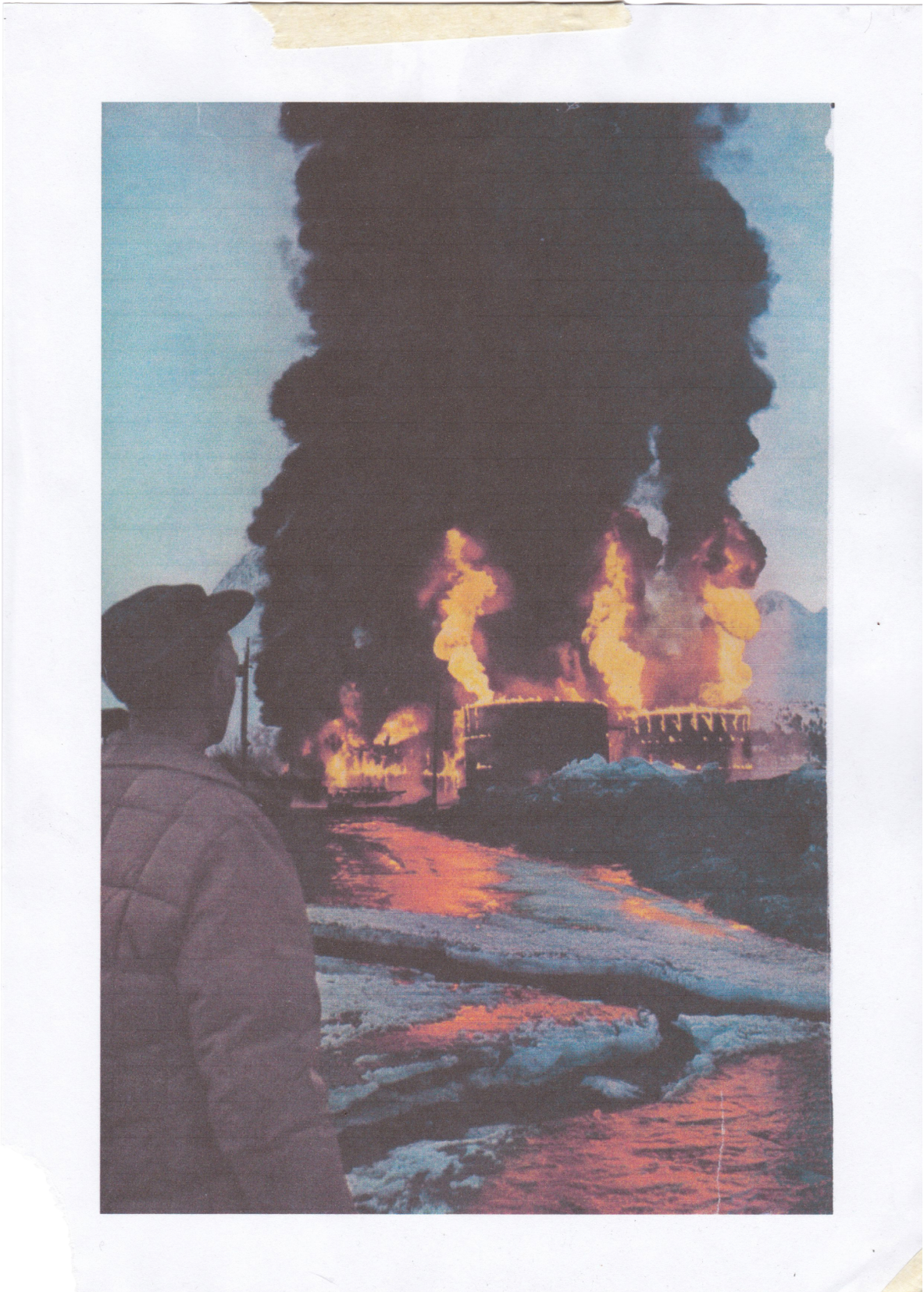


Figura 5 - Imagem de arquivo



Figura 6 - Imagem de arquivo



Figura 7 - *Fogo (Interface)*, 2020



Figura 8 - *Fogo (Interface)*, 2020

# Fazer de Conta

## Abstração ou Realidade

*Perhaps I am becoming a "writer" myself, to do more fiction for a while, perhaps to return later to philosophy. Which does not keep me from being interested in other women writers. But it is an idea that attracts me for the moment, to try to speak about my experience in a more fictional way for a while, which is a form, perhaps, of finding the maximum of singularity and the maximum of communicability. Thus the political impact. I think that there is in fiction something that reconciles the fact of being very particular and the fact of carrying a message that is understood by the most people possible. It is a form of atomized politics, if I could say so, in the sense of the atomizer, "the spray." (Kristeva & Guberman, 1996, p. 57)*

No seu livro de entrevistas, Kristeva menciona várias vezes a relação entre ficção e conhecimento, de contrariedade mais do que de semelhança, mas afirmando que há um elo de ligação entre ambas. No meu próprio trabalho eu acredito ter de ver, para depois imaginar aquilo que vi. Só depois de um processo de abstração sou capaz de conhecer a realidade. Só no brincar sou capaz de ver com certeza - de conhecer.

Comecei por uma brincadeira. Estava no estúdio, tinha materiais, brinquei. Fiz coisas horríveis. Absolutamente horríveis. Ri-me alto. Entretanto, tenho também, afixadas na parede, imagens de biombos. Fotografias, que retirei da internet, de biombos de várias épocas e geografias; assim como retratos meus, e fotografias do próprio estúdio numa espécie de meta representação de mim própria aqui dentro (sim, estou no estúdio enquanto escrevo). Noutra momento, voltei a montar as coisas que tinha, noutra disposição, percebendo forças e pontos de equilíbrio. Sentei-me e desenhei umas peças. Continuei a fazer vários esboços que me levaram a uma sugestão de figura humana, que me levaram de novo ao esboço de uma escultura. Um círculo completo. De objeto a objeto passei pelas figuras e pelo corpo humano. Apesar de não ter em mim o instinto de desenhar figuras ou corpos, parece necessário que elas entrem no processo - seja através de fotografias minhas, seja através de desenhos intermediários. No entanto, sinto que cheguei a algum lado apenas quando consigo retornar a um lugar de abstração, de magia, onde tenho algumas sugestões do que possa significar, mas que sinto poder ser bem maior do que aquilo que me parece a mim. Ao ponto de poder ser maior do que eu e me poder informar.

Através da criação de ficções, de invenções, de imaginários, sou capaz de ir compreendendo algo da realidade. Talvez seja difícil fazer este trabalho se a imagem

produzida estiver já demasiado perto da realidade. No entanto tem-me acontecido, e estarei certamente a contradizer-me neste ponto, que de um processo de abstração chego a uma imagem figurativa. E depois, por vezes, tenho dificuldade em sair dali para voltar para a abstração. É como se o processo tivesse necessariamente de terminar num lugar diferente daquele onde começou. Se eu começo por desenhar algo que existe no mundo, o caminho normalmente leva-me à abstração; se eu começo por um gesto intuitivo, encontro eventualmente uma figuração. O problema, eu diria, é que eu ainda não sei o que fazer com isto. Eu sei comunicar através dos gestos e das marcas. Mas quando me aparece uma figura, eu não sei o que fazer com ela. Pinto-a? Eu não pinto... ou pinto? Talvez possa fingir que pinto e que sou pintora e *voilà*, afinal tudo faz sentido. Estarei a negar uma parte nova de mim? Estarei a obrigar-me a ser apenas uma coisa? E não será isso mesmo uma ilusão? Pois é claro que eu sou múltiplas, e que tenho em mim vários impulsos artísticos. Há uma noção de estilo e coerência que nos é exigida, no entanto. E não vou dizer que acho isso mal. Não acho. É preciso coerência, eu concordo. Mas o que fazer quando a minha natureza me empurra, por vezes, noutra sentida? Arranjarei forma de abarcar isso integrando-o naquilo que sou? Certamente. A dúvida existe mas também a certeza de que eu só poderei ser eu. Por mais coisas que caibam dentro do que eu sou, há uma coerência, e eu confio nisso. Se esse impulso existe em mim, em simultâneo com os outros impulsos, é porque eles se relacionam, se tocam em alguma medida. Continuo a não ter solução para isto. Talvez demore anos. Talvez os meus desenhos figurativos sejam apenas isso, desenhos. E não precisam de mais nada. Mas eu acho que são algo mais. Não descobri ainda o quê. E esta urgência de descobrir o que as coisas são ou têm de ser. Ah! Que aborrecido querer resolver! Há um lugar da confusão, do caos, da crueza que importa manter presente. Não há pressa para chegar ao fim de nada. Além disso, agrada-me não saber o que fazer com isto.

Talvez a minha dificuldade em seguir um caminho onde reconheço o que estou a fazer esteja precisamente no cerne da dualidade entre ficção e realidade. No que toca a produzir trabalhos artísticos, eu acredito sempre mais na ficção. Wassily Kandinsky fala extensivamente sobre a noção de *Necessidade Interior* no seu livro *Do Espiritual na Arte* (1991). Este conceito indica na direção da abstração - apesar de achar que não tem necessariamente de o ser - pois o fruto do processo terá, simultaneamente, de partir de algo profundo em nós próprios, e de nos levar a um lugar que ultrapasse a nossa consciência. Este *ethos* colocaria o artista, que se move através da *Necessidade Interior*, no topo do triângulo, que faz todo o coletivo avançar. Acredito que o acesso a este lugar interno tem de ser ficcionado. De modo a alcançar algo verdadeiro a um nível universal, as imagens deverão afastar-se da nossa realidade pessoal (e, necessariamente figurativa) para se aproximarem de uma essência física, composicional e cromática que se poderá relacionar

com a essência de qualquer outro. Admito não ter certezas em relação a isto, e deixo espaço para uma nova compreensão do assunto e, claro, do meu trabalho, ao mesmo tempo que procuro honrar esta nova pulsão. E penso que Kandinsky também, na sua visão, concordaria com esta abertura, quando refere:

“[O artista] deve começar por reconhecer os deveres que tem para com a arte e, portanto, para consigo mesmo e considerar-se, não como dono da situação, mas antes como servidor de um ideal particularmente elevado que lhe impõe obrigações especiais e sagradas, uma grande tarefa. Deve debruçar-se sobre si próprio, aprofundar-se, cultivar a sua alma, enriquecer-se para que o seu talento tenha algo a acrescentar e não seja apenas a luva perdida de uma mão desconhecida, a vã aparência de uma mão, o seu simulacro.”  
(Kandinsky, 1991, p. 115)

## **O Brincar como Prática de Liberdade**

*Eu adoro o que faço. Eu estou-me bem a cagar sobre o reconhecimento que posso ou não vir a ter sobre o meu trabalho. Oçam, eu amo o que faço. Às vezes, há dias em que eu sou mesmo muito feliz no estúdio. Em que eu me rio, em que salto de felicidade, em que me comovo com a pureza da minha alegria. Não há dinheiro ou fama nenhuma que compre o que eu sinto quando estou aqui. O meu trabalho é um lugar de liberdade enorme. E à medida que desenho e que vou avançando, sinto as palavras a brotarem de mim.*

Eu gosto de brincar no estúdio. Eu reaprendi a brincar, no estúdio. Não sei se alguma vez houve um bom trabalho que eu tenha feito que não tivesse nascido de uma vontade enorme de brincar. Donald W. Winnicott, pediatra e psicanalista inglês que dedicou grande parte da sua investigação ao desenvolvimento psicológico da criança, publicou, em 1971, o livro *Playing and Reality*, onde procura esclarecer a importância do brincar para a construção de uma relação criativa com o mundo. O brincar, Winnicott explica, permite conhecer o mundo através do fazer (e não do pensar ou imaginar). Estabelece-se, nessa prática, um diálogo de gradual e sempiterna desilusão e aceitação da realidade, que caracteriza aquilo que depois evolui para espaços fantásticos na vida dos adultos. O psicanalista refere a arte como um desses espaços intermédios (entre o eu e a realidade) e proporcionam alguma sensação de prazer e curiosidade nessa relação. Aquilo que mais me interessa evidenciar destas práticas é exatamente o modo como elas respondem à necessidade, na vida adulta, de um lugar terceiro que, apesar de tudo, continue a mediar essa tensão entre um reino interior - livre, infinito e aut centrado - e o exterior - limitado, constringente e de aparente desprezo para com a vontade individual. Na minha própria experiência, a arte tem sido, de facto, um lugar onde a brincadeira toma uma posição central e nuclear. É essa postura de descoberta e

curiosidade - como uma criança que descobre a textura de um cobertor pela primeira vez - que me permite relacionar-me, eu diria não só com a realidade exterior, mas também comigo própria. É nesse processo que eu vou compreendendo e conquistando a minha própria liberdade. Porque me vou construindo em relação com os materiais que me rodeiam. Porque me vou construindo em relação com o meu próprio trabalho. Porque, agora em *relação*, eu existo.

Quando chego ao estúdio, e me confronto fisicamente com a matéria que tenho à minha disposição, há um salto. Não logo no início, mas há um salto. Quando eu consigo dar esse salto criativo (um conceito que me foi apresentado, pela primeira vez, pelo escritor Gonçalo M. Tavares), sinto a percorrer no meu corpo uma sensação de alegria, de diversão e de prazer. De repente, e como acontece todas as vezes, eu reaprendo que eu sou livre. Ah! Que prazer enorme ser livre. O que quero dizer com 'ser livre'? Bem, fazer as coisas sem razão, fazer feio, sujar, ser macabra, ser desleixada. Fazer as coisas por impulso, sem pensar no dinheiro que o material custa, sem pensar no tempo que estou a desperdiçar. Fazer sem objetivo, fazer por prazer. Estar viva, sabendo que, se objetivo há é ser viva. E faço e sujo, e rio-me com o disparate do que eu estou a fazer. E olho e investigo entre as minhas coisas, na caixa de materiais pobres que vou encontrando. Despejo tudo, sujo-me, limpo-me, questiono-me sobre se as manchas sairão da roupa ou do chão. Provavelmente não. Não interessa. Aliás, que prazer é pensar que as manchas não sairão. Que estraguei a minha roupa, que me vão dar uma reprimenda porque o chão estará para sempre manchado com tinta vermelha como se de um homicídio se tratasse. Será que é isso? Coloco a hipótese. Isto é um homicídio? Alguém morreu neste trabalho? Sou eu quem está a morrer ou sou eu a matar? Serei ambos? O meu trabalho, como parceiro de uma brincadeira faz-de-conta, é extremamente ambíguo. Tenho de supor e avançar numa direção. Sou a assassina. Há uma poça de sangue no chão. Limpei um bocadinho mas quis deixar que ele se infiltrasse por entre as juntas do azulejo. Agrada-me pensar que seremos apanhados.

Afasto-me, tento de novo, agora noutra objeto, noutra cor. Questiono-me sobre o tempo de secagem, como é que irá absorver. Aos poucos, à medida que vou dançando e olhando para ele, coloco hipótese atrás de hipótese, brincando com as possibilidades que se apresentam. Pois eu agora sou uma homicida. Talvez me apeteça desenhar a cena do crime. Pego em papel. Demasiado grosso, demasiado caro para isto. Mas sei também que não conseguiria usá-lo se não estivesse neste exato estado de espírito. Odeio material caro que me prende os movimentos. Mas neste momento não sinto que seja demasiado bom. Ah! Papel demasiado bom! Pois é necessário eu desenhar esta cena. Olho, mas não demasiado. Desenho quase de memória, como se o homicídio não estivesse mesmo atrás de mim. Desenho com uma caneta de tinta permanente já quase sem tinta. O desenho é tão mais

bonito do que o homicídio. Tão mais poético, tão maior do que aquilo que é. Como a água - que passou na tinta, que deitou o sangue no chão, que sujou as juntas do azulejo, - surge agora a correr no papel, através do gesto da minha mão, e lava esta superfície viva do movimento desordenado, levando-o consigo para um rio. Escrevo nas costas do papel: *será possível que seja tudo uma metáfora?*

Faço dois ou três desenhos ainda contaminada por esta embriaguez de alegria e infância, por este jogo de fazer de conta, e depois faço um quarto desenho. Ah! A seriedade apanhou-me. Ela apanha-me sempre e com rapidez. Não consigo fazer mais de dois ou três desenhos de uma vez antes que ela me apanhe. Esse desenho, indigno porque sério, porque se sabe desenho e ainda por cima em papel bom. Esse desenho dobrei-o. Não quero seriedade no meu trabalho. A seriedade nunca me permitiria cometer um homicídio. Nunca me permitiria matar alguém e capturar a cena do crime. Preocupada com uma percepção externa de mim própria. Odeio ser séria e odeio que me apanhe tão rapidamente. Sento-me a escrever todas as palavras que vinham à tona à medida que eu desenhava os meus desenhos-cenas-de-crime. E são tantas! As palavras costumam nascer quando eu desenho. Não sei exatamente como estão as duas coisas tão ligadas dentro de mim. Penso que talvez seja uma espécie de estado de distração que é imposta pela prática do desenho, que vai abrindo portas para novas palavras. Eu falo muito internamente enquanto desenho. A língua e o desenho tão unidos. É uma felicidade enorme, uma expansão comovente que quero agarrar e com ela ficar para sempre antes que as regras me apanhem.

Acho interessante pensar nesta questão da liberdade e do desobedecer. A liberdade está intimamente ligada com o ato de desobedecer. Concebo a brincadeira como lugar primeiro de revolta, de essencial desobedecimento das regras estabelecidas, pois apenas assim poderá ser criada uma relação verdadeira com o mundo. Se formos obrigados a relacionarmo-nos com o mundo, com um Outro, de certa maneira, não conseguiremos amar ninguém. O amor, como explica o psicanalista brasileiro Christian Dunker, nasce da espontaneidade. Nós amamos porque queremos, ou melhor, nós amamos porque amamos. Nunca antes se viu um artista que é artista por obrigação.

## **O Estúdio é o Lugar de Ensaios e a Artista a Personagem**

*Hoje trabalhei 6 horas - em vez das quatro que normalmente faço - a mandar emails a jornalistas, a ver se conseguem divulgar e cobrir o evento que vai acontecer este sábado. Cheguei ao estúdio, no entanto, à mesma hora que costumo chegar, porque não tive de ir a casa almoçar. Fui só lá pegar no computador, tomar o xarope e as vitaminas (a ver se*

*finalmente curo esta constipação) e vim para aqui, ler e escrever. Li mais um capítulo do livro da Odell, um que falava especificamente em revolta. Enquanto lia pensava no que ia escrever hoje e, apesar de não ter muito tempo para o fazer, decidi que hoje ia escrever (ou pelo menos começar) este sub-capítulo. O estúdio é um lugar de revolta. A prática artística é um lugar de revolta. Mas nem um nem outro têm necessariamente de o ser.*

Em primeiro lugar, ter um estúdio - apesar de ser uma situação de privilégio (nem toda a gente consegue pagar um estúdio, nem toda a gente tem tempo que compense o investimento que é ter um estúdio) - é, em si, um contrato que compromete aquele que tem o estúdio a estar lá. Ora, muita gente que eu conheço ocupou esses primeiros espaços - note-se que, principalmente coletivos - com o intuito de fazer uso deles nos tempos livres, com os amigos. Os estúdios são um lugar indefinido por natureza. Há liberdade para serem definidos por aqueles que os ocupam ou, melhor ainda, para se manterem sem definição alguma. São, na sua essência, espaços de prazer, de ócio, de encontro - e são, por isso, espaços de revolta. Com isto quero dizer que é nesse espaço terceiro que poderá nascer uma semente crítica para observar a máquina da sociedade como uma espécie de grande ato. Um que envolve personagens, cenários, falas, dinâmicas específicas e relações estabelecidas, e da qual nós fazemos parte - algo que é objeto de crítica e comentário no Teatro do Absurdo, onde é evidenciada a contradição entre a necessidade do Homem de significar a sua vida na sua relação com o mundo, e os mecanismos que nele existem que insistem num modo de vida produtivo e, por isso, o alienam dessa sua "natureza". O estúdio surge então aqui como um lugar verdadeiramente desnecessário: não serve para nada a não ser servir para nada. E, nesta perspetiva da sociedade enquanto palco de forças que procuram reduzir o sujeito a uma engrenagem de um espetáculo - e que o afastam de si e da sua natureza simbólica -, poderá ser útil pensar no estúdio como lugar de ensaios.

O ensaio é essencial a qualquer espetáculo - talvez excepto àquele no qual não sabemos que estamos a participar. A distância que o estúdio permite criar entre o sujeito e a sociedade na qual está inserido, como se de uma bolha de ar se tratasse, coloca-o num lugar analítico. O texto é analisado, a voz é treinada, o corpo exercitado e, aos poucos, uma percepção da totalidade do espetáculo, mas também do nosso papel nele, evidencia-se com clareza. Nesta analogia entre a sociedade e um espetáculo, o estúdio (lugar intermédio) consciencializa o ator do seu próprio papel, ou seja, torna-o sujeito, cidadão. Ao invés de um fluxo inconsciente de gestos automatizados, olhares vazios, decisões e escolhas que parecem fugir à nossa vontade, vai surgindo uma postura de questionamento que nutre o sujeito de autonomia perante o espetáculo a que se vê obrigado a participar. E, a partir daqui, vai-se aprendendo a trocar as deixas e improvisar.

Para chegar a esta consciência, é preciso fazer de conta que se é outra coisa: o ensaio precisa de um personagem. Ora, num lugar indefinido não fará sentido ser aquilo que já somos no nosso quotidiano. Ele próprio convida-nos a aceder a um oceano de possibilidades de quem somos e o que fazemos. A meu ver, importa fazer de conta que somos algo que pertence a outra dimensão, que seja ficcionado, e que nos permita descobrir qualquer coisa de novo. Resumindo, para perceber que se é uma personagem, é preciso aprender a ser uma personagem. De alguma forma, esta aprendizagem permite distinguir e delinear aquilo que nós somos, menos atados a características do espetáculo no qual somos já participantes. Felizmente, o estúdio não se trata de um palco mas sim de um lugar de ensaios e, por isso, dá-nos muita liberdade para experimentar e falhar infinitamente. De uma maneira plástica, vai-se construindo uma identidade individual que usará, certamente, muitos chapéus, mas que tem também uma cabeça.

Quando estou no estúdio, eu faço de conta que sou artista. Eu finjo que sou livre, que sei o que estou a fazer, que estou certa das minhas decisões. Eu finjo que estou à procura de algo e que conheço perfeitamente os motivos pelos quais me movo. Neste fingimento, eu ando de uma maneira diferente, eu danço, eu coloco uma intensidade tal no meu desenho que eu própria me questiono até que ponto é aquilo mentira ou será, vai-se a ver, a mais pura das verdades. Importa como me visto, importa o que ouço, importa como falo. Todas estas características importam na construção desta personagem que eu crio para mim própria. Há também um método que se vai afinando e desconstruindo com o tempo, pois que não é estático - esta personagem, tal como eu, está em constante transformação. Fernando Pessoa disse-o em *Autopsicografia*: "O poeta é um fingidor" (1932). Este fazer de conta, que a mais ninguém interessa do que a mim mesma, é uma carta de liberdade. A artista não tem as mesmas preocupações que eu, não tem contas para pagar, não se importa com o que os outros pensam dela, não tem nenhuma preferência entre passar despercebida ou ser o centro das atenções. A artista tem outro tipo de direção: ela está preocupada em documentar a sua própria existência enquanto personagem, e interessa-se especialmente por compreender novas possibilidades de ocupação espacial através da relação com a matéria - isto é, com o mundo. Estas questões da artista são de uma importância enorme para a minha própria vida. Eu aprendo com as suas tentativas, os seus erros, as suas descobertas. As mudanças que o trabalho da artista provocam nela - enquanto personagem - afetam-me a mim também, e vou assim crescendo com ela, a relação tornando-se mais íntima. A artista ocupa uma parte cada vez maior de mim.

Manter o estúdio - o lugar de ensaios - e a artista - a personagem - assinalam a minha postura enquanto pessoa e cidadã. Preservar um espaço intermediário, que me coloca sempre numa posição analítica e criativa, permite-me compreender o que é exatamente que

me importa e que me interessa. Quais as razões do meu desejo, da minha necessidade de luta? Em que acredito? Quais os bloqueios e obstáculos, e de que forma eu sou capaz de os ultrapassar? Este processo não está necessariamente dependente da produção de obras finalizadas - apesar de isso também acontecer - mas está muito mais ligado à preservação de um espaço de intimidade com partes de mim que não têm lugar, ou não se puderam desenvolver, segundo a lógica do capital - centro do nosso sistema de relações interpessoais. Por um lado, há muito mais coisas com as quais escolho relacionar-me do que com aquelas que me foram atribuídas à nascença. Há uma esfera de significação que eu faço questão de manter e cuidar, e que expande o horizonte daquilo que é a minha vida individual. Por outro lado, esse espaço é fonte de ferramentas que me permitem manobrar, recusar e lutar com as limitações que nos são impostas, tanto numa dimensão comunitária, como também numa esfera interna. Como explica, Danielle Knafo num estudo psicanalítico do trabalho da artista Cindy Sherman: "Furthermore, it has been noted (Neubauer 1987; Dahl 1993) that imaginative play can serve as a trial, a rehearsal (a "dress rehearsal" in Sherman's case) for solutions in reality, or as preparation for future roles in adulthood." (Knafo, 1996, p. 16)



Figura 9 - Exercício de imitação da respiração circular praticada pelos saxofonistas (2020)

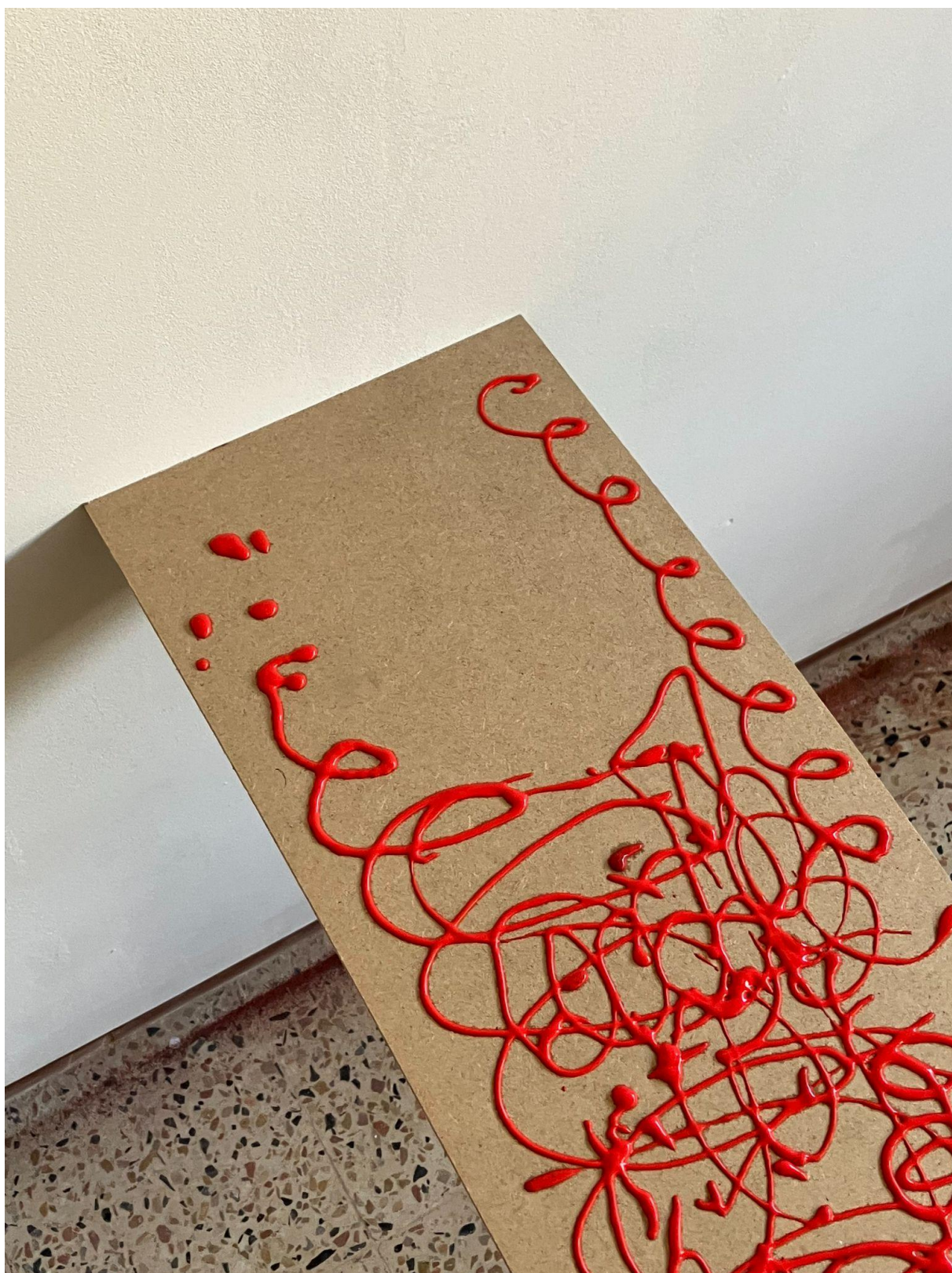


Figura 10 - Fotografia do estúdio (2022)



Figura 11 - *Still* de um vídeo a brincar no estúdio (2022)



Figura 12 - Autorretrato com *Chaise-Longue* e *O Psicólogo* (2021)

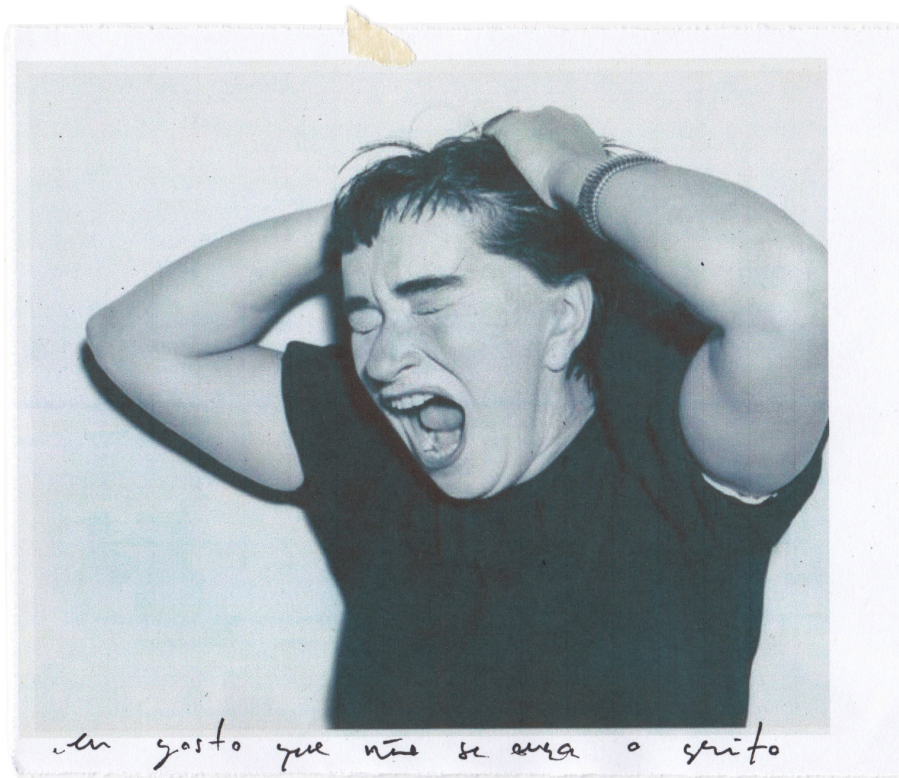


Figura 13 - Imagem de arquivo com intervenção escrita

# Buraco

## Objetos Esburacados - Porta-Espelho

*São 11 horas da noite, estou em casa da minha mãe. Começo a sentir pressão para terminar este documento. E é estranho porque me sinto a debater com esta pulsão para escrever quando eu sou a primeira a admitir que adoro escrever, que é essencial para mim escrever. Lembrei-me há pouco que, quando era pequena, ficava sentada com os adultos ao jantar, a ouvi-los conversar sobre os mais variados assuntos, enquanto o resto das crianças iam brincar. Também naquela altura me diziam, vai brincar! Mas eu queria era ficar à mesa a ouvi-los, admiradíssima com a capacidade intelectual deles: diziam coisas tão inteligentes, tinham opiniões, discordavam. Talvez tenha nascido aí aquilo que acredito ser uma das características fundamentais de qualquer pessoa, mas especialmente na área artística: o desenvolvimento da capacidade crítica. Que bom e importante é sabermos o que pensamos, o que queremos e aquilo em que acreditamos.*

Os meus primeiros desenhos durante o período de mestrado estavam bastante focados na captação do fumo. A borracha servia como instrumento para desenhar o fumo na grafite [ver Figuras 7 e 8]. O fogo, esse, eu diria que não estava visível. Interessava-me o fumo por ser ar, por ser invisível. A invisibilidade foi ganhando importância à medida que fui desenvolvendo o trabalho. Brinco com a ideia de tornar visível, como acontece nos três desenhos sem título, onde faço uma primeira ação com lápis de cor, que é ocultada com grafite, e que é depois recuperada parcialmente recorrendo à borracha e desenhando com ela [ver Figuras 1, 2 e 3]. Comecei a pensar nos meus desenhos como provas de vida. A vida que se materializa no papel e aparece. Só assim pode ela aparecer. Isto é, materializar-se. Enquanto está apenas no meu corpo, poderia dizer que ela acontece. Está presa ao tempo e ao espaço, aos mesmos que eu. Mas, se eu produzir um desenho, se eu afetar a matéria, ela ganha lugar no mundo. Assim, comecei a pensar nos desenhos exatamente com esse intuito: não como produção de imagens mas como materialização de uma energia. Poderia chamar a esta energia um espírito, não estaria longe do mesmo significado, mas considero a palavra 'energia' mais interessante. Cruza múltiplas disciplinas, ganhando um sentido ligeiramente diferente em cada uma delas. No meu trabalho, a energia que corre em mim, que é vida, materializa-se em desenhos. Claro que, ao escrever isto, penso que é redutor. Sou a primeira a dizer que os meus desenhos são muito mais que uma materialização de energia. Mas são-no, na sua essência e até em primeiro lugar. Antes de serem qualquer outra coisa, eles são provas da minha própria existência. No entanto, o meu corpo é o lugar desta energia, e sentia um impulso de fazer objetos que pudessem também

relacionar-se com esse fluxo do mesmo modo que qualquer outra coisa na minha vida. Qualquer móvel, acessório, um sofá, uma cadeira, um garfo. Queria construir objetos que servissem essa energia - aqui contemplada como algo que existe de forma omnipresente. Pensei na ideia de objetos que permitissem que essa energia dançasse com eles. Uma espécie de adereço coreográfico. Isso só poderia acontecer através da criação de buracos.

A noção de um objeto com buracos não está muito longe daquilo que é ser pessoa. Isto é, somos esburacados. As coisas afetam-nos, entram por nós adentro, transformam-nos. Há buracos que são criados, há buracos que fecham, há buracos que cicatrizam enquanto buraco. Eu queria transferir essa sensação para a matéria. Também os meus objetos estão vivos nesse sentido, eles são fruto de um contacto com a energia e vivem desse diálogo/coreografia permanentes. Eles estão em relação. Não me interessa conceber objetos isolados, para serem olhados. Pois claro que os meus objetos são feitos para serem olhados, mas espero que, de alguma forma, eles convidem a própria vida das pessoas a dançar. Espero que sejam magnéticos, que puxem, que atraiam, que devolvam também. Os buracos são essenciais enquanto imagem de abismo. Espelho, talvez, de um abismo que nós todos trazemos connosco e que pode ser projetado e concebido fisicamente ali. Se há um desejo sobre o modo como o meu trabalho é percebido, é que sirva como porta-espelho. Que abra caminhos para o interior daquele que o vê. A ideia para a *Chaise-Longue* (2022) surgiu daqui, ainda antes de ter este nome que, aliás, naquele momento não faria qualquer sentido. Um objeto desenhado para que a energia dançasse com ele. Estava pensado para ser de grandes dimensões, vertical, ondulado, e com um buraco queimado numa das faces. O fogo surge novamente. Curiosamente, nos desenhos a energia é fumo, e no objeto a energia é fogo e queima, mas sobrevive apenas como marca. Desenvolvi uma metade deste objeto. Queimei-o. E depois ele ficou durante muito tempo no meu estúdio. Eu trabalho muito devagar. Não sei se serei capaz de trabalhar de outro modo. Por outro lado, eu escrevo muito. Estou ainda a tentar compreender um equilíbrio entre estas duas práticas. A verdade é que não tenho pressa nenhuma para produzir objetos artísticos. Porque haveria de ter pressa?

A *Chaise-Longue* ganhou o seu nome apenas num dia em que eu estava no estúdio e a chapa ondulada queimada estava no chão. Eu estava a desenhá-la. A desenhar o que via simplesmente. Olhei para os desenhos, olhei para ela, e neste processo circular, de repente, vi-a. Era uma chaise-longue: um lugar onde as pessoas se deitam para fazer análise. O buraco no lugar da cabeça fazia sentido. Entretanto tinha também este pedaço de metal que tinha saído da chapa: aquilo que tinha sido queimado. A ele chamei-o *O Psicólogo* (2022). Eu acho bastante poético e cómico que seja a parte queimada, roubada ao ser integral, que volta para o informar sobre ele próprio, agora de um outro lugar. É um homem o psicólogo.

Não sei explicar porquê, mas sei que é uma piada. A minha terapeuta disse-me uma vez que as piadas são sempre sobre nós e é por isso que eu às vezes fico corada quando digo uma piada.

Numa exposição na qual foi apresentada esta instalação, alguém decidiu sentar-se na *Chaise-Longue*, amolgando a chapa. Em primeiro lugar eu quero deixar aqui um agradecimento à pessoa que se sentou. Nunca antes estive o meu trabalho tão perto da realidade, tão coincidente. Nunca antes experimentaram usá-lo. É um elogio enorme. Mas dadas as circunstâncias eu achei que a peça não poderia mais ser apresentada. Não fazia também nenhum sentido tentar corrigi-la, como se nada se tivesse passado. Ainda por cima um acontecimento tão importante na vida daquele objecto. A *Chaise-Longue* foi alvo de uma transformação e dividiu-se em duas peças. No momento em que escrevo este texto ainda não tenho um nome para esta nova versão da *Chaise*, mas o processo de metamorfose está a chegar ao fim.

A *Chaise-Longue* e *O Psicólogo* foram os dois únicos objetos que eu produzi durante o mestrado e que sobreviveram. Tenho de me corrigir porque a verdade é que quase que os concebo como um único objeto. Um Eu dividido em dois: um que fala - cabeça caída e mergulhada no abismo; um que ouve e observa - cabeça do abismo retornada e erguida em posição vertical. Penso também que há uma relação entre o estar deitado e o estar em pé, e em como é muito maior a dimensão do corpo que se deita do que do corpo que se ergue. Por outro lado, *O Psicólogo* é um corpo, e a *Chaise* é um objeto para um corpo - exatamente aquilo que eu queria que fosse transmitido nos meus objectos. Algo para ser usado, e foi mesmo.

## **Trauma - O Mergulho como Procura de Entendimento**

*É feriado e vim para o estúdio super tarde. Estive a aproveitar o sol, que já me fazia falta. Vim para o estúdio, um bocado empurrada pela Malu, há duas horas praticamente. Estava tão alegre que não me consegui sentar para escrever, então comecei a tirar coisas das pastas e a espalhá-las pelo chão. Encontrei dois blocos de papel que o meu avô deixou ficar e que me foram oferecidos pelo meu pai. Peguei numa das folhas e coleí-a à parede e tentei desenhar aquela imagem do meu olho direito a chorar. Comecei por aí mas, claro, rapidamente me desviei do assunto e segui qualquer coisa que não sei bem o que era. Cheguei a um desenho final, a pastel seco, e acho que diz muitas coisas. Deixei-me mergulhar.*

O mergulho foi uma expressão com a qual me confrontei pela primeira vez com Kierkegaard. Este meu encontro aconteceu em 2014, se não estou em erro, e estava de algum modo relacionado com a angústia. No seu livro, *O Conceito de Angústia* (1844-2017), o filósofo sueco refere o mergulho como um movimento essencial para o encontro e formação de si próprio:

“Na realidade ninguém se afundou tanto que não pudesse afundar-se ainda mais, ou que não existisse outro ou muitos que se afundaram ainda mais do que o primeiro. Mas aquele que mergulhou na possibilidade sentiu vertigens no olhar, os olhos se lhe extraviaram de modo que não alcançava o medidor de profundidade que fulano ou beltrano lhe estendia como palha de salvação, os ouvidos se lhe fecharam de maneira que já não ouvia a quantas estava a cotação do homem em sua época, não ouviu que valia tanto quanto a maioria. Ele afundou absolutamente, mas logo emergiu outra vez do fundo do abismo, mais leve do que tudo o que há de penoso e horroroso na vida.” (Kierkegaard, 2017, p. 270)

Angústia, minha cara amiga, que me tem acompanhado desde então. Que se deita sempre comigo à noite, perguntando-me se eu tenho mesmo sono, se não sou capaz de lhe fazer companhia só mais um pouco. No estúdio a angústia não gosta de entrar, acho que tem medo da energia (de possibilidade infinita e sempiterna) que se ocupa de mim quando venho.

Eu tenho uma situação de amnésia provocada por um período de tempo que foi traumático para mim e que foi inaugurado com o divórcio dos meus pais quando eu tinha 10 anos. Não se tratou só do preciso momento mas penso que principalmente tudo aquilo que se lhe seguiu: uma espécie de ausência repentina de ambos os meus pais. Ah! Foi tão difícil! Eu sei-o porque é difícil hoje pensar nisso, dói-me ainda e dá-me vontade de chorar. Na altura não me custou nada. Não chorei e fui aplaudida por não ter chorado. Talvez não seja este o lugar para estar a contar sobre as mágoas na minha vida mas é importante para compreender o meu trabalho. E penso também que há relevância entre o processo de recalque que se efetuou na minha psique, e aquilo que procuro desenvolver aqui sobre a importância da familiaridade com o buraco e o mergulho. Algo que é, por exemplo, fonte do trabalho de Louise Bourgeois e que está profundamente investigado no livro *Louise Bourgeois: The Return of the Repressed* (Bourgeois, 2012).

Ouvi o José Gil falar uma vez, numa conferência que o autor foi apresentar ao Rivoli, sobre os limites do buraco deixado pelo trauma. Há um buraco na memória que se forma, qualquer coisa que é *retirada*, mas também, parece-me, qualquer coisa que se abre. Gil menciona especificamente o perímetro desse buraco. Dessa conferência não tenho mais memória. Adormeci. Claro. Acho sempre muito poético quando me distraio, quando adormeço.

Percebo que estou a tentar escapar de alguma coisa. Escapar é uma palavra importante, principalmente quando falamos de buracos.

Então, como explicava, naquele período abriu-se um buraco em mim, e eu tive de aprender a ser muito atenta - vigilante - para não cair lá. O medo do buraco impediu-me de me mexer, de falar, de descobrir. Até que caí no buraco. Aconteceu passado quase uma década desde o momento em que o buraco se formou. Tinha 18 anos, acabados de fazer, e estava no primeiro ano da minha licenciatura em Artes Plásticas na Faculdade de Belas Artes do Porto. Não sei se houve um momento específico que poderá ter servido de gatilho<sup>4</sup>, mas imagino que o ambiente de uma escola de arte tenha sido um empurrão para eu lá cair. Pois de repente eu tinha de imaginar. A escola de arte ofereceu-me um espaço seguro, e um convite para me conectar comigo mesma, com as minhas motivações e desejos, de modo a desenvolver um trabalho que fosse sincero. Esse convite-empurrão atirou-me para esse buraco e a primeira queda foi aterradora, deixando-me num precipício em que a própria vida, tal como eu a concebía, estava a ser questionada. Sei hoje que isso foi uma rede de segurança. O medo da morte surge-me como uma defesa - é mais fácil temer a morte do que pensar nas pessoas que existem, nos eventos concretos que aconteceram, e que doem. Apesar de acontecer com menos frequência, ainda hoje é ativado esse mecanismo de defesa, quase dez anos após essa primeira queda. Ainda dou por mim a tentar fugir, a cair e a ficar com medo de morrer.

Na maior parte das vezes em que estou no estúdio, já sou capaz de mergulhar nesse buraco dentro de mim. Não cair - mergulhar. Ir à procura, ir curiosa, ir dançando. O pano de fundo do meu trabalho (coisa contínua) permite-me considerar tudo aquilo que surge (imagem, palavra, emoção) como algo que integra uma cosmologia de significado da minha vida, da minha história, de quem eu sou. E vou sempre acrescentando, retirando, modificando esse atlas de mim própria à medida que vou descobrindo coisas novas nesses mergulhos. É um trabalho físico de desenhar, rasgar, colar na parede, afastar, aproximar, descolar, atirar para o chão, deitar-me no chão, brincar com tudo aquilo que está no chão, ver de outra forma, ver ao contrário, parar, dançar, cantar, voltar, selecionar, limpar o resto que não me diz tanto, ir embora e voltar noutro dia para repetir tudo de novo. Tenho mesmo muita dificuldade em conceber uma vida sem isto. Não sou capaz. Fico aterrada só de pensar que poderia existir uma versão da minha vida em que não encontro as ferramentas para avançar na profundidade que me ocupa. Que iria para sempre temer, controlar, ser vigilante. Penso que é exatamente por isso que considero o meu trabalho uma prática de liberdade - em primeiro lugar, uma liberdade que se refere a mim própria. Michel Foucault, no ensaio intitulado

---

<sup>4</sup> No momento em que edito este documento já sei qual foi o gatilho: a visualização da primeira temporada da série *Breaking Bad* (2008-2013). Penso que o gatilho foi efetivo exatamente porque estava no contexto de uma escola de arte, e em conjugação com um primeiro desgosto amoroso.

*Panopticism* (2008), explica a lógica do panóptico - mecanismo de controlo, ordem e disciplina. Este controlo de mim própria, que exige conhecimento de mim e foge daquilo que eu reprimi, segue a mesma lógica e, por essa razão, permito-me citar o autor procurando traçar uma ponte entre aquilo que é uma construção social e aquilo que acontece a nível psíquico. Foucault explica que o prisioneiro, nesta arquitectura punitiva,

“...is seen, but he does not see; he is the object of information, never a subject in communication. The arrangement of his room, opposite the central tower, imposes on him an axial visibility; but the divisions of the ring, those separated cells, imply a lateral invisibility. And this invisibility is a guarantee of order.” (Foucault, 2008, p. 5)

O buraco é escuro e desconhecido, pertence ao reino do invisível, e uma potencial queda ou mergulho corromperia a ordem estabelecida. Durante muitos anos mantive uma postura de vigilância perante mim mesma.

De cada vez que mergulho e que volto, de cada vez que visito esse lugar em mim às escuras, aos poucos vou iluminando-o. O trabalho de estúdio permite-me ir integrando aquilo que descubro sobre mim, e sobre a minha história, e que esteve soterrado durante tanto tempo. Como é o caso dos desenhos em aguarela, [ver Figuras 14, 15 e 16] que recuperaram a memória dos momentos em que a minha mãe me pedia para lhe coçar as costas, e da mistura de prazer e repulsa que me provocava fazer-lhe isso: sabendo, por um lado, que era um pedido dela e, por outro, que lhe marcava a pele, deixando-a quase em ferida. Nestes desenhos foi evidente o prazer que senti ao ‘coçar’ o papel virgem, criando sulcos invisíveis na sua pele, que serviram depois como depósito da tinta azul que eu deixava alastrar-se livremente. Essas marcas foram, mais tarde, acentuadas com apontamentos de verde e magenta. Encontrei também prazer ao dar relevo às feridas que eu própria inferi sobre o papel, numa atitude quase sádica, e que em muito revela a minha própria postura em relação ao mergulho no buraco (tinta no sulco) de que aqui falo. No entanto, nem sempre consigo ter a abertura e disponibilidade necessárias para efetuar esse mergulho. Há alturas em que tenho tanto medo desse buraco que é demasiado assustador entrar nele. Não sou capaz de o fazer. José Gil (2016) indica o poema *A Múmia* (Pessoa, 1917) como amostra deste movimento de queda, que traduz a sensação de caos numa desorganização sem limites, que é, por vezes, aterrorizante:

*Até não me encontrar  
Ascende um leve fumo  
Das minhas sensações.  
Deixo de me incluir  
Dentro de mim.*

*Não há Cá-dentro nem lá-fora.*

(Pessoa, 1917)

O que reforça a necessidade da existência de uma estrutura, algures cá dentro, que guarde o Eu, para que ele sobreviva com alguma organização ao mergulho. Por mais que eu acredite que a desordem caótica tenha a capacidade de reorganizar, não me sinto sempre capaz de a enfrentar, precisamente pelo medo de não conseguir sair - como aconteceu em dois mil e catorze.

No entanto, nos meus melhores dias, eu avanço e descubro desenhos que não sei de onde vieram ou como vieram. Encontro-os certamente, nesse buraco-parte de mim que eu não conheço totalmente. Como uma mineira, vou à procura de diamantes. A verdade é que o lugar mais escuro é o lugar mais valioso.

## **O Caos e a Prática Artística**

*Não consigo sair do estúdio hoje sem escrever nem que seja uma só frase para a tese. Não foi inútil ter vindo. Sei que vinha com intenção de escrever um subcapítulo mas vim principalmente chorar e escrever sobre aquilo que tenho pensado para não esquecer. Agora que já chorei, já escrevi, já conversei com a minha mãe, já paguei as contas do estúdio, já estou mais calma e... tenho fome. Não me apetece escrever, aliás, sinto que não sou capaz de o fazer porque tenho muita fome e não sei se será do meu ascendente estar em Carneiro mas fico mesmo rabugenta quando tenho fome, por isso tenho de ir comer. Mas acho que vou ler em casa e ver se me dá vontade de escrever mais à noite. Aos poucos vou ficando mais leve e com mais espaço para todas as partes de mim. Hoje acabei o meu texto no caderno com 'as pessoas nem sempre são capazes de lutar'. E eu que o diga.*

---

*Hoje a minha mãe faz anos. Faz 58 anos. A minha mãe chama-se Eugénia, ela não gosta do nome que tem. Eu gosto e estou comovida porque estive a ler o primeiro capítulo do livro de poemas de Maria Teresa Horta, Minha Mãe Meu Amor (1986), que demonstra com imensa delicadeza a relação de intenso erotismo que existe entre uma filha e uma mãe. Como vivemos dentro dela, como saímos pela vagina, como há líquidos e odores e sensações que lhe causamos que são impossíveis de serem causados por qualquer outro que não habite o seu ventre. É escuridão e é luz também. Eu e a Eugénia, a mulher onde eu nasci, nem sempre nos compreendemos. A minha mãe é uma pessoa muito parecida comigo, ou serei eu aliás muito parecida com ela. Somos as duas muito sensíveis, somos as duas da poesia (embora ela não se permita ser da poesia), somos também as duas muito eficazes a*

*protegermo-nos das nossas emoções e a infligir dor, não só em nós mas também nos outros, durante o processo. Mas sinto-me a caminhar na direção de aceitar que tenho muito para sentir, que preciso de espaço e tempo para sentir. Quero continuar a caminhar para dentro de mim.*

O meu trabalho está repleto de referências a buracos: nos desenhos, nas esculturas. Até aquilo por que me interessa tem quase sempre alguma ligação à ideia de buraco, de esconderijo, de algo que está oculto. A verdade é que eu sou uma mulher. E talvez isso nada tenha a ver com o meu trabalho aos olhos de alguns. Talvez seja até uma atitude problemática para uma certa corrente feminista. Mas não para mim. Eu sou uma mulher e tenho isso por todo o lado no meu trabalho. Acredito que o caos é do universo feminino. A escuridão, o oculto, o mistério, a profundidade, a abertura fisionómica ao mundo que ultrapassa o reino dos sentidos. Não acho que possa fazer uma relação simples: sou uma mulher, tenho uma vagina, logo o meu trabalho vai ser sobre buracos. Que comédia. Mas não consigo evitar pensar que talvez haja espaço para uma compreensão do meu trabalho a partir de uma visão da mulher no centro: não só o corpo biológico de uma mulher cis, mas também e talvez principalmente a mulher como sujeito político - alongo-me sobre este assunto num outro capítulo. A abstração, no meu trabalho, é uma homenagem a um fazer sem saber, sem direção, sem estratégia, sem ambição. E a presença de buracos nas esculturas, é a tradução daquilo que é para mim tão evidente: há coisas que me escapam. Há partes que me faltam. Há caminhos que eu não vejo. E, apesar de tudo, sinto tanto tudo isso, relaciono-me com esse lugar de sombras com o meu corpo. Não há regras nem raciocínio, nem lógica. Mas há sensação.

No entanto, a ordem e a disciplina, que estão ligados a uma mentalidade masculina, ocidental, capitalista, vivem também dentro de mim. São aliás características principais de uma parte de mim castradora de mim própria e, claro, dos outros. Que distingue aquilo que cabe e aquilo que não cabe, o que está certo do que está errado, e que está inevitavelmente ligado a uma atitude demasiado moralista com a qual tento não me identificar. Mas por vezes identifico-me. Não sei como escrever isto de outra forma, mas essa parte de mim conseguiu outrora salvar-me de um abismo que se revelava demasiado grande para ser enfrentado. E, por isso, eu sou-lhe grata. Mas eu não sou capaz de viver segundo as regras definidas por ela. Não sou capaz porque em muito a ultrapasso - em muito me ultrapasso. A caixa quadrada que significava linearidade e exatidão foi tatuada no meu corpo [ver Figura 17]. No meu antebraço esquerdo. E explicava, um dia, a uma amiga minha<sup>5</sup>, que esse quadrado foi desenhado para simbolizar uma crise existencial que eu tinha tido e que tinha

---

<sup>5</sup> Não por acaso, a amiga de quem falo é uma pessoa com uma consciência corporal enorme: a magnífica dançarina e performer Ana Rita Xavier.

'conseguido ultrapassar'. Mentira, pois claro. O que consegui foi, e com bastante sucesso, voltar a empurrar todas as partes de mim que queriam gritar que tinham coisas para sentir, de novo para dentro do buraco, naquela altura concebido como armário, caixa, quadrado, de onde tinham saído e cujos limites começavam a forçar. Expliquei-lhe também como tinha percebido que:

*- Afinal foi isto, eu estava presa em ângulos retos, em espaços vazios.*

Expliquei-lhe como tinha tatuado uma coisa que era exatamente aquilo que era sem eu na verdade o saber, e contei-lhe como eu já tinha percebido que tinha de ser muito maior do que o quadrado. Ela respondeu-me notando:

*- Esse quadrado, tatuado no teu braço. Olha como ele ocupa tão pouco espaço em comparação com a totalidade da tua pele.*

Agora eu olho para esse quadrado e percebo-o desta forma, como se essa pessoa-ordem que vive em mim (e vive, e continua a viver), vivesse literalmente no meu braço, naquele quadrado de 5 por 5 centímetros, e como tudo o resto que me cobre é vida e fluxo, mudança e, necessariamente, caos.

Também na minha prática artística há lugar para estas duas partes: o caos (tão mais vasto) e a ordem (5x5). É bom que este rácio se mantenha, que haja muito mais espaço para aquilo que se move aleatoriamente. Para saltos criativos. Para associações livres. Até hoje tenho vindo a construir, lentamente, um à vontade com a dimensão do meu próprio caos, com o passeio que o estúdio me permite fazer por caminhos que me são internos. Imagens que surgem com intensidade e desprovidas de origem evidente. Ou ideias que, uma vez colocadas na arena de trabalho, são mais tarde ou mais cedo conectadas, abraçam-se e explicam-se, *como é que eu não tinha visto isto antes?* Escusado será dizer que nada disto acontece se eu estiver à partida à procura de seguir uma esquadria. Ocorre permanentemente um trabalho de compreender onde é que é útil a ordem existir; e onde é que ela está a fechar portas e a criar muros para me impedir de me desorganizar.

A desorganização típica do caos é essencial para que me possa reorganizar, e por isso procuro também evitar repetir coisas que já fiz antes no meu trabalho. Tenho um impulso enorme de me manter desorganizada e à deriva. Não quero saber onde estão as coisas, por onde ando, o que está à frente ou o que está atrás. E isto pode ser uma atitude extremamente assustadora quando a desorganização interna é demasiado grande. Aí não sou mais capaz e surge um momento de limpar e organizar os papéis. De resto, se me sinto estruturada, quero um estúdio mar e trabalhos como ondas. Que continuam a vir sem regra, sem número, sem ambição, só vontade.

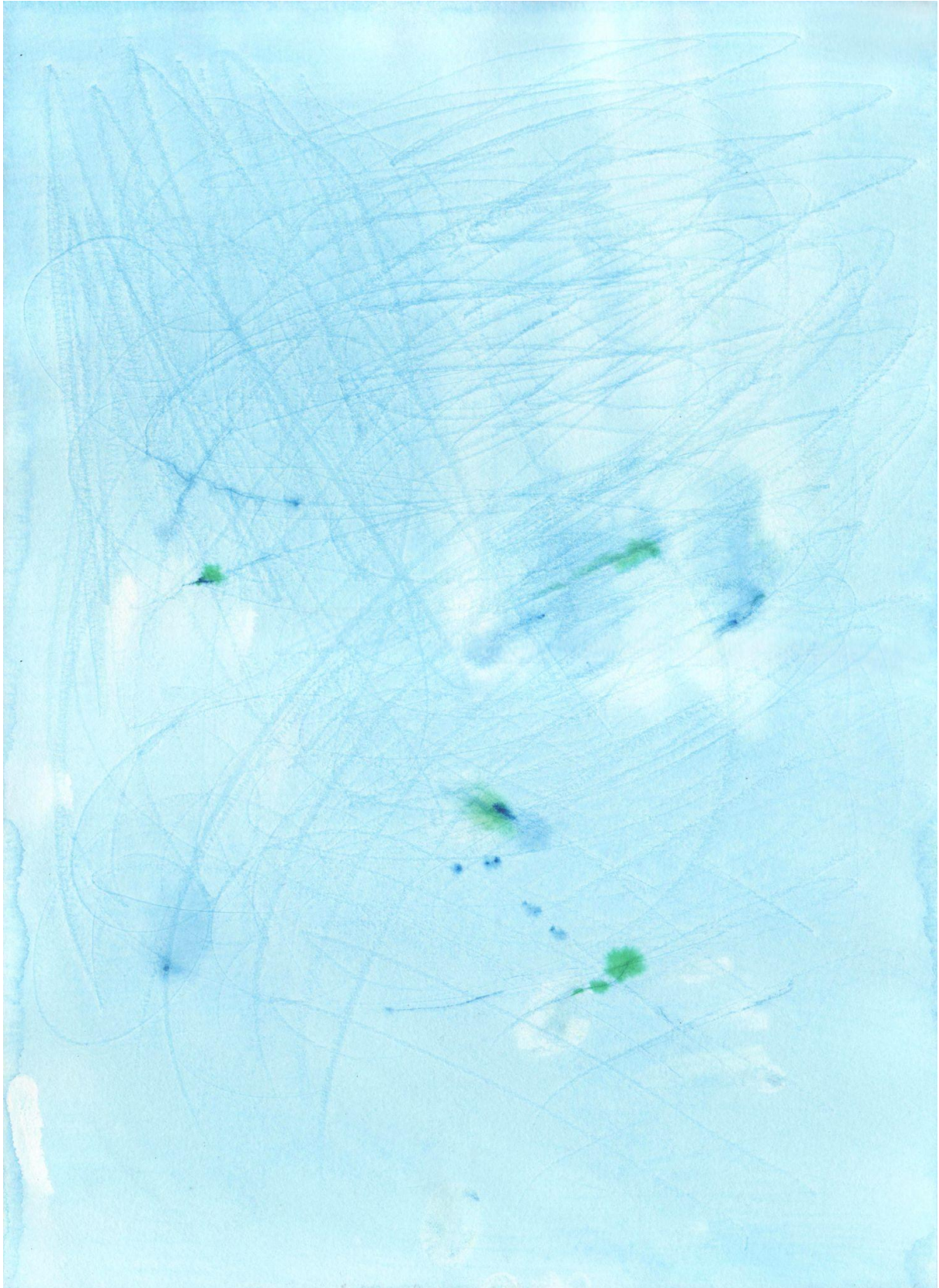


Figura 14 - Sem Título (Interface), 2020



Figura 15 - Sem Título (Interface), 2020

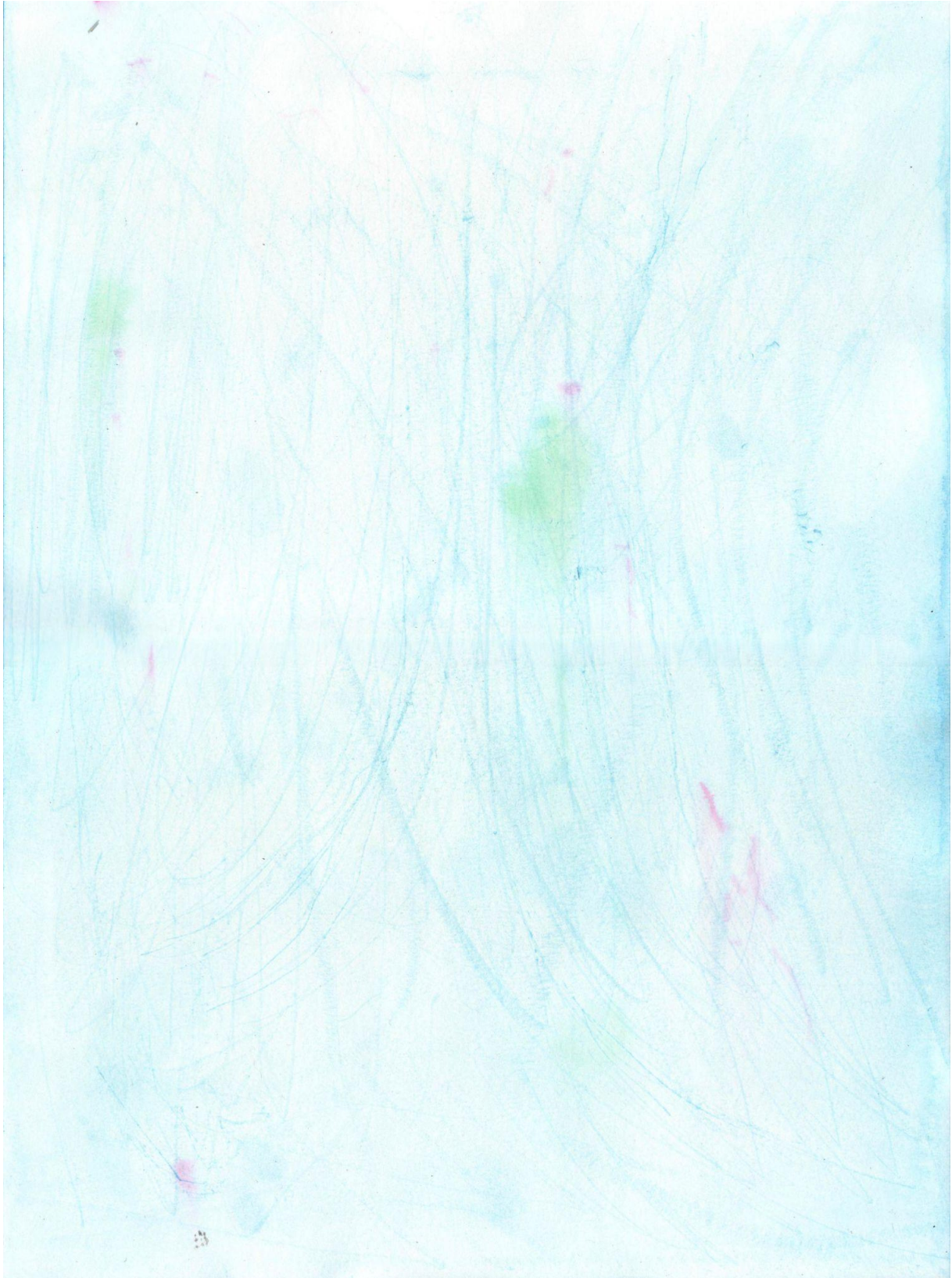


Figura 16 - Sem Título (Interface), 2020



Figura 17 - Fotografia do meu braço e mão riscados com intervenção escrita (2020)



Figura 18 - Fotografia de um trabalho do projeto *Flores, Buracos Negros e Outros Espaços Interiores* no estúdio (2021)

# Descobrir o Verso

## Ver com as Mãos

*Escrevo isto no dia em que trouxe a minha impressora para o estúdio. Tinha decidido que ia imprimir algumas coisas, sem saber exatamente o quê. Sentei-me e abri o computador com alguns documentos do Google Docs abertos nos separadores do Chrome - tinha de os trazer já abertos porque não tenho internet no estúdio. Dei ordem para imprimir. Vi-os atentamente a sair da impressora e colei-os na parede. São folhas com palavras. Não imprimi tudo o que tinha. Não sei sequer se fez sentido ou se foi útil para o processo de escrita desta dissertação, ter os documentos em papel. Não acho que precise que as coisas estejam em papel para eu as conseguir ler ou para que consiga escrever. Aliás, tenho preferido, desde que entrei de novo numa escola, ler e escrever no computador - é mais rápido, e mais fácil de utilizar a informação. Mas havia uma necessidade de ter coisas em papel, e com isto quero dizer que havia uma necessidade de dar materialidade àquilo que tenho escrito num ecrã de computador. De repente há tinta no papel, há fita cola a colar o papel na parede. Há o corpo envolvido nesta transfiguração da natureza do suporte. Sei também que não faltará muito até as folhas brancas começarem a ondular com a humidade. As delícias da matéria.*

Há uma necessidade, na minha prática artística, de um fluxo constante entre aquilo que é virtual e aquilo que é material. *A realidade não precisa de mim*, como Caeiro (1915) disse, mas eu preciso dela. Eu preciso de sentir que as coisas que se atravessam na minha cabeça têm também dimensão e peso. E não só, a matéria traz consigo uma sensação de realidade que sedimenta a minha. Rodear-me de papel, de cartões, de materiais riscadores, de lixo de outros dias, de plásticos, de objetos inusitados e obsoletos, não é em vão. Não é, também, uma prática que aconteça naturalmente ou intuitivamente, como disseram alguns sobre coisas que não são nem uma nem outra. Eu aprendi a rodear-me de coisas pois precisava de coisas com as quais brincar. Foi em tempos compreendida a importância, no ambiente do bebé, da abundância de materiais - note-se que não estou a falar especificamente de objetos ou brinquedos - para que eles os possam descobrir. Esta descoberta está intimamente ligada à percepção que o bebé tem não só de si mesmo - manipulando a matéria com diferentes partes do corpo e de várias formas distintas - como também indica o primeiro momento de encontro com o mundo. Mediada através da figura materna, esta descoberta é feita como se estivessem com os olhos fechados, através do toque.

Na minha prática, a mesma necessidade de relação acontece. Penso que seja, aliás, algo que é característico das artes plásticas: o confronto físico com a matéria. Poderia falar aqui da ambiguidade na relação que tenho com o movimento da Arte Conceptual - trata-se de uma relação quase pegajosa, de uma natureza equivalente à das relações familiares. Apesar de sentir que tive de me emancipar de um processo artístico que estava ao serviço de uma ideia - através da redescoberta do desenho intuitivo, da sensibilidade estética e do apego à materialidade -, compreendo e reconheço a grandeza da importância cultural e artística desse movimento. Será também evidente para qualquer leitor deste texto o quanto a minha visão da arte é fundada por aquilo que foi avançado por eles. Foi importante, nesta reconciliação, a leitura do trabalho de Lucy R. Lippard, onde é demonstrada a passagem de uma arte anti-intelectual, emocional e intuitiva dos anos pós-guerra (como é o caso do Expressionismo Abstrato nos Estados Unidos), para uma arte *ultra-conceptual*. Isto é assunto do texto *The Dematerialization of Art* (1971), no qual Lippard procura compreender e situar o movimento que pairava na bifurcação entre arte como ideia e arte como ação. No primeiro, a matéria é negada e a sensação convertida em conceito. No segundo, a sensação é convertida em energia e em tempo-movimento. Em ambos os casos, acompanham-nos uma nova visão sobre o que distingue o meio e a mensagem. A arte *ultra-conceptual*, que coloca a ideia tanto como ponto de partida como de chegada, concebe o meio apenas como ferramenta de comunicação. A autora apoia-se no trabalho e textos de Sol LeWitt para sublinhar a ausência de preocupação estética. É ultrapassada a preocupação com composição ou harmonia, e o trabalho é concretizado numa aparente desordem, mas que parte, no entanto, de uma metodologia. E foi, provavelmente, através deste novo olhar que se tornou possível trabalhar, não sobre o inconsciente - como fizeram os Surrealistas -, mas através dele, abrindo a porta a certas pulsões e permitindo a sua materialização. Como explica: "Like Darboven and Andre, and like Eva Hesse in her infinitely repeated identical shapes or rows of curiously exotic but understated forms, many ultra-conceptual artists seem to saturate their outwardly sane and didactic premises with a poetic and condensatory intensity that almost amounts to insanity. How normal is normal art, after all?" (Lippard, 1971, p. 274)

Neste sentido, sou evidentemente filha de um modo de estar e pensar a prática artística que em muito deve a estas conquistas. Interessa-me, principalmente, a transparência e honestidade no processo de desenvolvimento da obra - coloco a prática, o método, em primeiro lugar. E confesso também que coloco em importância menor a conclusão do processo, excepto na medida em que é a própria concretização que permite o encontro com o público e isso é um dos momentos culminantes do processo artístico. De qualquer modo,

nesta mesma frase volta a ser claro o modo como concebo até a apresentação da obra como parte fundamental do processo e não o contrário.

Restabelecida e recontextualizada a relação entre mente e corpo (ou ideia e matéria) e de acordo com uma prática que tem como cerne metodológico a dedicação ao pulsional, acredito que o trabalho sabe muito mais do que eu. Isto é, ele insere-se num plano superior ao meu a nível epistemológico. Penso que tal só pode ser alcançado através da criação de um diálogo sensorial com os materiais, que nos indicam o caminho a seguir, que nos propõe direções, interpretações e significados, e que abre janelas de imagens que até então permaneciam ocultas. O contacto físico com uma folha de papel, o som que ela faz quando é rasgada, a diferença auditiva entre o quase assobio de um lápis afiado ao correr sobre a sua superfície, ou a mudez de um pastel oleoso que se desfaz à medida que se vai depositando. Não só a matéria em si mas o modo como a tocamos e seguramos. As mãos. Muitas vezes me vejo a alterar a posição da mão, ora trocando por uma mão mais sábia, afastada do bico do lápis, com a unha do polegar virada para mim; ora decidindo por uma mão inconsequente, intencionalmente infantil, que agarra num pastel com o punho cerrado, utilizando-se da amplitude dinâmica de todo o braço, ombro e omoplata. “The pencil had almost become a continuation of the body. It is no longer a separate means but is a part of it.” (Zurmuehlen et al., 1964, p. 391). De igual modo, o resto do corpo. O pescoço que se vai movimentando enquanto escrevo este texto, procurando novas palavras, como se de algum modo fosse possível farejar determinados sentidos, e percebendo com estes gestos os limites do caminho que escolhi seguir.

Esta dança, que o corpo vai fazendo consoante o estado de espírito, consoante o material que tem à frente e do qual se apropria, consoante o som que está presente no espaço que ocupa, consoante a luz e a hora do dia, nasce de uma natureza erótica. A curiosidade e o prazer são as principais armas deste erotismo. Como explicou Audre Lorde na conferência intitulada *Uses of the Erotic: The Erotic as Power* (1978): “Recognizing the power of the erotic within our lives can give us the energy to pursue genuine change within our world, rather than merely settling for a shift of characters in the same weary drama.” Uma força que impele aquele que atua a arriscar e a descobrir. E é inevitável que isso aconteça no domínio do terreno, do corpo. Se considerarmos a mente como uma entidade autónoma do corpo não conseguiremos concretizar todo o seu potencial. A mente, apesar de personagem fundamental no jogo de interpretação, não é por si só capaz do ato de descoberta. Pelo menos não daquela à que me refiro. É necessário que esteja engajada com o mundo, que se envolva, e que esteja disponível para ser envolvida, e isto é apenas possível acontecer em relação física e sensorial. O corpo todo tem de estar implicado para que as coisas sejam verdadeiramente vistas. Como referido no capítulo onde me dedico a explicar a importância

do olhar, este olhar que menciono refere-se a uma abertura que transforma o mundo e, simultaneamente, se deixa transformar por ele.

Acredito também que a prática da arte acontece, em primeiro lugar, na relação que uma estabelece com o mundo, e em segundo, na relação que uma estabelece com o Outro. Em ambas é entendida e implicada a relação que uma estabelece com ela própria, sem a qual as outras são impossíveis. Talvez seja essencial que uma renovada relação com o mundo (e por isso com a própria, e por isso com o Outro) implique o confronto físico com este, ao invés de uma relação mediada por imagens virtuais e à base de luz. Na terra é escuro. Talvez os objetos artísticos tenham potencial sísmico e permitam que essa transformação aconteça.

## **De Dentro para Fora - Dar à Luz, o Capitalismo e a Arte Indígena**

Durante o ano de 2021 desenvolvi um conjunto de 3 ou 4 trabalhos em papel que se mostraram como ventres. Só os percebi assim quando um amigo o observou e me apontou. Eram papéis recortados - algo que se continua a revelar um fio condutor no meu trabalho - que criavam uma barriga e deixavam espreitar desenhos no seu interior. Eram perfeitos na sua fragilidade e, por esse motivo, rapidamente se estragaram. Mas desde então que eu utilizo a expressão 'grávida de desenhos' para dar a entender o modo como me relaciono com as minhas próprias imagens, que por um motivo ou outro, permanecem ocultas, crescendo dentro de mim até decidirem que está na hora de fazer força para sair.

Silvia Federici desenvolve, no seu livro *Calibã e a Bruxa* (2020), a ideia de que o conceito de acumulação original que Marx traz em *O Capital* (1867) está necessariamente errada, ou em falta, por não ter em consideração o papel da mulher, e o modo como o seu trabalho (reprodutivo e doméstico) foi aproveitado para que determinada riqueza se gerasse: "(...) [Após a Idade Média] os seus úteros transformam-se em território público, controlado pelos homens e pelo Estado, e a procriação foi posta diretamente ao serviço da acumulação capitalista." Se é verdade que eu sinto que as minhas imagens brotam em mim como filhos, como me mostraram os *Ventres* (2021), então eu posso pensar no meu trabalho reprodutivo - como mulher artista - em paralelo com o das mulheres cujo trabalho reprodutivo gera capital. Neste livro, Federici documenta a história das mulheres ao longo do período da transição para o capitalismo, no Ocidente, e relata as várias formas de como elas perderam autonomia sobre a sua capacidade reprodutora. Um assunto apaixonante e que foi também foco de atenção de Paula Rego, aquando do referendo sobre a despenalização da interrupção voluntária da gravidez em Portugal, em 2000.

Pois, esta ideia de que a mulher, que é artista, que produz trabalho, que poderá participar num mercado e que, por isso, poderá traduzir-se em capital, é uma consciência que eu tenho relativamente à minha posição enquanto mulher artista. A nível ideológico e político, não tenho interesse que o meu trabalho reprodutivo - seja ele fruto do meu ventre, seja ele fruto da minha prática artística - seja colocado ao serviço da acumulação capitalista. Pensei que, talvez se eu carregasse a preocupação de participar no mercado da arte, - isto é, de ser uma artista profissional, isto é, de viver do meu trabalho enquanto artista plástica - a minha prática passasse a poder ser considerada trabalho forçado - preciso de fazer arte para comer porque é a minha fonte de rendimento. E sinto esta ambiguidade com clareza, como imagino que a maior parte dos meus colegas sintam. Queremos fazer objetos e imagens, sim, mas será que essa relação se altera no momento em que eles correspondem a um valor? Haverá, sequer, alguma coisa que possa ser considerada sem valor no capitalismo? Não pretendo alongar-me sobre este assunto porque não sou a pessoa indicada para discutir sobre ele. Interessa-me apenas transmitir o meu desconforto relativamente à percepção do meu trabalho como produto - até porque, como disse anteriormente, estou muito mais concentrada na minha prática do que na concretização de objetos, por isso poderia colocar até a hipótese de que, na verdade, o que eu faço é um serviço. Ao mesmo tempo, confrontando esta angústia com a percepção de que os frutos do meu trabalho processual são como filhas, um trabalho de amor. Alva Gotby chegar-se-ia à frente para questionar esta minha opinião. No seu livro *They Call It Love - The Politics of Emotional Life* (2023), Gotby apoia-se no trabalho de várias mulheres e coletivos feministas, para desemaranhar a teia que cruza capital, trabalho reprodutivo e trabalho emocional, ao mesmo tempo que procura diluir a divisão rígida entre esfera privada e pública. O trabalho que acontece dentro de casa (esfera doméstica) é essencial para a reprodução da força de trabalho que é, por sua vez, crucial para o desenvolvimento do capitalismo, logo, deveria ser remunerado. O meu envolvimento com uma perspetiva psicanalítica impede-me de aceitar facilmente esta proposta apesar de lhe reconhecer o contexto teórico e a relevância para a reconceptualização do papel das mulheres dentro da sociedade ocidental. E, de qualquer modo, os meus trabalhos não são mesmo meus filhos, e não vão trabalhar para ninguém. A não ser que atinjam interesse económico, participem no já referido mercado da arte contemporânea, e acabem um dia guardados dentro de contentores em paraísos fiscais (Steyerl, 2015). O próprio mecanismo da arte contemporânea é tudo menos inocente na sociedade sobre a qual problematiza e critica nas exposições, feiras, bienais, revistas, onde se apresenta. Teremos mesmo de estar dentro do sistema para poder criticá-lo?

Os meus *Ventres* ensinaram-me sobre a vida dos meus trabalhos. Sobre quem os adota, sobre não querer que eles sejam apenas uma ferramenta na manutenção da máquina. Não

vejo aquilo que é criação minha como alimento da engrenagem de um sistema socioeconómico - principalmente um que é fundado na exploração perversa do Outro-natureza e do Outro-sujeito<sup>6</sup> - nem como pessoa, nem como mulher, nem como artista. Faço o meu trabalho porque ele integra um modo de viver que caminha no sentido da descoberta e da intimidade com o mundo - uma força que em tudo contraria a participação no mercado da arte. Isto parte, aliás, de uma perspetiva profundamente ecológica na medida em que me considero, e àquilo que produzo, como parte de uma rede de vida, que tem carências e necessidades, que está ao serviço, que cuida. Ter como preocupação central o valor económico do meu trabalho vai contra aquilo que considero ser uma ética que me guia enquanto artista, e em muito se afasta tanto do motivo como do objetivo da minha prática artística. Dito isto, continuo a precisar de dinheiro, como todos nós, e vejo-me obrigada a ter trabalhos paralelos. Isto faz com que eu tenha menos tempo disponível para a minha prática artística, mas não acho que isso seja fonte de mal-estar. Lembro-me do caso da Hilma af Klint, que deixou por escrito que os seus trabalhos não poderiam ser vendidos (Dyrschka, 2019). Não chego a esse ponto provavelmente por falta de coragem.

Pelos motivos descritos, não me preocupa que os meus objetos sejam frágeis, que se estraguem, que os perca. Pois eles pertencem a um fluxo das coisas, e muitas vezes vêm responder a uma necessidade pessoal, ou servem exclusivamente para me dar a ver algo que estava antes oculto. Como disse, algo que crescia dentro de mim. Els Lagrou e Lucia Hussak van Velthem, demonstram:

“A arte indígena nos ensina outro modo de pensar a arte e sua relação com a vida, outra maneira de pensar sua relação com o corpo. Em vez de pensar arte como distinto de artefacto, como entre nós invertemos a perspetiva e, ao não mais separar arte e vida, podemos perceber a arte indígena como uma estética específica do viver.” (Lagrou & Hussak van Velthem, 2018)

Na arte indígena, os objetos artísticos morrem. Não ficam guardados num museu para servirem de documento da história. Eles integram a vida, são funcionais. Boris Groys (2016), apesar de não referir uma ligação à arte indígena, argumenta que esta trajetória é, de algum modo, também partilhada pela arte contemporânea. Associado a um fenómeno resultante da digitalização do fluxo material e evolução expectável do modernismo, desenvolveu-se uma prática artística banal, comum e quotidiana. No mundo ocidental - com a exposição da vida privada - o espetáculo tornou-se obsoleto. A performance da vida surge então como acontecimento, e a arte contemporânea como sua documentação: “Under the regime of

---

<sup>6</sup> Para um comentário aprofundado sobre esta questão ver Jappe, A. (2019). *A sociedade autofágica: Capitalismo, desmesura e autodestruição* (1ª edição). Antígona.

theory, it is not enough to live: One must also demonstrate that one lives, one must perform being alive. (...) And now I would argue that in our culture it is art that performs this knowledge of being alive.” (Groys, 2016, pp. 64–65)

Os meus *Ventres* talvez tenham sido os trabalhos que me mostraram esta ligação intrínseca entre a minha vida enquanto mulher, enquanto corpo que pode gerar vida, enquanto artista que pode gerar arte. Tal como gerar vida, também gerar arte não é algo a que me vejo obrigada, - continua a ser uma escolha - mas tem sido a melhor forma de expressão da minha *Necessidade Interior*, de me colocar do lado de fora, de descobrir o meu verso. Se um dia houver outra prática que me permita fazer isso, de acordo com aquilo em que acredito, não hesitarei em fazê-lo. Os *Ventres* que já não existem sublinharam uma consciência sobre a posição que ocupo enquanto mulher artista num sistema patriarcal, explorador e alienado.

## O Desejo e a Repulsa

Já escrevi várias vezes, noutras ocasiões, sobre a importância da cor no meu trabalho. A cor nem sempre esteve presente e, curiosamente, não está sobremaneira evidenciada no trabalho que produzi durante o meu percurso dentro do mestrado. Penso que isto se deve a uma razão: a minha vinda para as Caldas da Rainha significou um enorme avanço no percurso da minha vida interior. Nesta situação - como, aliás, em qualquer outra em que um avanço esteja a acontecer - eu retraí-me. O mundo é um lugar assustador quando vamos desconstruindo as muralhas que se foram erguendo à nossa volta. Claro, já o era antes, mas as muralhas conferiam algum sentimento de segurança, proteção e, principalmente, separação. Separação essa que foi rompida quando me deparei pela primeira vez com o trabalho de Francis Bacon (1953): como será possível que, apesar das muralhas, algo em mim se reviu em algo do mundo lá fora? Esse primeiro embate acordou-me, abriu-me, e aos poucos, desde então, fui-me descobrindo. O mestrado simbolizou mais um movimento nesse sentido. Durante os primeiros meses do mestrado vivi num estado de êxtase. Nada me metia medo, eu avançava em direção a uma plenitude de sentido e significado, em que todos os elementos se encontravam sobrepostos: eu com todas as partes de mim, todas as partes de mim com o mundo. No entanto, o encerramento da escola após mais uma fase crítica da pandemia, em Janeiro de dois mil e vinte e um, foi terrivelmente angustiante e motivou aquilo que senti ser um grande retrocesso. Eu - que tinha saltado, que me tinha movido, que estava a desfrutar de uma liberdade renovada sobre quem eu era, a par de uma relação cada vez mais íntima e imediata com o meu trabalho - vi-me a retornar a uma etapa anterior. Senti que tudo me estava a ser retirado. Encontrava-me num lugar muito alto e caí. Sinto que ainda hoje, enquanto escrevo esta

dissertação, estou a recuperar dessa queda. Não a vejo com maus olhos: todas as quedas são necessárias para descobrirmos os buracos dentro de nós. Mas dói muito cair e cair e cair.

Iniciei o mestrado com o projeto *Interface* e, quando a escola reabriu, eu apenas consegui focar-me em flores. Iniciou-se o projeto *Flores, Buracos Negros e Outros Espaços Interiores*, que está ainda por ser totalmente realizado. Desse momento surgiram alguns desenhos de grandes dimensões, a pastel de óleo, assim como algumas fotografias [ver Figuras 26 a 29] e uma instalação de vídeo. Não os considero trabalhos finalizados nem acho que compreendam a essência do projeto. São materiais de estudo para algo maior que está ainda por vir. E foram extremamente necessários num período da minha vida em que era urgente um interlúdio.

Mas a cor esteve ausente durante anos. Interessava-me as superfícies metálicas, os tons de cinza, o cimento, o plástico. Um trabalho que, apesar de indicar já alguma consciência de pulsão, se materializava com frieza e dureza. Algo que acho até bastante revelador do lugar onde eu me encontrava dentro da muralha. Foi apenas durante o primeiro ano da pandemia que eu consegui aventurar-me plenamente pela cor e que me levou a produzir dois objetos pintados, as *Máscaras I e II* (2020). Foram essas peças que me informaram que eu deveria retomar os estudos em Artes Plásticas. Peças coloridas, vivas, em movimento - tenho muito orgulho nas *Máscaras*, e elas mostram-me uma coisa muito maior do que eu que ainda não consegui compreender na totalidade. Desse lugar acabado de descobrir - a possibilidade de uma imagem ser verdadeiramente tridimensional - eu inscrevo-me no mestrado. E tal foi o salto para a frente, o mundo que se abriu, que eu tive de voltar ao preto, ao carvão, à grafite, ao metal. Observo isto com curiosidade. Acredito que todo o trabalho está certo, como uma vez me disse a artista, professora e amiga Cristina Mateus. Se eu estou a fazer algo que nasce do meu desejo, de um impulso, então eu não posso errar. Se o faço com sinceridade e com inteligência, se sigo um ímpeto e o observo, se o sigo até ele se transformar em algo que eu já nem considero belo, então estou a fazer certo. Não procuro necessariamente que o meu trabalho me incite um sentimento de beleza, mas sim de verdade. E se o que o meu instinto me diz para seguir é algo de que eu própria sinto repulsa, então é porque tenho de encontrar espaço em mim para aceitar o meu desejo. E sinto-me uma privilegiada por poder dizer que o meu trabalho vai contra mim em muitos sentidos. Estamos muitas vezes discordantes, pois eu tenho de tomar decisões e nem sempre as minhas várias partes estão em sintonia. O desejo de uma é a repulsa de outra, mas eu acredito sempre mais na parte desejante, pois é a parte viva, curiosa, que recebe e responde a estímulos e símbolos que muitas vezes me escapam à percepção.

Curiosamente, apesar do sofrimento do qual nasceram, as *Flores* são coloridas. Assim como as *Cordas* [ver Figuras 19, 20 e 21], que surgiram também desse período. É tão interessante reparar nisto. De repente, vejo a cor como bengala, como aliada, como força de salvação, como respiração boca a boca, como língua, como lágrima.

As línguas surgiram com as pétalas das flores e tenho também ideias para coisas que quero fazer com línguas. Ideias para trabalhos futuros, claro, mas que vão já entrando neste texto porque na prática artística o futuro sobrepõe-se com o presente, e é preciso arranjar tempo para deixar as novas ideias entrarem e ocuparem-nos o espírito, ao mesmo tempo que temos ainda coisas em mãos que demoram tempo e que precisam da nossa atenção e do nosso cuidado. Para não falar dos trabalhos que já foram concluídos e que surgem na memória: que ocupam espaço dentro de nós.

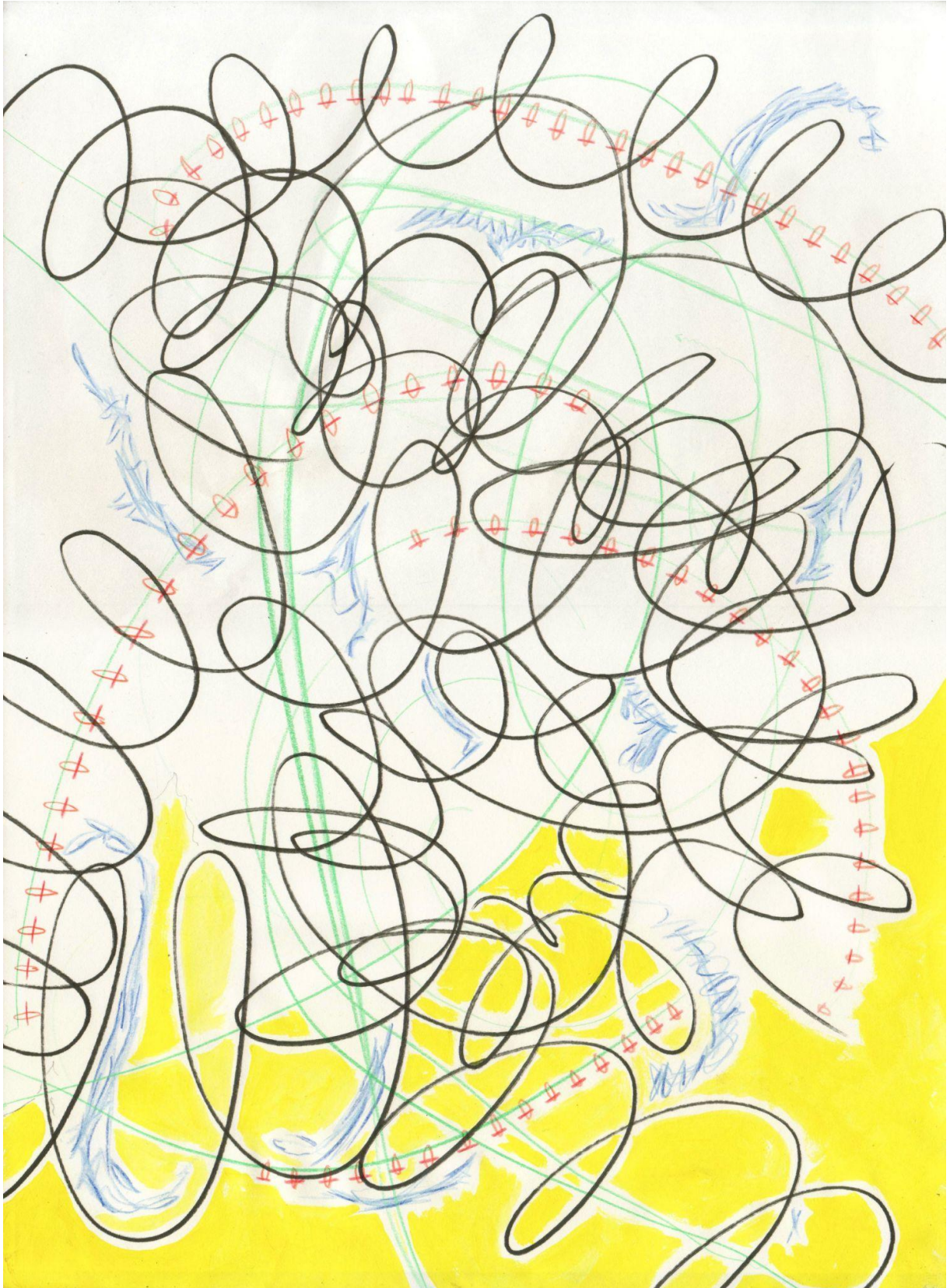


Figura 19 - Cordas (Interface), 2021

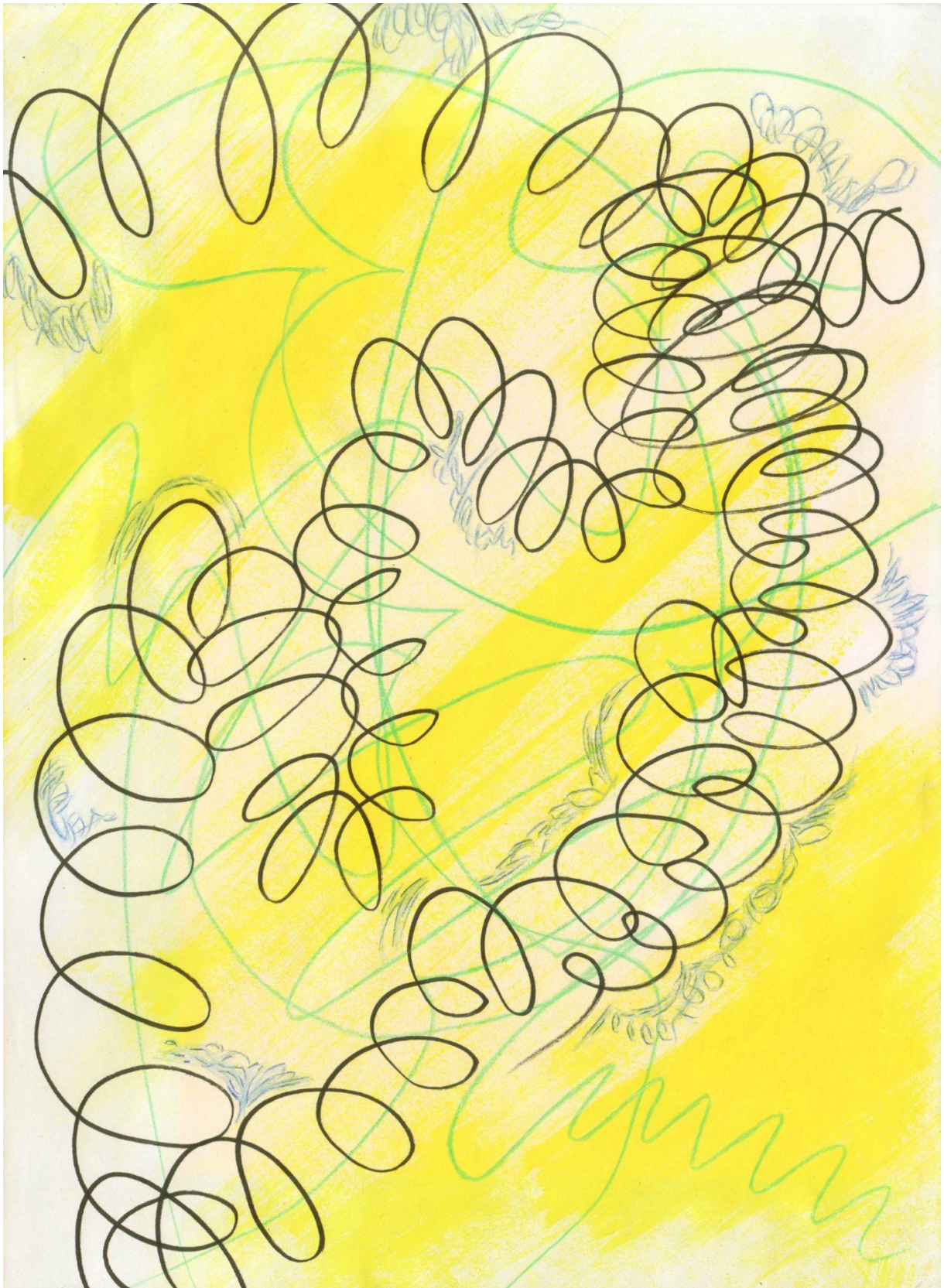


Figura 20 - *Cordas (Interface)*, 2021



Figura 21 - *Cordas (Interface)*, 2021

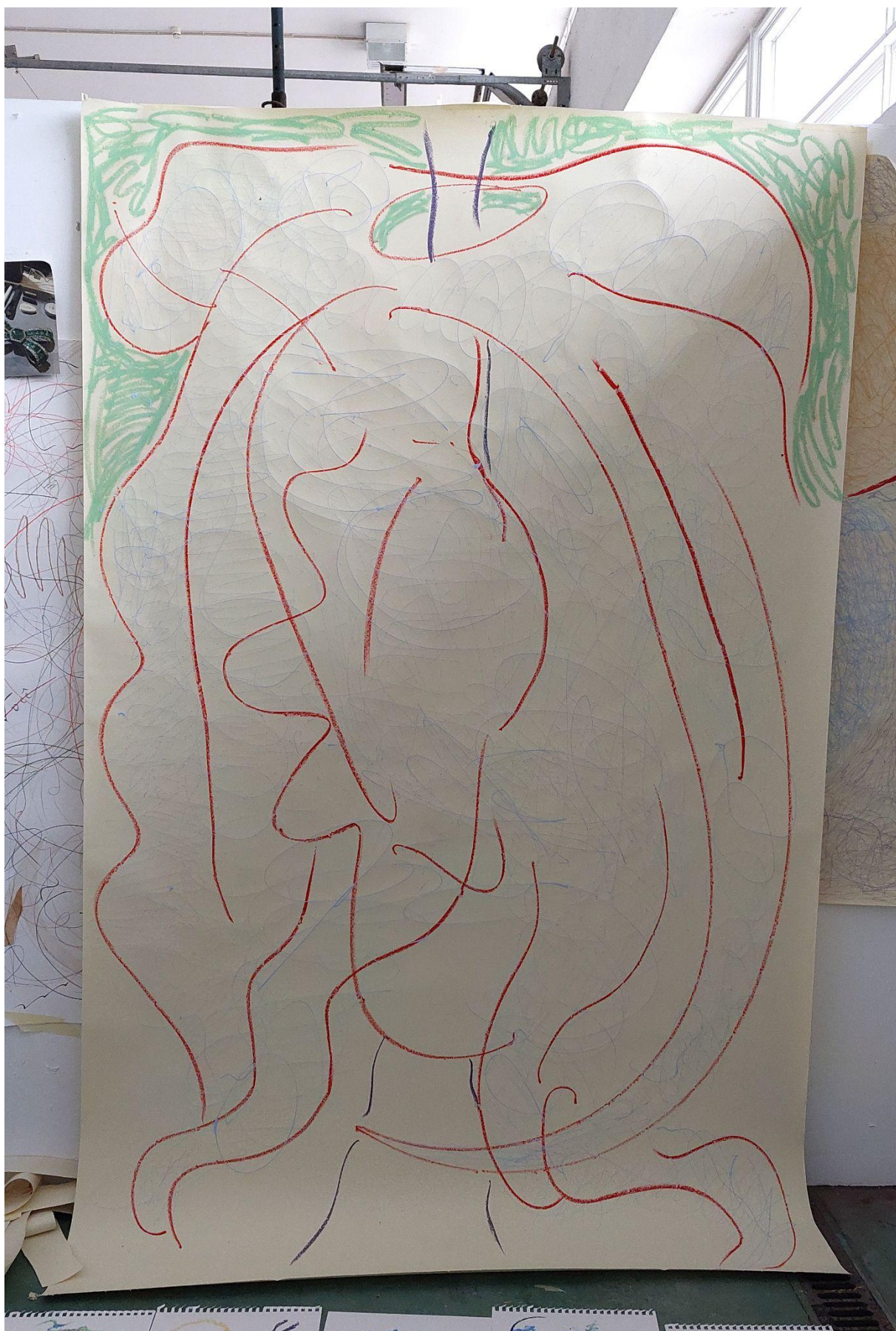


Figura 22 - *Lingua em Flor*, 2021

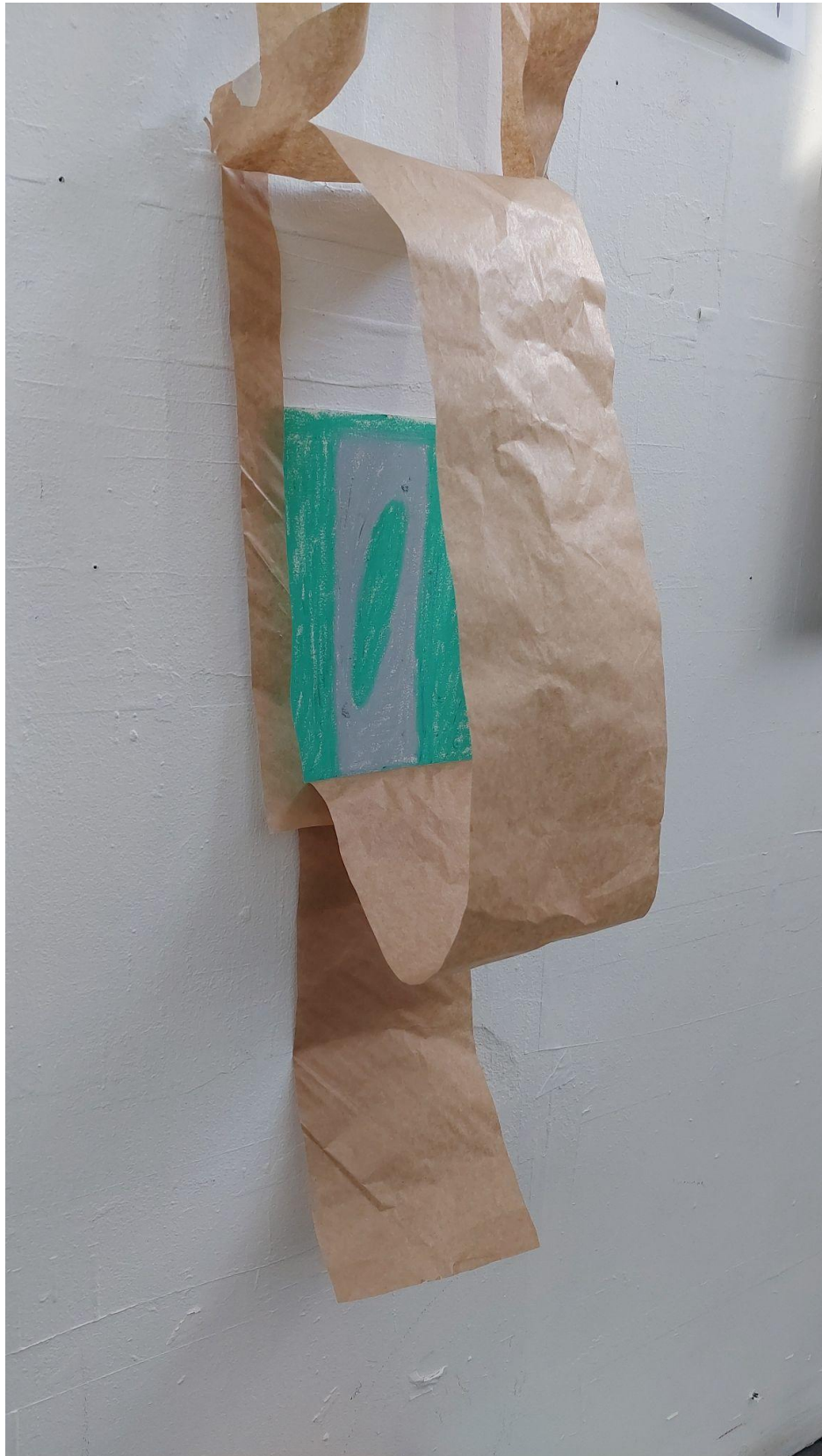


Figura 23 - *Ventre*, 2021

# Imagem-Objeto (Conclusão)

## A Verdade das Imagens - Por uma Ética do Cuidado

*Deparei-me com um vídeo onde fala Silvia Federici, a teórica italiana, intitulado Ecologies of Care. Apareceu-me pois procurava por trabalho dela, enquanto lia o livro Calibã e a Bruxa, e que me revela a paixão que tenho por utilizar-me da arte para conceber uma ética do cuidado, do olhar, da atenção. Ora bem, a imagem-objeto parece-me ser o capítulo de conclusão da minha tese e, por isso, faz sentido que eu lhe dedique este pensamento.*

Por muitas vezes dou por mim a dizer: eu vejo a arte como uma desculpa para fazer amigos. Não é a minha saída mais profunda, mas há uma verdade nisto. Tudo aquilo que menciono ao longo desta dissertação: o poder da atenção, a necessidade da fantasia, a urgência do confronto com o desconhecido e a descoberta de novas partes, levam a um lugar de imensa e crescente disponibilidade. Por isso faz sentido para mim dizer: eu faço arte porque eu me preocupo. Claro que - e como já fui acusada anteriormente por um colega e amigo - esse trabalho é sobre mim. Pois não posso defender-me dessa acusação. No limite posso contrapor argumentando que o meu trabalho não me tem como objecto apenas, mas também como sujeito. Eu trabalho a partir de mim, e vejo até com maus olhos aqueles que fingem trabalhar puramente a partir do outro, num gesto pseudo-altruísta que em nada concerne o Outro mas sim a vanglória do próprio como herói-salvador e que em muito coincide com uma visão ocidental que continua a devastar culturas e territórios pelo mundo. Quando, para demonstrar um carácter político-social relevante, os artistas se sentem obrigados a procurar o Outro e a utilizarem-se dele para se posicionarem, em muito se aproximam de uma fantasia primitivista do século XX. No texto *The Artist as Ethnographer?* (1995), Hal Foster afirma:

“(...) the quasi-anthropological paradigm, like the productivist one, fails to reflect on its realist assumption: that the other, here postcolonial, there proletarian, is in the real, not in the ideological, because he or she is socially oppressed, politically transformative, and/or materially productive. Often this realist assumption is compounded by a primitivist fantasy: that the other has access to primal psychic and social processes from which the white (petit) bourgeois subject is blocked.” (Foster, 1995)

A verdade é que cheguei à conclusão de que, não só na minha prática artística, mas em todas as esferas da minha experiência, vejo-me obrigada a uma vida dedicada a mim própria. Mas não quer isto dizer que o meu trabalho é *sobre* mim porque eu só me preocupo comigo. Se o é, é porque tenho consciência de que o mundo existe na medida em que eu

vivo nele. De novo, não penso que esta postura (esta percepção do lugar que ocupo) esteja divorciada da minha identidade como mulher artista. Como Meskimmon, que elucida sobre os fios condutores que unem as artistas, referiu:

“By shifting the idea of the body from object to process, they enable the many and various modes of female creative and intellectual agency to emerge as particular and located, rather than fixed or monolithic. In the varied examples of women’s art explored within this chapter, such diversity is both powerful and strategically useful. The intellectual woman is interpellated not as a stereotype, but as a site, as responsible, yet not fixed, as an aesthetics and a mode of knowledge, not abstracted from the world.” (Meskimmon, 2003, p. 90)

À medida que me exponho e que me vejo, como explico noutro capítulo, vou conseguindo simultaneamente abrir espaço para que o Outro ganhe contornos, se revele aos meus olhos na sua imensa complexidade e que em tudo me ultrapassa. Isso permite-me esta coisa maravilhosa que é fazer amigos e criar relações sinceras com os outros. Isso é, insistindo na discussão que marca este texto, essencialmente político numa sociedade que metaboliza o outro e o mundo como ferramenta para consumo, como explica Debord (2021). Não quero espectáculo nas minhas relações pessoais, e tampouco vejo a minha prática artística como espectacular, na medida em que ela não é bolo alimentar de uma realidade inacessível mas sim documento e testemunho da minha experiência. Jonas Mekas foi um dos primeiros encontros que tive e que me levou a compreender esta perspectiva. Em *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (Mekas, 2000), o realizador, num primeiro intertítulo, informa sobre a natureza do filme: “This is a Political Film”, logo para a seguir nos assegurar que a nossa percepção inicial estava correta: “Nothing Happens in this Film”. Este filme é um exemplo do trabalho de Mekas, que desenvolveu a sua obra assente na documentação da sua vida - e a sua vida é, irremediavelmente, um conjunto de momentos poéticos e políticos. Ao mostrar esta inevitabilidade, conseguimos compreender a pobreza de uma crítica que descarta as práticas artísticas poéticas e pessoais, denunciando-as como esvaziadas de relevância para o todo social, político, económico, ambiental, etc. Como é transparente, não só na obra de Mekas, mas também no percurso que o realizador fez na sua vida pessoal (como refugiado da segunda guerra mundial), assim como no trabalho que desenvolveu como programador e crítico de cinema independente na Nova Iorque dos anos 50 e 60 - que em muito me inspira e que, confesso, me comove a menção que lhe faço neste documento -, a vida do próprio artista é, ela mesma, fruto e consequência de um mundo, de situações, de uma rede de pessoas e encontros. Ser político é inescapável.

Apesar de partir de mim, tenho mais dificuldade em defender que o meu trabalho possa ser sobre mim - apesar de sentir que também o é. Roland Barthes sublinha esta relação, de

certo modo coincidente, entre objeto e sujeito, no trabalho de Cy Twombly: “In Twombly, the “subject” is, of course, what the canvas is talking about; but since this subject-object is only a (written) allusion, the whole burden of the drama shifts to the one who produces it: the subject is Twombly himself.” (Barthes, 1979). As imagens que produzi ao longo destes dois anos são, na sua grande maioria, um documento factual de impulsos, de energia. Não procuram representar nada a não ser eles mesmos. São, por essa razão, verdadeiros. Vejo-os assim. Preocupo-me com o que eles mostram porque acredito neles. Sei que, mesmo que não os compreenda, que eles são tradução de algo que, de facto, ocorreu. É necessário um exercício de tolerância para que isto aconteça. É preciso saber-me verdadeira antes de me saber amada. É preciso ser real. Não sei se houve nalgum estágio anterior do capitalismo um momento em que fosse mais difícil concebermo-nos, e aos outros, como reais. Crescemos num ritmo de imagens que nos transmitem algo que é falso. Textos não faltam, a descrever como o mundo das redes sociais criam e representam pessoas e mundos falsos, cuidadosamente *curados* no sentido de transparecer uma visão da vida espectacular, perfeita, muito à semelhança do que acontece nos *reality shows*. Não quero com isto dizer que isso não me interesse, pois há um carácter de simulação, de fantasia, que me aguça a curiosidade e que, como pude noutra ocasião escrever, pode ser essencial para o alcance da verdade. Mas, ao contrário do que acontece nos *reality shows*, que são assumidamente um espetáculo, as redes sociais são parte integrante da vida. Transformam a maioria da sociedade, como Groys (2010) explica, em produtores de imagens, exibindo *teasers* de uma arena de diversões da sua vida privada. No entanto, neste caso, corre-se o risco da fantasia colar com a realidade, a vida privada esvaziar-se e ao sujeito restar-lhe apenas a loucura.

Mas como poderemos mudar a nossa relação com as imagens? Porque, apesar da negação de si, apesar da fetichização, apesar dos simulacros, há imagens verdadeiras. Há imagens, há sonhos, dentro de nós. Eu acredito naquilo que faço.

## **O Espaço que Elas Ocupam**

*O livro do Guy Debord está entre os mais difíceis que já li na vida. Nunca vi frases tão longas e tão complexas. Sinto-me mesmo ignorante a ler aquilo. Também, talvez, porque fala de assuntos muito pesados, que mexem com todas as intermitências da vida como a conheço e como a faço, de certo modo. O que significa participar nisto, e quem sou eu que participo? Difícil e extremamente complexo. Duro. Entretanto tive uma semana difícilíssima porque estive finalmente a transbordar, a deixar-me sentir aquilo que não tinha tido ainda coragem de sentir. A abrir as portas, a estar triste, a chorar. Às vezes sabendo por que*

*choro, outras vezes não. Chorando em privado e chorando em público. E, assim, aliviando aos poucos a tensão que tenho vindo a acumular, fruto do esforço que me é necessário fazer para guardar tanto dentro de mim, oculto.*

O meu cérebro está cheio de imagens. O meu e o de todos. Prova disso é a nossa capacidade de sonhar - uma prova de que somos todos seres criativos, que metaforizam, que significam, que projetam. Eu sinto-me lugar, não só de imagens, mas de sons, de cheiros, de texturas. Lembra-me a *teoria da cesta*<sup>7</sup>, sobre a qual Ursula K. Le Guin (2022) fala. Eu sou ficção porque eu sou uma cesta. Ou serei eu uma cesta porque sou ficção? A verdade é que há uma componente de mim (será até correto eu defini-la assim? é uma componente ou sou eu?), cujos limites eu não conheço, que toma conta do meu corpo e da minha mente, que tem muito mais poder sobre mim do que eu própria. Por mais intenção que eu coloque no meu trabalho, por mais direção que eu procure dar-lhe, sou incapaz de seguir com esse objetivo até ao fim. Por várias razões, a primeira delas porque não acredito o suficiente naquilo que sei hoje para comandar algo que está ainda por nascer. Quero dizer, sei-me frágil para a força que tenho. Quero dizer, vergo-me à minha própria capacidade de criar, metaforizar, significar, que ultrapassa a consciência que tenho de mim mesma e do mundo. Deixo-me, tal como quando me deito, àquilo que está ainda por ser desvelado. Vejo o que surge, permito que se materialize - às vezes com mais facilidade que outras.

O que acontece quando não há este espaço de concretização deste material que vai acumulando dentro de mim? O que acontece quando as minhas mãos não manipulam o papel, ou quando o meu corpo não tem tempo para imaginar? O que acontece quando não vou ao estúdio durante demasiado tempo? O esforço que é necessário, da minha parte, para segurar no escuro tudo aquilo que me atormenta, é suficiente para me derrotar. É suficiente para me derrotar, é verdade. Se a escrita é o lugar principal onde sou capaz de conhecer esses sentimentos - tão difíceis de confrontar, tão impossíveis de sentir, que são ocultados de mim própria - então o estúdio é o que permite que a alegria e o êxtase sejam concretizados na sua infinita totalidade, e trazidos para o exterior. A natureza da minha prática artística é da brincadeira, da descoberta, do prazer e da alegria. Mas então, o que acontece quando nenhum destes espaços estão disponíveis para mim? Quando me distraio, quando me esqueço, quando me deixo cair numa espécie de preguiça que me renega a uma aproximação de uma possível essência de mim mesma? Se tudo isto existe dentro de mim, se eu não consigo aceder a isso naturalmente, se estou de vigilância sobre mim própria para

---

<sup>7</sup> Em *A Ficção como Cesta: Uma Teoria* (K. Le Guin, 2022), a autora aprofunda a *teoria da cesta*, inicialmente apresentada por Elizabeth Fisher (1975), como uma alternativa à fórmula narrativa heróica. Neste ensaio, inspirado no corpo da mulher (útero e matriz) e na posição que ocupa em relação ao homem (guardar e cuidar vs caçar ou roubar), a autora relaciona a perspetiva antropológica com a criação literária, afirmando que "Chegaria ao ponto de dizer que a forma natural, apropriada e adequada do romance, pode ser a de um saco, de uma cesta. Um livro carrega palavras. As palavras guardam coisas. Transportam significados. Um romance é um frasco medicinal, que mantém as coisas numa relação particular e poderosa entre si e conosco." (Le Guin, 1986-2022, p.21)

que as coisas não saiam do sítio, que vão causar estragos a mim mesma, se estou em esforço, se o espaço que tenho dentro, que tem tanto de infinito como de constrangimento, começa a ficar cheio, o mundo transforma-se num lugar assustador. Sinto-me tão cheia de coisas, que preciso de transbordar. Talvez seja possível pensar a prática artística como uma prática preventiva. O corpo tem de ser derramado para que o espaço não se esgote.

E, de facto, consigo perceber a concretização deste desejo no meu trabalho - as imagens querem sair do plano bidimensional. Um caminho em direção à escultura mas que a contempla como imagem que ocupa espaço, e não exatamente, ou não unicamente, como objeto. Talvez, sem querer, uma metáfora sobre o espetáculo e as aparências. Não sinto, no entanto, que o meu trabalho seja sobre aparências, mas sim sobre a consciência de que o conteúdo é apenas visível através da forma. Assim, o desenho - que é imagem-testemunho, imagem-vida - ganha corpo e transforma-se em objeto. Ganha dimensão na medida em que ganha um revés, um verso: o desenho tem desenhos escondidos, desenhos ocultos. Não será a gravidez o exemplo maior para isto de que falo que é, no fundo, um ato de criação? A gravidez é, em si, um corpo que carrega um corpo que cresce no escuro e que tem de ser trazido à luz. Nenhum corpo fica grávido para sempre. Tal como a vida: a vida é um corpo que cresce e que tem de morrer. Nenhum corpo fica vivo para sempre. E no meu trabalho sinto presente essa consciência de que tudo tem o seu lado oculto. Sim, os desenhos são papel e o papel tem um verso. O que está no verso? O que preciso de rasgar para poder ver? Talvez o rasgar seja o meu trabalho principal. Há um desejo enorme de rasgar, de gritar 'vem que há espaço! Vem que eu sou capaz de te ver! Vem que eu não fecho os olhos!'. Durante muitos anos tive um pesadelo recorrente em que eu não conseguia abrir os olhos. Ainda há uma parte de mim que acredita que não sou capaz de ver certas imagens, de sentir certas coisas. Mas também sei que ela pode não acreditar mas sou, certamente que sou, e cada vez mais sou. Isso que eu faço de esconder imagens, como se não houvesse espaço para elas, como se eu não lhes aguentasse o peso, já não preciso de fazer. Há espaço no mundo para mim e há espaço em mim para o mundo, com tudo o que eu e ele implicamos. Com as imagens que me atingem o coração e com as imagens que me diluem em vibração. Há espaço para elas, pois mesmo que elas estejam escondidas em lugares obscuros, elas fazem-se sentir. É preciso que tudo saia - umas lá para fora, pelas palavras, outras lá para fora, pelas imagens.

Talvez seja por esta razão que sempre tive tanta preocupação com o espaço quando tento conceptualizar o meu trabalho. Talvez esteja desesperada por encontrar espaço para ocupar, para aprender a mexer-me. Espaço para amar e onde descansar. E vou encontrando cada vez mais espaço à medida que me apercebo de que ele não falta. Há espaço suficiente para todas as imagens se materializarem, há espaço para eu ver as

imagens. Há espaço cá dentro e há espaço lá fora. E eu, tal como o papel, tenho desenhos e tenho dois lados.



Figura 24 - Eu deitada debaixo da curva da Chaise-Longue, ainda por queimar, e com um papel a cobri-la. Via-me no reflexo do metal e desenhava o meu retrato do lado de fora, às cegas. Fotografia tirada por Miguel Ângelo Marques (2021).

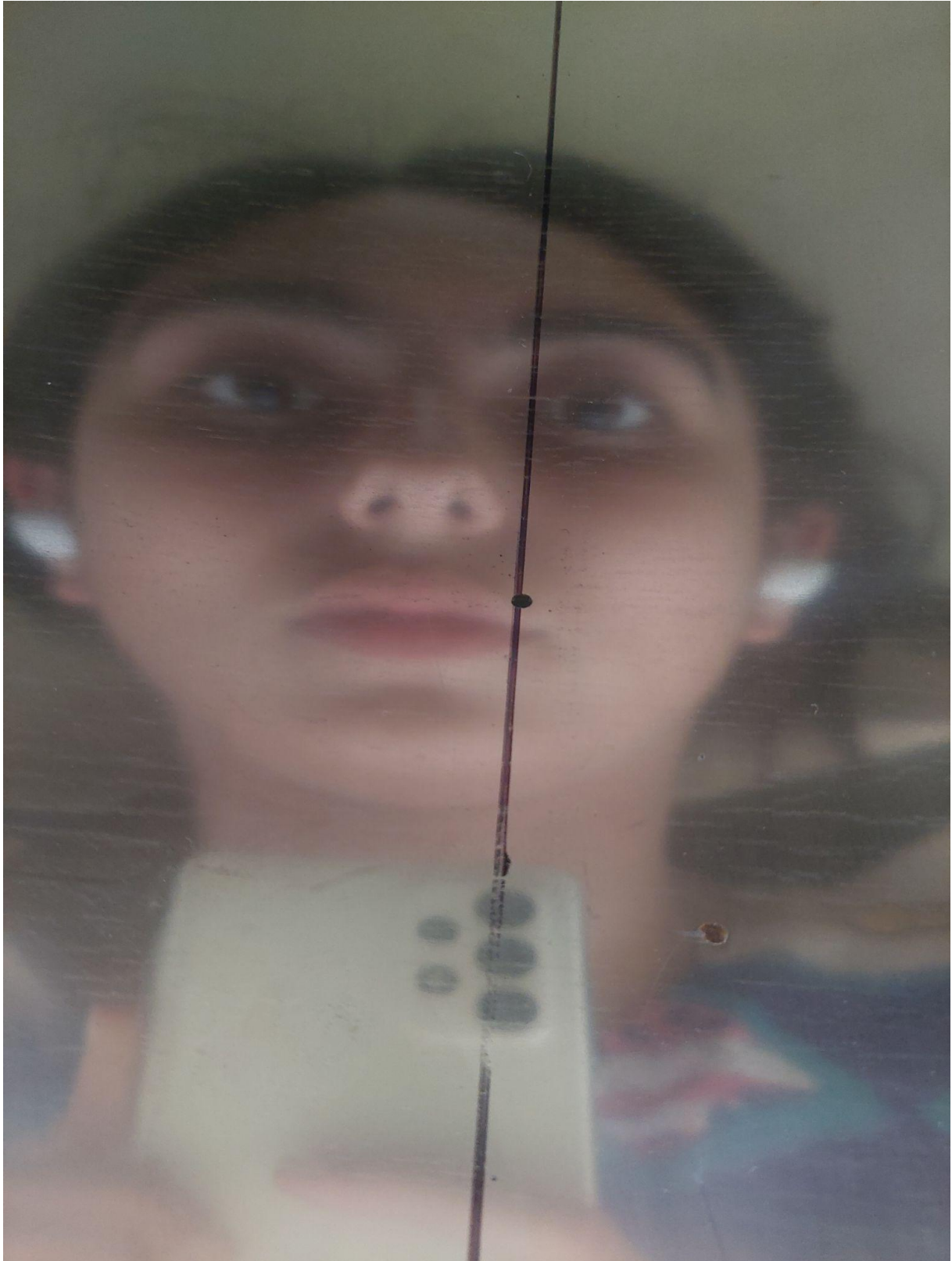


Figura 25 - O que eu via na situação da imagem anterior (ver Figura 24).

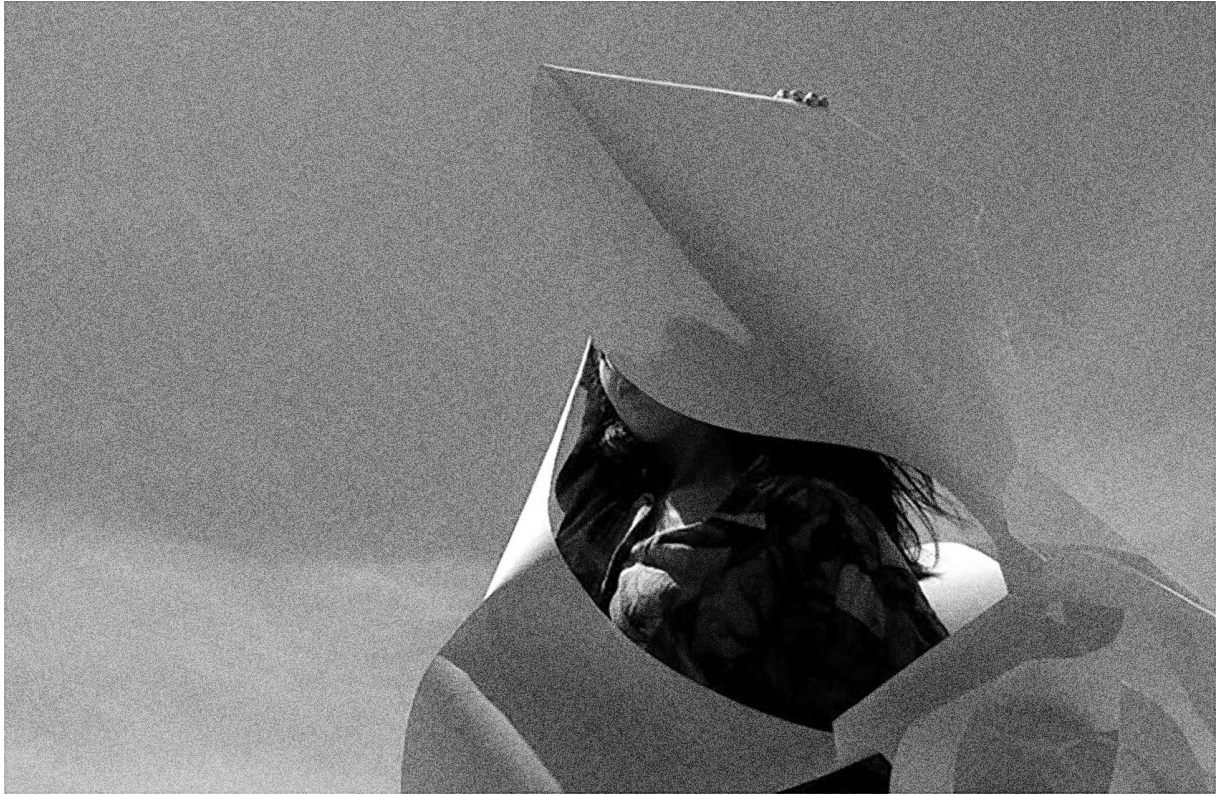


Figura 26 - Estudo para *Flores, Buracos Negros e Outros Espaços Interiores*, 2021



Figura 27 - Estudo para *Flores, Buracos Negros e Outros Espaços Interiores*, 2021



Figura 28 - Estudo para *Flores, Buracos Negros e Outros Espaços Interiores*, 2021



Figura 29 - Estudo para *Flores, Buracos Negros e Outros Espaços Interiores*, 2021

# Bibliografia

- Bacon, F. (1953). *Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X* [Oil on canvas]. Des Moines Art Center, Des Moines, Iowa.  
<https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/study-after-velazquezs-portrait-pope-innocent-x>
- Ball, H., & Elderfield, J. (1996). *Flight out of time: A Dada diary*. University of California Press.
- Barthes, R. (1979). The Wisdom of Art. Em *Cy Twombly, Paintings and Drawings 1954-1977*.
- Bourgeois, L. (2012). *The return of the repressed* (P. Larratt-Smith, Ed.). Violette Editions.
- Caeiro, A. (1915). *Quando vier a Primavera*. <http://arquivopessoa.net/textos/991>
- Debord, G. (2021). *A Sociedade do Espectáculo* (F. Alves & A. Monteiro, Trans.). Antígona.
- Didi-Huberman, G. (1998). *O que vemos, o que nos olha*. Ed. 34.
- Dyrschka, H. (Diretor). (2019). *Beyond The Visible—Hilma af Klint*.
- Federici, S. (2020). *Calibã e a Bruxa* (P. Morais, Trad.; 1ª). Orfeu Negro.
- Foster, H. (1995). The Artist as Ethnographer? Em G. E. Marcus & F. R. Myers (Eds.), *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology* (pp. 302–309). University of California Press.
- Foucault, M. (2008). Panopticism. *Race/Ethnicity: Multidisciplinary Global Contexts*.  
<https://www.muse.jhu.edu/article/252435>.
- Gil, J. (2016). Caos e criação em Fernando Pessoa. *FronteiraZ. Revista Do Programa De Estudos Pós-Graduados Em Literatura E Crítica Literária*, 16, 98–122.
- Gotby, A. (2023). *They call it love: The politics of emotional life*. Verso.
- Groys, B. (2010). *Going public*. Sternberg Press.
- Groys, B. (2016). *In the flow*. Verso.
- Horta, M. T. (1986). *Minha Mãe Meu Amor* (1ª). Rolim.
- K. Le Guin, U. (2022). *A Ficção como Cesta: Uma Teoria e outros textos* (S. Gonçalves, Trad.). Dois Dias edições.

- Kandinsky, W. (1991). *Do espiritual na arte* (M. H. de Freitas, Trad.; 2. Aufl). Publ. Dom Quixote.
- Kierkegaard, S. A. (2017). *O Conceito de Angústia; uma simples reflexão psicologico-demonstrativa direcionada ao problema dogmático do pecado hereditário*. Editora Vozes.
- Knafo, D. (1996). Dressing Up and Other Games of Make-believe: The Function of Play in the Art of Cindy Sherman. *American Imago*, 53(2), 139–164. JSTOR.
- Kristeva, J., & Guberman, R. M. (1996). *Julia Kristeva, interviews*. Columbia University Press.
- Lagrou, E., & Hussak van Velthem, L. (2018). As artes indígenas: Olhares cruzados. *BIB*, 87, 133–156.
- Lippard, L. R. (1971). *Changing: Essays in art criticism* (1. ed). Dutton.
- Lorde, A. (1978). *Uses of the Erotic: The Erotic as Power*.  
[https://static1.squarespace.com/static/5e7cf4825b02c00b6a142f0c/t/5f4bee98ceb27e4afe99bd7c/1598811800640/audre\\_lorde\\_cool-beans.pdf](https://static1.squarespace.com/static/5e7cf4825b02c00b6a142f0c/t/5f4bee98ceb27e4afe99bd7c/1598811800640/audre_lorde_cool-beans.pdf)
- Martin, A. (2022, outubro). A perfeição inerente à vida (I. Baraona, Trad.). *Escritas: Manifestos, Caderno Nº 1*.
- Mekas, J. (Diretor). (2000). *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*.
- Meskimmon, M. (2003). *Women making art: History, subjectivity, aesthetics*. Routledge.
- Odell, J. (2019). *How to do nothing: Resisting the attention economy*. Melville House.
- Pessoa, F. (1917). A Múmia. *Portugal Futurista*, 1. <http://arquivopessoa.net/textos/258>
- Pessoa, F. (1932, novembro). Autopsicografia. *Presença*, 36.  
<http://arquivopessoa.net/textos/4234>
- Rimbaud, A. (1871). *A carta do vidente (Lettre à Paul Démeny)*.  
<https://salamalandro.redezero.org/wp-content/uploads/2007/07/Rimbaud-A-carta-do-vidente-Lettre-a%CC%80-Paul-De%CC%81meny.pdf>
- Steyerl, H. (2015, março). Duty-Free Art. *e-flux Journal*, 63.

<https://www.e-flux.com/journal/63/60894/duty-free-art/>

Winnicott, D. W. (2010). *Playing and reality* (R. Rodman, Trad.; 2nd New Edition). Routledge.

Zurmuehlen, M., Lowenfeld, V., & Brittain, W. L. (1964). *Creative and Mental Growth*.

# Maria Miguel von Hafe

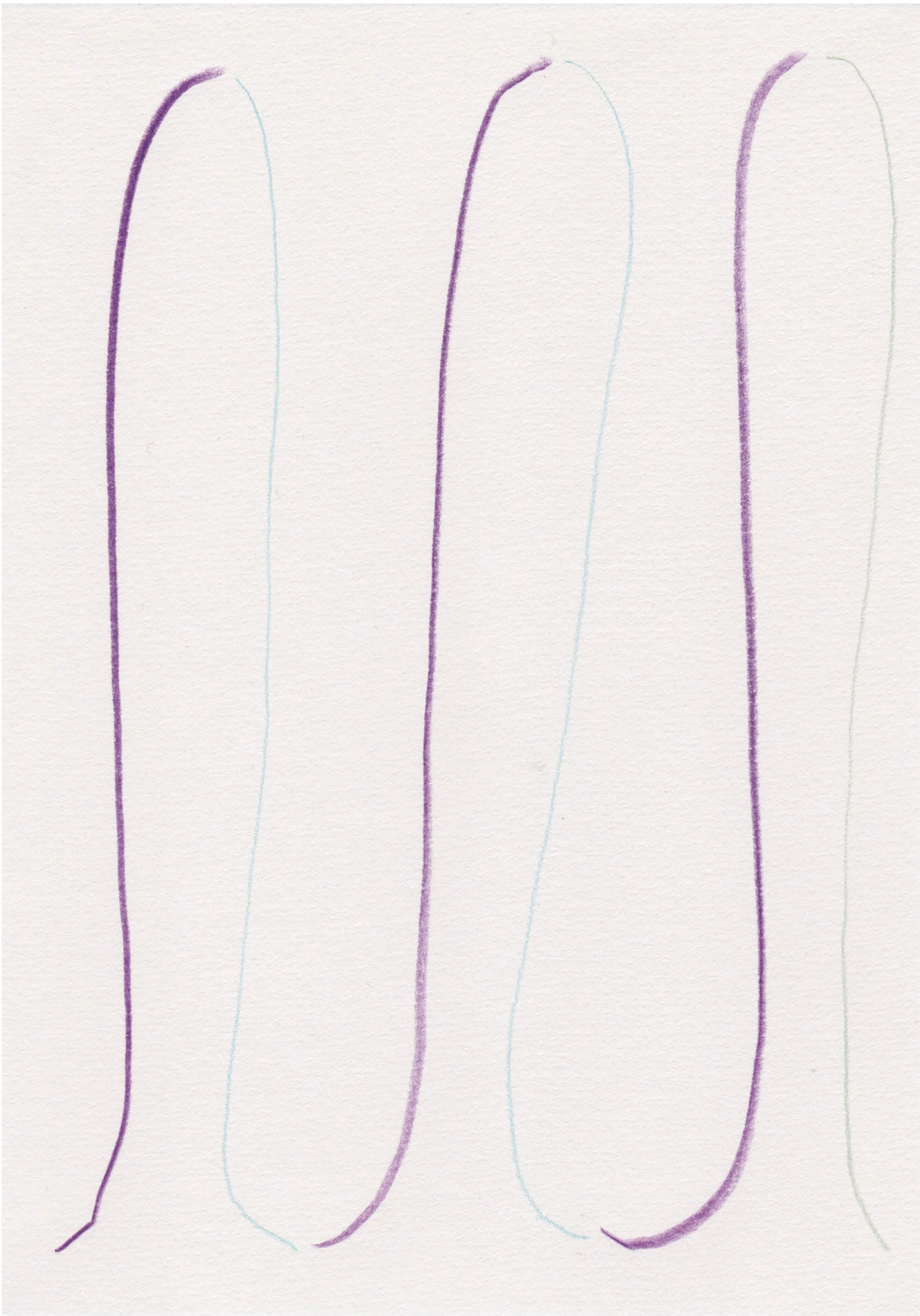
Portfólio  
Mestrado em Artes Plásticas  
2020-2022

ESAD.CR

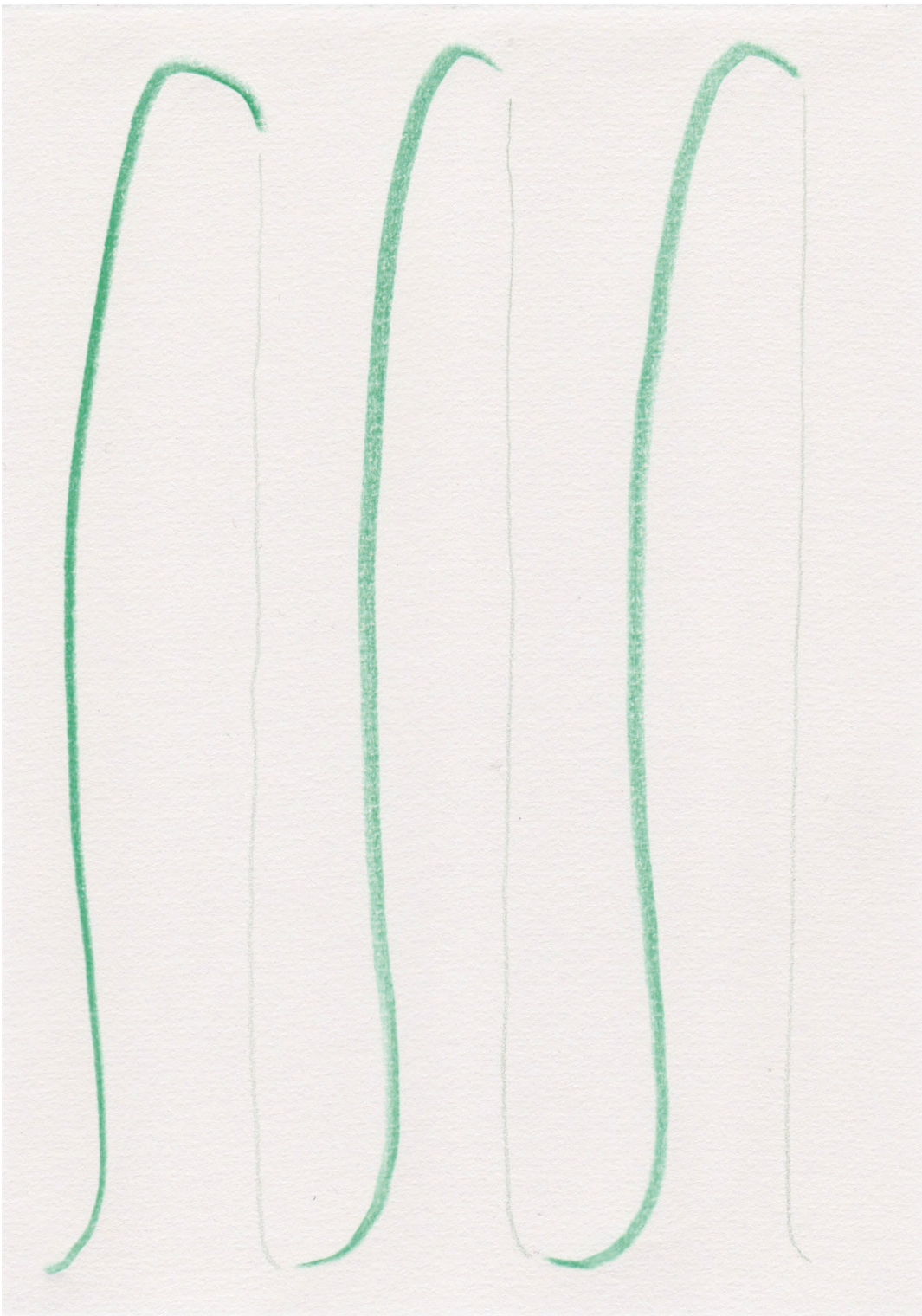


Lágrimas  
2022

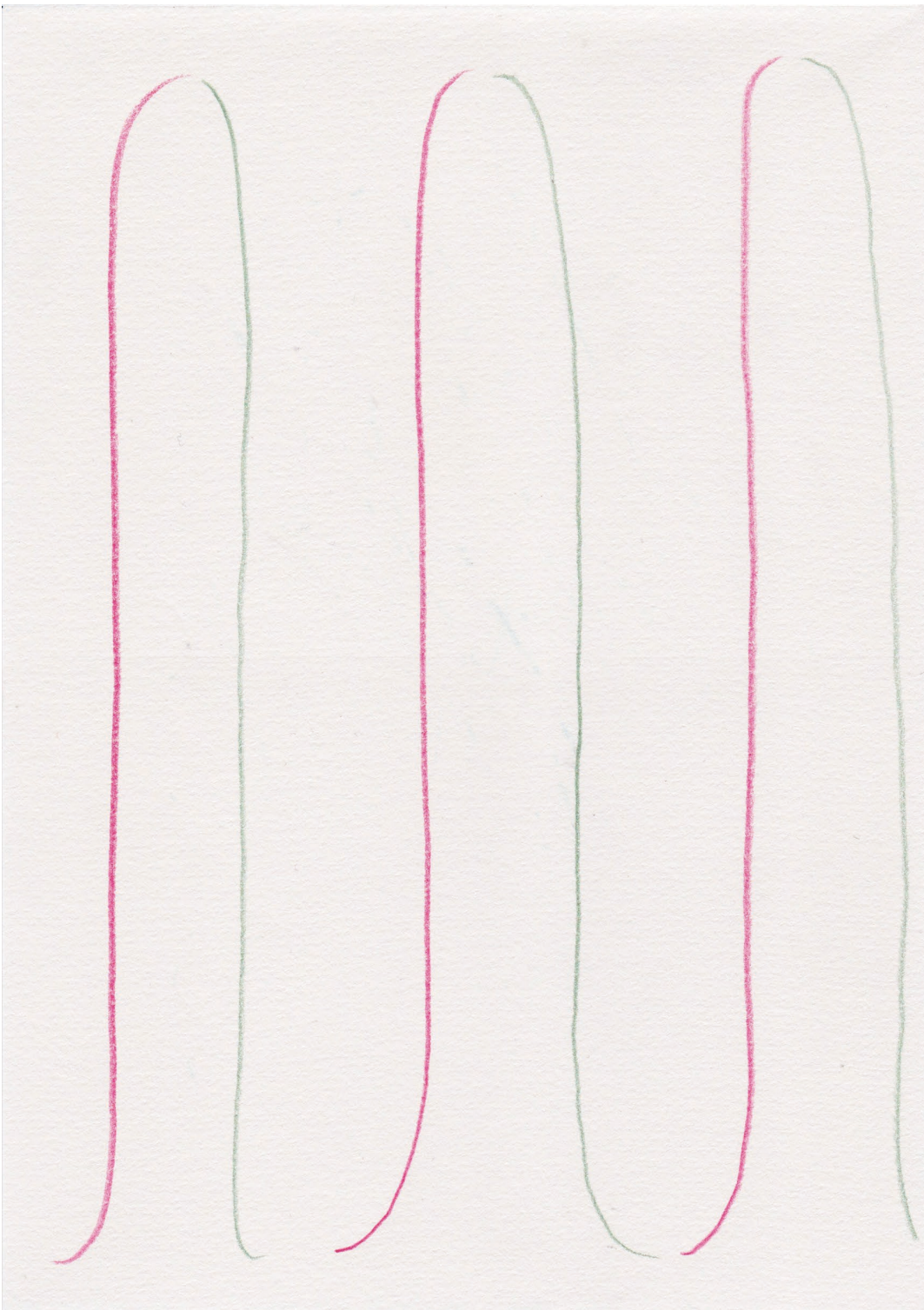
Lágrima I, 2022  
Lápis de cor s/ papel  
21x14,8cm



Lágrima II, 2022  
Lápis de cor s/ papel  
21x14,8cm



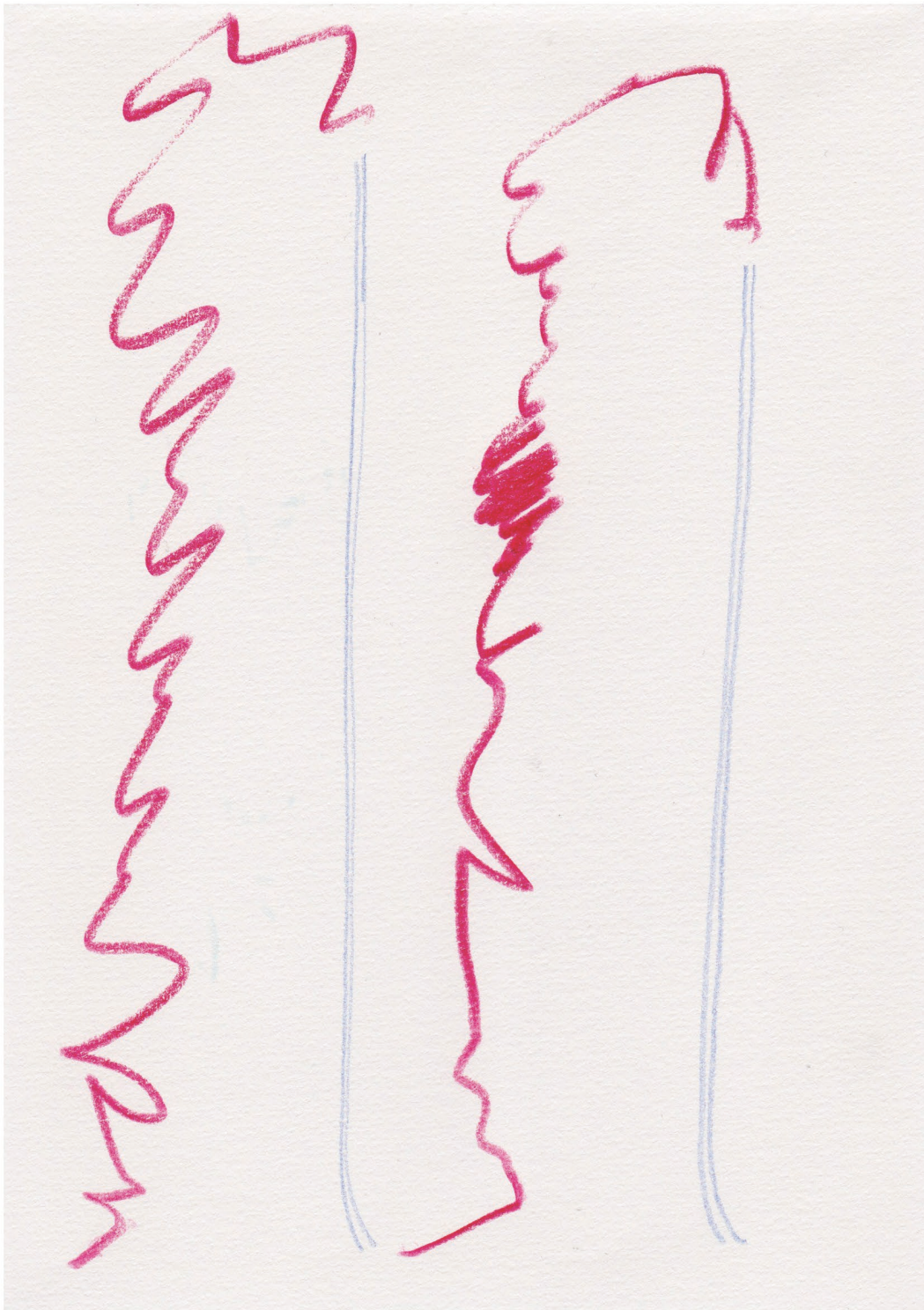
Lágrima III, 2022  
Lápis de cor s/ papel  
21x14,8cm



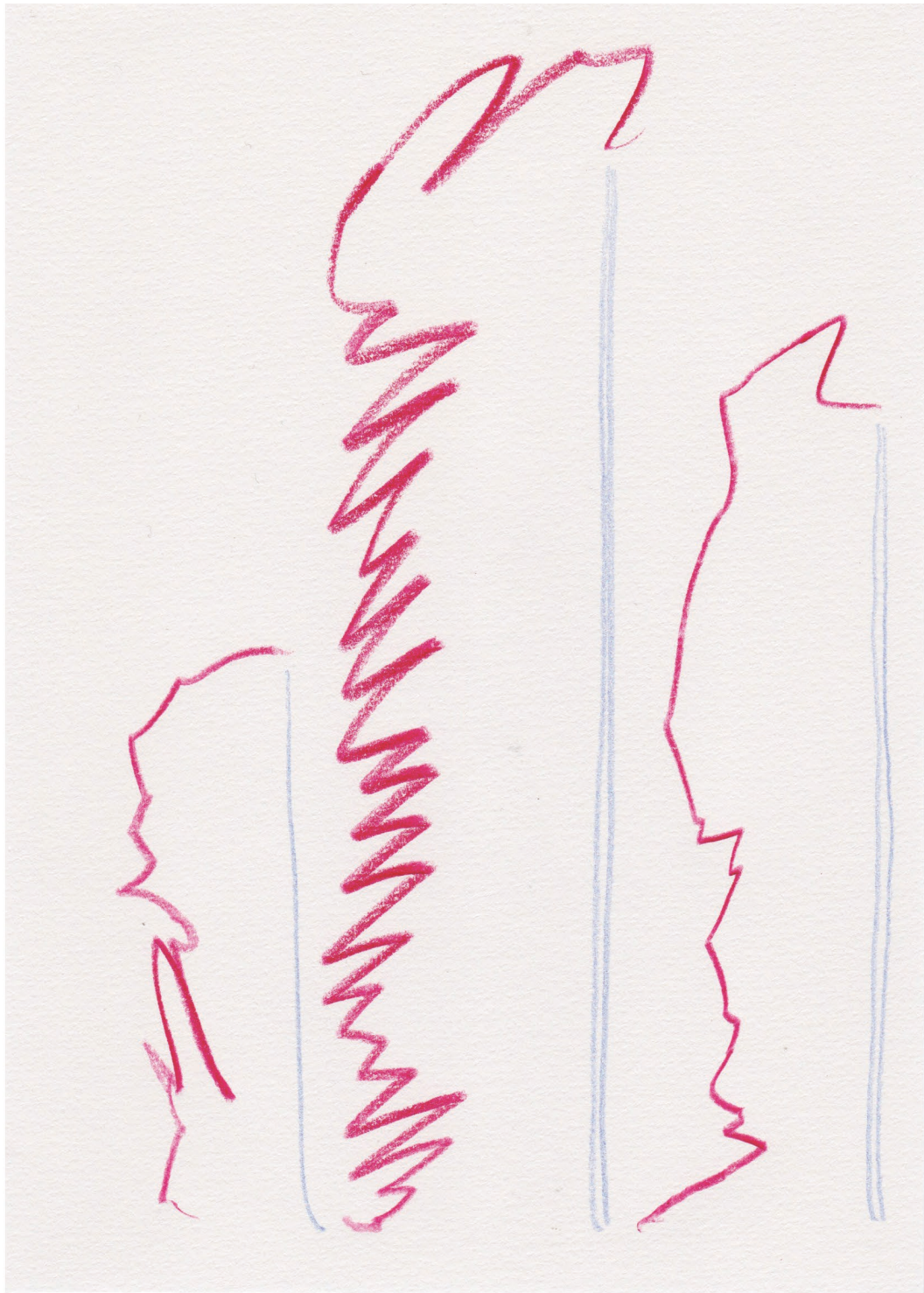
Lágrima IV, 2022  
Lápis de cor s/ papel  
21x14,8cm



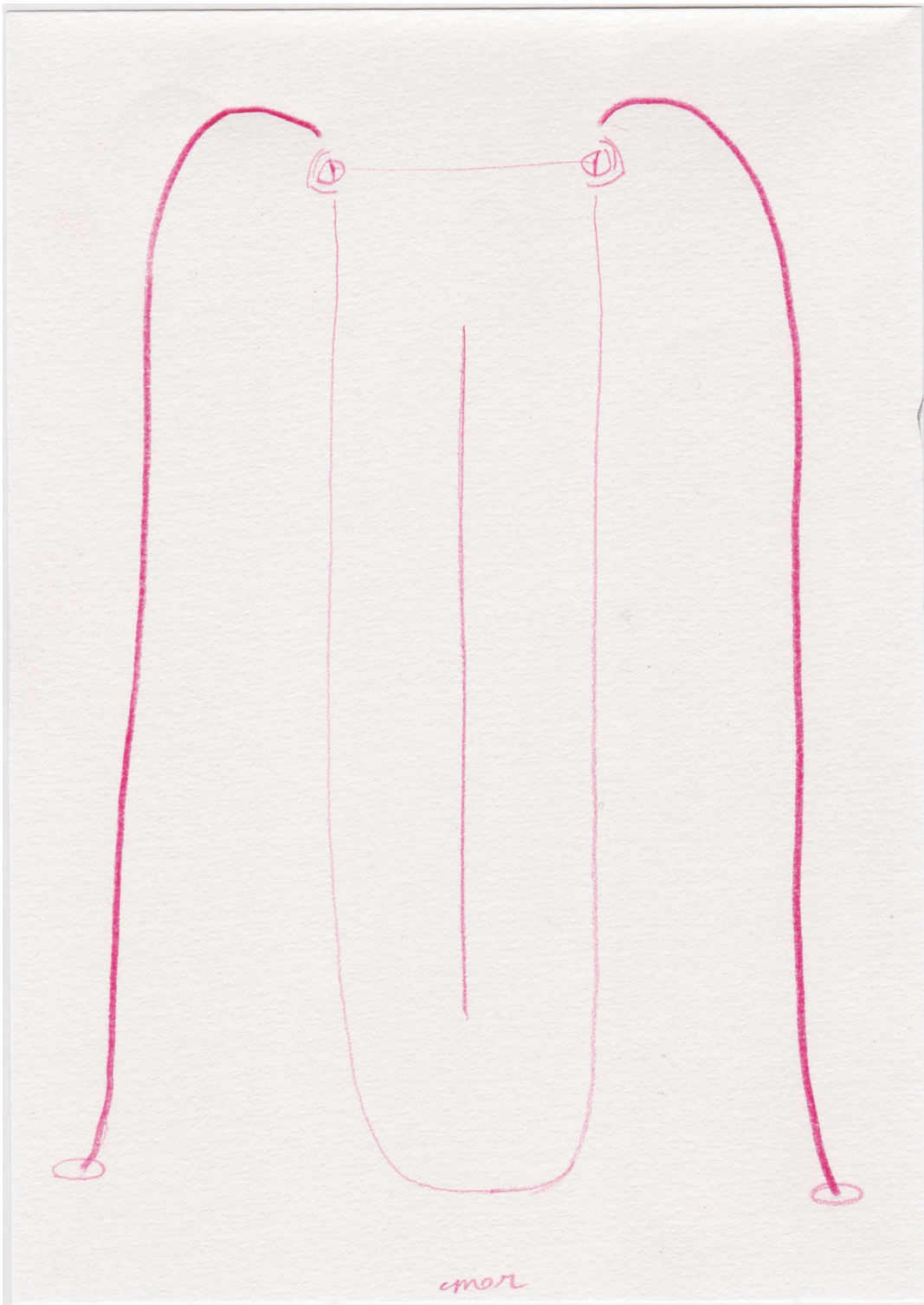
Lágrima V, 2022  
Lápis de cor s/ papel  
21x14,8cm



Lágrima VI, 2022  
Lápis de cor s/ papel  
21x14,8cm



amor, 2022  
Lápis de cor s/ papel  
21x14,8cm



Chaise-Longue e O Psicólogo

2022

O Psicólogo, 2022

Aço

43x97x37cm

Chaise-Longue, 2022

Aço

177x100x61cm



Vista de exposição

*O eu na vida de todos os dias*, 2022 - Celebração dos 30 anos da ESAD.CR



O Psicólogo, 2022

Aço

43x97x37cm

Vista de exposição

*Todos os Dias*, NovaÓgiva, 2022

Olho-Espiral

2022

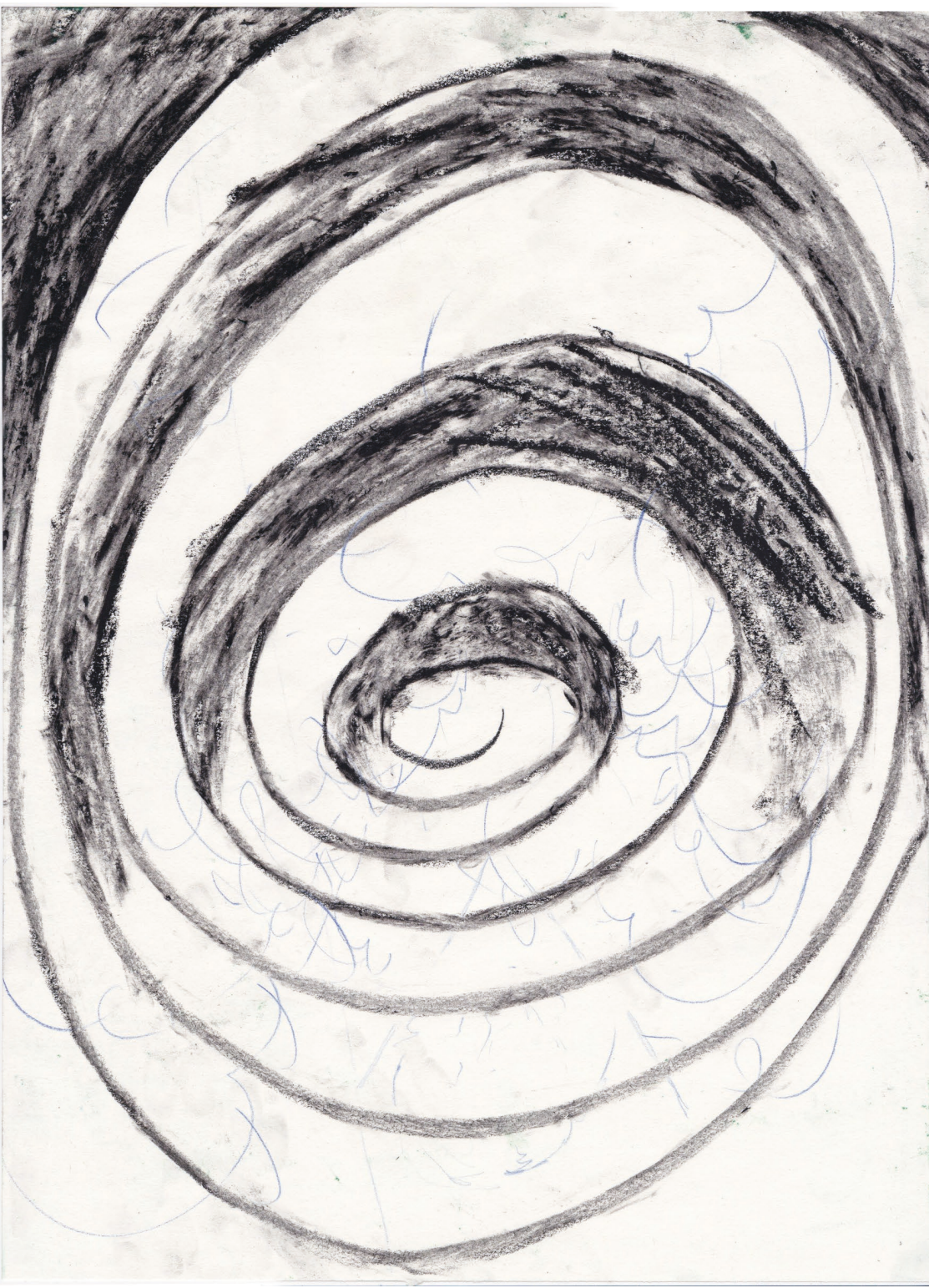
Olho-Espiral I, 2022  
Grafite s/ papel  
29,7x42cm



Olho-Espiral II, 2022  
Grafite s/ papel  
29,7x42cm



Olho-Espiral III, 2022  
Grafite e lápis de cor s/ papel  
29,7x42cm



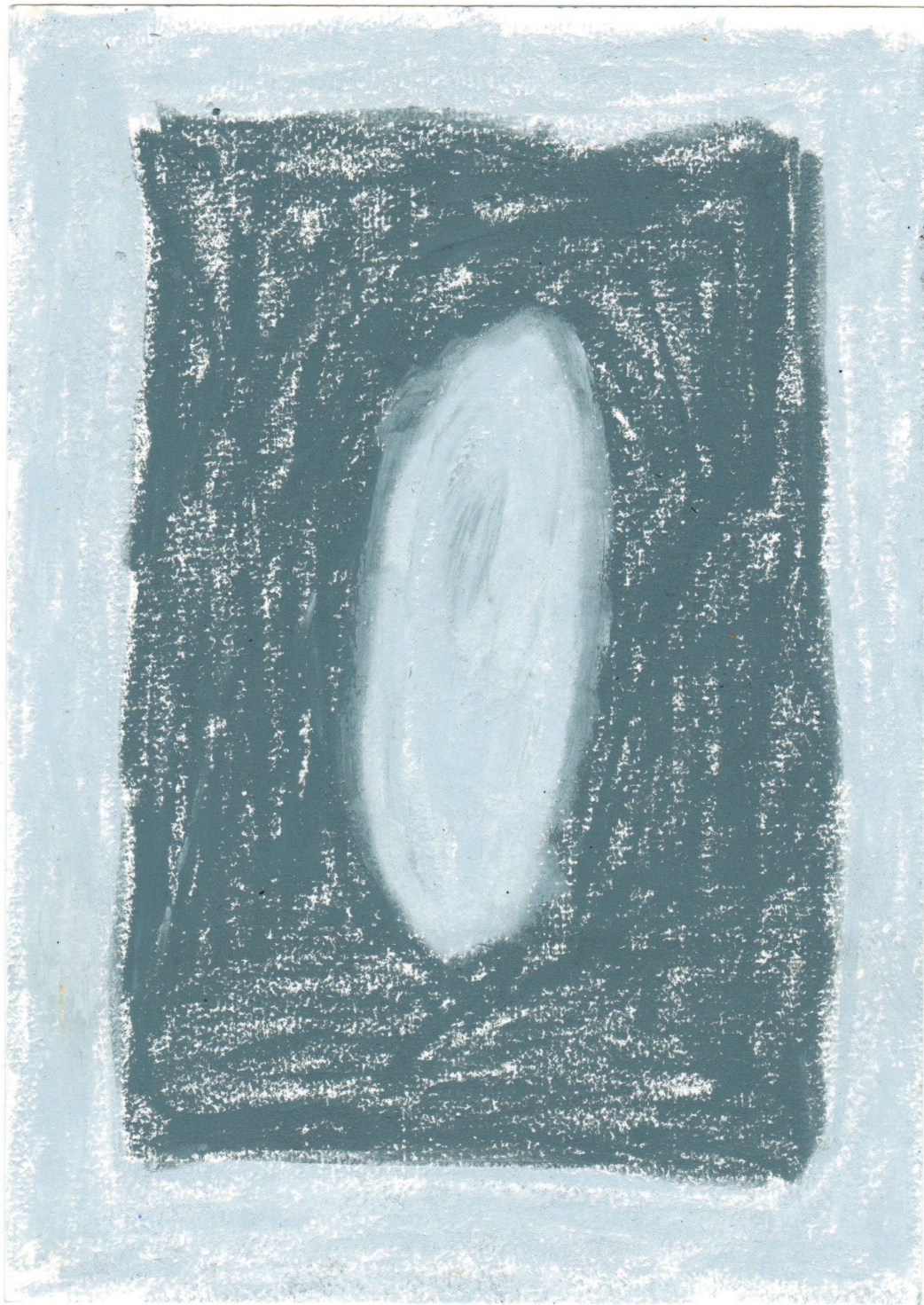
Olho-Espiral IV, 2022

Pastel seco e terebentina s/ papel

29,7x42cm

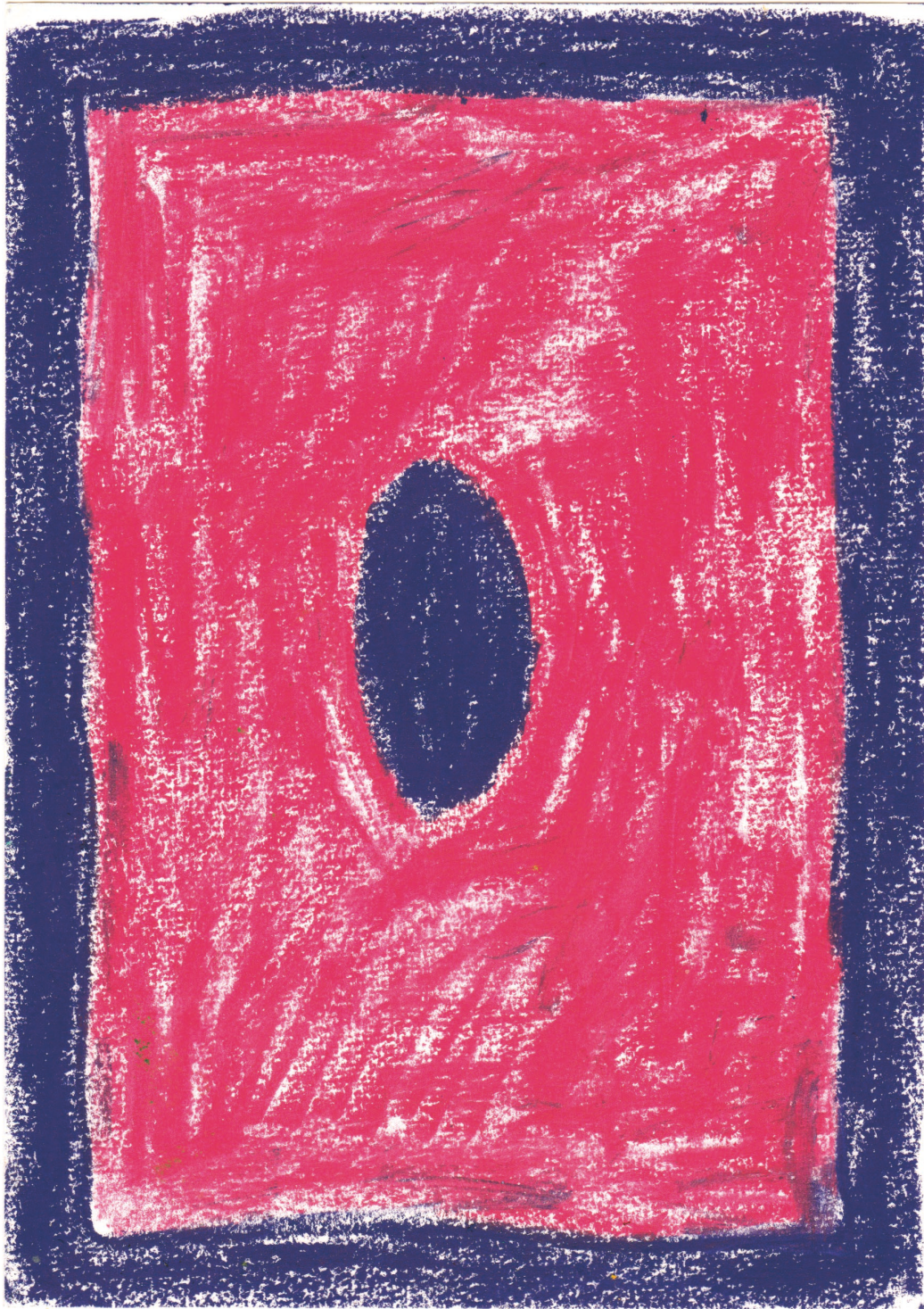


**Buracos**  
2021



Buraco I, 2021  
Pastel s/ papel  
21x14,8cm

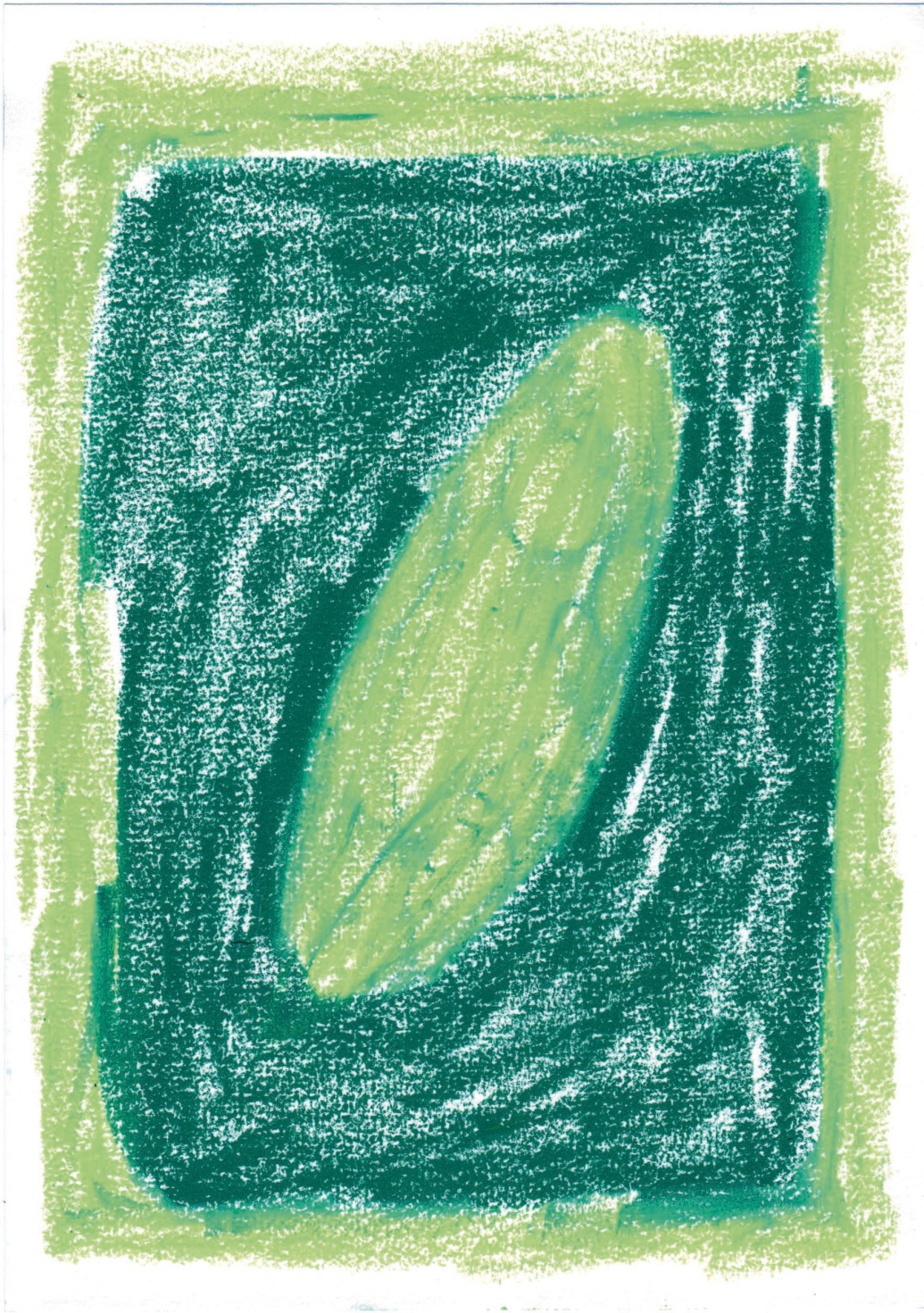
Buraco II, 2021  
Pastel s/ papel  
21x14,8cm





Buraco III, 2021  
Pastel s/ papel  
21x14,8cm

Buraco IV, 2021  
Pastel s/ papel  
21x14,8cm



Buraco V, 2021  
Pastel s/ papel  
21x14,8cm



# Flores, Buracos Negros e Outros Espaços Interiores

2021 -

Manifestação I, 2021  
Pastel seco s/ papel  
42x59,4cm



Manifestação II, 2021  
Pastel seco s/ papel  
42x59,4cm



Manifestação III, 2021  
Pastel seco s/ papel  
42x59,4cm



Manifestação IV, 2021  
Pastel seco s/ papel  
42x59,4cm

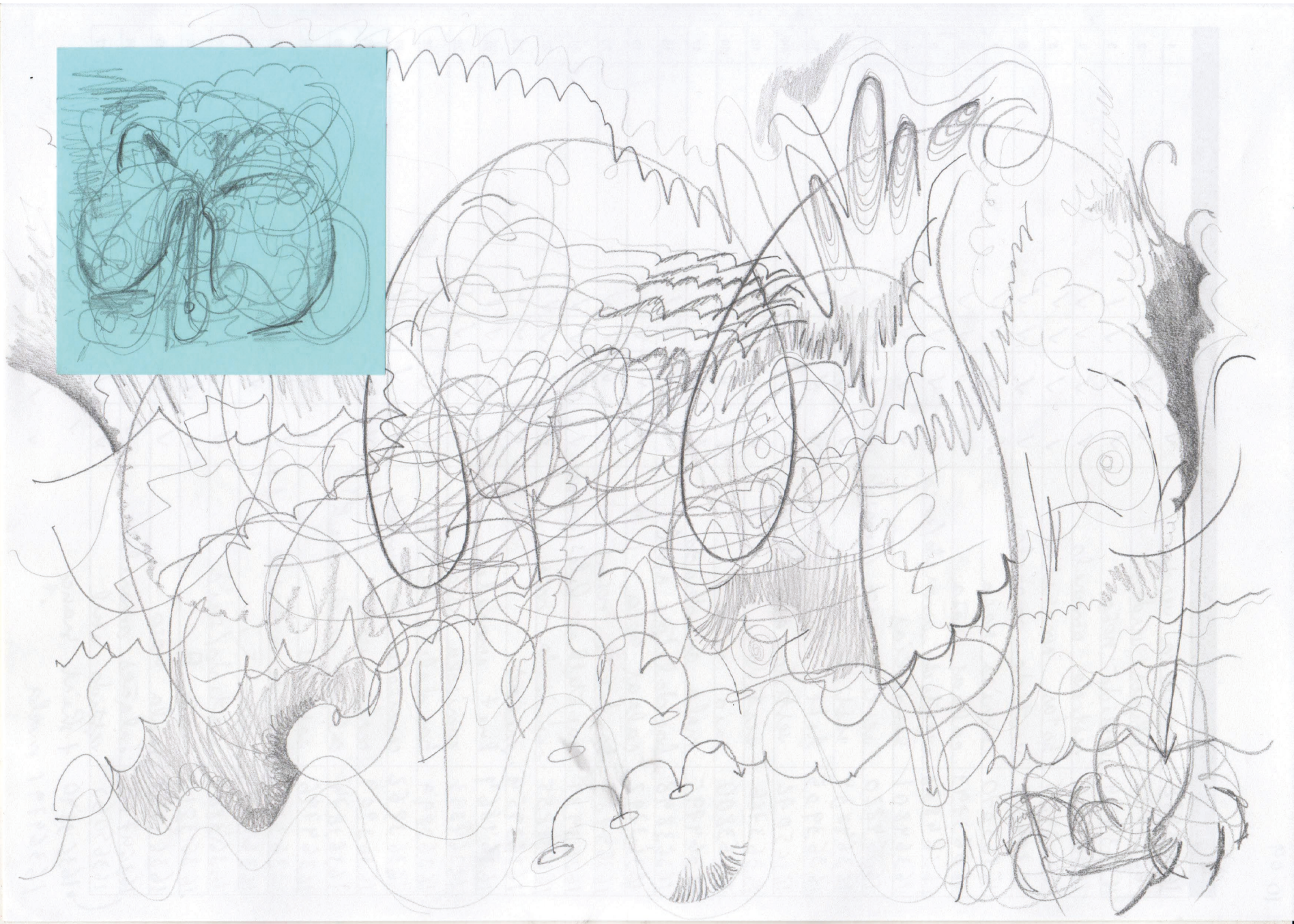


# Disorganized Attachment

2021

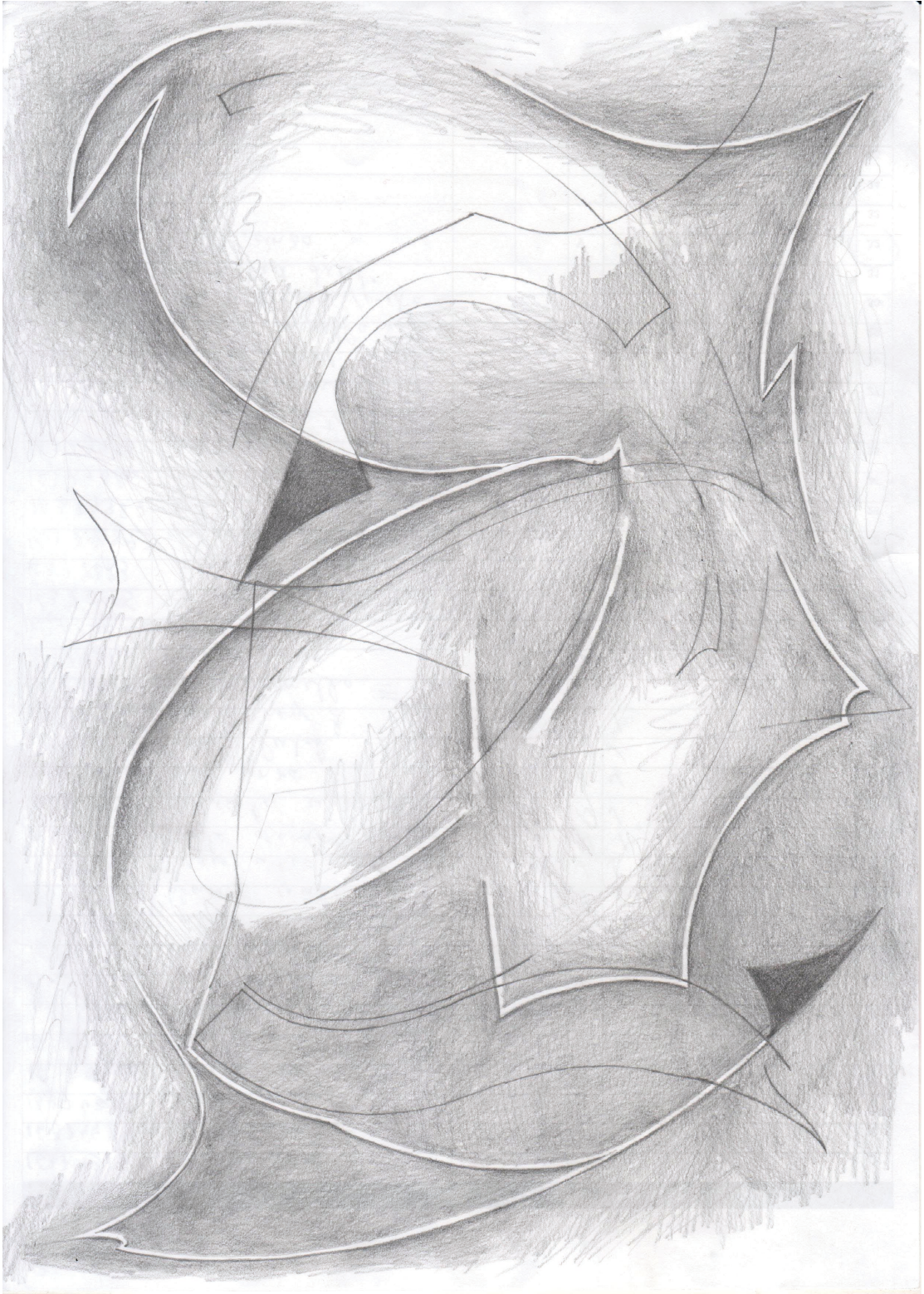


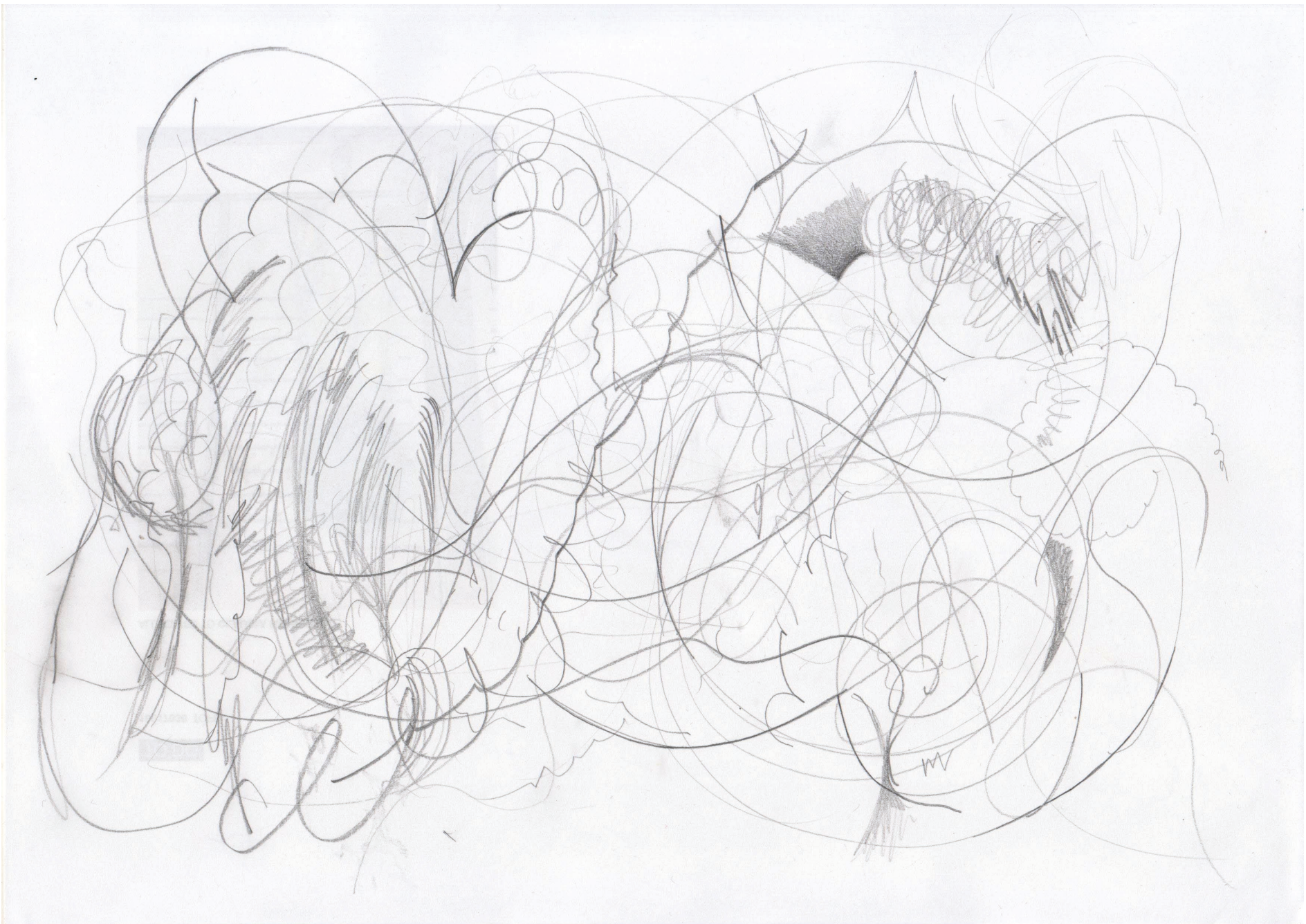
Disorganized Attachment I, 2021  
Grafite s/ papel impresso no verso  
21x29,7cm



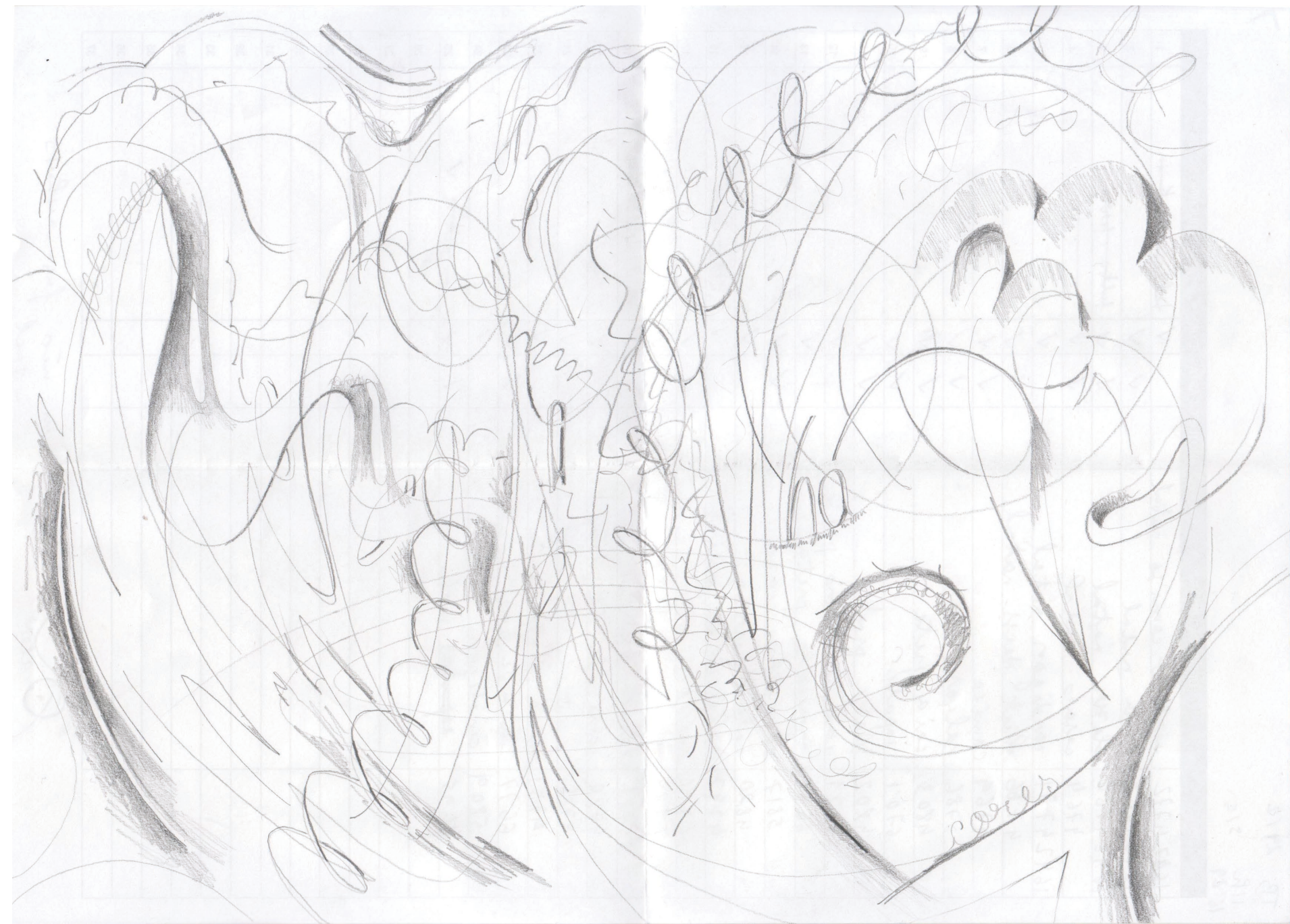
Disorganized Attachment II, 2021  
Grafite s/ papel impresso no verso  
21x29,7cm

Disorganized Attachment III, 2021  
Grafite s/ papel impresso no verso  
21x29,7cm





Disorganized Attachment IV, 2021  
Grafite s/ papel impresso no verso  
21x29,7cm



Disorganized Attachment V, 2021  
Grafite s/ papel impresso no verso  
21x29,7cm

# Interface

2020-2021

Fogo (Interface), 2020  
Grafite s/ papel  
15x17cm



Fogo (Interface), 2020  
Grafite s/ papel  
15x20,5cm



Fogo (Interface), 2020  
Grafite s/ papel  
15x15cm



Sem Título (Interface), 2020  
Lápis de cor e grafite s/ papel  
29,7x42cm

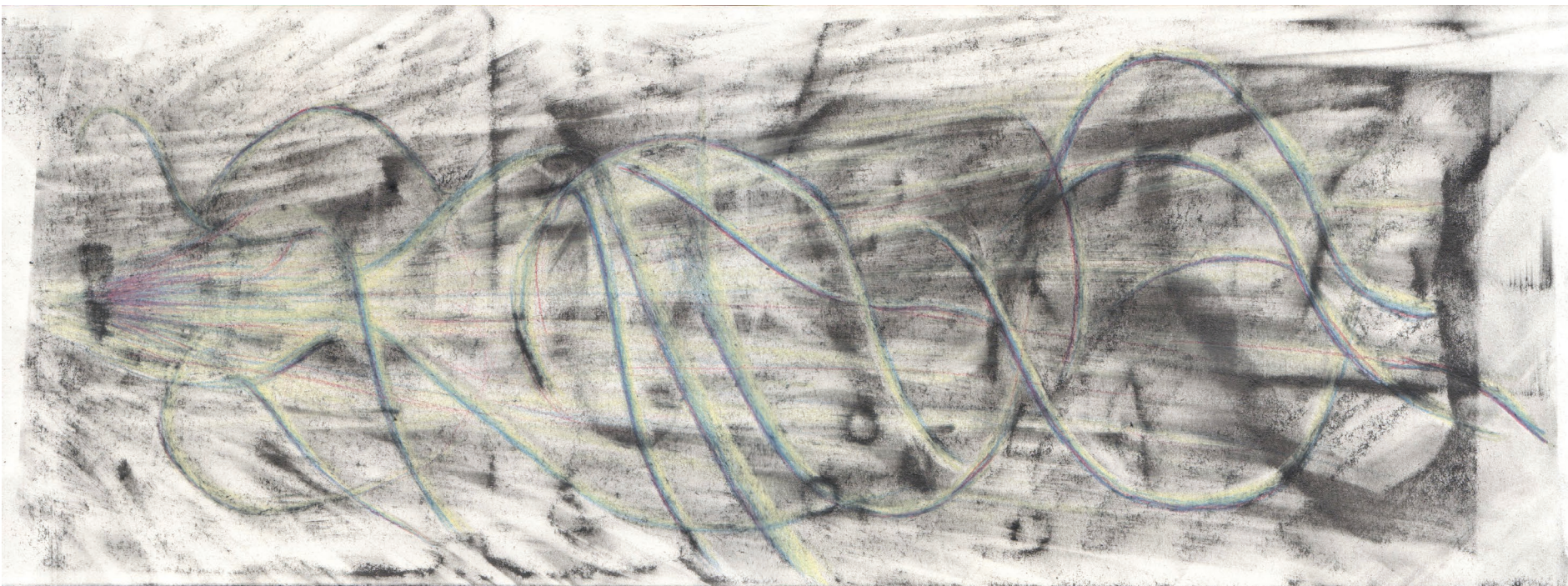


Sem Título (Interface), 2020  
Lápis de cor e grafite s/ papel  
29,7x42cm



Sem Título (Interface), 2020  
Lápis de cor e grafite s/ papel  
29,7x42cm





Sem Título (Interface), 2020  
Lápis de cor e grafite s/ papel  
15x42cm

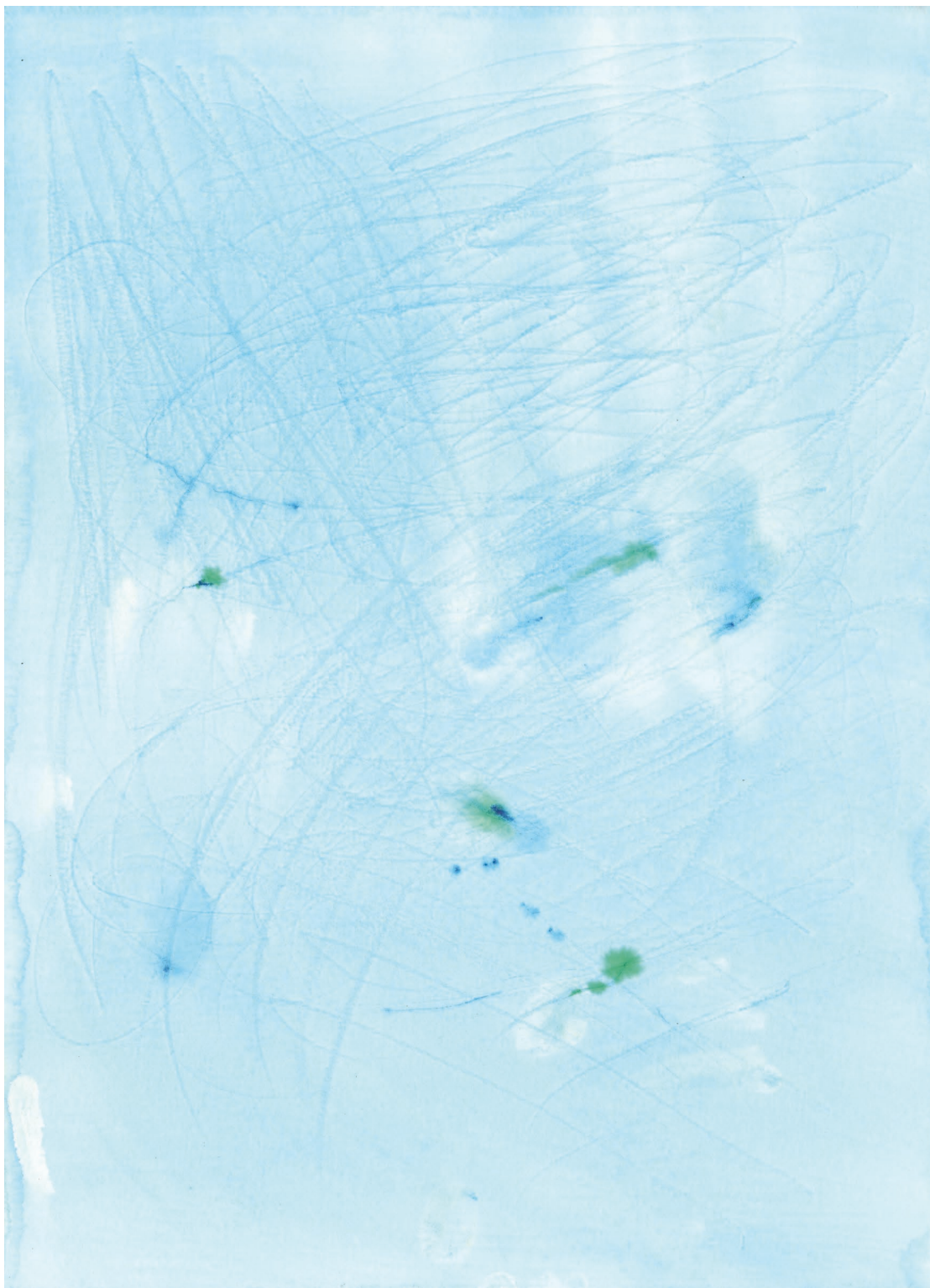
Sem título (Interface), 2020  
Aquarela e ecoline s/ papel  
29,7x42cm



Sem título (Interface), 2020  
Aquarela e ecoline s/ papel  
29,7x42cm



Sem título (Interface), 2020  
Aquarela e ecoline s/ papel  
29,7x42cm



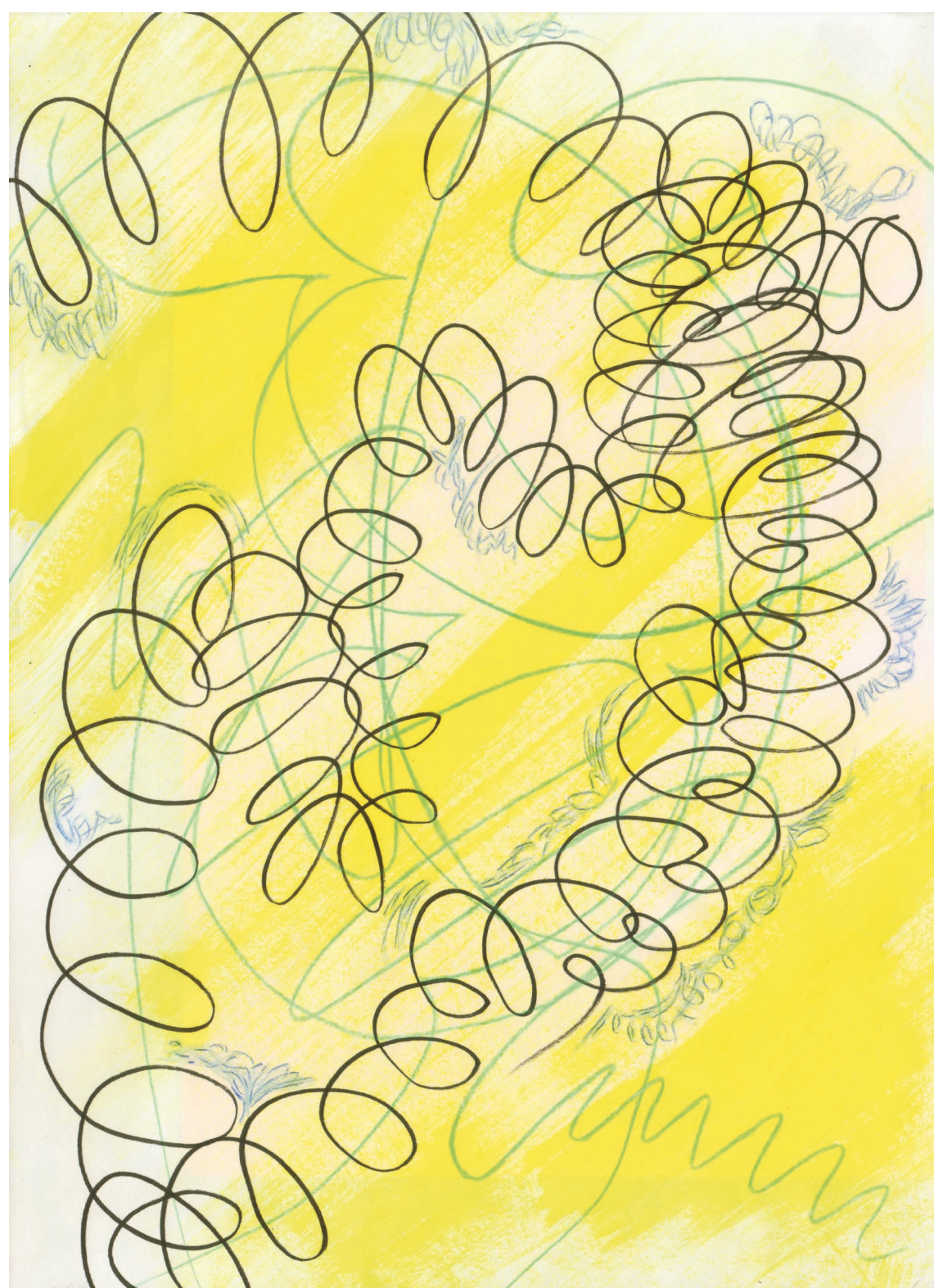
Mancha (Interface), 2020  
Aquarela e ecoline s/ papel  
21,2x29,4cm



Cordas (Interface), 2021

Acrílico, lápis de cor e caneta permanente s/ papel.

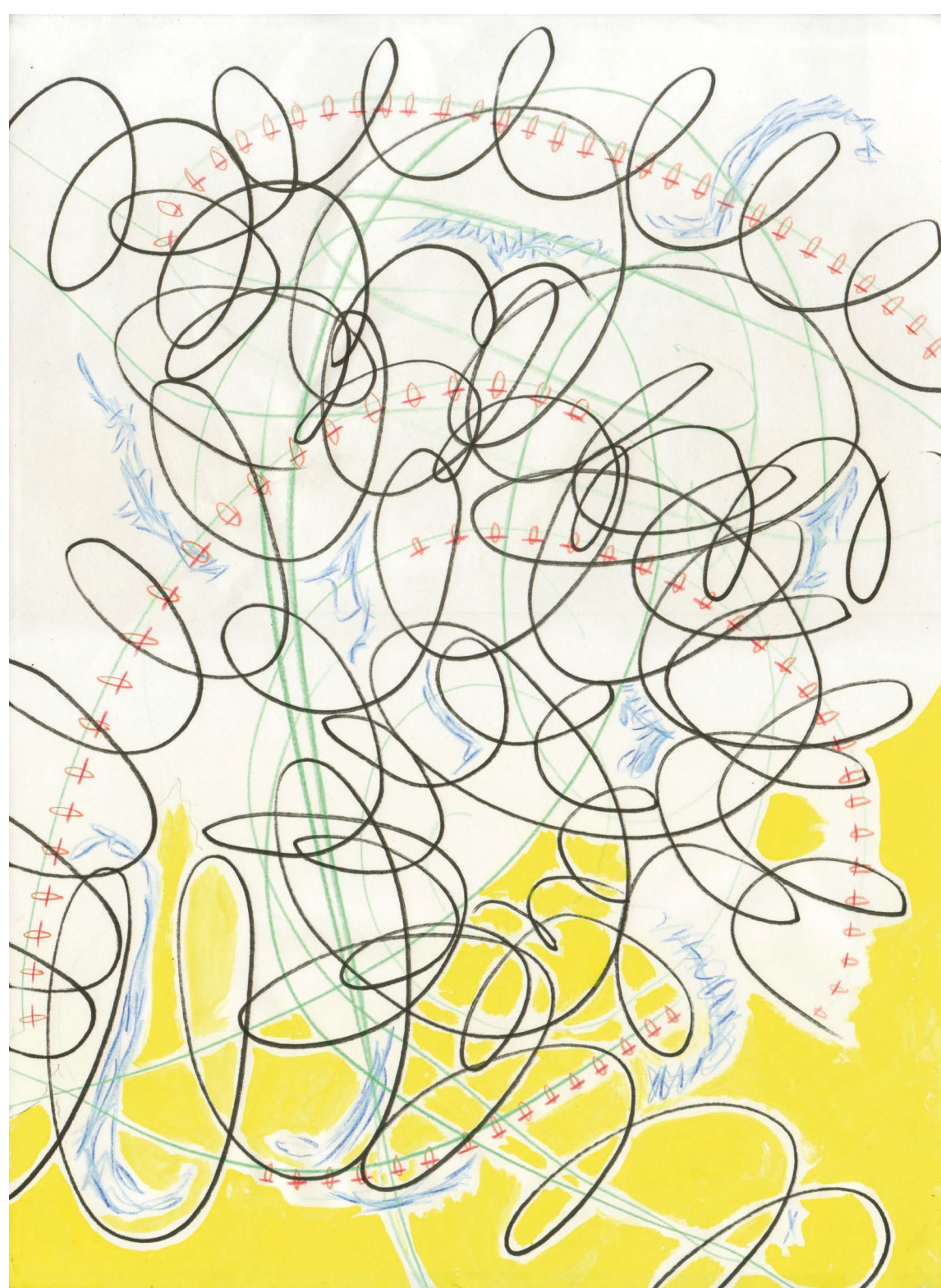
29,7x42cm.



Cordas (Interface), 2021

Acrílico, lápis de cor e caneta permanente s/ papel.

29,7x42cm





Cordas (Interface), 2021

Acrílico, lápis de cor e caneta permanente s/ papel.

29,7x42cm.



Sem Título (Interface), 2021  
Pastel seco e grafite s/ papel  
42x59,4cm

Maria Miguel von Hafe  
Guimarães, 1995

mariamiguelvh@gmail.com  
@mariamiguelvh

### Educação

2020-2023 Mestrado em Artes Plásticas na ESAD.CR  
2016 [Erasmus] Hochschule fur Bildende Kunst,  
Studio of Sculpture and Architecture-related media (Prof. Monika Brandmeier), Dresden  
2013-2017 Licenciatura em Artes Plásticas - Multimédia, FBAUP

### Exposições Individuais e Duas Pessoas

2020 *Espaço Interrompido* com Mariana Rebola, Galeria do Sol, Porto  
2020 *Nasço do Lugar Onde me Escondo*, Espaço Ócio, Porto

### Exposições Coletivas

2022 Todos os Dias, NovaÓgiva, Óbidos  
2021 Sem Medo, Casa das Artes de Tavira  
2021 Linha de Fuga, Fundação D. Luis, Cascais  
2021 Reação em Cadeia #6 - Apofenia, Culturgest Porto  
2020 Reação em Cadeia #6 - Apofenia, Galeria Fidelidade Arte / Culturgest, Lisboa  
2020 A Conversa - performance da autoria de Gonçalo Araújo, Galeria do Sol, Porto  
2020 Panorama, Dentro, Porto  
2019 O Caminho que Corre pelo Silêncio, Espaço Mira, Porto  
2019 Limbo, Bar da Ramada, Guimarães  
2018 No Dia Seguinte Está o Agora, Círculo das Artes Plásticas de Coimbra  
2018 Prémio Nacional ARTE JOVEM 2018, Espaço Água-Livres 8, Lisboa  
2018 As Fotografias e o Resto #03, Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes  
2017 Cut and Paste, Fórum da Maia (Bienal de Arte Contemporânea da Maia)  
2017 Como Se A Vida Fosse Isto, Garagem 14, Rua de São Dionísio, Porto  
2017 Amanhã Vens?, Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes  
2016 Ninguém Sabe o que Eu Digo, EB Campo 24 de Agosto, Porto  
2016 Jahresausstellung 2016, Hochschule für Bildende Künste, Dresden, DE  
2016 Hitherto Strangers, Hochschule für Bildende Künste, Dresden, DE  
2016 Eu digo Matriz, Tu dizes **матриця**, Espaço Mira, Porto  
2015 (Pre)ocupação, Universidade do Porto, Faculdade de Direito

### Prémios

2018 Nomeação para o Prémio Nacional ARTE JOVEM, 2018, Carpe Diem Arte e Pesquisa

### Publicações

2022 Ensaio visual para o Jornal If it walks like a duck and it talks like a duck it's a duck #3  
2021 Sara & André, Entrevista a 471 artistas, Contemporânea (edição especial)  
2021 Cubículo: The Exit  
2020-2021 Texto para catálogo : The Stand 1.1 - Inês Brites & Sara Mealha  
2020 Livreto para catálogo Paralaxe - Instituto Geofísico (artista satélite)

### Outros projetos

2021 Argumento e voz-off no filme Ata Eterna, de José Fernando Pimenta  
Desde 2018 Integra o núcleo artístico Ócio, Porto  
Desde 2018 Integra o coletivo de curadoria Dose