



IPL

instituto politécnico
de leiria

Escola Superior de Artes e Design, Caldas da Rainha

*Pintura Fotográfica: efemeridade, metamorfose e acção
num percurso plástico.*

Catarina Vieira Pereira

Mestrado em Artes Plásticas

Caldas da Rainha

2013



Escola Superior de Artes e Design, Caldas da Rainha

IPL
instituto politécnico
de leiria

***Pintura Fotográfica: efemeridade, metamorfose e acção
num percurso plástico.***

Orientação:

Professor Doutor António Rebelo Delgado Tomás

Mestrado em Artes Plásticas

Caldas da Rainha

2013

Agradecimentos

Agradeço ao meu orientador pela sua ajuda e dedicação.

Agradeço à minha família porque nunca desistiu de acreditar em mim e de me dar força para ir em frente, especialmente à minha mãe, que sem ela nunca teria vindo estudar.

Agradeço à família de amigos que criei durante o curso e que transformaram este curso em algo mais do que apenas um estudo.

Agradeço ao Diogo Gomes, que me aturou bastante e ajudou-me imenso durante o curso, e à sua família que acabou por me adoptar e também pela força que me deram.

Resumo

Na minha pesquisa artística desenvolvo uma pintura, cujo processo possui duas etapas: “Pintura Fotográfica” e “Pintura”. Designo de “Pintura Fotográfica” o processo de formação dos vários instantes da futura pintura. Quando este processo termina, obtenho a “Pintura” em si. A pintura gera-se no meio aquoso, e o seu resultado é produto da efemeridade de um processo de metamorfose. Este processo é feito num tanque de vidro com líquido resultante da fusão de materiais de pintura, tais como: acrílicos, aguarelas, ecolines, guaches; e materiais não associados à pintura, como por exemplo: molhos culinários, detergentes e bebidas. Para registar a acção que se desenvolve no meio aquoso de forma espontânea e natural, recorro à fotografia. Esta fixa os instantes que ocorrem no processo químico e que gera a metamorfose dos elementos. A este processo quero chamá-lo, no âmbito do meu trabalho, de “Pintura Fotográfica”. Ele deriva de duas acções – a fusão dos pigmentos com o meio aquoso (que é um processo natural de causa - efeito), e o processo fotográfico (que é acção mecânica e artificial) que regista a sequência dos instantes efémeros que está no gene da futura pintura. Estas duas acções são parte do meu processo pictórico artístico. A fusão dos pigmentos irá sedimentar-se no fundo do tanque. E será esta sedimentação que originará um pouco ao acaso a minha pintura. Ela surge do seguinte modo: antes de introduzir qualquer pigmento no recipiente, coloco no seu fundo uma lona para os pigmentos sedimentarem. As cores geradas na superfície dessa lona será a minha pintura. Fui desenvolvendo novos tanques para as pinturas, a que chamo de “Dispositivos de Pintura”. E desta forma surgiram objectos escultóricos do meu trabalho.

Abstract

In my artistic research I develop a painting, a process has two steps: "Photographic Painting" and "Painting". I denominate "Photographic Painting" the process of formation of the various moments of the future painting. When this process ends, I get the "painting" itself. The painting is generated in the aqueous environment, and the result is the product of the ephemerality of a process of metamorphosis. This process is done in a glass tank with liquid resulting from the fusion of painting materials such as: acrylic, watercolors, ecolines,

gouaches, and materials not involved in the painting for example: culinary sauces, detergents and beverages. To register the action that develops in the aqueous environment spontaneously and naturally, I resort to photography. It this fixes the instants of the chemical process that occurs, and generate the elements' metamorphosis. To this process I want to call it, in the connection of my work, "Painting Photography". It derives from two actions –the fusion of the pigments with the aqueous environment (which is a natural process of cause - effect) and a photographic process (which is artificial and mechanical action) which records the sequence of instants that are ephemeral in the future gene painting. These two actions are part of my pictorial art process. The pigments' fusion will settle to the bottom of the tank. And this will give rise to the settle process that will originate somewhat haphazardly my painting. It arises as follows: before entering any pigment in the container, I put in it background a canvas for the pigments settle. The generated colors on the surface of canvas will be my painting. I developed new tanks for the paintings, which I call the "Painting Devices ". And thus arose sculptural objects of my work.

Índice

Resumo.....	7
Índice das imagens	13
Introdução	19
1 – Metodologia de trabalho.....	23
Evolução do trabalho: ordem das etapas	23
1.1 – Pintura Fotográfica: o tempo anterior da pintura	23
1.2 – Simetrias.....	34
1.3 – Livro em formato Concertina.....	35
1.4 – Dispositivos de Pintura.....	36
1.5 – Livro Narrativo.....	41
1.6 – Vídeo.....	42
2 – No campo da Pintura: alteração da noção de <i>medium</i>	43
3 – A percepção.....	53
3.1 – As pequenas percepções e a serendipidade	54
3.2 – O Olho, principal órgão de trabalho.....	56
4 – Referências artísticas.....	58
4.1 – O acaso	58
4.1.1 –Tristan Tzara	58
4.1.2 – Marcel Duchamp.....	59
4.1.3 – Man Ray	61
4.1.4 – John Cage	62
4.1.5 – Sol LeWitt e a arte conceptual	63
4.2 – Processo de trabalho.....	64
4.2.1 – Andres Serrano.....	65
4.2.2 – Pery Burge.....	66
4.2.3 – Anselm Kiefer	68
4.2.4 – Richter: analogia entre a fotografia e a pintura	69

Conclusão.....	73
Bibliografia	75
Webgrafia.....	77
Anexos.....	81
Anexo I.....	83
Anexo III	85
Anexo IV	86
Anexo V	87

Índice das imagens

Figura 1 – Os dois tanques utilizados para realizar as “pinturas fotográficas”.

Figura 2 – Exemplo de uma sequência da fusão dos pigmentos no meio aquoso.

Figura 3 – O processo de trabalho com as duas acções: a colocação dos materiais no tanque para a formação dos instantes efémeros no meio aquoso, enquanto o processo fotográfico vai registando os vários momentos da fusão dos pigmentos.

Figura 4 – Exemplos das lonas com a sedimentação dos materiais, a pintura em si.

Figura 5 – Harold Edgerton, *Milkdrop Splash*, 1936. Impressão a gelatina e brometo de prata, 39,5 x 49,9 cm. Minneapolis Institute of Arts. Disponível em:

<http://www.artsconnected.org/resource/2695/milk-drop-coronet>

[consultado em 10 de abril de 2013].

Figura 6 – Alfred Stieglitz, *Fifth Avenue, Winter*, 1893. Impressão a gelatina e brometo de prata, 21,9 x 15,2 cm. Lee Gallery. Disponível em:

<http://www.luminous->

[lint.com/app/vexhibit/_THEME_Pictorialism_Picturesque_Bits_of_New_York_and_Other_Studies_01/6/2/425506695141472047872838/](http://www.luminous-lint.com/app/vexhibit/_THEME_Pictorialism_Picturesque_Bits_of_New_York_and_Other_Studies_01/6/2/425506695141472047872838/)

[consultado em 10 de abril de 2013].

Figura 7 – Exemplos de algumas formas que o “Livro em formato concertina” pode ter.

Figura 8 – *Dispositivo de Pintura II*, 2012. Madeira, plástico, grampos, fita cola, lona, água, diversos pigmentos. 200 x 120 x 6cm.

Figura 9 – Remoção do líquido com a mangueira fina.

Figura 10 – *Dispositivo de Pintura com 4 torneiras*, 2012. Vidro, torneiras de alumínio, tampa e dois tripés de madeira. 50 x 50 x 91, 5cm.

Figura 11 – *Dispositivo de Pintura com 3 torneiras*, 2012. Acrílico, torneiras de alumínio, tábuas de madeira e dois tripés de madeira. 110 x 74 x 85 cm.

Figura 12 – *Dispositivo de Pintura vertical com 3 torneiras*, 2012. Acrílico, torneiras de alumínio e madeira. 110 x 74 x 9,3cm.

Figura 13 – No fundo do tanque há uma lona sobre o vidro, onde os pigmentos despejados no tanque formam uma pintura na superfície da água e depois se depositam no fundo. Os materiais irão sedimentar-se na lona, e assim obter o registo da pintura num suporte tradicional. Este processo só se realiza no plano horizontal.

Figura 14 – J.M. William Turner, *Luz e Cor (Teoria de Goethe) - A Manhã após o Dilúvio – Moisés a escrever o Livro do Genesis*, 1843. Óleo sobre tela. 78.5 x 78, 5 cm. Tate Gallery, Londres. Disponível em:
<<http://dererummundi.blogspot.pt/2010/09/luz-em-goethe-e-turner.html>>
[consultado em 27 de maio de 2013].

Figura 15 – Sophie Calle, *The Shadow*, 1981. Fotografia. Colecção The Bohem Foundation, Nova Iorque. Disponível em:
<<http://hosting.zkm.de/ctrlspace/e/works/10>> [consultado em 12 de Junho de 2013].

Figura 16 – Andy Warhol, *Brillo Box*, 1964. Madeira e serigrafia. 43,2 x 43,2 x 35,6 cm. Andy Warhol Foundation for Visual Arts, Nova Iorque. Disponível em:
<<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/89204.html>>
[consultado em 10 de maio de 2013].

Figura 17 – Exemplo de uma das fórmulas desenvolvida para a pintura.

Figura 18 – Marcel Duchamp, *Grande Vidro*, 1915-1923. Óleo, verniz, fios metálicos, fios de aço, pó e cacos de vidro sobre duas placas de vidro, 272,5 x 175,8 cm. Museu de Artes de Philadélfia. Disponível em:
<<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/54149.html?mulR=13284|117>>
[consultado a 10 de maio de 2013].

Figura 19 – Marcel Duchamp, *Criação de pó*, (fotografia de Man Ray), 1920. Museu Nacional de Arte Moderna, Centro Georges Pompidou, Paris. Disponível em:

<<http://pictify.com/101902/man-ray-dust-breeding-elevage-de-poussiere>>

[consultado a 10 de maio de 2013].

Figura 20 – Man Ray, *Les champs délicieux*, 1921-1922. Fotografia e um fotograma. 22 x 17,5cm. Disponível em:

<<http://umaeoutracoisa.wordpress.com/2012/10/13/man-ray-rayogramas/#jp-carousel-162>>

[consultado a 10 de maio de 2013].

Figura 21 – Andres Serrano, *Sanque Precioso*, 1989. Cibachrome, silicone, acrílico, moldura em madeira, edição número 7 de 10. 83,20 x 114,30cm. Paula Cooper Gallery Nova Iorque.

Disponível em:

<<http://artsalesindex.artinfo.com/asi/lots/4130162>>

[consultado em 10 de Julho de 2013].

Figura 22 – Pery Burge. Sequência de imagens de uma “inksplotion”.

Figura 23 – Pery Burge, *Inkanomaly*, 2010. Fotografia. Disponível em:

<<http://www.dailymail.co.uk/news/article-1345697/British-artist-Pery-Burge-creates-stunning-inksplotions-abandoning-paintbrush.html>>

[consultado a 4 de julho de 2013].

Figura 24 – Anselm Kieffer, *Die Meistersinger*, 1981-82. Óleo, areia e palha sobre fotografia, montado numa tela, 280 x 380 cm. Coleção Privada. Disponível em:

<<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/kieffer/goldhair.jpg>>

[consultado em 10 de Julho de 2013].

Figura 25 – Escolha de uma imagem de jornal para a realização da pintura.

Gerhard Richter, *Atlas Sheet:10*, 1962. 51.7 x 66.7 cm. Disponível em:

<<http://www.gerhard-richter.com/art/atlas/atlas.php?paintid=11590>>

[consultado em 10 de Julho de 2013].

Gerhard Richter, *Mutter und Tochter (Mother and Daughter)*, 1965. 180 x 110 cm. Óleo sobre tela. Galeria Ludwig Schloss Oberhausen, Alemanha. Disponível em:

<[http://www.gerhard-](http://www.gerhard-richter.com/art/search/detail.php?paintid=5594&artworkID1=paintings&title=Mutter+und+Tochter&p=1&sp=32)

[richter.com/art/search/detail.php?paintid=5594&artworkID1=paintings&title=Mutter+und+Tochter&p=1&sp=32](http://www.gerhard-richter.com/art/search/detail.php?paintid=5594&artworkID1=paintings&title=Mutter+und+Tochter&p=1&sp=32)>

[consultado em 10 de Julho de 2013].

Introdução

O presente texto corresponde a um trabalho que tem a ver com a sustentação teórica do meu trabalho artístico de fazer pintura. Não é bem uma dissertação, mas um relatório descritivo processual, onde me socorri de uma metodologia composta por quatro capítulos com as seguintes características:

- No primeiro capítulo descrevo as seis etapas do desenvolvimento do trabalho plástico e também descrevo o conceito “Pintura Fotográfica” que desenvolvi dentro do meu trabalho;
- O segundo capítulo é sobre o campo da pintura e da alteração do seu conceito de *medium*;
- O terceiro capítulo é acerca da importância da percepção na minha pesquisa plástica e onde descrevo o seu “nascimento”;
- E por último, o quarto capítulo, onde descrevo as minhas referências artísticas. Está subdividido em duas partes, sendo a primeira acerca do uso do acaso e a segunda sobre o processo de trabalho.

Vou desenvolver processualmente “pinturas fotográficas” que resultam da união entre a pintura e a fotografia. A este processo que desenvolvi quero chamá-lo de Pintura Fotográfica porque ele se inicia na pintura e termina na fotografia. Há um ciclo entre a pintura e a fotografia, onde as duas se completam e se alimentam mutuamente. Esta pintura que desenvolvo é um acontecimento pictórico que decorre num determinado tempo e que a fotografia regista em vários instantes. A pintura forma-se no meio aquoso e possui um carácter efémero porque sofre um processo de metamorfose.

Este trabalho plástico assenta na problemática do médium. Porque a pintura que desenvolvo não se materializa nos *medium* tradicionais conhecidos da pintura. A formação da minha pintura é apresentada no registo fotográfico. E desta forma questiono as limitações do médium pictórico, sobre o que pode ou não ser pintura.

A fotografia combate a experiência do efémero e relaciona-se com este, porque fixa uma acção que está restringida no tempo. Desta forma, a fotografia consegue parar o tempo. A fotografia não é a prova de um acontecimento, mas é o único objecto artístico desse acontecimento efémero. É através da fotografia que consigo registar os vários momentos da formação da minha pintura. Ou seja, a fotografia serve-me como instrumento para documentar

e fixar a minha pintura em formação. Os artistas, a partir da segunda metade o século XX, estabeleceram práticas artísticas através do uso da fotografia, como por exemplo a Performance e a Land Art. Deste modo, no meu entender, a fotografia não pode ser entendida somente a partir do seu *medium*, mas como um meio de partilha com as outras disciplinas artísticas. Desta forma, os artistas utilizam o meio fotográfico não a pensar no seu *medium* mas como um instrumento de trabalho para documentar e explorar o trabalho que estão a desenvolver. Assim a fotografia possui no trabalho destes artistas um carácter conceptual, tal como eu a utilizo.

1 – Metodologia de trabalho

Como metodologia de trabalho foquei-me no meu processo de trabalho para chegar, através dele, a tudo o que fosse possível de realizar, todas as formas que dele pudessem surgir, ou seja, chegar a novas soluções.

Na minha pesquisa artística desenvolvo uma pintura, cujo processo de trabalho possui duas etapas:

- 1- “Pintura Fotográfica”;
- 2- Pintura.

Designo “Pintura Fotográfica” ao processo de formação da pintura, são vários os instantes da formação da futura pintura. Quando este processo termina obtenho a pintura em si.

Evolução do trabalho: ordem das etapas

- Pintura Fotográfica
- Simetrias
- Livro em formato Concertina
- Dispositivos de Pintura
- Livro Narrativo
- Vídeo

1.1 – Pintura Fotográfica: o tempo anterior da pintura

A pintura que desenvolvo forma-se em meio aquoso, o seu resultado possui um carácter efémero que assenta num processo de metamorfose¹. Este processo forma-se dentro de um tanque de vidro (Fig.1) com líquido, e resulta da fusão entre certos materiais tradicionais de pintura, tais como: acrílicos, aguarelas, ecolines, guaches, e materiais não associados à pintura, como por exemplo: molhos culinários, detergentes e bebidas.

¹ Metamorfose – Transformação, mudança de uma figura *ou* forma para outra; mudança da forma exterior. (MACHADO, J. P., *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, Volume II Carl – Exan, Lisboa, Círculo de Leitores, 1991, p.121.).

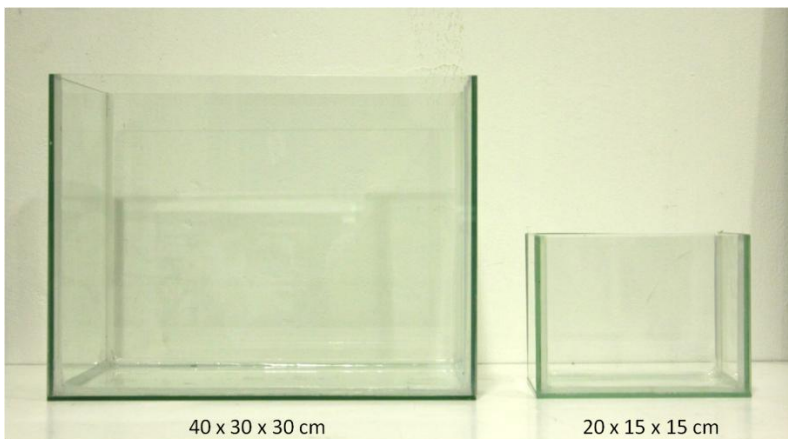


Figura 1
Os dois tanques
utilizados para realizar as
“pinturas fotográficas”.

Para registar toda a acção que se desenvolve no meio aquoso de forma espontânea e natural, recorro à fotografia. A fotografia fixa os instantes da fusão do processo químico que ocorre e que gera a metamorfose. A este processo quero chamá-lo, no âmbito do meu trabalho, de “Pintura Fotográfica”². Este processo deriva de duas acções – por um lado a fusão dos pigmentos com o meio aquoso (que é um processo natural de causa - efeito), e por outro lado o processo fotográfico (que é um processo mecânico e artificial) que regista a sequência desses instantes efémeros que formarão a pintura (Fig.2). Estas duas acções realizam-se ao mesmo tempo (Fig.3) e convergem para o mesmo objectivo – a formação do meu processo pictórico artístico.

² Apesar de ter noção que a pintura no dicionário de términos de arte (HAGGAR, R.G. e TEJADA, Luis Monreal, *Diccionario de términos de Arte*, Barcelona, Editorial Juventud, 2ªEdição: 1999), quer dizer:

«Arte representar formas mediante a aplicação de cores sobre uma superfície. Segundo o procedimento utilizado, pode ser o fresco, têmpera, óleo, aquarela, encáustica, miniatura, etc. Por sua aplicação, se chama mural, de cavalete, decorativo, etc. Se se baseia na reprodução de figuras da natureza, é realista. Se estas são pura invenção, sem relação com as formas naturais, denomina-se de abstrato. A causa dos temas representados classifica-se em diversos gêneros: religioso, de história, retrato, paisagem, natureza morta, marinha, mitológico, alegórico, anedótica, social, etc.»

Creio ser o melhor nome para designar o meu trabalho, porque o nome “Pintura Fotográfica” é um conceito que acasala duas acções.



Figura 2 – Exemplo de uma sequência da fusão dos pigmentos no meio aquoso.



Figura 3 – O processo de trabalho com as duas acções: a colocação dos materiais no tanque para a formação dos instantes efémeros no meio aquoso enquanto o processo fotográfico vai registando os vários momentos da fusão dos pigmentos.

Após a fusão dos pigmentos no meio aquoso, estes aos poucos, vão-se sedimentando no fundo do tanque. É esta sedimentação que vai originar a pintura. Ou seja, a pintura propriamente dita vem mais tarde com o repouso dos materiais no fundo do tanque. Ela surge do seguinte modo: é colocada no fundo do recipiente um pedaço de lona (antes de introduzir qualquer líquido), para nela se sedimentarem os pigmentos resultantes da metamorfose no meio aquoso, a que chamo de “Pintura Fotográfica”. Quando a metamorfose termina, surge uma pintura na lona que estava no fundo do recipiente. O passo seguinte é deixar os pigmentos repousarem por um dia ou dois, e após esse repouso realiza-se o processo de remoção do líquido, para retirar a lona do fundo do recipiente. Por fim deixo-a a secar, para finalmente existir a pintura (Fig.4). Este processo da pintura (na lona com os pigmentos sedimentados) não me interessou no início do desenvolvimento plástico. Só mais tarde tive interesse nele, por considerar que me abriu possibilidades para evoluir no meu trabalho. Nesta primeira etapa do trabalho estava focada e interessava-me a acção que se desenvolvia no meio aquoso, à qual chamo de “Pintura Fotográfica”, que na realidade é a formação do processo que originará a pintura.

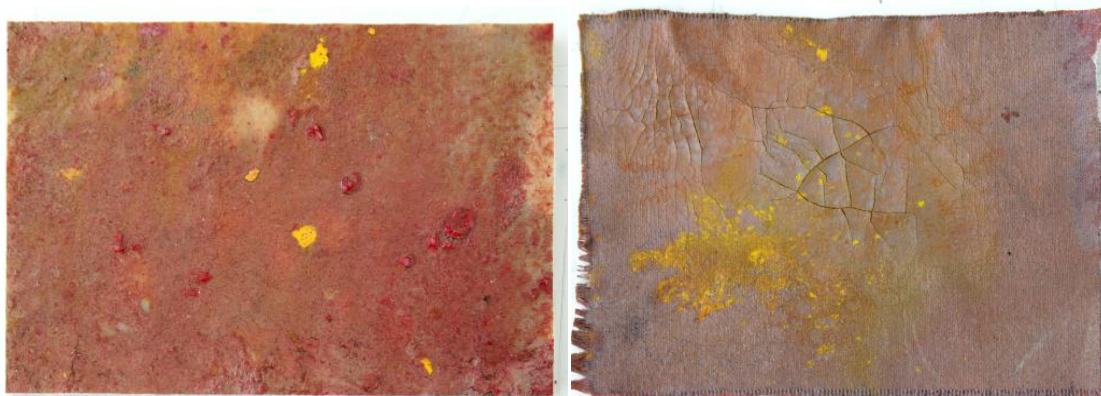


Figura 4 – Exemplos das lonas com a sedimentação dos materiais, a pintura em si.

Esta “pintura fotográfica” é o registo da metamorfose natural que se cria a ela própria dentro do recipiente, apesar de ser provocada por mim. O comportamento das tintas e dos materiais ditam os efeitos da pintura. Deixo que a acção conjugada entre a água e os pigmentos realize a pintura. Os efeitos gerados no meio aquoso não possuem o efeito da habilidade manual na sua formação, não há contacto pessoal (apenas introduzo os materiais no tanque). Ou seja, o resultado da metamorfose forma-se espontaneamente, a acção dos pigmentos em contacto com a água irá formar aquilo que considero ser a minha pintura. Existe uma aplicação plástica gerada pelos efeitos da água.

Como já referi, este processo deriva de duas acções que se realizam ao mesmo tempo. Realizo-a de dois modos que passo a descrever: primeiramente acciono a metamorfose (introduzo os pigmentos no meio aquoso e crio os efeitos cromáticos), enquanto a máquina fotográfica regista a metamorfose da futura pintura. E quando a metamorfose termina passo para a segunda etapa do processo, que agora é centrada na fotografia que será trabalhada digitalmente.

Em suma, nesta parte do trabalho estava preocupada apenas com os efeitos da formação da pintura que aconteciam no interior do tanque. Aqui o foco importante da minha pesquisa artística é o processo de formação da pintura, no meio aquoso, e as composições cromáticas geradas pela acção dos pigmentos em contacto com a água para formar a pintura. Há neste processo uma utilização plástica de vários materiais, criada pelos efeitos da água.

Quando estou a colocar os materiais no tanque, há uma pessoa que colabora comigo que está a tirar as fotografias em disparo contínuo, ou seja, a captar os instantes da metamorfose no meio aquoso segundo as minhas indicações. Por vezes, também realizo este trabalho sozinha e utilizo um disparador remoto. Após a captação destas imagens passo para o longo e complicado processo de selecção (ou edição) das imagens, (por vezes capto mais de mil imagens). Após a selecção das imagens pictóricas, sigo para um programa de edição, onde realizo uma pequena produção das imagens sem as manipular.

A fotografia é uma ferramenta de trabalho que me permite documentar cada instante da metamorfose no meio aquoso. Francisco Javier San Martín também partilha desta ideia de usar a fotografia como um instrumento de trabalho, o autor espanhol afirma:

«A utilização dos recursos da fotografia por parte dos pintores, como meio auxiliar, como documentação anatómica, como factor de composição, como evocação de um ambiente, etc, mas também o emprego que os fotógrafos fizeram dos recursos pictóricos para aumentar o prestígio "artístico" das suas imagens produzidas mecanicamente.»³

³ MARTÍN, Francisco Javier San, Complicidades de la fotografía. In: La fotografía en el arte del siglo XX, Álava, Diputación Foral de Álava, 2000, p.9. Tradução feita pela autora, original: «la utilización de recursos de la fotografía por parte de los pintores, como medio auxiliar, como documentación anatómica, como factor compositivo, como evocación de un ambiente, etc., pero también el empleo que los fotógrafos hicieron de los recursos pictóricos para aumentar el prestigio "artístico" de sus imágenes producidas mecanicamente.».

O mesmo autor afirma também que:

«As fotografias foram radicalmente privadas da sua condição de imagem, para se converter em documentos, em informação. No que genericamente chamamos arte conceptual, a câmara fotográfica é um instrumento imprescindível no processo de informação que constitui o trabalho, mas é rejeitada como elemento constitutivo da operação artística. [...] Também no campo da performance e da Body arte a fotografia deixou, em alguns casos, de se comportar como mecanismo de documentação para converter-se a si mesma em acção: fotografar mais do que a fotografia.»⁴

A fotografia é um mecanismo que permite uma investigação inclassificável, ou seja, pode não ter um género, mas permite uma experiência documental e estética ao mesmo tempo. A fotografia é um auxiliar técnico, e também a ferramenta ideal para documentar o meu trabalho e para que este possa existir, tal como acontece na grande parte dos trabalhos pictóricos ligado à land art, aos eventos Fluxus, aos happenings, à performance e à body arte que são conhecidos, basicamente, pela reprodução e divulgação fotográfica. Sobre esta ideia o artista conceptual espanhol Joan Fontcuberta escreveu:

«Numerosos criadores que trabalhavam em campos artísticos não visuais (happenings, performance, land art, arte conceptual em suas diversas ramificações) começaram a apreciar a ideia da fotografia como uma técnica particularmente adequada para registar a infinita variedade da experiência humana. Estes artistas perceberam que uma fotografia poderia ser considerada uma obra de arte sem ser um objecto necessariamente belo. Assim não se tratava de que documento e arte fossem a cara e a cruz que resultava do mesmo processo, mas que toda a fotografia era intrinsecamente um documento, e quando este documento ilustrava um discurso artístico, se converteu em uma obra de arte ou, pelo menos, no seu vestígio perdurável.»⁵

⁴ MARTÍN, Francisco Javier San, Op. Cit., p. 27. Tradução feita pela autora, original: *«las fotografías han sido radicalmente despojadas de su condición de imagen, para convertirse en documentos, en información. En lo que genéricamente llamamos arte conceptual, la cámara fotográfica es un instrumento imprescindible en el proceso de información que constituye la obra, pero es rechazada como elemento constitutivo de la operación artística. [...] También en el campo de la performance y del Body art la fotografía dejó, en algunos casos, de comportarse como un mecanismo de documentación para convertirse ella misma en acción: fotografiar más que fotografía.»*

⁵ Joan Fontcuberta citado por PÉREZ, David, Una e tres fotografías: del objecto al concepto, del concepto a la imagen. In: MARTÍN, Francisco Javier San (ed.), La fotografía en el arte del siglo XX, Álava, Diputación Foral de Álava, 2000, p.133. Tradução feita pela autora, original: *«Numerosos*

E para terminar esta ideia de que o artista plástico utiliza a fotografia como uma ferramenta, a crítica espanhola de arte Rosa Olivares também a defende escrevendo:

«A fotografia é aceite desde a sua invenção por artistas e não somente para facilitar as sessões com os modelos, para 'chegar' à oficina um fragmento de paisagem e poder trabalhar de forma mais tranquila, mas também é incorporada como mais uma via de criação autónoma. Sua aceitação como uma técnica artística nunca foi um problema para os artistas, mas sim para os espectadores, teóricos, historiadores, todas as pessoas que estão determinadas em colocar nomes, as datas de tudo, em colocar portas no campo.»⁶

Existe nas imagens dos instantes da formação da minha “pintura fotográfica” uma relação com o tempo. Porque os efeitos no meio aquoso, surgem de forma tão rápida, que se eu não for rápida o suficiente a fixá-los perco-os, porque eles são únicos. Tal como uma imagem em movimento no cinema. O autor Gabriel Bauret escreveu acerca da fotografia e da sua respectiva evolução na História o seguinte:

«nos anos trinta, graças a um sistema complementar aos que tinham já sido aperfeiçoados no domínio do registo fotográfico e que produz um clarão extremamente breve, o norte-americano Harold E. Edgerton consegue fixar a imagem de uma gota de leite ao entrar em contacto com a superfície deste mesmo líquido (1936) [Fig. 5]. Se a química das superfícies sensíveis e a mecânica da obturação reduzem consideravelmente o tempo de exposição, no domínio da

creadores que trabajaban en campos artísticos no visuales (happening, performance, land art, el arte conceptual en sus múltiples ramificaciones) empezaron a apreciar la idea de la fotografía como una técnica particularmente conveniente para registrar la infinita variedad de la experiencia humana. Estos artistas se dieron cuenta de que una fotografía podía considerarse una obra de arte sin ser un objeto necesariamente bello. No se trataba así de que documento y arte fuesen la cara y la cruz que resultaba de un mismo proceso, sino que toda fotografía era intrínsecamente un documento, y cuando este documento ilustraba un discurso artístico, se convertía asimismo en obra de arte o, por lo menos, en su vestigio imperecedero'.»

⁶ OLIVARES, Rosa, *Fotografía de los 80: recuperando la realidad*. In: MARTÍN, Francisco Javier San (ed.), *La fotografía en el arte del siglo XX*, Álava, Diputación Foral de Álava, 2000, p.149. Tradução feita pela autora, original: *«La fotografía es aceptada desde su invención por los artistas plásticos y no solamente para facilitar las sesiones con los modelos, para 'llevarse' al taller un fragmento de paisaje y poder trabajar más tranquilamente, sino que también es incorporada como una vía más de creación autónoma. Su aceptación como una técnica artística nunca ha sido un problema para los artistas, sino mas bien para los especuladores, los teóricos, los historiadores, todas aquellas personas que se empeñan en poner nombres, fechas a todo, en poner puertas al campo.»*

óptica, os fotógrafos dispõem igualmente de novos meios que permitem documentar-se sobre o infinitamente grande e sobre o infinitamente pequeno.»⁷.

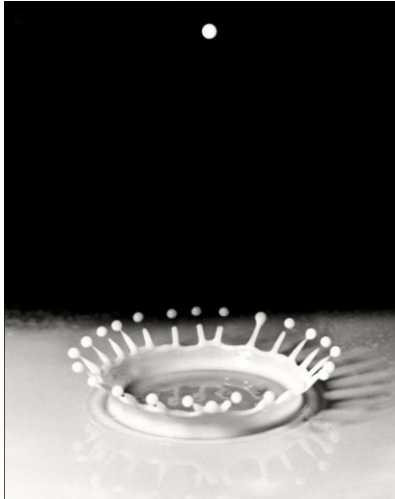


Figura 5 – Harold Edgerton,
Milkdrop Splash, 1936.
Impressão a gelatina e brometo de prata,
39,5 x 49,9 cm.
Minneapolis Institute of Arts.

Com a fotografia a imagem fica congelada, capto os vários instantes da formação da pintura. Fixo os instantes que o olho humano não consegue memorizar ou reparar por serem demasiado rápidos. É nesse sentido que Susan Sontag afirma: «*As fotografias são uma forma de imobilizar e aprisionar a realidade, considerada rebelde e inacessível.*»⁸. E também cita Edward Weston dizendo que este descreveu o seu próprio trabalho afirmando que a fotografia mostrava-lhe «*o que os seus próprios olhos eram incapazes de ver*»⁹. Estas ideias têm cabimento no âmbito do meu trabalho e por outro lado também saliento que com a evolução da tecnologia fotográfica, hoje podemos realmente ver e notar esses instantes rápidos com uma enorme precisão e definição. O olho humano com a ajuda do olho mecânico da máquina fotográfica consegue visualizar o que lhe passa despercebido. E desta forma, consigo, após a pintura começar a sedimentação na lona, ver os vários instantes do seu processo de forma minuciosa no ecrã da câmara ou no computador. Este olho mecânico tem a vantagem de criar esta sucessão de instantes tão importantes na revisualização do meu processo de trabalho. E ao mesmo tempo a importância deste processo encontra paralelo naquilo que Henri Cartier-Bresson definiu como “instante decisivo”, que é o momento em que todos os elementos que se movimentam ficam em equilíbrio. O “instante decisivo” foi desenvolvido por Gabriel Bauret no seguinte texto:

⁷ BAURET, Gabriel, *A Fotografia – História – Estilos – Tendências – Aplicações*, Lisboa, Edições 70, 2011, pp. 30-31.

⁸ SONTAG, Susan, *Ensaio sobre fotografia*, Lisboa, Quetzal, 2012, p.159.

⁹ SONTAG, Susan, *Op. Cit.*, p.98.

«A expressão foi criada por Henri Cartier-Bresson que, [...] desenvolveu uma ideia respeitante à relação específica que esta arte mantém com o tempo: «Para mim, uma fotografia é o reconhecimento simultâneo, numa fracção de segundo, por um lado do significado do um facto e, por outro, de uma observação rigorosa das formas que exprimem este facto, percebidas visualmente» [...]. Neste texto, realça a originalidade da fotografia, e, em particular, da reportagem, nos seguintes termos: «Jogamos com coisas que desaparecem e, quando elas desaparecem, é impossível fazê-las regressar [...]. Para nós aquilo que desaparece, desaparece para sempre: daí a nossa angústia e também a originalidade essencial do nosso ofício.» O instante é, pois, duplamente decisivo, no sentido em que, por um lado, num determinado momento e só nesse, o fotógrafo, ao carregar no determinado momento e só nesse, o fotógrafo, ao carregar no disparador, revela algo de perfeitamente equilibrado sob o ponto de vista estético e significativo. Em Henri Cartier-Bresson este equilíbrio é, aliás, tão perfeito que tudo parece ter sido encenado. [...] Dito por outras palavras: o equilíbrio, a perfeição, a plenitude procurados pelo fotógrafo na imagem que dá da realidade, não se reproduzem exactamente da mesma maneira. [...]»¹⁰.

A fotografia tem a capacidade de tornar eterno o que já aconteceu e de o registar na hora certa, porque o tempo não volta para trás, «aquilo que desaparece, desaparece para sempre». Faço referência ao “instante decisivo” porque este aparece no meu trabalho quando abro as imagens no computador para proceder à sua selecção. Fotografo em disparo contínuo (para não perder nenhum instante da formação da pintura), como diz Bresson, no texto acima citado: «Jogamos com coisas que desaparecem e, quando elas desaparecem, é impossível fazê-las regressar». Normalmente cada sessão fotográfica conclui-se em média com trezentas a quinhentas fotografias. O “instante decisivo” não se desenvolve no meu trabalho exactamente da mesma forma que se desenvolvia no trabalho de Henri C. Bresson, mas aparece nele quando selecciono as imagens que possuem aquele momento onde todos os elementos que estão em metamorfose no meio aquoso estão em equilíbrio. Com a evolução tecnológica da fotografia, principalmente com o digital consigo adiar o “instante decisivo”. A este propósito gostava de referir Susan Sontag neste ponto:

«O fotógrafo saqueia e preserva, denuncia e consagra simultaneamente. [...] «A velocidade está no cerne de tudo», como disse Hart Crane (escrevendo sobre

¹⁰ BAURET, Gabriel, *Op. Cit.*, pp.47-48.

Stieglitz em 1923), «um centésimo de segundo captado com tanta precisão que o movimento prossegue indefinidamente para além da imagem: o momento tornado eterno»¹¹.

A mesma autora escreve também:

«Alfred Stieglitz relata orgulhosamente que aguentou três horas durante uma tempestade de neve, em 22 de fevereiro de 1893, «à espera do momento exacto» para tirar a célebre fotografia «Fifth Avenue, Winter» [Fig.6]. O momento exacto é aquele em que se podem ver coisas (especialmente as que toda a gente já viu) de uma maneira nova.»¹².



Figura 6 – Alfred Stieglitz,
Fifth Avenue, Winter, 1893.
Impressão a gelatina e brometo de prata,
21.9 x 15.2 cm.
Lee Gallery

Para reforçar a importância da ideia do “instante decisivo”, gostava ainda de referenciar a ideia do pormenor “punctum” de Roland Barthes. No livro *A Câmara Clara*, Barthes decidiu fazer uma análise à atracção que sentia por certas fotografias: «gostaria de saber o que é que, nessa foto, fez *tilt* dentro de mim. Assim, parecia-me que a palavra mais adequada para designar (provisoriamente) a atracção que certas fotos exercem sobre mim era *aventura*.»¹³. Quando folheava uma revista ilustrada, uma fotografia chamou-lhe a atenção: «Esta fotografia agradava-me? Interessava-me? Intrigava-me? Nem sequer isso. Simplesmente, ela existia (para mim.).»¹⁴. Essa espécie de interesse tem o nome de “studium”, é o que se procura numa fotografia, o que se gosta numa fotografia e sabe-se o porquê desse gosto, ou seja, é a sua

¹¹ SONTAG, Susan, *Op. Cit.*, p.69.

¹² SONTAG, Susan, *Op. Cit.*, p.92.

¹³ BARTHES, Roland, *A Câmara Clara*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984, pág. 37.

¹⁴ BARTHES, Roland, *Op. Cit.*, p.42.

leitura. Quanto a mim, o pormenor que me interessa e que me faz seleccionar os instantes decisivos é o “punctum”:

*«O segundo elemento vem quebrar (ou escandir) o **studium**. Desta vez, não sou eu que vou procurá-lo (como eu invisto com a minha consciência soberana o campo do **studium**), é ele que salta da cena, como uma seta, e vem trespassar-me. [...] Essas marcas, essas feridas são, precisamente, pontos. A este segundo elemento que vem perturbar o **studium** eu chamaria, portanto, **punctum**; porque **punctum** é também picada, pequeno orifício, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O **punctum** de uma fotografia é esse acaso que nela me fere (mas também me mortifica, me apunhala).»¹⁵.*

Ou seja, o “punctum” é um pormenor que me chama a atenção. *«Sinto que a sua presença por si só modifica a minha leitura, que é uma nova foto que contemplo, marcada aos meus olhos, por um valor superior. Este «pormenor» é o **punctum** (aquele que me fere).»¹⁶.* O pormenor, o “punctum”, que me provoca um “tilt” e me faz seleccionar certas imagens não é intencional. É simplesmente, um pormenor na imagem que me acordou, que despertou o meu olhar. Esse pormenor é singular e faz a diferença, *«o pormenor que me interessa não é, ou pelo menos não é rigorosamente, intencional e não deve sê-lo; ele encontra-se no campo da coisa fotografada como um suplemento simultaneamente inevitável e gracioso.»¹⁷.*

*«Um pormenor apodera-se de toda a minha leitura; é uma mutação viva do meu interesse, uma fulguração. Através de **qualquer coisa** que a marca, a foto deixa de ser uma **qualquer**. Essa **qualquer coisa** fez **tilt**, provocou em mim um pequeno estremecimento, um **satori** [...] a leitura do **punctum** (da foto «ponteadada», se assim podemos dizer) é simultaneamente curta e activa, tensa como uma fera.»¹⁸.*

O “punctum” é algo que, contrariamente ao “studium”, não se sabe bem o que é nem porque nos chamou a atenção. *«Aquilo a que posso dar um nome não pode realmente ferir-me. A incapacidade de dar um nome é um sintoma característico de perturbação.»¹⁹,* ou seja, o “punctum” é um pormenor que não tem denominação. Concluindo, o “punctum” é um aditivo

¹⁵ BARTHES, Roland, *Op. Cit.*, pp. 46-47.

¹⁶ BARTHES, Roland, *Op. Cit.*, p.66.

¹⁷ BARTHES, Roland, *Op. Cit.*, p.74.

¹⁸ BARTHES, Roland, *Op. Cit.*, pp. 74-75.

¹⁹ BARTHES, Roland, *Op. Cit.*, p. 78.

na fotografia, «é um suplemento; é aquilo que eu acrescento à foto e **que, no entanto, já lá está.**»²⁰.

Para complementar a importância que o olhar possui no meu trabalho, há um excerto que Walter Benjamin escreveu e expressa essa importância:

*«A imagem é feita de luz e é precisamente o olhar que capta esta luz, quer dizer o olho e não a mão. “A mão está aliviada das tarefas artísticas essenciais, que, daqui em diante, ficam reservadas ao olho que se fixa sobre a objectiva”, escreveu o filósofo Walter Benjamin [...]. E, através da sensibilidade do olhar, é a sensibilidade do espírito que se exprime.»*²¹.

Em relação ao título das imagens, atribuo-lhes o número digital que a máquina fotográfica lhes dá. Desta forma o número digital permite que o espectador faça a sua leitura pessoal sem nenhuma distração. E cada imagem, o registo fotográfico, será impresso apenas uma vez, haverá só uma imagem de cada instante, tal como acontece na pintura. Nesta etapa de trabalho não me interessa a pintura que resulta do repouso dos materiais sobre a lona, para mim esta é a parte menos importante e interessante deste processo de trabalho.²²

1.2 – Simetrias

Segunda parte do trabalho onde as imagens fotográficas (os instantes da metamorfose captados no meio aquoso) se tornaram mais figurativas e já não tão abstractas. Esta fase do trabalho surgiu quando estava num programa de edição de imagens a explorar possíveis efeitos para elas, e espelhei a imagem num eixo simétrico. As imagens quando organizadas a partir de eixos simétricos aproximam-se, quase automaticamente, a uma figuração de carácter mimético, como por exemplo, apesar da leitura ser pessoal, de seres quiméricos, monstros ou até extraterrestres²³. A este registo do trabalho atribuí o nome de “Simetrias”, e é a única parte do meu trabalho onde há manipulação digital.

²⁰ BARTHES, Roland, *Op. Cit.*, p. 82.

²¹ Walter Benjamin citado por BAURET, Gabriel, *Op.*, p.77.

²² Ver anexo I.

²³ Ver anexo II.

1.3 – Livro em formato Concertina

No terceiro semestre, desenvolvi uma nova forma para apresentar as imagens da série “Simetrias”. A ideia para o surgimento deste trabalho partiu das perguntas: “De que forma poderia mostrar imagens sem ser a forma convencional de imprimir as imagens e colocá-las na parede?” e “Como apresentar um conjunto de imagens?”. Foi então que surgiu o livro em formato concertina para explorar e desenvolver uma nova forma de apresentação do trabalho.

Esta solução interessou-me porque na construção do livro em formato concertina as dobras do livro coincidem com a construção dos eixos verticais simétricos das imagens que desenvolvi nas “Simetrias”.

Criei várias maquetas de pequeno formato, para explorar esta nova forma de apresentação, e para ver quais as imagens que melhor resultavam para realizar o trabalho final numa escala maior. Mas à medida que fui construindo as pequenas maquetas, tomei consciência de que elas resultam em formato pequeno. E por terem dimensões pequenas possuem a vantagem de serem extremamente transportáveis, de poderem viajar para todo o lado, de adquirirem várias formas que não apenas a típica forma de apresentação na horizontal e na vertical (Fig.7). Pretendo que seja um trabalho onde o espectador pode tocar e mexer no livro. O espectador pode explorar e dar o seu contributo na leitura das imagens e na criação de novas formas de exposição que o livro concertina pode possuir, porque o espectador prolonga e acaba o processo do artista criador.



Figura 7 – Exemplos de algumas formas que o “Livro em formato concertina” pode ter.
Livro concertina II, 2013.
Obra em formato de concertina,
Livro fechado – 6 x 12,2 x 1,5 cm.
Livro aberto – 109 x 12,2 x 6 cm.

1.4 – Dispositivos de Pintura

Após algum tempo de desinteresse pelo registo da pintura, em si, no meu trabalho, constatei que a pintura obtida na lona possuía efeitos tão imprevisíveis quanto nas imagens da “pintura fotográfica”. Então resolvi começar a explorar este outro registo do processo de trabalho. Este registo já se havia iniciado com a colocação de lona no fundo do tanque, para que os pigmentos se depositassem na lona.



Figura 8
Dispositivo de Pintura II, 2012.
Madeira, plástico, grampos, fita
cola, lona, água, diversos
pigmentos.
200 x 120 x 6cm

Nesta nova etapa do meu trabalho construí tanques maiores e diferentes (Fig.8) dos que utilizei anteriormente (onde decorriam as metamorfoses), para poder explorar com maior liberdade os efeitos na lona. A estes tanques atribuí o nome de “Dispositivos de Pintura”, porque foram concebidos com a premissa de criar as minhas pinturas. Após a colocação dos materiais dentro do tanque, deixo-os repousar aproximadamente um a dois dias, e em seguida parto para o processo de remoção do líquido que é um bocado longo. Para essa remoção utilizo uma mangueira fina (Fig.9), para que o fluxo não interfira na cristalização dos pigmentos na lona para formar a pintura. Removido todo o líquido retira-se do tanque a lona que fica a secar naturalmente.



Figura 9 - Remoção do líquido com a mangueira fina.

Nesta fase do meu trabalho verifiquei que o “dispositivo de pintura” tinha potencial enquanto objecto artístico plástico e não apenas como objecto utilitário de trabalho. Já não era só um objecto funcional para a criação de pinturas, e nesta fase do processo comecei a vê-lo também como uma escultura.

No segundo ano de mestrado dei continuidade ao trabalho desenvolvido no ano anterior, e resolvi construir um dispositivo que fosse mais duradouro e não tão frágil como os do ano anterior. Assim sendo, construí um tanque em vidro (de oito milímetros de espessura, com meio metro “quadrado” de comprimento e largura, e quinze centímetros de altura), onde o processo de remoção do líquido é mais prático e ao mesmo tempo mais seguro. Deste modo, neste novo dispositivo introduzi quatro torneiras, uma em cada lado. No centro há um orifício, para fazer de escoador, um buraco com dois centímetros de diâmetro cerrado com uma tampa. Coloco o tanque em cima de dois tripés de madeira (para poder trabalhar na pintura) (Fig.10). Este dispositivo acaba por ser um objecto ambivalente, por ser funcional e ao mesmo tempo também uma escultura.



Figura 10
Dispositivo de Pintura com 4 torneiras, 2012.
Vidro, torneiras de alumínio, tampa e dois tripés de madeira. 50 x 50 x 91, 5cm.

Ao desenvolver trabalho neste dispositivo notei que tinha algumas fragilidades (nomeadamente riscos no vidro e a possibilidade de poder cair no chão), então resolvi construir um outro com materiais diferentes. Este novo dispositivo foi realizado com características formais diferentes para superar as fragilidades do anterior. A base é um retângulo de acrílico transparente com um metro e dez centímetros de comprimento por setenta e quatro centímetros de largura, coloquei três torneiras no centro e construí as laterais com tábuas de madeira com nove centímetros de altura (Fig.11). Este novo tanque adquiriu um aspecto ainda mais estranho e insólito do que o anterior. E ao contrário do anterior, também pode ser colocado na vertical (Fig.12).



Figura 11
Dispositivo de Pintura com 3 torneiras, 2012.
Acrílico, torneiras de alumínio, tábuas de madeira e dois tripés de madeira. 110 x 74 x 85 cm.



Figura 12
Dispositivo de Pintura vertical com 3 torneiras, 2012.
Acrílico, torneiras de alumínio e madeira. 110 x 74 x 9,3cm.

Com o passar do tempo, apercebi-me que este trabalho acaba por ser processual e que este é mais importante do que o resultado final. O crítico de arte Leo Steinberg reforça esta ideia no seu livro *Outros Critérios*, onde fala sobre a importância do processo no trabalho e o valoriza mais do que o resultado final obtido. No capítulo *O plano flatbed da pintura*,

Steinberg refere o artigo *The american action painters* (Os pintores americanos de acção) do crítico Rosenberg e cita-o:

«a tela começou a aparecer, para cada americano, como uma arena onde agir. O que iria ter lugar na tela não era uma pintura, mas um evento’. [...] ‘o pintor já não estava empenhado em produzir certo tipo de objeto, a obra de arte, mas em viver na tela’. [...] a afirmação específica de Rosenberg no tocante à Escola de Nova York estava errada. Ela foi e continua sendo importante pelo apelo que fez aos artistas envolvidos. Ela apelou, mais uma vez, ao desdém americano pela arte concebida como algo realizado com demasiado cuidado, cosmético, demasiado francês. [...] ‘O pintor’, escreveu ele nesse artigo, ‘escapa da arte através de seu ato de pintar’. Exactamente do que se precisava. Escapar a arte para ingressar na glória do ativismo, em que o homem que faz uma pintura age numa arena, enfrenta conflitos e cria eventos.»²⁴.

Segundo esta citação a “arena”, metaforicamente, é o espaço onde o trabalho plástico se desenvolve, onde este está a acontecer. A minha “arena” é o meio aquoso, o objectivo da minha pesquisa artística não é produzir uma pintura no sentido mais tradicional do seu *medium*, mas é a vivência do seu processo, ou seja, é a acção do processo que irá provocar a pintura – “escapar da arte através do acto de pintar” e “criar eventos” (como escreveu Rosenberg na citação acima). Neste capítulo, Steinberg propõe o termo *flatbed* para descrever o plano pictórico da década de 60, afirma que o plano *flatbed* é:

«uma superfície pictórica cuja angulação face à postura humana é a pré-condição da transformação do seu conteúdo. [...] Um quadro que remete ao mundo natural evoca dados sensíveis que são experimentados na postura ereta natural. Assim, o plano do quadro renascentista afirma a verticalidade como sua condição essencial. [...] Pollock de fato lançava tinta sobre telas estendidas no chão, mas isso era um expediente. Após uma primeira seção de trabalho com a tela no chão, pendurava a tela numa parede – para se familiarizar com ela, segundo costumava dizer; para ver em que direção ela queria seguir. Convivia com a pintura em sua posição vertical, como com um mundo em confronto com sua postura humana. [...] O plano flatbed da pintura faz alusão simbólica a superfícies duras como tampos de mesa, pisos de ateliê, diagramas, ou quadros

²⁴ STEINBERG, Leo, 1972. *Op. Cit.*, pp. 180-181.

de aviso – qualquer superfície receptora em que objectos são espalhados, são introduzidos, em que informações podem ser recebidas, impressas, estampadas – seja de maneira coerente ou confusa. As pinturas dos últimos quinze a vinte anos insistem numa orientação radicalmente nova, em que a superfície pintada é o análogo não mais de uma experiência visual da natureza, mas de processos operacionais. [...] Embora penduradas na parede, as pinturas não deixavam de se referir aos planos horizontais em que andamos e nos sentamos, trabalhamos e dormimos.»²⁵.

Nesta nova fase da minha pesquisa plástica, a pintura acontece no plano horizontal, no plano *flatbed*, porque pretendo que os pigmentos utilizados na acção da pintura se depositem na lona colocada no fundo do tanque quando a metamorfose da pintura terminar (Fig.13). O plano *flatbed* possui o processo como linha de orientação, está relacionado com o *fazer*. Não obedece à verticalidade, não há uma organização naturalista, ou seja, o plano *flatbed* respeita o processo operacional. E nesta nova etapa do meu trabalho continuo a interessar-me pelo processo de pintura em acção (ou seja, em transformação) e interessa-me também o meu próprio processo de trabalho, o acto que origina este processo de trabalho.

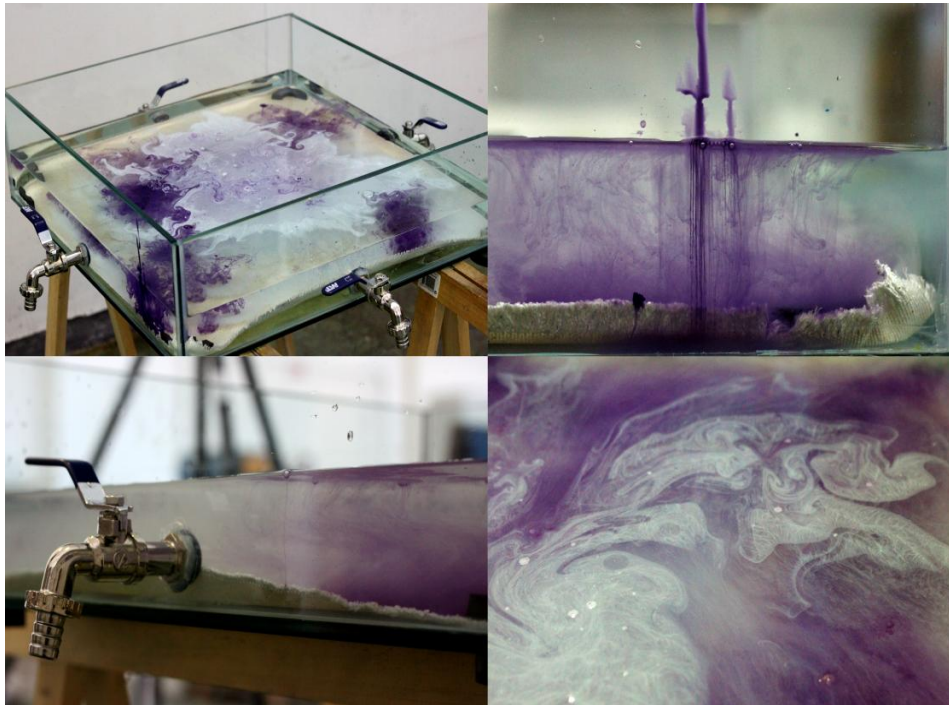


Figura 13 – No fundo do tanque há uma lona sobre o vidro, onde os pigmentos despejados no tanque formam uma pintura na superfície da água e depois se depositam no fundo. Os materiais irão sedimentar-se na lona, e assim obter o registo da pintura num suporte tradicional. Este processo só se realiza no plano horizontal.

²⁵ STEINBERG, Leo, *Op. Cit.*, pp. 200-203.

1.5 – Livro Narrativo

O nome desta série “Livro Narrativo”, surgiu como uma sequência narrativa de imagens que nos mostra uma série de fases sequenciais, num determinado momento do meu fazer artístico. Consigo desta forma transmitir ao espectador, através do registo de imagens fotográficas uma sucessão cronológica de efeitos visuais que estão a acontecer (e que são os instantes da formação da pintura). Cada momento é único, por isso prefiro a fotografia para registá-los ao invés do vídeo, porque a fotografia permite-me escolher uma sequência de imagens individuais de certos instantes e o vídeo não. Susan Sontag de encontro com esta ideia escreveu:

«As fotografias podem ser mais facilmente memorizadas do que as imagens em movimento, pois não são um fluxo, mas frações precisas de tempo. [...] Cada fotografia é um momento privilegiado convertido num pequeno objecto que se pode conservar e olhar repetidamente.»²⁶.

E também, de encontro com esta ideia de congelar os instantes, Francisco Javier San Martín afirma:

«De forma paralela ao automóvel, que havia feito acessíveis distâncias até então insuperáveis, a velocidade do obturador do aparelho fotográfico permitiu ao olho humano penetrar nos territórios desconhecidos do instante e da duração.»²⁷.

Esta série de trabalho reforça a importância que dou ao processo da minha produção artística, que se torna em meu entender tão importante ou ainda mais do que o resultado final. Este registo intensificou-se quando, numa das sessões de trabalho, convidei uma colega fotógrafa para efectuar um registo fotográfico segundo o olhar dela, sem nenhuma orientação minha. Nesta sessão de trabalho havia duas câmaras fotográficas: a minha fixa num tripé, com a qual e com a ajuda de um comando disparador remoto tiro as fotografias, e a câmara da minha colega a circular livremente à minha volta. Interessou-me fazer um registo deste fenómeno segundo o olhar de pessoas que não têm nada a ver com o meu trabalho (pessoas

²⁶ SONTAG, *Op. Cit.*, p.26.

²⁷ MARTÍN, Francisco Javier San, *Op. Cit.*, p.21. Tradução feita pela autora, original: «De forma paralela ao automóvil, que había hecho accesible distancias hasta entonces insalvables, la velocidad de obturación de los aparatos fotográficos permitió al ojo humano penetrar en los desconocidos territorios del instante y la duración.»

alheias a interagir e a participar, com sensibilidades diferentes da minha), porque concluí que com um segundo olhar mecânico obtenho um registo de carácter mais performativo. Este segundo olhar enriquece o meu trabalho, porque não estou apenas dependente da minha câmara e do que eu estou a ver acontecer²⁸. No final deduzi que seria interessante colocar uma câmara à prova de água dentro do recipiente, para poder registar os instantes no meio aquoso com uma maior precisão (mas este é um registo para um futuro próximo).

1.6 – Vídeo

Apesar de eu não recorrer frequentemente ao vídeo, ele agora vai fazer um registo de como este acontecimento se desenrola na realidade. Ele surge na minha pesquisa artística como um complemento ao trabalho desenvolvido. Prefiro a fotografia, porque tenho uma maior afinidade com a imagem estática, mas como o meu processo de trabalho se desenvolve através de um acontecimento, ou seja, da formação da pintura, resolvi também filmar este acontecimento para transmitir esta ideia da pintura em acção. E enquanto a metamorfose está a ocorrer no meio aquoso, as cores alteram-se, novos efeitos e tonalidades são gerados, acerca destas modificações José Gil afirma:

«O amarelo passará imperceptivelmente a vermelho, o verde a azul, de tal maneira que entre eles surgirá uma multidão de tonalidades quase indiscerníveis: outros tantos feixes de pequenas percepções. É por toda a parte do visível que nos banhamos em pequenas percepções.»²⁹.

Acredito também que este registo da imagem em movimento fortifica o meu trabalho, porque mostra ao espectador a realidade do acontecimento, a forma como este se origina. Enquanto na fotografia há um interesse plástico ao seleccionar os “instantes decisivos”, no vídeo há uma maior documentação do processo em si, da forma real como este acontecimento se desenvolve.

²⁸ Ver anexo III.

²⁹ GIL, José, *Op. Cit.*, p. 311.

2 – No campo da Pintura: alteração da noção de *medium*

O crítico de arte Clement Greenberg, no seu ensaio “A pintura modernista”, em 1960, caracterizou a pintura modernista enquanto a especificidade do *medium*. Há que conhecer os métodos característicos da sua disciplina para que *cada arte* se torne *pura* e independente. E para criticar uma disciplina há que praticá-la ou conhecer bem os métodos que a caracterizam, ou seja, está subjacente à autocrítica. Segundo o autor, em que consistiria a especificidade da pintura? Tratar-se-ia do que é único em *cada arte* e, no caso da pintura, o assunto da pintura começa a ser entendido como a *planaridade* em si mesmo, afirma:

*«a área de competência única e própria de cada arte coincidia com tudo o que era único na natureza de seus meios. A tarefa da autocrítica passou a ser a de eliminar dos efeitos específicos de cada arte todo e qualquer efeito que se pudesse imaginar ter sido tomado dos meios de qualquer outra arte ou obtido através deles. Assim, cada arte se tornaria ‘pura’, e nessa ‘pureza’ iria encontrar a garantia de seus padrões de qualidade, bem como de sua independência.»*³⁰

A área de competência de *cada arte* passa pela especificidade do *medium* (*natureza de seus meios*), através do processo de autocrítica. A finalidade para *cada arte* se tornar *pura* é a de garantir a independência do *medium*. E qual seria a especificidade da pintura? A *planaridade*³¹, só ela possui a essência singular da arte pictórica. Por ser a *planaridade* «a única condição que a pintura não partilhava com nenhuma outra arte»³², a pintura modernista focou-se apenas nela. Quando a pintura se centrou na condição da *planaridade* tornou-se *pura*. Enquanto nos quadros dos grandiosos pintores tendemos a ver, em primeiro lugar, a ilusão do espaço tridimensional ou a representação de uma cena (história) representada no quadro antes de o ver como pintura. Afirma:

«Enquanto diante de um grande mestre tendemos a ver o que há no quadro antes de vê-lo como pintura, vemos um quadro modernista antes de mais nada como pintura. Esta é, evidentemente, a melhor maneira de ver qualquer tipo de

³⁰ GREENBERG, Clement, 1960. Pintura Modernista. In: Ferreira, G. e Mello, C. (org.), *Clemente Greenberg e o Debate Crítico*, traduzido do inglês por M. L. Borges, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1997, p. 102.

³¹ A *planaridade* é a tradução para o brasileiro proposta por Maria Luiza Borges para a designação em inglês de *flatness*.

³² GREENBERG, Clement, *Op. Cit.*, p.103.

pintura, dos grandes mestres ou dos modernistas, mas o modernismo a impõe como a maneira única e necessária, e seu sucesso em fazê-lo é um sucesso da autocrítica.»³³

A pintura modernista não abandonou a representação de objectos e figuras reconhecíveis, mas o que abandonou foi a representação do espaço e de uma cena em que os objectos e figuras reconhecíveis pudessem ocupar. A pintura teve que se desfazer da representação para poder se tornar modernista. E isto porquê? Porque, segundo ele, a tridimensionalidade pertenceria à escultura, e assim sendo, a pintura modernista teve que abandonar o representativo e se tornar abstracta. A pintura deixou de representar objectos e figuras reconhecíveis mas nunca poderá evitar a representação de um espaço dentro do quadro da pintura. Afirma:

«A tridimensionalidade é o domínio da escultura, e para preservar a sua própria autonomia, a pintura teve, principalmente, de se despojar de tudo o que podia partilhar com a escultura, e foi nesse esforço, e não tanto – repito – para excluir o representativo ou o literário, que ela se tornou abstracta.»³⁴

É impossível eliminar por completo a ilusão contida numa pintura, o anti-ilusionismo não existe. A pintura deixou de representar objectos e figuras reconhecíveis, ou seja, deixou de lado a representação. Mas nunca poderá evitar sugerir um espaço dentro do quadro da pintura. As manchas de cores claras e escuras estabelecem uma ilusão óptica de diferentes profundidades no plano bidimensional. Afirma:

*«A planaridade para qual a pintura modernista se orienta jamais poderia ser absoluta. A sensibilidade exacerbada do plano da pintura pode não mais permitir a ilusão escultural, ou o **trompe l'oeil**, mas permite e deve permitir a ilusão óptica. A primeira marca feita numa tela destrói sua planaridade literal e absoluta [...]. Só que agora se trata de uma terceira dimensão estritamente pictórica, estritamente óptica. Enquanto os grandes mestres criaram uma ilusão de espaço em profundidade em que podíamos nos imaginar caminhando, a ilusão criada por um pintor modernista permite apenas o deslocamento do olhar; só é possível percorrê-la, literal ou virtualmente, com os olhos.»³⁵*

³³ GREENBERG, Clement, *Op. Cit.*, p.103.

³⁴ GREENBERG, Clement, *Op. Cit.*, p.104.

³⁵ GREENBERG, Clement, *Op. Cit.*, p.106.

Qual foi o primeiro pintor modernista? Para o crítico, foi Manet, assim como os impressionistas, os primeiros artistas a tomarem consciência do *medium* da pintura, porque nas suas obras subverteram técnicas específicas da representação da profundidade, como por exemplo o sombreado. Podemos dizer que, segundo o autor, o Impressionismo foi o precursor da pintura modernista

O modernismo nunca pretendeu uma ruptura com o passado, mas sim uma continuidade. A pintura modernista teve que identificar o que era essencial e único na *natureza de seus meios* e teve que se livrar das características que possuía em comum com outras artes para se tornar *pura* e independente. A pintura modernista pode significar uma passagem, um afastamento da tradição. Afirma:

«O modernismo jamais pretendeu, e não pretende hoje, nada de semelhante a uma ruptura com o passado. Pode significar uma transição, uma separação da tradição, mas significa também o prolongamento de sua evolução. A arte modernista estabelece uma continuidade com o passado sem hiato ou ruptura, e seja qual for seu término, nunca deixará de ser inteligível em termos de continuidade da arte.»³⁶

Segundo Greenberg a arte só se faz através da continuidade, sem ela a arte é impensável. Sem o passado e a força da arte para conservar os seus modelos de superioridade, a arte modernista iria precisar de força para poder auto subsistir. O que diferencia a pintura modernista da pintura dos períodos anteriores é: um novo pensamento sobre a pintura e no modernismo começou-se a pensar a pintura através da especificidade do seu *medium*. Em suma, a pintura para se tornar modernista teve que se livrar das características não miméticas da pintura e possuir como característica própria a *planaridade*.

Cinquenta anos passados, a tese de Greenberg é bastante relevante para reflectir sobre a essência da pintura, e propõe um critério que permite traçar uma historiografia da História da pintura, senão mesmo da História da arte. No entanto parece-me que há duas críticas nas quais vale a pena pensar e reflectir:

- 1 – A relação com o pictórico;
- 2 – A linha historicista teleológica para legitimar a pintura abstracta (especificidade do *medium*).

³⁶ GREENBERG, Clement, *Op. Cit.*, p.107.

Se por um lado é incontestável a importância da noção de modernismo assente na especificidade do *medium*, que foi importante para o pensamento artístico do século XX, não deixa de ser problemática a sua teoria modernista. Principalmente quando afirma que a *planaridade* é a única qualidade que a pintura possui para ser pintura (para se tornar *pura*). Greenberg aliena a cor na pintura e diz-nos: «*a cor era uma norma e um meio partilhado não só com o teatro mas também com a escultura*»³⁷ e parece-me que o autor ao reduzir a pintura à *planaridade* deixou de parte o lado cromático.

O que me fascina na pintura é a vibração da cor. Para mim é impensável haver pintura sem cor. A cor seduz-me, as suas manchas em expansão ou a sequência da mistura de cores hipnotizam. Ao misturar uma cor com outra surgirá uma variedade imensa de tons, por exemplo: o amarelo passará a vermelho, o verde a azul e entre eles surgirá uma multidão de tonalidades que quase não distinguimos. Por isso digo que a cor é sedução e ela provoca as sensações na pintura. Peso, densidade e transparência são algumas propriedades que a cor possui, quanto mais transparente uma cor é mais leve parecerá. A mistura de cores provoca ilusões ópticas e os valores fortes de contraste podem expressar uma sensação dramática. Uma cor pode transmitir uma série de humores, expressões e experiências de vida. A cor é a matéria sensível e elementar para os pintores.

A importância da cor na pintura foi já objecto de reflexão de vários quadrantes. Vou utilizar como exemplos textos de: Leo Steinberg (1972), Charles Blanc (1867), William Turner (1818), Matisse (1908) e Yves Klein (1958?). Apesar de serem textos com datas anteriores ao de Greenberg, à excepção do texto de Steinberg, eles não deixam de ser pertinentes e relevantes para demonstrar que a cor é importante na pintura.

O crítico de arte Leo Steinberg (1920-2011), defende a ideia de que a pintura só pode reclamar a sua “própria cor” (concordo plenamente). No seu livro “Outros Critérios”, escrito em 1972, faz uma crítica a Greenberg:

«Clement Greenberg, cujo ensaio ‘Pintura modernista’ (1960) reduz a arte dos últimos cem anos a um elegante fluxo unidimensional. [...] A arte pictórica, explica Greenberg, ‘criticou-se e definiu-se a si mesma sob o modernismo’ [...] ‘enfazizando a planaridade inelutável do suporte (isto é, a tela esticada ou painel) ... só a planaridade era única e exclusiva dessa arte’ [...] A única coisa

³⁷ GREENBERG, Clement, *Op. Cit.*, p.103.

que a pintura pode reivindicar como própria é a cor coincidente com o fundo plano, e seu caminho rumo à independência exige renúncia a tudo o que lhe seja externo e uma insistência obstinada em valorizar sua propriedade exclusiva.»³⁸

Steinberg não concorda com Greenberg por este ter abreviado a pintura modernista à *planaridade* e por ter deixado de parte o lado pictórico, para Steinberg a pintura nunca deixará de possuir a cor e de ser caracterizada por esta.

O crítico e historiador de arte Charles Blanc (1813-1882), em 1867, afirmou que «*a cor em especial distingue a pintura das outras artes, é indispensável para o pintor saber as suas leis, na medida em que estas são essenciais e absolutas.*»³⁹. A cor provoca as sensações na pintura e é a matéria plástica dos pintores. Luz é sinónimo de cor, porque sem luz não há cor. O pintor romântico inglês J. M. William Turner (1775-1851) interessou-se pelo estudo da luz e estudou a obra “Teoria das Cores”, de Goethe. O pintor, em 1818, escreveu:

*«Luz é portanto cor, e a sombra a privação dela pela remoção destes raios de cor, ou da subdução do poder; e estes podem ser encontrados em toda a natureza nos princípios dominantes das variações diurnas. A **manhã avermelhada** [...], o sol **dourado** nasce e parte o raio vermelho, em constante mudança de combinação, são constantemente descobertas por ser por subdução ou inversão [...]. Estas são as combinações puras [das] cores aéreas; o material denso de branco [os] meios **adventícios** ou pictóricos, **os meios** da gradação das cores. Consequentemente surge a qualidade da sua força, e cada uma se torna uma luz e [a] sombra do seu próprio poder, comparado aos meios; [...]. Daí procede para as combinações da densa cor material e os meios [pictóricos] [de expressar a cor]. Branco [é] o substituto da luz, enquanto composto em luz aérea; [...].»⁴⁰*

³⁸ STEINBERG, Leo, 1972. Outros Critérios. In: Ferreira, G. e Mello, C., (org.), *Clemente Greenberg e o Debate Crítico*, traduzido do inglês por M. L. Borges. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1997, pp. 186-187.

³⁹ BLANC, Charles, 1867. Charles Blanc (1813 – 1882) on Colour. In: Gaiger, J., Harrison, C. e Wood, J., (org.) *Art in Theory 1815-1900: An Anthology of Changing Ideas*, Oxford, Blackwell Publishers, 1998, p.618. Tradução pela feita autora, original: «*Colour being that which especially distinguishes painting from the others arts, it is indispensable to the painter to know its laws, so far as these are essential and absolute.* »

⁴⁰ TURNER, William, 1818. J.M.W. Turner (1775-1851) on Colour. In: Gaiger, J., Harrison, C. e Wood, J., (org.) *Art in Theory 1815-1900: An Anthology of Changing Ideas*, Oxford, Blackwell Publishers, 1998, p.112. Tradução pela feita autora, original: «*Light is therefore colour, and shadow the privation of it by the removal of these rays of colour, or subduction of power; and these are to be found throughout nature in the ruling principles of diurnal variations. The crimsoned morn [...], the golden sun rise and red departing ray, in ever changing combination, are constantly found to be by subduction*

Um dos últimos quadros de Turner (Fig.14) tem o título “Luz e Cor (Teoria de Goethe) - A Manhã após o Dilúvio – Moisés a escrever o Livro do Genesis”, vemos uma enorme circunferência amarela avermelhada e foi pintado na época em que lhe ofereceram uma tradução em inglês do livro de Goethe ⁴¹. A forma circular da composição possui nas bordas cores fascinantes que provocam sensações no espectador. Turner desenvolveu uma técnica de aguarela com tintas de óleo para pintar, criando desta forma novas tonalidades. A aguarela possibilitava-lhe uma pintura suave e luminosa, com contornos mal definidos e ligeiras transições de cor. Nos seus últimos anos, utilizou óleos cada vez mais transparentes e focou-se na pura evocação da cor. A cor vai se tornando cada vez mais sensível até que no fim só há cor e quase não existe figuração. A atração que sentia pela luz acabou por consumir as suas referências figurativas, e transformou as suas pinturas em manchas coloridas e luminosas.



Figura 14 – J.M. William Turner,
*Luz e Cor (Teoria de Goethe) - A Manhã
após o Dilúvio – Moisés a escrever o
Livro do Genesis*, 1843. Óleo sobre tela.
78.5 x 78, 5 cm.
Tate Gallery, Londres.

Curiosamente, o pintor Henri Matisse (1869-1954), numa semana de passeio a Londres, conheceu a pintura de William Turner, que o viria a influenciar. Matisse queria chegar ao «estado de condensação de sensações que fazem a pintura.»⁴². Acerca da cor Matisse escreveu, em 1908, as suas “Notas de um Pintor”:

or inversion [...] These are the pure combinations [off] aerial colours; the dense material of white [the] adventitious or pictorial means, the means of the gradation of colours. Hence arises the quality of its force, and each becomes a light and [a] shadow of its own power, comparative to the means; [...]. Thence it proceeds to the combinations of the dense material colour and the [pictorial] means [of expressing colour]. White [is] the substitute of light, as it is the compound in aerial light; [...]. »

⁴¹ Fiolhais, Carlos, *Curiosidade Apaixonada*. Lisboa, Gravida, 2005. Disponível em: <<http://dererummundi.blogspot.pt/2010/09/luz-em-goethe-e-turner.html>> [consultado em 27 de maio de 2013].

⁴² MATISSE, Henri, 1973. Notes of a Painter. In: Harrison, C. e Wood, J. (org.), *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, Oxford, Blackwell Publishers, 1992, p.73. Tradução feita pela autora, original: «state of condensation of sensations which makes a painting. ».

«A função principal da cor deveria apresentar a melhor expressão possível. Coloco os meus tons sem um plano pré-concebido. Se à primeira, e talvez sem estar consciente acerca disso, um tom em particular seduziu-me ou apanhou-me, mais do que uma vez quando um quadro está acabado vou reparar que respeitei este tom enquanto progressivamente alterei e transformei todos os outros. O aspecto expressivo das cores impõe-se em mim de uma forma puramente instintiva. [...] A minha escolha de cores não assenta em nenhuma teoria científica; é baseada em observação, em sensibilidade, em experiências sentidas. [...] Mas simplesmente tento colocar cores que transmitem a minha sensação.»⁴³

Para Matisse não há nenhuma fundamentação científica para utilizar a cor e por sua vez Turner inspirou-se na teoria da cor de Goethe. Não há qualquer critério ou guia de utilização para trabalhar com a cor, porque a sensibilidade para a utilizar está no artista. Como escreveu Matisse (na citação acima) a cor impõe-se no pintor *de forma puramente instintiva*. A utilização das cores fica ao critério do pintor. Todo o pintor é livre de utilizar a cor que melhor transmite a sua sensação.

Para o pintor Yves Klein (1928-1962), os seus trabalhos não deviam ser entendidos simplesmente como pinturas abstratas, mas como a apropriação de um fenómeno que tem a sua realidade própria: a cor. Klein fala de libertar a cor da linha e da forma, de alcançar um estado mais puro do olhar mostrando a matéria sensível. O artista escreveu: «*Tal como a sensibilidade indefinível, a cor invade e perpassa todas as coisas, sem forma e sem limites. Ela é a matéria-espaço abstracta e real ao mesmo tempo.*»⁴⁴.

Em relação à minha segunda crítica na tese de Greenberg, à linha historicista teleológica para legitimar a pintura abstracta, hoje a *pureza* do *medium* e a sua especificidade para continuar a fazer arte já não faz sentido. Com a pós-modernidade, a pintura sofreu alterações que vão mais longe do que as questões de plano pictórico ou de pintura. O crítico de

⁴³ MATISSE, Henri, *Op., Cit.*, pp. 75-76. Tradução feita pela autora, original: «*The chief function of colour should be to serve expression as well as possible. I put down tones without a preconceived plan. If at first, and perhaps without my having been conscious of it, one tone has particularly seduced or caught me, more often than not once the picture is finished I will noticed that I have respected this tone while I progressively altered and transformed all the others. The expressive aspect of colours imposes itself on me in a purely instinctive way. [...] My choice of colours does not rest on any scientific theory, it is based on observation, on sensitivity, on felt experiences. [...] But I simply try to put down colours which render my sensation.* ».

⁴⁴ WEITEMEIE, Hannah, *Yves Klein*. Köln, Tashen, 2001, p. 37.

arte Arthur Danto (2006), no texto “Moderno, pós-moderno e contemporâneo”, defende o tema da morte da pintura. A pintura moderna esgotou-se e já não é mais possível avançar segundo os critérios ou modelos estabelecidos. Segundo Danto, hoje tudo é permitido na arte. Com o passar do tempo, a arte desfez-se das técnicas e dos materiais predominantes, agora não há limites, tudo pode ser arte. E desta forma, há uma abertura às imposições e às limitações do *medium*. A arte já não tem que se restringir à especificidade do *medium*, hoje o *medium* está *obsoleto*, no sentido em que os suportes tradicionais tornaram-se insuficientes, mas é certo que há artistas que continuam a utilizar os suportes estéticos tradicionais, como no caso do pintor alemão Gerhard Richter que efectua pinturas a óleo sobre tela, e trabalha tanto o figurativo como o abstracto. Esta é uma ideia que a crítica de arte Rosalind Krauss defende no texto “Dois Momentos da Condição Pós-Médium”, em 2006. Para Krauss o *medium* entendido enquanto especificidade será uma noção redutora, e coloca em questão a identidade impossível do suporte físico do trabalho, faz-nos pensar: qual será realmente o *medium* utilizado no trabalho desenvolvido pelo artista. Por essa razão propõe o termo *suporte técnico* para o substituir o *medium*. Afirma:

«‘Suporte técnico’ tem a virtude de tomar em consideração a recente obsolescência da grande parte dos médium estéticos tradicionais (óleo sobre tela, o fresco, muitos materiais esculturais, incluindo o bronze moldado e ferro fundido), enquanto acolhe as camadas de mecanismos das novas tecnologias que fazem uma simples identificação unitária do suporte físico impossível do trabalho (será que o suporte do filme é a fita celuloide, o ecrã, os pedaços de filmagens editadas, o raio de luz do projector, as bobinas?) [...] Se o médium tradicional é suportado por uma substância física (e praticado por uma associação especializada) o termo ‘suporte técnico’, em distinção, refere-se a veículos comerciais contemporâneos, tais como carros ou televisão, que artistas contemporâneos exploram em reconhecimento da obsolescência contemporânea dos médium tradicionais, assim como reconheceram a sua obrigação de tirar daquele suporte um novo conjunto de convenções estéticas para as quais os seus trabalhos sejam reflectidos.»⁴⁵

⁴⁵ KRAUSS, Rosalind, 2006. Two Moments from the Post-Medium Condition, *October* 116, pp. 56-57 [online] Disponível em: <<http://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/octo.2006.116.1.55?journalCode=octo>> [consultado em 22 de Março, 2013]. Tradução feita pela autora, original: «“Technical support” has the virtue of acknowledging the recente obsolescence of most traditional aesthetic mediums (such as oil on canvas, fresco, and many sculptural materials, including cast bronze or welded metal), while it also welcomes the layered mechanisms of new technologies that make a simple, unitary identification of the work’s physical support impossible (is the “support” of film the celluloid strip, the screen, the splices of the

Um dos artistas, segundo Krauss, em que a perspectiva do suporte técnico é mais relevante do que o *medium*, é o caso de Dziga Vertov com a obra “O Homem da Câmara de Filmar” (1929), onde o artista leva o espectador para a experiência do *medium* cinematográfico. Leva-o a ver qual será o *medium* da imagem fílmica. A obra de Vertov «é mais ampla que o suporte físico da sua representação.»⁴⁶. Existe muito mais nesta obra de Vertov do que apenas a projeção do filme, há também o suporte da fita celuloide, o percurso das filmagens e a parte de edição.

Para Krauss a contemporaneidade dos *medium* estéticos tradicionais estão *obsoletos*, e propõe uma outra noção de *medium*, ou seja, o artista contemporâneo pode reformular, alterar e reinventar os *medium* tradicionais. Afirma que a ambição do artista está «em fazer o seu próprio médium para o assunto que interessa à sua arte.»⁴⁷. Deste modo, há uma transformação nos meios tradicionais, onde estes se misturam e cruzam com outros meios tradicionais. E reforça ainda mais a ideia de reinventar um novo *medium* afirmando que:

«os artistas não trabalham com os médium tradicionais de pintura ou escultura, que eles veem como exaustos, são no entanto forçados a fazer algo tão contra intuitivo como inventar um novo médium. De acordo, eles alcançam mecanismos modernos e tecnológicos como ‘suportes’ para o seu próprio trabalho.»⁴⁸

Krauss utiliza como exemplo de criação de um novo *suporte técnico*, a artista Sophie Calle (1953), muitos dos seus trabalhos são uma procura de afecto e de emoção. Afirma:

«Tendo escolhido o relatório jornalístico como médium dela, o seu trabalho expressa-se como paradoxo: o médium dela não só é inapto para suporte, mas é também artificial para enfraquecer os sentimentos que ela está à procura. Que

edited footage, the projector’s beam of light, the circular reels?) [...]If the traditional medium is supported by a physical substance (practiced by a specialized guild), the term “technical support”, in distinction, refers to contemporary commercial vehicles, such as cars or television, which contemporary artists exploit, in recognition of contemporary obsolescence of the traditional mediums, as well as acknowledging their obligation to wrest from that support a new set of aesthetic conventions to which their Works can then reflexively gesture. ».

⁴⁶ KRAUSS, Rosalind, *Op. Cit.*, p.57. Tradução feita pela autora, original: «is wider than the physical support of the representation.».

⁴⁷ KRAUSS, Rosalind, *Op. Cit.*, p.58. Tradução feita pela autora, original: «in making their own medium into the subject matter of their art».

⁴⁸ KRAUSS, Rosalind, *Op. Cit.*, p.58. Tradução feita pela autora, original: «artists do not work with the traditional mediums of painting and sculpture, which they view as exhausted, but are instead forced to do something as counterintuitive as inventing a new medium. Accordingly, they reach for modern, technological mechanisms as the “supports” for their own work. ».

*estes sentimentos são capazes de emergir, como no **The Shadow**, apesar da natureza sem expressão do suporte escolhido por ela, confere-lhe um médium com a ressonância especial, que impulsiona-o para a visibilidade do público na sua arte.»⁴⁹*

A obra “The Shadow” (1981) trata de Calle a ser seguida, durante um dia, por um detetive particular, que foi contratado (a pedido da artista) por sua mãe, para relatar as suas actividades diárias e obter um registo fotográfico. Consistia na tentativa de fornecer provas fotográficas da existência da artista. Calle iniciou este trabalho por levar o detetive, estando este inconsciente da intenção dela, por zonas de Paris que foram importantes para ela, invertendo desta forma a posição do sujeito observado. Consciente de estar a ser perseguida, também fazia parte escrever no seu diário ao longo do dia. O rosto de Sophie Calle não aparece em nenhuma das fotografias, a sua figura emerge como uma sombra nas fotografias do detetive. Com esta obra, questiona-se o papel do espectador e de como este se torna num colaborador involuntário ao violar a vida privada. Com esta “perseguição”, Calle criou um documentário pessoal, realizado por um terceiro. O *suporte técnico* apresentado é um registo fotográfico acompanhado de um relatório feito pelo detective (Fig.15), mas a intenção e a performance de Calle é totalmente conceptual, e não há como materializar essa parte, como disse Krauss na citação acima o *medium é inapto para suporte*.

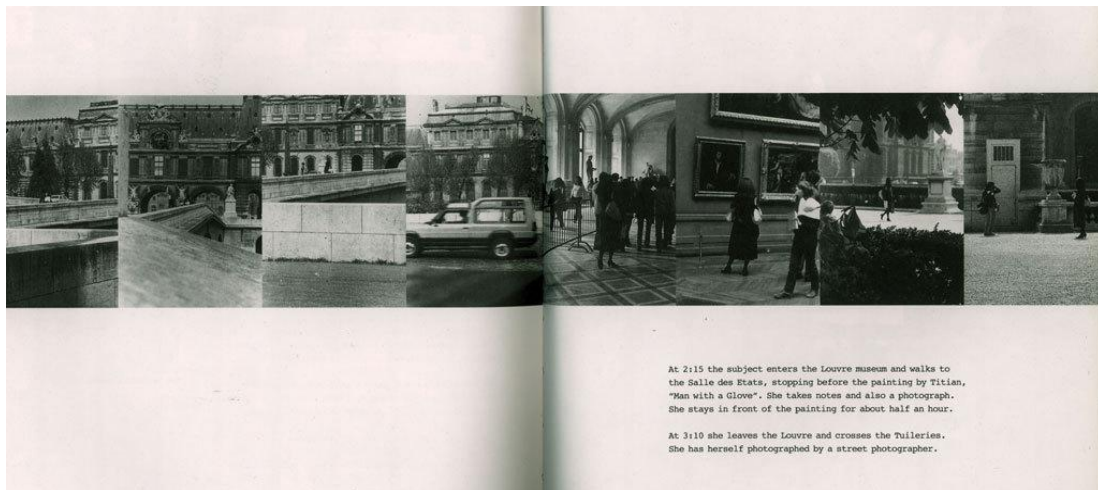


Figura 15 – Sophie Calle, *The Shadow*, 1981. Fotografia.
The Bohen Foundation, Nova Iorque.

⁴⁹ KRAUSS, Rosalind, *Op. Cit.*, p.62. Tradução feita pela autora, original: «*Having chosen the journalist's report as her medium, her work expresses itself as paradox: her medium not only unable to support, but contrived as well to deaden, the feelings she is looking for. That this feelings are able to surfasse, as in The Shadow, despite the deadpan nature of her chosen support, endows her medium with the special resonance that propels it into visibility for the audience of her art.* »

Para Greenberg a pureza do *medium* significava maturidade, enquanto hoje para alguns artistas contemporâneos a necessidade de delimitação da pureza do *medium* deixou de fazer sentido e de ser exclusivo. Hoje essa continuidade já não faz sentido, cada artista é livre de ir buscar à História de Arte qualquer assunto ou elemento que lhe interesse trabalhar. A sua *narrativa* histórica chegou ao fim, ideia defendida pelo crítico de arte Arthur Danto no texto “Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História”, escrito em 1997. O que Danto entende como o fim da arte é uma descontinuidade na linha historicista teleológica, ou seja, uma revolução na História da arte nos períodos históricos anteriores. Chegou-se ao fim da *narrativa* histórica mas não da História da arte, ele afirma:

«Uma história havia acabado. [...] o que certamente significa “morte”, mas o de que, qualquer que fosse a arte que se seguisse, ela seria feita sem o benefício da narrativa legitimadora, na qual fosse vista como a próxima etapa apropriada da história. O que havia chegado ao fim era a narrativa, e não o tema da narrativa.»⁵⁰

A reinvenção de um novo *suporte técnico* para o trabalho do artista contemporâneo só se tornou possível com o final da *narrativa* histórica. Ou seja, terminaram os critérios que distinguiam a arte da não arte, e que catalogavam a boa arte e a má arte. Na arte contemporânea ou *pós-histórica*, como Danto prefere chamar, não há nenhum critério *a priori* acerca da aparência que a arte tem que possuir, não há critérios exteriores. Assim sendo, a arte contemporânea destrói esses critérios, e existem agora múltiplas possibilidades no fazer artístico. Hoje a arte não tem que se limitar à tradição ou a uma *narrativa*, e a continuidade da arte realiza-se com a descontinuidade da *narrativa* histórica.

3 – A percepção

Segundo o dicionário português⁵¹, percepção é: acção ou efeito de perceber; capacidade para discernir; juízo consciencioso acerca de algo ou alguém; impressão.

⁵⁰ DANTO, Arthur,. *Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*, traduzido do inglês por L. Krieger, São Paulo, Odysseus, 2006, p.5.

⁵¹ Disponível em: <<http://www.dicio.com.br/percepcao/>> (consultado em 10 de Julho de 2013).

3.1 – As pequenas percepções e a serendipidade

Ao introduzir materiais não convencionais de pintura no meu trabalho, dou-lhes um outro sentido simbólico, estes deixam de ser materiais associados à culinária, à higiene ou ao consumo (molhos, detergentes e bebidas) e passam a formar parte do meu léxico artístico. Com este procedimento confiro aos materiais um outro valor, que não aquele para que foram criados. Por associação, posso dar o exemplo da caixa Brillo (Fig.16), do Andy Warhol, que ao deslocar uma caixa de sabão em pó do supermercado para a galeria de arte, tornou um produto banal num objecto artístico. Mas a razão pela qual eu utilizo estes materiais vai para além da sua banalidade, utilizo-os porque eles vão ao encontro do que procuro no âmbito da pesquisa artística que realizo. Através das alterações químicas destes materiais em meio aquoso, consigo obter efeitos dentro do tanque, que não seriam possíveis apenas com a utilização de tintas. A fusão destes materiais proporciona uma diversidade de efeitos visuais, quase infinita, pequenas percepções que revejo no registo fotográfico. De acordo com as pequenas percepções recordo este texto de José Gil:

«O que faz um pintor? Fabrica um objecto que mostra pequenas percepções trabalhando a uma escala macroscópica. [...] Ampliando o espaço do olhar, o pintor abre infinitamente o campo das pequenas percepções: porque, se as micropercepções valem agora por macropercepções, é por conterem, incluídas, outras percepções ainda mais pequenas»⁵².



Figura 16
Andy Warhol, *Brillo Box*, 1964.
Madeira e serigrafia.
43,2 x 43,2 x 35,6 cm.
Andy Warhol Foundation for Visual Arts,
Nova Iorque.

⁵² GIL, José, *A imagem-nua e as pequenas percepções: Estética e Metafenomenologia*, Lisboa, Relógio D' Água, 2.ª Edição: Fevereiro de 2005, p. 309.

Esta metodologia de trabalho surgiu por acaso e deriva da minha atenção no olhar a detalhes. Olhar e ver são coisas diferentes como expressa José Gil:

«Olhar – não ver, unicamente, [...] é fazer irromper movimentos imperceptíveis entre as coisas, juntá-las em unidades quase-discretas, amontoados, aglomerados, tufo, abrindo na paisagem brechas imediatamente colmatadas pelas pequenas percepções que compõem as articulações insensíveis. [...] Olhar é entrar numa atmosfera de pequenas percepções: porque olhamos um olhar, oferecendo, portanto, a outrem o nosso próprio olhar atmosférico.»⁵³.

Este olhar aplicado deriva da atenção que dou aos pequenos detalhes, como naquele momento em que introduzi o leite no café e vi surgir uma fusão de cores, manchas e efeitos, e como esse fenómeno foi de extrema importância para o desenvolvimento do meu processo de trabalho. E tal como José Gil diz: *«Ver uma cor é receber uma infinidade de pequenas percepções num fluxo incessantemente diferente.»⁵⁴.*

Este tipo de descoberta acidental tem o nome de serendipidade, e resulta de um acaso produtivo e afortunado. Um exemplo de serendipidade foi a descoberta que fez Arquimedes, no momento em que tomava o seu banho imerso numa banheira. Descobriu um dos princípios fundamentais da hidrostática, que consiste no seguinte: o volume dos objectos pode ser calculado com água. Esta descoberta ficou conhecida como o “Princípio de Arquimedes”. A serendipidade é considerada uma forma especial de criatividade, ou de técnica de desenvolvimento artístico, que se liga com a perseverança, a inteligência e com a observação.⁵⁵

A cor e o acaso são os dois pontos de partida para o meu processo de trabalho. A cor porque me seduz, porque é a matéria sensível da minha produção artística, e quando estou a introduzir os materiais no tanque preocupo-me sempre com a composição das cores, tal como um pintor colorista. Segundo José Gil, a cor está acima de tudo ligada à infância e o artista tem sempre uma ligação com a criança, a criança e o artista vêem o que os adultos deixaram de ver. José Gil cita Walter Benjamin sobre a alegria com que a criança brinca com as cores e afirma:

⁵³ GIL, José, *Op. Cit.*, p. 52.

⁵⁴ GIL, José, *Op. Cit.*, p.311.

⁵⁵ Disponível em: < <http://www.dicionarioinformal.com.br/serendipidade/>> (consultado a 25 de janeiro de 2012).

«Mais do que do domínio do caos, é de seguir o imprevisível, de se confundir com ele, de se tornar caos que a criança retira toda a sua alegria. Como observa Walter Benjamin [...], o prazer da criança vem de ela sentir a bola de sabão subir no ar ao acaso do vento; tal é a razão da sedução extrema exercida pelas cores sobre a criança: na superfície das bolas de sabão, as cores deslizam, formam circunferências, espirais, quebram-se, misturam-se e separam-se brusca ou lentamente, sempre imprevisíveis. Tornar-se acaso, desposar o movimento caótico muito mais do que o jogo de controlar o caos e o perigo [...], eis o segredo da atracção das cores. É o movimento delas que atrai: sempre imprevisível como caleidoscópio, ou mesmo improvável como na surpresa da sua descoberta, aqui ou ali, na paisagem. Porque a criança percebe um **continuum** de cor que manchas mais vivas ou mais salientes vêm de súbito quebrar. [...]. Uma cor é caos concentrado. [...] A criança descobre assim o **possível** através do caos. Os seus próprios possíveis: tornar-se cor, ou potência colorida, tornar-se-vermelho, devir-violeta para se insinuar entre um azul e um negro, e desse modo a criança descobre em si uma infinidade de potências que ignorava. Neste sentido, retoma o jogo do pintor (ou o pintor, o da criança).»⁵⁶.

O acaso está incorporado no meu método de trabalho. Vou ao encontro dos elementos que não controlo, é a minha pesquisa para obter efeitos imprevisíveis. Trata-se de um acaso intencionalmente controlado, porque sou eu que o provoco, sou eu que o estudo e seleciono aquilo que me interessa e sou eu que o aceito ou não, ou seja, interfiro no processo. O acaso interessa-me pela diversidade de caminhos que possui e que me interessam para a realização do meu trabalho. E por os resultados serem sempre irrepitíveis e diferentes, atribui um carácter único a cada sessão de trabalho.

3.2 – O Olho, principal órgão de trabalho

O olho é o órgão crucial e fundamental para o desenvolvimento do trabalho, é através dele que evoluo, eu “pinto com os olhos”. A objectiva, esse olho mecânico, complementa o olho humano. Como Susan Sontag escreveu: «O belo passou a ser justamente aquilo que os olhos não veem ou não podem ver: essa visão fragmentada, desorganizada que só a câmara

⁵⁶ GIL, José, *Op. Cit.*, pp. 317-318.

proporciona.»⁵⁷. No texto que Delleuze escreveu sobre Francis Bacon existe um capítulo que fala acerca do olho e da mão. Retirei o seguinte excerto:

*«As duas definições da pintura, pela linha e a cor, ou pelo traço e a mancha, não se sobrepõem exactamente, porque uma é visual, e a outra é manual. Para qualificar a relação entre o olho e a mão, e os valores pelos quais passa esta relação não chega, por certo, dizer que o olho avalia e as mãos operam. A relação entre mão e olho é infinitamente mais rica e passa por tensões dinâmicas, inversões lógicas, trocas e substituições orgânicas [...]. O pincel e o cavalete podem significar uma subordinação da mão em geral, mas a verdade é que os pintores nunca se contentaram com o uso do pincel. Seria necessário distinguir vários aspectos nos valores manuais: o digital, o táctil, o manual propriamente dito e o háptico. O **digital** parece o máximo da subordinação da mão ao olho: a visão tornou-se interior e a mão reduziu-se ao dedo, [...]. Quanto mais a mão se encontra assim subordinada, tanto mais a visão desenvolve um espaço óptico «ideal» e tende a captar as suas formas segundo um código óptico. Mas este espaço óptico, pelo menos nos seus inícios, apresenta ainda referentes manuais, com os quais se conecta: chamaremos **tácteis** a estes referentes virtuais, como a profundidade, o contorno, o modelado, etc. Esta subordinação mitigada da mão em relação ao olho pode, por seu turno, dar lugar a uma verdadeira insubordinação da mão [...]. Chamaremos **manual** à relação assim invertida. Por último falaremos do **háptico** sempre que tiver deixado de haver subordinação directa num sentido ou no outro, quando não houver nem subordinação mitigada nem conexão virtual, mas quando a própria visão descobre em si mesma uma função de toque que lhe é própria, que só a ela pertence e que é distinta da sua função óptica. Dir-se-á neste caso que o pintor pinta com os olhos, mas apenas na medida em que toca com os olhos.»⁵⁸.*

Não quero transmitir a ideia que estou a desvalorizar a mão, mas no meu processo de trabalho a mão é apenas um instrumento de trabalho. O etnólogo e arqueólogo francês, André Leroi - Gourhan, no seu livro *O gesto e a palavra*, explora as relações entre o cérebro e a mão, afirmando o seguinte:

⁵⁷ SONTAG, Susan, *Ensaio sobre fotografia*, Lisboa, Quetzal, 2012, p.93.

⁵⁸ DELLEUZE, Gilles, *Francis Bacon Lógica da Sensação*, Lisboa, Orfeu Negro, 2011, pág. 256.

«Originalmente, a mão era uma pinça para segurar pedras, consistindo o triunfo do homem no facto de a ter conseguido transformar na serva submissa e cada vez mais hábil das suas ideias de fabricante. [...] Na indústria, continua a desempenhar um papel essencial no trabalho de alguns artesãos de ferramentas que fabricam as peças actuanes das máquinas e com as quais a massa operária mais não terá do que servir-se de uma pinça de cinco dedos para distribuir a matéria ou um dedo indicador para carregar no botão.»⁵⁹.

Se recorro a esta ideia do investigador francês, é porque a mão no âmbito do meu trabalho é, efectivamente, a ferramenta que me ajuda a elaborar. Ela é a “pinça de cinco dedos”, ou seja a mão na minha pesquisa é um instrumento de trabalho que introduz os elementos que eu necessito no tanque. E por essa razão tanto pode ser a minha mão como a de outra pessoa. Em algumas ocasiões esta situação aconteceu, os papéis inverteram-se, fiquei a fotografar enquanto outra pessoa, um ajudante, ficava a colocar os materiais no tanque segundo as minhas indicações.

4 – Referências artísticas

4.1 – O acaso

Escolhi os artistas Tristan Tzara, Marcel Duchamp, Man Ray, John Cage e Sol Lewitt para demonstrar alguns exemplos que o acaso pode possuir e ser trabalhado.

4.1.1 –Tristan Tzara

Tristan Tzara (1896-1963), em 1920, propôs a possibilidade de ao acaso⁶⁰ reinventar e chegar a um poema, através de uma fórmula “Para fazer um poema dadaísta”:

“Pegue num jornal. Pegue numa tesoura.

Escolha no jornal um artigo do tamanho que deseje dar ao seu poema.

Recorte o artigo.

Recorte em seguida com cuidado algumas palavras que formam o artigo e meta-as num saco.

Agite suavemente.

Tire em seguida cada pedaço, um após o outro, mantendo a ordem em que eles saíram do saco.

⁵⁹ GOURHAN, Leroi, *O Gesto e a Palavra - 1 - Técnica e Linguagem*, Lisboa, Edições 70, 1990, p.54.

⁶⁰ O resultado final é que é um acaso.

Copie conscienciosamente.

O poema parecer-se-á consigo.”



Fotografia: Fórmula 04

- 3,2 Litros de água
- 400ml de lava tudo azul marinho
- 20ml de tinta acrílica branco de titânio (PW06), diluída em 30ml de água
- 200ml de leite meio gordo
- 6ml de corante azul

Figura 17
Exemplo de
uma das
fórmulas
desenvolvida
para a pintura.

O trabalho deste artista relaciona-se com o meu processo de trabalho por utilizar o acaso, tal como o movimento Dada fez muitas vezes, e também pela criação de fórmulas (Fig.17) para a realização do trabalho. Durante o período de mestrado realizei fórmulas com as quantidades dos materiais a introduzir no tanque. A criação das fórmulas surgiu por ser extremamente difícil, ou mesmo impossível, repetir as composições pictóricas criadas pelo meio aquoso, porque tenho que ter em conta factores que não domino tais como: a humidade, a pressão exercida ao introduzir o material dentro do tanque, o tempo de diferença entre os materiais... Então, pensei que ao registar a quantidade dos materiais estaria mais próxima de repetir os efeitos criados no tanque, caso surgissem efeitos ou composições que me fascinasse e me interessassem. E porque o meu processo de trabalho se assemelha um pouco com o trabalho de experimentação laboratorial, considerei a realização dessas fórmulas interessante por ampliar e controlar de uma forma mais concisa o meu processo de trabalho. Também realizei uma lista com exemplos de causa e efeito entre os materiais utilizados na investigação, e uma outra lista com as regras de segurança no laboratório artístico, que na realidade é o meu espaço de trabalho, o atelier ⁶¹.

4.1.2 – Marcel Duchamp

Aproveito ainda para falar de Marcel Duchamp (1887-1968) com uma outra situação de acaso como elemento marcante. Na obra de arte “A noiva despida por seus celibatários, mesmo” ou o “Grande Vidro” (Fig.18), onde passou oito anos (1915-1923) a trabalhar e

⁶¹ Ver anexos IV e V.

considerou-a inacabada em 1923. Ao ser transportada de volta de uma exposição, sofreu um acidente em que o vidro rachou em diversos sítios. Duchamp, quando viu o seu trabalho “danificado”, incorporou o acidente na obra. Mais uma vez estamos perante um fenómeno do acaso adoptado no trabalho artístico. Duchamp, ao ver a obra “danificada”, reforça o acaso dizendo: «É bem melhor com as rachas, cem vezes melhor. É o destino das coisas.»⁶². Este exemplo de acaso é totalmente caótico, não foi estudado nem premeditado, foi simplesmente um acidente que foi aceite na obra pelo Duchamp. Esta obra acabou por depender de outras coisas que não só da retina, ou seja, dependia da ideia.

Outro aspecto que também me interessa nesta obra, é a entrada de pó no interior do vidro pelas rachaduras. Com a incorporação do pó na obra, através da passagem do tempo, metaforicamente, podemos dizer que há uma aproximação com o cinema. Existe a ideia de tempo e de movimento na obra, ela está em constante transformação, em acção, tal como acontece com as minhas “pinturas fotográficas”. A existência da acção do tempo que gera um acontecimento remete-nos para uma obra em transformação, ou seja, uma ideia de organicidade e de uma “obra viva”. Estas são ideias que valorizo no meu trabalho, nomeadamente a metamorfose da pintura (a sua acção e transformação no meio aquoso).

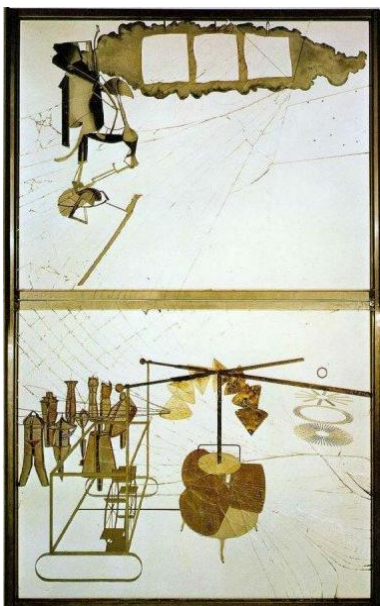


Figura 18 – Marcel Duchamp, *Grande Vidro*, 1915-1923. Óleo, verniz, fios metálicos, fios de aço, pó e cacos de vidro sobre duas placas de vidro, 272,5 x 175,8 cm. Museu de Artes da Philadélfia.

A obra de Duchamp, acima referida, originou um outro trabalho, feito por Man Ray, em 1920. Este novo trabalho, uma fotografia com o nome “Criação de Pó” (Fig.19) também tem como método de trabalho o acaso. Mas neste caso o acaso é totalmente consentido e premeditado. Duchamp abandonou o “Grande Vidro” na posição horizontal durante meses no

⁶² DUCHAMP, Marcel, entrevista com Pierre Cabane, *Engenheiro do tempo perdido*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2.ªEdição: Novembro 2002, p. 118.

seu ateliê, e sobre ele aglomeraram-se bolas de pó e poeiras. Tratou-se de um acaso controlado tal como realizo no meu trabalho, com a diferença no tempo em que o acaso se realiza, devido à diferente natureza do trabalho.



Figura 19 – Marcel Duchamp,
Criação de pó,
(fotografia de Man Ray), 1920.
Museu Nacional de Arte
Moderna,
Centro Georges Pompidou,
Paris.

4.1.3 – Man Ray

Um outro exemplo de acaso, que considero estar relacionado com o meu trabalho, são os fotogramas ou radiografias (Fig.20) de Man Ray (1890-1976), que ao ligar acidentalmente a luz no laboratório fotográfico verificou que o papel fotossensível registou a presença dos objectos que estavam sobre ele. E assim descobriu a forma de mostrar contornos e transparências que revelam uma realidade invisível dos objetos, mostrando o seu interior como se de uma radiografia se tratasse sem o auxílio da câmara fotográfica. O que no início foi um acidente transformou-se num processo de trabalho, numa técnica. Este acidente fortuito é também um exemplo de serendipidade (que já aludi), e no meu modo de ver relaciona-se com o meu trabalho, porque a descoberta desta técnica, fruto do acaso, foi introduzida como um processo de trabalho, tal como eu descrevi na minha metodologia de trabalho.

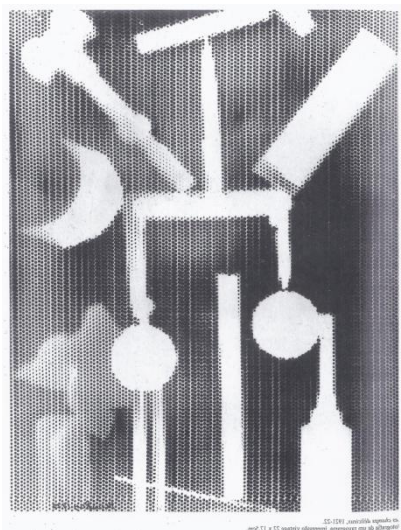


Figura 20 –Man Ray,
Les champs délicieux, 1921-1922.
Fotografia e um fotograma.
22 x 17,5cm.

4.1.4 – John Cage

Outro exemplo desta relação com o acaso é o trabalho do músico John Cage (1912-1992), através da imprevisibilidade do resultado das suas obras, de um modo consciente. Em 1952, John Cage realiza a peça “4’33’”, a duração da peça tem exactamente esse tempo de silêncio. Silêncio que nunca é silêncio, há som, e esse som é produzido pelo público. É ele a obra. É por isso que o seu resultado é imprevisível, não se sabe o que o público irá fazer. O espectador torna-se maestro e o maestro público, os papéis invertem-se. Cage afirma:

«Quando eu ouço o que chamamos de música, parece-me que alguém está a falar. E a falar sobre os seus sentimentos ou sobre as suas ideias, de relações. Mas quando ouço o tráfego, o som do trânsito aqui na sexta avenida, por exemplo, não tenho a sensação de que alguém está a falar, tenho a sensação de que o som está actuando/agindo, e eu amo a actividade do som. O que ele faz, é ficar mais alto e mais silencioso, e torna-se agudo e grave. E fica mais longo e mais curto. Estou completamente satisfeito com isso, não preciso que o som fale comigo. [...] A experiência de som que prefiro de todas as outras, é a experiência do silêncio. E esse silêncio, quase em qualquer lugar no mundo de hoje, é o tráfego. Se ouvires Beethoven, é sempre o mesmo, mas se ouvires o tráfego, é sempre diferente.»⁶³.

O resultado é sempre imprevisível, mas é o que Cage procura, ele tem consciência dessa imprevisibilidade, tal como eu tenho quando provoço as misturas no tanque e procuro os seus resultados imprevisíveis e sempre únicos.

⁶³ Disponível em: <<http://www.futureacoustic.com/silence/>> (consultado a 22 de dezembro de 2012), tradução feita pela autora, o original: «When i hear what we call music, it seems to me that someone is talking. And talking about his feelings or about his ideas, of relationships. But when I hear traffic, the sound of traffic here on sixth avenue for instance, I don't have the feeling that anyone is talking, I have the feeling that a sound is acting, and I love the activity of sound. What it does, is it gets louder and quieter, and it gets higher and lower. And it gets longer and shorter. I'm completely satisfied with that, I don't need sound to talk to me. [...] The sound experience which i prefer to all others, is the experience of silence. And this silence, almost anywhere in the world today, is traffic. If you listen to Beethoven, it's always the same, but if you listen to traffic, it's always different. ».

4.1.5 – Sol LeWitt e a arte conceptual

Sol LeWitt (1928-2007) foi um artista americano ligado aos movimentos da arte conceptual e do minimalismo. Em 1967 escreveu o texto “Parágrafos na arte Conceptual” para a revista *Artforum*. Nesse texto diz que na arte conceptual a ideia ou conceito é a parte mais importante do trabalho. Para ele todo o planeamento e decisões do trabalho a realizar são pensados previamente tal como afirma:

«a execução é um caso superficial. A ideia torna-se uma máquina que faz a arte. Este tipo de arte não é teórica ou ilustrativa de teorias; é intuitiva, ela está envolvida com todos os tipos de processos mentais e é inútil. Está normalmente livre da dependência da habilidade do artista como um artesão. É o objetivo do artista que está preocupado com a arte conceptual para fazer o seu trabalho mentalmente interessante para o espectador»⁶⁴.

Então, a arte conceptual realiza-se de forma mental, e as suas premissas não precisam de ser complexas, podem ser simples e surgirem através da intuição. Neste âmbito, o autor afirma: «As ideias bem sucedidas geralmente têm a aparência de simplicidade porque elas parecem inevitáveis. Em termos de ideias o artista é livre mesmo para surpreender a si próprio»⁶⁵. A aparência da obra artística não é importante, apenas tem que ter uma forma física. Neste ponto o autor também afirma que «Não importa qual a forma que ela pode ter no final, ela tem que começar com uma ideia.»⁶⁶. Não é realmente importante que o espectador compreenda as ideias do artista ao ver a obra, porque o artista não controla a forma como o espectador vai entender o trabalho. «Pessoas diferentes irão entender a mesma coisa de uma maneira diferente.»⁶⁷. O que importa é a ideia e esta também equivale a uma obra de arte. Afirma:

⁶⁴ LEWITT, Sol, 1967. Paragraphs on Conceptual Art, *Artforum*. Disponível em: <<http://radicalart.info/concept/LeWitt/paragraphs.html>> (Consultado a 18 de abril de 2013). Tradução feita pela autora, a original: «the execution is a perfunctory affair. The idea becomes a machine that makes the art. This kind of art is not theoretical or illustrative of theories; it is intuitive, it is involved with all types of mental processes and it is purposeless. It is usually free from the dependence on the skill of the artist as a craftsman. It is the objective of the artist who is concerned with conceptual art to make his work mentally interesting to the spectator».

⁶⁵ LEWITT, Sol, *Op. Cit.* Tradução feita pela autora, a original: «Successful ideas generally have the appearance of simplicity because they seem inevitable. In terms of ideas the artist is free even to surprise himself».

⁶⁶ LEWITT, Sol, *Op. Cit.* Tradução feita pela autora, a original: «No matter what form it may finally have it must begin with an idea. ».

⁶⁷ LEWITT, Sol, *Op. Cit.* Tradução feita pela autora, a original: «Different people will understand the same thing in a different way. ».

«Se o artista leva a cabo a sua ideia e torna-a numa forma visível, então todas as etapas do processo são importantes. A ideia em si, mesmo não sendo visual, é tanto uma obra de arte como um produto acabado. Todas as etapas intervenientes, rabiscos, esboços, desenhos, trabalhos fracassados, modelos, estudos, pensamentos, conversas – são de interesse. Aqueles que mostram o pensamento do processo do artista são, às vezes, mais interessantes do que o produto final.»⁶⁸.

Se a minha ideia de “Pintura Fotográfica” não for entendida não é um problema, porque o que importa, segundo Sol Lewitt, é a ideia e esta “torna-se uma máquina que faz a arte”, o meu objectivo é realizar um trabalho “mentalmente interessante para o espectador”. A ideia que originou a minha pesquisa artística é que é importante. Cada pessoa vai entender a obra à sua maneira, e essas diferentes opiniões e pensamentos serão frutíferos para o artista, porque uma obra de arte ultrapassa, quase sempre, o seu criador, que começará a olhar para ela de uma forma que inicialmente não havia pensado.

Por utilizar o acaso como método de trabalho confiro-lhe uma parte conceptual, porque o acaso está incorporado no meu método de trabalho e realiza-se segundo as suas manifestações.

4.2 – Processo de trabalho

Escolhi os artistas Andres Serrano, Pery Burge, Anselm Kiefer e Gerhard Richter para fundamentar o meu trabalho, porque os seus processos de trabalho também questionam e levam o mais *medium* da pintura mais longe.

⁶⁸ LEWITT, Sol, *Op. Cit.* Tradução feita pela autora, a original: *«If the artist carries through his idea and makes it into visible form, then all the steps in the process are of importance. The idea itself, even if not made visual, is as much a work of art as any finished product. All intervening steps -scribbles, sketches, drawings, failed works, models, studies, thoughts, conversations- are of interest. Those that show the thought process of the artist are sometimes more interesting than the final product. ».*

4.2.1 – Andres Serrano

Andres Serrano nasceu em 1950 em Nova Iorque. Após ter completado o secundário em artes descobriu a fotografia e considerou-a o seu meio predileto para fazer arte. O artista afirma que:

«nunca se considerou um fotógrafo, mas antes um artista que recorre à máquina fotográfica e de filmar da mesma forma que um pintor utiliza o pincel e os pigmentos. O seu objectivo primordial não consiste em documentar a realidade, mas antes em criar cenas cuidadosamente construídas, quase cinematográficas, dotadas de cores vívidas.»⁶⁹.

A fotografia para Serrano, tal como no meu trabalho plástico, é uma ferramenta que nos ajuda a registar e a explorar o trabalho. Em 1987, cria a série “Immersion” e “Bodily Fluids”, onde utiliza fluidos corporais tais como: urina, esperma, sangue e leite materno, recorrendo às cores e à luminosidade dos fluidos. Estas imagens possuem impacto através do seu título, e tornam-se provocativas, porque sem ele não é tão evidente os materiais utilizados pelo artista. Sem título elas facilmente são tidas como imagens pictóricas. Serrano realiza uma crítica à violência implícita no Catolicismo, e coloca em questão o que é sagrado e profano, moral e imoral, o lícito e ilícito. Mas essas questões no seu trabalho não me interessam e nem se relacionam com o meu trabalho plástico. O que me interessa no seu trabalho é o uso de materiais não académicos para a concretização do trabalho plástico, por utilizar a fotografia como ferramenta de trabalho e também pelo aspecto pictórico que as suas imagens possuem.

Em 1990 fotografou a serie “Sémen e sangue”, e mais uma vez este trabalho possui a aparência de composições abstractas. Nas suas fotografias de fluídos corporais (Fig.21), constrói paisagens artísticas, «que se cruza numa segunda fase com momentos da história da arte ressentida: como nas peças de “Fluid Abstractions” (1987-1990), onde compõe de forma precisa revisitações do abstracionismo e do Expressionismo.»⁷⁰.

⁶⁹ HANSON, Dian, *Andres Serrano: America and other work*, Nova Iorque, Tashen, 2004.

⁷⁰ VIDAL, Carlos, *Imagens sem disciplina: Meios e arte nas últimas décadas*, Lisboa, Vendaval, 2002, p.250.



Figura 21 – Andres Serrano, *Sanque Precioso*, 1989. Cibachrome, silicone, acrílico, moldura em madeira, edição número 7 de 10. 83,20 x 114,30cm. Paula Cooper Gallery Nova Iorque.

4.2.2 – Pery Burge

Pery Burge (1955-2013) foi uma artista inglesa que trabalhou com explosões de cores que se encontram em metamorfose, tal como acontece no meu trabalho.

Em 2000, a artista começou a explorar formas da tinta em água, e descobriu que ao usar diferentes tensões na superfície da água originava um fluxo colorido em movimento, que ela chamou de "Inkplotions". Após bastante tempo de dedicação para aperfeiçoar a sua técnica⁷¹ conseguiu dominá-la, e começou a fotografar as sequências do fluxo em movimento (Fig.22), registando desta forma a criação das variações de cor. O resultado final das pinturas são fotografias. As pinturas criam-se na superfície da água. No seu trabalho vê-se que há uma preocupação com a cor e pelos processos da natureza, a artista afirmou:

«Uso os processos naturais para produzir imagens que refletem fenómenos naturais. Ao trabalhar com tinta na água, o calor, a evaporação, a reação química, turbulência, etc, são usados para construir as minhas imagens. As fotos resultantes, portanto, refletem os processos naturais que vemos ao nosso redor.»⁷².

⁷¹ Disponível em: <<http://www.dailymail.co.uk/news/article-1345697/British-artist-Pery-Burge-creates-stunning-inkplotions-abandoning-paintbrush.html>> (consultado a 4 de julho de 2013).

⁷² Disponível em: <<http://www.paranoias.org/2010/12/liquid-photography-by-pery-burge/>> (consultado a 4 de julho de 2013).

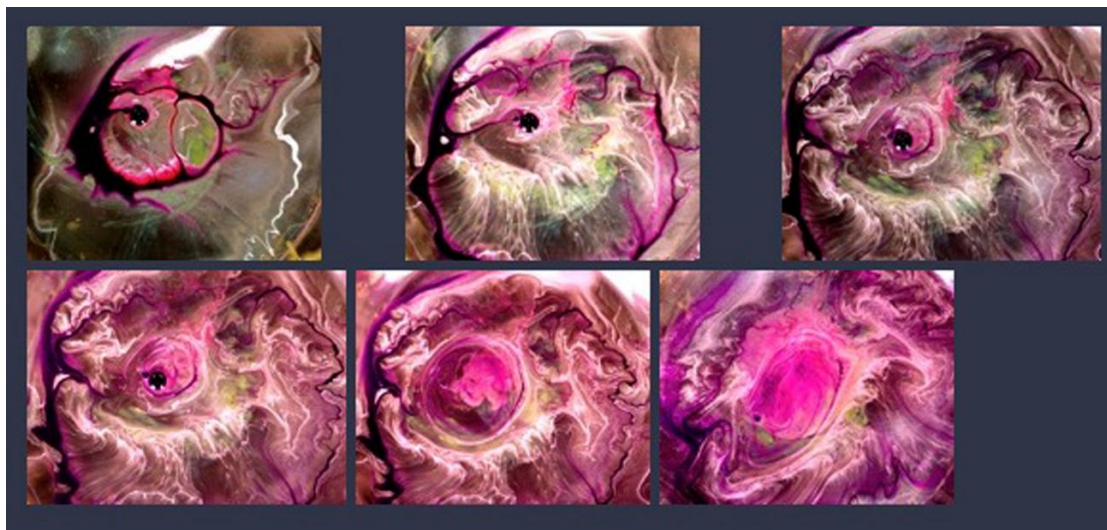


Figura 22 – Sequência de imagens de uma “inksplotion”.

Em relação aos títulos das suas imagens atribui-lhes nomes científicos, daí a sua preocupação pelos processos naturais, como por exemplo o seu trabalho chamado “Inkanomaly” (Fig.23), poderia ser descrito como parecendo o nascimento de uma medusa. Realizando uma ponte entre a ciência e a arte, afirmou que as suas imagens podem ser vistas tanto de uma forma científica como artística. A artista produziu trabalho que tem sido explorado em artigos sobre a dinâmica de fluídos, em revistas científicas.



Figura 23 – Pery Burge,
Inkanomaly, 2010.
Fotografia

4.2.3 – Anselm Kiefer

Anselm Kiefer nasceu em 1945, em Donaueschingen, Alemanha. Em 1965, começou a estudar Direito e línguas mas em 1966 dedicou-se à pintura. Entre 1970 e 1972 foi aluno de Joseph Beuys, na Staatliche Kunstakademie de Dusseldórfia.

«Num tempo em que a pintura figurativa expressiva florescia, Kiefer pintava paisagens sulcadas, florestas silenciosas ou abóbadas e sótãos vazios em perspectiva. A estas juntava nomes e conceitos referentes à história e mitologia alemãs, sobretudo ao passado nazi, escritos numa desajeitada caligrafia infantil.»⁷³.

A obra deste pintor alemão é «*omnívora em relação à cultura e à história alemã [...] e carrega um peso que o torna vulnerável a certas críticas políticas.*»⁷⁴. Kiefer retoma o tema da paisagem, e induz-nos a reflexões filosóficas através de cenários desconcertantes como: ruínas do pós-guerra e cenários actuais de ruínas industriais. Dá continuidade ao projecto romântico. A sua pintura possui um carácter bastante matérico, é composta por várias camadas de diversos materiais. A materialidade física e a complexidade visual das suas superfícies são aspectos que, no meu entender, se relacionam com o meu trabalho. Kieffer começou a empregar uma variedade quase desconcertante de materiais, tais como: petróleo, chumbo, fotografias, xilogravuras, areia e palha. Este artista e eu utilizamos diversos materiais, e o resultado final da pintura é um aglomerado desses materiais, tal como se pode ver na fase final da minha pintura com a sedimentação dos pigmentos (Fig.24).

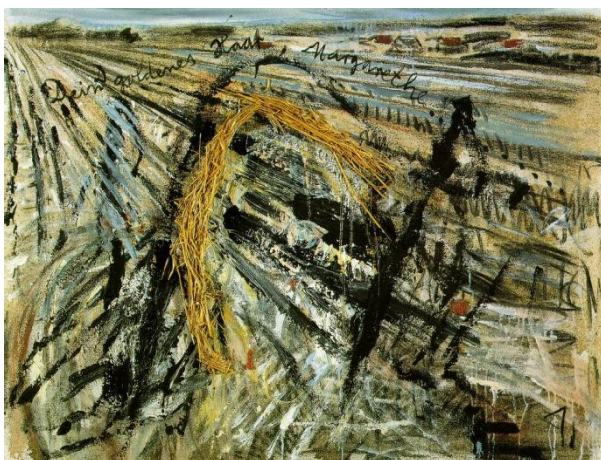


Figura 24 – Anselm Kieffer,
Die Meistersinger, 1981-82.
Óleo, areia e palha sobre fotografia,
montado numa tela, 280 x 380 cm.
Colecção Privada.

⁷³ PINHARANDA, João, *Baselitz, Kiefer, Polke, Richter*, Galeria Mário Sequeira, Braga, 1998, p.48.

⁷⁴ PINHARANDA, João, *Op. Cit.*, p.9.

4.2.4 – Richter: analogia entre a fotografia e a pintura

Gerhard Richter nasceu em 1932, em Dresden, Alemanha. Creio que o meu processo de trabalho tem ainda semelhança com o trabalho de fotopinturas deste pintor alemão, mas de um modo inverso. Enquanto Richter inicia o seu processo de trabalho na fotografia e termina na pintura, eu inicio o meu na pintura e termino na fotografia.

Gerhard Richter nas suas fotopinturas parte da fotografia para chegar à pintura. Há uma analogia entre a fotografia e a pintura. Primeiro este artista escolhe a fotografia e depois parte para a pintura, esta não é uma cópia fiel à fotografia porque Richter dá-lhe um efeito de desfocado (Fig.25).

Mas antes de Richter pintar, existe todo um relacionamento com a fotografia e com o processo de selecção das imagens fotográficas. Eu realizo o processo inverso, parto da formação da pintura para chegar à fotografia. No fim também possuo uma pintura, mas esta só depois da sedimentação dos pigmentos. No fundo, a fotografia é um meio para documentar e tornar visível o processo em que a pintura se origina. Após a captação dos instantes da pintura através do registo fotográfico, esta percorre todo um universo que pertence à fotografia.



Figura 25 – Escolha de uma imagem de jornal para a realização da pintura.

Conclusão

Quando alguém faz arte está a investigar, e a investigação artística nunca possui um fim. Quanto mais se explora mais dúvidas e possibilidades se adicionam ao trabalho. A criação está antes da reflexão, mas o artista tem que pensar sobre o objecto e entendê-lo para que este se torne interessante e frutífero. Novas descobertas surgem e nunca há uma certeza absoluta nem um único resultado. Ou seja, uma descoberta torna-se possível devido a uma anterior.

Esta minha pesquisa plástica, no meu entendimento, tem sempre a ver com a pintura, ou com a ideia desta. Parto da pintura ou do pensamento que ela suscita, para chegar aos objectos finais. Este meu trabalho plástico questiona o *medium* da pintura porque, a meu ver, as imagens fotográficas que eu desenvolvi elas também são pinturas, segundo a óptica que expressei, porque são os vários instantes de um acontecimento pictórico que irá originar uma pintura, ou seja, são as várias fases, o tempo que a pintura leva a constituir-se. Até mesmo quando apresento os objectos escultóricos eles reflectem todo um pensamento em torno da pintura, porque eles foram desenvolvidos para criar pinturas. Ou seja, durante toda esta minha pesquisa artística fui sempre guiada e orientada pela ideia da pintura. Se não pensasse que não estava a fazer pintura talvez não chegasse até aqui. Por isso considero-me uma artista plástica pintora e não fotógrafa ou escultora. A fotografia e a escultura são ferramentas e meios de trabalho para chegar ao trabalho final.

Cheguei à conclusão que o trabalho que desenvolvi pode estar dentro do campo expandido⁷⁵ da pintura, porque proponho uma pintura mais conceptual, onde necessito da fotografia para registar este lado performativo de todas as fases que o meu trabalho pictórico possui, um entendimento duvidoso e ambíguo sobre o que pode ou não ser arte. E tal como referi no ponto 2, Rosalind Krauss propõe uma outra noção de *medium* – o “suporte técnico”, onde o artista reinventa e/ou altera o *medium* tradicional. Creio que na minha pesquisa artística a noção tradicional de *medium* não faz sentido, mas a do “suporte técnico” sim. Porque o meu conceito de “Pintura Fotográfica” nasce de algo que já não é do *medium* tradicional da pintura, mas de uma nova alteração do *medium*. Ou seja, ao reinventar o *medium* estou a evoluí-lo e a progredi-lo, e é por isso que digo que o meu trabalho plástico pode estar inserido dentro do campo expandido da pintura, porque este é uma “outra coisa”, algo que ainda não está bem definido, é um “entre meio”.

⁷⁵ “Campo expandido” embora seja uma expressão da crítica de arte Rosalind Krauss utilizada para a escultura, creio ser produtiva no contexto do meu trabalho desenvolvido.

Bibliografia

BARTHES, Roland, *A Câmara Clara*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

BAURET, Gabriel, *A Fotografia – História – Estilos – Tendências – Aplicações*, Lisboa, Edições 70, 2011.

BLANC, Charles, 1867. Charles Blanc (1813 – 1882) on Colour. In: Gaiger, J., Harrison, C. e Wood, J., (org.) *Art in Theory 1815-1900: An Anthology of Changing Ideas*, Oxford, Blackwell Publishers, 1998.

DANTO, Arthur,. *Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*, traduzido do inglês por L. Krieger, São Paulo, Odysseus, 2006.

DELLEUZE, Gilles, *Francis Bacon Lógica da Sensação*, Lisboa, Orfeu Negro, 2011.

DUCHAMP, Marcel, entrevista com Pierre Cabane, *Engenheiro do tempo perdido*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2.^a Edição: Novembro 2002.

GIL, José, *A imagem-nua e as pequenas percepções: Estética e Metafenomenologia*, Lisboa, Relógio D' Água, 2.^a Edição: Fevereiro de 2005.

GREENBERG, Clement, 1960. *Pintura Modernista*. In: Ferreira, G. e Mello, C. (org.), *Clemente Greenberg e o Debate Crítico*, traduzido do inglês por M. L. Borges, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1997.

GOURHAN, Leroi, *O Gesto e a Palavra - 1 - Técnica e Linguagem*, Lisboa, Edições 70, 1990.

HAGGAR, R.G. e TEJADA, Luis Monreal, *Diccionario de términos de Arte*, Barcelona, Editorial Juventud, 2.^a Edição: 1999.

HANSON, Dian, *Andres Serrano: America and other work*, Nova Iorque, Tashen, 2004.

MACHADO, J. P., *Grande Dicionário da Língua Portuguesa, Volume II Carl – Exan*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1991.

MARTÍN, Francisco Javier San, Complicidades de la fotografía. In: *La fotografía en el arte del siglo XX*, Álava, Diputación Foral de Álava, 2000.

MATISSE, Henri, 1973. Notes of a Painter. In: Harrison, C. e Wood, J. (org.), *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, Oxford, Blackwell Publishers, 1992.

OLIVARES, Rosa, Fotografía de los 80: recuperando la readidad. In: MARTÍN, Francisco Javier San (ed.), *La fotografía en el arte del siglo XX*, Álava, Diputación Foral de Álava, 2000.

PÉREZ, David, Una e tres fotografías: del objecto al concepto, del concepto a la imagen. In: MARTÍN, Francisco Javier San (ed.), *La fotografía en el arte del siglo XX*, Álava, Diputación Foral de Álava, 2000.

PINHARANDA, João, *Baselitz, Kiefer, Polke, Richter*, Galeria Mário Sequeira, Braga, 1998.

SONTAG, Susan, *Ensaio sobre fotografia*, Lisboa, Quetzal, 2012.

STEINBERG, Leo, 1972. Outros Critérios. In: Ferreira, G. e Mello, C., (org.), *Clemente Greenberg e o Debate Crítico*, traduzido do inglês por M. L. Borges. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1997.

TURNER, William, 1818. J.M.W. Turner (1775-1851) on Colour. In: Gaiger, J., Harrison, C. e Wood, J., (org.) *Art in Theory 1815-1900: An Anthology of Changing Ideas*, Oxford, Blackwell Publishers, 1998.

VIDAL, Carlos, *Imagens sem disciplina: Meios e arte nas últimas décadas*, Lisboa, Vendaval, 2002.

WEITEMEIE, Hannah, *Yves Klein*. Köln, Tashen, 2001.

Webgrafia

Autores

FIOLHAIS, Carlos, Curiosidade Apaixonada. Lisboa, Gravida, 2005. Disponível em:
<<http://dererummundi.blogspot.pt/2010/09/luz-em-goethe-e-turner.html>>
[consultado em 27 de maio de 2013].

KRAUSS, Rosalind, 2006. Two Moments from the Post-Medium Condition, October 116, pp. 55-62 [online] Disponível em:
<<http://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/octo.2006.116.1.55?journalCode=octo>>
[consultado em 22 de Março, 2013].

LEWITT, S., 1967. Paragraphs on Conceptual Art, Artforum. Disponível em:
<<http://radicalart.info/concept/LeWitt/paragraphs.html>>
[consultado a 18 de abril de 2013].

Links

<<http://www.dailymail.co.uk/news/article-1345697/British-artist-Pery-Burge-creates-stunning-inksplosions-abandoning-paintbrush.html>>
[consultado a 25 de janeiro de 2012].

<<http://www.dicio.com.br/percepcao/>>
[consultado em 10 de Julho de 2013].

<<http://www.dicionarioinformal.com.br/serendipidade/>>
[consultado a 25 de janeiro de 2012].

<<http://www.futureacoustic.com/silence/>>
[consultado a 22 de dezembro de 2012].

Anexos

Anexo I – Exemplos de imagens de Pintura Fotográfica

Anexo II – Exemplos de imagens de Simetrias

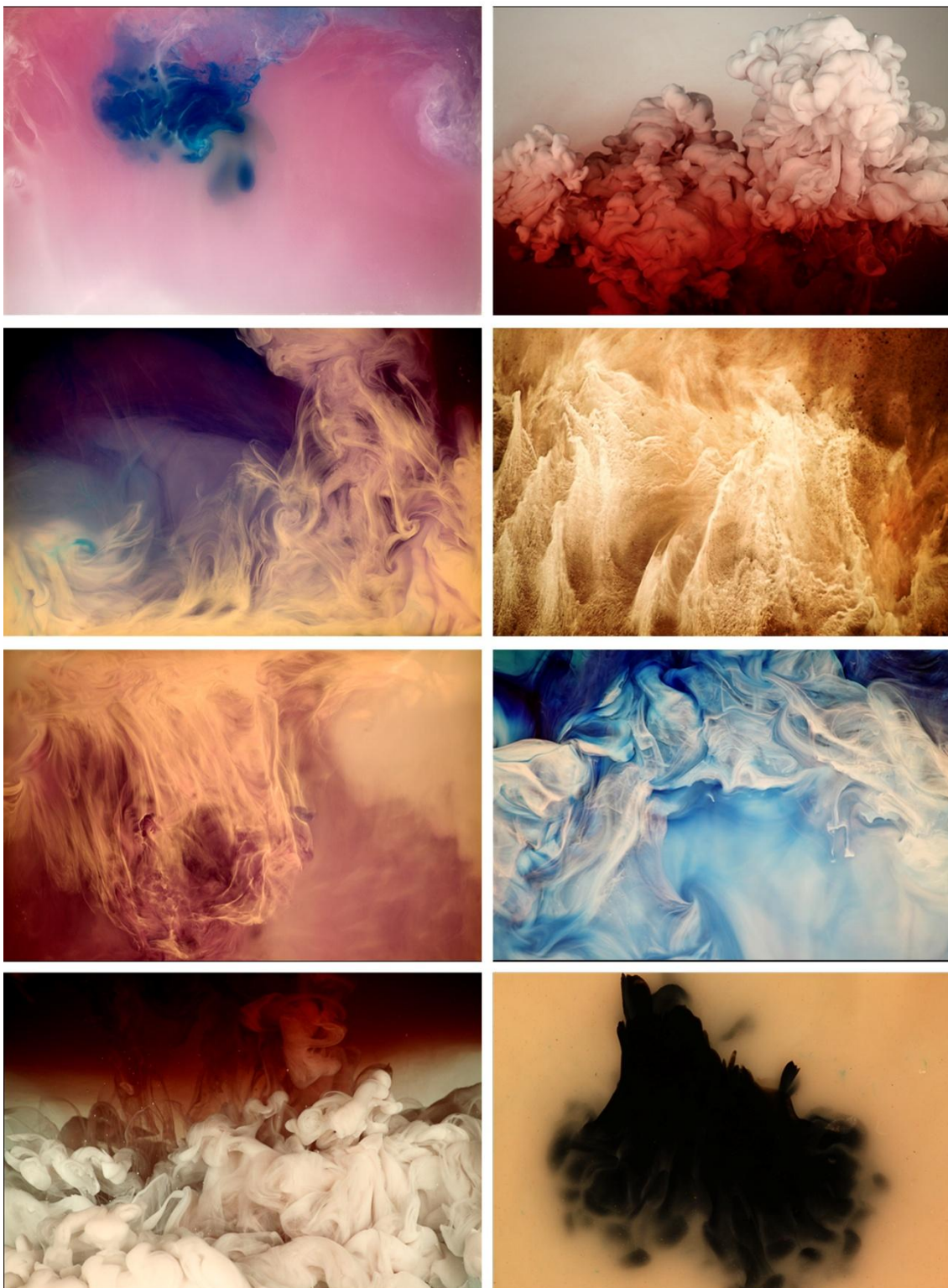
Anexo III – Dois olhares sobre a formação da pintura

Anexo IV – Alguns exemplos de Causa e Efeito dos materiais (acção e as suas consequências)

Anexo V – Regras de segurança no laboratório artístico

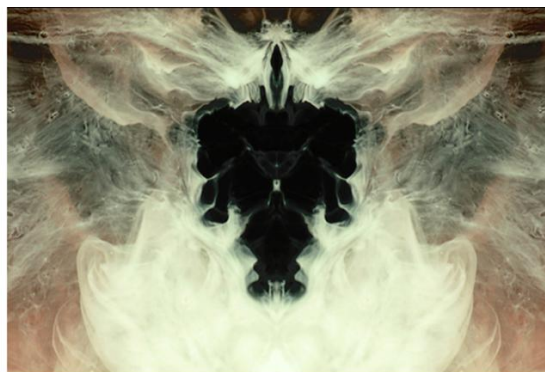
Anexo I

Exemplos de imagens de Pintura Fotográfica



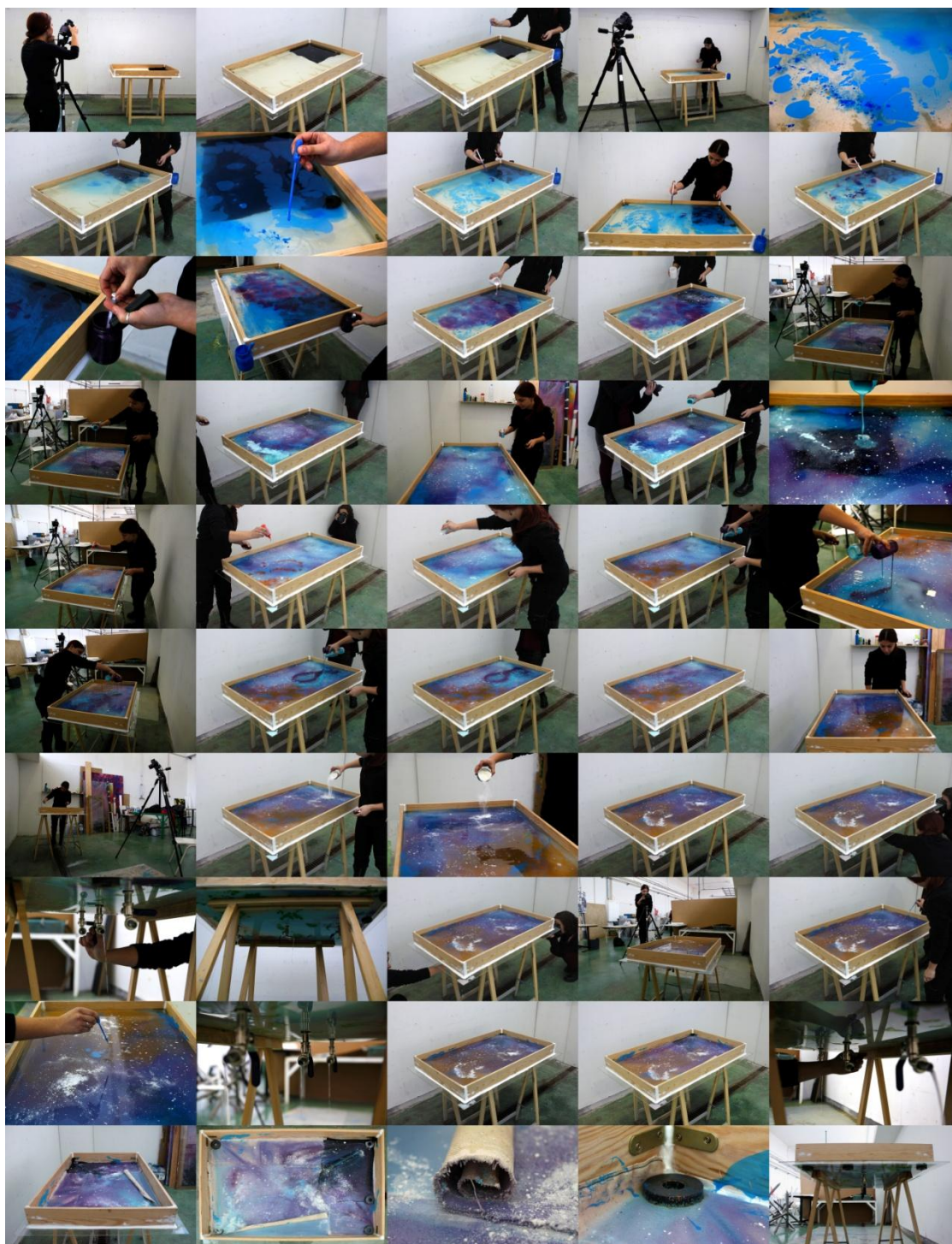
Anexo II

Exemplos de imagens de Simetrias



Anexo III

Olhares sobre a formação da pintura



Anexo IV

Exemplos de Causa e Efeito dos materiais (acção e as suas consequências)

Lixívia – se a quantidade for pequena não se verifica nenhum efeito. Os pigmentos, maioritariamente tintas, ficam a pairar no centro ou um pouco mais acima e não descem tão rápido para o fundo.

Nata – tem que ser colocada no tanque com alguma pressão e com uma quantidade significativa, caso contrário a nata vai ficar apenas na superfície do líquido. Também tem que estar bem mexida e não muito batida, não pode estar espessa senão não se verifica nenhum efeito.

Leite – é excelente para dar a ilusão de fumo.

Iogurte líquido –colocado em pequenas quantidades não se dissolve nem flui tanto como o leite e dá a ilusão de neve.

Maionese – mistura todas as substâncias que estejam dentro do tanque, torna a mistura homogénea rapidamente.

Vinho – fica a flutuar e ajuda a criar um degradé na cor colocada de seguida.

Café – verifiquei que com o calor, mas não em demasia senão o vidro fica embaciado, a mistura torna-se muito mais fluída e há uma maior velocidade e homogeneização nas misturas.

Bebidas Gasosas – o efeito de bolhas produz uma maior dinâmica nos efeitos; o gás sobe e cria uma maior agitação no interior. Trás os materiais de volta à superfície e atrasa a sedimentação destes.

Especiarias ou pigmentos – verifica uma lenta, suave e subtil entrada de cor.

Lava-tudo (chão) – possuem cores brilhantes e transparentes.

Amaciador de roupa – Possui uma cor mais desbotada e funde-se rápido com outros materiais.

Tintura de iodo e corantes – Efeito semelhante ao das ecolines.

Cinza – torna a mistura um bocado suja e opaca, e funde-se rápido com os outros materiais.

Polpa de tomate – é pesada; de rápida sedimentação e colocada em grande quantidade não se chega a fundir com nenhum outro material.

Anticalcário – não se mistura com as outras substâncias.

Condicionador do cabelo – torna a mistura pouco fluída e desta forma as substâncias não se misturam tanto.

Anexo V

Regras de segurança no laboratório artístico

Os laboratórios são locais de trabalho que não são perigosos, desde que as regras de segurança sejam, devidamente, respeitadas.

Regras de Segurança

- 1** – Usar bata ou roupa velha para proteger o corpo e a roupa nova e assim evitar lamúrias.
- 2** – Nunca provar e cheirar directamente os materiais/produtos e estes devem ser manuseados com o máximo de cuidado.
- 3** – A bancada de trabalho deve estar sempre limpa, arrumada e sem objectos e utensílios dos colegas para facilitar as execuções experimentais e evitar acidentes.
- 4** – Conhecer e utilizar correctamente e criativamente todo o material.
- 5** – É extremamente obrigatório explorar, brincar, aprender e ser-se criativo.
- 6** – Planear a experiência antes de a iniciar, porque uma eficiente organização evita a perda de materiais, de dinheiro, de tempo e de riscos desnecessários.
- 7** – Em caso de dúvida deve-se misturar as substâncias e verificar com atenção a seu efeito resultante.
- 8** – O local onde se realizam as experiências deve ser iluminado, arejado e não muito longe de uma torneira de água.
- 9** – Verificar os rótulos dos produtos, seguir as suas indicações e tomar atenção aos símbolos de aviso.
- 10** – Utilizar luvas e óculos de segurança para protecção, quando for necessário.
- 11** – Usar uma máscara respiratória caso envolva a produção de poeiras ou gases nocivos.
- 12** – Não trocar as tampas dos frascos para não contaminar os produtos.
- 13** – Todo o equipamento utilizado deve ser devidamente lavado e arrumado após a sua utilização.
- 14** – Num laboratório nunca se usa cabelo solto e comprido, normalmente evita que fique sujo e pegajoso.
- 15** – E não se deve mexer no material nem brincar com ele sem a autorização do proprietário.

