

O processo contínuo de criação: mecanismos, ferramentas e processos

Andrea Filipa Caetano de Pinho

Orientador: Prof. Dr. Fernando Poeiras

Coorientadora-: Prof^a. Dra. Isabel Baraona

Componente escrita para obtenção de grau de Mestre em Artes Plásticas | Escola Superior de Artes e Design de Caldas da Rainha | 2018/19

Agradecimentos

A realização desta dissertação contou com o importante apoio e incentivos sem os quais não se teria tornado realidade e aos quais estou eternamente grata.

Quero agradecer ao Prof. Dr. Fernando Poeiras e à Prof^a. Dra. Isabel Baraona pela orientação, apoio, críticas, ideias e colaboração em solucionar problemas que foram surgindo e pelas palavras de incentivo.

A todos os docentes/professores, não só os de mestrado, mas também da licenciatura. Tiveram todos um papel importante no meu percurso e levo comigo muitos lições e boas memórias.

E por último, mas não menos importante, dirijo um agradecimento especial à minha mãe, que sem o seu apoio, amor e incentivo incondicionais, nada disto seria possível.

Resumo/Abstract

O meu trabalho nasce da constante proliferação, contaminação e mutação das formas, texturas, imagens e materiais. No meu processo de trabalho são fundamentais os seguintes conceitos: orgânico, metamorfose e monstruosidade.

Vejo-o como um ser vivo feito de fragmentos, em constante movimento, processos dentro de processos, universos dentro de universos. A hibridez e estranheza das formas que podem suscitar fascínio ou repulsa, é um constante jogo entre perspectivas e descontextualizações, onde procuro criar um universo num processo contínuo de busca e ensaios, onde a intuição e o gesto estão intimamente ligados. Um jogo entre fragmentar, refazer, destruir e criar, onde o ciclo da vida está em constante renovação. Procurar relacionar-me com o mundo, tornar-me uma cidadã do mundo, conhecer e vislumbrar os caminhos e relações que os seres vivos, os objectos e as suas vivencias tecem entre eles

My work develops from the constant proliferation, contamination and mutation of forms, textures, images and materials. In my work process the following concepts are very important: organic, monstrosity, metamorphosis. I see it as a living being, that has its origins from little fragments, constantly moving and evolving, processes inside other processes, universes that derive from other universes. The weird and hybrid shapes can give us some distinct feelings, such as fascination or disgust, which turns my work into a constant game of perspective and decontextualization, where I try to create a new universe in a continuous search, research and experimentation, where intuition and movement are deeply connected. My work is like a puzzle, in which I re-invent the pieces by fragmenting, redoing, destroying, rebirthing. Always looking for a cycle where life is in constant renovation. In this work I find a way to connect myself with the world, and to become inhabitant, by learning, watching, contemplating the relations between all beings, objects, livings and see the web that links them all.

Palavras chaves : hibridismo, orgânico, mix media, metamorfose, monstruosidade, apropriação

Key words: hybridity, organic, mix media, metamorphosis, monstrosity, appropriation

Índice

Introdução	2
Capítulo I.....	3
• O Processo	3
• O Covil.....	7
• A procura, o passear e a recolha	15
Capítulo II	20
• Híbridos	20
• O nascimento de um monstro	20
• Como mostrar um monstro?	23
• O Livro.....	28
Considerações finais	361
Bibliografia	362

Introdução

Esta componente escrita intitula-se “*O processo contínuo de criação: mecanismos, ferramentas e processos*” visto que optei por me focar no meu processo artístico e todos os processos que fui desenvolvendo e fazendo. Durante a minha pesquisa percebi que a minha busca e interesse se direcionava para os materiais e próprios processos de criação. São processos ou formas que se comportam como células, multiplicam-se e evoluem, transformando-se sempre em outra coisa. Esses encadeamentos de processos e acontecimentos fornecem-me novas perspectivas e ferramentas para criar texturas, formas e relações. Alguns desses processos são assumidos, transformando-se em mecanismos que vou repetindo ao longo do tempo. É uma busca sem fim, onde a procura e o acaso dialogam, para revelar novos caminhos e novos métodos.

Dividi a dissertação em dois capítulos, começando pelo processo artístico e todos os seus envolventes e fases. Há conceitos e processos que se repetem nas várias fases, como a hibridez ou a fragmentação. O processo envolve vários processos encadeados uns nos outros, que dividi em dois subcapítulos:

O Covil, o meu local de trabalho, de lazer e de meditação, onde acumulo os meus achados e trabalhos. Foi onde desenvolvi grande parte dos meus trabalhos e onde surgiu o Arquivo. O Covil personifica grande parte do meu processo, é onde consigo reconhecer a natureza altamente metamórfica e híbrida do meu trabalho, é um local onde somos mergulhados na vasta colecção de objectos e convidados a observar e deixar-nos contaminar pelas estórias, formas e criaturas que o habitam.

A procura, o passear e a recolha, abordará o processo de recolha e fragmentação com os materiais, como fotografias, imagens, objectos. A importância de andar sem rumo para recolher objectos e imagens, mas também como forma de inspiração e de fugir a rotina. Falarei também de alguns trabalhos desenvolvidos a partir da ideia de recolha e fragmentação de fotografias, as suas origens e respectivos processos.

O segundo capítulo irá tratar dos resultados desses processos, as peças, obras e objectos e a forma como eles nascem, como os mostro e interligo com o mundo. Como resolvi algumas questões como a monstruosidade do meu trabalho, analisando trabalhos ou métodos de outros artistas. Diferenciei as caixas das mesas, relacionando-as com as obras de Susanne Themlitz, Joseph Cornell e Farnese de Andrade. As analogias e o estudo de outros artistas e seus métodos, processos e obras, para ajudar a compreender o que já foi feito, o que pode ser feito e essencialmente, o que quero fazer e qual a mensagem que quero transmitir. Por fim, os livros e o Diário Gráfico interpretados como galerias portáteis ou pinturas/desenhos encadernados, que me abriram portas para uma nova forma de mostrar, mas também de trabalhar o formato livro e a própria pintura e desenho.

Capítulo I

O Processo

Podemos dividir o meu processo de trabalho em várias fases. São processos que se encandeiam e nascem a partir de uns e dos outros. Esses processos podem repetir-se em vários contextos diferentes, no Covil, nos passeios e na forma como trabalho. Tentarei esquematizar o melhor possível com a ajuda de outros artistas e autores, que abordaram a relação gesto/corpo e mente/espírito, e o conceito fragmentação e acaso.

Não existe uma ordem de fazer, são fases ou processos que se interligam e complementam. A criação de uma peça ou o acto de assumir um objecto encontrado como obra, é resultado da simbiose entre elementos fragmentados recolhidos em passeios, expostos e organizados no meu atelier que passei a designar de Covil. São formas, texturas, vivências que se interligam, que se contaminam. Muitas vezes desempenho o papel de mera observadora, onde a minha intervenção por vezes limita-se a assumir um objecto encontrado, ou já feito por mim há algum tempo. Quando estou a trabalhar, a minha mente fica em “branco”, como se entrasse em transe. Não estou a pensar em nenhuma narrativa ou figura específica. Estas formas e criaturas advêm da necessidade que sinto em explorar e trabalhar vários materiais e técnicas. Apalpo, esmago, amasso, espalho, como se se tratasse de um ritual, onde ando à procura de algo, de uma forma, de uma textura. Criar formas, figuras de um monte de “nada”. O uso de materiais de pouca qualidade, dão-me total liberdade para errar e refazer se desejar. Se houver um gesto/uma forma que me agrada, irei repeti-la várias vezes ao longo desse dia ou, até mesmo ao longo de meses ou anos. Esta prática permite-me criar e encontrar novas formas, figuras, e maneira de trabalhar diferentes materiais e conjugá-los na tentativa de criar novos contrastes e texturas. Apesar de existir repetições de figuras, formas, cada peça é única.

Em relação aos materiais, atribui-lhe o adjectivo de “crus”, brutos. Seja cerâmica ou madeira, não faço questão de os tratar ou no caso da argila de a cozer. Agrada-me o aspecto inacabado, ou marcado pelo abandono, elementos e ambiente, onde o gesto do artista e a própria vivência do objecto se mantem em estado bruto. PENSAMENTO—MÃO. Sem passar por qualquer outro processo exterior. Uma busca sem fim, com o objectivo de criar não só uma linguagem estética, mas sim, uma ou várias (re)descobertas, um jogo desprovido de regras ou compromissos. Nas peças são visíveis, grãos de areia, que estavam na minha mesa de trabalho, impressões digitais, fendas e até em certos casos, o esqueleto feito de arame ou de outro material. Esta escolha faz com que os objectos sejam frágeis, difícil manuseamento ou/e conservação, criando um contraste entre o grotesco das formas e a fragilidade do próprio material.

Há sempre um lado consciente naquilo que faço (preparação do local de trabalho por exemplo), mas quando se trata de executar (desenhar, moldar, montar), deixa de existir

razão ou sentido. O lado experimental, o da procura e aproveitamento de erros e do acaso, onde o pensamento e o gesto são guiados pela intuição e mecanismos por vezes quase autistas, onde somos mergulhados num mundo composto por fragmentos recolhidos e transformados. André Breton define o surrealismo como um:

“Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral. O Surrealismo repousa sobre a crença na realidade superior de certas formas de associações desprezadas antes dele, na onipotência do sonho, no desempenho desinteressado do pensamento”¹.

Como no caso de alguns artistas surrealistas, toda a minha atenção está no próprio assemblage, no próprio processo e gestos. O resultado é sempre diferente, o que também causa o efeito surpresa, a descoberta de novas formas de expressão e novas combinações. Revejo esse processo no texto de Jean-Claude Kauffman quando afirma:

“O prazer da unificação concreta em torno do gesto, do esquecimento do eu pensante no corpo em ação, procede desta comunhão íntima, da vitória contra as forças da dissociação. Da comunhão entre as profundezas íntimas e os objetos em redor: corpo, espírito e coisas fazem um em torno do gesto, centro da unidade realizada”².

O meu processo de trabalho está sempre em renovação, seja pela procura de materiais ou técnicas, seja pela limpeza do meu atelier, não há um termo final e o resultado final muitas vezes sofre alterações. É um processo contínuo onde tal como nos seres vivos, os objectos e trabalhos também evoluem ao longo do tempo, influenciados por diversos factores como por exemplo uma queda ou a própria passagem do tempo.

O artista António Augusto Frantz Soares (Frantz), trabalha com fragmentos recortados de algodão, que usou para forrar o chão do seu apartamento. Isso permitiu, a ele e aos seus alunos, a quem dava aulas na sua casa, a terem total liberdade em pingar, borrar, espalhar tintas. Frantz retira fragmentos, pedaços, dessa tela gigante viva, e cria peças, como livros ou quadros. O processo divide-se em dois, há primeiro uma fase em que não existe controlo, onde o acaso e caos estão completamente à solta. De seguida, surge o momento em que seleciona e decide assumir e apropriar-se de um fragmento. No caso de Frantz, o acaso acontece pelos mãos de outros. A sua tela está exposta/aberta a todos os visitantes que lá passam, eles são convidados a deixarem um rasto, uma marca de passagem.

No meu caso, não existe intervenção por outrem. Em vez de uma tela/chão que depois é fragmentada e descontextualizada, no meu trabalho, são folhas, fotografias e objectos, que podem levar anos a serem “recortados” ou “reconhecidos” por mim. Esses objectos/imagens precisam de um tempo, deixá-los marinar, deixá-los ganhar de certa forma um lugar no meu universo. A metamorfose não acontece necessariamente aos objectos ou imagens em si, mas à minha visão/perspectiva. Rodeio-me de objectos e materiais, com o objectivo de ter sempre tudo a mão e á vista. Mesmo quando não estou

¹ Breton, André, Manifesto Surrealista, 1924, acedido em 22 de abril 2019 <http://www.culturabrasil.org/zip/breton.pdf>

² Kaufmann, Jean-Claude, (2011), *Le Cœur à l'ouvrage: théorie de l' action ménagère*. Paris: Éditions Nathan

a trabalhar, a minha mente está a ser contaminada pelo conteúdo do meu Covil, nome que atribui ao meu atelier, e posso sempre refazer ou acrescentar elementos a algumas obras, daí a natureza orgânica das minhas peças- tal como eu, elas também são contaminadas e alteradas por factores exteriores. Sinto muitas vezes a necessidade de exprimir algo, seja andar sem rumo, desenhar ou moldar, são impulsos que exprimo através do toque e da procura de novas formas ou texturas. O conceito do acaso e caos é reforçado neste processo. Não sou só eu que faço as alterações, no caso das peças em argila, não estando cozidas, faz com que elas sejam ainda mais frágeis, o que leva muitas vezes a perda de pedaços, ou no caso de algumas, partirem-se ao meio. Destes acidentes podem “renascer” peças com características interessantes. São “gestos” impossíveis de reproduzir e obter o mesmo resultado.

Estas experiências ou processos revelaram-se essenciais no desenvolvimento do meu trabalho, é com eles e a partir deles que as minhas obras nascem e evoluem. Foi essencial para entender o que procuro, e aquilo que quero transmitir a partir dessa busca. Como disse anteriormente, estes processos acontecem em todos os aspectos ou contextos do meu trabalho. Na próxima parte, irei falar dos processos e métodos que nasceram no ou a partir do Covil.



1. A. Pinho, pormenor, S/título, 16x4cm, 2018,
cerâmica, paus

Exemplo de uma peça que se partiu

O Covil

Dei o nome de *Covil* ao meu atelier, trata-se de uma divisão pequena, com pouca luz natural e rede. No início era um local onde ia depositando os meus achados e os trabalhos que produzo, mas com o passar do tempo, surgiu a necessidade de existir alguma organização. Vou arrumando, limpando, com o objectivo de criar novas ligações, associações e redescobrir objectos ou imagens “perdidas”, e claro, manter alguma ordem. É um ciclo que gosto de renovar, quando sinto que está na altura, quando sinto que o *Covil* está “cheio”, sujo, “abarroado”. Apesar da natureza mórbida das peças e de alguns objectos (alguns largam sujidade, ossadas, musgo), gosto de os manter expostos em prateleiras, mesas ou outros suportes. Tenho o hábito de fotografar pormenores, a influência e mudança da luz do sol sobre as peças e objectos, o pó acumulado ou simplesmente novas combinações. São universos dentro de outro universo, sujeitos a qualquer momento a mudanças que podem levar a metamorfoses. A metamorfose acontece depois de haver uma simbiose entre duas ou mais peças/objectos ou/e dois ou mais materiais diferentes. Acontece o mesmo processo quando assumo um objecto ou peça num determinado contexto. Por exemplo, a junção de argila, jornal, com um pedaço de madeira ou no caso da série *Livros* ou *Diário Gráfico*, o material (desenhos e fotografias) foi fragmentado e/ou refeito. O *Covil*, para além de ser o único sítio onde me sinto confortável para trabalhar, é o local onde os fragmentos que recolho ganham uma nova função, uma nova vida. A sua existência revelou-se essencial ao longo dos anos e ao longo do meu processo de trabalho e compreensão do mesmo. Tentarei explicar os vários processos, universos e experiências que fazem do *Covil*, não só um local de trabalho, mas parte dele. Como dele nascem as minhas peças e como ele me ajudou a entender conceitos como o hibridismo, fragmentação e o próprio ciclo da vida, analisando trabalhos e conceitos de outros artistas que me relacionei pelos métodos, conceitos e/ou lado pictórico.

O que me fascina nos objectos que recolho é a carga estórica (as memórias) e a aura que elas carregam. Existe um lado gabinete de curiosidades, como se se tratasse de uma redescoberta do mundo, uma mudança de perspectiva, uma descontextualização reorganizada. Ao longo dos anos, juntei uma variedade de objectos encontrados, mas também de desenhos e fotografias, as quais o chamo de “Arquivo”. Tenho por hábito de visitar o Arquivo e usar o seu conteúdo, por vezes fragmentado ou refeito. A maior parte destes arquivos são desenhos, tecidos e fotografias que estão à espera de serem usados. Foram feitos ou adquiridos por um impulso ou resultados de experiências. Não são usados de imediato, e podem vir a sofrer alterações mais tarde. O Arquivo surgiu naturalmente ao longo dos anos sem me aperceber. Quando comecei a desenvolver a série *Livros* e o trabalho *Diário Gráfico*, decidi assumir este banco de dados, este conjunto de desenhos inacabados. Tenho o hábito de dividir e recortar folhas ou fragmentar desenhos e assumi-los autonomamente. Inicialmente partilham o mesmo tipo de folha ou materiais como tinta, lápis ou caneta, mas são trabalhados separadamente depois de fragmentados, tornando-se autónomos. Apesar da relação que partilham podem nunca mais vir a encontrarem-se. São pontes estabelecidas entres espaços diferentes, onde o espectador

pode vir a estabelecer relações se tiver atento aos pormenores. Mesmo quando só preciso de recortar certa parte, o que sobra é quase sempre arquivado no Arquivo para mais tarde poder ser usado. Revisito esses fragmentos, apago, refaço, faço novas interpretações desses elementos perdidos sem tempo, espaço e com uma história esquecida. O Arquivo ajuda-me de certa a forma a manter os meus trabalhos e materiais heterogêneos minimamente organizados e prontos para ser consultados. A partir dele posso traçar um cronograma, a evolução do meu trabalho, experiências e erros. Os objectos, trabalhos e imagens estão meses ou anos, à espera de serem usados, à espera da sua metamorfose. Esses aspectos estão ligados ao laboratório artístico e ao gabinete de curiosidades, devido não só a natureza dos objectos e a forma como são mostrados e expostos, mas também porque acontecem várias experiências e processos ao mesmo tempo. Recolho o material que preciso nos meus passeios, para depois deixá-los fermentar. É necessário observar, para conseguir capturar certos pormenores, e paciência, já que muitos trabalhos ou experiências demoraram anos ou meses a serem acabados ou usados por mim. Há um desejo em recolher o máximo de material possível, para criar mais combinações e associações. Os processos que acontecem no atelier vão desde a secagem de flores, folhas e sementes, a preservação de musgos e plantas, à decomposição de algumas partes de animais, mistura de materiais (vários tipos de pasta moldável por exemplo). São processos que foram surgindo naturalmente, às vezes sem eu me aperceber de imediato. São objectos recolhidos por mim pela sua forma e sem nenhuma função designada, mas acabam por se revelar ao seu tempo. Para além dos objectos, também se amontoam vários suportes como telas, pedaço de tábuas, folhas preparadas, com sobras de tintas ou começos de trabalhos que mais tarde podem ser a base/esqueleto de futuras obras.

A ideia de morte está muito presente no meu trabalho, ela surge como forma inevitável. Nascemos, vivemos e morremos. A morte é tida como uma passagem, uma transformação, a continuidade da vida. Achados arqueológicos como relíquias, pinturas, edifícios ou cultos mostram que o Homem tem fascínio pela morte desde dos primórdios. Em alguns casos os cadáveres eram tratados como relíquias, mumificados, vestidos a rigor e/ou acompanhados por objectos. São tentativas de conservação de memória ou legado. Uma forma de preservar a história do falecido, as nossas lembranças partilhadas e em alguns casos, uma memória colectiva. As prateleiras do Covil podem ser associadas a *vanitas* ou naturezas mortas do século XVII. As *vanitas* representam a futilidade e efemeridade da vida, são vistas como a representação da passagem do tempo, e o inevitável facto da decadência e da decomposição. As prateleiras do Covil são compostas por ossadas, flores e frutas secas ou insectos. No meu caso, não vejo apenas estes arranjos ou conjuntos como um lembrete que tudo tem um início, meio e fim, encaro-o como uma inspiração ou uma incubadora. É nesta assemblage que a proliferação e contaminação acontecem. É onde aprendo e me relaciono com formas e processos orgânicos ou ensaios feitos por mim. Tenho o hábito de tirar tudo, limpar e reorganizar as composições, fazer um levantamento do material e objectos para renovar a minha visão e tecer novas relações. Recolho estes objectos não só com a intenção de os colecionar e preservar, mas também de os transformar. Quando penso nos ossos ou caveiras e nas diversas pedras e conchas que acumulei ao longo dos anos, penso em matéria prima. Podem ser esmagados para

serem misturados a uma pasta de moldar, talhados ou fragmentados. No contexto por exemplo do Tarot de Osho Zen, a carta conhecida como “a Morte”, chama-se “A Transformação”.

“O treze (número da carta da morte) significa a rutura de tudo isso para arriscando-se a enfrentar o desconhecido, continuarmos a evolução. Podemos dizer que a destruição é um fenómeno inerente à evolução. Assim o Treze está relacionado com a morte do velho para dar lugar ao novo. A figura central da carta é um esqueleto, personificação da morte, não como um estado final, mas como um corredor que leva a uma nova forma de vida. Quando se perde tudo, alguma coisa fica: o esqueleto. Não o vemos, mas segura tudo o que vemos. Representa a forma essencial que permanece. O que muda é o acidental, o acessório (a pele). (...) Representava a necessária aniquilação prévia que torna possível a aparição de uma nova vida, tal como a semente se decompõe para germinar.”³

Quero evidenciar a importância dada à destruição como forma de criação e de conhecimento, e ao facto do esqueleto simbolizar o que restou quando o superficial desaparece, simboliza a verdadeira forma, um denominador comum na maior parte do seres vivos. Assim sendo, não me foco somente na morte, mas sim na vida, no ciclo da vida, onde inevitavelmente a morte enquanto ideia de transformação está incluída. Numa entrevista de Caroline Tisdall a Joseph Beuys, encontrei alguns enxertos que vão ao encontro daquilo que procuro em relação aos materiais e à escultura como meio expressivo. Em entrevista, Joseph Beuys fala do conceito de transformação a partir de processos como a decomposição, a fermentação ou as reações químicas:

“My objects are to be seen as stimulants for the transformation of the idea of sculpture, or of art in general. They should provoke thoughts about what sculpture can be and how the concept of sculpting can be extended to the invisible materials used by everyone (...) That is why the nature of my sculpture is not fixed and finished. Processes continue in most of them: chemical reactions, fermentations, colour changes, decay, drying up. Everything is a state of change.”⁴

No trabalho de Joseph Beuys interessou-me a ideia de escultura que é feita através da recolha de materiais e as reações/comportamentos dos mesmos, como no caso da banha ou da obra *FOND III*, onde a transmissão de calor molda e transforma o material, e a forma do mesmo. São obras que não relacionamos à escultura tradicional não só devido à forma, mas também ao material. Esse lado fragmentado, o uso de objectos banais, mas também de materiais ou uso pouco convencionais como a banha, a folha de ouro ou o mel, obriga-nos a analisar as peças e ir para além daquilo que se está a ver. Para Beuys, as propriedades dos materiais possuem uma simbologia que é necessário desvendar, já que todo o seu trabalho se foca nas relações que teceu com os próprios materiais e aquilo que retirou deles, no seu caso, a banha, o mel e o feltro foram importantes para a sua sobrevivência depois da sua queda de avião. Interessa-me conhecer e relacionar-me com as características, comportamentos e fases dos vários materiais para conseguir mais tarde

³ Veet Pramad, (2001) Curso de tarot e o seu Uso terapêutico, Lisboa: Dinalivro

⁴ Entrevista entre Caroline Tisdall, Joseph Beuys, em Waldman, Diane, (1986) Enzo Cucchi, New York: Solomon R. Guggenheim Museum

trabalhá-los de forma mais eficiente. Os meus objectos nascem dessa proliferação de formas e texturas, vão sofrendo alterações, metamorfose antes, durante e depois da sua criação. Beuys pode ser associado ao xamanismo, mas também à alquimia. O atelier dele era um laboratório onde a mistura e convivência de materiais e objectos se alteram e contaminam. A partir desses processos/experiências, as suas obras ganharam forma, mas também foi onde a sua compreensão e conhecimento do mundo, se expandiu e renovou. Caroline Tisdall explica que:

“The process of change inherent in Beuys’s work is a metaphor for the ongoing process of life and the inevitability and finality of death. Beuys’s studio was his world, his theater and laboratory in which he manipulated commonplace, if highly unusual, materials and objects such as fur, felt, honey, gauze, chairs, sleds and Volkswagen buses and animals such as hares and coyotes. Here, and in the street, he acted as shaman, channeling the energy that flows from these materials and objects, transforming and giving them new meaning by altering their identities or by placing them in unusual contexts.”⁵.

O meu processo de trabalho nunca está verdadeiramente parado, estou sempre aberta a um encontro/acontecimento. Estabeleci ao longo do tempo uma rede de amigos e conhecidos que me conhece mim e ao meu trabalho e vão recolhendo objectos para depois nos entregarem, posteriormente seleccioná-los. Não é um processo que possa dizer que tem intervalos, devido a constante invasão de informação que estou sujeita, mas também por já ter criado ritmo que me permite ter sempre esse fluxo activo. Estando no Covil ou num sítio conhecido ou não, há sempre a possibilidade de haver um encontro que me permite alargar mais um pouco a minha teia. Quando me refiro a encontros ou acontecimentos, são vivências que abrange e variam entre encontrar, assumir ou trabalhar um objecto ou testemunhar um fenómeno como a luz que penetra entre as folhas, um pormenor ou paisagem.

A fotografia revelou-se uma técnica importante no meu trabalho, sendo ela a única forma que uso para retirar esses materiais e trabalhar posteriormente neles. O acto de voltar aos mesmo sítios e fotografar as mudanças está ligado a essa busca em redescobrir e refazer, mas também em manter em aberto e sempre disponível essa abertura para a mudança e transformação. A metamorfose ou o hibridismo no caso dos artistas Joseph Beuys e Miguel Branco, são conceitos que se aplicam não só na forma final, mas sobretudo nos próprios materiais. Creio que Beuys está ligado aos materiais e Branco às formas. Beuys foca-se na mudança do próprio material, quando ele trabalha por exemplo a gordura com calor. Ele fornece formas de testemunhar as mudanças e metamorfose dos materiais. No caso de Branco, ele apropria-se e cria figuras de aspecto estranho ou grotesco, mas sempre com elementos que reconhecemos ou nos relacionamos. Relativamente às suas peças em fimo que começou a produzir em 2004, elas possuem um aspecto inacabado, degradado, decomposto, em certos casos, exibem uma natureza híbrida, criando um desconforto que deixa o espectador inquieto sobre o que está a ver ou como foi feito. Esse confronto obriga o espectador a observar e questionar, criando assim associações e/ou possíveis narrativas.

⁵ Waldman, Diane, (1986) Enzo Cucchi, New York: Solomon R. Guggenheim Museum

Na obra *Torso* (fig. 10), de Beuys, somos confrontados com um torso feminino, que parece ter sido partido e colado de novo, ou feito fragmento a fragmento. É uma mistura de materiais (gesso, ferro, gaze, madeira, chumbo e tinta), e podemos logo ver a relação que o artista cultiva com os materiais e texturas. A peça é mostrada numa vitrine, exposta ao mundo, como um manequim, vivendo das suas falhas, rachas e sobreposições. Beuys tende a repetir a figura do torso em vários contextos, materiais e técnicas. O mesmo acontece com as caveiras e esqueletos de Miguel Branco, a repetição quase obsessiva de uma figura para obter uma maior e melhor compreensão da própria forma (figura) e materiais usados. São universos que à primeira vista parecem distantes da nossa realidade, mas quando analisados, as suas origens são nos próximos. Este processo de transportar o espectador, também acontece no trabalho de Susanne Thémilitz, onde nos deparamos com quadros ou instalações com elementos retirados do seu contexto, jogos de texturas e camadas. O espectador é desafiado a reconhecer esses fragmentos e transportado para um universo multifacetado. Uma tentativa em levar o espectador para um mundo “a parte”, ligado ao nosso, mas que não está logo a vista. Acontece o mesmo na obra *Black Dear* (fig.9) de Miguel Branco, onde somos confrontados com um veado de grandes dimensões (176 × 264 × 92 cm), sozinho numa sala. O ambiente da sala é sereno, mas pesado ao mesmo tempo, devido a presença da peça, que parece que está a olhar para o vazio, mas sempre atenta ao que se passa. É uma figura estática, mas imponente. O material também suscita curiosidade, é feito de madeira pintada e queimada. A textura chama pelo toque, já que o acabamento com o fogo, curiosamente, criou uma aparência de veludo. Miguel Branco tem um trabalho multidisciplinar, onde acontece a proliferação e fragmentação de formas e texturas. Ele usa diversos materiais e técnicas, para conseguir criar figuras com aspecto estranho, híbrido, onde o espectador é convidado a questionar o que está a ver e a criar associações. As obras de Branco vão do mais grotesco, ao mais realista, desde de formas humanoides, ou animais, Branco tenta criar e renovar as relações com o mundo que o rodeia, estando sempre numa constante recolha de informações (imagens, objectos, novas técnicas). O lado enigmático do trabalho de Branco, está nas associações que podemos criar com as suas peças, a nossa própria experiência. São representações que corpos ou formas que transmitem o essencial para haver um reconhecimento que pode levar em certos casos a uma estranheza, repulsa ou fascínio. Branco apresenta o seu trabalho de seguinte maneira: “Creio que existem dois vectores no meu trabalho: um é a metamorfose, a proliferação e contaminação de formas, o outro é a estranheza, o contacto com aquilo que é misterioso, ilegível e, por isso mesmo, incompreensível.”⁶

Como qualquer ser vivo, o Covil precisa de se alimentar. O seu sustento vem da constante renovação do ciclo daquele espaço. A minha recolha e o acto de manter o Covil organizado, mantem-no alimentado e fornece-me ferramentas para trabalhar e desenvolver mais processo. Percebi a sua importância no meu universo, a sua função pode ser a de um buraco negro caótico que suga tudo e mistura tudo, mas também a de um filtro, que, bem cuidado e compreendido seleccionar (quase) tudo aquilo que preciso. Na próxima parte, será explicado o processo da recolha de objectos, materiais e fotografias.

⁶ Marmeleiro, José, 15.06.12, As estranhas metamorfoses de Miguel Branco, O Público



2. A. Pinho, Cabeçudo, 4x11x4cm, 2018, cerâmica, objecto encontrado. Exemplo de um híbrido



3, S/ título, 2018, 10x5cm, cerâmica. Fotografia tirada no covil, experiência com luz natural



4, experiência feita no Covil, com tinta e luz artificial



5, fotografia tirado no covil, conjunto de peças sob a influência da luz natural



6, fotografia do Covil, objectos encontrados



7, fotografia do Covil, objectos encontrados



8, fotografia do Covil, objectos encontrados



9, Miguel Branco, Black Deer, 2015, wood painted and burned, 176x264x92cm



10, Joseph Beuys, Torso, 1949-51, madeira, ferro, gaze, tinta, gesso, chumbo

A procura, o passear e a recolha

A maior parte do material que uso é recolhido por mim em matas, ruínas ou praias. Uma das minhas maiores fontes de inspiração, é caminhar, andar por aí, sem nenhum rumo bem definido, mas atenta a qualquer encontro que possa surgir. Há um sentimento de estar à espera de algo, mas com as expectativas baixas, como quando faço uma experiência e tenho que aguardar pelo resultado, o tempo e a sua passagem são inevitáveis e o resultado pode não ser nada daquilo que estava à espera. O acto de caminhar sem rumo pode ser visto como um ritual ou parte da minha rotina semanal, é um processo que consigo interligar com os gestos que executo quando ando a procura de algo para desenhar ou moldar. Quando vou passear, exploro vários caminhos, vários cantos e recantos, olho para o chão, para o céu, quando se trata de moldar ou desenhar, repito o mesmo processo, mas com as mãos, ando com elas pela argila ou folha. - Esmago, estico, faço e desfaço, risco, borrato. Estes passeios, ou processos, são uma forma de meditar, uma forma que permite ao meu pensamento e corpo trabalharem de outra forma. Encontro-me nesses momentos numa espécie de limbo, onde o consciente e o inconsciente se fundem, criando assim uma harmonia entre o corpo (gesto/mão) e a mente. Kaufmann explica em *Le Cœur à l'ouvrage: théorie de l' action ménagère* que:

“Num pólo (nas obscuras profundezas incorporadas) atuam discretamente os automatismos, armazenamento de saber relativamente fechado. No pólo oposto (nos cumes luminosos do pensamento racional) desfila a consciência clara, dominadora logo que se consegue impor. Entre os dois desenvolve-se um vasto espaço, sem dúvida mais importante quantitativamente, onde as ações e os pensamentos são guiados pelas sensações. [T.L.]”⁷

Estes passeios e o acto de fotografar e recolher objectos também me permite renovar e ter novas perspectivas no que toca ao ciclo da vida, a passagem do tempo e a actividade humana e natural, as suas influências, as suas causas e consequências. Como é costume visitar os mesmo locais, fotografar pode ser visto como uma forma de documentar a minha viagem, uma forma de testemunhar as metamorfoses do mundo. Um local, por mais “aborrecido”, simples que seja, tem sempre algo para mostrar, nem que isso implica adaptar a nossa perspectiva. Em *Modos de fazer mundos*(1995), Goodman diz:

“Tal crescimento no conhecimento não se dá pela formação ou fixação da crença, mas pelo avanço da compreensão. (..) os mundos são tanto feitos quanto descobertos, assim também o conhecimento é tanto refazer como relatar(..) Perceber o movimento, vimo-lo, consiste frequentemente em produzi-lo. Descobrir leis envolve delineá-las. Reconhecer padrões é em grande medida uma questão de os inventar e impor. A compreensão e a criação andam juntas.”⁸

Encaro o processo artístico como uma busca, uma pesquisa de formas, sensações, texturas, de entendimento do exterior e interior e das relações que existem entre elas. Fotografar revelou-se ao longo do tempo ser um método de grande relevância, no que

⁷ Kaufmann, Jean-Claude - *Le Cœur à l'ouvrage: théorie de l' action ménagère*. Paris: Éditions Nathan, 2011.

⁸ Goodman, Nelson, *Modos de fazer mundos*, 1995, Edição Asa

toca à recolha de material, neste caso fotografias, que encaro como fragmentos descontextualizados, mas também a forma como me relaciono com o que me rodeia. Ensinou-me a observar, a prestar atenção aos pequenos pormenores. Esses fragmentos (fotos) são depois armazenados num disco rígido ou em alguns casos, são impressos e armazenados no *Arquivo*. O primeiro trabalho que desenvolvi a partir de fotografias, foram uns protótipos/maquetes em k-line. Estas maquetes eram inicialmente uma maneira de visualizar possíveis projecções e sobreposições das minhas fotografias, conjugadas com peças em argila e objectos encontrados. O meu objectivo era perceber as relações das peças com as imagens, mas também o contraste das texturas e da própria perspectiva. Posso dizer seguramente que foram os protótipos das caixas e das mesas, que irei falar no capítulo seguinte. As maquetes tornaram-se parte integral da(s) obra(s). São suportes que me permitem grande liberdade no que toca a encenação e assemblage. Um pouco como dioramas, cenários habitados por criaturas e plantas de outros tempos ou mundos, onde posso brincar livremente com a imaginação e interpretação do espectador. Houve ideias em deixar (o espetador) brincar e organizar as maquetes e peças, mas optei por deixá-lo como mero observador, alguém que está de passagem, mas que pode livremente circular à volta das peças. A liberdade de poder remexer e refazer é parcial, só posso mover as peças- os habitantes, o cenário são sempre os mesmos, lugares fixos, não tenho nenhuma peça definida para eles, ao contrário de algumas caixas.

A série *Encruzilhadas* (fig.12) foi outro trabalho que desenvolvi a partir das fotografias, é uma série fechada em relação à técnica, processo utilizado e à escolha de fotografias. Foi um trabalho elaborado para a disciplina de Máquinas de Imaginar, onde nos foi pedido elaborar uma obra ou projecto para ou a partir, de um conjunto de terrenos e pinhais junto aos edifícios da escola. É um exemplo de um trabalho que nasceu à medida que fui descobrindo novos locais. A sobreposição, ideia de camadas, um jogo entre o que esteve ali antes e o que está ali agora. O próprio local tinha sofrido há alguns meses uma drástica mudança, centenas de árvores foram cortadas, transformando-o numa paisagem completamente nova, onde estruturas e caminhos foram revelados. Esta série nasceu exclusivamente a partir daquele local, todas as imagens usadas foram retiradas no mesmo sítio e nos mesmos dias por contingência de calendário, só me foi possível deslocar-me ao local duas ou três vezes. Tinha à minha disposição uma impressora e papel fotográfico liso, guardado numa gaveta. O tamanho nunca pode ultrapassar o A4, sendo esse o limite de tamanho do papel da impressora. Comecei este trabalho inicialmente como um ensaio, daí também a escolha do papel ter sido pouco pensada. Era o que tinha “à mão”. Posteriormente digitalizei as fotografias, para mais tarde trabalhar a escala e imprimir em outros tipos de papel. Quando analiso melhor este processo, percebo que é importante trabalhar com ferramentas que conheça, como no caso da minha impressora, ou até do papel que é liso e com pouco brilho, papel IOR. A própria forma de imprimir da máquina e as tintas, criam falhas de impressão que considero interessantes. A escolha das fotografias foi pouco pensada, também devido a pequena quantidade de material que tinha recolhido daquele local. Conclui que as sobreposições não deviam de ultrapassar mais de 3 camadas, mais que isso torna as fotografias muito pesadas/ruidosas e pouco interessantes. Revelou-se mais um ensaio, um processo interessante, onde a planificação

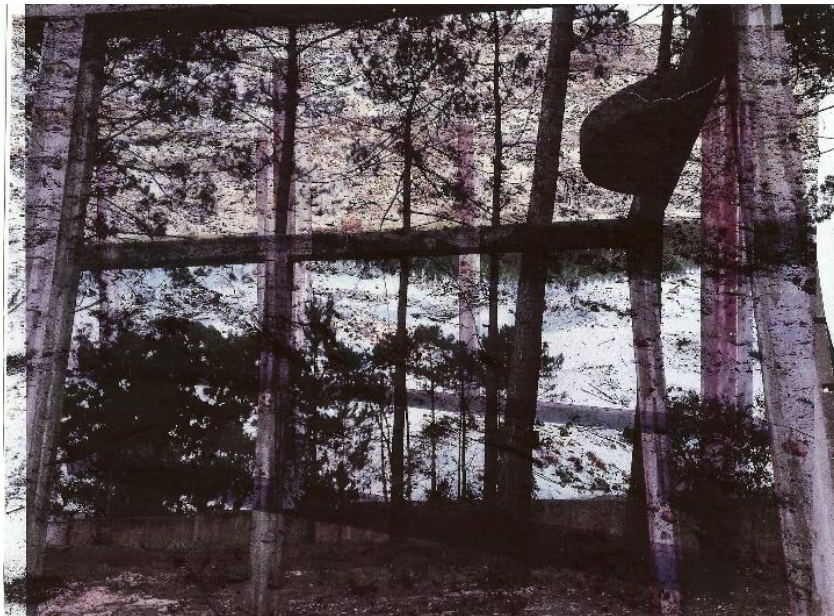
acontece na mente, e o resultado só se torna visível à medida que vai surgindo (neste caso, à medida que a fotografia é impressa). Os resultados que não se revelaram interessantes devido ao excesso de sobreposições ou à composição em si foram arquivados no Arquivo e alguns mais tarde fragmentados e reorganizados no Diário Gráfico.

Passear abriu-me portas para renovar e expandir a minha compreensão e relação com o mundo. E não se trata só de passear com os pés por um caminho, mas também de viajar com a mente, com as mãos, com os olhos, trata-se de uma descoberta e redescoberta. Um jogo entre xamanismo, onde há uma procura em criar relações com os objectos e fragmentos que povoam o mundo, e o alquimista, que procura criar novas fórmulas e descobrir novos métodos. Seja através de um caminho, ou através da argila, quero deixar as minhas marcas, e registar/recolher testemunhos dessa passagem. A transformação dos objectos orgânicos que acumulei ao longo dos anos das minhas viagens, passeios e quotidiano, criaram vários universos articulados entre si.

O próximo capítulo abordará os conceitos, artistas e processos que estudei para entender as minhas peças, os resultados destes processos e experiências, relacionando-os com o mundo e espectador, com a ajuda de dispositivos ou formatos, que serão igualmente explicados.



11 A.Pinho, 2018, Sempés, 36cm, objecto encontrado que não sofreu alterações.



12, A.Pinho, 2018, Série Encruzilhadas, #1
,21x29,7cm (A4)



13, A.Pinho, 2016, Desflorar, ficheiro digital



14, A.Pinho, 2013 Desflorar, ficheiro digital

Capítulo II

Híbridos

Irei inicialmente falar de alguns conceitos como a hibridez, relacionando-a com a monstruosidade e metamorfose. De seguida, irei abordar a questão do mostrar ou expor, a criação de dispositivos como as mesas e as caixas e todas as possibilidades que isso me deu para criar vários universos interligados. Por fim, o formato livro, o acto de folhear pinturas, desenhos ou fotografias, fragmentadas e descontextualizadas, para criar uma nova forma de relacionar os meus trabalhos com o mostrar; com o espectador e com toque. As analogias das obras de outros artistas, ajudarão a diferenciar e compreender o “meu” grotesco e como articulo as minhas peças e obras com o espaço e os dispositivos.

O nascimento de um monstro

Uma questão que perdurou durante muito tempo foi o porquê das minhas figuras serem monstruosas. De onde vem o fascínio pelo mórbido e estranho? Como explica José Gil em *Monstros*:

“(…) O monstro chega mesmo a viver dessa aberração que exhibe por todo o lado a fim de que a vejam. O seu corpo difere do corpo normal na medida em que ele revela o oculto, algo de disforme, de visceral, de interior, uma espécie de obscenidade orgânica. O monstro exhibe-a, desdobra-a, virando a pele do avesso, e desfralda-a sem se preocupar com o olhar do outro; o para fascinar, o que significa o mesmo”⁹.

Não existe uma narrativa prévia por detrás das minhas peças, elas simplesmente são o que são e vivem do seu aspecto. A afirmação anterior não anula o facto de existirem narrativas provisórias. São narrativas que podem ser criadas pelo espectador ou na montagem de uma exposição. No caso do espectador, essas narrativas surgem das próprias associações que ele estabelece com as peças e com o espaço habitado naquele momento por elas. Na montagem das peças, aproprio-me do espaço e tenho liberdade em posicionar os meus trabalhos onde achar melhor, mais adequado. Não sendo *site specific* a instalação do trabalho é feita em função das características do espaço disponível. As peças e objectos não só habitam as mesas ou caixas, mas todo o espaço onde elas se encontram. Organizo as peças consoante a luz, as sombras, tentando sempre tirar o maior partido do local e criar um jogo de perspectiva. As mesas são os principais suportes, mas as peças e objectos estão livres de serem mostrados noutro contexto, como nos dioramas, nas caixas, ou num suporte exterior, que não foi feito nem pensado por mim, surgiu no momento.

⁹ Gil, José, *Monstros* (2006), Relógio D'Água

Outro aspecto importante no meu trabalho é a monstruosidade que surge do hibridismo das formas, materiais e texturas, mas também da própria mutação/vivência das peças e procura de novos materiais, ferramentas e texturas. As peças nascem do meio do caos de formas, texturas e materiais que povoam o Covil. Tal como aconteceu com os meus objectos e colecção, as peças começaram a ser cada vez mais e surgiu a necessidade de encontrar uma forma de as mostrar. A primeira grande questão no que toca a estas peças e no meu trabalho em geral, é a minha relação com os materiais (argila, madeira, k-line, conchas) e técnicas (processos ou técnicas fotográficas, fragmentação, desenho) mix media. Não existe razão ou significado na forma monstruosa e grotesca delas (as obras). A única razão válida, é a relação do conceito de monstruosidade, metamorfose e grotesco á condição humana. Os sonhos, o medo do desconhecido, segredos, a angústia ou a hipocrisia- são termos que descrevem parte do lado humano mais desprezado pela moral e/ou sociedade. Antes de entender o porquê de eu criar figuras desta natureza, percebi que tinha que aprofundar o meu conhecimento e relação com a própria procura. Para mim o hibridismo é uma característica que podemos dizer à primeira vista, monstruosa, é na realidade, a junção acontece uma simbiose de dois ou mais elementos/órgãos/fragmentos de contextos e materiais diferentes. Dessa junção, acontece uma simbiose. No dicionário da porta editora explica os seguintes significados:

1. “BIOLOGIA associação de dois indivíduos de espécie diferente, com benefício mútuo como acontece com as algas e os fungos que constituem os líquenes
2. figurado relação de cooperação que beneficia os dois envolvidos
3. figurado associação íntima “¹⁰

Encontrei uma definição de hibridismo que achei interessante: Hibridez. Tem a seguinte definição: “Sem normalidade; ausência de proporção, simetria ou regularidade; anomalia.”¹¹ É entre estas duas abordagens: proveniente de duas fontes, no meu caso material de origem diferente ou orgânico(irregulares): ausência de proporção: simetria ou regularidade, que consigo rever a maior parte das minhas peças. A junção de materiais e formas diferentes que resultam numa ser disforme, desprovido de vergonha da sua anormalidade, da sua ausência ou abundância de membros. José Gil explica que “um monstro é um excesso de presença”, a sua imagem/forma contém elementos que nos faz questionar e olhar. A sua presença pode confundir-nos, repugnar e/ou até mesmo fascinar:

“Um monstro é um excesso de presença. Que a anomalia seja um corpo redundante ou a que faltem órgãos é necessariamente marcado por um excesso. O monstro combina os elementos de que é formado de tal maneira que a sua imagem contém sempre mais substâncias que uma imagem vulgar.”¹²

O hibridismo também acontece no que toca ao sexo/género das minhas figuras, algumas peças exibem características mais femininas ou masculinas ou uma mistura, mas não possuem um género fixo. A falta de membros, sobretudo da cabeça remete para uma identidade escondida, não me refiro a algo ou alguém específico, mas sim a um geral, a quem (quiser fazer) fizer associações e relacionar-se com a(s) peça(s). São todas peças

¹⁰Infopédia, Dicionário Porto Editora, <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/simbiose>

¹¹Dicionário online de português, <https://www.dicio.com.br/hibridez/>

¹² Gil, José, Monstros (2006), Relógio D'Água

únicas e de difícil reprodutibilidade, todas elas têm marcas feitas durante a sua criação (impressões digitais, grãos, rachas). Algumas peças possuem um esqueleto ou base (feito de arame ou jornal), e não faço questão em tapar ou esconder. Assumir essas “falhas”, não só tem um aspecto visual interessante, mas permite-me ver como posso trabalhar os materiais em conjunto.

A fragilidade das peças, que também se aplica na série Livros, faz contraste com o aspecto grotesco das formas ou conteúdo. A monstruosidade também advém das formas orgânicas que associamos a órgãos, membros, cabeças de Homens, de animais ou de um elemento indefinido. A hibridez e monstruosidade também provêm da mistura de materiais, criados ou assumidos por mim. Um pau assumido como um membro ou a mistura de várias pastas moldáveis para criar um novo material como parte integrante do processo metamórfico e artístico. O material ajuda a suportar estas figuras improváveis, mas também fornece textura e elementos para levantar questionamentos sobre a sua origem ou fazedura. São também encarados como ensaios, onde a tentativa erro é inevitável e consoante o material que tenho à disposição, o meu processo adapta-se. Os materiais possuem já em si processos metamórficos, como a argila (terra + água) ou, os ossos que são o resultado da decomposição de um ser vivo. As formas ou figuras são o resultado desses ensaios, e são por vezes repetidas em vários materiais, como acontece com a figura do torso ou a falta de membros. Figuras grotescas são usadas há séculos como sátira ou com carácter de denúncia. No caso das gravuras de Goya, *Os Caprichos*, é fácil perceber a intenção do artista: denunciar e “gozar” com os vícios/hipocrisias (os caprichos) da sociedade da época. Goya criou algumas figuras híbridas com uma parte Homem e outra animal, como o porco, o macaco ou o burro. Mesmo quando a figura não era híbrida, exibia uma aparência grotesca, velha, desformada. O grotesco e a monstruosidade (hibridismo neste caso) foram usados como metáfora para os males do mundo e como forma de ridicularizar a burguesia e nobreza- fanatismo religioso, modelos educativos, prostituição, abuso de poder, hipocrisias. No meu caso, o grotesco manifesta-se também pelo hibridismo e monstruosidade, mas não existe uma objectivo tão definido como nas gravuras de Goya. As minhas figuras não são denúncias a um determinado grupo social, elas limitam-se a ser aquilo que são, umas estranhas, outras com as vísceras de fora, outras com duas cabeças- elas vivem da sua aberração. O ser humano tem pavor daquilo que desconhece, mas também daquilo que realmente é ou pode vir a ser. As vísceras, a decomposição ou a existência de seres com cinco membros são possibilidades reais, que parece que há sempre uma tendência negativa ou haver um afastamento- “só acontece aos outros”.

Como mostrar um monstro?

As mesas remetem para uma folha branca, onde tenho total liberdade em organizar as minhas peças, as sombras e reflexos feitos pelas minhas obras também se revelaram interessantes, e é outro elemento que futuramente quero explorar e aprofundar. As mesas são de cor branca para criar um espaço neutro, têm unicamente como marcas as imperfeições e marcas da madeira ou da tinta. São cavaletes e tábuas que, para além de serem fáceis de transportar, são rápidos de montar. Esse princípio nômade permite-me mostrar as minhas peças facilmente e em quase todo o tipo de espaços/locais. As mesas possuem o mesmo tamanho e cor como forma de manter uma determinada consistência, mas nada me impede futuramente mudar as medidas, cor ou mesmo o próprio suporte. São dispositivos que fornecem uma base, um pano de fundo pronto a ser montado e articulado com as peças e com o que o rodeia.

Em relação às obras em si, a fragmentação dos corpos, das imagens e fotografias, remete para algo inacabado, mas também pode ser visto como uma simplificação das formas, que não deixa de transmitir um certo fascínio ou mau estar dependendo da perspectiva do espectador. Há uma tentativa de transportar o espectador para um universo fragmentado ou feito de fragmentos. No caso do trabalho de Susanne Themlitz, sentimos que fomos transportados para outro espaço, que aquilo que estamos a ver são várias imagens, objectos ou acções fragmentadas, descontextualizadas e reorganizadas como um todo (fig.15 e 16). O uso de dispositivos como parte da obra foi algo que relatei logo com o meu trabalho. Susanne usa todo o tipo de suporte/dispositivo, desde tijolos a placas em madeira ou bancos, são conjugados com outros objectos (espelhos, pedras, conchas). Esses objectos andam livremente pelos dispositivos, podem se encontrar em cima, em baixo, suspensos, eles habitam aquele espaço/dispositivo. Essa abordagem, permite, não só brincar com o(s) dispositivo(s) mas também com o próprio espaço onde estão expostos. A ideia de leveza/suspensão, transporta-nos para um universo que está e não está ali. Susanne combina vários elementos (fragmentos), elementos esses, por vezes, suspensos no ar, sem orientação ou forma definida. À primeira vista parece-nos, um caos de cores, formas e texturas, mas ao longo da observação, podemos identificar vários elementos. Alguns acabam por se tocarem, ligarem ou sobrepor. São jogos de camadas e texturas. Há uma ideia de sonho, místico e estranho, onde o espectador não sabe bem para o que está a olhar, obrigando-o a olhar e analisar cada detalhe da obra. objectos/corpos/acontecimentos sem contexto. O ar de inacabado, mostra que há uma procura de revelar somente o essencial e dar uma aura fantasmagórica, um jogo entre revelar e esconder. São mundos suspensos, "à parte", mas que se ligam a nós, por texturas, cores ou figuras. O trabalho da Susanne, remete também para a tentativa de construir um cenário, onde existem várias perspectivas e elementos a habitá-lo. Quando disponho os meus objectos ou esculturas nas mesas, quando preencho o diário ou os livros, estou a juntar/conjugar vários fragmentos recolhidos ou criados por mim. Quando fotógrafo algo, estou a retirar um fragmento e a congelá-lo e quando recolho um objecto, estou a retirar um pedaço daquele lugar e tempo. Por fim, encontro (ou não) uma função para ele. Esses fragmentos, no caso da Susanne, são cores, texturas, criados sobre papel ou organizados

de forma estranha, quase aleatório. O mesmo acontece com os materiais e formas, o contraste de um fragmento de paisagem a lápis com uma mancha viva de tinta a óleo. Um jogo entre o leve, e o pesado, o orgânico e o industrial, a estranheza e a familiaridade.



15, Susanne Thémlytz, The Dormouse's Dream (Monument), 2015



16, Susanne Thémlytz, From the series 'Trans-Planes & Trans-Plants (Still Life)' (detail), 2012,

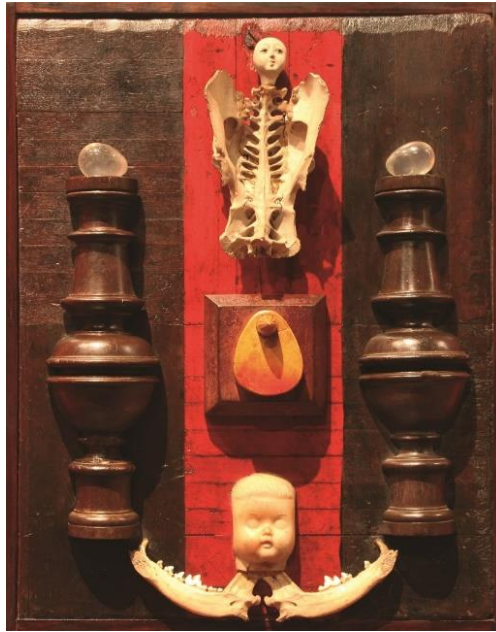


17, A.Pinho, 2018, vista de montagem de uma exposição

Criei as primeiras caixas em 2017, foram “fornadas” com fotografias, imagens, e algumas pintadas. São dispositivos onde posso guardar e transportar pequenos universos. Ao contrário das peças que habitam as mesas, os elementos que compõem as caixas, nunca são removidos. A ideia é a mesma que a das maquetes ou dioramas, criar suportes que para além de uma função de expositor, são parte da obra e podem ser vistas como um cenário ou um acontecimento fechado em si. Articulam-se uns com os outros, as caixas, mesas e peças. As caixas envolvem os objectos e peças, e as mesas envolvem tudo, peças e caixas. Posso criar sempre novas associações em diferentes locais, posso escolher só mostrar as caixas ou objectos, sem as mesas, sozinhas, em conjunto pré-seleccionado, sempre consoante o espaço, mas também as peças que tenho à minha disposição. Nada me impede de acrescentar mais mesas, ou de arranjar novos dispositivos, caixas e objectos. Como disse anteriormente, as mesas representam um espaço, um local em branco, habitado por estranhas criaturas que se encontram por cima, em baixo, suspensas. É uma brecha, um universo paralelo, onde espaços habitam outros espaços, universos dentro de universos. As caixas também me permitem brincar com o suspense, já que tenho a possibilidade de as fechar, e esconder o seu conteúdo, ou deixá-las parcialmente abertas, deixar uma fenda por onde se pode espreitar e ter um deslumbre daquilo que ela esconde. Remete-me para a obra de Marcel Duchamp, *Étant Donnés*. Um jogo de perspectiva e interpretações, mas também recai sob o espectador escolher entre espreitar ou não. Esse acto de observação, de nos aproximar com cuidado, agachar-nos, uma forma de desvendar aquilo que está à nossa frente e criar associações ou narrativas. São vários acontecimentos, ligados directamente ou indirectamente, como acontece com o trabalho de Themlitz ou nos trípticos de Bosch, onde estão representados vários acontecimentos,

ao mesmo tempo, todos eles relacionados, num ambiente repleto de fauna e flora estranha e grotesca, no caso de Susanne, são texturas, materiais, técnicas e objectos. Esse universo estranho, faz o espectador olhar com intriga, tentar reconhecer e desvendar o que está a acontecer. Apesar das caixas não serem tão “mutáveis” como as mesas, elas podem ser vistas individualmente (podem ser colocadas em cima de outros dispositivos), ao contrário das mesas, que só servem para serem habitadas.

Encontrei no meu percurso dois artistas que usam o suporte de caixas, mas os resultados são em certas medidas, opostos. Joseph Cornell e Farnese de Andrade foram dois artistas do século XX que usaram os mesmos métodos, como a recolha, a apropriação, a fragmentação, a assemblage, e em alguns casos, o hibridismo. O trabalho de Cornell (fig.19) sugere um universo onírico, leve e melancólico, que nos transporta para o mundo dos sonhos, viagens e memória. Foi a minha primeira referência no que toca ao uso das caixas. Em termos plásticos os nossos trabalhos diferem no rigor formal quando se trata de criar conteúdos para as caixas. O meu trabalho tem um aspecto menos encenado, descuidado, onde há uma despreocupação em criar algo bonito, organizado ou harmonioso, mas sim que suscite sensações/associações desconcertantes. No caso do artista brasileiro, Farnese de Andrade, ele criou caixas com conteúdo de natureza mórbida e grotesca (fig.18). Retrata o lado negro, o lado decadente, podre, pesadelos, se compararmos com o trabalho de Cornell. É interessante ver como a forma de trabalhar os objectos ou materiais, mudam completamente a sua interpretação e associações. Andrade cria assemblages, interligando esses objectos, pedaços de madeira, bonecas, oratórios, santos em gesso (por vezes fragmentados), corroídos pelo mar ou apanhados em aterros. Como no meu caso, Farnese não projetava os seus trabalhos, foram surgindo espontaneamente, entre o gesto manual e a elaboração mental. Temas ligados ao nascimento, morte, condição humana, pelo uso de bonecas, resina, itens religiosos ou memórias pessoais e colectivas. Farnese guardava as próprias obras que se acumulavam em seu atelier, que ia constantemente recriar, ele recriava as peças e revisitava certos temas. Mais uma vez, são métodos que me remetem para o Covil, Arquivo, e processo artístico. Os seus objetos são *object-trouvés* que atuam em nosso inconsciente e parecem estar associados a algumas lembranças, mas sobretudo fazem parte de uma autobiografia que o artista construiu. As caixas foram uma forma de organizar e expor esses objectos. Este tipo de suporte como caixas, resinas, são uma forma que pode representar a mente, um espaço fisicamente fechado, mas com um enorme potencial no que toca a imaginação e emoções. É como se olhássemos para dentro da cabeça do artista e víssemos os seus sonhos, medos e desejos. Narrativas não lineares, mas carregadas de simbolismo. Outra característica, é a facilidade de transporte, como se fosse uma bagagem, algo que (podemos) carregar sempre connosco, tal como os desejos, sonhos, pensamentos e medos.



18. Farnese de Andrade,
Angelus, 1966,



19. Joseph Cornell, 1948,
Soap Bubble set,

O Livro

Não é de agora que o suporte livro me interessa, e decidi optar por criar uma série composta por vários livros, com medidas e capas diferentes, mas todos nascidos da mesma origem/contexto. O projecto surgiu para um trabalho para a disciplina Máquinas de Imaginar. Procurei pelo meu atelier material que poderia usar como capas, e de seguida começou o processo de selecção e criar conteúdo para eles. Um dos objectivos do trabalho, era criar um suporte, uma maneira de mostrar o meu trabalho de uma forma fácil e portátil. Os livros, são usados há séculos como forma rápida e eficiente para espalhar informação. Ao juntar todo o material que tinha disponível no atelier, comecei a seleccionar alguns fragmentos do Arquivo. Os livros foram criados todos em simultâneo, ao longo de vários meses. Este processo ainda se mantém até hoje, já que por vezes ainda adiciono alguns elementos aos livros, mas quero dá-los como acabados num futuro próximo. Encaro estes livros/volumes como livros de artista, são peças únicas, compostas por desenhos, pinturas e objectos, como rede, flores, tecidos. São desenhos, pinturas que em vez de estarem na parede ou emolduradas, estão nas nossas mãos, numa estante ou gaveta. Podemos folhear, sentir as texturas, os vários tipos de folhas. É uma forma de ver e sentir a pintura e o desenho, e aproximar-nos deles. Um livro, por norma, possui uma narrativa, uma sequência. As folhas dos meus livros estão soltas, o que permite haver uma maior interação com e entre elas, podem ser vistas individualmente, em conjunto pré-seleccionado, alterar a ordem, retirar e adicionar elementos. Nada é definitivo. Não existe um sentido específico, os livros podem ser vistos/lidos por todas as direcções e mesmo assim serem compreendidos como um todo. O conteúdo também é ele desprovido de narrativa ou lógica. São desenhos com anos de diferença, alguns trabalhos reaproveitados, fragmentados, refeitos. O único ponto de ligação directo entre eles, é o processo. Algumas formas ou figuras, também se comportam da mesma forma, repetindo-se em várias posições e/ou técnicas e contextos. Como acontece com as peças em argila e os objectos encontrados (os habitantes), os livros partilham o mesmo mundo/universo, mas as páginas são independentes. Em *Pinturas encadernadas ou pinturas enquanto livros*, Paulo Gomes afirma que: “Um aspecto a ser destacado nesses livros é que eles não são narrativos, isto é, eles não propõem uma leitura linear; ao contrário, eles pressupõem uma leitura incerta, com avanços e recuos, paradas e acelerações, voltas para comparações e constatações.”¹³ Estes livros comportam-se como uma galeria portátil, onde o espectador ou neste caso, a pessoa que está a folhear, pode a qualquer momento andar para trás e para a frente, liberdade essa que acontece em galerias e museus onde podemos andar livremente e visitar as obras na ordem que queremos.

No caso do artista António Frantz que abordei no primeiro capítulo, os seus livros possuem capas idênticas, sem qualquer indicação de que lado se começa a “leitura”, nem datas ou nome de autor (fig.21). Não existe início nem fim, e pode ser “lido” de qualquer maneira, pode ser manuseado como bem entender. A única variante é a escala, que pode ir de pequena a muito grande. Os livros podem sugerir narrativas provisórias, como

¹³ Revista Estúdio, Gomes Ribeiro, Paulo César, (2012),) *Pinturas encadernadas ou pinturas enquanto livros*, vol3, n6, Lisboa Dezembro, http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1647-61582012000200017

acontece com as mesas e caixas. Retratam lugares e vários acontecimentos, interligados ou não, onde somos livres de criar associações. Mais à frente, no mesmo texto, Paulo Gomes explica que:

“Essas pinturas têm outra natureza por serem encadernadas? Talvez sim, pois elas não se dão como fatos conclusivos, como seriam se estivessem encerradas nas suas composições fechadas para serem vistas de longe e de passagem. Elas adquirem aqui uma natureza diferente de suas irmãs penduradas nas paredes, pois se o formato livro impõe um tempo estendido e a aproximação física, elas perdem o carácter de evidências conclusivas. A transferência da pintura para o suporte livro permite a sensação de inacabamento. As possibilidades da permutação das imagens ao alcance das mãos e da sucessão aleatória, criada pelo folhear das páginas, permitem recuperar o princípio da tradução. Aquele princípio, que a pintura, enquanto arte de criação de referências, perdeu, ao tornar-se uma prática de apresentação ao invés de representação. Trata-se do prazer primordial do desvelamento e da descoberta dos modelos de organização do pensamento construtivo, das formas de expressão da sensibilidade e de uma língua comum, partilhada entre artistas e fruidores. Essas pinturas encadernadas propõem aos seus fruidores o prazer, compartilhado com seus autores, de pintar para conhecer.”¹⁴

Durante o processo de criação dos livros senti a necessidade de criar algo semelhante para as fotografias que fui encontrando no arquivo. Tinha comprado um álbum numa feira de antiguidades, factor que enfatiza o lado enigmático dele, já que não tenho qualquer informação sobre os antigos donos, ou sequer se foi alguma vez utilizado. Adquiri-o sem saber ao certo o que queria fazer com ele. Comecei a recortar as fotografias do tamanho do álbum e assim, assumi-o como suporte, das fotos e de alguns objectos de escala pequena. Aleatoriamente, fui colocando as fotografias (neste caso fragmentos ou recortes). Dei-lhe o nome de Diário Gráfico, porque tal como o tradicional diário gráfico, é um suporte portátil, onde vou despejando, no meu caso, os meus registos fotográficos. Também pode ser visto como um álbum de viagem, onde posso recordar sítios visitados e adicionar novos locais ou a mesma fotografia, mas trabalhada de outra forma. É um trabalho *work in progress* e assim se vai manter por tempo indeterminado. A sua natureza é mutável, posso a qualquer momento acrescentar ou retirar qualquer elemento, e interliga-lo com objectos, como flores, conchas, penas, ossos. O formato livro mostrou-me uma nova dimensão, onde a pintura não está mais limitada a uma moldura, a um limite que divide o interior e o exterior, o dentro e o fora, a obra e o espectador. É um formato que nos torna íntimo ao seu conteúdo, uma pintura na parede cria um certo distanciamento, mas um livro é um objecto que foi feito para ser manuseado, folheado, tocado, e depois guardado, para mais tarde, se repetir o processo.

¹⁴ Revista Estúdio, Gomes Ribeiro, Paulo César, (2012) Pinturas encadernadas ou pinturas enquanto livros vol3, n6, Lisboa Dezembro <http://www.scielo.mec.pt/pdf/est/v3n6/v3n6a17.pdf>



20, A.Pinho, Os Livros, 2018



21, Frantz (António Augusto Frantz Soares), S/ título, 2006,
22x22cm, livro encadernado em algodão branco, sem registos de
título ou autor. 10 páginas de algodão (tela) pintadas

Considerações finais

Este percurso de quase 3 anos ajudou-me a resolver questões que tinha desde da altura da minha licenciatura. Não conseguia entender certos aspectos do meu trabalho e só olhava para o resultado e aspecto final. A dissertação obrigou-me de certa forma a mudar a minha perspectiva, estabelecer uma base de trabalho/processo e definir conceitos. Houve uma rutura que se deu não só pela conquista de técnicas e materiais, mas também pela pesquisa teórica. Estabelecer pontes com outros artistas ou autores como forma de chega a um maior entendimento do meu trabalho. Ajudou-me a criar uma linguagem própria definida. No meu caso a argila teve um papel significativo no meu percurso, já que foi a partir daí que comecei a interessar-me pelos materiais e processo artístico. O meu trabalho ganhou outra forma/maturidade, e conceitos, como a hibridez e a metamorfose, começaram a ganhar mais força. Foi a razão de querer entrar no curso de cerâmica criativa no CENCAL. Quero lidar directamente com os materiais, desde da extração, preparação, modelação até ao produto final- poder testemunhar uma transformação/metamorfose e fazer parte disso. Os dispositivos e formatos também tiveram um papel crucial na evolução do meu percurso. Não é só criar, é saber mostrar e relacionar com o resto do mundo. Até ao momento, o meu processo de trabalho é muito intuitivo, mas ao aprofundar os meus conhecimentos técnicos, vou poder relacionar-me melhor com uma vasta gama de materiais e tirar o melhor partido deles.

Vou continuar a estender a minha teia para criar relações com o mundo, como tentativa de o compreender melhor, mas também para recolher todos os tipos de objectos e imagens que quero e/ou me for possível. É um caminho longe de ser linear, com muitas direcções e variantes, está sempre a ser reinventado, repensado e refeito. Descobri para além das mesas e caixas, o formato de livro que se revelou ser muito interessante. A instalação não foi um tema aprofundado por mim, mas é inquestionável a sua função e importância no que toca à apresentação e montagem dos trabalhos, e contribuiu para melhor entender o meu processo artístico. Até à data usei apenas pastas de cerâmica não cozidas. Com o objectivo de querer descobrir novas técnicas e processos, estou a desenvolver os meus conhecimentos em cerâmica e a estudar no CENCAL vários processos, desde da extração, à preparação, confeção e cozedura das peças. Quero vir a explorar técnicas de cozedura, de vidrados e ver como me relaciono com essas técnicas, para mais tarde, talvez, vir a desenvolver novas peças. O vidro e a madeira são outros materiais que futuramente quero vir a explorar. Evolver-me com estes materiais exige combinar vários elementos, nomeadamente o fogo, a água, a terra ou o ar. Os processos e experiências que abordei não estão fechados, são uma procura constante, que se vão adaptando consoante a evolução do meu conhecimento em relação ao mundo, e com a passagem do tempo. Tenho que dar continuidade ao ciclo, continuar a traçar o meu caminho numa tentativa constante de renovação de perspetivas, de busca por materiais e fragmentos, e formas de expressão e de estar.

Bibliografia

Breton, André, Manifesto, (1924), acessido em 22 de abril 2019
<http://www.culturabrasil.org/zip/breton.pdf>

Dicio, Dicionário português, acessido a 12 de fevereiro 2019
<https://www.dicio.com.br/hibridez/>,

Infopédia, Dicionário Porto editora, acessido a 12 de fevereiro 2019
<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/simbiose>

Gil, José, (2006), Monstros. Lisboa: Relógio D'Água.

Goodman, Nelson, (1995) Modos de fazer mundos. Lisboa: Edições ASA

Kaufmann, Jean-Claude, (2011), Le Cœur à l'ouvrage: théorie de l' action ménagère.
Paris: Éditions Nathan

Marmeleira, José, (2012), As estranhas metamorfoses de Miguel Branco, O Público,
acessido a 14 de dezembro 2018
<https://www.publico.pt/2015/06/12/culturaipilon/noticia/as-estranhas-metamorfoses-de-miguel-branco-1698265>

Gomes Ribeiro, Paulo César, (2012) Pinturas encadernadas ou pinturas enquanto livros,
Revista Estúdio, vol3, n6, Lisboa: acessido a 16 de fevereiro
<http://www.scielo.mec.pt/pdf/est/v3n6/v3n6a17.pdf>

Veet Pramad, (2001) Curso de tarot e o seu Uso terapêutico, Lisboa: Dinalivro

Waldman, Diane, (1986) Enzo Cucchi, New York, Solomon R. Guggenheim Museum

Bibliografia não citada

Huxley, Aldous, (1954-1956), As portas da percepção & Céu e Inferno, acessido a 24 de abril 2019, http://culturadigital.br/contraculturadigital/files/2012/02/Aldous_Huxley-As_portas_da_percepcao.pdf

Ingold, Tim, Repensado o animado, reanimando o pensamento, acessado a 13 de julho 2019 <https://seer.ufrgs.br/EspacoAmerindio/article/viewFile/43552/28031>

Kafka, Franz, (1915), A metamorfose, acessado a 24 de abril 2019, <http://www.culturabrasil.org/zip/metamorfose.pdf>

Ramos Gonçalves, Maria Livia C. M., Gabinetes de curiosidades: paradoxos das maravilhas Chamber of Wonders: wonders' paradoxes, acessado a 14 de julho 2019, <http://www.nutes.ufrj.br/abrapec/viiienpec/resumos/R1276-1.pdf>