

Abstract

My work involves a desire to work with substances that exist in the material world. Vegetable organic matter observed daily. This is a work built upon the attention given to the details of shapes found in matter – deteriorating leaves and parts of plants. The subjects are removed from their natural habitat and carried into the studio.

What interests me in these organic matters are the designs they create by themselves. I intend to understand how to register them. To this point, I work through engraving, drawing and photography. In the work I am presenting, I focus on these last two. Registration lets me know both the materials in question, and the various methods used.

Keywords

outline, organic matter, registration, matrix, detail.

Sinopse

O meu trabalho passa por uma vontade de trabalhar com matérias que existem no mundo. Matéria orgânica vegetal observada diariamente. Um trabalho que se constrói através da atenção dada aos pormenores das formas que encontro nas matérias – folhas em deterioração e partes de plantas. Estas são retiradas do seu habitat natural e transportadas para dentro do atelier.

Uma vez que o que me interessa nas matérias é o desenho criado por si, pretendo perceber como posso registá-las. Para isso, trabalho a partir da gravura, do desenho e da fotografia. É nestes últimos que me concentro, no trabalho que aqui apresento. O registo permite-me conhecer tanto as matérias em questão, como os diferentes meios que utilizo.

Palavras-chave

contorno, matéria orgânica, registo, matriz, detalhe.

Índice

1. Introdução 3,4
2. Ponto de partida 5
3. Formas da Natureza 6,7
4. Um arquivo aberto 8-10
5. A imagem 11
 - 5.1. Impressão 12,13
 - 5.1.1 Com o desenho 13,14
 - 5.1.2. Aproximação, fotografia
como um fragmento da realidade 15,16
6. Sobre os trabalhos 17-38
7. Conclusão 39
8. Bibliografia 40
9. Glossário 41

1. Introdução

Para a realização da Componente Escrita da Tese foquei-me na compreensão da linha de pensamento que me acompanhou durante a construção do trabalho prático.

Quando me pareceu que o trabalho tinha uma estrutura sólida, com alguns trabalhos finalizados, quis perceber quais os assuntos teóricos que este poderia tratar.

O meu percurso concentra-se em torno de uma busca que se reflecte no desenho feito por elementos com que me encontro diariamente. Refiro-me aos desenhos produzidos pela natureza. O que me interessa nesses desenhos é o contorno da matéria. Aquilo que acontece entre esta e outros fenómenos naturais. Por exemplo, a luz e aquilo que provoca na matéria, leva-me a pensar na relação entre ambas, como uma compreende a outra.

Interessa-me registar as formas de uma matéria numa folha de papel. Para isso é necessário compreender as técnicas que me ajudam a concretizá-lo. Os meios que utilizo para o desenvolvimento do trabalho são o desenho e a fotografia. Uma procura que durou cinco anos. Na licenciatura o assunto explorado era o mesmo. No mestrado encontrei meios e respostas muito simples para a realização do trabalho. Transformou-se num fazer muito imediato, no sentido em que o resultado final acontece rápida e intuitivamente.

A componente teórica da tese foi importante porque finalmente olhei para o corpo do trabalho enquanto gerador de ideias, não tendo até então existido grande reflexão teórica. O trabalho foi crescendo à medida que houve um entendimento das técnicas usadas – desenho e fotografia – e da matéria.

O método obedece a uma lógica de influências directas. O desenho e a fotografia permitem conhecer a matéria. A matéria faz conhecer tanto o desenho como a fotografia. Um movimento recíproco. Tentando perceber as características de cada um e como podem estas relacionar-se umas com as outras. Perceber aquilo que cada um permite, resultou num caminho de descobertas.

Quando apresentei o meu trabalho a outros, foram levantadas várias questões que se tornaram pertinentes. Foram desencadeados assuntos concretos com ideias concretas, e tornou-se importante perceber como é que alguns desses assuntos podem fazer parte do meu percurso, do que falam, quais as suas premissas.

O primeiro assunto que considerei foi a ideia de “percepção”. Várias leituras acerca do trabalho fizeram com que se tornasse relevante perceber o significado deste conceito, que provavelmente se aplica a todos os trabalhos em artes plásticas.

O trabalho passa pelo registo de algo muito concreto, matéria orgânica. Esse registo provém de uma recolha que, pela sua metodologia, acabou por produzir um arquivo pessoal. As

regras foram impostas por mim à medida que o ia construindo. Daí surgiu a necessidade de perceber também o que está por trás do conceito “arquivo”.

Por último, reflecti sobre o conceito de imagem. Esta como resultado do trabalho desenvolvido. A sua importância e linguagem, como é que essa linguagem chega ao outro e como é que a sua leitura pode ser feita. Leitura esta que, posteriormente, pode ser devolvida à própria imagem ou a quem a produz.

Estes são os assuntos explorados na componente escrita da tese. A segunda parte irá concentrar-se na explicação de uma selecção de trabalhos e como a sua relação com outras obras permite perceber melhor o meu processo.

2. Ponto de partida

Como motor para o meu trabalho encontro o mundo. Matérias orgânicas que nele vivem, suscitando uma vontade de aproximação, de trabalhar a partir delas. A vontade provém da observação, de encontros que convocam formas de sentir e experiências que levam a uma necessidade de olhar permanente.

Um trabalho que passa pela matéria e o modo como é possível registá-la de modo a conservar características importantes: os desenhos por ela criados, as subtilezas que lhe são inerentes.

Resume-se a um mapa pessoal do mundo nunca terminado, pois a matéria orgânica sugere um terreno infinito que não se esgota.

Há um caminho que vai acontecendo: uma busca, um encontro, uma recolha e um registo que procura ser aberto no modo como o outro o possa absorver.

Um trabalho com o propósito de parar o tempo, onde o tempo não pára.

Nessa procura deve existir um respeito pelo tempo. Quando passo para o lado mais mecânico do trabalho há uma manipulação do tempo e da matéria, que é o acto de registo.

Uma caça com o propósito de salvaguarda.

Uma relação entre homem e mundo.

3. Formas da Natureza

“Cada qualidade é reveladora do ser”¹

O trabalho passa pelo registo da matéria que se encontra no mundo vegetal. Surge um fascínio muito grande em perceber o modo como tudo nele acontece. Na matéria encontro pormenores, ou situações, que suscitam a vontade de com ela trabalhar e que acabam por contrariar o seu tempo natural ao usá-la como meio para a prática criativa.

Há dois tempos na construção do trabalho prático. O primeiro trata acontecimentos onde o pormenor é evidenciado. Retirando a matéria do seu envolvente é possível manipulá-la de modo a conseguir resultados que de outra maneira não se conseguiriam alcançar. Num segundo tempo, como observador, há a intenção de registar através da fotografia o modo como a matéria vegetal se relaciona com outros fenómenos, como a luz ou a chuva.

Na primeira parte do trabalho há uma ideia de indivíduo que interessa reflectir. Ao querer registar apenas a matéria numa folha de papel, retiro-a do seu meio – que é deste modo anulado – de maneira a poder manuseá-la. Interessam-me especificamente folhas e pequenos ramos, a sua forma, o seu contorno, acontecimentos muito particulares que a caracterizam como “aquela” folha.

A forma refere-se à sua aparência, aquilo que ela nos dá a ver e que acaba por ser aquilo que nos permite conhecê-la, o que fala dela. Na Introdução feita por Maria Filomena Molder para o livro *A Metamorfose das Plantas*, de Goethe, é explicado o foco do autor na observação e descrição de plantas. Tornou-se claro que tudo se percebe através da forma e dos seus acontecimentos. Há um diálogo entre a parte externa e interna, e cada parte se explica à outra, “tudo o que parece é, tudo o que tem o poder de se mostrar e significar a si próprio (...) o ser dá-se, manifesta-se, significando-se (...) o visível indica o invisível, o reino dos visíveis é um reino luminoso, *médium* e celebração dos mundos invisíveis. O que se manifesta, o que é, porque é, não pode deixar de aparecer, o aparecer mostra o que é, significando-se; quer dizer, o que se mostra, mostra-se a si próprio e ao outro, significa-se, assinalando a sua relação consigo próprio e com o todo; pelo aparecer, o que é configura-se, toma forma.”²

No entanto, há sempre uma parte transcendente que, escapando ao entendimento, produz um sentir de difícil compreensão e, conseqüentemente, verbalização. Mas há uma verdade nesse sentir que apesar de permanecer enigmática obriga a acreditar nela, “trata-se sempre, como já foi indicado, de uma questão dos limites da linguagem humana perante a intensidade e a

¹ MARLEAU-PONTY, Maurice, *Palestras*, Ed. 70, Lisboa, 2002, p.36;

² MOLDER, M. Filomena, *Introdução*, in GOETHE, *A Metamorfose das Plantas*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1993, p. 27;

complexidade da linguagem natural.”³ Uma parte invisível, impossível de alcançar, sugere que o nosso entendimento só tem um certo alcance, não a atravessando por completo. Relembrando que as palavras são uma construção do homem, que a linguagem é transversal e infinita, que nos ultrapassa mas que nos toca.

É na forma que me concentro, pormenores que distinguem, manifestados pelo seu desenho, num trabalho virado para a atenção do olhar.

Em paralelo, na segunda parte do trabalho, há um interesse em observar, e registar, os acontecimentos ou fenómenos da natureza com uma máquina fotográfica. O que acontece numa hora e num local específico entre ambiente e elementos, mais precisamente, luz e matéria. O modo como a primeira envolve a segunda, o que acontece entre ambas e com cada uma especificamente. Nesta fase há um olhar sobre vários indivíduos, um lugar específico com características próprias onde vários fenómenos acontecem em simultâneo, dando no entanto a impressão de unidade pelo modo como se relacionam.

As fotografias são tiradas à noite, sob a luz artificial dos candeeiros, criando um maior contraste entre as várias partes da matéria.

³ MOLDER, M. Filomena, *Introdução*, in GOETHE, *A Metamorfose das Plantas*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1993, p. 21;

4. Um arquivo aberto

No trabalho existe um movimento entre indivíduo e mundo que leva à reflexão. Um trabalho directo e concreto mas que acaba por dizer mais do que aquilo que é investido nele. Fala de coisas pessoais, intrínsecas ao meu ser, onde outros verão outros significados... poderá falar de tudo o que quisermos.

Com ele surge a compreensão da fragilidade, do que pode ou não ser verdadeiro. Tudo é flexível, há um movimento inerente que não pára, fazendo com que não haja uma leitura certa e que ao mesmo tempo não exista estagnação.

Há um reflexo das pessoas nos objectos, ideias, formas de estar, etc, sobre o qual interessa reflectir, e que é constatável quando o trabalho chega a outras pessoas. O que é a realidade a partir de uma obra que pega naquilo que é palpável mas que não fala sobre o real? Clarificando a ideia do que é passível de se construir com o mundo, surge o conceito de "possibilidade".

O que é a percepção? No que consiste? O livro *Palestras*, de Marleau-Ponty, leva a um entendimento de que a percepção pode ser um diálogo entre nós e o mundo. Um mapa pessoal de ligações entre o nosso ser naquele momento e relações passadas e presentes com o mundo que de alguma forma nos fazem sentir ou perceber certas coisas num futuro próximo. Marleau-Ponty defende que "a unidade da coisa permaneceu misteriosa (...) o Homem está investido nas coisas e as coisas estão nele investidas"⁴ O modo como nos relacionamos com as coisas é individual, através de "constelações afectivas"⁵, não acontece de modo objectivo, "a existência humana nunca se pode abstrair de si para aceder a uma verdade nua e só comporta um progresso na objectivação, nunca uma objectividade plena (...) no recíproco investimento delas e de nós, no seu diálogo com o nosso corpo."⁶

Uma relação com o mundo que se passa "entre" e não "nas" coisas, "Rodeado de coisas, e não só, não é um puro si mesmo, nunca vive primeiramente na consciência de si, nem sequer das próprias coisas, mas na experiência de outrem, no entrosamento de uma cultura na partilha da vida, de instrumentos e de uma história comum, em que a linguagem é o meio essencial. Nasce ele assim para si, como sujeito, somente no diálogo."⁷ Um transporte de cargas individuais e colectivas consoante o tempo e o lugar, consoante o que se passa com cada um, que vai evocando associações e concebendo ideias.

Há uma reflexão sobre o que poderá ser a nossa ideia do mundo, como esta varia de pessoa para pessoa, reflectindo sobre o significado de "verdade", que automaticamente

⁴ MARLEAU-PONTY, Maurice, *Palestras*, Ed. 70, Lisboa, 2002, pp.33 e 36;

⁵ MORÃO, Artur, *Introdução*, in MARLEAU-PONTY, Maurice, *Palestras*, Ed. 70, Lisboa, 2002, p. 11;

⁶ MARLEAU-PONTY, Maurice, *Palestras*, Ed. 70, Lisboa, 2002, pp. 65 e 13;

⁷ MORÃO, Artur, *Introdução*, in MARLEAU-PONTY, Maurice, *Palestras*, Ed. 70, Lisboa, 2002, p.14;

associamos a “crença”. Uma necessidade de nos relacionarmos com o mundo de modo a compreendê-lo ou a aproximarmo-nos dele, até certo ponto.

Para essa compreensão há uma necessidade de atribuir uma ordem ao mundo, de clareza, provocando um transporte das coisas ao estado humano. E com essa necessidade nascem as instituições, estabelecem-se regras, leis, condições concebidas pelo Homem de modo a que o nosso viver se torne possível aos olhos de quem as criou. Uma organização feita pelo Homem, a partir dele e do mundo. “O facto percebido e, de um modo geral, os acontecimentos da história do Mundo não podem ser deduzidos de um certo número de leis que constituíram o rosto permanente do Universo, ao invés, a lei é que é uma expressão aproximada do acontecimento físico e deixa substituir a sua opacidade.”⁸ O meu trabalho toca neste ponto.

Existem leis na construção do meu trabalho, concebidas por mim, que falam de um arquivo pessoal. Falam em dar uma ordem a algo muito concreto, matéria orgânica, que terá uma lógica pessoal. O que me interessa é poder registá-la e consequentemente atribuir-lhe uma ordem dentro de certos limites ditados pela matéria e pelo método utilizado.

Com o tempo, comecei a perceber que o meu trabalho tocava na palavra arquivo. Um arquivo de botânica pessoal. As regras vão sendo criadas à medida que este vai sendo construído. Um arquivo de imagens, dando continuidade à ideia de construção de um mapa pessoal. Um acto de salvaguarda da forma, de uma matéria que se transforma em arquivo.

Para perceber melhor o que é o arquivo li dois textos: *Archive Fever*, de Jacques Derrida e *Archive Fever: Photography Between History and Monument*, de Okwui Enwezor.

Derrida começa o texto por explicar a origem da palavra arquivo como nós a conhecemos hoje. Uma palavra que contém dois movimentos: um acto de conservação de escolhas e um local para que essas escolhas sejam guardadas. Uma casa, uma instituição, o domicílio de magistrados superiores, os *archons*. Aqueles que comandavam, que possuíam o direito de representar ou fazer a lei. Os guardiões dos documentos, aqueles que falavam e representavam a autoridade, inventores de regras.

O arquivo, com origem na palavra *Arkhe*, fala de dois princípios: *commencement* e *commandment*. O primeiro princípio, *commencement*, fala daquilo que se sabe sobre o início, de acordo com a natureza e com a história. O segundo, *commandment*, fala das leis concebidas pelo homem. Um espaço onde a autoridade e a ordem social são exercidas, entre negociações que tocam dois tipos de ordem: sequencial e imperativa.

Um local feito de escolhas que, para existir, precisa de um guardião e de uma localização, uma habitação. É essa habitação que vai marcar a passagem do arquivo da esfera privada para a pública, o que nem sempre significa do secreto para o não secreto.

Assim, o arquivo é uma escolha por parte de um poder arcântico que tem uma lógica específica. Um lugar de intenções a partir dos sinais mais pertinentes. Com o arquivo é possível a construção de um novo arquivo, uma vez que, apesar do primeiro ter uma lógica própria, é um sistema de informação que, depois de uma intenção, não controla as leituras feitas a partir dele.

⁸ MARLEAU-PONTY, Maurice, *Palestras*, Ed. 70, Lisboa, 2002, p.24;

“*The archivization produces as much as it records the event.*”⁹ No entanto, pode haver um certo controle nessa leitura, uma vez que tudo importa, há vários factores que vão influenciar a leitura desse arquivo.

“*a very singular monument it is also the document of an archive (...) Each layer here seems to graze slightly as the lips of a wound, permitting glimpses of the abyssal possibility of another depth destined for archaeological excavation.*”¹⁰ O arquivo nunca fala de um fim, mas do que está lá e permite ser escavado, aprofundado. Importa reflectir sobre ele, como um local aberto sujeito a todas as interpretações possíveis. “*if it is all knowable (...) the archivist produces more archive, and that is why the archive is never closed. It opens out of the future.*”¹¹ Um local sem verdade absoluta, não objectivo e simples, mas um lugar feito pelo homem sujeito a leis e regras durante a sua construção “*the truth of that truth (...) Nothing is less reliable, nothing is less clear today than the word archive.*”¹²

O arquivo aparece assim como um sistema que permite relações de existência “*a journey through time and space*”¹³ em estrita relação com uma intenção e não com uma verdade. Acaba por ser uma manipulação ditada por escolhas.

A ideia de fotografia encontra-se em paralelo com a ideia de arquivo pela transferência de um evento, ou de um facto, para uma imagem. Quando há a transferência de um fragmento qualquer do mundo para um negativo de uma máquina fotográfica, deixamos de falar de um facto para passar a falar de um milésimo de segundo, que dificilmente reflectirá um todo, fazendo com que a fotografia represente uma parte e não o todo, estando sujeita a infinitas interpretações. É necessário uma escolha para o fragmento ser registado. No arquivo são necessárias escolhas para a sua construção. Este também não representa um todo, apenas partes de uma realidade qualquer.

⁹ DERRIDA Jacques, *Archive Fever: a Freudian Impression*, University of Chicago Press, EUA, 1995, p.11; tradução de Maria Adelina Furtado: “O arquivo tanto produz como regista o acontecimento”;

¹⁰ DERRIDA, Jacques, *Archive Fever: a Freudian Impression*, University of Chicago Press, EUA, 1995, p.17; tradução de Maria Adelina Furtado: “O documento dum arquivo é também um singular monumento (...) cada uma das camadas parece dar os lábios de uma ferida, permitindo aspectos da possibilidade abissal de outra profundidade destinada a escavações arqueológicas.”;

¹¹ DERRIDA, Jacques, *Archive Fever: a Freudian Impression*, University of Chicago Press, EUA, 1995, p.37; tradução de Maria Adelina Furtado: “(...) o arquivista produz mais arquivo, e é por isso que o arquivo nunca é fechado. Abre-se ao futuro.”;

¹² DERRIDA, Jacques, *Archive Fever: a Freudian Impression*, University of Chicago Press, EUA, 1995, p.56; tradução de Maria Adelina Furtado: “A verdade dessa verdade (...) Hoje em dia, nada é menos consistente, nada é mais claro que a palavra arquivo.”;

¹³ ENWEZOR, Okwui, *Archive Fever: Photography between History and the Monument*, International Center of Photography, Nova Iorque, e Steidl Publishers, Alemanha, 2008; tradução de Maria Adelina Furtado: “uma viagem através de um tempo e de um espaço”

5. A imagem

“A imagem é um dos principais meios de interpretação.”¹⁴

Uma vez que o trabalho resulta em imagens, interessa pensar o que é uma imagem e de que modo é que pode ser lida.

Ao pensar a imagem em algo que fala através do silêncio numa linguagem aberta que dá espaço ao espectador para a absorver de forma própria, “imagens não são conjuntos de símbolos com significados inequívocos, não são denotativas. São espaços interpretativos: símbolos conotativos.”¹⁵, ou seja, interessa pensar a imagem como um mediador entre um homem e outro homem, onde o primeiro cria uma interpretação pessoal do mundo que resulta em imagens. Pensamentos transformados em imagem, tornando-a autónoma, libertando-a do seu autor.

A imagem como uma criação que se torna capaz de dizer mais do que aquele que a criou. Deste modo ela cria novos pensamentos naquele que a recebe e que, conseqüentemente, cria novas imagens, num ciclo sem fim, “Acerca do que o autor quis dizer ninguém sabe nada, o próprio autor não domina toda a significação da mensagem que produziu, não é também o outro, não viveu na mesma época, nem no mesmo país, não tem as mesmas expectativas... Interpretar e analisar uma imagem não consiste certamente em tentar encontrar uma mensagem pré-existente, mas em compreender que significações de determinadas mensagens em determinadas circunstâncias provoca o aqui e o agora, sempre tentando distinguir o que é pessoal e o colectivo.”¹⁶

A imagem como uma ponte entre um ser humano e outro ser humano, onde esta é o meio de ligação, criando percepções específicas em cada um, com o mesmo referente, há duas interpretações.

Outra particularidade que surge com a imagem é a forma como é lida, uma noção reforçada em *Filosofia da caixa preta*, de Vilém Flusser. Ao contrário de um texto que rasga o tempo de forma linear, que fala de um acontecimento de modo a haver um princípio, meio e fim “No tempo linear, o nascer do sol é a causa do canto do galo”¹⁷, o que acontece com a imagem é que é lida em círculos, através de relações que se vão estabelecendo “no circular, o canto do galo

¹⁴ ABBOTT, Berenice, *A fotografia na encruzilhada*, in TRACHTENBER, ALAN, *Ensaio sobre Fotografia*, Orfeu Negro, Lisboa, 2013, p. 197;

¹⁵ FLUSSER, Vilém, *Filosofia da Caixa preta, Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*, Ed. Hucitec, São Paulo, 1985, p.7;

¹⁶ JOLY, Martine, *Introdução à análise da imagem*, Ed.70 Lisboa, 1993, p.48;

¹⁷ FLUSSER, Vilém, *Filosofia da Caixa preta, Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*, Ed. Hucitec, São Paulo, 1985, p.7;

dá significado ao nascer do sol, e este dá significado ao canto do galo”¹⁸. Por isso o autor do texto fala do tempo de absorção de uma imagem como o tempo de magia, um tempo que foge à concepção de tempo criada pelo homem, aqui o antes e o depois vão trocando de papéis: “O vaguear do olhar é circular: tende a voltar para contemplar elementos já vistos. Assim, o “antes” torna-se no “depois”, e o “depois” no “antes”¹⁹. Talvez por isso a sua leitura se torne tão pessoal. “Toda a imagem é polissêmica, ela implica, subjacente aos seus significantes, uma “cadeia flutuante” de significados podendo o leitor escolher uns e ignorar outros.”²⁰

5.1. Impressão

Como já referido anteriormente, há dois tempos distintos na produção do trabalho. Uma procura que passa por uma observação e um registo. Esse registo também passa por uma busca, por querer perceber quais as premissas da sua realização: de que modo é que o organismo – como a folha de uma árvore, o caule de uma planta ou um ramo pequeno – pode comunicar com a folha de papel e, ao mesmo tempo, como conservar, nesse registo, as características que fazem olhar para o organismo. Para isso, o organismo interfere no resultado final de cada trabalho, pois só a mão não lhe faria justiça, uma vez que se torna necessário preservar detalhes muito difíceis de conseguir através do desenho.

O trabalho passa pela impressão de partes de um organismo numa folha de papel. Um processo rápido e intuitivo com a intenção de não alterar muito a forma original, pois interessa que o organismo fale mais do que eu. Interessa-me ser parcialmente responsável pelo resultado final, uma marca produzida pelo gesto e pelo organismo numa folha de papel. Aquilo que é importante registar são algumas das características que obrigam a olhar para ele, as subtilezas das formas do mundo vegetal. Tudo o que quero preservar já existe na matéria orgânica.

Essa impressão, de certa forma, vai de encontro à ideia de embalsamamento. A ideia de preservar o que se irá deteriorar com o tempo, “uma transferência da coisa para a sua reprodução (...) o próprio objecto mas isento das contingências temporais (...) ela embalsama o tempo, apenas o poupa à sua corrupção.”²¹ No entanto não é a preservação dessa coisa, apenas a transferência de certas características de um organismo para uma folha de papel.

¹⁸ FLUSSER, Vilém, *Filosofia da Caixa preta, Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, Ed. Hucitec, São Paulo, 1985, p.7;

¹⁹ FLUSSER, Vilém, *Filosofia da Caixa preta, Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, Ed. Hucitec, São Paulo, 1985, p.7;

²⁰ BARTHES, Rolan, *Retórica da Imagem*, in TRACHTENBERG, Alan, *Ensaios sobre Fotografia*, Ed. Orfeu Negro, Lisboa, 2013, p. 300;

²¹ BAZIN, André, *A ontologia da imagem fotográfica*, in TRACHTENBERG, Alan, *Ensaios sobre Fotografia*, Ed. Orfeu Negro, Lisboa, 2013, p.261;

A ideia de embalsamamento faz parte de nós, do tipo de criação do ser humano. A preocupação de preservar o que é importante provoca um movimento contrário ao tempo das coisas. “Uma psicanálise das artes plásticas poderia considerar a prática de embalsamamento como um facto fundamental da sua génese (...) a religião egípcia, toda ela dirigida contra a morte, fazia depender a sobrevivência da perenidade mortal do corpo (...) a defesa contra o tempo (...)”²²

Ao falar de uma parte do organismo e não do todo, utiliza-se a palavra “impressão”. Não só pelo acto de imprimir sobre um suporte, mas também como “sensação”²³, algo que escapa ao nosso entendimento, “Efeito ou influência causada no corpo por um agente exterior ou estranho”²⁴, “Efeito de uma acção exterior sobre um corpo”²⁵. A “Impressão” surge no modo de percepção desse organismo, as sensações desencadeiam uma vontade de trabalhar com o próprio organismo.

5.1.1. Com o desenho

”Drawing something is a complex action; it involves subject and object, perception and representation, eye and mind, and, most obviously – yet too often the neglected components in critical discussion – hand and body. Nor is it merely a dialectical relationship between paired terms. Between perceiving eye and object there intercedes drawing itself.”²⁶

Inicialmente, esse registo era feito através do desenho. Uma relação entre atenção e gesto procurando não trair a matéria para a qual estava a olhar. Havia uma busca qualquer na perfeição desse gesto entre transferência de informação e o modo como essa transferência acontecia.

Há um movimento entre olhar e gesto que dá espaço para muitas coisas acontecerem. Uma absorção que volta para o exterior sobre uma nova forma, um tipo de criação muito ligado à

²² BAZIN, André, *A ontologia da imagem fotográfica*, in TRACHTENBERG, Alan, *Ensaio sobre Fotografia*, Ed. Orfeu Negro, Lisboa, 2013, p.261;

²³ *Dicionário de Língua Portuguesa*, Texto Editora, 1997, p.822;

²⁴ *Dicionário de Língua Portuguesa*, Texto Editora, 1997, p.822;

²⁵ *Dicionário de Língua Portuguesa*, Texto Editora, 1997, p.822;

²⁶ ROSAND, David, *Drawing Acts: Studies in Graphic Expression and Representation*. Cambridge University Press, Cambridge, 2002; tradução de Maria Adelina Furtado: “Desenhar é uma acção complexa; envolve assunto e objecto, percepção e representação, olho e mente, e, o mais óbvio - os muitas vezes mal estimados componentes numa discussão crítica - mão e corpo. Nem é sequer uma mera discussão dialéctica entre termos emparelhados. Entre o olhar penetrante e o objecto intercedo o próprio desenho. “;

imaginação. Uma percepção da coisa e não a coisa em si. Isso faz com que se crie uma outra coisa a partir daquilo que se absorveu do objecto e não a coisa em si. “Teçamos algumas considerações acerca da imaginação, a capacidade criativa cuja função consiste em produzir novas imagens e novas ideias (...) A imaginação precisa do concurso de todas as faculdades, trabalhando com os elementos que percebe, juntando-os e combinando-os através da memória de uma realidade qualquer ou de qualquer tipo, de um sujeito, re-combina essa realidade sentida sob uma nova forma, criando novas imagens ou novas ideias.”²⁷

Deste modo, “A natureza codificada do desenho surge a três níveis: em primeiro lugar, reproduzir um objecto ou uma cena através do desenho há um conjunto de transposições sujeitas a regras: não existe natureza essencial da cópia pictórica e códigos, depois a operação do desenho obriga imediatamente uma certa partilha entre o significante e o insignificante, o desenho não reproduz tudo (...) na medida em que o desenho exhibe a sua codificação, a relação entre as duas mensagens encontra-se profundamente modificada, já não é uma relação entre natureza e uma cultura, é a relação entre duas culturas: a “moral” do desenho não é a da fotografia.”²⁸, portanto há um afastamento entre a entidade com que se está a trabalhar e aquilo que é reproduzido. Isto acontece apenas a nível formal. O desenho obriga a que se passe tempo com o objecto.

O que interessava captar era o contorno exterior de cada planta, a fluidez dos seus traços, os espaços vazios entre cada parte da planta, o diálogo criado por eles. A leveza das plantas, passando pelo registo dessa fronteira entre forma e vazio.

É um trabalho que se aproxima da obra de Lourdes Castro. A presença do desenho como testemunho dessa fronteira entre cheio e vazio, conteúdo e não conteúdo através do registo do contorno da sombra, um dos assuntos centrais da sua obra: “a surpresa do desenho, a simplicidade da forma, do contorno de uma sombra, da sua invisível presença. Fascinou-me tanto que ainda hoje para mim é nova.”²⁹

Cheguei a um ponto em que a procura passou pela não alteração da forma, cessando de tentar perceber o que poderia fazer com ela, numa vontade de conseguir registar as subtilezas, os imprevistos, os pequenos acontecimentos naquilo que parece ser simples, mas que se tornaram muito difíceis de registar através do desenho, onde o resultado final nunca se aproximava à forma inicial.

²⁷ ZAYAS, Marius de, *Fotografia e Fotografia Artística*, in TRACHTENBERG, Alan, *Ensaio sobre fotografia*, Ed. Orfeu Negro, Lisboa, 2013, p.142;

²⁸ BARTHES, Roland, *Retórica da Imagem*, in TRACHTENBERG, Alan, *Ensaio sobre Fotografia*, Ed. Orfeu Negro, Lisboa, 2013, p. 302;

²⁹ LOURDES, Castro, *Além da Sombra*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1992, p.50;

5.1.2 Aproximação, fotografia como um fragmento da realidade

“Photographic art will be that it will enable us to introduce into our pictures a multitude of minute details which add to the truth of representation.”³⁰

Como forma de aproximação à forma original das matérias, optou-se por trabalhar com estas de modo mais directo. Em vez de servirem de modelo para uma cópia, começaram a participar fisicamente no processo, actuando tanto ou mais que a mão. Passou a existir um processo entre uma folha de papel, a matéria orgânica, o *spray* e o gesto, sendo que a segunda funciona como um *stencil*. Um diálogo entre a matéria e o efeito produzido pelo *spray*. Agora, a mão deixa de controlar a imagem final na íntegra.

“Assim, para compreender as fotografias temos de vê-las como encontros entre a realidade física e a mente criativa do homem – não simplesmente como o reflexo dessa realidade na mente, mas como um terreno comum, na qual os dois poderes formativos homem e mundo, se encontram como antagonistas e parceiros iguais, em que cada um deles contribui com os seus recursos particulares.”³¹ Interessa essa ideia de encontro. Esse terreno que permite que uma realidade física fale ou actue, permitindo que nos aproximemos dela, numa mistura entre realidade e aquilo que esta permite criar.

Esta ideia relaciona-se com a fotografia pela transferência de informação que se equipara aos fotogramas. Um registo que é possível pela existência de um marcador, o *spray*, e algo que impede esse marcador de actuar em certas zonas.

“A realidade da forma só pode ser transcrita através de um processo mecânico em que a habilidade do homem não surge como o principal factor”³², um processo que, numa primeira fase, pelo modo como é feito e pela sua rapidez, se aproxima dessa ideia de uma produção mecânica, apesar de não o ser.

Continuando com esta nova premissa, o próximo passo que fazia sentido era, finalmente, passar aos fotogramas. A mesma linha de pensamento mas agora, em vez de usar o *spray*, trabalhar com a luz, num processo mecânico onde a mão ainda tem menos presença.

³⁰ TALBOT, William, *The pencil of nature*, Longman, Brown, Green and Longmans, Londres, 1844, p.33; tradução de Maria Adelina Furtado: A arte fotográfica será o que nos permite introduzir nos nossos quadros uma grande quantidade de detalhes minúsculos que aumentam a verdade da representação.”;

³¹ ARNHEIM, Rudolph, A Natureza da Fotografia, IN TRACHTENBERG, Alan, *Ensaio sobre a fotografia*, Ed. Orfeu Negro, Lisboa, 2013, p. 330;

³² ZAYAS, Marius de, *Fotografia e Fotografia Artística*, in TRACHTENBERG, Alan, *Ensaio sobre fotografia*, Ed. Orfeu Negro, Lisboa, 2013, p.144;

Este segundo processo, em vez de registar apenas a silhueta da matéria orgânica, como acontece com o *spray*, revela as várias densidades da matéria, numa variação de cores entre o branco, cinzento e preto. Agora, a luz atravessa a matéria, e nesse processo acrescenta-lhe informação.

Ao falar de fotografia Fox Talbot afirma: “And this is one of the charms of photography – that the operator himself discovers on examination, perhaps long afterwards, that he has depicted many things he had no notion at the time.”³³ A fotografia dá tempo para que se olhe para as coisas, uma característica fascinante destes dois processos: conseguir o registo de informação que de outra forma não se conseguiria, e perceber que aquilo que lá está permite conhecer o organismo de outra maneira, uma vez que não é este que está lá descrito mas aquilo que acontece entre ele e o *spray* ou a luz, numa relação que produz uma nova entidade.

³³ TALBOT, William, *The pencil of nature*, Longman, Brown, Green and Longmans, Londres, 1844, p.40; tradução de Maria Adelina Furtado: E este é um dos encantos da fotografia - que o próprio operador descobre, ao examinar, talvez muito mais tarde, que desenhou muitas coisas de que, na altura, não tinha noção.”;

6. Sobre os trabalhos

Como motor para o trabalho encontra-se o mundo exterior. Os fenómenos do mundo como ponto de partida.

O primeiro trabalho passa por uma procura de um método que permita registar o contorno de algumas formas do mundo orgânico vegetal. O desenho criado pela luz e plantas, a sombra das plantas.

Uma sombra específica. Não a procura de uma sombra que distorça a forma da planta mas uma sombra idêntica ou quase idêntica ao contorno da planta em questão. Um encontro numa determinada hora num determinado lugar.

Fotografou-se a sombra da planta e imprimiu-se a fotografia de modo a passar a imagem para papel vegetal com o intuito de manter o desenho original. O próximo passo era perceber como esse desenho existia numa folha de papel, a relação entre ambos e o meio mais apropriado para o registo dessa sombra.

Na vontade que o registo fosse feito de forma rápida, mais intuitiva que pensada, surgiu a ideia do uso do *spray*, a partir da ideia de *stencil*. Para isso, transformou-se o desenho da sombra em matriz. Matriz como "molde que, depois de ter recebido uma determinada impressão em oco ou em relevo, permite reproduzir essa mesma impressão sobre vários objectos"³⁴. Uma ideia que acabou por acompanhar todo o trabalho.

Depois do desenho feito, interessava poder manuseá-lo com maior liberdade. Abrir a possibilidade a várias experiências a partir dessa matriz: conseguir testar a pressão do *spray*, perceber qual o papel mais adequado para o registo do desenho, qual o melhor formato, onde fazia sentido marcar o desenho no papel (no centro, num canto), se uma ou mais marcas do desenho na folha de papel. No entanto, uma vez que a matriz era feita com x-acto em papel de acetato perdia-se uma certa fluidez que se conseguia alcançar com o desenho da sombra da planta a lápis sobre papel, e isso fazia com que se perdessem certos pormenores que interessavam.

Este trabalho passa, essencialmente, pelo desenho como método de registo de uma coisa real, mas que não é palpável. O contorno dessa forma, o contorno que delimita a forma, que contém a entidade num determinado local. Essa fronteira entre forma e sítio, onde o sítio é o que alberga a forma. No entanto, esse lugar é anulado e apenas a forma é evidenciada. O desenho feito pela luz e por uma entidade, criando uma outra coisa, uma sombra. Uma relação entre luz e objecto.

³⁴ *Dicionário de Língua Portuguesa*, Texto Editora, Lisboa, 1997, 952;



Sem título, 2012.
Tinta *spray* sobre papel, 120 x 120 cm.



Sem título, 2012.
Tinta *spray* sobre papel, 120 x 120 cm.

As pinturas chinesas do século XIII e XIV foram uma grande influência para este trabalho. O que mais interessou nessas pinturas foi não só o resultado final, a nível formal, mas também a intenção com que eram feitas. Pinturas pensadas como uma concepção orgânica através de vários níveis obtidos. À medida que são feitas, os vários níveis da pintura vão-se complementando.

Uma pintura que começou a ser vista e vivida como um meio para chegar a uma via espiritual onde, na tela, se recriam universos através de um processo espiritual, "Chinese painting evolved from a traditional marked by realism toward a conception that became more and more spiritual. By spiritual, I do not mean the painting of religious subjects (...) but rather painting that reaches toward a spiritual process"³⁵. Pinturas pensadas como organismos vivos, que contêm respirações e ritmos "(...) the force of the stroke penetrates the paper to the point of going right through it, and also everything on the surface of the paper comes alive, moved by the breath"³⁶.

A nível formal, é uma pintura que se constrói com os vários ritmos das pinceladas, pensadas como "a raiz de tudo o que se deseja representar"³⁷. Um equilíbrio entre objectos e espaços vazios, depois de uma observação atenta, preocupada com o conhecimento do sujeito que se está a representar, onde o que mais interessa captar é a sua essência, o modo como ela existe no mundo. Pinceladas à base de vários tons de cinzento e preto, onde o contorno é dado ao mesmo tempo que se cria o interior da forma, de modo rápido e decisivo "in painting, the creation of a picture is instantaneous and rhythmic"³⁸. Geralmente passa pela representação de paisagens, onde o vazio está sempre presente, pois é ele que envolve todas as partes que a compõem, uma vez que na tradição chinesa é defendido que todas as coisas fazem parte umas das outras através de movimentos recíprocos, "Far from dilution space, these forms of emptiness confer on a picture the unity in which all things breathe as in an organic structure"³⁹.

³⁵ CHENG, François, *Empty and Full, The language of chinese painting*, Shambhala, EUA, 1991, p.60; tradução de Maria Adelina Furtado: "A pintura chinesa evoluiu de uma tradição marcada pelo realismo, para uma concepção que cada vez mais se tornou espiritual. Por espiritual não quero dizer temas religiosos (...) mas antes uma pintura que se vira para o processo espiritual";

³⁶ PIN-HUNG, Huang, *Emptiness in Chinese Painting*, in CHENG, François, *Empty and Full, The language of chinese painting*, Shambhala, EUA, 1991, p.71
tradução de Maria Adelina Furtado: "(...) a força do traço entra no papel ao ponto de o penetrar, e tudo na superfície do papel ganha vida, movido pelo sopro.";

³⁷ BEDIN, Franca, *como reconhecer a arte chinesa*, Ed.70, Lisboa, 1991;

³⁸ CHENG, François, *Empty and Full, The language of chinese painting*, Shambhala, EUA, 1991, p.66;
tradução de Maria Adelina Furtado: "Na pintura, a criação de uma imagem é instantânea e rítmica"

³⁹ CHIH, Fan, *Emptiness in Chinese Painting*, in CHENG, François, *Empty and Full, the language of chinese painting*, ed. Shambhala, EUA, 1991, p.90;
tradução de Maria Adelina Furtado: "Longe do espaço de diluição, estas formas de vazio conferem à imagem a unidade em que todas as coisas respiram como numa estrutura orgânica";



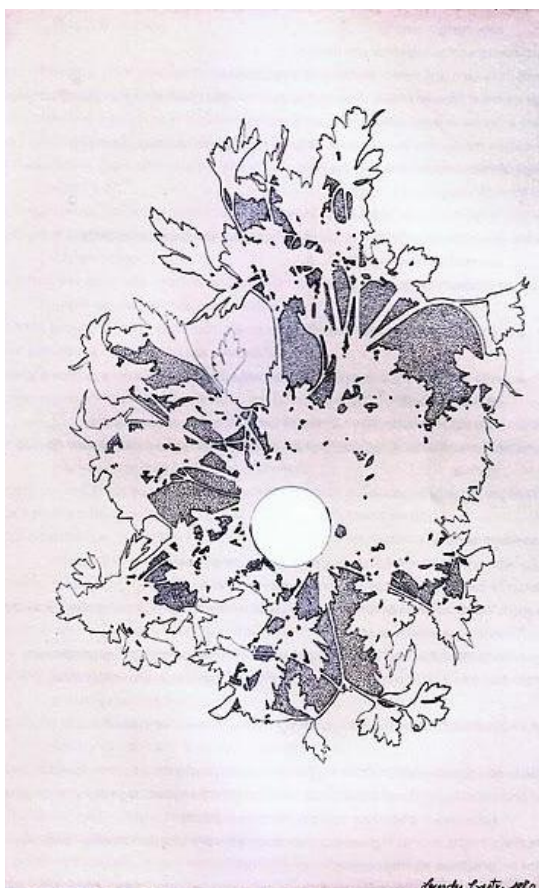
Zheng Sixiao, *Orchid*, Séc. XIII;

Tinta-da-china sobre sobre papel.

A imagem foi escolhida pelo modo como o assunto está representado. Uma planta, uma orquídea, que se estabelece num vazio, que vive nele, representada no centro da imagem, através de pinceladas rápidas e intuitivas. Deste modo, o autor da pintura consegue dar movimento a algo que, à partida, é inerte: uma imagem. Ou seja, o autor acrescenta qualquer coisa à imagem devido à atenção que dá àquilo que está a representar: uma planta, uma coisa em constante movimento. Primeiro absorve-a e depois recria aquilo que absorveu dessa planta.

Pela preocupação com o desenho do contorno de uma entidade, encontra-se uma afinidade com o trabalho de Lourdes Castro. Um trabalho de fronteiras, onde a fronteira é a linha. No entanto, ao invés de evidenciá-la, Lourdes Castro une essa fronteira através de uma grande sutileza que anula a divisão entre exterior e interior da forma, onde a imagem se envolve com o sítio onde é feita.

O trabalho de Lourdes Castro passa pelo registo do gesto das coisas. O movimento das coisas, dos pequenos acontecimentos, conferindo uma grande importância aos mesmos. É, contudo, um registo feito apenas pelos seus traços essenciais, criando uma simbiose entre espaço e não espaço, forma e não forma, cheio e vazio. Ao invés de criar espaços com demasiada informação, Lourdes Castro cria espaços penetráveis e disponíveis, nunca inertes. Uma sombra nunca estática, é a sombra que agarra o seu olhar, "superfícies sem medida própria, espécie de charneira fazendo baloiçar o olhar de vastas extensões infinitas a finas faixas de claridade, assegurando o equilíbrio instável dessas massas assimétricas e sem espessura"⁴⁰.



Lourdes Castro, *sombras à volta de um centro (salsa)*, Paris, 1980;
Tinta-da-china e recorte, 61x39;

⁴⁰ LECOMBRE, Sylvian, à *sombra*, Assírio e Alvim, 2005, p.13;

O trabalho seguinte centra-se no registo de caules de plantas e pequenos ramos. Com este trabalho, abandona-se o desenho. Pretendeu-se que o registo fosse feito com uma maior intervenção da matéria, e menor intervenção da própria mão, de modo a que o desenho do registo se aproximasse da matéria original (aquela que se queria registar).

O trabalho surgiu numa altura em que o meu olhar se dirigia para os caules das plantas, ou pequenos ramos, como referido acima. Matérias orgânicas muito finas e delicadas.

Para o seu registo, colocou-se a matéria sobre uma folha de papel e passou-se *spray* sobre as duas. Este método vai também ao encontro da ideia de *stencil*, como no trabalho anterior, mas, aqui, a matriz é a própria matéria. Com este método, conseguiu registar-se pormenores dos caules das plantas e dos ramos: curvas, nós, detalhes que chamavam a atenção.

Por serem matérias muito finas e delicadas, tornou-se necessário o manuseamento calmo e cuidado, de modo a não as destruir; mas com rapidez ao passar o *spray*, caso contrário, a pressão da tinta levantaria a matéria, criando uma mancha, anulando o seu contorno.

Existe uma relação no modo como as matérias foram manuseadas e aquilo que transmitem. Olho para elas como algo fugaz, que num instante pode desaparecer pela sua fragilidade, por estarem em constante movimento, pela sua finura e leveza, como se entrassem no quadrado preto a rasgá-lo, como se o atravessassem.

Inicialmente, o registo das matérias foi feito numa folha de papel quadrada, com 20 x 20 cm, toda preenchida excepto no sítio onde a matéria se encontrava, pois esta bloqueava a passagem da tinta para a folha de papel, o negativo da matéria. Uma vez que o resultado final das imagens é quase sumido, pelas características da matéria, surgiu a necessidade de fazer esse quadrado preenchido por tinta no centro de uma folha branca com dimensões maiores (60 x 60 cm), que opera como um espaço que faz sobressair o branco que não foi preenchido, e que é o desenho da matéria.



Sem Título, 2014.

Tinta *spray* sobre papel, 7 x 60x60cm.

Este trabalho relaciona-se com o de Karl Blossfeldt pela atenção dada ao detalhe. Blossfeldt era um escultor, professor e fotógrafo alemão, que durante a transição do séc. XIX para o séc. XX começou por fotografar plantas como suporte ao seu trabalho de escultor, apercebendo-se da importância das fotografias anos mais tarde. Um trabalho com um pensamento escultórico muito presente. Fotografias de plantas tiradas do seu meio natural, "separated from their natural settings"⁴¹, e, colocando a luz de modo a que modelações específicas sobressaíam da própria planta, fotografadas e ampliadas, aumentando o tamanho do detalhe, "the deep impression created by them (...) to demonstrate the wealth of beauty in nature"⁴². Um artista interessado nos pormenores das plantas.

Na sua obra, há uma grande precisão no modo como o detalhe é trabalhado.

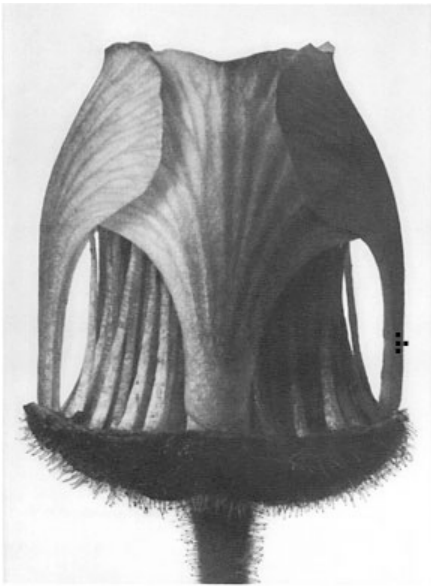
Com Blossfeldt, o detalhe é transformado em assunto, e o modo como trabalha esse detalhe faz com que nos esqueçamos que as suas fotografias são pormenores de plantas e não a planta em si. Dá-nos a ver novas plantas, novas pétalas, novas folhas dentro da própria planta.

Uma obra centrada no trabalho com a luz, onde o detalhe passa não só pela forma da planta, mas também pela sua textura.

A afinidade encontrada na obra de Blossfeldt prende-se com a atenção e o registo do detalhe, assim como a criação de um equilíbrio visual na imagem final, colocando a matéria no centro desta. No entanto, o meu trabalho passa pelo registo do negativo da forma, sem alterar o tamanho da matéria e anulando as suas outras características (textura, cor, etc).

⁴¹ BLOSSFELDT, Karl, *Natural Art Forms*, Dover Publications, Nova Iorque, 2006; tradução de Maria Adelina Furtado: "Separados dos seus ambientes naturais";

⁴² BLOSSFELDT, Karl, *Natural Art Forms*, Dover Publications, Nova Iorque, 2006; tradução de Maria Adelina Furtado: "A profunda impressão criada por eles (...) para demonstrar a riqueza do belo na natureza"



Karl Blossfeldt,

Geum rivale

Fotografia da espécie *Drooping*

Avens.



Karl Blossfeldt,

Equisetum heyemale

Fotografia ao topo de *Rough Horsetail.*



Karl Blossfeldt

Aristolochia spec. Birthworth

Fotografia da espécie

Tendrils.



Wu Zhen (1280-1354) *Plum and Bamboo*;

Encontram-se no trabalho descrito, relações com algumas pinturas chinesas tradicionais. A pintura de Wu Zhen é disso um exemplo. O gesto rápido, a pouca espessura na representação de elementos vegetais, e o tema abordado, são características comuns ao trabalho e à pintura acima referidos.

Depois de descoberto o método de registo de uma imagem descrito no trabalho anterior, surgiu o próximo trabalho. Um trabalho em série, de imagens de folhas em decomposição.

Folhas já sem vida, encontradas num monte de terra, de ramos e de plantas a deteriorarem-se, onde a sua estrutura, os veios, começa a vir ao de cima. Matéria em transformação onde a última coisa a desaparecer é precisamente aquilo que a sustenta, aquilo que geralmente não se vê, ou que não se vê tão bem, devido ao resto da matéria que preenche a folha. Aquilo que fica registado a partir dessas folhas é uma forma construída por linhas labirínticas e zonas de manchas. Um trabalho que está sujeito à matéria que é trabalhada, sendo esta uma característica procurada, onde a manipulação passa por tentar conseguir conservar certos atributos que lhe são inerentes.

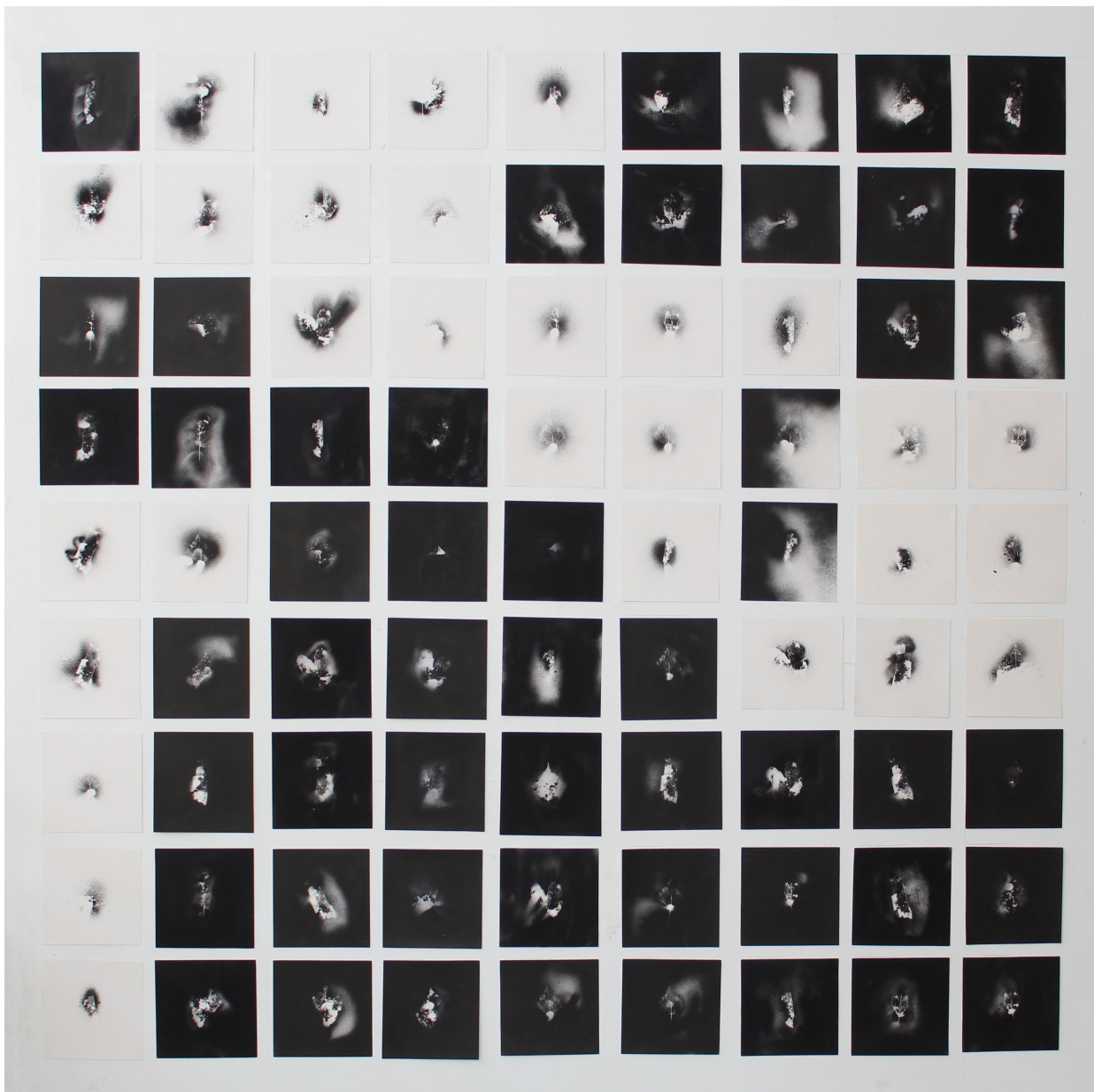
O encontro com essas folhas foi repentino, um acaso. Encontradas em grande quantidade e transpostas para o trabalho. Ao contrário do método anterior que requeria muita calma e atenção aos movimentos, de modo a não estragar a matéria, e uma especial atenção à forma como esta existia no papel, neste caso o trabalho foi feito com muita rapidez. A primeira passagem de *spray* sobre a folha, por mais rápida que fosse, fazia já surgir manifestações da matéria no papel.

Para expor este trabalho na parede optou-se pelo método da grelha. De algum modo a própria grelha é um seguimento deste trabalho, porque depois de apanhadas estas folhas para registo numa folha de papel, uma superfície plana, simples, fácil de organizar, quis dar-se uma ordem ao que dificilmente terá um fim (folhas de árvores, que depois de caídas nascerão outras). A grelha como algo sempre pronto a ser acrescentado, sem um fim definido, composta por múltiplos, múltiplos que poderão não ter fim, contendo em si o "infinito".

Como consequência desse método expositivo, cada folha perde um pouco a noção de identidade. Em primeiro lugar porque há repetições das folhas – não na imagem final uma vez que o *spray* não o permite –, e em segundo lugar, por serem muitas imagens próximas umas das outras, de pequena dimensão, obrigando a uma certa aproximação se se quiser olhar para o trabalho com mais atenção.

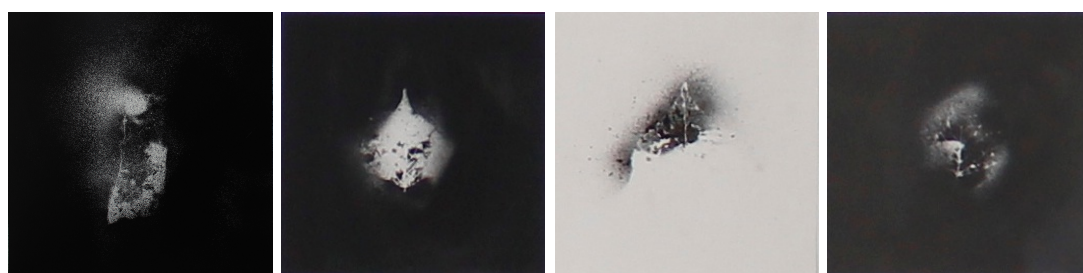
A grelha permite uma série de relações em todas as direcções, relações que vão sendo feitas à medida que o trabalho vai sendo construído na parede, dando uma ordem a algo encontrado sem ordem (por exemplo: folhas num monte, após a limpeza da mata das Caldas da Rainha). Um trabalho com uma ordem atribuída, diferente da ordem da natureza.

O registo, dentro daquilo que a matéria e o meio que utilizo permite, de algo que se deteriora e irá desaparecer. O resultado é uma superfície preenchida por tinta, onde o que esta não toca, por bloqueio da folha orgânica, é o que interessa ficar registado. O negativo da imagem, resultando em duas superfícies opacas em que uma contrasta com a outra, fundido-se nas zonas que a tinta passa sobre a matéria, criando zonas de mancha.



Sem título, 2014.

Tinta *spray* sobre papel, 198x198 cm



pormenor.

Este trabalho levou ao encontro com a obra de Fox Talbot, escritor e cientista inglês do século XIX. Talbot desenvolveu o processo a que chamou de Calotipia. Um grande avanço para a fotografia, Talbot descobre o processo para registar objectos numa folha de papel que é queimada pela luz, nas zonas não bloqueadas pelo objecto.. O papel era mergulhado em nitrato e cloreto de prata, e depois de seco os objectos eram colocados sobre o papel, à luz, obtendo uma silhueta escura. Posteriormente, o papel era fixado com amoníaco ou com uma solução concentrada de sal. Talbot procurava o registo que se aproximasse mais do real, numa época onde nunca se tinha sido experimentado o processo que ele próprio desenvolveu, descobrindo a captação de uma imagem sobre papel, o que permitiu que esse registo fosse muito mais fácil de obter, de reproduzir e de mostrar ao mundo.

Um dos temas na fotografia de Talbot são as plantas. Ele coloca-as sobre um papel foto-sensível através de um preparado descoberto por si, que, depois de estar em contacto com a luz, grava a imagem onde esta se torna visível ao ser revelada. Um processo muito directo, com a certeza que a forma é a correcta "But the present plate represents an object of its natural size"⁴³. Uma impressão da matéria.

No entanto, no seu trabalho, o que fica marcado é a luz a entrar na matéria, na folha, aquilo que a primeira consegue e não consegue atravessar, permitindo perceber o interior da folha. No meu caso, uma vez que é feito com tinta, a luz pára assim que encontra um obstáculo, não o atravessando. Os cinzentos obtidos nas fotografias de Talbot são os vários graus de densidade da matéria traduzidos pela luz. No meu caso é tinta que passa sobre a folha.

⁴³ TALBOT, William Fox, *The pencil of nature*, Longman, Brown, Green & Longmans, Londres, 1846; tradução de Maria Adelina Furtado: "Mas o quadro representa um objecto do seu tamanho natural"



Fox Talbot, *Melancholy Gentleman*, 1838, desenho fotogênico.



Fox Talbot, *Leaves of Orchidea*, 1839, desenho fotogênico.

Ao ler os textos de Fox Talbot encontro um sentimento de fascínio com a sua descoberta. Partilho com ele esse fascínio à medida que vou realizando o meu trabalho. Citações de Geoffrey Batchen ajudarão a transmitir esse sentimento.

"Plate 6 Botanical Specimen, 6 February 1836

Talbot was a keen botanist and flowers and leaves were among the first objects that he attempted to copy using what in 1835 he called his "Photogenic or Sciagraphic process". These faint, early contact prints do indeed look like ethereal shadows, but they also provided accurate renditions of plant forms that promised to supersede the need to make laborious sketches or engravings. Talbot later imagined making a book of photographs of "the plants of Britain.", and sent photographs like this to botanical friends to elicit their interest in his work."⁴⁴



⁴⁴ BATCHEN, Geoffrey, *William Henry Fox Talbot, Creations of a Moment: The Photography of William Henry Fox Talbot*, Phaidon, New York, 2008;

tradução de Maria Adelina Furtado: "Talbot é um botanista empenhado e as flores e as plantas foram os primeiros assuntos que tentou copiar usando o que, em 1835, chamou o seu "Processo fotogênico ou Cianotipo" Estas primeiras provas de contacto pouco nítidas realmente parecem sombras etéreas, mas também deram imagens precisas de formas de plantas que prometiam superar a necessidade de fazer desenhos laboriosos ou gravuras. Talbot mais tarde imaginou fazer um álbum de fotografias das "plantas da Grã-Bretanha", e mandou fotos como estas a amigos botânicos para lhes provocar o interesse no seu trabalho

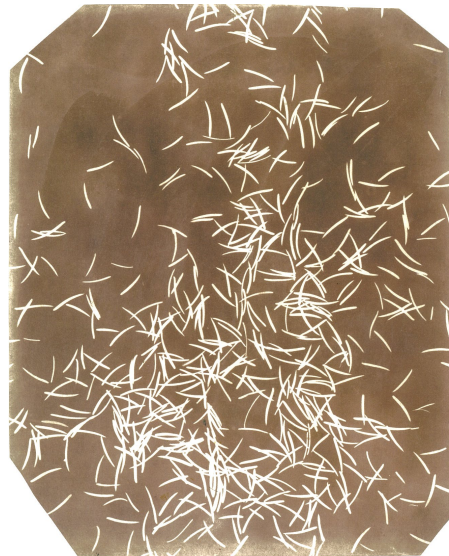
“Plate 7 Botanical Specimen, 1839

Sometimes Talbot's botanical contact prints resulted in spectacular patterns, with this plant's leaf forms filling the page to demonstrate the accurate copying of details that photography could provide. It is no wonder that Talbot saw the process as magical. ‘The most transitory of things, a shadow, the proverbial emblem of all that is fleeting and momentary, may be fettered by the spells of our natural magic, and may be fixed forever in the position which it seems only destined for a single instant to occupy’.⁴⁵



“Plate 8 A Cascade of Spruce Needles, c.1839

It was not long before Talbot felt free to experiment with his contact printing, as in this almost abstract image of a scattering of spruce needles on photogenic paper. This negative is an exact reproduction of the shape of the needles from this tree but also speaks of the new pictorial possibilities of Talbot's process, allowing chance and contingency to play a determining role in the formation of the image.”⁴⁶



⁴⁵ BATCHEN, Geoffrey, *William Henry Fox Talbot, Creations of a Moment: The Photography of William Henry Fox Talbot*, Phaidon, New York, 2008;

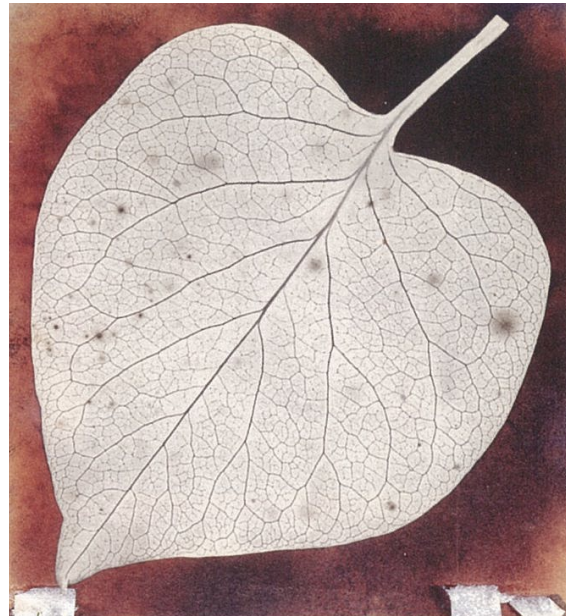
tradução de Maria Adelina Furtado: “Por vezes, as provas de contacto de botânica de Talbot resultam em padrões espectaculares, como estas formas de folhas das plantas a encher a página para demonstrar a cópia precisa de pormenores que a fotografia podia dar. Não admira que Talbot vira esse processo como magia. “a mais transitória das coisas, uma sombra, o emblema proverbial tudo o que é efêmero e momentâneo pode ser produzido pelos dotes da nossa magia natural, e pode ser fixado para sempre na posição em que parece destinado para ocupar um simples instante.”;

⁴⁶ BATCHEN, Geoffrey, *William Henry Fox Talbot, Creations of a Moment: The Photography of William Henry Fox Talbot*, Phaidon, New York, 2008;

Traduzido por Maria Adelina Furtado: “muito brevemente Talbot sentiu-se livre para fazer experiências com esta prova de contacto, como nesta imagem quase abstracta de agulhas de pinheiro em papel fotogénico. Este negativo é uma exacta reprodução da forma das agulhas desta árvore, mas fala também das possibilidades pictóricas do processo de Talbot, permitindo que a sorte e a contingência tivessem um papel determinante na formação da imagem.”

"Plate 13 Leaf, c.1840

Talbot made numerous photogenic drawing contact negatives of flowers and leaves, with this photography rendering them, as he wrote in 1839, 'with the utmost truth and fidelity, exhibiting even the venation of the leaves, the minute hairs that clothe the plant, etc.' These prints also demonstrate photography's capacity to save time and effort, 'for the object which would take the most skilful artist days or weeks of labour to trace or to copy, is effected by the boundless powers of natural chemistry in the space of a few seconds'.⁴⁷



"Plate 51 Seeds, c.1853

In his early experiments with making engravings from photographs, Talbot returns to one of his first pictures, a contact print of a scattering of seeds, and one of his primary intellectual interests, botany. Once again, the play of chance is allowed to determine the eventual composition. As a photo-mechanical engraving, the resulting print fulfils one of Talbot's oldest ambitions - to enable accurate scientific illustrations to be made that can then be reproduced in vast numbers and distributed throughout the scientific community.⁴⁸



⁴⁷ BATCHEN, Geoffrey, *William Henry Fox Talbot, Creations of a Moment: The Photography of William Henry Fox Talbot*, Phaidon, New York, 2008;

tradução de Maria Adelina Furtado: "Talbot fez numerosos desenhos fotogênicos de contactos de negativos de flores e folhas, como mostra esta fotografia, conforme ele escreve em 1839 "com a maior verdade e fidelidade, exibindo até as veias das folhas, os cabelos diminutos que cobrem a planta, etc. Estas provas também demonstram a capacidade da fotografia para poupar tempo e esforço" com o objectivo de que levaria ao mais habilidoso artista dias ou semanas de trabalho para traçar ou copiar, e é resolvido pelos ilimitados poderes da química natural num espaço de poucos segundos.";

⁴⁸ BATCHEN, Geoffrey, *William Henry Fox Talbot, Creations of a Moment: The Photography of William Henry Fox Talbot*, Phaidon, New York, 2008;

tradução de Maria Adelina Furtado: "Nas primeiras experiências de gravuras a partir de fotografias, Talbot retorna a uma das suas primeiras fotografias, uma prova de contacto de sementes espalhadas, um dos seus primeiros interesses intelectuais, a botânica. Mais uma vez, o jogo do acaso é permitido para determinar a eventual composição. Como uma gravura foto-mecânica, o resultado da impressão preenche umas das ambições mais antigas de Talbot - possibilitar que a precisão das ilustrações científicas possam ser reproduzidas em vastos números e distribuir pela comunidade científica.";

No seguimento do método em que são registadas folhas em decomposição com *spray* sobre papel, surge um novo, com uma lógica semelhante, mas em que o registo, em vez de *spray*, é feito com a luz de um ampliador de fotografia.

Imagens que se denominam de fotogramas. Agora, as imagens contêm informação que foge à mão e ao olho humano, imagens raio-x onde a luz trespassa o objecto. Há particularidades do organismo denunciadas na imagem que apenas se manifestam depois da sua revelação.

Com os fotogramas há uma maior aproximação ao organismo em questão, uma vez que regista não só o seu contorno, como também os vários graus de densidade da matéria denunciados por tons entre o branco, cinzento e preto.

Um trabalho entre o interesse por esse tipo de registo e uma máquina que permite “salientar aspectos do original através de coisas só possíveis a partir da máquina (lente) e não do olho humano, que posteriormente pode ser alterado pelo ampliador ou retardador, ou seja, permite-nos um registo de imagens que são só possíveis através da máquina e não através do olho humano, não cabem na óptica do natural”⁴⁹, mas existem. “(...) pode colocar o original em situações que nem o original consegue atingir.”⁵⁰

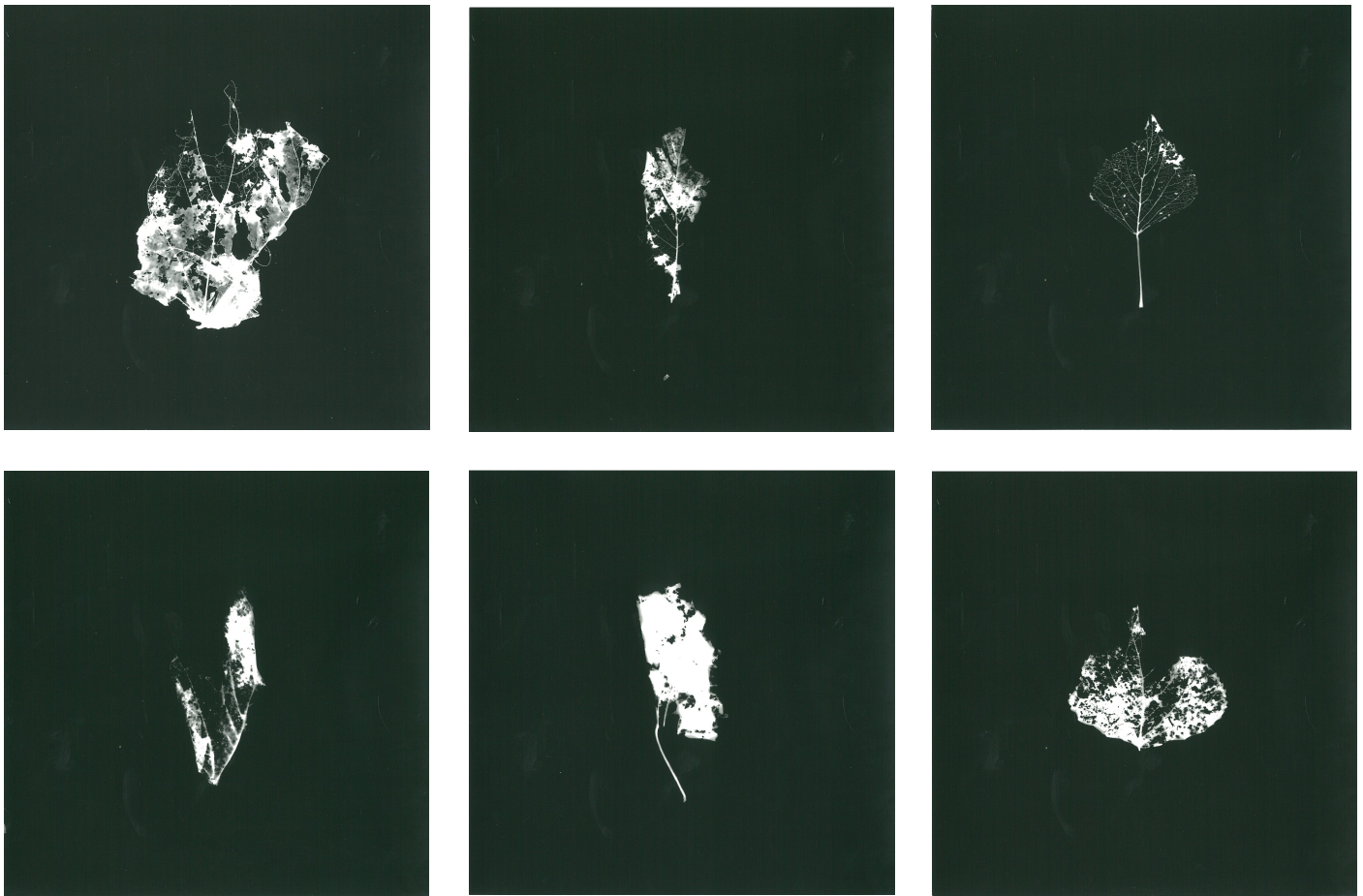
Mais uma vez, seguindo o pensamento do trabalho anteriormente referido e principalmente pelo meio usado, o ampliador, há automaticamente uma produção em série, não só do negativo das folhas em decomposição mas também do positivo a partir do negativo. Um meio de registo muito rápido e que permite inúmeras experiências, variando o tempo de exposição, a abertura de lente e o contraste. Assim, com a mesma folha, conseguem-se diferentes resultados que denunciam diferentes coisas, e conseqüentemente produzem-se imagens distintas.

Um trabalho onde a imagem é conseguida por luz e tempo, a imagem como evocação do tempo em que foi produzida.

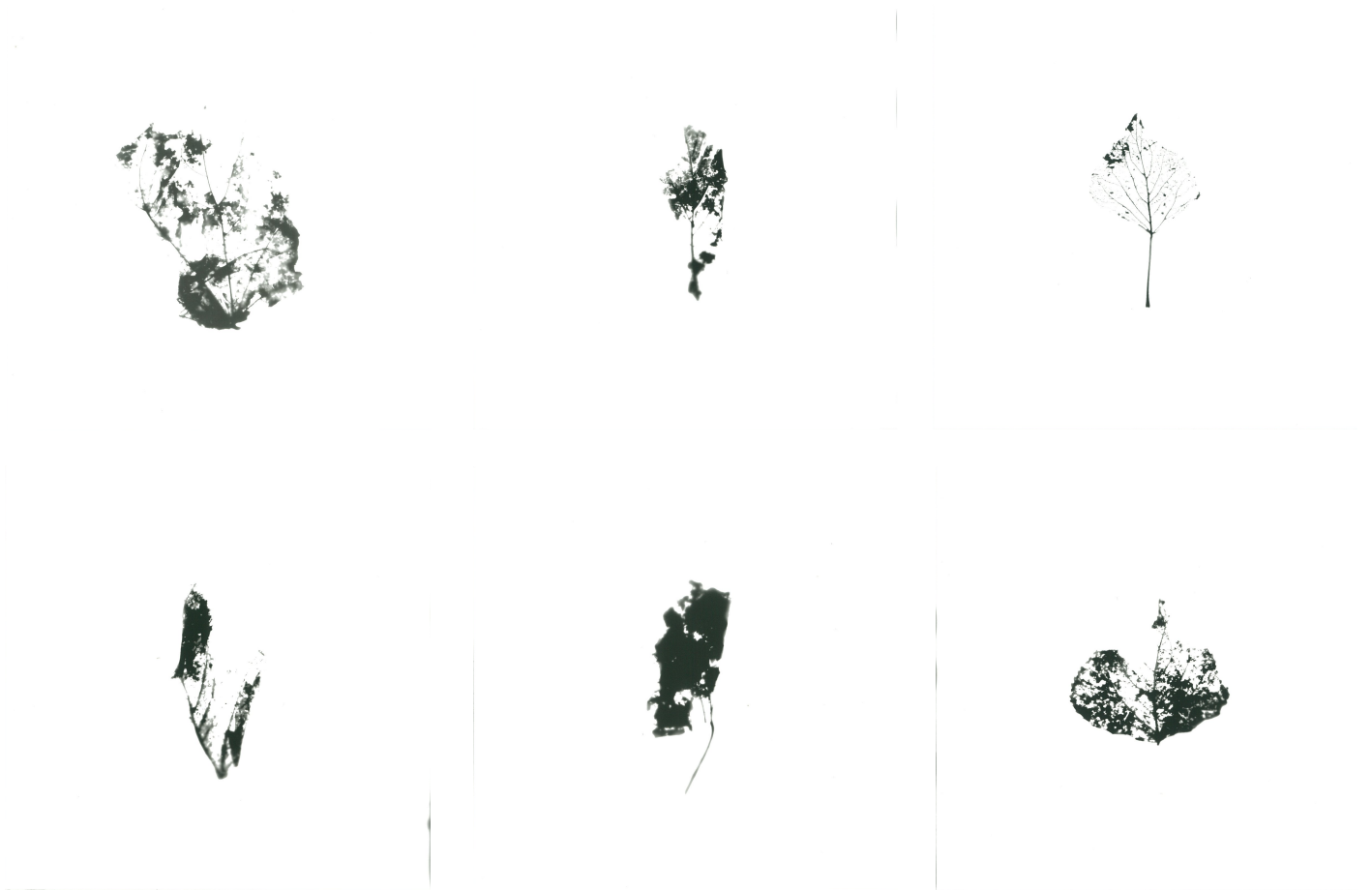
(Uma vez que o trabalho ainda não está terminado, apresento alguns fotogramas da série em questão)

⁴⁹ BENJAMIN; Walter, *A Modernidade*, Assírio e Alvim, Lisboa, 2006, p.259;

⁵⁰ BENJAMIN, Walter, *A Modernidade*, Assírio e Alvim, Lisboa, 2006, p.261.



Fotograma, impressão em papel fotográfico, 6 x 20x20cm, 2014.



Impressão em papel fotográfico a partir de negativo, 6 x 20x20cm, 2014.

O trabalho aqui apresentado, na Componente Escrita da Tese, passa por um registo que se tenta aproximar da realidade ou de trabalhar a partir dela, o que levou a um aprofundamento do conhecimento da fotografia. Esta permite devolver um lugar a esses organismos outrora dele retirados. Interessa a relação criada entre as várias partes das matérias descritas de modo particular. Acontecimentos a partir de fenómenos específicos que denunciam particularidades do mundo onde vivemos.

Com esse objectivo, trabalho com uma máquina de médio formato, pois esta tem uma grande precisão na captação dos detalhes. Aquilo que me interessa registar é essencialmente o que acontece entre uma planta e a luz, o que a luz descreve numa planta ou a luz por ela realçada. Fotografias de longa exposição tiradas à noite, a preto e branco, com focos de luz artificial de candeeiros de rua.

(uma vez que o trabalho não está terminado, apresento três das dez fotografias que irei apresentar).





Sem título, 2014. Médio Formato, rolo a preto e branco, 3 x 30x30cm.

Conclusão

O registo foi o tema desenvolvido ao longo dos dois anos de investigação e procura. Um trabalho muito gráfico de registo de matérias orgânicas do mundo vegetal. As decisões tomadas são sustentadas pelo lado visual do resultado final. A ideia passa por obter o registo de pormenores que interessam, com um método específico. O grau de intensidade do preto e do branco, o contraste entre o negativo da forma e o que resta da folha de papel, a disposição da matéria no suporte, a relação do tamanho da desta com a base que a sustenta. Tudo o que está descrito na folha de papel importa, no sentido em que influencia a sua leitura.

Um trabalho em que o desfecho de cada série é o resultado de inúmeras experiências, até à obtenção de todos os pormenores relevantes dessa matéria. Quando se descreve a intenção sobre o trabalho, suspendem-se as experiências e passa-se para o trabalho final.

Com a Componente Escrita da Tese, são consolidados aspectos muito importantes sobre a obra, uma vez que esta obriga a uma reflexão. De salientar a descoberta de assuntos que o trabalho poderia tratar e a necessidade de perceber como estes surgem a partir dele.

Um caminho em que o desfecho foi possível através da desmistificação, pondo de parte preconceitos que bloqueavam o método.

Bibliografia

- BATCHEN, Geoffrey, *William Henry Fox Talbot, Creations of a Moment: The photography by William Henry Fox Talbot*, Phaidon, New York, 2008;
- BEDIN, Franca, *Como reconhecer a arte chinesa*, Ed. 70, Lisboa, 1991;
- BENJAMIN, Walter, *A Modernidade*, Assírio e Alvim, Lisboa, 2006;
- BLOSSFELDT, Karl, *Natural Art Forms*, Dover Publications, Nova Iorque, 2006;
- CASTRO, Lourdes, *Sombras à volta de um Centro*, Assírio e Alvim, Lisboa, 2003;
- CHENG, François, *Empty and Full, The language of Chinese painting*, Ed. 70, EUA, 1991;
- Dicionário de Língua Portuguesa, Texto Editora, Lisboa, 1997;*
- CHEVALIER, Jean e Gheerbrant, Alain, *Dicionário dos Símbolos*, Teorema, Lisboa, 1982;
- DERRIDA, Jacques, *Archive Fever: a Freudian Impression*, University of Chicago Press, EUA, 1995;
- ENWEZOR, Okwui, *Archive Fever: Photography between History and the Monument*, 2008;
- FLUSSER, Vilém, *Filosofia da Caixa preta, Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, Ed. Hucitec, S. Paulo, 1985;
- GOETHE, *A Metamorfose das Plantas*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1993;
- HAECKEL; Ernst, *Art Forms in Nature*, Dover Publications, Nova Iorque, 1998.
- JANZEN, Thomas, RENGER-PATZSCH, Albert, e WILDE, Jurgen, *Albert Renger-Patzsch: Photographer of Objectivity*, MIT Press, Cambridge, Massachusettes, 1998;
- JOLY, Martine, *Introdução à análise da imagem*, Ed. 70, Lisboa, 1993.
- LECOMBRE, Sylvian, *à sombra*, Assírio e Alvim, Lisboa, 2005;
- MARLEAU-PONTY, Maurice, *Palestras*, Ed. 70, Lisboa, 2002.;
- ROSAND, David, *Drawing Acts: Studies in Graphic Expression and Representation*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002;
- TALBOT, William, *The pencil of nature*, Longman, Brown, Green and Longmans, Londres, 1844;
- TRACHTENBERG, Alan, *Ensaios sobre a Fotografia*, Ed. Orfeu Negro, Lisboa, 2013.
- WESRTGEEST, Helen, *Zen in the fifties: interaction in art between east and west*, Wandeers Publishers, Michigan, 1997.

Glossário

Embalsamar proteger do tempo.

Impressão ideia, acto de imprimir, marcar.

Inerente que não se separa de uma outra coisa por pertença.

Intrínseco que faz parte de uma coisa, essencial uma vez que sem essa coisa passa a um outro ser, passa a ser uma outra coisa, aquilo que não sai de uma construção de algo.

Matéria aquilo que compõe organismos enquanto coisa palpável, a parte física de um organismo.

Organismo ser visível ou não a olho humano constituído por matéria

Preservar guardar, cuidar, acto que demonstra dar importância àquilo que se preserva.

Real aquilo que se acredita ter como certo.

Realidade aquilo que nos rodeia enquanto coisas palpáveis.

Registrar pôr por escrito, inscrição.

Verdade aquilo em que se acredita.

Pelo dicionário Universal da Língua Portuguesa, Texto Editora:

Aparência aspecto, forma, figura,

Dado cada um dos factos ou dos princípios em que assenta uma discussão, elemento, base para a formação de um juízo;

Estabelecer assentar alguma coisa em algum lugar; firmar; tornar estável; instituir; fundar; constituir; demonstrar; designar; marcar; determinar.

História estudo e narração sistemática do passado, dos factos (sociais, económicos, políticos, intelectuais, etc.) considerados significativos; ciência, ramo do saber que regista, explica e transmite o conhecimento sobre o passado; o curso dos acontecimentos e dos factos históricos; a evolução da humanidade;

Juízo acto ou capacidade intelectual de julgar; decisão do tribunal; foro; jurisdição; discernimento; tino; opinião; parecer; prognóstico; apreciação crítica;

Ordem disposição regular e metódica; regularidade; conveniência; método; maneira, modo; apropriada condição de meios; lei; mandado; disciplina; Leis

Organizar criar, preparar, dispor convenientemente as peças de um organismo; instituir, constituir um organismo; regularizar; dispor as coisas de forma a que elas concorram para um determinado fim; estabelecer as bases de; ordenar; arranjar; adaptar às condições; apropriar.

Transcendente que transcende; que ultrapassa os limites ordinários; superior; sublime, perspicaz; penetrante, que ultrapassa uma ordem de realidades determinadas, de uma natureza