

Maria is Dead

Inês Cristina de Oliveira Santos

Mestrado em Artes Plásticas

Orientadores

Professor Celso Martins e Professora Catarina Câmara Pereira

Caldas da Rainha, setembro, 2024



Agradecimentos

Aos meus orientadores, professor Celso Martins e professora Catarina Câmara Pereira, pelo apoio e orientação.

À minha família por todo o amor.

Às minhas queridas amigas pela motivação e amizade, em especial à Anastácia Kazmina e à Márcia Mendes pela ajuda na revisão do texto.

Um especial agradecimento cheio de amor ao Gonçalo Cipriano, por acreditar sempre em mim, pelo apoio e amor incondicional e pela revisão gráfica.

E acima de tudo quero agradecer à minha avó.

Resumo

Esta dissertação insere-se na componente escrita do mestrado em Artes Plásticas e parte da hipótese que a arte é uma ferramenta de preservação da memória, numa reflexão sobre a minha prática artística desenvolvida nos últimos 3 anos. Partindo de uma observação pessoal, íntima e sincera, exponho determinados acontecimentos da minha vida, em especial o luto e como este marcou a minha trajetória artística. Numa articulação com outros artistas plásticos e pensadores que se dedicaram a este mesmo tema, pretendo fazer desta dissertação a tentativa de fixar um gesto que está ancorado a uma experiência pessoal. Assim, inscrevo o meu trabalho no binómio Arte/Vida em três capítulos, que acompanham cada fase do luto, respetivamente: Primeiro capítulo- Fase inicial de choque ou negação; Segundo capítulo- Fase de confronto; Terceiro capítulo- Aceitação.

Palavras-chave: Mão; Sangue; Ação; Luto; Arte/Vida

Abstract

This dissertation is part of the writing component of the Master's degree in Fine Arts and is based on the hypothesis that art is a tool for preserving memory, reflecting on my artistic practice over the last three years. Based on a personal, intimate and sincere observation, I present certain events in my life, especially bereavement and how it has marked my artistic career. In conjunction with other visual artists and thinkers who have dedicated themselves to this same theme, I intend to make this dissertation an attempt to pin down a gesture that is anchored to a personal experience. In this way, my work is part of the Art/Life binomial in three chapters, which follow each phase of mourning, respectively: First chapter - Initial phase of shock or denial; Second chapter - Confrontation phase; Third chapter - Acceptance.

Keywords: Hand; Blood; Action; Mourning; Art/Life

Índice

Agradecimentos	1
Resumo	3
Índice	4
Introdução	5
Glossário Pessoal	8
Capítulo I: Ação e Inscrição- A Moldura da Pintura	12
Mão: Veículo primordial de expressão	12
Ação: Do bidimensional para o sentimental.....	19
Cor: O fascínio do vermelho e do preto	32
Capítulo II: A Memória da carne: Reminiscência da Infância	38
A estética do grotesco.....	38
Sangue	42
Talho.....	46
Porco	48
Visita ao Matadouro, Sobral de Monte Agraço	50
Capítulo III: O Luto tátil- Objetos como cápsulas de afeto	54
Memento Mori: A inevitabilidade da morte na arte e na espiritualidade	54
Experiência da morte.....	56
Memória: A tentativa de preservar os sentimentos e as experiências.....	57
Romance e dor emocional como fonte de inspiração criativa	61
Conclusão	70
Nota Conclusiva.....	72
BIBLIOGRAFIA	73
WEBGRAFIA	74

Maria is Dead

“O artista anda às voltas com o seu processo de instauração da obra e acaba por processar-se a si mesmo (...). Descobre coisas que não sabia antes e que só pode ter acesso através da obra.”¹

Sandra Rey

Introdução

A realização desta dissertação está intimamente ligada à minha prática artística desenvolvida ao longo do mestrado em Artes Plásticas. Deve, por isso, ser entendida como um complemento escrito das minhas experimentações práticas, e não como um produto autónomo.

O título "*Maria is Dead*" homenageia a minha avó Maria e unifica o trabalho prático realizado após a sua morte, lidando com a dor, luto, família e a memória.

A certeza do nascimento e da morte é uma constante na vida; a partir do nascimento, inicia-se uma contagem decrescente até o último suspiro. Embora o nascimento seja aguardado e preparado, a morte, mesmo quando prevista, nunca tem uma data certa, sendo sempre uma surpresa para os que ficam.

Apesar do meu trabalho lidar com a perda e o luto de uma experiência pessoal, avança para uma dimensão plural e coletiva, pois morrer é uma condição humana, variando conforme as culturas e religiões, algumas mais alegres, outras mais impessoais. Todos conseguimos, de alguma forma, relacionar e partilhar experiências e lembranças dessa vivência. As memórias, que restam, surgem no meu trabalho como reflexão do luto, celebrando os que partiram através da utilização de objetos que lhes pertenciam.

Esta dissertação é uma compilação de reflexões, memórias, dor e uma visão inquieta do meu mundo. Procuo que esta introspeção sobre a minha existência sobre o luto, enquanto pessoa, mulher e artista, seja um assunto possível para a arte.

¹ Sandra Rey, 1996, *Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais*, Porto Alegre, Brasil.

A minha prática artística é uma homenagem à minha infância, família e relações intrafamiliares, utilizando objetos têxteis que pertenciam à minha avó (lençóis, cortinados, bordados), nos quais faço intervenções plásticas contemporâneas, e desenvolvendo um projeto fotográfico no talho do meu pai, um espaço marcante da minha infância. Aproveito a estética e a aura do talho, utilizando carne, pele e sangue, com o porco como figura central do meu trabalho. Retiro a pele para abordagens de tatuagem e uso o sangue como foco principal, explorando as suas cores, as texturas e o cheiro.

Simbolicamente, o sangue conecta-se diretamente à morte da minha avó Maria, e intervenho com ele de múltiplas maneiras plásticas: performances, inscrições em superfícies e intervenções têxteis. Atualmente, desenvolvo objetos onde intervenciono os bordados da minha avó, tingindo fio de algodão em sangue e bordando desabafos íntimos em tecidos que lhe pertenciam. Também tenho tingido bordados inteiros, deixando-os rígidos com álcool polivinílico e cola branca, num projeto contínuo desde o semestre passado, intitulado "*Maria is Dead*".

Recorro a um conjunto de citações que surgem entre parágrafos e por vezes antes de algumas imagens de artistas de referência como método de aproximar, ou a voz do artista com a sua obra, ou, nos casos de citações de texto opto por uma espécie de separador entre assuntos enquanto método de organização das minhas ideias.

A dissertação compõe-se por resenhas de alguns textos que foram determinantes e acompanharam o meu processo criativo, assim como, fichas de leitura de obras de referência.

No capítulo 1: Ação e Inscrição- A moldura da Pintura, abordo o texto "Elogio da Mão", de Henri Focillon num cruzamento de reflexões sobre a mão, cruzando ainda com obras de alguns artistas membro do grupo Acionista Vianense, Ana Mendieta, Robert Morris, Yves Klein, e o meu próprio trabalho. Este capítulo contribui para a minha compreensão da importância do poder da mão, como elemento fundamental no acesso do meu corpo todo, a um processo criativo. Elementos como a cor, foram destacados nomeadamente o vermelho e o preto numa relação direta entre as pinturas-ações de Herman Nitch e as minhas opções de cor. Ainda neste capítulo, procuro fazer uma análise, da documentação 3 do artista Rudolf Schwarzkogler, no sentido de entender o movimento de impulso do corpo pela dor na criação de uma ação violenta e claustrofóbica, procurando estabelecer um ponto de comparação- através de elementos semelhantes como o lençol e o espaço- com a minha performance intitulada "In the beginning was black".

No Capítulo 2: A Memória da carne: Reminiscência da Infância apresento uma ideia em torno da importância da estética do grotesco no meu trabalho, a partir da pintura "Judite e Holofernes", de Caravaggio, abrindo o capítulo para as minhas experiências de conservação de sangue no meu trabalho. Ainda, a importância das minhas vivências no talho do meu pai, desde criança, e de como o meu interesse artístico por este lugar, hoje, potenciou uma série de fotografias em torno

do porco, abrindo o meu trabalho para uma experiência, uma visita ao matadouro, Sobral de Monte Agraço, onde realizei uma série fotográfica em torno da morte desse animal.

No capítulo 3: O luto tátil- Objetos como cápsulas de afeto, início recorrendo à expressão “Memento Mori” como expressão cristã que nos convoca a lembrar a morte, e em como esta expressão está intimamente ligada à arte, quer pela arquitetura, quer pela pintura, etc. Esta experiência do luto da minha avó foi ainda ativada pela herança de um conjunto de objetos que potenciaram a um nível mais profundo, a autorreferência no meu trabalho, pelo uso dos cortinados, naperons, vestidos. Os objetos potenciam a memória, que se torna, portanto, um assunto neste capítulo, uma tentativa de compreender a importância de preservar uma dimensão emocional como fonte de inspiração criativa. Ainda neste capítulo apresento alguns pensamentos livres em torno das minhas emoções sobre o assunto do luto, e que se encontram a cinzento.

Glossário Pessoal

Vermelho- O vermelho é frequentemente associado a uma variedade de significados e emoções. Ele pode evocar sentimentos de paixão, amor, raiva, energia, poder e força. Na arte, o vermelho é muitas vezes usado para criar impacto visual e transmitir uma gama de emoções intensas.

Preto- O preto é frequentemente associado a ideias como mistério, escuridão, profundidade, elegância e poder. Ele pode evocar uma sensação de seriedade, sobriedade e até mesmo de melancolia. Na arte, o preto é muitas vezes usado para criar contrastes fortes, destacar formas e criar uma sensação de profundidade. Além disso, o preto pode ajudar a destacar outras cores, criando um efeito dramático.

Memória- A memória é um conceito fundamental no meu trabalho, e é frequentemente explorada por artistas como tema central ou como elemento conceitual nas suas obras. Através da arte, pretendo evocar lembranças, explorar a relação entre passado e o presente e transmitir narrativas pessoais ou coletivas. Utilizo ainda objetos que evocam lembranças significativas, como lugares de infância, momentos especiais, pessoas queridas ou eventos históricos. Através da escolha de elementos visuais, cores e composições, procuro transmitir a atmosfera e o significado emocional dessas memórias.

Nostalgia- A nostalgia oferece uma oportunidade de refletir sobre o meu passado, reconectar-me com memórias e explorar a relação complexa entre o tempo, a identidade e a experiência humana. Ela permite-me reviver, por instantes, ou imaginar sentimentos e ambientes que já não estão mais presentes, reforçando uma conexão emocional com o passado. Talvez no fundo, seja uma ferramenta de defesa na luta contra o passado que não quero enterrar.

Saudade- *Tu que aqui já não estás, que não me saís da mente.* Saudades de algo que me inquieta ao ponto de não pregar olho. Palavra esta sem tradução linguística. Tendo traduzi-la na captação de imagens, no colecionamento de objetos que, numa história passada, pertenceram a alguém ou a algum local.

Morte- A morte é um fenômeno natural e inevitável que marca o fim da vida física e a cessação das funções biológicas de um organismo. É um momento de grande significado emocional e cultural, influenciando profundamente os que ficam, ao evocar sentimentos de perda, luto e reflexão sobre a própria existência. Apesar de sua universalidade, a morte continua a ser um dos grandes mistérios da experiência humana, inspirando tanto temor quanto aceitação. Assim, a minha criação é um produto que vem lembrar quem já não vive, numa tentativa de encontrar paz com essa ideia, um luto proativo e constante.

Família- Família é um grupo social formado por indivíduos ligados por laços de parentesco, que podem ser de natureza biológica, adotiva ou afetiva. A estrutura familiar pode variar amplamente em diferentes culturas e sociedades. A família desempenha um papel crucial na sociedade, funcionando como a unidade básica de socialização e apoio. Nesta dissertação restrinjo o termo “família” essencialmente à figura paterna e avós maternos.

Maria- O nome "Maria" tem uma origem hebraica e é um dos nomes femininos mais comuns e populares em muitas culturas ao redor do mundo. Na Bíblia, Maria é um nome proeminente, referindo-se à mãe de Jesus Cristo. Ela é conhecida como Maria, a Virgem, e é considerada uma figura sagrada no cristianismo. Devido à importância religiosa e à devoção a Maria, o nome espalhou-se amplamente. Entre muitas Marias, existe a minha avó. Mulher esta que foi o pilar de toda uma família, criando-me e educando-me. Maria esta a quem presto homenagem frequentemente nos meus trabalhos, e em que o nome em si, aparece prenunciado com regularidade.

Vestido- Diretamente do roupeiro da minha avó, diversos vestidos foram, por mim resgatados de anos de indiferença com o intuito de não só os reviver, mas como sentir a presença dela perto de mim novamente. Estes brancos vestidos, carregados de cheiros e memórias, utilizados agora em ações onde reencarno parte deles, e que não só cobrem o meu corpo, mas como se tornam eles uma obra de arte, tingidos de memórias e gestos performáticos.

Casa- Memória e história: A casa também pode estar associada à memória e à história. Ela pode conter lembranças afetivas, registrar eventos importantes e transmitir histórias familiares. A casa é onde as memórias são criadas e preservadas ao longo do tempo, tornando-se um lugar carregado de significado emocional.

Talho- Estabelecimento de comércio presente no meu meio familiar. Local onde, na minha infância passara tempo de qualidade. Diversas vezes abordado ao longo da dissertação.

Porco- Animal que, estranhamente, sempre fez parte da minha vida. Desde alimentar pequenos leitões da minha avó aos domingos de manhã, à presença dos seus corpos frios nos frigoríficos do talho do meu pai, à refeição na mesa e, mais recentemente, à minha visita a um matadouro de bovinos no âmbito de um trabalho fotográfico dos mesmos. Desde à sua forma e ao seu corpo, como a sua pele. Produto este que serviu como folha de papel para o meu estudo sobre tatuagens e que, inesperadamente, anos mais tarde irá servir como tela. Não posso deixar de referir também a utilização do sangue deste animal, que serviu como substituto à tinta na realização de alguns trabalhos plásticos que desenvolvi num passado recente, e ao qual a experiência foi, sem sombras de dúvida, algo marcante nas minhas performances.

Ação- Conexão sensorial total com a matéria, seja tinta seja sangue. Corpo que tem vontade própria e se expressa de maneira isolada da mente. Corpo que não pensa, nem age. Corpo que reage, reage ao líquido, ao frio, à exposição, ao olhar. Corpo que marca a superfície.

Mão- Mão esta que é um veículo importante na minha criação artística, esta faz o trabalho do pincel, mas com muito maior rigor, esta que se submerge na tinta, sentindo o seu fresco, esta que sente. Focillon destaca a mão como uma ferramenta essencial para a criação artística, destacando sua habilidade única de transformar ideias abstratas em formas concretas. Ele argumenta que a mão é uma extensão do pensamento humano, capaz de moldar e materializar conceitos e emoções.

Estética do Grotesco- É explorado o encontro do belo no grotesco e a exaltação do visceral. Como um realizador de um filme de horror a explorar o mais perturbador e com o mesmo, criar uma imagem que passa ao espectador sensações intensas.

“There is no feminist aesthetic. Absolutely not! There is a psychological content. But it is not because I am a woman that I work the way I do. It is because of the experiences I have gone through”²

Louise Bourgeois

2

Louise Bourgeois, *Destruction of the Father. Reconstruction of the Father: Writings and Interviews 1923-1997* (p. 220). Retirado contemporânea. (2021). Susana Ventura. <https://contemporanea.pt/edicoes/07-08-09-2021/louise-bourgeois-deslacar-um-tormento#esk-footnote-link-1>

Capítulo I: Ação e Inscrição- A Moldura da Pintura

O primeiro capítulo é uma fase inicial de choque ou negação e aqui apresento o meu processo artístico pela pintura e a performance.

Mão: Veículo primordial de expressão

Conotada pelo crítico de arte Harold Rosenberg em 1952, como alternativa ao conceito de Expressionismo Abstrato, *Action Painting* valoriza a natureza revolucionária da decisão do artista pintar, criando um diálogo com os materiais- tinta e tela.

O processo criativo deste movimento centra-se no envolvimento entre o artista e o suporte utilizado. Não só o artista cria uma marca sobre a superfície, como deixa essa marca ditar por vezes, toda a trajetória das restantes marcas.

A *Action Painting* está diretamente conectada com a gestualidade, referindo-se à técnica e estilo de pintura onde a ação física do ato de pintar é central para o processo criativo e para a obra final., sendo importante para os artistas a associação da colocação da tinta na tela. É, assim, enfatizada a espontaneidade e a liberdade de expressão. O artista não segue um plano pré-determinado, mas permite que a pintura se desenvolva de forma intuitiva e orgânica.

Estes artistas não utilizavam pincéis de dimensões pequenas com movimentos delicados, mas sim largas trinchas, tinta diretamente da embalagem e ainda o seu próprio corpo, como uma extensão diretamente conectada na concretização destas obras. O seu envolvimento no processo cria uma



série de acasos e uma marca de autoria e presença, podendo afirmar como sendo a primeira descoberta de arte como marca de presença humana descoberta nas inscrições das mãos realizadas em paredes, tetos e outras superfícies de cavernas datadas com cerca de 40.000

Figura 1- Mãos nas Cuevas de las Manos. Santa Cruz, Argentina. 2005.

anos, denominadas de pinturas rupestres.

A espontaneidade, é nestes casos, a chave em comunhão com uma aceitação e valorização da experiência do acaso e dos imprevistos consequentes realizados pela matéria, fazendo com que não haja um controlo total prematuro quanto ao resultado final. O processo em diálogo com a ação de pintar é, então, de maior valor (e por vezes até com documentação da ação como parte da obra) do que o final resultado.

Esse conceito de movimento gestual está descrito e empoderado no capítulo do “*Elogio da Mão*”, de Henri Focillon, publicado em 1934 no livro “*A Vida das Formas*”.

Este ensaio é, como o título refere, um elogio à mão, do seu sentido e da sua expressão. Mão essa que é o nosso contacto com o primitivo, órgão que nos diferencia dos animais. Mão que cria, que executa, age, materializa e transforma, mão que age quase por vontade própria.

Mãos que têm vida própria para a criação de formas, fonte materializadora que tanto modifica a forma, quanto se molda ao objeto, capazes de perceber peso, textura e contorno, sendo um complemento da visão, principalmente para quem, por acasos da vida, não possui visão, e adquirem por isso, uma sensibilidade tátil superior aos restantes, onde, com elas, apreendem o mundo que os rodeia num mundo de perceções relativamente mais apuradas.

“*A mão é ação.*”³



Figura 2- *Murder*, 2022. Acrílico sobre tela. Detalhe.

³ FOCILLON, H. (2022). *A vida das formas; Seguido de Elogio da mão.* (pp.99). Lisboa. Edições 70.

As palmas das nossas mãos são providas de conhecimento do mundo, cobertas de marcas inscritas nas palmas onde se podem ler através de linhas e vales coisas do passado e sobre o futuro, repletas de memória, por vezes cortadas por incidentes que contam histórias e memórias.

O autor reforça a sua opinião de que não há uma superioridade da mão direita para com a esquerda, não são um par de gémeas, nem têm uma relação de irmã mais velha com mais nova. Complementam-se. Fala da mão esquerda como ser injustiçado, como designação do lado mau da vida, no entanto, apresenta todas as capacidades da direita, mas mesmo assim, renuncia para seu auxílio. Essa mão esquerda lembra-nos do homem do passado, quando não era tão hábil nem dotado.

*“A mão faz o homem”*⁴. A mão permitiu ao homem estabelecer contactos com o mundo que outros órgãos não foram capazes, por outro lado, o homem fez a mão, quando a resgatou do mundo animal, salvando-a de ser apenas um suporte de deslocação, e assim, permitiu-se sentir experiências sensoriais que nem a vista, nem o espírito conseguiram prosseguir sozinhos.



Figura 3- *Sem título*, 2022. Acrílico sobre Papel.
42,5x60cm.

É com as mãos que o homem, primeiramente, consegue aprender sobre superfícies, volumes, densidades, pesos, aprendendo a medir e a contar.

O homem consegue fixar o mundo real e imaginário através das mãos e das artes. Tudo o que vê e experiência passou de ficar apenas fixado em memórias que dificilmente registavam recordações e lembranças, para uma utilização das mesmas a fim da permanência, projetando sonhos, desejos, e vislumbres do mundo visível para suportes que os carregam e podem ser

⁴ FOCILLON, H. (2022). *A vida das formas; seguido de Elogio da mão*. (pp.102). Lisboa. Edições 70.

mostrados ao próximo. A mão do artista realiza, por isso, a ponte entre a nossa mente e o mundo real de objetos físicos. Existe a grande necessidade de dar vida e durabilidade às ideias do artista, a fim talvez também, de ser visto e recordado.

“A arte faz-se com as mãos.”⁵ São estas o instrumento da criação, e por isso, do conhecimento. O artista “(...) reinicia todas experiências primitivas.”³ O artista vai assim em busca de um conhecimento para lá das fronteiras do saber. Tal como a criança que toca, procura, apalpa, sente; o artista prolonga esse privilégio que é a curiosidade, permitindo-se assim voltar a ser criança, voltar a sujar as mãos e utilizá-las como olhos que tocam e exploram o mundo que a rodeia, sem muita reflexão, sem conceito, sem consciência, apenas permitir brincar e explorar.



Figura 4- Guerra Civil, Série de Pinturas,
Acrílico sobre Papel. 21x21cm



Figura 5- Pós-Revolução v.2, série de 4, 2022
Acrílico sobre Papel. 60x42,5cm

Aí se reflete o luxo que é aquilo que o artista faz. Tendo o privilégio de poder realizar objetos inúteis. Pode assim dar-se ao luxo de tirar partido de toda a experiência e divertir-se durante a concessão da mesma

O artista não perde o privilégio de manusear, revivendo o homem antigo, que debasta a madeira, bate o metal, molda a argila e talha o bloco de pedra, reiniciando todas as experiências primitivas.

⁵ FOCILLON, H. (2022). A vida das formas; seguido de Elogio da mão. (pp.106). Lisboa. Edições 70.

Nenhum pensamento lógico e racional conseguiria exprimir o que há verdadeiramente irregular e aleatório no mundo caótico onde vivemos. A mão é, assim, elevada pelo seu poder de definir formas nos acasos da matéria, explorando o desastre e os efeitos surpreendentes do imprevisto.

*“O gesto criador exerce uma ação permanente sobre a vida interior.”*⁶

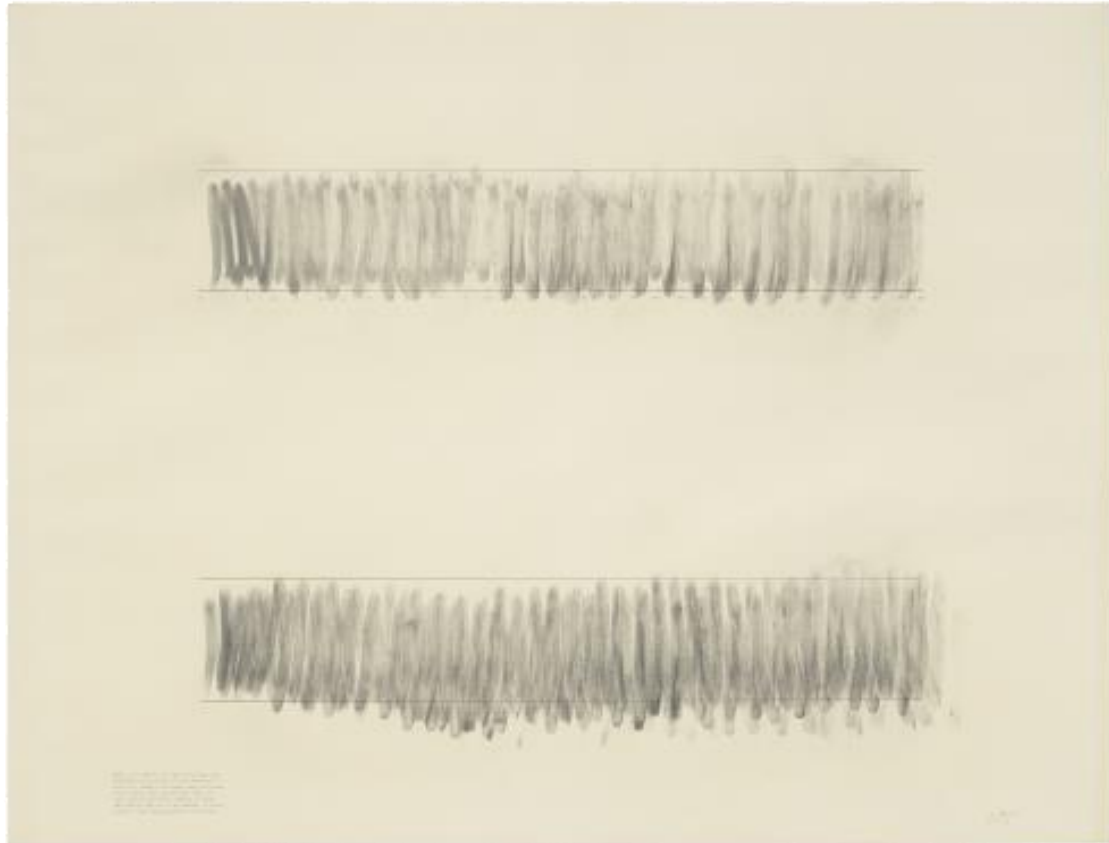


Figura 6- Robert Morris, Blind Time (XXXVIII), 1973
Grafite sobre papel. 88.9 x 116.8 cm.

A série *Blind Times* de Robert Morris ilustra de maneira poderosa o papel da mão na arte e o seu potencial como instrumento de criação e expressão. Ao desenhar com os olhos vendados, Morris não só explora a percepção e a representação, mas também revela a importância da mão como uma fonte de poder artístico. Este enfoque na mão e na sua capacidade de criar em circunstâncias desafiadoras oferece uma nova perspectiva sobre o papel da ferramenta manual na arte, demonstrando como a criatividade pode emergir de maneiras inesperadas e inovadoras.

⁶ FOCILLON, H. (2022). A vida das formas; seguido de Elogio da mão. (pp.119). Lisboa. Edições 70.

Como o título indica, estes desenhos foram realizados com os olhos vendados e com a utilização das mãos. Embora o artista não tenha tido o apoio da visão, seguia um rigoroso plano, onde estava descrito todo o processo a realizar.

Estes desenhos criam uma ambiguidade entre o tempo que é estimado e o tempo real; entre uma intenção (descrita nas notas prévias) e o resultado (manifestado no desenho). O artista cria ainda uma ligação aos primórdios do desenho, criados pelas marcas das mãos inscritas nas paredes das cavernas, usualmente realizadas na escuridão. Faz ainda uma ponte entre o desenho e a performance.

O primeiro momento desta série dá-se em 1973, com "*Blind Time I*", um conjunto de cerca de 98 desenhos, onde o artista, de olhos fechados deixa traços feitos com os seus dedos e mãos no papel, utilizando uma mistura de grafite, pigmento em pó e óleo. Cada desenho é baseado numa tarefa pré-definida, inscrita no fundo das folhas no término da ação. Como exemplo, no desenho "*Blind Time (XXXVIII)*", 1973, está escrito uma nota no canto inferior esquerdo: "A trabalhar na área medida acima da mão esquerda, faz golpes de contagem de 5 cm de 2 dedos por segundo para um total de 60 golpes em 30 segundos. Então, com os olhos fechados, a mão direita trabalha abaixo, tentando repetir o trabalho da esquerda, num intervalo estimado de 30 segundos. Erro de estimativa de tempo + 2 segundos." (Tradução livre do texto inscrito na figura 6).

O poder da mão na criação artística é também uma questão de controle e expressão. Na série *Blind Times*, a técnica utilizada por Morris demonstra como a mão pode transformar um ato de percepção limitada em uma expressão artística rica. A liberdade e a imperfeição das linhas, resultantes do desenho sem visão, são uma prova do poder da mão em dirigir a criação. Em vez de buscar a precisão técnica, Morris permite que a mão, guiada apenas pela sensação e memória muscular, determine o resultado final. Esse ato de entrega ao poder da mão destaca a sua capacidade de moldar a arte de maneira única e significativa.

Viennese Actionism fora um movimento artístico que se desenvolveu em Áustria durante os anos 60, marcado pela violência e o radicalismo que expressavam pela sua arte, numa insatisfação social, e trauma coletivo, de uma Áustria pós-segunda guerra mundial, onde as memórias Nazis tinham um enorme impacto psicológico marcado nos membros pertencentes a este movimento.

Representavam “(...) não apenas uma forma de arte, mas acima de tudo, uma atitude existencial.”⁷

“*Untitled (Blood Sign #2/Body Tracks)*” é uma performance onde Ana Mendieta usa o seu próprio corpo e sangue como principais meios de expressão. A obra é composta por rastros de sangue deixados pelas suas mãos e braços ao deslizar pela parede branca, criando marcas viscerais e evocativas de movimento. Frequentemente, a artista explorava a conexão entre o corpo e a identidade. Ao usar o seu próprio corpo e sangue, ela enfatiza a materialidade da existência e a vulnerabilidade inerente à condição humana. A obra torna-se um testemunho físico e visceral da sua presença e identidade.

Estas ações eram uma libertação de expressão dos artistas, cuja intensidade remetia à sensibilidade dos pintores expressionistas de Viena, cinquenta anos antes.



Figura 7- Ana Mendieta, 1974. *Untitled (Blood Sign#2/Body Tracks)*. Still de performance.

⁷ GOLDBERG, R. (2012). *A Arte da Performance: do Futurismo ao Presente*. (pp.209). Lisboa. Orfeu Negro.

Ação: Do bidimensional para o sentimental

Este movimento tinha um paralelismo com outros movimentos artísticos da época, num tempo em que os artistas se afastavam cada vez mais dos suportes tradicionais. Gravações e fotografia eram muitas vezes utilizadas por estes artistas em prol da preservação dos momentos entre ações performáticas e a obra dita como final, e ainda, na maior parte dos casos, a documentação era mostrada lado-a-lado com as obras, envolvendo o espaço de instalação e o público, a conhecerem todo o processo plástico por detrás dessa concretização final, ou ainda, surgindo apenas como documentação.

Rudolf Schwarzkogler é um dos quatro artistas vienenses que se agruparam sob o *título Wiener Aktionsgruppe*, ou "Grupo de Ação de Viena", em 1965. As ações (atos performáticos sem público normalmente realizados sob câmaras) foram inicialmente concebidas em relação à atividade da pintura. A tinta e substitutos orgânicos para a tinta, como sangue e comida, são materiais comuns usados em combinação com os corpos dos artistas e performers.

Ludwig Hoffenreich, um conhecido fotógrafo de imprensa vienense, documentou Ações de todos os membros do grupo durante os anos 60 e 70. Schwarzkogler foi particularmente atraído pelo trabalho dos primeiros Expressionistas austríacos como Egon Schiele e Oskar Kokoschka, o artista francês Yves Klein e o artista vienense Arnulf Rainer.

Ele criou um total de seis Ações, cinco em 1965 e uma em 1966 com uma extrema simplicidade estética, complementada pela fotografia a preto e branco em vez de a cores, e a repetição de adereços e temas, conferem uma clareza formal às suas imagens.

Heinz Cibulka serviu como modelo principal para as 2ª, 3ª e 4ª Ações de Schwarzkogler, todas as quais tiveram lugar no apartamento de Cibulka na Kaiserstrasse em Viena. Nessas Ações, o corpo, a castração e as ligaduras aparecem numa relação ambígua entre si. Mutilação, injeção, a ingestão de fluidos de garrafas, o ambiente claustrofóbico e a cegueira confundem a relação entre a cura e a dor. A 3ª Ação repete e desenvolve grande parte da imagética introduzida na 2ª Ação, que apresenta o artista como um "médico" empunhando utensílios a atuar num "paciente" passivo.

Apenas Cibulka aparece na 3ª Ação. Novos elementos incluem o branqueamento do corpo e do rosto de Cibulka com algum tipo de cosmético, e a introdução de um cordão preto sinuoso e um tabuleiro coberto por um lençol branco sobre o qual Cibulka se deita, primeiro nu com o pénis ligado e linhas brancas desenhadas nos seus membros e peito, e depois parcialmente envolto em ligaduras como uma múmia. Formas geométricas - a bola branca redonda, o espelho preto retangular, o tabuleiro retangular sob o lençol branco que é puxado com tensão sobre ele - são combinadas com as estruturas orgânicas constituídas pelo corpo humano e as suas ligaduras, os

vários peixes e o cordão preto sinuoso. A iluminação dramática enfatiza os contrastes entre o branco e o preto e realça a atmosfera sinistra e claustrofóbica.



Figura 8- Documentação da ação 3. Rudolf Schwarzkogler. 1965.



Figura 9/10/11- *In the beginning was black*. 2022. Tríptico. Fotografia digital sobre papel brilhante. 80x45cm.

A obra “*In the beginning was black*”, foi realizada em 2022 nas Caldas da Rainha. Aqui, o meu corpo apresenta uma relação direta com o espaço, neste caso a escadaria de emergência nas traseiras da minha residência na época. Este sítio foi escolhido como ponto de partida, derivada à sua natureza abandonada, e claustrofóbica. O meu corpo e as escadas estão então interligados, os movimentos foram realizados consoante a movimentação limitada permitida. Existe ainda um diálogo com a tinta, no intuito de deixar marcado sobre o tecido esse movimento.

A escolha da tinta preta foi influenciada pela minha experiência prévia e preferência estética por esta cor. Além disso, considerando que as fotografias seriam apresentadas a preto e branco, a tinta preta proporcionaria um contraste marcante entre o tecido e os rastros do meu corpo, destacando-os de maneira mais intensa e eficaz.

Aqui, a documentação fotográfica foi essencial para a captação dos minuciosos detalhes de um corpo em contorção, mas também a apresentação do tecido como finalização do ato. Para mim, esses congelamentos da ação tinham mais presença do que se fosse mostrado toda a ação, tendo o poder, enquanto artista, de seleccionar o que seria mostrado ao público, criando assim silêncios entre ações.

“The aim was to break taboos,”⁸



Figura 12- Instalação. *In the beginning was black.* 2022, *acrílico sobre tecido.* 260x280cm + *RED.* 2022, *acrílico sobre tecido.* 260x280.

⁸ Günter Brus. 2018, New York Times.

Günter Brus, um outro artista vienense utilizava o seu corpo como forma de expressão máxima.

Brus não tinha medo de confrontar diretamente questões sobre o tabu e assuntos desconfortáveis através da sua prática arte. As suas performances envolviam diversas vezes nudez, automutilação, violência simbólica e o uso de materiais corporais, como sangue e carne crua. Essas ações eram realizadas em espaços públicos ou filmadas para exibição posterior, desafiando as expectativas do público e confrontando-os com a realidade crua e muitas vezes perturbadora.

O radicalismo na arte de Brus não era apenas uma questão de choque. Em vez disso, as suas performances visavam destabilizar as normas sociais e culturais, questionar a autoridade estabelecida e provocar uma reavaliação das ideias preconcebidas sobre arte e sociedade. Ao colocar o corpo humano como principal meio de expressão, o artista explorava questões profundas sobre identidade, controle, violência e liberdade individual.

“My art doesn't just stink in the physical space but smells in the souls of the people.”⁹



No entanto, é importante reconhecer que o radicalismo não era apenas uma forma de provocação gratuita, havia uma intenção séria de provocar uma reflexão profunda sobre as condições humanas e sociais da altura. As suas obras desafiaram os limites da expressão artística e abriram novos caminhos para a arte contemporânea, influenciando gerações posteriores de artistas que buscavam explorar temas similares de forma ousada e confrontadora.

Figura 13- Günter Brus 1970. *Zerreissprobe Aktion, Aktionsraum 1.*

⁹ Günter Brus. 2018, New York Times.

Embora os relatos desta performance, em português traduzida para “teste de destruição”, realizada em Munique, Alemanha sejam escassos, foram de extrema relevância para o meu trabalho artístico pessoal.

O visceralismo bruto que o conjunto da documentação destas fotografias carrega é de uma intimidade e dor extrema. Não só o corpo está em constante tensão como a sua relação com o espaço torna-se desconcertante ao olhar, na sua relação com o público.



Figuras 14/15- *Maria is Dead*, 2022. Fotografia digital sobre papel brilhante. 62,5x100cm.

“*Maria is dead*” tem sido o projeto central do meu projeto artístico deste mestrado. O seu momento inicial partiu de uma performance que realizei em 2022, na qual o meu objetivo centrava-se no contacto entre mim e o meu corpo e a matéria, neste caso sangue de porco. Matéria orgânica esta que ditava os meus movimentos, ora de repressão, ora de entrega, evocando simbolicamente a morte e o luto, encarando-o de forma abrupta, como se de uma terapia de choque se tratasse. O sangue, com odor forte e gélido ao seu toque, trouxera sensações desconfortáveis e pensamentos desconcertantes, resultando numa libertação corporal de toda a energia acumulada.

“(...) were an attempt to capture the feel and actuality of those experiences – in Effect, to memorialise them through objects that were representative of the period in life and redolent in association with it.”¹⁰

Cobrir o meu corpo com um vestido de noite anteriormente pertencentes à minha falecida avó, e tinha papel a cobrir o chão e toda a área por onde rastejava, ambas com o pensamento de serem também estas mostradas ao público.

O vestido, a gravação em vídeo, os registos fotográficos e a pintura sobre papel forma então um espaço de instalação onde o público consegue se emergir profundamente neste acontecimento devido à sua envolvimento com tantos objetos.

Herman Nitch

Hermann Nitsch, nascido em 1938, é um artista plástico austríaco conhecido pelas suas performances e instalações, que envolvem elementos de teatro, música e artes visuais. Ele foi um dos fundadores do movimento de arte austríaco conhecido como *"Viennese Actionism"*, na década de 1960, juntamente com outros artistas como Günter Brus, Otto Muehl e Rudolf Schwarzkogler.

A infância do artista é frequentemente citada como uma influência significativa no seu trabalho artístico. Ele cresceu na Áustria durante a Segunda Guerra Mundial e testemunhou a violência e a destruição causadas pelo conflito. Nitsch foi também criado num ambiente católico rígido e fora educado em escolas católicas, onde foi exposto a rituais religiosos intensos e dramáticos.

Essas experiências deixaram uma marca profunda em Nitsch, e podem ser observadas e retratadas no seu trabalho, nos quais o artista lida com temas como a violência, morte, redenção e ressurreição. Ele usa sangue, carne e outros materiais orgânicos nas suas performances e objetos de arte, numa tentativa de evocar sensações e pensamentos como a vida e a morte. Além disso, as suas performances apresentam muitas vezes uma qualidade ritualística e religiosa, evocando a sua juventude católica.

As obras de Nitsch são frequentemente consideradas controversas e provocadoras, ele é conhecido pelas suas "ações" ou performances; espetáculos ritualísticos que exploram temas como a vida, a morte, a religião e a sexualidade. Alguns críticos de arte elogiam a sua obra, vendo-a como uma

¹⁰ GIBBONG, J. (2007). "Autobiography: The Externalisation of Personal Memory". Contemporary Art and Memory, Images of Recollection and Remembrance (pp.31). New York: I.B.Tauris & Co Ltd.

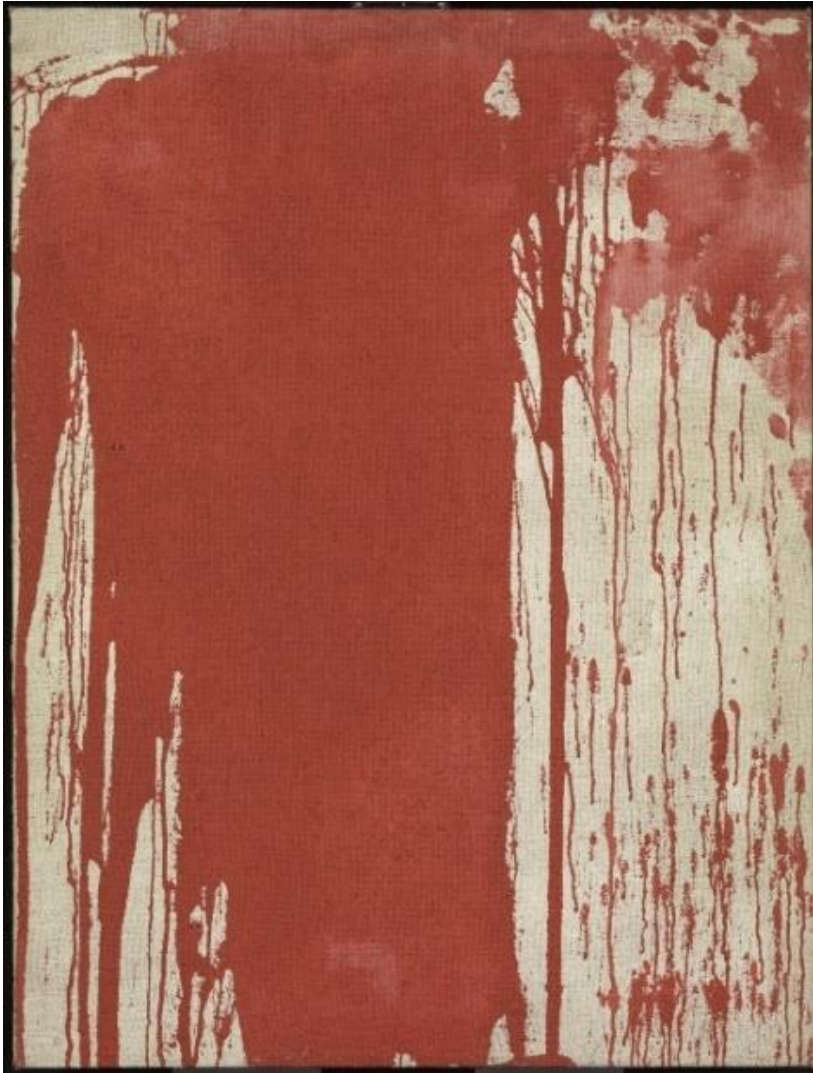


Figura 16- Herman Nitsch, *Schüttbild*. Dimensões indefinidas. 1963.

forma de explorar questões profundas sobre a vida, a morte e a condição humana, valorizando a intensidade emocional e a experiência visceral que as suas performances proporcionam.

Destaco a obra *Schüttbild* (*Pour painting*), criada em 1963, consiste numa grande tela com pintura derramada ou *pour painting*. A técnica é caracterizada pelo derramamento de tinta na tela de forma aleatória e não controlada, o que resulta em uma composição abstrata e

orgânica.

Dado o contexto social e político da época em que a obra foi criada, pode-se argumentar que ela reflete a cultura da libertação individual e da experimentação artística que emergiu na Europa na década de 1960 e que continuou a se desenvolver durante a década de 1990.

A técnica de *pour painting* pode ser vista como uma forma de desafiar as técnicas tradicionais de pintura, que são frequentemente consideradas limitantes e repressivas. A obra de Nitsch também pode ser vista como uma forma de protesto contra as instituições culturais e sociais estabelecidas, que muitas vezes impõem restrições e padrões a artistas.

Durante as suas performances, o artista criava ambientes ritualísticos que envolvia elementos de teatro, música, dança e sacrifício animal. O objetivo era explorar os aspetos primitivos e viscerais da existência humana e apresentá-los ao público de uma forma chocante e perturbadora.

O artista utiliza o sangue nas suas obras de arte como um símbolo de vida e morte, mas também como uma forma de chocar e provocar o público. Para o artista, o sangue representa a energia vital e a morte, que são temas recorrentes no seu trabalho.

O sangue é uma matéria que possibilitava Herman Nitch expressar-se, mas a sua conservação é um desafio, pois o sangue é um material biológico que se decompõe rapidamente. Para preservar o sangue nas suas obras de arte, eram utilizadas diversas técnicas. Quando utilizado sangue humano, Nitsch trabalhava em estreita colaboração com profissionais médicos para garantir que o sangue estivesse livre de doenças e contaminações.

Nas pinturas e desenhos que utilizam sangue, Nitsch mistura, muitas vezes, o sangue com outras substâncias, como resinas, glicerina ou álcool, para prolongar a sua vida útil.

Outra técnica utilizada era o congelamento do sangue. Ele congelava o sangue em pequenos recipientes e, em seguida, utilizava esses recipientes para adicionar sangue fresco às suas obras de arte.

Além disso, a violência e a sexualidade explícita em algumas das performances do mesmo podem ser vistas como problemáticas e questionáveis, especialmente num contexto em que a violência e a opressão são temas cada vez mais urgentes.

A presença de uma profunda pesquisa sobre a vida e obra deste artista deriva da grande e grande inspiração que o trabalho do mesmo teve no meu trabalho artístico.

A minha performance *RED*, foi realizada em 2022, no último semestre de Licenciatura, e ditou o percurso artístico do início do meu Mestrado.

Esta performance baseou-se após um sonho em que estava sozinha num quarto completamente vermelho a afogar-me no que parecia ser tinta plástica vermelha.

Tive como inspiração um sonho, que realizei no intuito de obter uma peça que transmitisse o cenário imaginativo desse sonho e as sensações que me trouxe, consistia numa mesa, na qual me deitei, onde coloquei sobre o meu corpo um tecido branco, e em que foi despejado tinta vermelha. A mancha criada resultou numa silhueta do meu corpo, uma marca que me possibilitou pensar e encontrar métodos que decidi posteriormente explorar sobre esta abordagem de contacto entre o corpo, o seu rasto, e as superfícies, culminando em outras performances mais tarde desenvolvidas e onde, nelas, entendi que embora a tinta vermelha não tenha uma grande presença pictórica, não era suficiente para despertar todos os meus sentidos.

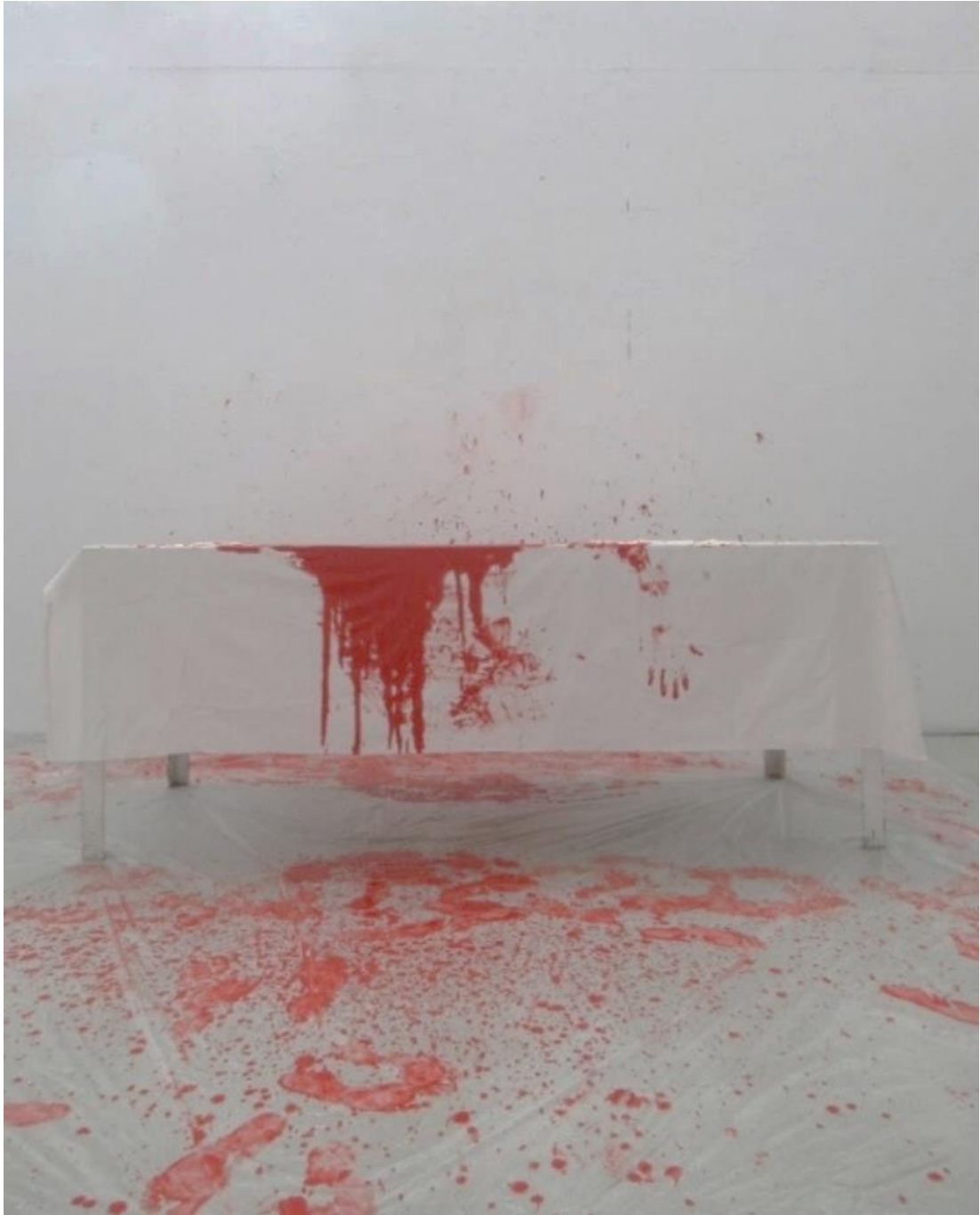


Figura 17- RED, 2022. Acrílico sobre tecido.



Figura 18- P'BLOOD. 2024. Sangue sobre tela.
1143x102cm.

Yves Klein, foi uma figura central do movimento neodadaísta e pioneiro da arte de performance, que revolucionou a utilização do corpo humano como ferramenta artística através das suas icônicas obras de silhueta. Entre essas, “*Anthropométrie sans titre*”, 1961, é um exemplo preeminente de como o artista fundiu performance e pintura para desafiar e expandir os limites da expressão artística tradicional.

Nesta obra, Klein utilizou modelos femininos, aos quais se referia como "pincéis vivos", que foram cobertos com a sua icônica tinta azul (*International Klein Blue - IKB*). Durante performances públicas, ele instruíu essas modelos a pressionarem os seus corpos contra grandes folhas de papel ou tela, criando impressões das suas silhuetas. Este método não só colocou o corpo humano no centro do processo criativo, mas também imortalizou o movimento e a fisicalidade dos modelos em formas abstratas e vibrantes.

A escolha do azul intenso e imersivo do IKB era parte da sua busca por uma experiência sensorial profunda e por uma representação do imaterial. O azul, para Klein, simbolizava o infinito e o imaterial, enquanto as silhuetas corporais serviam como vestígios tangíveis da presença humana, criando um diálogo entre o material e o espiritual.

"*Anthropométrie sans titre*" não é apenas uma pintura, mas um registro de uma performance que coloca o corpo humano como veículo de expressão artística. A obra capta a interação direta entre o artista, as modelos e o meio artístico, desafiando as convenções da pintura tradicional, que geralmente separavam o artista da tela. Ao trazer o processo de criação ao centro do palco, Klein transformou o ato de pintar como uma performance, onde a criação da obra era tão significativa quanto o produto final.

Além disso, a obra subverte as normas de autoria e técnica na pintura. Em vez de usar pincéis ou ferramentas convencionais, Klein permitiu que os movimentos espontâneos e naturais dos modelos ditassem a composição da obra. Este processo criativo inovador refletia a filosofia de do artista de que a arte deveria ser uma experiência visceral e imediata, capturando a essência da vida e da emoção humana.



Figura 19- *Anthropométrie sans titre* (ANT 154) (Untitled Anthropometry [ANT 154]). 1961. Pigmento azul seco (International Klein Blue - IKB) e resina sintética sobre papel montado em tela. 259.08 cm × 178.12cm. Coleção SFMOMA.



Figura 20- Fotografia da autoria de Jacques Fleurant/MNAM.
1960.

Cor: O fascínio do vermelho e do preto

Estas cores estão presentes no meu trabalho há algum tempo. A sua primeira aparição foi em versões prematuras e inconscientes de pinturas gestuais que comecei a realizar no segundo ano de Licenciatura.

*“A cor não é uma coisa em si, uma abstração autónoma; está sempre associada a um objeto, a um elemento natural, a um ser vivo que ela descreve, qualifica ou individualiza.”*¹¹

O preto é frequentemente usado por mim, com o intuito de criar uma atmosfera misteriosa e intrigante nas minhas obras de arte, transmitindo um senso de desconhecido, segredos ocultos e suspense, convidando o espectador a explorar e interpretar o que está além do visível.

Utilizo esta cor também para evocar uma sensação de melancolia, solidão e tristeza, representando emoções intensas, como luto, angústia e sofrimento emocional, evocando memórias, homenagens ou reflexões sobre perda



Figura 21- Sem título, 2021. Acrílico sobre Papel. 150x225cm.

A cor preta tornou-se numa ferramenta para demonstrar uma brutalidade e violência através dos gestos. O alto contraste que realizava em relação com o fundo também se tornou em algo de

¹¹ PASTOUREAU, M. (2019). “A cor preferida”. Vermelho: História de uma cor. (pp.73). Lisboa. Orfeu Negro.

interesse para mim, trazendo à pintura uma certa tridimensionalidade bastante dramática, na qual o fundo recorta e ilumina os rastros pretos deixados pela minha mão.

No seu livro *Preto: A história de uma cor*, o historiador francês Michel Pastoureau oferece uma exploração abrangente dessa cor ao longo da história, examinando as suas múltiplas discrepâncias culturais, sociais e simbólicas. O livro explora como o preto foi associado a diferentes conceitos e emoções ao longo do tempo. Por exemplo, ele discute como a essa cor fora, inicialmente, vista como uma cor negativa e associada à morte, ao luto e à escuridão em muitas culturas antigas. No entanto, o autor também analisa como o preto ganhou novos significados ao longo dos séculos, tornando-se associado à elegância, sofisticação e autoridade, especialmente na moda e na arte.

No meu trabalho, essa cor vem ao encontro dessa simbologia negra e negativa, sendo, em conjunto com a cor vermelha, uma combinação em perfeito alinhamento com toda a carga emocional que tenho vindo a explorar. Estas duas cores entram, assim, num diálogo entre o sangue e a morte, a luz e a escuridão.

*“A cor não se pode conceber numa extensão ilimitada. Só a imaginação permite representar um vermelho sem limites. A palavra vermelho não pode ter nenhum limite, na representação que fazemos ao escutá-la. É em pensamento, em pensamento somente, e impondo-o pela força, que lhe impomos um limite. (...) O vermelho que não se vê, mas que se concebe de modo abstrato, desperta, contudo, uma certa representação interior, (...).”*¹²



Figura 22- *In the beginning was black*. Fotografia Digital. 2022.

¹² KANDINSKY, W. (1987). *Do espiritual na arte*. (pp.64). Alfragide. Dom Quixote, Leya.

Esta cor vermelha apareceu então como mais uma camada vibrante nesta equação. Sendo uma cor visualmente de alto realce, carrega consigo imensa história de carácter simbólico, dos quais me interessavam passar para a pintura

Uma das principais ênfases do livro *Vermelho: A história de uma cor*, do mesmo autor em cima referido é o papel do vermelho como uma cor ambivalente, carregada de múltiplos significados e emoções. Por um lado, o vermelho fora frequentemente associado a ideias de poder, paixão, vitalidade e prosperidade. Por outro lado, foi também vinculado a conceitos de perigo, violência, pecado e revolução.

Esta cor vibrante, já consciente da sua utilidade, tinha-se tornado agora, uma abordagem plástica para tentar representar o sangue. “(...) o elo entre o vermelho e o sangue é, por assim dizer, evidente – todos os seres vivos vertebrados têm sangue vermelho.”¹³



Figura 23- Imagem de Ateliê. 2024.

Sempre me fascinou como uma cor poderia ser tão poderosa, e conseguir transmitir uma energia tão forte aos que a observam. Numa reflexão posterior em análise da utilização desta cor no início do meu projeto artístico, sempre a utilizei de uma forma a representar plasticamente o sangue, e tudo o que deste, simbolicamente, está associado, mas fora preciso algum tempo até efetivamente deixar de o tentar representar, imitar, e utilizar sim, esta matéria orgânica como verdadeira.

¹³ PASTOUREAU, M. (2019). “O fogo e o Sangue”. *Vermelho: História de uma cor*. (pp.30). Lisboa. Orfeu Negro.

*“A cor provoca então uma vibração psíquica. (...) Estando a alma estreitamente ligada ao corpo, qualquer emoção pode sempre provocar, por associação, uma outra correspondente. O vermelho, por exemplo, pode desencadear uma vibração interior semelhante à chama, já que o vermelho é também a sua cor. O vermelho quente tem uma ação excitante. Pela sua semelhança com o sangue, a impressão que produz pode ser penosa, dolorosa mesmo.”*¹⁴

¹⁴ KANDINSKY, W. (1987). Do espiritual na arte. (pp.58). Alfragide. Dom Quixote, Leya.



Figura 24-RED, 2022. Detalhe.



Figura 25- Hermann Nitsch, 20th painting action, 1987, Secession, Vienna.

Capítulo II: A Memória da carne: Reminiscência da Infância

No segundo capítulo apresento uma fase de confronto, na qual cruzo a estética do grotesco com memórias e experiências da minha infância, através do talho, do sangue e do porco.

A estética do grotesco

O termo "grotesco" é atualmente utilizado para descrever algo que é estranho, distorcido, exagerado, bizarro, ou que provoca repulsa ou riso por sua natureza peculiar ou extravagante. Esse adjetivo pode ser aplicado a diversas áreas, como arte, literatura, comportamento humano, entre outros.

É por isso entendido como uma forma de expressar o que não segue com os padrões gerais de beleza, um híbrido de elementos que, naturalmente, não se alinhariam juntos.

A expressão começou a ser utilizada durante a época Renascentista, após a descoberta de um antigo palácio em Itália, *Domus Aurea*. O palácio foi mandado construir por e para o Imperador Nero, na Roma Antiga, tendo se tornado o seu covil de luxúria e excentricidades. Segundo a lenda, Nero deixou Roma arder enquanto compunha música com a sua lira, apresentando um reinado frequentemente associado a atitudes extravagantes e tiranas.

Após o término do seu reinado, o palácio sofreu remodelações, mas não houve verificação das salas subterrâneas, que só em 1480 foram descobertas. Estas apresentavam frescos que cobriam as paredes e tetos e, contrariamente à maior parte da arte da época, estes representavam cenas não lógicas. Embora apresentassem acontecimentos históricos e de carácter mitológico datados da Roma antiga, ao mesmo tempo fundiam-se em reinterpretações com criaturas bizarras de carácter distorcido.

Ficaram conhecidos como frescos *grottesche*, oriundos da palavra italiana para caverna, *grotte*, uma vez que foram encontradas no subterrâneo.

Algumas interpretações do grotesco sugerem que ele está ligado à exploração do inconsciente humano, revelando aspetos ocultos, reprimidos ou obscuros da psique individual e coletiva. Nesse sentido, o grotesco pode ser visto como uma expressão da condição humana em toda a sua complexidade e contradição.

O meu interesse pela expressão estética do grotesco surge, no meu trabalho, ao encontro de retirar o belo de conceitos ou imagens que, em primeira análise, possam parecer grotescas.

*“(...) an uncanniness, a ‘sense of unfamiliarity that appears at the heart of the familiar’, (...)”*¹⁵

¹⁵ GIBBONG, J. (2007). “Autobiography: The Externalisation of Personal Memory”. *Contemporary Art and Memory, Images of Recollection and Remembrance* (pp.18). New York: I.B.Tauris & Co Ltd.

O conceito da estética do grotesco nas pinturas de Caravaggio é uma faceta fundamental da sua abordagem revolucionária à arte barroca, desafiando os padrões estéticos convencionais da sua época. Caravaggio, conhecido pelo seu estilo dramático e realista, trouxe uma visão cru e muitas vezes perturbadora da condição humana, rompendo com a idealização característica do Renascimento. A sua arte é marcada por um realismo brutal que, ao incorporar elementos grotescos, não só intensifica a emoção, mas também provoca uma reflexão profunda sobre a fragilidade e a violência inerentes à vida humana.

Uma das obras mais notórias de Caravaggio que melhor relaciono com este tema é "Judite e Holofernes" (c. 1598-1599).



Figura 26-Caravaggio, *Judith Beheading Holofernes*. 1599
ca. Óleo sobre tela. 145 x 195 cm. Palazzo Barberini.

Esta pintura ilustra a cena bíblica de Judite decapitando Holofernes, um general, após o ter seduzido e embriagado. Destaca-se assim, pela sua representação gráfica e realista da violência. Caravaggio não se limita a sugerir a ação, mas retrata-a com uma intensidade perturbadora. A cena é capturada num momento de ação dramática, com Judite, uma figura forte e determinada, a segurar a cabeça decapitada de Holofernes enquanto a criada, Abraão, ajuda-a conter o corpo caído. O nível de detalhe é impressionante, com o artista a destacar cada veia, cada gota de sangue e as expressões de dor e esforço nas faces dos personagens. A cabeça de Holofernes é retratada

com um realismo cru que revela a sua mortalidade e vulnerabilidade de forma gráfica e impactante.

O uso do tenebrismo — uma técnica que acentua o contraste entre luz e sombra — é crucial para criar a atmosfera grotesca e dramática da pintura. A luz intensa que incide sobre as figuras realça a textura da pele e o brilho do sangue, enquanto as sombras profundas envolvem o fundo, conferindo à cena uma sensação de claustrofobia e tensão. Este jogo de luz e sombra não apenas dramatiza a ação, mas também destaca a crueldade do ato, transformando a cena em um espetáculo visceral que confronta o espectador com a brutalidade do momento.

O final do século XVI era uma época de grandes mudanças e tensões na Europa, tanto políticas quanto religiosas. Caravaggio trabalhou durante um período marcado pela Contrarreforma, um movimento da Igreja Católica para afirmar a sua autoridade em resposta à Reforma Protestante. Neste ambiente de intensificação da espiritualidade e da moralidade, a arte de Caravaggio desafiou as convenções estabelecidas ao focar não apenas na beleza idealizada, mas também na violência e na mortalidade.

Além disso, a escolha de temas violentos e grotescos pode ser vista como uma reação à crescente demanda por realismo na arte religiosa. Caravaggio procurou representar os eventos bíblicos com uma autenticidade visceral que refletia as realidades brutais da vida humana, em contraste com a representação idealizada que predominava. A sua abordagem estava em sintonia com o desejo de uma arte que não apenas instrísse, mas também evocasse uma resposta emocional poderosa.

Sangue: Experiências de Conservação

A utilização do sangue no meu trabalho artístico surgira de uma prévia utilização de tinta vermelha em seu substituto, talvez por ser de mais fácil manuseamento e cuidado posterior. Na arte ao longo dos tempos tem sido uma matéria multifacetada e frequentemente carregada de significado simbólico, ritualístico e cultural.

“Durante muito tempo prevalece a ideia de que o sangue pertence aos deuses e constitui o seu sustento. Daí os sacrifícios de animais, cujo sangue serve para aspergir os templos, os altares ou até os fiéis, a fim de os purificar, de satisfazer as divindades ou de obter o seu perdão.”¹⁶

Em diversas culturas antigas, o sangue era considerado uma substância sagrada e poderosa, associada à vida e à vitalidade. Em rituais religiosos, especialmente em culturas como a dos antigos egípcios e mesopotâmicos, o sangue era frequentemente utilizado como uma oferta aos deuses, como forma de invocar bênçãos, proteção ou perdão. Nas civilizações astecas e maias existiam práticas religiosas que envolviam sacrifícios humanos e o uso ritualístico do sangue. Esculturas, relevos e pinturas destas culturas muitas vezes retratavam cenas de sacrifícios humanos, onde o sangue era um elemento central. Essas representações serviam para legitimar o poder dos governantes e manter a ordem social.

“(…) ele é ao mesmo tempo motivo de vida e de morte, consoante circula no corpo dos seres animados ou deles se escapa. Também ele permite que os homens comuniquem com os deuses, geralmente sob a forma de sacrifícios sangrentos, que são objetos de rituais muito antigos e cuidadosamente controlados (…) banhar-se no sangue de um outro (…).”¹⁷

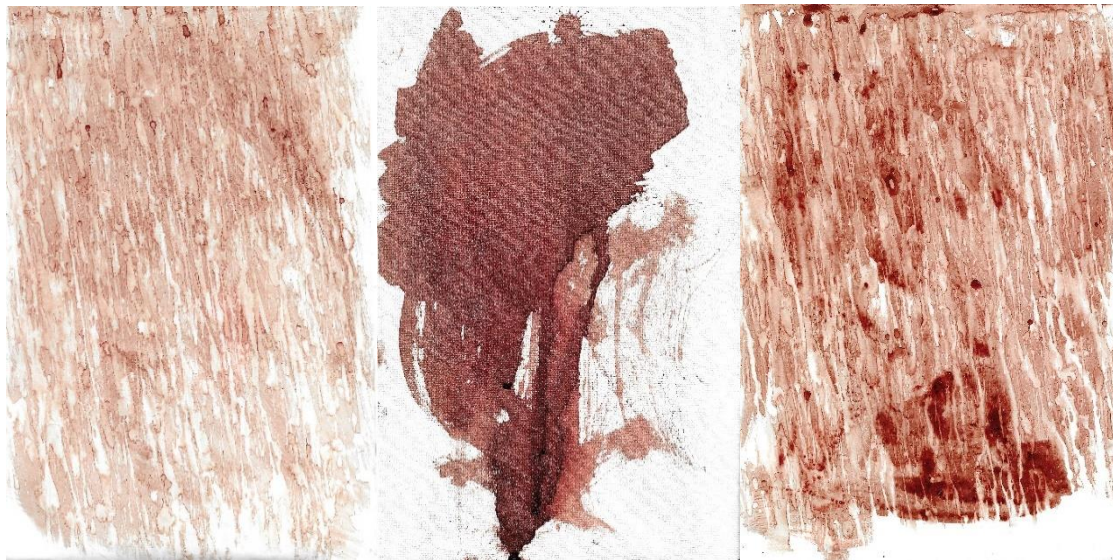
Na arte cristã medieval e renascentista, o sangue de Cristo desempenha um papel central. A representação da crucificação de Cristo incluía, frequentemente, a representação do sangue das suas chagas como símbolo de redenção e salvação. Pinturas e esculturas religiosas dessa época enfatizavam a importância do sacrifício de Cristo pelos pecados da humanidade.

No século XX e posterior, artistas contemporâneos começaram a explorar o uso de sangue na arte como uma forma de provocar reflexão sobre questões sociais, políticas e pessoais. Alguns artistas usaram o seu próprio sangue como meio de expressão pessoal e autenticidade, desafiando as normas tradicionais da arte e questionando os limites do corpo humano e da identidade como por exemplo em movimentos artísticos como a *performance art* e a *body art*, em que o uso de sangue torna-se, muitas vezes, uma expressão direta da vulnerabilidade humana. Artistas como Marina

¹⁶ PASTOUREAU, M. (2019). “O fogo e o Sangue”. Vermelho: História de uma cor. (pp.32-33). Lisboa. Orfeu Negro.

¹⁷ PASTOUREAU, M. (2019). “O fogo e o Sangue”. Vermelho: História de uma cor. (pp.32). Lisboa. Orfeu Negro.

Abramović e Chris Burden exploraram temas de dor, violência e transcendência através do uso de sangue nas suas performances, desafiando os espectadores a confrontar suas próprias emoções e limitações físicas.



Figuras 27/28/29- Rain of Feelings, 2022. Sangue sobre papel. 29,7x21 cm.

O meu primeiro contacto com o sangue nesta vertente plástica começou com um estudo do comportamento do mesmo em relação a diversos suportes, numa procura do que resultaria melhor na sua conservação ao longo do tempo, tirando o máximo de partido das suas características plásticas, mais concretamente da sua cor.

O sangue que tenho utilizado é fornecido pelo meu pai, por via do seu talho. Comecei por experimentar tanto com sangue de aves como com sangue de porco, sendo os de mais fácil acesso (já que os de bovino, por exemplo, não é aconselhado à venda ao público derivado às suas características tóxicas para nós).

Em relação ao suporte, comecei a experimentar diversos tipos de papel variando a gramagem dos mesmos, e ainda experimentando também em tela e vários tipos de tecido. Estes eram experimentados tanto em cru, como preparados previamente, tanto com tinta, gesso e ainda gesso acrílico.



Figura 30-Tingimento com sangue de porco em fio de algodão.

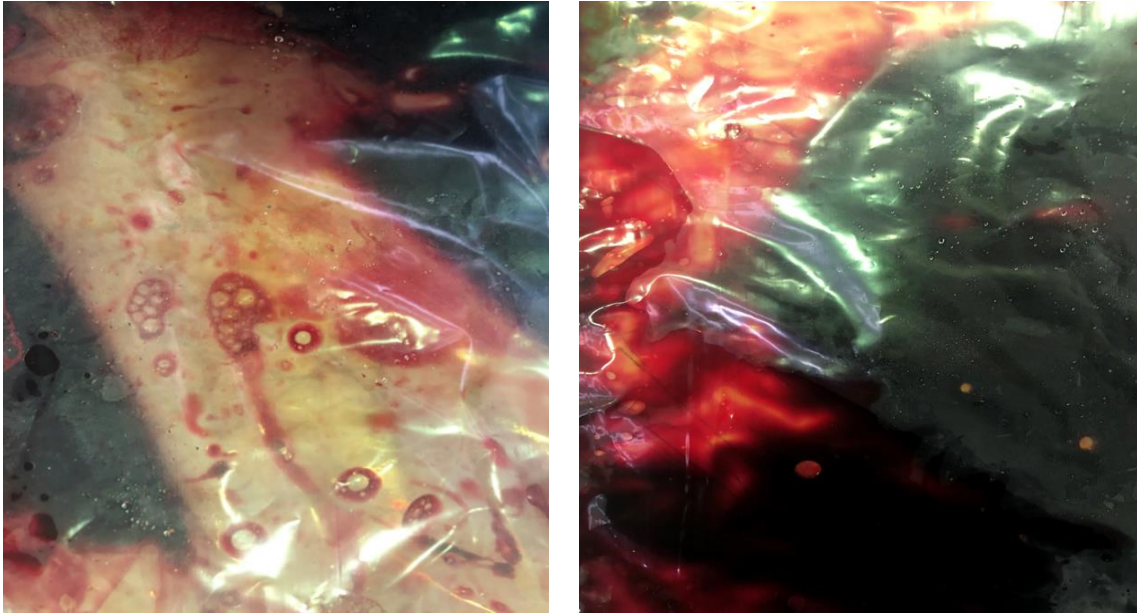
Seguidamente, para o estudo de proteger e conservar o sangue no suporte, fora experimentado alguns tipos de fixadores como sprays, goma arábica e cola branca.

As minhas conclusões foram que o papel de gramagem superior a 180 gramas sem preparo e com utilização de cola branca posteriormente eram a combinação perfeita para o efeito que visualizava e desejava, preservando ainda de forma extraordinária a cor e o odor.

Numa segunda parte do meu estudo, parti então para o tecido, sendo o meu maior objetivo conter de melhor forma possível o odor do sangue, que

neste suporte, era ainda mais intenso.

Este foi um processo lento de tentativa e erro pela busca da temperatura ideal em que o sangue tinha que estar para obter o melhor processo possível de tingimento. Embora tenha tido um estudo prévio de tinturaria derivado à minha passagem pelo curso de têxteis, na Escola Artística António Arroio, trabalhar com esta matéria foi bastante mais complexo, devido também à falta de informação que conseguia obter sobre o assunto.



Figuras 31/32- Sangue de Porco.

Lume brando, quente o suficiente para ativar a cor, mas controlado o suficiente para evitar o ponto de ebulição, pois uma vez chegado a esse ponto o sangue coagulava demais, não sendo possível tingir. Passar por vinagre, mas não o suficiente para retirar a mancha de sangue e secar quase instantaneamente utilizando ar quente até estar totalmente seco e, só depois, deixar o máximo de tempo possível arejar, preferencialmente ao sol e com o mínimo de humidade possível

Até à data e passado mais de um ano, as minhas experiências em papel aguentaram com excelência, sem oxidação da cor e com odor impercetível, já no tecido, a cor escurece um pouco e o odor vai se desvanecendo com o tempo, mas apresenta sempre algum cheiro, não sendo muito percetível.



Figura 33- Marc Quinn, *Self* 1991. 1991.

A série escultórica "*Self*" (1991-2011), de Marc Quinn é uma das obras mais emblemáticas do artista britânico. A peça de 1991 consiste numa escultura do tamanho real da cabeça do próprio artista moldada a partir do seu próprio rosto, preenchida com 4,5 litros do seu próprio sangue congelado. A obra foi criada a partir de uma série de moldes do rosto do artista em silicone, que foram preenchidos com o seu próprio sangue, retirado ao longo de várias semanas.

A escolha de utilizar o seu próprio sangue como material para a escultura é altamente simbólica e carregada de significado pessoal e conceitual. Para Quinn, o uso do seu próprio sangue representa não apenas uma forma de autorretrato literal, mas também uma

reflexão sobre questões de identidade, mortalidade, fragilidade e a relação entre o corpo humano e a arte.

Além disso, "*Self*" levanta questões sobre a natureza efêmera da vida e da arte. O sangue, que é um símbolo de vida e vitalidade, é congelado para preservar a forma da escultura, mas ao mesmo tempo, eventualmente, derreterá e se deteriorará, sugerindo a transitoriedade da existência humana e a inevitabilidade da morte.

Talho

O talho tem estado presente na minha vida desde sempre. Este espaço comercial remonta a várias gerações da parte paterna da minha família, sendo especificamente o local de trabalho do meu pai. Tendo habitado este local com muita frequência ao longo do tempo, especialmente quando era mais nova, passei ali muitos momentos, desde auxiliar na confeção dos preparados até interagir com os animais que lá estavam.

A afetividade que desenvolvemos em relação a sítios e espaços é um fenómeno complexo, envolvendo uma mistura de fatores emocionais, psicológicos e socioculturais. Este fenómeno é conhecido como "topofilia", um termo cunhado pelo geógrafo Yi-Fu Tuan, que descreve o forte vínculo afetivo que as pessoas criam com lugares específicos.

Mais tarde, o talho tornou-se um local de interesse artístico para mim, onde realizei uma série de fotografias que procuravam capturar o olhar estético que eu sentia por esse espaço.

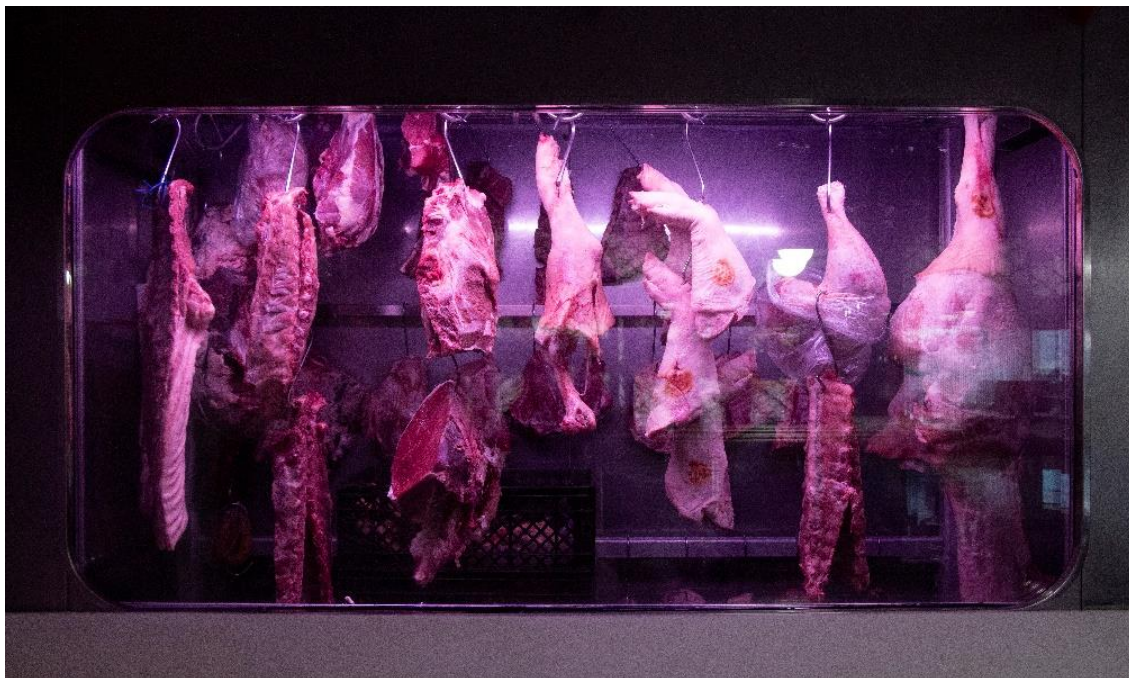


Figura 34- *Family House*, 2023. Fotografia sobre papel brilhante. 90x60cm.

Desde as luzes de tom roxo, a todo o inox e vidros, até aos próprios animais, comecei a sentir um fascínio pelo seu todo, nunca deixando de parte essa tal familiarização e reconforto que me fazia sentir.

"(...) photography involves a form of ghostly transference and the finding of the 'marvellous' in the insignificant, (...)." ¹⁸

A ideia de "transferência fantasmagórica" remete à capacidade única da fotografia de capturar e imortalizar momentos efêmeros, como se aprisionasse espíritos dentro da imagem. Cada fotografia é, na sua essência, uma presença ausente – uma recordação palpável de um instante que já se foi. Esta transferência não é apenas a passagem do momento para a imagem, mas também uma transição de emoção, contexto e memória. A fotografia, portanto, serve como um meio de comunicação entre o passado e o presente, entre o visível e o invisível.

¹⁸ GIBBONG, J. (2007). "Autobiography: The Externalisation of Personal Memory". *Contemporary Art and Memory, Images of Recollection and Remembrance* (pp.38). New York: I.B.Tauris & Co Ltd.

Queria captar a essência. Por momentos, ao ver as minhas imagens, o público deixara de sentir a insignificância que é um talho – local banal da vida cotidiana da maior parte das sociedades- e passava a pertencer em paredes de exposições.

Porco

O porco, também conhecido como suíno, é um animal doméstico da família dos suídeos. É uma das espécies mais criadas e exploradas pelo ser humano para diversos fins.

O porco tem um corpo robusto, com um focinho alongado e flexível chamado de "focinho de porco". A pele do porco é coberta por pelos grossos, geralmente de cor rosa, embora possa variar em tonalidades mais escuras. Eles possuem uma camada de gordura subcutânea que serve como isolante térmico.

A criação de porcos é amplamente praticada em muitas partes do mundo para a produção de carne suína. Além disso, outras partes do porco, como o couro e a gordura, também são aproveitadas para a fabricação de produtos como bolsas, sapatos e sabão.

A estrutura e a função de muitos órgãos internos, como coração, pulmões, fígado, rins e sistema digestivo, são semelhantes entre porcos e seres humanos. Isso torna os porcos uma opção valiosa para estudar doenças humanas e testar terapias médicas. O sistema imunológico dos porcos é bastante semelhante ao dos seres humanos. Isso torna os porcos úteis para estudar respostas imunológicas a doenças e desenvolver vacinas. O tamanho e o metabolismo dos porcos são mais semelhantes aos dos humanos em comparação com outros animais de laboratório, como ratos e camundongos. Essa semelhança permite uma melhor compreensão dos efeitos de drogas e terapias em um sistema biologicamente mais relevante.



Figura 35- *Sem Título*. 2023. Fotografia Digital. 300x300dpi.

A pele dos porcos é considerada semelhante à pele humana em termos de espessura, textura e resposta a lesões. Isso é importante para o desenvolvimento de curativos e tratamentos para queimaduras e feridas. Pele esta, muitas das vezes, marcada por impressões identificarias, como de nome servissem.

E esta ainda, fora utilizada por mim, como estudo para a prática de tatuar.

O porco tem sido retratado e representado nas artes plásticas ao longo da história, muitas vezes com significados simbólicos ou estéticos específicos

O porco também é usado como um símbolo ou metáfora em obras de arte contemporâneas que abordam questões sociais, políticas ou

culturais. Os artistas podem utilizar a imagem do porco para expressar críticas à sociedade de consumo, explorar a relação entre humanos e animais, ou trazer à tona questões sobre a alimentação e a indústria da carne.

Sendo este animal tão próximo a nós em diversos aspetos, decidi falar sobre o mesmo enquanto corpo observado para a concretização deste trabalho.

É um animal que sempre esteve presente na minha vida, desde a criação dos mesmos por parte da minha avó, como a presença deles no talho do meu pai, e essa transitoriedade do ciclo da vida deste animal foi algo que sempre me cativou pela vivencia tão próxima para com ele.

Visita ao Matadouro, Sobral de Monte Agraço

Em 2023 realizei uma visita ao matadouro Regional de Sobral de Monte Agraço com o propósito de realizar um registo fotográfico das instalações e dos animais. A parte deste matadouro a que tive o privilégio de receber uma visita guiada foram as instalações de abate em massa de porcos e o seu tratamento.

O meu objetivo era registar todas as sensações que as experiências e o lugar me iriam trazer. Desde o início desta visita o espaço é categorizado pelo cheiro intenso, o imenso ruído sonoro tanto derivado das máquinas como dos últimos suspiros dos animais e os corpos dos mesmos pendurados por uma pata traseira. Haviam tantos, por todo o lado, baloiçando freneticamente.

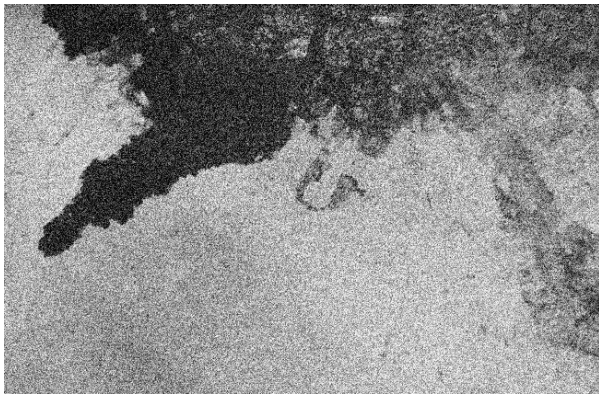
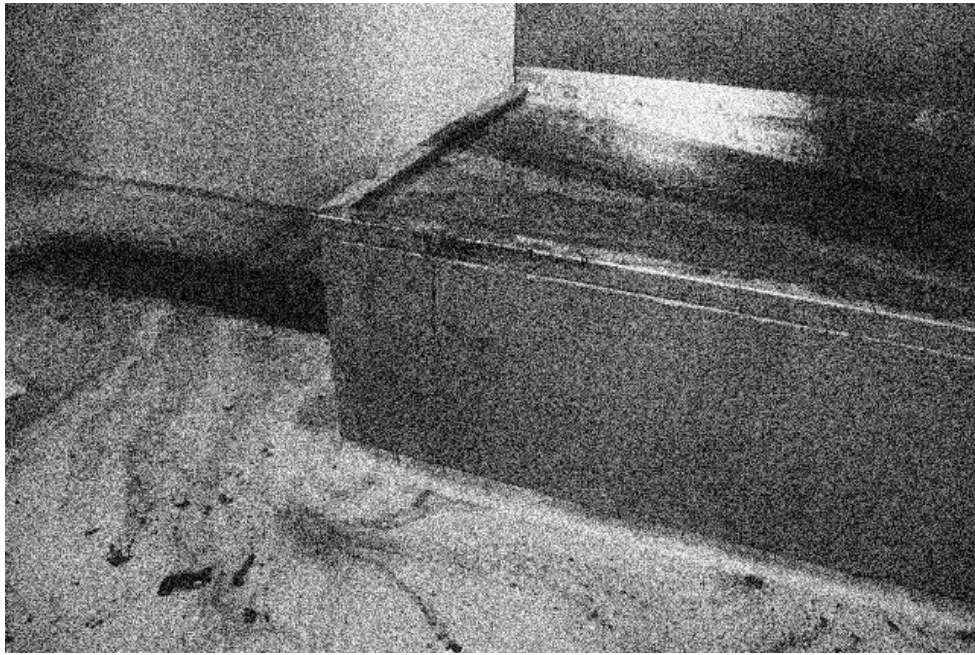
A documentação fotográfica focava-se exclusivamente na estética. Desde as poças de sangue nas paredes e no chão, desde a determinadas posições em que os animais se encontravam até às chamas em que eram curados

Um espectro quase cinematograficamente masoquista

Este local era uma linha de montagem. Estes corpos eram objetos em construção, seguindo uma linhagem fabril, até ao seu destino final. Serem prontos a consumir. Não havia emoção, era rotina, era um trabalho.

“(...) a presença de um sangue mais rico, mais forte, mais fértil ou nutritivo.”¹⁹

¹⁹ PASTOUREAU, M. (2019). “O fogo e o Sangue”. Vermelho: História de uma cor. (pp.33). Lisboa. Orfeu Negro.



Figuras 36/37/38- Love Scenes. 2023. 3/3
Fotografia imprimida sobre papel brilhante
80x45cm.

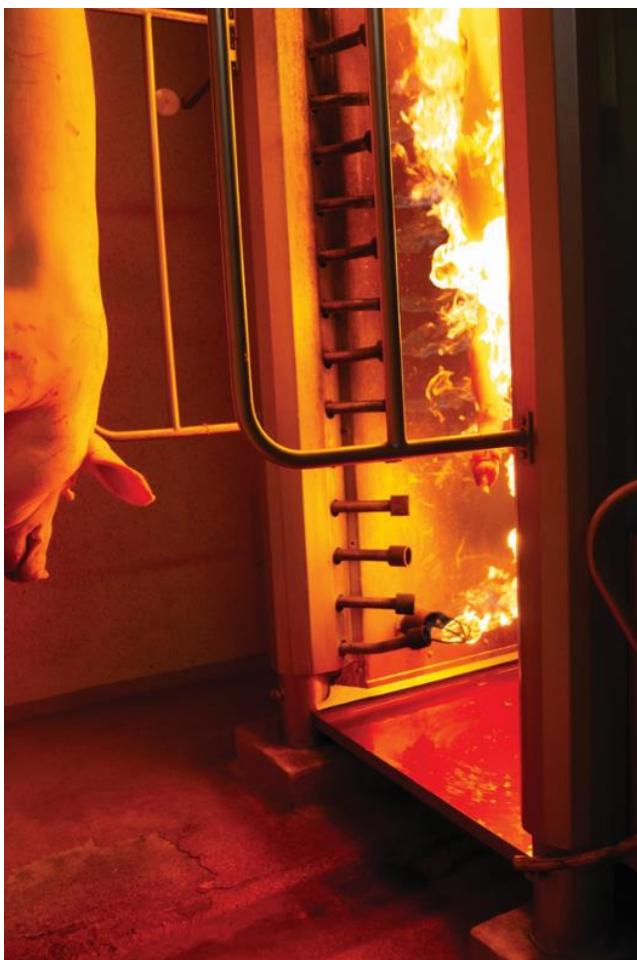


Figura 39- *Pig Fire*, 2023. Fotografia impressa.
90x60cm.

Pig Fire, 2023, tornou-se o culminar de toda a minha busca, até agora, de captar a momento chave que representasse, para mim, toda a estética do grotesco. O que alcancei com o resultado desta obra foi tentar passar uma imagem ao público de algo extremamente grotesco e até, para alguns, de extrema violência, da maneira mais bela possível.

Por momentos sinto que, ao olhar para esta imagem, deixamos de analisar o seu conteúdo, mas sim a sua beleza. As cores estridentes e o quente explosivo que transmite. Quando olhamos sem esse tipo de análise linear, esquecemos o que realmente lá está.

Na arte contemporânea, a definição do que é considerado belo é constantemente questionada e expandida. A inclusão de elementos violentos pode ser uma forma de redefinir o belo, sugerindo que a beleza pode ser encontrada mesmo nas expressões mais sombrias e perturbadoras da experiência humana, obrigando-nos, enquanto espectadores, a confrontar realidades difíceis e a reconsiderar as nossas próprias percepções de beleza e moralidade.

O paradoxo da criação do belo a partir do destrutivo força-nos a reconsiderar também, as nossas noções de ordem e caos, perfeição e imperfeição. Este sugere que a beleza não é um conceito fixo ou absoluto, mas algo que pode emergir das situações mais inesperadas e adversas. Esta visão ampliada da beleza permite-nos apreciar a profundidade e a complexidade do ser humano, reconhecendo que mesmo na destruição há potencial para a criação e a renovação.

Além disso, este paradoxo pode servir como uma metáfora para a resiliência e a capacidade de transformação da humanidade. Ao encontrar beleza na destruição, somos lembrados de que a adversidade pode levar à criatividade e à inovação.



Figura 40- Hermann Nitsch and the Orgies Mysteries
Theater's 6-Day Play (2022), day 1.

Capítulo III: O Luto tátil- Objetos como cápsulas de afeto

Este capítulo, é um momento de aceitação, onde me confronto com a inevitabilidade da morte, a preservação da memória e o encontro com a paz interior.

Memento Mori: A inevitabilidade da morte na arte e na espiritualidade

Memento Mori, na arte e espiritualidade, é uma figura simbólica ou prática meditativa com o propósito de ter, como lembrança, a mortalidade e a natureza transitória dos prazeres terrestres. Esta expressão traduzida do latim significa "lembra-te da morte".

A noção de "lembrança da morte" aparece ao longo da história europeia, e outras culturas têm tradições que abordam o mesmo conceito de maneiras únicas.

No cristianismo, a prática deste conceito aparece frequentemente nas escrituras, na arte, na arquitetura e em vários rituais. Os conceitos de moralidade, julgamento divino e penitência, refletidos em passagens bíblicas como "*Em tudo o que fizer, lembre-se do fim da sua vida, e então nunca pecará*" (*eclesiastes 7:36*). Entre os católicos, a Quaresma, um período de 40 dias de penitência e jejum que antecede a festa da Páscoa, começa na Quarta-feira de Cinzas, quando

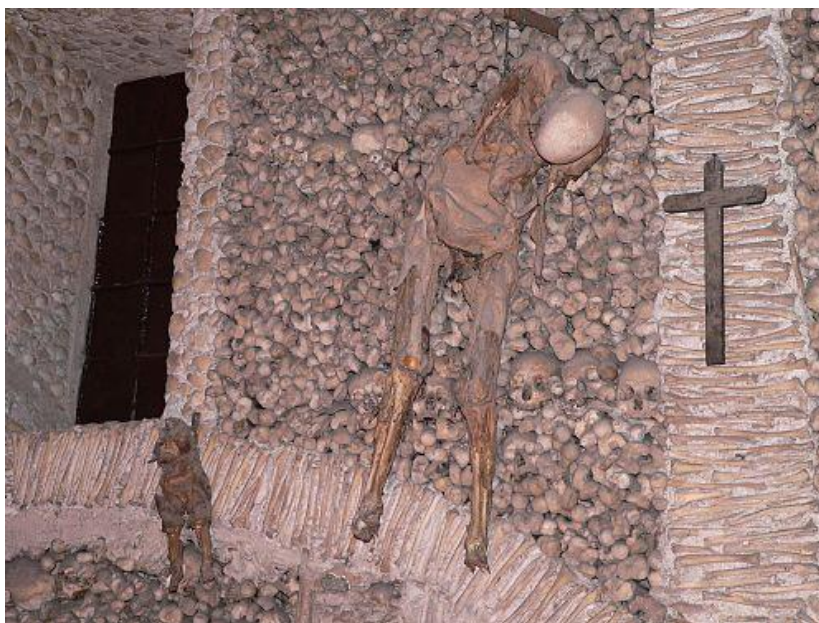


Figura 41- Esqueletos na Capela dos Ossos (Évora, Portugal),
Fotografada por Nuno Sequeira André em 29/05/2005.

historicamente, o padre espalha cinzas nas testas dos fiéis como lembrança da sua mortalidade. Meditações sobre a morte foram uma forma comum de escrita de muitos santos cristãos e teólogos.

A morte foi também uma expressão artística destinada a inspirar piedade. Na arquitetura, ossuários, ou "igrejas de ossos", revestidas de ossos humanos, funcionavam tanto como símbolo de memória e lembrança, como lugares de armazenamento caso os cemitérios se encontrassem lotados.

A Capela dos Ossos- Igreja de São Francisco, construída no século XVII em Évora, Portugal, apresenta um poema na sua entrada que adverte: "*Nós ossos que aqui estamos pelos vossos esperamos*"

Poema sobre a existência

Aonde vais, caminhante, acelerado?

Pára...não prossigas mais avante;

Negócio, não tens mais importante,

Do que este, à tua vista apresentado.

Recorda quantos desta vida tem passado,

Reflete em que terás fim semelhante,

Que para meditar causa é bastante

Terem todos mais nisto parado.

Pondera, que influído d'essa sorte,

Entre negociações do mundo tantas,

Tão pouco consideras na morte;

Porém, se os olhos aqui levantas,

Pára...porque em negócio deste porte,

Quanto mais tu parares, mais adiantas.

20

20

Na arte funerária, *Memento Mori* é, por norma, representado por caveiras, uma caveira com ossos cruzados ou um esqueleto completo esculpido em lápides e túmulos. Na pintura, símbolos de mortalidade incluem ampulhetas, flores murchas, animais mortos, velas e bolhas de sabão, juntamente com caveiras e ossos. Esses motivos também aparecem em cronômetros, ornamentos e joias, especialmente na era vitoriana, e em artigos religiosos como terços ou rosários esculpidos em marfim.

Festivais que homenageiam os falecidos ou colocam a morte no centro da celebração são conhecidos em inúmeras culturas, especialmente o festival celta pagão de *Samhain*, o *Dia de los Muertos* derivado dos astecas, o festival budista *Ullambana* na China e no Japão, o festival *Bon* budista e confucionista no Japão e o festival budista e taoista dos Espíritos Famintos em vários países asiáticos, incluindo Japão, Coreia, Taiwan, China, Singapura e Indonésia. Ao contrário da Quaresma cristã, estes festivais não são tempos sombrios de reflexão sobre a própria mortalidade, mas sim uma concentração em adoração aos ancestrais, crenças que permitem a passagem intercambiável de espíritos mortos e vivos ou reverência por divindades associadas à morte e ao submundo.

Experiência da morte

A morte da minha avó Maria não fora a primeira com a qual me deparei. Com 10 anos perdi o meu avô, marido desta minha senhora, mas que por talvez, falta de maturidade e incompreensão na época, não me foi diretamente tão arrebatador como esta. Se bem que, numa história que me surpreende até hoje, posso dizer com toda a certeza que previ o trágico fim daquele homem.

A morte da minha avó fora uma experiência muito mais forte. Também derivado a uma maior proximidade e maturidade da minha parte. Esta, afinal, tinha o grande papel de matriarca da minha família, alguém sábia, que me acolhera desde o meu nascimento.

Nunca soube lidar muito bem com esta questão como acho que a maior parte de nós. Com o tempo, a arte tem sido um veículo de cura nesse aspeto. Para mim, o facto de reencontrar-me com objetos pessoais destas pessoas que já cá não estão, mas que, para mim, de extrema importância

Este soneto é atribuído ao Padre António da Ascensão Teles, pároco da freguesia de São Pedro (na igreja de São Francisco) entre 1845 e 1848.

foram, traz-me um certo reconforto e gratidão. O facto de dar, aos objetos, uma outra vida, juntamente com a minha, e mostrar os mesmos ao público, é para mim de grande admiração.

“Some of us are so obsessed with the past that we die of it. It is the attitude of the poet who never finds the lost heaven and it is really the situation of artists who work for a reason that nobody can quite grasp. They might want to reconstruct something of the past to exorcise it. It is that the past for certain people has such a hold and such a beauty ... Everything I do was inspired by my early life.”²¹

O tempo relativiza a morte.

O que parece um pesadelo ao qual não se vai sobreviver é diluído com o passar de cada mês.

Esses meses tornam-se anos. Já não doi como de antes.

Já não me lembro do som da tua voz, como é que é possível?

O teu amor fora o mais maternal que já conheci, um amor incondicional,

Apoderei-me dos teus pertences e dei-lhes uma voz.

28 de janeiro 2023

Memória: A tentativa de preservar os sentimentos e as experiências

As memórias são um armazenamento do passado. Real ou não, verdadeiro ou não. Por vezes exagerado, por vezes omitido, outras vezes apagado, as memórias constroem-se e podem ser manipuladas.

A memória que o meu trabalho tenta evocar resulta de um esforço em capturar o presente, ao mesmo tempo que exploro memórias do passado e experiências que nunca vivenciei, mas que pertencem a outras pessoas. Manipulo essas memórias com o objetivo de as preservar e homenagear, criando uma ponte entre o meu próprio percurso e as histórias e vivências de terceiros. Este processo permite-me não só refletir sobre a minha própria identidade e herança, mas também celebrar e manter vivas as experiências e lembranças daqueles que me precederam.

²¹ (Destruction of the Father, p.133.) <https://www.tate.org.uk/art/artworks/bourgeois-paternity-p77685> Louise Bourgeois Paternity 1994. Tate Museum.

“(...) the functions of memory is not only to recall, reconstitute or reconcile the past but also to construct and represent the present.”²²

Estes dois tipos de memória das quais me debruço, ramificam-se em dois corpos de trabalhos.

A memória da minha avó, enquanto pessoa, enquanto avó e enquanto segunda mãe. Pessoa que me criou e que já partira. No percurso de luto existira o episódio de nos desfazermos de todos os seus pertences, pois a casa alugada onde habitava há cerca de 50 anos iria desaparecer das nossas vidas. Este processo fez com que as minhas mãos passassem por uma grande parte da sua existência, das suas memórias. Foi como se a passasse a conhecer verdadeiramente a partir dessa experiência.

Com isso, guardei alguns dos seus pertences, uns por vaidade, outros com potencial de uma nova vida. Guardei desde os tapetes e os cortinados, até cartas e vestes.

“There is a sense that the revisiting of the past brings some sort of redemption from its suffering as the work makes its essentially painful journey towards the present.”²³

O início do núcleo de trabalho *“Maria is Dead”* deu-se com o uso de um dos seus vestidos de noite. Esse vestido cativou-me desde que o vi pela sua pureza, ele reluzia fresca e calma, com a sua transparência esbranquiçada e os seus detalhes bordados, era assim que eu me lembrava da minha avó, como um anjo puro e sem malvadez alguma.

Instintivamente soube o que fazer com ele mal o experimentei no meu corpo. Senti uma mágoa terrível por já não a ter ao meu lado, mas mais que isso, senti uma revolta por não me sentir calma nem pura com ele vestido, como se por dentro de mim só existisse malvadez, tristeza, amargura e frieza. Esse sentimento transpareceu na performance que realizei e que abriu portas para toda esta dissertação. Neste primeiro momento, inaugurando o título *“Maria is Dead”*, os principais protagonistas foram o vestido e a taça de vidro com sangue de porco fresco.

Este sangue vinha diretamente do talho do meu pai, tornando toda a questão familiar ainda mais presente. Estava gelado, tinha um odor arrepiante. Os seguintes vinte minutos foram de me banhar com ele, senti-lo no meu corpo, nas vestes, no que acabou por resultar numa experiência libertadora de imensa frustração e dor emocional, um descargo de adrenalina.

Com esta experiência resultou numa instalação da qual fez parte o vestido ensanguentado, o papel que cobria todo o chão, e uma documentação em vídeo e numa série de três fotografias.

²² GIBBONG, J. (2007). “Autobiography: The Externalisation of Personal Memory”. Contemporary Art and Memory, Images of Recollection and Remembrance (pp.16). New York: I.B.Tauris & Co Ltd.

²³ GIBBONG, J. (2007). “Autobiography: The Externalisation of Personal Memory”. Contemporary Art and Memory, Images of Recollection and Remembrance (pp.48). New York: I.B.Tauris & Co Ltd.

"*Contemporary Art and Memory*", de Joan Gibbons é um ensaio que explora a relação entre a arte contemporânea e a memória, argumentando que a memória é uma preocupação central na produção e recepção da arte contemporânea.

No início do capítulo, Gibbons começa a discutir a relação entre a memória e a autobiografia, afirmando que a autobiografia é uma forma de externalizar a memória pessoal e torná-la pública através da arte.

A mesma argumenta que a autobiografia é uma forma de representação da memória pessoal e que a arte contemporânea tem sido um terreno fértil para a exploração desse tema.

Destaca ainda, a importância do tempo e do espaço na construção da memória autobiográfica e, como esses elementos são utilizados pelos artistas contemporâneos nas suas obras. Ela discute como a memória é influenciada pelo tempo e como os artistas utilizam a temporalidade nas suas obras, seja através da documentação de eventos passados, ou da evocação de lembranças e emoções.

"Memory, of course, is inherently selective and there is proven tendency to rework the original facts of an event or experience in a way that coheres around the wishes and values of the person remembering.", (p.12).

Memória seletiva foi uma expressão que captou bastante o meu interesse relativamente ao meu trabalho artístico. Aqui, consiste numa reconstrução dos factos ditos, originais, de um evento ou experiência, de maneira a corresponder aos desejos e valores da pessoa a ser lembrada.

A memória é algo que pode completamente ser manipulada. Desde o momento em que se torna passado e, por isso, memória, torna-se alvo do tempo. O tempo e os acontecimentos que se sucedem a essa memória moldam-na de cada vez que voltamos a revivê-la.

O conceito de *Nachtraglichkeit*, acompanha todo o capítulo. Primeiramente, *Nachtraglichkeit* é um termo alemão que pode ser traduzido para o inglês como "*deferred action*" ou "*afterwardness*" e que se refere a um conceito psicanalítico desenvolvido por Sigmund Freud.

O termo refere-se à ideia de que a percepção do presente é influenciada pelas experiências passadas, e que essas experiências podem ser reinterpretadas ou compreendidas de maneira diferente ao longo do tempo. O que acontece no presente pode ser afetado por eventos passados, e a maneira como interpretamos esses eventos pode mudar à medida que adquirimos novas perspectivas e informações. O conceito de *Nachtraglichkeit* é frequentemente utilizado na psicanálise para ajudar a entender como a experiência traumática pode afetar a vida de uma pessoa e como ela pode ser trabalhada terapêuticamente.

“(…), memory is complexified by a conflation of past and presente, in which is retrieved is contingente on what if felt or experienced in the presente and become as much a feature of the presente as oh the past.”, (p.16).

No tema da memória na arte, em 1974, Louise Bourgeois produziu uma obra referente a uma memória particular da sua infância. A peça *"The Destruction of the Father"* é uma instalação de arte composta por várias esculturas de gesso e espelhos que retratam a figura paterna em diferentes estados de desintegração. A obra foi criada como uma forma de expressar a complexa relação da artista com o seu pai e as memórias traumáticas da sua infância.

Além disso, a peça de Bourgeois também pode ser vista como uma forma de reconstruir e contextualizar essas memórias. *“(…) could be safely and expediently revived as part of a process of healing in order to strengthen Bourgeois’ sense of self in the presente.”, (p.16).*

A ideia de "safely and expediently revived" sugere que o processo de retorno às memórias deve ser conduzido de maneira cuidadosa e controlada. Isto é fundamental para garantir que a revisão do passado não reabra feridas de forma destrutiva, mas sim de uma maneira que promova a cura. Através deste processo de cura, Bourgeois procurava fortalecer o seu sentido de identidade no presente. Ao enfrentar e transformar o seu passado, ela encontrava uma forma de integrar essas experiências na sua vida atual, criando uma identidade mais resiliente e completa.

A obra de Bourgeois refletia, frequentemente, a procura constante pela aceitação e autoconhecimento de si. Ao reviver e reinterpretar as suas memórias, ela conseguia processar o seu passado, transformando a dor em força e a vulnerabilidade em poder. Este processo é um testemunho de como a arte pode ser uma ferramenta poderosa de autoexploração e cura emocional.

Romance e dor emocional como fonte de inspiração criativa

Nos últimos tempos tenho refletido imenso em como o meu estado emocional influencia o fluxo e até a minha pré-disposição para com a minha prática artística.



O mais curioso é que durante esta minha reflexão, apercebi-me que desde o começo, este ciclo sempre ditou o meu percurso, mesmo sem que, no momento, isso chegue a ser pensado.

Figura 42- Louise Bourgeois, 1974. The Destruction of the Father.

Romance e dor emocional como fontes de inspiração criativa representam uma poderosa fusão de experiência humana e expressão artística. A intensidade dessas emoções alimenta a autenticidade e a profundidade da arte, proporcionando a mim, enquanto artista, uma maneira de processar e transcender as minhas experiências. Para o público, as resultantes obras oferecem uma janela para as emoções humanas universais, promovendo empatia e conexão. Assim, a arte torna-se um meio essencial para explorar, compreender e comunicar as complexidades do meu coração humano.

Deparei-me então, com o facto da intensidade com que vivo as emoções, desencadeia uma explosão de sentimentos profundos que são como combustível criativo, a arte oferece uma alternativa poderosa para a expressão e comunicação desses sentimentos. Ao criar, consigo externalizar emoções de uma maneira que é mais compreensível para mim.

Cheguei então à conclusão de que os trabalhos que mais me orgulho de realizar, ou que penso terem mais impacto, foram todos e desde sempre, realizados durante profundas amarguras.

*“A sua contemplação é equivalente à sua infinita tristeza. E os que lhe estão próximos não o podem compreender. Na sua indignação acusam-no de impostor e de louco.”*²⁴

No meio desse luto, o meu trabalho artístico dera até à data a maior reviravolta e, consegui finalmente desenvolver um projeto pessoal, vindo das minhas entranhas, que é meu, que me espelha, que me sai naturalmente.

Foi aí que, finalmente consciente deste padrão, abraço o mesmo e exploro-o cada vez mais.

*“A nossa alma possui uma fenda que, quando se consegue tocar, lembra um valioso vaso descoberto nas profundidades da terra.”*²⁵

Embora criar arte a partir da tristeza possa resultar em obras profundamente tocantes e significativas, é importante para mim estar ciente dos potenciais riscos de depender exclusivamente desse estado emocional, afinal, a arte é uma expressão da condição humana em todas as suas complexidades e nuances, e cada emoção tem seu papel e seu valor no processo criativo.

Cartas de amor

De que serve existir para toda a eternidade sem alguma vez poder experienciar os sentidos banais do cotidiano. Existir uma eternidade, sem alguma vez experienciar o amor.

Considero o amor o pecado que me faria reconsiderar a eternidade. Amor capaz de despertar as maiores barbaridades irracionais, que só um mortal, consciente da morte, arrisca em se apaixonar.

Morte em troca de sensações momentâneas, só um maníaco mesmo. Amor é capaz de ser, por bem, o sentimento mais forte. Capaz de nos fazer repensar, capaz de nos mover. Capaz de nos acordar, mas também de nos adoecer. Capaz de nos enlouquecer.

Sem nos apercebermos estamos viciados em amor e, conseqüentemente, de nos sentirmos amados, vistos, ouvidos e sentidos.

²⁴ KANDINSKY, W. (1987). Do espiritual na arte. (pp.29). Alfragide. Dom Quixote, Leya.

²⁵ KANDINSKY, W. (1987). Do espiritual na arte. (pp.22). Alfragide. Dom Quixote, Leya.

Consumidos ao ponto de, na sua falta, perdermos o rumo.

Mais uma carta ao amor, uma carta a mim, à minha relação turbulenta com o amor, à relação comigo própria, à relação com o próximo. Aos meus amores.

Uma declaração ao mundo do meu coração.

Escrevo sobre o amor como quem escreve sobre a morte.



Figura 43- Lenço de namorado. Fonte: portugalnummapa.

Os lenços dos namorados portugueses, também conhecidos como "lenços dos namorados de Viana do Castelo", são um tipo tradicional de lenço bordado com motivos românticos e simbólicos, originários da região de Viana do Castelo, no norte de Portugal. Esses lenços têm uma longa história e são considerados símbolos importantes da cultura portuguesa, especialmente no contexto das tradições de casamento e noivado.

Os lenços dos namorados são geralmente feitos de linho ou algodão e apresentam bordados coloridos com motivos florais, corações, pássaros, símbolos religiosos e mensagens de amor e felicidade. Inicialmente, eram utilizadas apenas a cor negra e vermelha, em ponto-cruz, mas rapidamente começou a ser utilizada uma vasta gama cromática ou outros tipos de bordado.

Aqui, cada lenço é único e muitas vezes é personalizado com os nomes dos noivos e datas importantes, tornando-o uma lembrança especial e significativa de um relacionamento amoroso.

Tradicionalmente, os lenços dos namorados são oferecidos como presentes românticos durante o período de namoro ou como parte dos rituais de noivado e casamento. Eles também podem ser usados como acessórios decorativos em trajes tradicionais portugueses, como os trajes de noiva e os trajes folclóricos da região de Viana do Castelo.

Além de sua importância cultural e simbólica, os lenços dos namorados também são valorizados por sua beleza estética e habilidade artesanal. O bordado intrincado e as cores vibrantes desses lenços refletem a rica tradição artesanal de Portugal e a dedicação dos artesãos que os criam.

Estes lenços foram uma inspiração muito forte no projeto artístico que atualmente tenho vindo a desenvolver. Começara por coletar naperons e outros bordados que a minha avó me deixara, e a palavra tornou-se parte fulcral no meu trabalho, passando os escritos diarísticos que tinha vindo a registar há bastantes anos e incorporando-os nestes tecidos.

Uma forma de rebocar o passado e dando ao mesmo, mais significado.

Para este projeto utilizei fio de algodão tingido com sangue de porco, e em alguns casos tingia também o tecido. A frase "*Maria is Dead*" é, mais uma vez, repetida na peça "*Tablecloth*", 2024 por fazer tão imensamente parte deste meu projeto de mestrado, fazendo como que uma ponte entre o coletivo que é o corpo de trabalho e também, o título da tese.

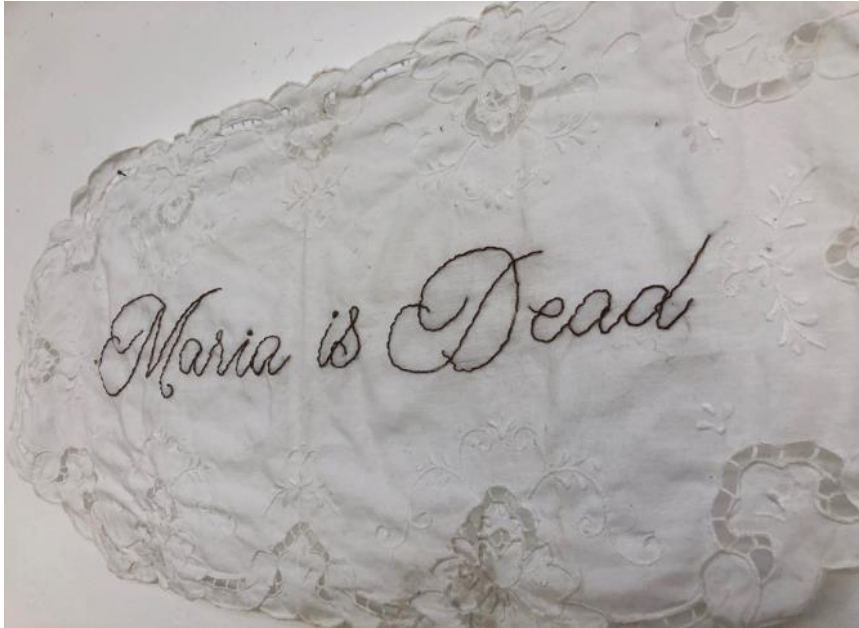


Figura 44- *Tablecloth*, 2024. fio tingido com sangue de porco bordado em tecido. 33,5x70cm.

“*Maria is Dead*” foi inspirada na famosa frase “*Paul is dead*”²⁶, resultado de uma lenda urbana e teoria da conspiração que alegava que o músico inglês Paul McCartney, integrante dos Beatles, morreu em 9 de novembro de 1966 em um acidente rodoviário e foi secretamente substituído por um sócia, onde o público achava solenemente que a banda havia secretamente encenado a morte e deixado pistas em letras de músicas que aparentavam que ainda poderia se encontrar vivo.

A minha reinterpretação, agora com o nome Maria, em homenagem à minha avó materna, é, ao contrário desta lenda, para reforçar a perda desta pessoa, como em forma de mantra, numa tentativa de aceitação desta verdade de forma saudável.

“*Querido diário*”, realizada pouco depois de “*Tablecloth*” é uma peça em tecido de algodão tingido em banho de sangue de porco onde está bordado em fio também tingido a sangue a frase “*I was looking for my diaries but I remembered that I burned them all*”.

Esta frase aparece nesta peça depois de uma demorada reflexão sobre o que seria aqui bordado. Numa das introspeções que tive sobre o assunto seria colocar uma passagem diarística, pois me fazia sentido colocar algo íntimo e pessoal no meu corpo de trabalho.

Apercebi-me então, que já não possuía nenhum registo diarístico mais antigo, pois num momento de profunda revolta, queimei-os a todos, com o intuito de apagar e esquecer esses momentos.

²⁶ Referência retirada do site Wikipedia, the free encyclopedia. (2024) https://en.wikipedia.org/wiki/Paul_is_dead. Refere-se à lenda urbana, não confundir com a posterior publicação da banda desenhada “Paul is Dead” escrita por Paolo Barron e desenhada por Ernesto Carbonetti, publicada a 3 junho 2020.

Nesse instante apercebi-me que o que deveria estar bordado seria isso mesmo, rebuscar o tom pesado e até satírico desse momento.

Para dar tridimensionalidade à peça e selar o tingimento, conservando por mais tempo o sangue e abafando o odor, foi utilizada goma arábica e cola branca.



Figura 45- "Querido diário", 2024. Sangue sobre tecido e fio de algodão tingido com sangue. 72x62cm.

“Let the Curtain Fall”, 2024 é uma instalação que fora realizada com o intuito de suportar em si mesma o culminar de todo o conhecimento técnico que, até então, havia realizado em diversas peças, fortalecendo assim, a relação entre a memória e visceralidade.

A obra é formada por quatro partes de cortinados translúcidos, anteriormente pertencentes à minha avó, que apresentavam já delicados pormenores bordados.

Esta relaciona-se com o espaço que se insere, dialogando com o observador, que, pela disposição da mesma, pode a intercepar de diferentes ângulos e, ainda, entrar pela abertura criada.

Este tecido foi tingido em quatro banhos separados de sangue de porco e posteriormente deixados a secar ao ar o maior tempo possível e seguidamente em vácuo durante uma semana, para desacelerar o processo de oxidação do sangue, já que não iria selar com nenhum conservante para não perder a agradável textura do tecido original. Apresenta também duas inscrições retiradas de um texto meu anterior e cita:

“Escrevo sobre amor como quem escreve sobre a morte.” e “Morte em troca de sensações momentâneas.”.

Esta primeira frase carrega uma melancolia que une o amor e a morte numa única narrativa de intensidade e finitude. Escrever sobre o amor com a mesma gravidade com que se escreve sobre a morte é reconhecer que ambos são forças avassaladoras, capazes de transformar e consumir.



Figura 46- "*Let the Curtain Fall*", 2024. Sangue sobre tecido e fio de algodão 200x600cm.

O amor, com a sua capacidade de elevar e destruir, é uma espécie de morte, onde partes de nós morrem para dar lugar ao novo, ao desconhecido. Cada linha escrita sobre amor é um lamento pela perda da inocência, pela vulnerabilidade exposta, pela inevitável transitoriedade dos sentimentos. Assim, ao entrelaçar amor e morte, revelamos a beleza trágica de viver plenamente, onde cada momento de paixão e cada despedida tornam-se parte de um mesmo ciclo implacável de começo e fim.

A segunda frase evoca uma melancolia profunda, refletindo a efemeridade da existência e a busca incessante pelo prazer fugaz. Cada momento de prazer intenso, cada sensação arrebatadora, é uma troca iminente por uma parte de nós mesmos, uma rendição ao inevitável declínio. Há uma tristeza na ideia de que buscamos insaciavelmente essas sensações para preencher o vazio, conscientes, talvez, de que cada experiência nos aproxima do fim. É uma dança macabra, onde o desejo momentâneo leva à gradual dissolução do ser, como se estivéssemos dispostos a sacrificar a eternidade por instantes de êxtase.

A expressão "*let the curtain fall*"²⁷ utilizada como título desta instalação, é uma homenagem ao facto de ter sido a última peça criada e mostrada em contexto académico, apresentada pela primeira vez na exposição de final de curso, *Abaladiça*, (2024).

Era pretendido evocar um convite a aceitar o fim inevitável de algo significativo. É um momento de despedida, de reconhecimento de que o ato chegou ao seu fim, e de que é hora de deixar ir. A queda da cortina não encerra apenas uma performance ou espetáculo, mas simboliza o encerramento de um capítulo, o silêncio após o aplauso, o momento em que a efervescência dá lugar à quietude.

É o reconhecimento de que tudo é transitório, que até as experiências mais vibrantes e as emoções mais intensas têm um ponto final. Há uma beleza triste nessa aceitação, uma paz melancólica ao permitir que a cortina caia, sabendo que, após a escuridão, novas cenas e novos atos esperam para serem revelados. Assim, ao dizer "*let the curtain fall*," aceitamos a impermanência e encontramos consolo na ideia de que cada fim é também um prelúdio para novos começos.

²⁷ Esta expressão também é utilizada por Donna Lynton na sua música *Let the Curtain Fall*, de 1980, da qual a letra retrata também os mesmos conceitos que apresento.



Figura 47- "Let the Curtain Fall", 2024. Detalhe.

Conclusão

“O princípio da Necessidade Interior

Esta Necessidade Interior é constituída por três necessidades místicas:

- 1.º Cada artista, enquanto ser criador, deve exprimir o que lhe é próprio. (Elemento de personalidade).*
- 2.º Cada artista, como filho da sua época, deve exprimir o que é próprio a essa época. (Elemento de estilo como valor interno, constituído pela linguagem da nação, enquanto ela existir como tal).*
- 3.º Cada artista, como servidor da Arte, deve exprimir aquilo que, em geral, é próprio da arte. (Elemento artístico puro e eterno que se encontra em todos os seres humanos, em todos os povos de todos os tempos, que aparece na obra de todos os artistas, de todas as nações e de*

*todos as épocas, e que não obedece, enquanto elemento essencial da arte, a qualquer lei temporal ou espacial).*²⁸

O “princípio da necessidade interior” é um conceito chave na teoria artística de Wassily Kandinsky, no seu livro “Do Espiritual na Arte”, onde o mesmo argumenta sobre como a arte dita como verdadeira deve ser expressa fundamentalmente por uma necessidade interior, profunda e genuína, tanto do artista quanto do espectador.

Este princípio não defende apenas a representação superficial de uma realidade visível, mas sim, numa forma de expressar emoções, ideias e experiências interiores. O mesmo acredita que o verdadeiro artista deve procurar essa necessidade interior como fonte de inspiração e criatividade, que culmina numa linguagem visual autêntica, em vez de ser motivada por fatores externos ou superficiais.

“Expressão da Alma” é, por isso, uma manifestação direta da alma do artista, que comunica algo essencial e universal por meio da obra de arte.

Segundo Kandinsky, a arte não deve ser constrangida por convenções, normas sociais ou expectativas comerciais. A criação deve ser um processo livre, guiado exclusivamente pela necessidade interior do artista. Isso significa que a autenticidade artística não pode ser alcançada seguindo fórmulas preestabelecidas ou tendências passageiras.

O princípio da necessidade interior está profundamente ligado à busca de Kandinsky pela espiritualidade na arte. Ele argumenta que a arte abstrata, em particular, tem o poder de transcender a realidade material e comunicar verdades espirituais e universais. A abstração permite que o artista explore formas, cores e composições que ressoam diretamente com a alma humana, sem a mediação da representação figurativa.

Kandinsky identifica três tipos de necessidade que impulsionam a criação artística:

A necessidade pessoal: A busca individual do artista por autoexpressão e realização.

A necessidade cultural: A contribuição do artista para o desenvolvimento cultural e a evolução da arte.

A necessidade espiritual: A aspiração do artista de elevar a humanidade e conectar-se com o divino através da arte.

²⁸ KANDINSKY, W. (2010). Do espiritual na arte. (pp.73). Alfragide. Dom Quixote, Leya.

Esta passagem tem acompanhado o meu percurso e crescimento artístico ao longo do meu percurso curricular artístico e na forma como me apresento ao mundo enquanto artista plástica. É uma lembrança da busca infinita da minha própria verdade enquanto pessoa, artista, filha, amiga, amante. É um lembrete de que a minha arte é verdadeira pois vem de mim, e que a mensagem que procuro passar para o espectador não é de beleza superficial, mas sim uma mensagem de que o passado, as marcas, a brutalidade, pode levar à libertação interior e a uma beleza dita como, verdadeira.

A conclusão deste trabalho resulta de uma observação sobre o processo do meu luto, ao qual recorro ao livro “Do espiritual na Arte”, de Wassily Kandinsky, como uma espécie de modelo para observar o modo de me relacionar com a arte, e que nesta dissertação está ligada a uma experiência pessoal de luto.

Nota Conclusiva

Retomo a hipótese desta citação “mostrar como a arte é uma ferramenta na preservação da memória”, para tornar mais evidente que a sensibilidade artística individual pode contribuir para um assunto da ordem do plural. Iniciei o meu mestrado em 2022, na mesma data em que a minha avó faleceu e o conflito Rússia-Ucrânia deu início.

Os acionistas vianenses que utilizo como casos de estudo na minha dissertação viveram em circunstâncias e temporalidades bastantes distintas da minha, no entanto torna-se agora mias claro a identificação com essas obras, na medida em que, à um movimento de resistência nas suas ações, e que eu revejo nas minhas, e que está interlaçada em processos de lidar com a dor. Deste modo, reconheço que a arte é uma ferramenta para lembrar, e nesse sentido, aceitar que a Maria está, e permanecerá viva.

BIBLIOGRAFIA

GIBBONG, J. (2007). “Autobiography: The Externalisation of Personal Memory”. *Contemporary Art and Memory, Images of Recollection and Remembrance*. New York: I.B.Tauris & Co Ltd.

GOLDBERG, R. (2012). *A Arte da Performance: do Futurismo ao Presente*. Lisboa. Orfeu Negro.

FOCILLON, H. (2022). *A vida das formas; Seguido de Elogio da mão*. Lisboa. Edições 70.

PASTOUREAU, M. (2019). *Vermelho: História de uma cor*. Cap. A cor preferida. Lisboa. Orfeu Negro.

PASTOUREAU, M. (2019). “O fogo e o Sangue”. *Vermelho: História de uma cor*. Cap. O fogo e o Sangue. Lisboa. Orfeu Negro.

KANDINSKY, W. (1987). *Do espiritual na arte*. Alfragide. Dom Quixote, Leya.

REY, S. (1996). *Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais*, Porto Alegre, Brasil.

WEBGRAFIA

Wikipédia, the free encyclopedia. (2019). *Henri Focillon*. https://en.wikipedia.org/wiki/Henri_Focillon (consultado em 26 dezembro 2023).

Público, (2022). *Hermann Nitsch (1938-2022). Um artista visceral*. Rodrigo Nogueira. <https://www.publico.pt/2022/04/24/culturaipilon/noticia/hermann-nitsch-19382022-artista-visceral-2003480>. (consultado em 10 março 2024).

The Art Newspaper (2022). *Dead pigs, guts and crucifixion: an intense encounter with Nitsch's epic performance about creation*. Nadine Khalil. <https://www.theartnewspaper.com/2022/08/05/dead-pigs-guts-and-crucifixion-an-intense-encounter-with-nitschs-epic-performance-about-creation> (consultado em 22 março 2024).

National Geographic Portugal. (2021). *A arte rupestre em Portugal de que (ainda) não se fala*. Hugo Marques. https://www.nationalgeographic.pt/historia/a-arte-rupestre-em-portugal-que-ainda-nao-se-fala_2115 (consultado em 22 março 2024).

Enciclopédia Britannica. (2024). Alicja Zelazko. *Ana Mendieta*. <https://www.britannica.com/biography/Ana-Mendieta> (consultado em 23 março 2024).

TATE. (2024). *Rudolf Schwarzkogler*. <https://www.tate.org.uk/art/artists/rudolf-schwarzkogler-4823> (consultado 15 abril 2024).

Wikipedia, the free encyclopedia (2023). *Rudolf Schwarzkogler*. https://en.wikipedia.org/wiki/Rudolf_Schwarzkogler (consultado em 24 junho 2024).

Wikipedia, the free encyclopedia. (2024). *Günter Brus*. https://en.wikipedia.org/wiki/G%C3%BCnter_Brus (consultado em 24 junho 2024).

The New York Times. (2018). Palko Karasz. *Taking On Austria's Nazi Legacy With His Own Blood and Tears*. <https://www.nytimes.com/2018/02/15/arts/gunter-brus-austria.html> (consultado em 24 junho 2024).

Art Review. (2024). *Günter Brus, Viennese Actionism artist, 1938–2024*. <https://artreview.com/gunter-brus-viennese-actionism-artist-1938-2024/> (consultado em 24 junho 2024).

Marc Quinn. (2024). *Marc Quinn*. <http://marcquinn.com/read/biography> (consultado em 25 junho 2024).

The New York Times. (2015). Saphora Smith. *Marc Quinn: Evolving as an Artist and Social Chronicler*. <https://www.nytimes.com/2015/08/14/arts/marc-quinn-evolving-as-an-artist-and-social-chronicler.html> (consultado em 25 junho 2024).

Wikipedia, the free encyclopedia. (2024). *Marc Quinn*. https://en.wikipedia.org/wiki/Marc_Quinn (consultado em 25 junho 2024).

Art History Archive. *Cindy Sherman The Art History Archive – Photography*. <http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/photography/Cindy-Sherman.html> (consultado em 25 junho 2024).

Wikipedia, the free encyclopedia. *Paul is Dead*. (2024) https://en.wikipedia.org/wiki/Paul_is_dead (consultado em 2 julho 2024).

Contemporânea. (2021). Susana Ventura. *Louise Bourgeois: Deslaçar um tormento*. [Contemporânea — Louise Bourgeois: Deslaçar um tormento \(contemporanea.pt\)](http://contemporanea.pt) (consultado em 10 julho 2024).

The New York Times. (2021). Hilarie M. Sheets. *Louise Bourgeois Shares Her Deepest Secrets*. <https://www.nytimes.com/2021/05/19/arts/louise-bourgeois-jewish-museum.html> (consultado em 10 julho 2024).

Artsy. (2019). Angelica Frey

How Judith Beheading Holofernes Became Art History's Favorite Icon of Female Rage. [How Judith Beheading Holofernes Became an Art Historical Icon of Female Rage | Artsy](https://www.artsy.net) (consultado em 6 agosto 2024).

Wikipedia, the free encyclopedia. (2022). *Yves Klein*. [Yves Klein – Wikipédia, a enciclopédia livre \(wikipedia.org\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Yves_Klein). (consultado em 6 agosto 2024).

Yves Klein. [Archives - Yves Klein](https://www.castelligallery.com). (consultado em 6 agosto 2024).

<https://www.castelligallery.com/blog/what-the-body-knows-robert-morris-blind-time-drawings>

Whitney Museum of American Art. (2023). *Robert Morris*. Consultado em 3 janeiro 2023. Disponível em <https://whitney.org/collection/works/1774>

National Gallery of Art. *Robert Morris, Blind Time I*. Consultado em 3 janeiro 2023. Disponível em <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.130572.html>

National Gallery of Art. *Robert Morris. Blind Time IV (Drawing with Davidson), 1991*. Consultado em 3 janeiro 2023. Disponível em <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.133727.html>