



Construção de um Corpo Feminino

Patrícia Sofia Carvalho Henriques

Mestrado em Artes Plásticas

Orientador: professor Samuel Rama

Caldas da Rainha, 2021

Resumo

A minha prática artística debruça-se nas questões sobre o órgão sexual feminino, o corpo no seu interior e exterior e a condição singular da Mulher. O trabalho prático teve a sua génese processual usando o meio escultórico e o desenho, mas quase em simultâneo, a fotografia é usada, quer como registo da performance quer como meio expressivo em si mesmo, nestas imagens, corpo e objeto escultórico ensaiam possibilidades de relação e tensão.

O processo escultórico parte da tentativa de compreensão, significância e expressividade possível do órgão sexual e condição feminina, tornou-se claro ao longo do tempo de experimentação e auscultação dos dados próprios da biografia pessoal que as questões não eram meramente formais, mas na forma elas eram empáticas com potencial de irradiação para questões de social e antropológica ainda não foram totalmente determinadas. A experiência própria de carregar um vírus no colo do útero, tornou-se um fardo, uma estranheza familiar.

A formulação de uma arte puramente terapêutica não interessa aqui defender, mas a ideia de Louise Bourgeois de que o artista é dono e senhor da sua própria dor, interessa, perante os desafios próprios da vida encontrar forma de os sublimar, de os compreender. Neste contexto a costura aparece como figura, metáfora ou expressão dessa sublimação.

A costura ao mesmo tempo que expressa a dureza da ferida e da cicatriz vai tecendo sentido à própria biografia.

O trabalho de desenho recorre à linha e à mancha, a linha espacial joga tece a mancha temporal e vermelha, por vezes este trabalho revela alternadamente, o desenho enquanto acontecimento autónomo especulativo tocando o inconsciente, e em outras clarifica formas a realizar em escultura.

A união entre estas duas disciplinas artísticas é assinalada pelo uso de uma ou várias tonalidades de vermelho próprio do corpo e do sangue.

A partir da observação das esculturas expostas passivamente surgiram questões pertinentes, “Para que servem? Como é que cada uma pode fazer justiça à minha experiência, emoções, conceções e perceções?”, surge a fotografia como resposta criando um trabalho de conjunto. Nestas imagens com a modelo e as peças, transformo-me em fotógrafa e captora do momento performativo. Isto é, dois corpos (a modelo e a escultura) convertem-se em apenas um, recorrendo a um diálogo corporal estudando as suas dificuldades, inseguranças, exploração, descoberta e aceitação entre o seu próprio corpo e um objeto estranho que não lhe pertence.

Palavras-Chave: vermelho, dobra, corpo, cicatriz, condição feminina.

Abstract

My artistic practice focuses on the issues of the female sexual organ, the body inside and outside and the unique condition of Woman. The practical work had its genesis in the sculptural environment and the drawing, almost simultaneously, the photography, either as a register of the performance or as an expressive medium in itself, in these images, body and sculptural object rehearse possibilities of relation and tension.

The sculptural process starts from the attempt to understand the female sexual organ, it became clear over the time of experimentation and auscultation of the data proper to the personal biography that the issues were not merely formal, but in form they were empathic with social potential not yet fully determined. The experience of carrying a virus in the cervix became a burden, a strangeness.

The formulation of a purely therapeutic art does not matter here to defend, but Louise Bourgeois' idea that the artist owns and masters his own pain, matters, in the face of life's own challenges to find a way to sublimate them, to understand them. In this context, sewing appears as a figure, metaphor or expression of this sublimation.

The stitching at the same time represents the hardness of the wound and the scar is weaving meaning into the biography itself.

The drawing work uses the thread and the stain, the space thread weaves the temporal and red stain, sometimes this work reveals alternately, the drawing as an autonomous speculative event touching the unconscious, and in others clarifies forms to be made in sculpture.

The union between these two artistic disciplines is marked by the use of one or several shades of red proper to the body and blood.

From the observation of the passively exposed sculptures, pertinent questions have arisen, "What are they for? How can each one do justice to my experience, emotions, conceptions and perceptions?", photography emerges as an answer creating a joint work. In these images with the model and the pieces, I transform myself into a photographer and capturer of the performative moment. That is, two bodies (the model and the sculpture) become only one, using a body dialogue studying their difficulties, insecurities, exploration, discovery and acceptance between their own body and a foreign object that does not belong to them.

Keywords: red, fold, body, scar, feminine condition.

Índice

Resumo	3
Abstract	4
Introdução	6
Parte I	
PERCURSO	
Fase 1 – A descoberta: a costura, criação e recolha de imagens	7
Fase 2 – Uma condição do corpo feminino	11
Parte II	
PROCESSO	
a) – Materialidade da dobra	17
b) – Mancha e vermelho	23
c) – Imagem, instalação e performance	31
Conclusão	43
Bibliografia	45
Webgrafia ^[1] _{SEP}	46
Índice de imagens	47

Introdução

A presente dissertação de Mestrado compreende a realização de uma série de trabalhos, usando vários meios como a escultura, desenho, fotografia e performance, que numa sequência crescente, tanto a nível teórico como na minha prática artística, se foi focando na condição singular do corpo feminino.

O trabalho autobiográfico adquiriu relevância pela auscultação a minha condição física enormemente afetada por um vírus que não me permitia estar saudável. A procura de uma sublimação dessa experiência, obrigou um trabalho sobre a minha condição. Dediquei grande parte do meu tempo a tentar compreender o que representava esse vírus, o que causava no meu corpo, e qual era a minha relação com o mundo na minha condição de mulher fragilizada. Esta condição é abordada na primeira parte da dissertação, através do fascínio paradoxal pela ideia de costura. Usando materiais industriais como esponja e feltro, e aproveitando a contribuição teórica do livro de Susan Sontag, *A Doença Como Metáfora*. Este momento da dissertação é também assinalada por uma recolha de imagens que se aproximam a ideia de corpo feminino, à força expressiva da cicatriz na pele.

A segunda parte é marcada por um novo começo, a exploração de técnicas, materiais e meios diferentes, como foi o caso do uso da fotografia e da performance. Aqui, a mudança evidenciou-se pelo uso de outros materiais. Esta nova exploração permitiu identificar e trambalhar a ideia de dobra juntamente com a da costura.

Na pesquisa, a cor vermelha ganhou lugar central em todo o percurso criativo, a sua referência à vida difícil, foi o ponto de partida para criar desenhos, baseados na manipulação da mancha, incitando depois ao aparecimento de proto formas escultóricas.

As esculturas ganham um novo sentido, quando não se referem exclusivamente ao órgão sexual feminino, e começam por funcionar como matéria mais ampla, na medida em que parecem acolher um conjunto de frustrações, inseguranças, inflamações, algo que não pertence somente ao corpo, mas aos medos. As esculturas são colocadas juntamente com modelos do sexo feminino, e são realizadas sessões fotográficas para captar a dificuldade que é aceitar algo que não faz parte da pele que “vestem” essa segunda pele encenada. Existe todo um processo de exploração e adaptação, pareceu-nos uma experiência poderosa.

A consolidação da dissertação dá-se através do discurso comparativo e reflexivo, por aproximação e distanciamento, com o trabalho das minhas principais referências artísticas: Louise Bourgeois, Ana Mendieta e Maria Abramovic. Três artistas mulheres que expõem uma obra distinta pela intensidade demonstrada nas suas práticas e por explorarem uma relação profunda com a ideia de corpo e de condição feminina.

Parte I

PERCURSO

Fase 1 – A descoberta: a costura, criação e recolha de imagens

A arte ⁽¹⁾ é uma forma de expressão, entendida como uma atividade humana ligada às manifestações de ordem estética, ética e política. Mais que a ideia de comunicação o que importa na arte é a ideia de expressão. O nosso trabalho circunscreve-se muito ao campo da estética embora queira ser no futuro uma forma de exploração também ética e política.

Quería observar o mundo e conseguir exprimir de alguma forma as minhas emoções e experiências com o público, e fazer algo que fizesse sentido no contexto das artes plásticas, usando os meios da escultura e do desenho.

Quando matriculada em *Artes Plásticas* e a desenvolver os primeiros trabalhos, levantaram-se questões: o porquê de usar a cor azul? Que diferença faz, existir ou não uma conceção ou um conceito? De que forma essa pré-existência condiciona o que vê-mos e o que fazemos? O que se faz é importante para a nossa existência?

Não evitei refletir sobre estas questões, mas não consegui encontrar respostas definitivas, no entanto atualmente sinto-me mais capaz de o fazer porque tentei realizar um percurso, a partir de uma sequência de decisões que constituem a minha formação académica e pessoal.

Começo por apresentar o trabalho que desenvolvi no segundo ano de licenciatura, o qual, fez lançar para este novo processo durante o mestrado; tratam-se de esculturas feitas com restos de esponja branca de uma fábrica de sofás, pufes e afins. As peças eram conformadas e eram todas unidas com fita de tecido de diversas cores. No final formavam um conjunto de sete peças diferentes com uma dimensão inferior a quatro metros de comprimento. Ao unir cada peça de esponja estava a aumentar e a cobrir cada vez mais espaço na parede, e com o tempo, durante a exposição a esponja ia mudando de cor, ficando cada vez mais escura, manchada e danificada. Aceitei essa transformação por achar que ela rimava bem com o que acontece emocionalmente com as pessoas que se deixam expor demasiado perante alguém indesejado. Foram usadas esponjas com um colorido diferente, onde eram encaixadas entre os espaços que restavam ocupar na escultura, elas não pertenciam propriamente à obra, mas lá ficaram. Essa intenção serviu para demonstrar que uma ferida física ou psicológica pode ser sarada mesmo deixando marcas, pois apenas depende da nossa exclusiva aceitação. Para estarmos bem fisicamente e socialmente em espaços sociais é necessário estar em equilíbrio mental e psicológico responsável pela autoconfiança. As peças de esponja mostram também que são peças que vão crescendo ao longo do percurso criativo, isto é, nós somos o resultado da interação com os outros, com a presença do(s) Rosto(s) somos feitos por aquilo que permitimos que nos rodeie, dos nossos interesses e conquistas, dos percalços e desilusões.

Tal como William John Thomas Mitchell explica no seu texto *Palavra e Imagem* ⁽²⁾ isto que se tenta exprimir pela linguagem muda dos materiais, sem palavras baseando-se numa figura visual, é a nossa experiência humana de representações, apresentações e símbolos. A meio da licenciatura não tive a capacidade de exprimir qual era o conceito através de referências, pois acabei por falar apenas da minha vida pessoal e a minha prática artística é uma ligação entre os assuntos pessoais, físicos, mentais e como exprimi-los artisticamente.

Confrontei-me com dificuldades entre o visível e dizível, pois não conseguindo explicar, tentei simplesmente relatar o método de trabalho, como o pegar nas peças soltas e ir explorando o seu destino na construção da escultura, até fazer sentido o lugar ideal para elas, existem decisões que não são explicáveis por palavras, mas numa coisa fui assertiva, foi inteiramente sentido e genuíno mesmo que a receção feita pelo espetador não seja equivalente à minha expectativa.

⁽¹⁾ Nota: arte, s. f. Capacidade ou habilidade para a aplicação de conhecimento ou para a execução de uma ideia. Conjunto dos meios pelos quais é possível obter a realização prática de algo. (Do lat. *artis*, significa técnica e/ou habilidade). Priberam Informática, S.A. © 2020.

⁽²⁾ Mitchell W.J.T., *Palavra e Imagem* a partir de Robert Nelson e Richard Shiff, *termos críticos para História da Arte*. U of Chicago Press 1996

Inconscientemente lutei contra mim mesma, pois ansiava manifestar algo ao espectador, principalmente causar curiosidade ao toque do material e estranheza no entender do conceito, e no entanto estava a construir algo que visava mais o produto que o processo. Não estando preparada para correr riscos e ser sincera senti-me diversas vezes perdida, pois nem sempre é fácil entender a dimensão da expressão e do conteúdo.

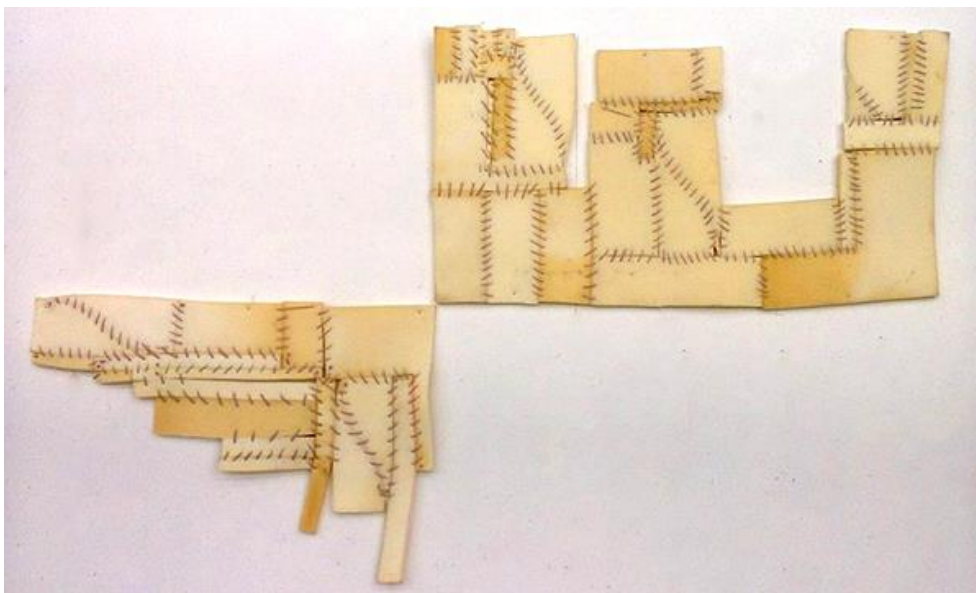


Fig.1 – *Mapa de Histórias II*, 2014. Costura com lã grossa em esponja, 3,75 x 2,47 m

O pensamento de W.J.T. Mitchell sobre *Palavra e Imagem* ⁽²⁾, revela como o símbolo visual desenvolve uma linguagem intersubjetiva facilmente interpretada por todos, essa ideia interessou-me e tentei persegui-la. Seria ter o prazer de deixar de explicar a peça e o seu conceito, largar a obrigação de a descrever e fazer com que o gesto de observar fosse suficiente. Deu-se início ao primeiro ano de mestrado e a evolução das memórias tornaram-se mais complexas, o meu manifesto pessoal ganhou forças para ser partilhado na sua integridade e reuni diversas imagens que continham certos aspetos que interagiam e manifestavam ligação com este trabalho e com a minha postura – entre vida e arte.

“O que me inspira? O que se aproxima do meu desenvolvimento artístico? Até onde estou disposta a ir? Aquilo que sinto só eu sei mas não faz com que a minha história seja exclusiva, certamente existem muitos mais a passar pelo mesmo, então que perda de tempo em esconder-me. Eu que sou uma pessoa de convívio.” ⁽³⁾

Entre as referencias gráficas destacam-se o trabalho “Sweet Sixteen” em cerâmica da artista Hannah Wilke, a fotógrafa Sophie Ristelhueber com a série fotográfica “Every One”, as esculturas de feltro de Robert Morris e Zita Merenyi com as suas peças feitas com neopreno ⁽⁴⁾.

⁽²⁾ Mitchell W.J.T., *Palavra e Imagem* a partir de Robert Nelson e Richard Shiff, *termos críticos para História da Arte*. U of Chicago Press 1996.

⁽³⁾ Notas do diário pessoal. (Novembro – 2017)

⁽⁴⁾ Nota: Neopreno, s.m. (química) tipo de borracha sintética, usada, entre outras aplicações, em roupas para desportos aquáticos. Priberam Informática, S.A. © 2016. Zita Merenyi para criar o efeito de cicatriz no tecido usou o calor, em vez de recorrer à costura.

Foi criado e recolhido um conjunto de imagens de trabalhos de artistas, que se aproximavam do meu trabalho e me ajudaram a esclarecer alguns pontos de vista, intuições e, principalmente, do que pretendia exprimir. Estas imagens relacionavam-se com o corpo feminino e o seu órgão sexual, a cicatriz, fungos, vírus e de certa forma com a condição feminina na contemporaneidade.

O trabalho de Hannah Wilke é conhecido por explorar questões de feminismo, sexualidade e feminilidade. Relacionado com arte corporal, é de salientar o uso das suas próprias cicatrizes que representam um exagero e satirização dos valores culturais de beleza e moda feminina; a sua postura é como uma imposição do *Eu* e como Mulher, onde trabalhou sobre o seu problema de saúde, linfoma, no seu último trabalho *Intra-Vénus* (1992/93). Hannah Wilke foi definitivamente uma importante referência para a exploração do conteúdo que tentei começar a desenvolver, mais focado na minha postura com as peças artísticas e uma afirmação de arte feminina. Na Fig. 2, as pequenas peças feitas com cerâmica pintada, têm um aspeto parecido com folhas amachucadas, são como pequenas vaginas. Esta imagem serviu como inspiração para este trabalho, pois percebi que um dado material pela manipulação serve para criar uma diversidade de formas, todas elas ligadas ao mesmo propósito, isto é, a alusão expressiva ao órgão sexual feminino que é igual em todos os corpos femininos, e no entanto a sua imagem e forma exterior é diferente consoante cada Mulher, criando a sua própria singularidade.

Na fotografia *Every one #14* de Sophie Ristelhueber, está presente uma cicatriz causada pela guerra, do comprimento do tronco inteiro do corpo feminino da imagem e foi exposta em escala real; aqui a própria imagem da cicatriz foi uma referência para todas as costuras que mais tarde surgiram na execução das peças escultóricas tratadas nesta dissertação. A pele nunca mais volta a ser lisa, sem qualquer ruga, estando repuxada ou com mancha. A imagem de uma cicatriz exprime a brutalidade que é sujeitar a pele ser cosida sem qualquer perícia, este aspeto chocante é o interessante desta imagem. Sophie Ristelhueber não se focava na Mulher, mas no impacto humano durante a guerra, e é nesta destruição, no caos, no corpo que sofreu uma alteração bruta, a cicatriz física e psicológica de um acontecimento devastador, Fig. 3.

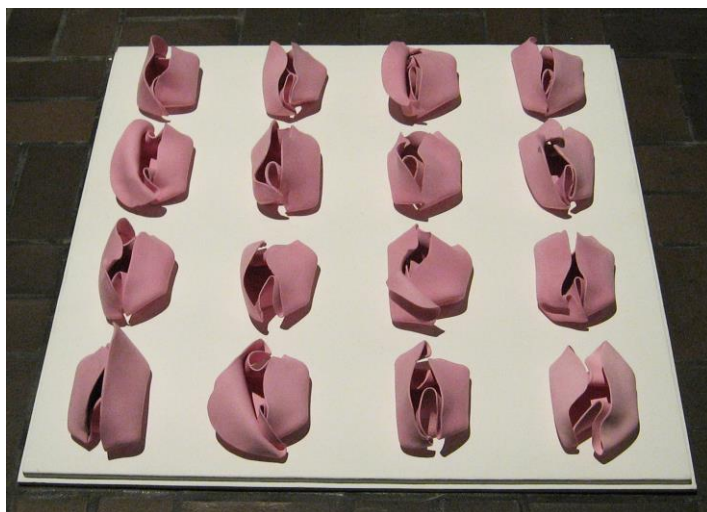


Fig.2 – Hannah Wilke, *Sweet Sixteen*, 1977



Fig.3 – Sophie Ristelhueber, *Every One #14*, 1994

A Fig. 4 exhibe uma das esculturas de feltro de Robert Morris, no qual a importância do efeito de “queda” e o material suspenso e o seu particular formato, eram um ponto de partida para o trabalho. Os materiais industriais e pré-fabricados eram importantes nestes anos de produção de Robert Morris, acabando por questionar a separação entre objetos comuns e artísticos. A maleabilidade e o rigor do feltro metaforicamente iam ao encontro com a minha intuição de confronto e luta com o meu corpo.

No seguimento da importância do material industrial, deparei-me com um dos trabalhos da designer de moda Zita Merenyi, feito com o material neopreno, manipulado com calor para

causar o efeito de cicatriz e amachucado; aparência visual dessa manipulação criada no material foi o que se destacou, e se revelou importante para conceber propostas escultóricas. Os exemplos destes dois trabalhos cujas imagens se encontram em baixo foram importantes para a decisão do material que decidi começar a usar, o feltro.



Fig.4 – Robert Morris, *Untitled*

Fig.5 – Zita Merenyi, pormenor da coleção *Provo-CUT*⁽⁵⁾, 2014

Depois de recolher imagens, apercebi-me de como a costura se ia tornando decisiva, não pelo seu conhecimento cultural e artesanal mas pelo sentido do seu fazer, a ação de unir duas partes, seja de que material for. Recordo como essa ação de coser, nesse ato revisitava passado e presente, momentos são, saudáveis, lembrando as minhas complicações de falta de cartilagem para crescer, de uma idade óssea superior aos anos de vida, uma sinovite da anca⁽⁶⁾ que às vezes massacra e um caroço no interior da mama que desaparecera.

Portanto, por estas razões, o meu corpo jovem precisa de exercer a costura, pois esta funciona como elo de ligação entre todas estas emoções e os acontecimentos que enfrento. Para poder continuar saudável mentalmente é preciso clarificar o que se pretende ser e não ser.

⁽⁵⁾ Uma coleção de vestidos e casacos de moda

⁽⁶⁾ É uma inflamação e inchaço dos tecidos ao redor da articulação da anca. Apontada como causa os vírus e/ou uma reação alérgica a uma infeção em qualquer outro lugar do corpo.

Fase 2 – Uma condição do corpo feminino

Durante o primeiro semestre do primeiro ano de mestrado fui logo surpreendida por um acontecimento que transformou a minha vida e o meu trabalho artístico. O meu corpo começou a manifestar-se de maneira diferente do habitual, o órgão sexual ficou indefeso e permitiu que um vírus se criasse e se apoderasse do colo do útero, o que fez com que gerasse uma ferida. O meu corpo transformou-se em dores e febre, misturado com desespero e com perdas de sangue, conseguindo alterar todo o sentido das coisas e de mim própria. Modificou-se o estado de espírito, deixei de ser energética, espontânea e extrovertida. O corpo e mente colapsaram, sentia-me frustrada, assustada, impaciente, fraca mas principalmente, doente, causando transtorno no meu estar. O colo do útero que é conhecido como um lugar com cor rosa, foi transformado em vermelho muito escuro com pintinhas brancas e esta visão, captada através de uma micro câmera e transmitida para um monitor, ficou eternamente gravada na memória e mais tarde usada na pintura e desenho.

“(…) Aquilo que não é visível ao paciente será determinado pelo especialista através da análise de tecidos retirados do corpo.”⁽⁷⁾

Ficará para sempre na memória as várias colposcopias que o meu corpo foi sujeito, onde por vezes causavam dor; elas serviram precisamente para retirar tecidos do colo do útero para analisar se o vírus era pré-maligno ou não, que neste caso específico não era. Só neste espaço de tempo, a espera de resultados originou um sentimento de culpa, mesmo tendo consciência que não estava na minha capacidade prever tal coisa.

Senti um alívio no momento em que comecei a leitura do livro *A Doença como Metáfora* de Susan Sontag, pois ela menciona várias vezes o desconforto e a sensação de se sentir perdida, no momento em que uma doença é considerada um predador maldito e invencível, quando é meramente uma doença que pode ser tratada. Neste livro, Susan Sontag refere-se a épocas que hoje nos parecem distantes, a uma altura em que ter cancro era repugnante, uma doença terminal, como se fosse um castigo, contagioso e vergonhoso, principalmente “é vivida como uma coisa a esconder”⁽⁸⁾, encontrei nesta autora e nesta leitura uma afinidade grande, tal como ela, não partilhei o que estava a viver, preferi refugiar-me, até porque me sentia perdida por desconhecer a causa do aparecimento do vírus.

Susan Sontag refere-se ao medo de morrer, a um género de bloqueamento das funções do corpo, ou como viver com a ideia de mutilação ou amputação de partes dele, esse calafriuro compreendia-o bem só com a possibilidade real tal como foi pensado que o meu útero pudesse ser retirado ou mesmo estar em risco de nunca poder vir a ter filhos.

“Como em qualquer outra situação extrema, uma doença temida traz ao de cima o melhor e o pior de cada um.”⁽⁹⁾

⁽⁷⁾ Sontag S., *A Doença como Metáfora – A Sida e as Suas Metáforas*. Quetzal Editores 2009. p.20

⁽⁸⁾ Sontag S., *A Doença como Metáfora – A Sida e as Suas Metáforas*, Quetzal Editores 2009. p.16

⁽⁹⁾ Sontag S., *A Doença como Metáfora – A Sida e as Suas Metáforas*, Quetzal Editores 2009. p.50

Inconscientemente, os nossos pensamentos e comportamentos alteram-se gradualmente, como se fosse uma forma de redenção à mediocridade da nossa vida alterando as nossas atitudes. Isto foi completamente refletido no tipo de trabalho artístico inicial, onde ridicularizei a forma do corpo feminino, brinquei com a forma da mulher estar no Mundo, como se fosse um assunto leviano; agora considero absurdo essa postura. Isto aborda um dos mecanismos da arte – ironia, humor e sinceridade – a ironia mostra-nos uma outra maneira de falar e abordar o “lado negativo”, transforma-se numa nova sinceridade pois é uma figura de estilo no qual nos confunde a “verdade”, para mim funcionou como uma autodefesa. Quando a história pessoal foi passada para um trabalho artístico, desenvolvendo uma sinceridade tão complexa, inicialmente não se pensou no que realmente era desejado exprimir ao público, foi nessa transição que surgiram questões e com alguns textos e referências obtiveram-se os índices para continuar a trabalhar.

O foco numa escultura que metaforicamente representa um vírus, uma ferida, desgostos, frustrações, medos/preocupações e inseguranças, tornou-se dominante no processo criativo. Esta opção exige constante confronto e revolta, liberdade e paixão, é uma união entre catástrofe e redenção, uma vida construída na base da esperança do amanhã e não desistir obrigatoriamente da vida que merecemos.

Na obra *Au Naturel* da artista Sarah Lucas podemos avaliar melhor esta questão, até porque ela joga muito com representações de trocadilhos visuais, um humor atrevido/picante e metáforas de sexo, isto é, usa móveis, alimento e utensílios do nosso quotidiano como substitutos para o corpo humano, geralmente para representar os órgãos genitais. Sarah Lucas ridiculariza e destaca o absurdo do quotidiano usando estes objetos, no qual são sempre consumidos pela população tornando-os banais, ela faz com que nos sintamos espetadores e observadores de “sexo”, sem nenhum constrangimento ou vergonha.

No percurso do primeiro ano de mestrado, tentou-se trabalhar todas estas contradições principalmente pelo uso de certas cores usadas nas esculturas e nas pinturas que foram feitas, ou seja, um tema e um acontecimento negativo representado através de um conjunto de cores vivas e numa dinâmica animadora. Comecei por trabalhar o corpo no feminino em pequenos desenhos de traço pouco cuidado e rápido, usando as mamas como um símbolo, um logótipo e posteriormente foi adicionado a linha preta ao desenho conferindo um carácter ilustrativo e exagerado, juntamente com cor ajudava a criar manchas onde evidenciavam as suas formas femininas.



Fig.7 – Apontamentos em folhas soltas, 2015

Retomando ao texto *A Doença como Metáfora*, Susan Sontag afirma que o uso da palavra “cancro”, em termos políticos serve para descrever algo como negativo, terminal, doentio, promove medo, etc. e por conseqüente acaba por influenciar toda a sociedade. O objetivo ao escrever a sua história foi aliviar o sofrimento e o objetivo desta dissertação é equivalente.

“(...) cada vez mais se considera como virtude na nossa sociedade falar daquilo de que supostamente *não* se deve falar.”⁽¹⁰⁾

Devido à descoberta do vírus tiveram de ser feitos alguns tratamentos com medicação e certas privações para não afetar o estado físico e portanto, pode ser dito que nesse momento fiquei atormentada, aterrorizada e devastada. O estado de espírito fragilizado veio fortalecer a memória do trabalho artístico executado anteriormente, recordando as esculturas que se apoderavam do espaço, da execução da costura e a utilização de materiais maleáveis e industriais, como esponja e fita isoladora de cabos de eletricidade. Na tentativa de partilhar e exprimir a minha condição avancei com a utilização do feltro para a construção de peças escultóricas, experimentando inicialmente o recorte do material.

“O melhor caminho da volta à saúde é precisamente o da resistência a essas representações que não levam em conta o trabalho de cura que ocorre através da inteligência de um corpo que se redescobre a si mesmo.”⁽¹¹⁾

A série *I'll Fix You*⁽¹²⁾ é um conjunto de esculturas de feltro, e o título veio de uma necessidade de libertar-me da postura do *Eu* doente. As primeiras cores a serem usadas foram o verde, lilás e azul, e as formas foram construídas a pensar nas próprias viragens das folhas de feltro e a sua maleabilidade, no corte e manipulação da forma. As peças escultóricas não estavam diretamente ligadas à imagem vaginal e ao útero, portanto funcionaram como experimentações do material, no entanto a sua costura ‘rápida’ e pouco trabalhada já era consciente, mesmo estando por vezes escondida nas dobragens ou feitas com linha da mesma cor do feltro, passando assim despercebidas. Mesmo assim a linha já servia para representar a costura de uma ferida, ficando com aspeto de uma cicatriz. Mais tarde percebeu-se que as peças não correspondiam à história que gostaria que revelassem, existiam também muitas questões pouco relacionadas com a imagem do corpo.

Independente de parecer termos um corpo simétrico, o lado esquerdo costuma ser maior que o lado direito, devido ao lugar do coração e realmente de geométrico o corpo não tem nada. As esculturas não criavam ao espetador desconforto, estranheza, intimidade e questões sobre a Mulher, se isto não acontecia então teria de se pensar melhor na intenção que se desejava transmitir.

Nesta fase do projeto umas das grandes referências eram as esculturas de feltro de Robert Morris no qual se focou nas suas propriedades físicas, como a gravidade, e onde ele associou o feltro a traços anatómicos como a pele, criando uma aproximação com o corpo, manipulava os tecidos com recortes e colocava-os suspensos na parede.

“Leaving aside my affinity to Hichcock’s pessimismo and misanthropy, I was even more attracted by his ability to at once deflate and promote the image, achieving a kind of simultaneous cancellation and elevation.”⁽¹³⁾

⁽¹⁰⁾ Sontag S., *A Doença como Metáfora – A Sida e as Suas Metáforas*, Quetzal Editores 2009. p.110

⁽¹¹⁾ Notas do diário pessoal,(Fevereiro 2018) (referente à leitura do livro “A Doença como Metáfora” de Sontag)

⁽¹²⁾ Título do projeto das esculturas em feltro. (tradução livre) “Eu vou-te curar”

⁽¹³⁾ Revista *October* 103 (Arte, Theory, Criticism, Politics) – Morris R. – *Solecisms of Sight: Specular Speculations*. Winter, 2003. p. 32. (tradução livre) “Deixando de lado a minha afinidade com o pessimismo e misantropia de Hichcock, fiquei ainda mais atraído pela sua capacidade de esvaziar e promover a imagem de uma só vez, alcançando uma espécie de cancelamento e elevação simultaneamente.”

Nesta citação, Robert Morris referia-se ao filme “Vertigo” de Alfred Hitchcock, onde carrega e manipula a imagem para criar um espaço ilusório, irracional, delirante e nauseante, superando a racionalidade linguística e Alfred Hitchcock generaliza este espaço de ilusão como sendo feminino, um espaço perigoso e ameaçador onde a força da racionalidade masculina se perde. A aproximação desejada nesta fase do projeto com as obras escultóricas de Robert Morris foi o material, a tentativa de representar movimento, fazendo com que certas partes do feltro se movimentassem com o toque, a colocação do tecido na parede, as cores extravagantes usadas como o espaço ilusório referido acima, e embora fisicamente este trabalho se distancie deste pormenor mencionado, o feltro serviu para criar o cancelamento da ideia de vírus e inflamação do órgão sexual feminino (como uma forma de eliminar mentalmente o problema físico), mas elevou a forma fantasiada do mesmo órgão usando cores e formas florais. No entanto neste processo as esculturas distanciavam-se da ideia de movimento de Robert Morris, no sentido em que as peças eram apresentadas finalizadas, isto é, as esculturas estando no chão ou na parede teriam o mesmo aspeto pois elas têm os tecidos todos cosidos entre si, sem nada que descaia.

Relativamente às peças expostas ao espetador e tendo em conta os temas sobre igualdade de género, homossexualidade, corpo feminino, só corpo, feminismo e o papel da Mulher na sociedade é falado e escrito frequentemente nos trabalhos artísticos, críticas, argumentos, e por isso o que faz do meu trabalho ser interessante e vir a destacar-se? No texto “Vogel's Net : Traps as Artworks and Artworks as Traps”, Alfred Gell, o escritor, afirma que a obra vinga dependendo do espaço onde é exibida, consoante o tipo de público e o local, é igualmente importante saber explicar o conceito, pois neste caso, o interessante é o público conseguir ter de alguma forma uma experiência, uma intimidade partilhada, lendo/vendo ou não esta narrativa e conseguir sentir as mesmas ou outras frustrações. Alfred Gell acrescenta dizendo:

“(...) a moderna arte ‘conceitual’ corresponde à subordinação da ‘fabricação da imagem’ à ‘reflexão histórica’, em outras palavras, é a resultante final do fazer artístico, da filosofia, da história e da crítica de arte tomados conjuntamente.”⁽¹⁴⁾

É uma maneira fácil de ver a situação, mas difícil de colocar em prática, pelo menos neste processo foram encontradas dificuldades neste aspeto, pois nesta fase do trabalho ainda não tinha sido descoberto a real essência que se pretende exprimir, daí a dificuldade de acompanhar o conceito de Robert Morris com o deste trabalho, independentemente de ser uma das inspirações.

Com a escolha do feltro foi descoberto e de certa forma brincou-se a sua maleabilidade, onde em cada dobra e cada viragem constituem um processo pessoal corporal e terapêutico, como quando se testa as formas que vão ser executadas em cada peça, essas formas recebem a energia corporal e pessoal, o esforço que é exercido sobre elas e a respiração por vezes ofegante. Relativamente ao tipo da costura principal é bastante simples e básica, equivalente à costura usada para fechar um corte no corpo, aos pontos que levamos quando abrimos gravemente a pele.

⁽¹⁴⁾ Gell A., *Vogel's Net : Traps as Artworks and Artworks as Traps*. Journal of Material Culture 1(1), 1996. p.177-178

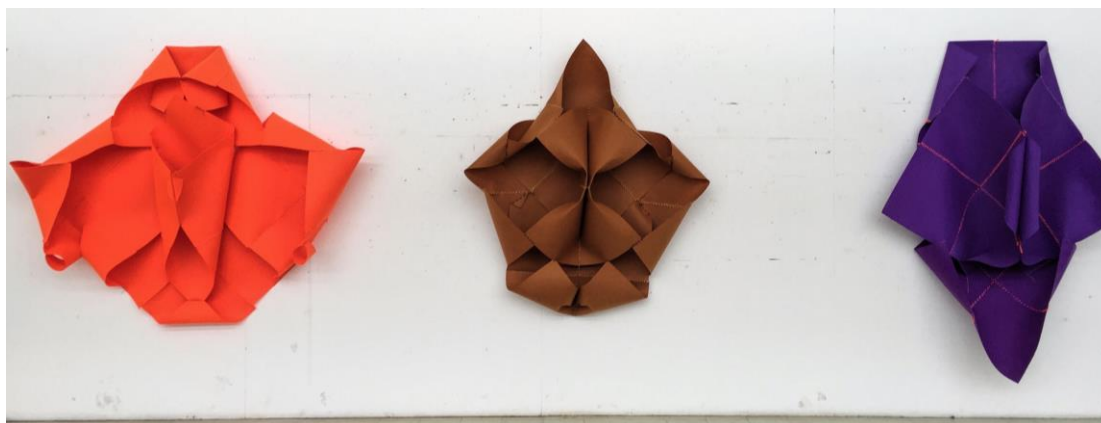


Fig.6 – *I'll Fix You VII, V e VIII*, 2016. Feltro costurado com linha de lã, 140x220x30 cm, 170x140x40 cm e 170x100x30 cm

Foi adquirido uma transformação à ideia inicial, aumentando a escala, passando a usar cores mais fluorescentes e vibrantes e foram construídas formas ligadas à imagem vaginal e ao útero, mantendo na mesma as formas geométricas e a simetria encontrada nas peças iniciais, mesmo sabendo que o nosso corpo não é identificado com tais características, mas era aqui mesmo que o processo ainda se encontrava. No seguimento entre arte e vida acrescenta-se, o significado dos espaços abertos, representados através da sombra, que metaforicamente servem para espreitar o interior do corpo, para ir ao encontro da vontade de certificar se me mantenho com a saúde necessária para viver.

“(…) tanto se manifesta o medo de possuir energia em excesso como se teme que a energia não se possa exprimir.”⁽¹⁵⁾

Estes desenvolvimentos a nível pessoal criaram inquietude, querendo cada vez mais focar-me na forma vaginal, o útero representado através das esculturas, ao qual recorri à conjugação de cores distintas para fortalecer esse destaque, como exhibe a Fig. 6. Ainda existe muito a ideia de atribuir certas cores a certos estados de humor ou acontecimentos, tais como o uso do preto para a morte e o branco para a paz/pureza, mas na verdade, as cores que foram escolhidas para se usar aqui, dependem mais do temperamento emocional pessoal, indo ao encontro das vontades íntimas.

“(…) os problemas da cor serem, antes de mais, problemas sociais”⁽¹⁶⁾

Neste processo de construção artística da escultura em feltro, em que a cor era importante, fazendo com que em certas peças a cor fosse tão forte que acabava por ser projetada para a parede. A luz, a sombra e as dobras criadas através da linha da costura tinham de ganhar lugar nesta pesquisa e portanto experimentei usar apenas o preto e branco para não haver nenhuma distração, pois foi o suficiente para determinar o final do uso do feltro neste trabalho artístico, a construção e o resultado final das esculturas tornaram-se saturantes, obrigando a tomar outras opções.

Ainda durante o aparecimento do vírus no corpo e em simultâneo com as esculturas, começaram a ser criadas formas orgânicas em pinturas e desenhos, ligadas a imagens microscópicas de fungos e vírus, representados com cores cada vez mais distintas.

⁽¹⁵⁾ Sontag S., *A Doença como Metáfora – A Sida e as Suas Metáforas*, Quetzal Editores 2009. p.73

⁽¹⁶⁾ Pastoureaux M., *Vermelho. História de Uma Cor*, Orfeu Negro 2019. p.9

Quanto mais essas formas iam surgindo na pintura, mais a imagem de um corpo feminino ia desaparecendo gradualmente, fazendo com que os fungos e o corpo nu se misturassem criando harmonia entre eles. De alguma forma estas pinturas eram mais ilustrativas e transmitiram um gênero de sossego e divertimento, em que por sua vez o meu corpo, fisicamente encontrava-se no estado oposto, cansada e desmotivada à espera de resultados positivos e melhorias. Foi neste sentido que o trabalho de Sarah Lucas teve a sua devida influência, isto é, o corpo nu feminino evidenciado, pouco saudável mas vivo e sem qualquer tipo de pudor ou vergonha em ser demonstrado exatamente como são as nossas necessidades corporais.



Fig.8 – *Trying to Be Better*, 2016. Acrílico, Posca e grafite sobre papel, 70x50 cm

Parte II

PROCESSO

a) – Materialidade da Dobra

O que realmente estava em falta no trabalho escultórico de feltro era a experimentação do próprio material, feita exaustivamente; tanto como de novos materiais, não só para clarificar as ideias como para eliminar os obstáculos que estavam a ser produzidos. Optei por deixar a representação do corpo no desenho e concentrei-me no efeito ou acontecimento que a linha e as costuras criavam nas folhas geométricas de feltro. Manteve-se a prática do desenho mas de outra forma, por consequente houve um distanciamento do conceito inicial, do ponto fulcral que são as formas do corpo, derivado de uma condição do corpo feminino (interior e exterior). Retomei o uso do feltro, com alteração da escala das esculturas, tornando-as estudos de feltro, ou seja, existiu uma transição das peças que iam até aos dois metros, para géneros de maquetes com pouco mais de 20 cm de altura e devido à sua redução, foi possível executar sete a dez peças por semana. Consequentemente foi possível criar formas completamente diferentes, exclusivas, no entanto o tipo de costura começou a ser uma distração e a criar a ideia que em certas partes das peças era desnecessária, como se passasse a ser um elemento decorativo. Se a ideia era representar a costura de um golpe no corpo, os estudos não deveriam ter espaços abertos/afastados, pois as linhas faziam um efeito de ‘zig-zag’, e isto é um elemento visual distante do efeito de uma cicatriz.

Sendo assim, a solução seria não deixar espaços abertos para que o interior – o que mostra a passagem da linha – não fosse visível, formando possivelmente uma escultura ou estudo sem aberturas.

As cores usadas nestes estudos, consistiam numa recolha de sobras de feltro que já tinham sido usadas, pois os estudos eram apenas para clarificar a experimentação da costura com a linha.

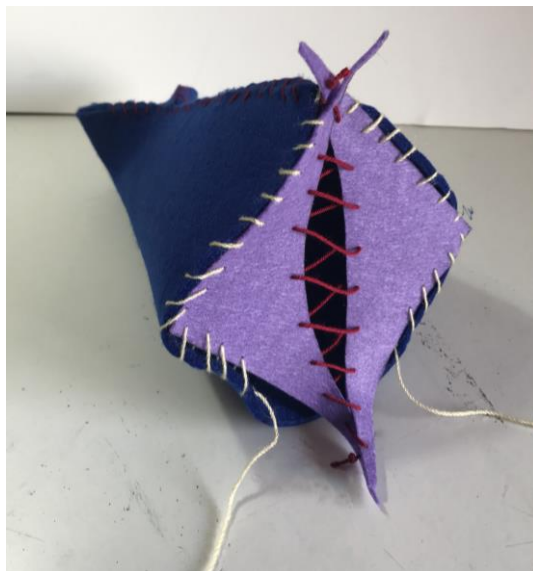


Fig.9 – estudos com feltro, 2017. Até 23 cm

Enquanto estes estudos eram explorados, fui lendo *A Dobra* de Gilles Deleuze, no qual se revela o interesse pelo desdobraimento, a abertura, o desvelar, o infinito da dobra para dobrar num processo em que cada dobra faz a sua parte. Depois de uma dobra vem a seguir outra portanto, não formando necessariamente outra dobra mas uma forma completamente diferente da fase inicial. A partir daqui foram experimentados os ‘puxões’ feitos no próprio feltro causados através da linha, fazendo com que a forma ficasse mais amolgada, vincada e que esta pressão se transformasse em volume, criando uma forma redonda (uma bola). Como a dobra resulta de

diversidade, sempre se pode refazer a ação da dobra, isto é, seguir o seu movimento e a sua curvatura, desfazer e voltar a fazer. Um dos estudos realizados, continham quatro formas redondas, no qual podiam ser retiradas e/ou mudar as suas posições, isto é, visualmente ficaria com um resultado diferente mas sem ter de mudar a própria dobra. Todavia, seria uma ação de desfazer e voltar a fazer a dobra, pois a costura seria alterada e o resultado apresentaria uma forma diferente.

Contudo a maleabilidade e a rigidez do feltro deixou de ter interesse, causou problemas na exploração da forma e da ideia da linha infinita, isto é, a costura incansável e exaustiva, pois estes estudos estavam a ficar com cada vez menos linhas, menos costura, apenas com pontos para formar a dobra, e como foi impossível o distanciamento da importância da costura como representação de ferida, a decisão mais prudente foi cancelar o uso deste material e procurar um novo onde a aplicação do conceito da dobra fosse possível de executar, fazendo assim com que a utilização do método da costura ficasse alterado.

O material escolhido para esta mudança foi o tecido esponjoso⁽¹⁷⁾, que é consistente mas mais maleável, no qual permite criar estruturas com maior volume, sendo esta a sua principal característica. Ocorre que a transição do feltro para este tecido novo suscitou numerosas dificuldades, tais como, o facto de não ter a mesma cor do tecido de um lado e do outro, neste caso, azul e branco (primeira cor a ser usada) ou vermelho de um lado e branco do outro. Isto fez com que visualmente houvesse dificuldade em criar novas formas. Enquanto exploração do material existiu uma procura constante em tentar tapar o branco do tecido, pois o método ainda se encontrava e insistia nos estudos anteriores com o feltro, então foi possível perceber que tal como a “física barroca” se aproxima da ideia de dobra como uma linha infinita que se curva em dobras e redobras, a execução desta exploração esponjosa teria de ser focado na essência do próprio material e trabalhar a sua própria dobra, a dobra no interior de dobras e dobrar e ser dobrado.

“O objeto já não se define por uma forma essencial, mas atinge uma funcionalidade pura, declinando uma família de curvas enquadradas por parâmetros, inseparável de uma série de declinações possíveis ou de uma superfície de curvatura variável (...).”⁽¹⁸⁾

A dobra destas peças fizeram com que a costura ganhasse o poder que se desejava, começou a parecer-se com as cicatrizes da pele, devido ao contraste do branco, do interior do tecido, com o arrepanhar do material causado através da pressão da linha. O volume das peças eram determinadas pela força exercida da costura, se ficasse muito apertado iria causar amolgadelas e uma maior textura enrugada, se uma costura ficasse folgada criava um volume mais delicado, liso e macio. Devido ao brilho do tecido vermelho foi possível trabalhar o claro-escuro que é criado pela luz, dando mais ênfase às dobras, criando um corpo e/ou uma matéria.

“(...) a maneira pela qual uma matéria se dobra é que constitui sua textura: ela define-se menos pelas suas partes heterogêneas e realmente distintas (...) torna-se matéria de expressão. (...) deve ser relacionada com vários fatores: (...) com a luz, com o claro-escuro, (...); mas deve ser também relacionada com a profundidade (...).”⁽¹⁹⁾

⁽¹⁷⁾ Tecido esponjoso com espessura de 3mm usado com frequência na confecção de fantasias, formado por três camadas, o tecido brilhante, a esponja e a base de um tecido fino colado à esponja.

⁽¹⁸⁾ Deleuze G., *A Dobra – Leibniz e o Barroco*. Papyrus Editora, 1991. p.35

⁽¹⁹⁾ Deleuze G., *A Dobra – Leibniz e o Barroco*. Papyrus Editora, 1991. p.61-62

A luz incidida nas peças depende da hora do dia, da luminosidade e do espaço onde está exposta pois é o suficiente para os componentes do material da dobra criarem diferentes formas de expressão e a própria obra parecer ser diferente consoante estes aspetos.

Foi proposto a esta pesquisa que as peças de estudo fossem transportadas para fora do ateliê e portanto, pela primeira vez foram deslocadas até ao encontro de ambientes diferentes, tais como uma casa antiga com a particularidade de ter chão, paredes e teto em madeira ou para ambientes como o da antiga Fábrica *Cecla* ⁽²⁰⁾. Quando já expostas dentro de casa, as peças foram posicionadas de maneira a receberem luz natural, que entrava pelas janelas, incidindo sobre o vermelho brilhante das peças; de tal maneira que a cor vermelha se tornou fluorescente acabando por eliminar alguns pormenores importantes nas dobras, no seu volume e nas costuras. Foi também exequível explorar a ideia de pertencerem à decoração da mobília da casa como se fizessem parte das experiências e histórias vividas pelas pessoas que lá habitaram e ainda habitavam, estando por exemplo, dentro de uma mesa de cabeceira, no qual tinha sofrido alteração no topo trocando a madeira para uma prateleira de vidro.

A peça apresentada na Fig. 10 foi fotografada nos dois espaços mencionados anteriormente, o que a distancia nas fotografias capturadas não é só o lugar de exposição, é também a intensidade da luz que incide sobre a peça e o ambiente que a envolve, contudo a sessão fotográfica que foi desenvolvida alertou para uma situação, estas matérias no espaço arquitetónico tornaram-se corpos, o espaço e a atmosfera conferem um sentido à escultura que ultrapassa a sua massa e escala, como se tivessem ganho vida, quando a luz incide sobre ela todas as nossas curvas, manchas, imperfeições da história de uma pele a envelhecer ganham destaque incondicional.



Fig.10 – Estudo esponjoso, até 60 x 60 cm aproximadamente, 2018

⁽²⁰⁾ Fábrica de cerâmica abandonada nas Caldas da Rainha, 2018 (referente à visita do mesmo)

Surgiu uma nova pesquisa no material, algo que possuísse mais potencial para a continuação deste projeto, um material que se mantivesse na família dos tecidos, nos materiais industriais e pré-fabricados. O tecido teria de se aproximar à textura e ao toque da nossa pele, portanto tendo em consideração este aspeto, a napa tornou-se o material mais próximo ao que queria representar. Sem antes comprar material, investiguei lojas de tecidos que disponibilizassem restos/recortes de napa, para conseguir trabalhar a costura, as dobras, o volume e as formas, sem qualquer constrangimento na sua execução de tentativa-erro. A questão menos favorável foi que os restos de napa que foram fornecidos eram de cor amarela e sendo esta uma cor que serve para representar a luz, acaba por não responder ao impacto que se ansiava, apenas serviu para ter consciência do toque, do volume, do ato e do estudo da costura, tornando-se esta exaustivamente repetitiva, dando uma noção da possibilidade da dobra da matéria e isolamento da forma.



Fig.11 e 12 – Estudos com napa amarela, aproximadamente 23 x 35 cm, 2018

Foi possível tornar a manipulação do corte do tecido imprescindível e foi onde se produziu recortes com formas circulares, como o exemplo apresentado na primeira imagem (fig.11), os círculos estão apenas unidos através de uma costura contínua, fazendo com que o objeto encolha, perca o volume e não tenha força suficiente para manter sempre a mesma forma. Na segunda imagem (fig.12) a forma redonda apresentada, foi cosida por uma linha nas suas extremidades e puxada até formar quase uma bola, uma forma circular volumosa, só posteriormente é que foram todas cosidas entre si até não existir espaços abertos. A proximidade destes dois estudos são os bocados de napa recortados em quantidades aleatórias e cosidas entre todas, ficando com dobras infinitas e o seu afastamento é o tipo de dobra inicial, fazendo com que o primeiro estudo encolha e perca a capacidade do tamanho e a outra peça se mantenha mais resistente devido à costura mais apertada que se encontra nas formas redondas volumosas, esse aspeto faz com que as pregas nas suas dobras fiquem mais consistentes e portanto mais resistentes.

“Form is not perpetuated by means but by preservation of separable idealized ends. (...) The perpetuation of form is functioning idealism”⁽²¹⁾

Robert Morris defendia que o material podia ser transformado numa obra de arte sem qualquer ferramenta que manipulasse a sua forma, ou seja, aqui a forma é que tem o poder de se apresentar consoante o que acontece durante a sua exposição como peça artística.

⁽²¹⁾ Morris R., *Continuous Project Altered Daily*. MIT Press, 1995. p.45. (tradução livre) “A forma não é perpetuada por meios mas pela preservação de separáveis fins idealizados. (...)A perpetuação da forma é idealismo funcional.” Estes estudos apresentam várias maneiras de exposição pois não têm uma posição, uma maneira de estar. O conceito aqui apresentado e inspirado por Robert Morris é a anti-forma, pois os materiais e as técnicas de produção dão à obra uma aparência mole, inacabada e passam a ter de depender do espaço exterior, da luz e da experiência do espectador. Pertencem à anti-forma pois confirmam a intenção de afirmar a obra como um conjunto de matérias dispostas aleatoriamente, por coincidência – os recortes de napa – para que possam manifestar a sua expressão física naturalmente.

No entanto ambos os estudos precisariam de um determinado enchimento, pois com o toque e o tempo de exposição eles vão perdendo demasiado a forma inicial, como se existisse uma degradação do material, e sem dúvida alguma a cor não permitia desenvolver o trabalho pois nada se parecia com alguma semelhança ao corpo humano.

Como em muitas circunstâncias na vida, ocasionalmente é preciso distanciar, observar, pensar, perguntar e responder, porque acontecem tantas coisas ao mesmo tempo que facilmente levam um indivíduo a perder-se do rumo que deve seguir.

Não querendo criar mais um distanciamento a este processo criativo sobre corpo, órgãos e inflamação/vírus, houve a necessidade de recorrer aos registos fotográficos capturados por mim, relativos à viagem a Londres realizada em Janeiro de 2017, que foi durante uma exposição que participei: *ArtRooms Fair London* ⁽²²⁾, e estando pela primeira vez em Londres não pude deixar escapar a oportunidade de visitar o Museu *Tate Modern* ⁽²³⁾, onde tive o prazer de observar de perto a exposição da artista Louise Bourgeois. Despertou em mim um imenso fascínio pelo seu trabalho e vida, criando um gênero de congelamento no tempo no momento em que senti uma partilha de sentimentos entre os temas abordados nesta dissertação e o trabalho artístico dela.

É intencional comparar a história de vida de Louise Bourgeois e a maneira como lidou com os seus próprios ‘fantasmas’ a nível pessoal e artístico, com o meu *Eu* e o meu trabalho, porque de alguma forma existe uma ligação; prevendo que através do seu trabalho artístico poderia ter algumas respostas a alguns pensamentos e sensações íntimas abordados aqui, ou pelo menos uma aproximação.

Considero que no geral, as artistas femininas têm mais tendência a representar nas suas obras artísticas a sua vida, principalmente acontecimentos marcantes e neste caso em particular, Louise Bourgeois foi buscar o seu impulso criativo às suas frustrações e traumas de infância, mais especificamente sobre as infidelidades do seu pai e proteção e rigor da mãe; ela investigou preocupações como medo, vulnerabilidade e perda de controlo, e são estes aspetos que interessam comparar neste estudo e processo criativo encontrado no trabalho sobre a *Desconstrução de Um Corpo Feminino*, até porque ambas retratamos o corpo feminino nas nossas obras.

Retomando ao Museu *Tate Modern* ⁽²³⁾, o que mais se destacou naquela exposição foram alguns dos seus desenhos e esboços e também, definitivamente, os corpos costurados, que são esculturas feitas com tecidos de cor (abordando o tom vermelho, rosa e creme) e material diferente, muito orgânico, muito corporal e com costuras visíveis, no qual a atividade de tecer e o sentimento de proteção oferecido pela memória da mãe atravessam no trabalho de Louise Bourgeois, tal como os seus desenhos com manchas e a representação dos órgãos internos apresentados com tons de vermelho.

“Ora, precisamente porque todas as formas absolutas são incapazes de contradizer umas às outras, é que elas podem pertencer a um mesmo *Ser* (...).” ⁽²⁴⁾

⁽²²⁾ Exposição de artes que decorre num piso de um hotel em Londres, onde cada quarto é ocupado por um artista individual e/ou por galerias, 2017 (referente à participação do evento)

⁽²³⁾ Museu Britânico de Arte Moderna. Nota: Tate Modern, “substantivo uma das duas galerias de arte em Londres que compõem as galerias Tate; criado na antiga estação de energia de Bankside em 2000” (tradução livre). Collins English Dictionary, acedido a 2018

⁽²⁴⁾ Deleuze G., *A Dobra – Leibniz e o Barroco*. Papyrus Editora, 1991. p.72

Devido à forte ligação estabelecida com o trabalho artístico de Louise Bourgeois, o meu pensamento relativamente ao meu trabalho, começou a ser debruçado perante a noção de deixar de representar o interior e exterior do meu corpo e começar a pensar no que originou frustração, desespero, tristeza e medo. Refleti num método de construir fisicamente estas emoções e sentimentos, permitindo que, algo que nunca foi palpável, pudesse ser confrontado e explorado fisicamente, que possa servir para criar desconforto e estranheza, tornando o meu maior receio em meu companheiro de trabalho e vida, ou seja, obrigar o meu consciente a aprender a lidar com os meus receios e medos. Posto isto, as experiências esculturais posteriores assumiram esta noção, uma recordação do choque que o corpo, matéria inicialmente mencionada – o meu corpo – sofreu.

A ideia foi reproduzir as dobras, a costura e os puxões feitos primeiramente com a napa amarela, acrescentando uma costura mais visível e sobressaída, e uma ligação forte ao conhecimento visual dos órgãos internos do corpo humano para a construção prática das esculturas. Esses mesmos órgãos têm como cor predominante o vermelho, que é precisamente a cor do sangue, logo, no seguimento do trabalho de Louise Bourgeois e a memória do corpo fragilizado, as esculturas foram feitas em napa vermelha.

Como a representação da ferida e cicatriz tinha obrigatoriamente de estar presente, foram construídas partes mais estreitas que se encontram mais salientes da própria peça, como se fosse um prolongamento de mim própria, essas formas foram costuradas separadamente e só depois acrescentadas aos espaços destinados a elas, usando apenas o encaixe e costura.



Fig.13 – *Infeção*, 2018. Napa cosida com lã e enchimento de poliéster, apróx. 50x30cm

Foram construídas mais duas esculturas com, mais ou menos, as dimensões da figura 13, onde uma delas foi exposta agarrada a uma parede branca, e as suas formas salientes criavam uma imagem de como se estivesse a tentar atravessar a parede, como se fizesse parte da matéria que toca. Isto retoma à decisão tomada depois da sessão fotográfica realizada em espaços arquitetónicos, com os estudos de material esponjoso, que consiste no cancelamento desses mesmos espaços e um começo em incorporar estas esculturas vermelhas num corpo feminino, tornar a sua exposição e colocação mais pessoal, mais íntima.

b) – Mancha e Vermelho

Devido à necessidade de observar a escultura juntamente a um corpo feminino, e acrescentando o processo de construção das esculturas, onde as folhas de napa ficavam sobre os meus braços e iam envolvendo o tronco do corpo, passando a ideia de um órgão interno, ou algo que não me pertence exposto exteriormente. Devido à sensação da napa a cobrir o meu corpo, era importante o aumento da escala das esculturas, ou um aglomerado de várias esculturas sobre o corpo. Senti que poderia ser um acréscimo do meu físico como observamos a obra artística de Ana Mendieta, que não só era autobiográfica como também se focava em temas que incluem feminismo, violência, vida/morte, lugar e pertencimento, estando relacionada aos quatro elementos da natureza, com destaque a terra, onde afirmava que ela se tornava uma extensão da natureza e a natureza uma extensão do seu corpo. Recordando uma das suas performances, de quando se colocou contra um espelho (fig.14) e criou distorções do seu rosto e partes do corpo, confrontando questões sobre a distorção e transformação da própria beleza, usando o seu próprio corpo como material maleável e escultural, confiando no poder dele próprio como uma ferramenta para repassar o padrão do sujeito humano. Porque a beleza é o que aceitamos ter presente no nosso corpo e não a beleza que a sociedade enciste em afirmar que é ideal e perfeita.

“We have a different space when a) the space of the viewer’s body is invited or when b) he is provoked to movement or c) his image become part of the work.”⁽²⁵⁾



Fig.14 – Ana Mendieta, *Untitled (Glassa on Body Imprints)*, 1972

Existe portanto uma necessidade de recorrer ao uso de um corpo feminino para testar a transformação que surge entre a escultura com o corpo e o corpo com a escultura. Antes de ser executada esta junção, foram feitos esboços e desenhos que transmitissem esta ideia, e foi também acrescentado a ideia esclarecida de representar a cicatriz da pele com a imagem da costura, o corpo como elo de ligação, o vírus que invade e esta união poderosa entre corpo e órgão/matéria (escultura).

⁽²⁵⁾ Revista *October* 103 (Arte, Theory, Criticism, Politics) – Morris R. – *Solecisms of Sight: Specular Speculations*. Winter, 2003. p. 33. (tradução livre) “Temos um espaço diferente quando a) o espaço do corpo do espectador é injetado ou quando b) ele é provocado ao movimento ou c) a sua imagem torna-se parte do trabalho.”



Fig.15 – Registos de diário gráfico, 2018

Debruçando-me no assunto, seria possível juntar a escultura a um corpo físico, ser essa a sua forma de expressão e a forma de se expor perante o espectador, compreendendo que é preciso falar do nosso trabalho artístico mas sem abordar a vida pessoal e íntima, sem recorrer constantemente a um discurso autobiográfico como se isso fosse a única explicação para esta prática artística existir. Devemos adaptar uma postura de menos palavras e menos explicações íntimas, tal como Louise Bourgeois que insistia no conceito de que a obra de arte/a peça é suposto falar por si próprio, o artista não deveria precisar falar dela em tom de explicação, e portanto foi adaptado essa postura, com um pouco dessa opinião, tentando exprimir melhor o conceito deste trabalho.

“Things never simplify themselves they always complicate themselves on the way from the brain to the canvas. Set out, taking your precautions”⁽²⁶⁾

O nosso cérebro pode estar ativo, mas o corpo não ser capaz de reagir ou de funcionar e sendo assim é necessário apontar todos os pensamentos que nos surgem para mais tarde serem avaliados, até porque as memórias tornam-se conscientes com a puberdade, resultando através de um prazo perlongado e por vezes pouco consciente mas no momento em que se está focado no processo criativo e em explorar novos conteúdos as respostas tornam-se mais evidentes e esclarecedoras.

“The look of my figures is abstract, (...). They are the expression, in abstract terms, of emotion and states of awareness. (...) my sculptures might be called “confrontation pieces.”⁽²⁷⁾

O desenho foi sempre uma necessidade à prática no processo criativo aqui apresentado, pois é onde é possível exprimir melhor as emoções fazendo com que possa sentir-me mais liberta sem ter de obedecer a algum tipo de regra. Pertence apenas a quem o faz, é a aniquilação de uma memória do passado, um desabafo como uma descarga emocional.

⁽²⁶⁾ Bourgeois L., *Destruction of the Father / Reconstruction of the Father*. Violette Editions, 1998. p.41. (tradução livre) “As coisas nunca se simplificam, elas complicam-se sempre no percurso desde o cérebro para a tela. Comece, tendo precauções”

⁽²⁷⁾ Bourgeois L., *Destruction of the Father / Reconstruction of the Father*. Violette Editions, 1998. p.67. (tradução livre) “A aparência das minhas figuras é abstrata, (...). Eles são a expressão, em termos abstratos, de emoção e estados de consciência. (...) as minhas esculturas podem ser chamadas de “peças de confronto.”

É como se deixasse de ser uma artista descritiva do próprio trabalho, porque não sendo relatora do mundo, crio o mundo aos seus olhos, ideias, experiências, etc. É uma sinceridade diferente, são estados de ânimo manifestados através do modo de sentir, perceber e de pensar. ⁽²⁸⁾ Um conjunto de manifestações e percepções da estética.

“I would prefer to call them spontaneous, and in being spontaneous they obey a certain dynamism of emotion” ⁽²⁹⁾

A natureza da pintura é a verdade, é a relação entre observar o real, no que nos acontece fisicamente, pessoalmente e ainda no que nos rodeia. Através da comunicação, leitura e observação a minha mente produz o que decido fazer com estes elementos, pois o desenho é criado através dos conhecimentos adquiridos por essa pesquisa, do conhecimento individual e ao mesmo tempo a imaginação.

Estamos em contato com o quê no mundo? Não interessa se o problema já passou ou se está para surgir outro, pois independentemente do que está para surgir a nossa precessão depende do “choque”, o drama mencionado nesta dissertação é a arte do processo criativo, e neste caso a arte é o espelho da minha vida – provocar “choque” em nós.

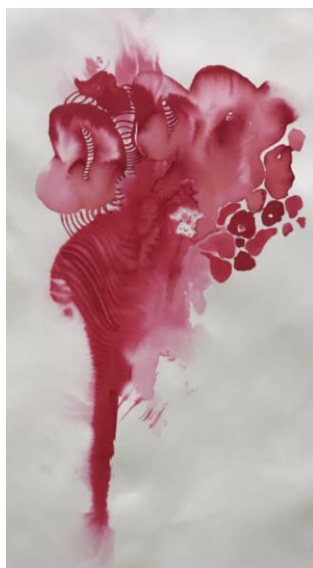


Fig.16 – *S/Título* (2018). Tinta para cetim sobre papel, 45 x 17 cm

Fig.17 – *S/Título* (2018). Tinta para cetim sobre papel, 53 x 38 cm

Fig.18 – *S/Título* (2018). Aguarelas sobre papel, 67 x 47,5 cm

Os primeiros desenhos surgiram em simultâneo com a construção das esculturas em napa, com o tamanho superior ao formato de um A3, onde a mancha e a linha estavam separadas por cor – a mancha apresentada através de vários tons de vermelho e a linha a preto e tons cinza.

A cor é mais forte do que a linguagem, e é com ela que este trabalho comunica, sendo o vermelho a cor central, é a afirmação de uma luta constante, é o perigo, é a força, é agressividade e poder, é o que simboliza a intensidade das emoções envolvidas.

⁽²⁸⁾ Talon-Hugon C., *A Estética – História e Teorias*, Cap. IV: A estética perante os desafios artísticos do séc. XX. Texto & Grafia, Janeiro de 2009.

⁽²⁹⁾ Bourgeois L., *Destruction of the Father / Reconstruction of the Father*. Violette Editions, 1998. p.84. (tradução livre) “Eu preferiria chamá-las de espontâneas e, ao serem espontâneas elas obedecem a um certo dinamismo da emoção.”

O vermelho foi a primeira cor, desde as origens até ao fim da antiguidade, pois foi através dela que o Homem construiu o seu domínio cromático. Era a cor associada ao poder, à proteção e ao sagrado, seguida por um simbolismo muito forte e considerada mágica (como poderes sobrenaturais).

“Mas a perceção das cores não é apenas um fenómeno biológico ou neurobiológico; é também um fenómeno cultural, que convoca o saber, a memória, a imaginação, os sentimentos, as relações com os outros, (...), a vida em sociedade.”⁽³⁰⁾

Inicialmente foi usado a cor preta para representar os pêlos púbicos e os fios de cabelo, ligado à memória visual e do tato do corpo, apresentado através da linha, no entanto o trabalho da mancha foi mais profundo, fazendo com que a linha a preto deixasse de ser usada.

O branco (o que separa o vermelho e as manchas) é esperança, é um pedido de desculpa e uma possibilidade de renovação e redenção.

Nos desenhos a cor do preto era apresentado através da linha e servia para representar partes do corpo, como uma silhueta, e ficava separado da mancha (sempre a vermelho). Esta distinção entre a linha e a mancha, conferia um aspeto figurativo e bastante ilustrativo, logo eram uma distração às emoções e ao ato livre, ao uso da mão solta que se pretendia executar, tal como um descontrolo. Por isso deu-se início somente ao uso do material aguado em cada papel. Explorou-se diversas tonalidades e transparências com apenas um tom de vermelho, acrescentando a união entre mancha e linha, dando por vezes um distanciamento marcado pelo branco da própria folha.

A inspiração que se procurou para a execução dos desenhos foram através das esculturas que se tinham realizado até ao momento e aos desenhos dos artistas Louise Bourgeois e Rui Chafes. Os desenhos de Rui Chafes recorrem às qualidades dos traços negros esboçados em linhas de carvão e grafite, e tal como as suas esculturas, apresentam formas orgânicas e criam lugares/situações de apelo à habitação, luta e de aniquilação de um corpo ausente, o dele. A sua obra geral está relacionada com o físico e o sensorial. Este impacto de contradição entre as obras e a sua vida (entre frieza e físico), deve ser vivido e reconhecido, tal como pretendo que o seja com este projeto.

A criação das manchas nos desenhos (fig. 16 e 17), surgem da ação do acontecimento de uma pinga ou corrimento de sangue a ser derramado sobre uma superfície limpa e consistente, de imagens do interior do corpo humano já observadas, de ligações e uniões de tendões e de pele, são histórias vividas e experimentadas portanto, uma criação de um lugar e de um ato.

“(...) o sangue. Também ele é (...) motivo de vida e de morte, consoante circula no corpo dos seres animados ou dele se escapa.”⁽³¹⁾

O sangue deu origem a mitos e superstições, tais como, a entrega do sangue de certo animal a uma divindade, cobrir-se ou beber o sangue dele, ou troca de fluidos sanguíneos com outra pessoa. O sangue tanto pode estar ligado à fertilização e ao salvamento, como à morte. Neste sentido, em que o vermelho, da escultura e do desenho, representa o sangue, a sua conexão é com vida e esperança.

⁽³⁰⁾ Pastoreau M. *Vermelho. História de Uma Cor*, Orfeu Negro 2019. p.29

⁽³¹⁾ Pastoreau M. *Vermelho. História de Uma Cor*, Orfeu Negro 2019. p.32

Estes 2 desenhos (fig.19 e 20) foram marcados pelo falecimento do meu avô Victor que tinha *Parkinson* ⁽³²⁾ há mais de 40 anos portanto, foram momentos bastante sensíveis e psicologicamente encontrava-me fragilizada. Senti um misto de emoções, pois, por um lado foi um alívio, o meu avô já não tinha qualidade de vida, estava completamente dependente e acamado, por outro lado é sempre difícil perder alguém de quem tanto amamos e que nos ensinou o essencial da vida – lutar pelos nossos sonhos, a partilha, o amor e o respeito.

Este misto de emoções foi um incentivo para uma nova exploração no desenho, a mancha realizada por vários tons de vermelho e várias qualidades, vários materiais diferentes e uma intervenção no papel como se de uma costura da escultura se tratasse. Isto veio equilibrar o estado de espírito, com o balanço entre o tom mais escuro e o mais claro – aquilo que gostaria que acontecesse e o que seria realmente melhor de acontecer, a perda de controlo e o imprevisível.



Fig.19 e 20 – S/ Título, 2018. Tinta para cetim, aguarela, cola branca e lã sobre papel, várias dimensões

Evidentemente a mancha teve o papel de portadora da forma, como sendo um género de esboço para as esculturas. Começou por serem representações de fluidos corporais, mas para existir uma aproximação maior em relação ao pensamento escultórico, criou-se, mais concretamente, uma representação de um vírus que inflama e se apodera do objeto que toca – neste caso o corpo. Com esse pensamento surgiu o diálogo prático da colocação dessas formas orgânicas num corpo verdadeiro – corpo feminino. Necessitei de fazer esboços de possíveis interações entre corpo e escultura, pois isso recorri a imagens através do site *Behance* ⁽³³⁾ e encontrei o trabalho fotográfico de Klaus Kampert, imagens no qual transmitem ideia de movimento, perturbação, alguma harmonia, estranheza, força, gravidade e aceitação. Para produzir e trabalhar deve existir integração do trabalho na vida pessoal ou até mesmo integração da vida no trabalho artístico e por isso enquanto as ilustrações/interpretações ilustrativas eram feitas sobre estas fotografias ocorreu uma tentativa de imaginar colocar-me naquela situação, o que tornou esta intervenção mais credível. Para tal seria necessário aumentar a escala das esculturas em napa e pensar nelas como um acompanhamento de movimentos do corpo humano, uma extensão do corpo feminino mais concretamente.

⁽³²⁾ É uma rede de sites e serviços especializada na autopromoção, incluindo consultoria e sites de portfólio online. É da propriedade da Adobe, 2016 até atualmente.

⁽³³⁾ Nota: Parkinson, s.m. (Medicina) doença degenerativa que provoca a morte de algumas células cerebrais, especialmente relacionadas com o controle dos movimentos e da coordenação motora, ocasionando tremores permanentes. (Gramática) forma reduzida de doença de Parkinson ou mal de Parkinson. Do nome inglês James Parkinson, médico que descreveu essa doença. Dicionário Online de Português © 2009-2019 (acedido a 2019)



Fig.21 – Intervenção sobre imagens fotográficas retiradas do Behance do fotografo Klaus Kampert com marcadores à base de álcool, 2018

A escultura *Órgão Transtornado*, (fig.23) foi desenvolvida com uma escala e formato que se adequasse e adaptasse ao tamanho real de um corpo com pelo menos 1,50m de altura, ou seja, teria de ter algo que interagisse com os nossos movimentos, com formas e curvas do corpo. Também teria de ter a particularidade de atrapalhar e confundir o gesto, pois sendo uma peça grande e mais pesada, o nosso corpo não está habituado a lidar com algo externo a ele. como esta peça foi a primeira focada nestes aspetos, e com apenas três metros de tecido de napa, foram recortadas as tais formas ovais como nas peças anteriores, com diferentes medidas e foram cosidas uma a uma até não existir mais napa.



Fig.22 – *Exploração Íntima*, 2018. Napa cosida com lã e enchimento de poliéster, apróx. 125x60cm

Fig.23 – *Órgão Transtornado*, 2018. Napa cosida com lã e enchimento de poliéster, 163 x 63 x 42 cm

A artista Louise Bourgeois realçou o impacto direto que as formas abstratas têm, e que é isso mesmo que garante a sua sobrevivência, acrescentando que por vezes as pessoas (espectador) vêm coisas que nós não colocamos lá (na obra), nem se quer tínhamos intenções de colocar ou nem se quer sabemos que lá as metemos e mesmo assim elas estão presentes. Considero isto um problema do artista, querer controlar e planear tudo, porque definitivamente existem outras coisas para além do que visualizamos e interpretamos pois, a experiência social do espectador vai alterar a visão que tem sobre a obra em questão. Logo não deve haver um controlo excessivo na construção da obra, para não suscitar expectativas.

Existe sempre uma batalha até ao final entre o artista e o seu material, entre mim e a napa e a forma que se vai criando, pois tem enumeras possibilidades de se gerar, pode ser lenta, bruta, repentina, repensada ou definitiva. Tendo em conta a sua possível interação com as formas do corpo feminino e os órgãos internos do corpo humano e numa tentativa de reconstruir o passado.

Escolhi um material que conseguisse ser trabalhado, explorado e que expressasse o que queria transmitir, um trabalho maleável é um trabalho de amor, é uma relação que se pode alterar e improvisar, tirar ou acrescentar.

The Artist is Present é um documentário que mostra o processo de construção e planeamento que a artista performer Marina Abramovic executou para realizar a exposição no MOMA ⁽³⁴⁾, e numa das partes do filme a artista cita o manifesto que escreveu, saliento a parte onde diz que um artista está relacionado à vida amorosa, o que é um pouco deste trabalho. Não é só a vida amorosa com outro parceiro, é principalmente com nós próprios, pois nós seremos sempre a personagem principal em todos os acontecimentos que implique tomarmos decisões, no entanto, tal como ela acrescentou, um artista não se deve fazer de ídolo. Portanto deve existir espaço para que exista uma partilha com outros, deixá-los entrar na nossa experiência e entrarmos nas deles.

Durante a pesquisa e leitura do livro *Distraction of The father*, pode-se encontrar uma fotografia⁽³⁵⁾ de Louise Bourgeois a usar um fato vinda da performance *A Banquet / A Fashion Show of Body Parts* ⁽³⁶⁾, no qual cobria quase o corpo inteiro, tendo apenas visível a sua cabeça, as pernas dos joelhos para baixo e os pés.



Fig.24 – Louise Bourgeois, 1978, fora de casa em Nova York vestida por um fato usado na performance *A Banquet / A Fashion Show of Body Parts*

⁽³⁴⁾ Museum of Modern Art – Museu de Arte Moderna (tradução livre) situado na cidade de Nova Iorque. Webster's New World College Dictionary, 4th Edition. Copyright © 2010 by Houghton Mifflin Harcourt.

⁽³⁵⁾ Nota: Fotografia, s.f. Etm. Foto (luz) + grafia (escrita) = fotografia. 1. Processo de fixar numa superfície sensível, para o meio da luz a imagem dos objetos. Dicionário informal © 2006-2018 (referente à fotografia presente no livro Bourgeois L., *Destruction of the Father / Reconstruction of the Father*. Violette Editions, 1998. p.110)

⁽³⁶⁾ (tradução livre) “Um Banquete / Um Desfile De Moda De Partes Do Corpo”

Não só é curioso a forma abstrata, orgânica do fato como o mesmo se apodera das suas formas acabando por fazer parte dela e dos seus movimentos, podemos observar que algumas das formas volumosas circulares estão mais amolgadas, fazendo com que se movam para dentro e para fora, isto confere que a peça vai-se modificando consoante os seus movimentos e o passo do seu andar.

Um dos fatores a considerar nesta fase do processo artístico é realmente a peça fazer parte do corpo e o corpo fazer parte das formas da peça, procurar e tentar ir ao encontro dessa junção, estarmos dispostos a descobrir novos resultados, isto é, a exploração e a extensão da escultura com o corpo e o corpo com a escultura; para isso foi necessário recorrer ao registo fotográfico em estúdios de fotografia. É exigido que exista um entendimento com o objeto extra ao nosso corpo, tem de haver uma exploração do material para se entender o que o corpo pode vir a fazer com ele e o que a peça pode vir a criar com o corpo. É uma partilha que aqui, só o corpo feminino pode estar disposto a aceitar.

Mais uma vez isto é o que Louise Bourgeois comenta, quando memórias ou acontecimentos do passado são impossíveis de esquecer, tem-se a necessidade de recreá-las para que possam ser resolvidas e “desapareçam” de vez, no entanto, por vezes podem nunca ser resolvidas ⁽³⁷⁾. Enquanto as esculturas não eram expostas juntamente com o corpo feminino as questões de desconforto e dificuldade não estavam resolvidas nesta pesquisa. Segundo Louise Bourgeois o processo de trabalho/pesquisa significa eliminação.

⁽³⁷⁾ Retirado do livro Bourgeois L., *Destruction of the Father / Reconstruction of the Father*. Violette Editions, 1998. p.249, 2018

c) – Imagem, Instalação e Performance

Alcansei a primeira sessão fotográfica com a modelo e as esculturas vermelhas, foi realizada com uma jovem licenciada em teatro, no qual a sua abordagem perante as esculturas foi tê-las suspensas em algumas zonas do seu corpo, principalmente sem usar as mãos. Transmitiu estar à vontade com o seu corpo, tinha consciência de quais eram as suas limitações e encarou esta exploração como algo obrigatório no entender da dinâmica das esculturas com ela própria. Interessou-se por entender como as peças funcionavam e o que eram capazes de criar. Porém, mesmo não estando preocupada com o meu olhar por detrás da câmara fotográfica, foi preciso pelo menos duas horas para que a escultura e o corpo se transformassem em matéria, num conjunto, como que, sem um elemento o outro não existe.

“Art will keep you from going to extremes or going out of context ...”⁽³⁸⁾

Para esta estreia foi preciso ir com precaução, pois não poderia existir manipulação nas decisões que a modelo teria de tomar, porque se assim fosse não seria uma intervenção verdadeira e genuína da sua parte, isto é, para a execução das esculturas depositou-se uma visão relacionada com a história do órgão inflamado, mas essa visão é pessoal, íntima e não poderá ser repetida exatamente da mesma forma entre experiências do ser humano. É preciso não exceder este limite.



Fig.25 – Primeira sessão fotográfica com modelo nu, 2018

Com o apoio das experiências de intervenção com tinta sobre impressões de fotografia (fig.21) concluiu-se que a captura do rosto e as suas expressões faciais seriam uma grande distração para o que se pretendia recolher.

Para mim, a ansiedade e os meus receios ao longo deste processo foram diminuindo, não desapareceram, mas essa diminuição deve-se ao fato de colocar as esculturas (sendo elas a minha história) perante a interpretação física de outras mulheres. A arte é sobre a vida, o olhar sobre o mundo, a partilha de experiências e não existe uma definição absoluta para uma maneira de nos expressarmos e portanto, não existe nenhuma resolução aos nossos problemas pois são condições humanas que se vão repetindo e teremos de aceitá-las. Expressar a minha intimidade é acreditar suficientemente no mundo, é confiar a vida e trabalho artístico a mulheres amigas, familiares e desconhecidas.

Tendo as esculturas como representação de órgãos feminino fragilizados, de uma infeção, um vírus, não existe especificamente interesse em representar erotismo ou sexo neste trabalho, pelo contrário, gostaria que fugisse dessa ideia e fosse ao encontro de estranheza e envoltura.

⁽³⁸⁾ Bourgeois L., *Destruction of the Father / Reconstruction of the Father*. Violette Editions, 1998. p.250. (tradução livre) “A arte o impedirá de ir a extremos ou sair de contexto...”

Porém com a primeira sessão fotográfica o corpo nu estava demasiado descoberto e exposto, por causa das dimensões das esculturas e poderá servir para confundir a ideia que se pretende destacar. Também se entendeu que teria de ser necessário fugir à “pose” fotográfica nas sessões a seguir, pois a Mulher neste trabalho deve ir contra os clichés da sua postura perante a sociedade, fugindo aos parâmetros de elegância e beleza estabelecida pelos media.



Fig.26 – Segunda sessão fotográfica com modelo nu, 2018

Enquanto as esculturas estão a ser construídas imagino que tipo de interação terão, para que serve cada pedaço mais estreito ou mais grosso, curto ou comprido, mas no momento em que as peças são dadas a cada modelo surgem situações e posições novas, completamente distintas, é aqui que o papel como artista passa de escultora a fotógrafa, pois a única coisa que consigo controlar é a captura dos momentos.

“Significa pôr a si mesmo em determinada relação com o mundo (...)”⁽³⁹⁾

Isto é, a escultura deixa de ser a minha biografia, passa a ser a experiência de quem a usa, de quem a explora e a descobre.

No total já foram fotografadas dez pessoas com oito esculturas diferentes, e em quase todas as sessões ocorrem as seguintes situações, exatamente por esta ordem:

1. o desconforto da nudez perante a objetiva da câmara – dificuldade;
2. demonstração de inseguranças físicas e visuais – dificuldade;
3. a pose sensual e elegante impingida pela sociedade – insegurança;
4. estranheza de um objeto extra ao corpo, algo que não pertence – descoberta;
5. perceber como dois corpos podem funcionar juntos – exploração;
6. extensão de duas matérias, dois corpos em um – aceitação.

O restante que acontece em cada sessão é uma constante surpresa, no entanto para chegar a este ponto é preciso passar a primeira hora em estúdio a captar fotografias desinteressantes, é deixar passar o tempo até a modelo se cansar, de se fartar de estar no mesmo sítio com o mesmo objeto e parar de pensar na pose.

Esclarecendo melhor, o corpo preferencialmente deve estar completamente nu, logo aqui cria uma barreira de desconforto pois aos olhos da modelo a sua privacidade está a ser invadida, depois dessa barreira diminuir acontece o fenómeno mais frequente na nossa sociedade, a pose, parece quase automatismo, o primeiro flash abre portas para uma sessão fotográfica de modelo publicitário, o que faz com que se perca completamente a interação do corpo com a peça, quase como se ela não existisse no espaço, as modelos estão mais preocupadas se a fotografia está a ficar bonita, se estão bem posicionadas ou se está a ir ao encontro do que preciso.

⁽³⁹⁾ Sontag S., *Sobre Fotografia*. Companhia Das Letras, Maio de 2004. p.8

“(...) he is part of a drama, he’s part of a two-handed drama, but he’s not in a theater. (...) the drama takes place between the actors; there is no audience. (...) there are only victims (...)”⁽⁴⁰⁾

A nossa vida é apenas o nosso drama e não dos que nos rodeiam.

Inicialmente as sessões acabavam por ter algumas intervenções verbais dando indicações das poses que possivelmente poderiam realizar, pois acabava por me manifestar afirmando que estavam a ir bem, que estava a correr como previsto para que se sentissem confortáveis e também para criar alguma cumplicidade, no entanto sentia que não estava a ser justa pois para além de estar a mentir, fazia com que as limitasse na procura da aceitação das peças.

“Fotografar pessoas é violá-las, ao vê-las como elas nunca se veem, ao ter delas um conhecimento que elas nunca podem ter; transforma as pessoas em objetos que podem ser simbolicamente possuídos.”⁽⁴¹⁾

Entra-se numa fase sensível para a Mulher quando se percebe que tentam “esconder” as suas zonas do corpo menos perfeitas, o sentimento de medo apodera-se e entende-se que é difícil uma Mulher aceitar exatamente como é e considerar a pele que veste perfeita. Esta dificuldade deve-se ao que nos impigem dia-a-dia sobre o aspeto que socialmente consideram bonito e perfeito, como Susan Sontag afirma, sendo a arbitrariedade dos tabus construídos pela arte e pela moral. Pois bem, os meus olhos vêm um ser humano perfeito, com as suas diferenças e os seus destaques corporais porque faz mesmo parte termos celulite, varizes, derrames, manchas, estrias, sinais, etc, seria esmagador se o nosso corpo não “sofresse” todas as alterações que deve estar sujeito, esse desgaste é o mais natural que existe.

Não é pretendido mostrar os órgãos genitais, a Mulher sensual e sexualmente atraente, quer-se aqui mostrar a pele que todas vestimos, mostrar que todas partilham experiências comuns e parecidas e mostrar que somos capazes de superar todas as adversidades que ocorrem nas nossas vidas e no nosso corpo.

Por fim acontece algo magnífico nestas sessões fotográficas, nos minutos finais as modelos deixam de se preocupar com elas, com o seu corpo/imagem e interessam-se em perceber como é que as esculturas funcionam com os seus movimentos e como é que invadem o corpo, a escultura e a Mulher tornam-se num objeto, em apenas matéria, agressiva ou delicadamente.

A escultura tornou-se algo de partilha, deixando de fazer parte apenas de uma pessoa não conta apenas uma história, ela faz parte de quem a possui.

Esta envolvimento, esta partilha seria impossível mostrar se não houvesse registos fotográficos, pois fotografar é atribuir importância e é poder olhar de perto para o trabalho artístico para ver as suas imperfeições.

Escolham a estranheza, escolham a aceitação do corpo que temos, que o bonito seja aniquilado.

⁽⁴⁰⁾ Bourgeois L., *Destruction of the Father / Reconstruction of the Father*. Violette Editions, 1998 . p.252. (tradução livre) “(...) ele faz parte de um drama, ele faz parte de um drama de duas mãos, mas não está no teatro. (...) o drama passa-se entre os atores; não há audiência. (...) existem apenas vítimas ”

⁽⁴¹⁾ Sontag S., *Sobre Fotografia*. Companhia Das Letras, Maio de 2004. p.14



Fig.27 – Terceira sessão fotográfica com modelo nu, 2018

Com estas primeiras três sessões, deparei-me com a evolução da ação de amontoar as peças, isto é, unir as cinco peças vermelhas ao ponto de parecer uma só escultura fazendo também com que o volume cubra mais o corpo, isto encaminhou-me para a necessidade de aumentar o tamanho das próximas esculturas bem como as suas cores, pois foi preciso que o processo se aproximasse tanto às manchas exteriores do nosso corpo (sinais, derrames e varizes) como à cor da pele clara, devido ao sentido do corpo ser a continuação da escultura.

Tal como foi referido anteriormente, as manchas da pele, as varizes, os derrames, os sinais, as nódoas negras, a celulite, têm um tom mais escuro e um destaque maior comparando com o tom da pele, e tendo isso em conta foi determinado que a próxima escultura seria em cor bordeaux. Visualmente mudou significativamente, não só pela sua cor como a costura mais saliente, que se encontra saída da peça, e com a nova particularidade – uma passagem por entre a peça – abertura – no qual permite “abraçar” o corpo sem que a peça se separe (fig.28).



Fig.28 – *Imperfeições*, 2018. Napa cosida com lã e enchimento siliconizado, apróx. 160x70cm

O escritor Georges Bataille quando descreveu o informe (*Formeless*) disse que era um termo que “serve para desclassificar”, é um vocábulo que não existe para dar significado a determinadas coisas, mas para fomentar “tarefas”, uma descontinuação ao academicismo que geralmente procura que cada coisa tenha a sua forma.

É não ver o mundo como um conjunto de formas às quais obrigatoriamente tenhamos de nos enquadrar, e aqui nesta escultura *Imperfeições* não interessa apenas a forma ou o conteúdo, mas sim o que ela consegue representar com a manipulação do corpo feminino. Não existe nenhuma regra a ser seguida para a construção destas peças, elas são uma continuação volumosa do movimento, são formas sem designação. É um pouco o que o próprio tecido permitir fazer, até onde deixar ir.

Existe também o fator da idade das modelos fotografadas, vai entre os vinte e os cinquenta anos e muda muitos aspetos, como por exemplo a elasticidade do corpo, criando posições mais estranhas e uma abordagem mais jovem. Uma pessoa mais nova tem uma pré-disposição em explorar as esculturas num todo, no entanto, houve uma elevada dificuldade em sentirem-se à vontade estando com o corpo nu, tendo em conta que são um corpo virgem a todos os níveis. Dificilmente uma jovem adolescente compreende o seu corpo e aceita-o como ele é, e como ainda estão numa fase de exploração com elas próprias o processo aqui exigido tornou-se um pouco mais complicado. Corpo jovem, menos manchas, mas mais inovador nas posições.



Fig.29 e 30 – Sexta sessão fotográfica com modelo nu e detalhe, 2018



Fig.31 e 32 – Sétima sessão fotográfica com modelo nu e detalhe, 2018

“What you get is what you see”⁽⁴²⁾

Como tem sido descrito, cada modelo interpreta as esculturas de maneira exclusiva, existe certas aproximações que acontecem apenas em certos momentos e com certos pormenores da pele que cada uma possui. Depende unicamente do meu olhar atento que é também intuitivo, pois é colocar a minha própria interpretação, na performance que decorre em cada sessão. Estes dois últimos corpos femininos, sexta e sétima sessão fotográfica, tinham o que era desejado para o trabalho, estava tudo perfeito naquela pele, o curioso é que estas características eram tudo o que elas não queriam aceitar nos seus corpos e tiveram vergonha de o evidenciar. A aceitação é uma palavra muito forte, no sentido em que exige uma adaptação, a uma conformidade entre o nosso corpo e o que a sociedade dita de belo.

“Eu sou a malícia, eu sou quem obriga a modelo encarar o que a escultura e o seu corpo podem construir, mas também sou a harmonia, quando esta junção resulta numa obra só.”⁽⁴³⁾

As esculturas começaram por ser o próprio órgão sexual – mais propriamente o seu interior – e o lado maligno que se apropria dele. Se assim é, apenas é preciso que o corpo esteja completamente nu sem ter as partes íntimas evidenciadas, liberto de qualquer tipo de estereótipo de moda e tal como todos os seres humanos vieram ao mundo, libertos de responsabilidades e consciência.

Quando focada no pensamento sobre a ação da peça fazer parte do corpo e vice-versa, a escultura como uma extensão da pele, na transformação de um só, recordo uma das performances da artista performativa Marina Abramovic, em que dois corpos totalmente nus de sexo oposto estão frente a frente numa passagem estreita, onde os espetadores para passar para a outra divisão do espaço teriam de passar pelo meio dos dois. O toque no corpo nu de outra pessoa é tão perturbador como uma violação à nossa privacidade.

⁽⁴²⁾ Diário pessoal, 2018 (referente ao corpo feminino/pele), (tradução livre) “O que recebes é o que vês”

⁽⁴³⁾ Diário pessoal, 2018 (referente às sessões fotográficas em estúdio)

É constrangedor ter de tocar nos corpos nus, independentemente não haver qualquer tipo de intenções e ser só uma necessidade de atravessar, mas o interesse aqui é essa mesma interação entre o corpo e o público, fazendo como um experimento da natureza humana. E é a partir daqui que surge a escultura, *Pólipo Uterino*, com uma napa cor bege, para se aproximar do tom de pele das modelos que estiveram disponíveis para fotografar.



Fig.33 – *Pólipo Uterino*, 2018, napa cosida com lã e enchimento siliconizado, apróx. 200 x 90 cm

Esta escultura tem o seguimento da forma da bordeaux (Fig.28), tendo neste caso duas passagens, dois orifícios. É a mais volumosa de todas e a maior até agora, o que a torna mais pesada e mais difícil de a segurar perto do corpo. Todos estes aspetos irão criar situações particulares, como um maior desconforto, dificuldade em sustenta-la e mais limitações nos movimentos. O pormenor das suas costuras servem para representar as borbulhas, pontos negros e pontos sebáceos e feridas abertas, pois no interior vê-se vermelho em vez de estar fechado ou de ter a mesma cor da napa bege.

Com a evolução das sessões fotográficas, consegue-se aperceber que quanto mais corpos diferentes se fotografa, mais conhecimento se adquire sobre a pele do corpo e a história que ele próprio deseja contar, mas também seremos sempre surpreendidos.

“A performance é uma questão de estado mental”⁽⁴⁴⁾

Retomando ao trabalho de Marina Abramovic, no filme “A Show of Force”, ela afirma que nas performances o objetivo é o corpo, passando por sofrimento e que no seu trabalho elas são violentas e provocadoras, acrescentando ainda que a interação entre o corpo e o público é fulcral, como se de experimentos da natureza humana se tratassem.

⁽⁴⁴⁾ Abramovic M., *A Show of Force*, filme sobre o desenvolvimento e organização da performance “The Artist is Present”, apresentado pela primeira vez no Museu de Arte Moderna – MOMA, assistido em 2019.



Fig.34 – Décima sessão fotográfica com modelo nu, série de movimento, 2018

Este projeto exigiu uma abordagem à performance quando foi feita uma das últimas sessões fotográficas (fig.34) com a Isa Araújo, licenciada em teatro, artista performista e também modelo de corpo nu para técnica de desenho. A dificuldade de executar os movimentos com esta peça foi elevado e passado umas horas levou-a à exaustão, deixando marcas de suor na peça e no chão, tendo permanentemente uma respiração mais acelerada.

“O público é como um cão. Ele pode sentir insegurança, medo, que você não está presente. A ideia é como deixar o artista e o público no mesmo estado de consciência, aqui e agora.”⁽⁴⁵⁾



Fig.35 – Primeira performance no Espaço MOB XXI, Rodoviária das Caldas da Rainha, 2019

Esse estado de consciência partilhada com o público, prevalece numa apresentação de performance, e para isso é necessário inseri-lo no ambiente da performance. Antes da primeira performance ter sido iniciada, o público pôde assistir a uma projeção de vídeo a preto e branco, que durou até ao final da performance, em que consistia na captura de momentos da Isa Araújo a explorar as peças tridimensionais, num ambiente calmo e familiar (como por exemplo, no corredor da sua própria casa, no hall de entrada), como se fosse um relato da sua rotina matinal, isto é, o seu dia-a-dia é funcional e apenas existe na presença da matéria, a escultura. Elas são um corpo, um só. O som que envolvia o ambiente e o momento era da própria respiração da Isa Araújo, do seu batimento cardíaco, e ia acelerando ou abrandando dependendo das suas ações. Nesta performance, foram apresentadas duas peças com interpretações, estruturas e cores diferentes, para que pudesse proporcionar movimentos alternativos entre elas, mostrando também que podem surgir acompanhadas ou em separado, tal como o nosso corpo, que não tem apenas um sinal, mancha ou uma variz e/ou as pessoas não têm apenas um receio, a insegurança nunca surge no singular.

⁽⁴⁵⁾ Abramovic M., *A Show of Force*, filme sobre o desenvolvimento e organização da performance “The Artist is Present”, apresentado pela primeira vez no Museu de Arte Moderna – MOMA, tempo 1:20:00 h, assistido em 2019.

No final da performance, proporcionou-se a um dos membros do público um momento de experimentação ao toque nas esculturas, não só pôde estar envolvido pela peça como pôde sentir o peso e a textura da mesma, quase obrigado a ter de abraçar e a aceitar a peça como se fizesse parte da sua pele. Relativamente ao tempo de duração, a performance demorou aproximadamente 20 minutos.

É importante salientar que na performance a artista não se encontra nua como nas sessões fotográficas, a Isa Araújo usou um género de roupa íntima, mas mais num estilo desportivo e de cor bege. Pois decidi que para as performances não seria necessário o corpo se encontrar completamente nu, pois a intenção é focarmo-nos nos movimentos do corpo com a escultura, e vice-versa, e do sofrimento ou dificuldade que é coordenar todos estes fatores.



Fig.36 – *Sem Rosto*, 2019. Máscara de napa com modelo feminino

Tal como o corpo não precisa de estar completamente nu, o rosto também não é para ficar visível, e por essa razão foi construída uma máscara em napa, exatamente no seguimento das esculturas, para suportar a ideia das sessões fotográficas, que era, não evidenciar o rosto. O rosto tem vida, tem expressão, acaba por fazer com que o espetador desvie o olhar na sua direção, o que não é desejado nesta fase do projeto. Ora nas performances o rosto estava exposto ao olhar do público, logo a solução foi cobri-lo mais um pouco e trabalhar a ideia de que a napa, esta matéria aqui mencionada, possa ser uma extensão da própria pele. E esta peça escultórica pode cobrir o corpo sem que tenhamos de a segurar, como de uma peça de roupa se tratasse. Voltando para o vermelho porque, tal como Marina Abramovic e Louise Bourgeois mencionam, vermelho é a cor que dá forças.



Fig.37 – Performance *Outro Corpo Outro*, realizado por Mr. Lazy & Mme. Leisure, na Loja do Sr. Jacinto, CR., 2019

A performance *Outro Corpo Outro*, foi realizada no seguimento da primeira performance, com o acréscimo da presença de uma segunda pessoa, que se dedicava a criar sons através de batidas e fricções na escultura *Imperfeições*, para sustentar a ideia de batimento cardíaco e de roupa a movimentar, também acrescentava sons de respiração, gemidos ligados à dor e sons de afastamento. Ambos os corpos mantiveram as máscaras de napa a tapar o rosto.

Devido ao espaço ser reduzido, houve o problema de não me conseguir distanciar e captar a performance num todo, no entanto, possibilitou o uso de luz vermelha, incidindo sobre a zona central do que estava a acontecer, sustentando a aproximação ao vermelho, cor do sangue.

As duas esculturas usadas na performance são as que estão presentes na figura 38, a escultura *Imperfeições* e a mais recente *Artérias*, que tem dois longos bocados que se conseguem entrelaçar ao longo do corpo.



Fig.38– última sessão fotográfica, captura de movimentos, 2020

Este trabalho artístico encontra-se em luta com as redes sociais, no qual recorro, não só para partilhar com os familiares e amigos/artistas amigos, como também com galerias e novos potenciais compradores e mercados. Isto porque ao longo deste percurso, fui recebendo diversas denúncias, em destaque, as fotografias de cada sessão e até os vídeos de registo das sessões e ensaio da performance. Chegando ao ponto de receber um género de ultimato, sendo que se voltasse a existir qualquer outra denuncia, as contas seriam bloqueadas e inclusive eliminadas, forçando a ter de começar do zero.

É revoltante pois não só nos encontramos no séc. XXI como, foram cumpridas todas as normas exigidas pelas redes sociais, ou seja, foram cobridas as partes mais íntimas do corpo feminino, como mamilos, vagina e extremidades do rabo, e mesmo assim somos alertados para conteúdos de nudez excessiva e potencialmente sexual. Claramente se pode concluir que existem pessoas que ainda se incomodem com estas imagens, com este conteúdo, o que vai de encontro com o pretendido: o choque, a estranheza, o desconforto e confronto com o real e natural.

Depois de reunir algumas imagens de fotografias das sessões e alguns desenhos, propuseram--me “transportar” este trabalho artístico para qualquer lado do mundo sem ter de existir algum tipo de deslocação com as esculturas, fotografias e os meus respetivos desenhos, e também conseguir chegar a um maior número de pessoas, a qualquer tipo de “carteira” e estatuto sem grandes custos. Assim sendo, foi construído um livro de artista, na esperança de conseguir passar a mensagem de uma dissertação inteira sem ter de usar palavras e sem ultrapassar o tamanho A5, de maneira a que fosse fácil de transportar numa mala/mochila.

Existem folhas que contêm recortes e costuras, outras, imagem impressa e outras apenas com desenhos inspirados nas machas dos esboços das esculturas. Nem todas as folhas seguem o mesmo formato, existe uma manipulação na própria forma da folha de maneira a elaborar uma ligação ou uma sobreposição.

Para proteger o livro, foi produzido um género de bolsa, exatamente costurado da mesma maneira das esculturas deste projeto, com napa costurada e com uma ligeira abertura na zona inferior central – representando uma ferida.



Fig.39 – Livro de artista e respetiva bolsa, 2018

Mais tarde, seguindo o conceito utópico de Thomas More ⁽⁴⁶⁾, foi proposto fazer uma intervenção no espaço perto da ESAD.CR com as esculturas em napa fazendo acontecer uma instalação numa área imensa que sofreu um “ataque” de demolição. Foram extraídas todas as árvores, a vida que outrora existiu, e apenas restaram bocados das raízes, lascas e troncos mais pequenos numa imensidão de areia e terra. Este terreno é de tons de cinza, dando aspeto de queimado ou apenas seco, é como um deserto causado por máquinas de destruição de vida. Ora as esculturas com napa vermelha, costuradas para terem formas ovais servem metaforicamente para representar incubadoras neonatais, para preservar a nova vida plantada nas covas do terreno – uma maternidade - isto porque foram plantados pinheiros bebés. As esculturas (incubadoras) têm uma abertura na parte superior como ferida aberta, ao qual se destina não só à visualização do crescimento dos pinheiros, como também para dar liberdade aos mesmos, ao aparecimento de uma nova vida, e tendo a cicatriz como marca do passado, pois ali existiu outra árvore.

⁽⁴⁶⁾ Utopia é um livro que se refere a um “não lugar”, um lugar inexistente. Foi esse o modo irónico como Thomas More batizou a sociedade “perfeita”. A partir dessa obra, a palavra "utopia" tornou-se sinónimo de uma sociedade ideal, embora de existência impossível, ou uma ideia generosa, porém, impraticável.



Fig.40 – *Maternidade*, 2018. Instalação realizada num terreno perto da ESAD.CR com esculturas de napa cosida com lã

Como é importante recordar o passado para que com mais persistência se preserve o presente e transformar um futuro prospero, existem esculturas que na sua abertura podemos ver os restos deixados pela destruição, é um lado negativo, mas esperançoso. É possível acreditar que com o bem e com positividade tudo o que é vida ganha ainda mais força para se manter firme e hirta. Outro aspecto importante é o facto de estas peças não estarem acabadas, ou seja, não estão fechadas na base, pois servem exatamente para crescerem juntamente com o pinheiro e assim consegue-se ir acrescentando napa e aumentando a sua área, mantendo a proteção e a saúde que merecem ter.

Uma observação: Esta instalação vista de longe, faz parecer um campo de flores vermelhas.

“Em Roma, as flores vermelhas (...) desempenham muitas vezes o papel de flores funerárias, sobretudo as que perdem rapidamente as suas pétalas, como a papoila ou a violeta. Simboliza a brevidade da vida”⁽⁴⁷⁾

Independentemente desta *Maternidade* servir para conservar o espaço e a sua nova vida, nada garante que não volte a acontecer uma segunda destruição; não garante a continuação de uma vida, nem por quanto tempo ela durará.

⁽⁴⁷⁾ Pastoreau M. *Vermelho. História de Uma Cor*, Orfeu Negro 2019. p.36/37

Conclusão

Nesta dissertação, foi revelado o trabalho prático de uma maneira biográfica, descritiva e um pouco crítica usando vários exemplos teóricos de artistas que se aproximam das várias ideias tratadas, assim, sendo tornou-se uma tarefa bastante complexa exprimir por palavras o que por vezes vai surgindo intuitivamente.

Do ponto de vista oficial a linha como ato de costura adquiriu grande importância, numa tentativa de representar não só o elo de ligação entre diversas emoções e os episódios vividos na vida pessoal, como uma oportunidade de sublimação de uma experiência dolorosa. A costura é o que permite sarar uma ferida tanto do ponto de vista real como metafórico, metaforicamente para fechar um buraco recheado de arrependimentos, frustrações, medo e negação.

A mulher continua a confrontar-se com a sua posição que social e politicamente está carregada de preconceitos e até desrespeito. O trabalho tem a intenção de afirmação da condição feminina, erguermos-nos perante essas barreiras e mostrar que somos muito mais que donas de casa, um corpo para satisfazer prazer, para conceber vida e educar filhos.

“How do you feel about the position of women in the art world today? A woman has no place as an artist until she proves over and over that she won't be eliminated”⁽⁴⁸⁾

Permanece a consciência da delicadeza deste projeto, principalmente no momento em que foi decidido falar do vírus que o meu corpo criou para atacar o meu próprio colo do útero, daí as alterações emocionais e comportamentais. No entanto os caminhos que fui seguindo indicaram, cada vez mais convictas, para um outro tipo de partilha, antes de chegar ao público foi possível ter uma convivência complexa e íntima com outras mulheres.

Esta partilha eliminou um discurso, o enquadramento somente autobiográfico, para se tornar intersubjetivo, pois começou a querer expressar alguns sentimentos presentes em diversas proporções em todas as mulheres que se cruzaram com o projeto ao longo deste percurso. As esculturas que representavam, inicialmente, apenas o interior do corpo e a sua inflamação, transformaram-se num género de espelho, onde é refletido todo o aspeto físico e emocional da Mulher, numa complexidade deslumbrante.

Foi essencial a aproximação de outros corpos femininos às esculturas, foi possível passar do papel de artista para fotógrafa – relatora das performances – e explorei as imperfeições belas que o nosso corpo pode suportar ao longo da vida.

Este projeto permitiu derrubar limites pessoais e também a nível artístico, na execução e construção das esculturas pensadas para serem usadas no corpo; as modelos fotografadas fortaleceram a originalidade das formas que foram criadas e que se continua a criar.

“Everyday you have to abandon your past or accept it and then if you cannot accept it you become a sculptor”⁽⁴⁹⁾

As esculturas são as formas fulcrais para existir este trabalho, no entanto elas não existem sem o corpo feminino, sem as fotografias das sessões fotográficas, sem a performance, e muito menos, sem os desenhos, sendo estes os portadores de algumas das formas criadas.

⁽⁴⁸⁾ “Como se sente sobre a posição das mulheres no mundo da arte nos dias de hoje? Uma mulher não tem lugar como artista até provar vezes sem conta que não será eliminada” (tradução livre). Bourgeois L., *Destruction of the Father / Reconstruction of the Father*. Violette Editions, 1998. p.97

⁽⁴⁹⁾ “Todos os dias tens de abandonar o teu passado ou aceitá-lo e, após, não poderes aceitá-lo, tornas-te um escultor” (tradução livre). Bourgeois L., *Destruction of the Father / Reconstruction of the Father*. Violette Editions, 1998. p.134

Há histórias/assuntos/momentos nas nossas vidas que nos incomodem ou de alguma maneira alteram a nossa postura, e é curioso conseguirmos enfrentá-los com coragem e sinceridade. Nomeadamente não termos medo de sermos nós próprios, de partilhar de alguma forma a nossa história com o mundo.

Quem se depara com acontecimentos negativos, principalmente a nível pessoal e de saúde, tem tendência a questionar “Porquê eu?”, porque a condição negativa nunca é desejada. A vida não é perfeita.

“(…) muitas das pessoas que sofrem de cancro viveram a sua experiência como (...) injusta, uma traição do próprio corpo. Porquê eu? (...)”⁽⁵⁰⁾

“(…) uma doença pode ser algo de engenhoso, imprevisível, original.”⁽⁵¹⁾

“Transformar um acontecimento numa realidade é em parte falar dele incansavelmente.”⁽⁵²⁾

Este projeto iniciou-se com a série *I'll Fix You*, esculturas em feltro, como um trabalho terapêutico e acompanhado pelo desejo de cura, no final encontrei um novo material mais próximo da pele, a napa, que aborda toda a complexidade da aceitação e compreensão da matéria que não pertence ao corpo mas começa a fazer parte dele.

Acabou por existir essa cura psicologicamente, com a ajuda da partilha e o confronto, e vai sendo controlado fisicamente, pois o corpo não ficou livre do vírus.

Mais importante do que tudo, nós criamos, nós somos sempre nós em tudo o que fazemos, e em suma, este continua a ser um trabalho biográfico, não meu, mas de todas nós, Mulheres.

Nós somos muito mais do que um corpo, constituído por órgãos, sangue, vermelho, músculo, pele, etc, nós somos a esperança e a persistência.

⁽⁴⁹⁾ Sontag S, *A doença como metáfora – A Sida e as Suas Metáforas*, Quetzal Editores 2009. p.119

⁽⁵⁰⁾ Sontag S, *A doença como metáfora – A Sida e as Suas Metáforas*, Quetzal Editores 2009. p.164

⁽⁵²⁾ Sontag S, *A doença como metáfora – A Sida e as Suas Metáforas*, Quetzal Editores 2009. p.169

Bibliografia

- Sontag, S. *A Doença como Metáfora e A sida e as suas Metáforas*. Lisboa: Quetzal Editores, 2009
- Sontag, S. *Sobre Fotografia*. Companhia Das Letras Editora, 2004
- Malik A. *Sarah Lucas – Au Naturel*. Afterall Publishing, 2009
- Alberti. V. *O Riso e o Risível: na História do Pensamento*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002
- Deleuze G. *A Dobra – Leibniz e o Barroco*. Papyrus Editora, 1991
- Bourgeois, L. *Destruction of the Father/ Reconstruction of the Father*. Violette Editions, 1998
- Chafes, R. *Entre o Céu e a Terra*. Lisboa: Documenta, 2012
- Mitchell W.J.T. *Palavra e Imagem*, a partir de Robert Nelson e Richard Shiff, *termos críticos para História da Arte*. U of Chicago Press, 1996
- Bois Y. & Krauss R. *Formless – A User's Guide*. Zone Books – New York, 1997
- O artista [b. 1933], Washington, DC; Comprado em 1994 através de (Baumgartner Galleries, Washington, DC) pela NGA com fundos de um doador anônimo. Coleção da Galeria Nacional de Arte. U.S.A
- Morris R. *Continuous Project Altered Daily: The writings of Robert Morris*. MIT Press, 1995
- Morris R. Revista *October* 103 (Arte, Theory, Criticism, Politics) – *Solecisms of Sight: Specular Speculations*. Winter, 2003
- Gell A. *Vogel's Net : Traps as Artworks and Artworks as Traps*. Journal of Material Culture 1(1), 1996
- Talon-Hugon C. *A Estética – História e Teorias, Cap. IV: A estética perante os desafios artísticos do séc. XX*. Texto & Grafia, 2009
- Pastoreau M. *Vermelho. História de Uma Cor*, Orfeu Negro, 2019

Webgrafia

- Wikipedia sobre Louise Bourgeois. Disponível em – https://en.wikipedia.org/wiki/Louise_Bourgeois (acedido a 10/03/2018)
- GELL, Alfred, 1996, “Vogel's Net : Traps as Artworks and Artworks as Traps”, *Journal of Material Culture*. Disponível em – <http://mcu.sagepub.com/content/1/1/15> (acedido a 13/01/2018)
- Sobre o trabalho de Hannah Wilke. Disponível em – <http://www.hannahwilke.com> (acedido a 27/12/2017)
- Sobre o trabalho de Sophie Ristelhueber. Disponível em – <https://sophie-ristelhueber.format.com/untitled-gallery> (acedido a 07/10/2017)
- Sobre o feltro de Robert Morris. Disponível em – <https://www.serralves.pt/pt/catalogo/obras-new/sem-titulo-versao-ii-em-19-partes-1969/> (acedido a 05/2018)
- Sobre a coleção *Provo-CUT* de Zita Merenyi. Disponível em – <https://design-milk.com/provo-cut-zita-merenyi/> (acedido a 07/07/2018)
- Sobre Sarah Lucas. Disponível em – <https://gladstonegallery.com/artist/sarah-lucas/work#&panel1-1> (acedido a 27/12/2017)
- Sobre as fotografias Klaus Kampert. Disponível em – <https://www.behance.net/gallery/41373567/Non-Util> (acedido a 19/03/2018)
- Filme de Marina Abramovic: *The Artist is Present*. Disponível em – <https://www.youtube.com/watch?v=-0G8dvrtw5s> (acedido a 21/09/2019)

Índice de Imagens

- Fig.1 – Patrícia Shenriq, *Mapa de Histórias II*, 2014. Costura com lã grossa em esponja, 375 x 247 cm
- Fig.2 – Hannah Wilke, *Sweet Sixteen*, 1977, disponível em <https://www.alisonjacquesgallery.com/exhibitions/108/works/artworks11787/> (acedido a 03/09)
- Fig.3 – Sophie Ristelhueber, *Every One #14*, 1994, disponível em <https://sophie-ristelhueber.format.com/untitled-gallery#6> (acedido a 03/09)
- Fig.4 – Robert Morris, *Untitled*, disponível em <https://www.pinterest.pt/nathanhicks26/robert-morris-felt-artwork/> (acedido a 03/09)
- Fig.5 – Zita Merenyi, coleção *Provo-CUT*, 2014, disponível em <https://www.dezeen.com/2014/07/22/zita-merenyi-provo-cut-neoprene-fashion-collection-scarred-seams/> (acedido a 04/09)
- Fig.6 – Patrícia Shenriq, *I'll Fix You VII, V e VIII*, 2016. Feltro costurado com linha de lã, até aproximadamente 170x200x40 cm
- Fig.7 – Apontamentos em folhas soltas, 2015
- Fig.8 – Patrícia Shenriq, *Trying to Be Better*, 2016. Acrílico, *Posca* e grafite sobre papel, 70 x 50 cm
- Fig.9 – Patrícia Shenriq, estudo com feltro, aproximadamente 15x22x10 cm, 2017
- Fig.10 – Patrícia Shenriq, estudo esponjoso, até 60x60 cm, 2018
- Fig.11 – Patrícia Shenriq, estudo com napa amarela, aproximadamente 23x35 cm, 2018
- Fig.12 – Patrícia Shenriq, estudos com napa amarela, aproximadamente 23x35 cm, 2018
- Fig.13 – Patrícia Shenriq, *Infeção*, 2018. Napa cosida com lã e enchimento de poliéster, apróx. 50x30 cm
- Fig.14 – Ana Mendieta, *Untitled (Glassa on Body Imprints)*, 1972, disponível em <https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/woman-art-house-ana-mendieta/>
- Fig.15 – Registo de diário gráfico, 2018
- Fig.16 – Patrícia Shenriq, *S/Título*, 2018. Tinta para cetim sobre papel, 45x17 cm
- Fig.17 – Patrícia Shenriq, *S/Título*, 2018. Tinta para cetim sobre papel, 53x38 cm
- Fig.18 – Patrícia Shenriq, *S/Título*, 2018. Aguarelas sobre papel, 67x47,5 cm
- Fig.19 e 20 – Patrícia Shenriq, *S/Título*, 2018. Tinta para cetim, aguarela, cola branca e lã sobre papel, várias dimensões
- Fig.21 – Intervenção sobre imagens fotográficas retiradas do *Behance* com marcadores à base de álcool, 2018, tamanho A4
- Fig.22 Patrícia Shenriq, *Exploração Íntima*, 2018. Napa cosida com lã e enchimento de poliéster, apróx. 125x60cm
- Fig.23 – Patrícia Shenriq, *Órgão Transtornado*, 2018. Napa cosida com lã e enchimento de poliéster, 163x63x42 cm
- Fig.24 – Patrícia Shenriq, – Louise Bourgeois, 1978, fora de casa em Nova York vestida por um fato usado na performance *A Banquet / A Fashion Show of Body Parts*, disponível em <https://bourgeois.guggenheim-bilbao.eus/fr/le-saviez-vous> (acedido a 06/09)
- Fig.25 – Patrícia Shenriq, Primeira sessão fotográfica com modelo nu, 2018
- Fig.26 – Patrícia Shenriq, Segunda sessão fotográfica com modelo nu, 2018
- Fig.27 – Patrícia Shenriq, Terceira sessão fotográfica com modelo nu, 2018
- Fig.28 – Patrícia Shenriq, *Imperfeições*, 2018. Napa cosida com lã e enchimento siliconizado, apróx. 160x70 cm
- Fig.29 e 30 – Patrícia Shenriq, , sexta sessão fotográfica e detalhe, 2018
- Fig.30 – Patrícia Shenriq, sexta sessão fotográfica com modelo nu, 2018
- Fig.31 e 32 – Patrícia Shenriq, sétima sessão fotográfica com modelo nu e detalhe, 2018
- Fig.32 – Patrícia Shenriq, sétima sessão fotográfica com modelo nu, 2018
- Fig.33 – Patrícia Shenriq, *Pólipo Uterino*, 2018. Napa cosida com lã e enchimento siliconizado, apróx. 200x90 cm
- Fig.34 – Patrícia Shenriq, décima sessão fotográfica com modelo nu, série de movimento, 2019

- Fig.35 – Captura de vários momentos da 1ª performance com a Isa Araújo, espaço MOB XXI, Rodoviária das Caldas da Rainha, 2019
- Fig.36 – Patrícia Shenriq, *Sem Rosto*, 2019. Napa cosida com lã
- Fig.37 – Mr. Lazy & Mme. Leisure, performance *Outro Corpo Outro*, 2019. *Loja do Sr. Jacinto*, CR.
- Fig.38 – Patrícia Shenriq, fotografias da Isa Araújo, captura de movimento, 2020
- Fig.39 – Patrícia Shenriq, Livro de artista e respetiva bolsa, 2018
- Fig.40 – Patrícia Shenriq, *Maternidade*, 2018. Instalação realizada num terreno perto da ESAD.CR, com esculturas de napa cosida com lã