

**IPL**  
instituto politécnico  
de leiria

Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha

Sara Margarida Amaro Baptista

## **Fio do Tempo**

Orientadores: Prof: Célia Bragança  
Prof: Luísa Oliveira

Mestrado Artes Plásticas | 2018/2022



## **Índice**

<b>Agradecimentos.....</b>	<b>4</b>
<b>Resumo.....</b>	<b>5</b>
<b>Abstract.....</b>	<b>6</b>
<b>Introdução.....</b>	<b>7</b>
<b>I. Tempo</b>	
1. Tempo diante da imagem.....	8
2. A fotografia como base do processo de trabalho.....	12
<b>II. Tempo como destruidor</b>	
1. Modificador da memória.....	17
<b>III.A importância da mão.....</b>	<b>19</b>
<b>IV. Mapa de Referências</b>	
1. Manchas relativas à passagem do Tempo.....	22
2. Michael Weseley.....	32
3. On Kawara.....	34
<b>V. Componente Prática</b>	
1. O processo artístico.....	37
2. Procedimento e Técnicas.....	48
<b>Conclusão .....</b>	<b>55</b>
<b>Bibliografia.....</b>	<b>56</b>
<b>Webgrafia.....</b>	<b>57</b>
<b>Anexo de Imagens.....</b>	<b>58</b>
<b>Índice de imagens.....</b>	<b>63</b>

## **Agradecimentos**

Um enorme agradecimento às minhas orientadoras, Professora Luisa Oliveira e Célia Bragança, pela disponibilidade, flexibilidade, paciência e partilha de conhecimento.

Aos meus amigos que sempre me apoiaram e ajudaram, principalmente ao Pedro Teodoro e à Sara Santos que sempre estiveram presentes nos momentos mais complexos.

À minha família, por todo o carinho, compreensão e apoio.

A todos os que me rodearam ao longo deste percurso e de certa forma me fizeram crescer e aprender ao longo destes anos de mestrado.

## **Resumo**

O Tempo é um agente de mudança que a todos e tudo abrange. Atuando indiscriminadamente e sem barreiras, impossível de conter ou captar, impossível de lhe escapar ou tocar. A sua onnipresença está em vigor desde a criação do Universo e questões de como retratar esta condicionante da existência foram debatidas ao longo das eras. Tendo em conta a sua imaterialidade, representações do mesmo só são possíveis através de alegorias ou dos seus efeitos.

Este projeto aborda a ação do tempo e memória perante o desenvolvimento de uma linguagem artística: a passagem, as marcas que deixa nos objetos e a forma como podemos aprisionar momentos através da fotografia. Propõe um olhar atento às formas de objetos deteriorados e destruídos pelo decorrer do tempo.

Interessa-me fotografias de detalhes dos objetos, para estes se distanciarem do seu contexto original. Assim, a fotografia transpõe o figurativo, destacando a linguagem das formas inclusas nos objetos, com o intuito de me aproximar da experiência da passagem temporal, já que esta é relativa e subjectiva. A gravura é utilizada para materializar as questões que se levantaram durante o desenvolvimento deste projecto

Palavra Chave: Tempo, Marcas, Passagem, Fotografia, Informe

## **Abstract**

Time is an agent of change that embraces all and everyone. It works indiscriminately and without barriers, impossible to contain or capture, impossible to escape or touch. Its presence is constant since the creation of the Universe and all questions pertaining to the way to portray this element of existence were debated through all eras. As it is immaterial, its representations are only possible through allegories or its effects.

This project concerns the action of time and memory in the development of an artistic language: the passing of time, the marks it leaves on objects and the way in which we can imprison moments through photography. It proposes an attentive gaze to objects' forms deteriorated and destroyed by the passing of time.

I am interested in photographs of objects' details to make them drift from their original context. Thus, photography surpasses figuration, outlining the language of forms embedded in objects, with the purpose of becoming closer to the experience of time duration, as this is relative and subjective. Engraving techniques are used to materialize the questions the development of this project aroused.

Key words: Time, Marks, Passage, Photography, Formless

## Introdução

Esta dissertação explora conceitos relacionados com a memória, a passagem do tempo e as marcas que este deixa.

Pretendo explorar noções da transição temporal, procurando alcançar uma narrativa alegórica do Passado, Presente e Futuro. Assim, surge o conceito de anacronismo que permite quebrar a ordem cronológica e a barreira entre os tempos, transpondo a experiência humana ilusória de uma estrutura organizada de eventos. Usufruindo da função de memória como ligação entre o que “era, é e será”, este conceito é utilizado como um agente de deformação e alteração de uma realidade que apenas pode ser recordada, afastando a ideia de concreto e abrindo espaço a múltiplas interpretações do mesmo acontecimento.

A investigação parte do estudo de cinco artistas como referência: Alberto Giacometti que procurava representar com exatidão o momento visível, inclusive o vazio; Júlio Pomar que valorizava a matéria e as formas com um processo criativo performativo, intuitivo e espontâneo; Gerhard Richter que tira partido da fotografia para se aproximar da representação do real, contudo quanto mais se aproxima, mais perto chega da abstração; Michael Weseley que tira partido dos tempos de exposição da objetiva para conseguir captar a passagem do tempo numa única imagem em que consegue captar dias, semanas ou meses; On Kawara, um artista deslumbrado com o tempo e com a sua passagem.

O meu processo incorpora técnicas de fotografia, manipulação de imagem, gravura e serigrafia. As marcas que aparecem com o decorrer do tempo estão na base da obra, sendo as principais referências para realizar todo o trabalho prático. Começo sempre a partir da fotografia que tem a capacidade de congelar o Tempo, de o imobilizar. Consegue captar momentos temporais que podem nunca mais vir a ser vivenciados, tem o potencial de nos fazer viajar no tempo e de captar a sua passagem. Interessa-me o facto da fotografia coleta o real exato, sendo que me guio pelos conceitos de Barthes, porque é uma ponte que existe entre o nosso passado e o presente, é uma forma de não esquecermos momentos.

Pretendo captar instantes de determinados objetos já destruídos, tirar partido das suas formas deterioradas e trabalhá-las com técnicas de gravura e serigrafia através das quais me expresso plasticamente. Tento não as usar apenas como meio de impressão, mas também como uma experiência na criação, transpor a minha mão, o ato do “fazer”, o meu toque no decorrer da ação. A técnica é a representação do pensamento e é o que determina o resultado visual final.

## I- Tempo

### 1- Tempo Diante da Imagem

Tempo, algo eterno cheio de instantes. Algo por onde todos passamos. Algo que cria a passagem e deixa marcas profundas tanto na vida, como nos objetos. Algo que dura, que demora e nunca pára.

O que melhor para tentar definir o tempo que uma imagem? Imagem esta que pode vir do passado atravessar o nosso presente e desaparecer para o futuro incerto. Diz Didi-Huberman que “Diante da imagem, estamos sempre diante do tempo” (Didi-Huberman,2017, p.09). Como afirma, as imagens só se tornam pensáveis quando construímos uma memória sobre elas. Diante de nós uma imagem é o “elemento do futuro” (Didi-Huberman,2017, p.10), pois relaciona-se com a duração, mas nós diante da imagem não passamos do “elemento frágil” (Didi-Huberman,2017, p10), o que está de passagem.

como fazer para nos mantermos à altura de, todos os tempos que, diante de nós, esta imagem conjuga em tantos planos? E, desde logo, como dar conta do presente desta experiência, da memória que ela convocava, do futuro que ela implicava? (Didi-Huberman,2017, p.10)

Torna-se bastante curioso relacionar a passagem do espectador pela imagem, onde este se torna “*frágil*”, com a passagem do tempo que eu pretendo explorar nas minhas imagens. Ou seja, os objetos que represento, ligados às marcas presenciais do tempo, que muitas vezes expressão degradação ou ruína, ficam convertidos em imagens mais poderosas do que o espectador “*frágil*” que os observa. Em oposição esses objetos seriam vistos vulgarmente, se não fossem uma imagem artística. Pelos quais o espectador ia passar com desprezo e desagrado, tornado desta forma o objeto “*frágil*”.

É isso que tento trazer para o meu trabalho, o presente que vive a experiência, o passado que está vigente pela memória e o futuro sem forma, inconstante e inquieto. Ou seja, invoco o anacronismo que por sua vez dá lugar ao Informe.

O anacronismo atravessa todos os tempos, “ seria assim, numa primeira abordagem, a maneira temporal de exprimir a exuberância, a complexidade e a sobredeterminação das imagens”. (Didi-Huberman, 2017, p.17)

“O anacronismo é necessário, o anacronismo é fecundo quando o passado se revela insuficientemente quando até constitui um obstáculo à compreensão do passado” (Didi-Huberman, 2017, p.21)

O anacronismo, é fundamental para poderem existir conexões entre os tempos, para o passado poder influenciar o futuro, como se de uma dobra se tratasse. Para mim estes erros e oscilações de tempo são bastante curiosos e receptivos, na medida em que o anacronismo vive dentro das imagens que cria. Os jogos temporais que faço com base na memória são anacrónicos. Parto de um objeto fotografado, que supostamente pertence ao presente, mas quando é visto em imagem já pertence ao passado. Ficam vigentes diferentes perspectivas de tempo na mesma imagem todas elas anacrónicas. Algumas delas são alteradas com base na percepção da imagem inicial através da memória. Com a intuição de criar imagens que possam ter pertencido ou vir a pertencer a diferentes tempos. Falando de memória

Eis-nos “precisamente onde termina o domínio do verificável”, precisamente “onde começa a exercer-se a imputação de anacronismo” eis-nos diante de um tempo “que nação é o tempo das datas”. Este tempo que não é exatamente passado tem um nome: memória. É ela que encanta a exatidão do passado. É ela que humaniza e configura o tempo... (Didi-Huberman, 2017, p.39)

O passado ganha movimento quando é revisto através da memória, deixa de ser reto pois cada indivíduo tem uma percepção diferente de um acontecimento específico do passado “para o ponto de vista do passado como facto de memória, ou seja como facto em movimento, tanto psíquico, quanto material” (Didi-Huberman, 2017, p.127) . A memória num coletivo deixa de ser certa, ninguém tem a mesma memória exatamente da mesma forma, ou seja deixa de ter definição.

A memória faz-nos criar uma construção do passado, sendo algo muito pessoal e disforme. É desta forma que tiro partido da memória na minha obra, pela sua disformidade e irregularidade, por não ser concreta e linear, por trazer uma ideia de passado mesmo que anacrónico.

O inconsciente do tempo vem até nós através das suas marcas e do seu trabalho. As marcas são materiais: vestígios, restos da história, contramotivos ou contra-ritmos, “quedas” ou

“interrupções”, sintomas ou mal-estarem síncopes ou anacronismo na continuidade dos “factos do passado. (Didi-Huberman, 2017, p.128)

São estas as marcas que tanto me interessam, são estas marcas trazidas pelo tempo, marcas através da memória através dos sonhos, do inconsciente, marcas com forma ou sem forma, marcas deixadas pelo tempo, marcas que nunca se apagam, que ficam e perduram na passagem do tempo, são estas que importam e que têm o poder de fazer pensar. Mas como? Como aconteceram? Porque aqui? Fazem-nos interrogar, tornando-se até misteriosas, fazendo-nos pensar sobre o Tempo. É através delas que vemos que o Tempo passou, são um registo, diria até que são uma assinatura do próprio Tempo.

“As coisas que “tiveram o seu tempo” não pertencem simplesmente a um passado revoltado, desaparecido: tendo-se “tornado receptáculos inesgotáveis de memórias”, tornando-se matéria de sobrevivências - a eficaz matéria do tempo passado.” (Didi-Huberman, 2017, p.132)

Os diferentes Tempos, que se interligam entre si, designados por Passado, Presente e Futuro são completamente inconstantes. O que estou a escrever agora, já pertence ao Passado, e o que estou a pensar escrever pertence ao Futuro que entretanto já se tornou Presente e por consequência em Passado, “Não se deve dizer que o passado ilumina o presente ou que o presente ilumina o passado. Pelo contrário, uma imagem é aquilo em que o Outrora encontra, num relâmpago, o Agora, para formar uma constelação.” (Didi-Huberman, 2017, p.142). Ou seja, nós estamos no presente porque já vivemos o passado, e já lá deixamos vestígios e criamos imagens e objetos.

O tempo é-nos apresentado de forma cronológica, séculos, anos, meses, semanas, dias, horas, minutos, segundos. Algo que parece tão linear, organizado e estruturado. Como diz Focillon a concepção que acabamos de expor tem alguma coisa de monumental; organiza o tempo como arquitetura, reparte-o, como as massas de um edifício num dado plano, em meios cronológicos estáveis. É também o tempo dos museus, distribuído por salas e vitrinas. (Focillon, 2020, p.79)

A disciplina de História sempre nos tentou mostrar esta linearidade temporal. Mas temos que pensar em pormenor, pensar nas inúmeras possibilidades de acontecimentos num mesmo

segundo, pensar por indivíduo e não por estrutura colectiva. Daí surgem as questões e os problemas e que bom que estes existem pois fazem-nos questionar e procurar por saber mais.

Bem que me interessa, procurar por momentos temporais, momentos e marcas simultâneas que confundem os tempos. Argumentando com o suporte de Focillon

Não é que a mística que se exerce sobre a noção de século não se exerça também sobre a noção de data, considerada como pólo atrativo, como força em si. Mas uma mesma data abrange a extrema diversidade dos lugares, a extrema diversidade dos acontecimentos e, num mesmo lugar, acontecimentos também muito diversos, de ordem económica, social, artística. (Focillon, 2020, p.79)

## 2- A Fotografia como Base do Processo de Trabalho

A fotografia reproduz momentos reais e congela-os no tempo, tornando-os únicos pois ficam para sempre representados na imagem mas nunca mais serão reproduzidos fisicamente. Tal como diz Barthes “aquilo que a fotografia reproduz até ao infinito só acontece uma vez, ela repte mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente.” (Barthes, 2019, p.12). Actualmente com toda a tecnologia que temos a dispor já existem outros meios que captam a realidade, como por exemplo o vídeo, contudo a fotografia continua a captar de maneira objetiva e real, de tal forma que nos faz viajar no tempo e recordar os fragmentos retratados. Sim, porque não passam de fragmentos que muito provavelmente se não fosse pela fotografia já estavam desvanecidos na memória. Este aspeto da fotografia conseguir, congelar o tempo, é o que mais me interessa e por isso a utilizo como a base do meu trabalho. Não me interessa tanto o vídeo porque não pretendo captar o movimento da ação. Pretendo aprisionar determinados momentos do tempo, e nada melhor para o fazer do que utilizar a lente da objetiva.

“Uma foto é sempre invisível: não é ela que nós vemos” (Barthes, 2019, p.14), o que nós vemos é tudo o que envolveu o momento, é toda a narrativa que está por de trás da imagem e é também tudo o que nós sentimos ao olhar a imagem que por vezes emerge sobre a fotografia e faz com que ela que está mesmo a nossa frente desapareça e nós fiquemos mergulhados apenas no misto de emoções que ela nos transmite. Afirma o autor que temos vindo a tratar

É antes uma agitação interior, uma festa, também um trabalho, a pressão do indizível que quer ser dito. Então? Interesse? Isso é pouco; não preciso de interrogar a minha emoção para enumerar as diferentes razões que podem levar-nos a interessarmo-nos por uma foto. (Barthes, 2019, p.27)

O autor afirma também que existem fotografias que não lhe dizem nada, não lhe despertam atenção nem qualquer sentimento. Somos mais frágeis perante determinadas imagens, às que carregam objetos ou personagens que nos são familiares ou que por algum motivo nos tocam. Podemos também ser comovidos por imagens culturais, aí é o poder social que nos comove, como em fotografias de guerra em que nenhum dos membros representados na imagem nos é familiar. Barthes fala-nos de fotografias em particular, as de sua mãe que já tinha falecido. Reconhece-a

através da fotografia, e afirma que a imagem é verdadeira mas que ao mesmo tempo não é. Realmente, é verdadeira no sentido em que representa uma realidade já passada, e falsa porque essa realidade já não é tangível. Desta forma, faz então uma comparação com o sonho e com a imagem fotográfica “e, diante da foto, tal como no sonho, é sempre o mesmo esforço, o mesmo trabalho de Sísifo: subir, tenso, até à essência, voltar a descer sem a ter contemplado e recomeçar.” (Barthes, 2019, p.76)

Ao oscilar entre fotografias de sua mãe de quando era criança, até à sua última fotografia antes de morrer, o autor vê-se diante do Tempo e da sua passagem, diante das marcas que o Tempo foi deixando em sua mãe. Este aspeto é curioso, o facto conseguirmos ver a passagem do Tempo através das imagens, é isso que tento trazer para o meu trabalho, uma passagem do tempo representada através de destruição de ruínas.

O autor ao ver a sua primeira fotografia, quando ainda era uma criança, consegue claramente ver a sua mãe em fase terminal, quando utopicamente voltou a ser uma criança, que necessitava de todos os cuidados e apoio. Ou seja, é como se os tempos se unissem, e a sua percepção individual de tempo se mesclasse entre a primeira foto e a última, “é certo que a perdia então duas vezes, no seu cansaço final e na sua primeira foto, para mim a última; mas também era assim que tudo oscilava e que eu finalmente a encontrava tal como ela era...”(Barthes, 2019, p.81)

Segundo Barthes, a fotografia difere da pintura realista na medida em que o objeto fotográfico, esteve lá, existe uma grande relação entre passado e objeto. Aquele momento fragmentado no Tempo captado por uma objetiva muito provavelmente teve que acontecer. Daí a fotografia ser um meio mais fiel para representar o real, é a forma que temos de captar a realidade da maneira mais precisa e singular. O momento foi vivenciado, aconteceu em um outro Tempo que já passou e apenas é tangível se for fotografado. Enquanto que a imagem pintada pode nunca ter existido, pertencendo apenas à criatividade de quem a pintou, como afirma Barthes

a pintura, essa pode simular a realidade sem a ter visto. O discurso combina signos que têm, certamente, referentes, mas esses referentes podem ser (e na maior parte das vezes são) “quimeras”. Ao contrário dessas imitações, na Fotografia nunca posso negar que a coisa esteve lá. Há uma dupla posição conjunta: de realidade e de passado. (Barthes, 2019, p.87)

A pintura não pode instituir a existência da sua referência, enquanto que a fotografia tem uma referência real.

Este aspeto que Barthes fala, foi o que me levou a utilizar a fotografia como base do meu trabalho. Parto sempre da fotografia, interessa-me a realidade e a plena existência do acontecimento ou objeto que fotografei. É difícil contradizer que não existe ou que não existiu. Se foi fotografado, o objeto à partida teve que estar perante a objetiva.

Pelo menos é por estes conceitos de Barthes que eu me guio, mas os novos meios digitais, (que não estavam tão evoluídos quando Barthes escreveu sobre a fotografia), já não me permitem afirmar com tanta certeza que o objeto fotografado é assim tão real ou que existiu. É assim que eu enquanto artista trato a fotografia, como um meio para captar uma realidade que de facto existiu ou continua a existir. Mas como contraste, existe a artista Lynn Hershman Leeson que participou na Bienal de Veneza de 2022 onde apresentou fotografias de pessoas que não existem. São fotografias completamente criadas e manipuladas, nada do que vemos é real. Ou seja, quando vemos uma fotografia ou vídeo, já não podemos logo crer que o representado existe. Pode apenas existir em parte, ou pode mesmo não existir.

Continuando com os argumentos de Barthes, como foi referido em cima, a fotografia tem uma conexão com o Real e com o “Vivo”. Precisa de captar algo “vivo” (“vivo” no sentido que tem um carácter existencial naquele momento). Ou seja, quando é feita a captação pela objetiva, o objeto captado é real e tem que existir, está “vivo” por assim dizer. Mas quando a imagem é vista fotograficamente, será que aquele mesmo objeto ainda está “vivo”? respondo a esta questão com uma citação do autor

Atestando que o objeto foi real, ela leva sub-repticiamente a pensar que ele está vivo, devido a essa armadilha que nos faz atribuir ao Real um valor absolutamente superior, como que eterno. Mas, deslocando esse real para o passado (isto foi), ela sugere que ele está morto.

(Barthes, 2019, p.89)

Por ser fotografado algo real, a fotografia vai-nos sempre ser sensível, pois é uma ponte que existe com o nosso presente e o passado, é uma forma de vermos quem já partiu e o que já desapareceu, é uma forma de fixar momentos, pessoas ou objetos na nossa memória, de nunca os esquecer; “ a foto do ser desaparecido vem tocar-me como os pais emitidos por uma estrela.” (Barthes, 2019, p.91)

A fotografia é concreta, dá-nos a ver o que já existiu, o que já aconteceu. Tudo o que está fotografado, aconteceu em algum momento perdido no Tempo, foi real. “A Fotografia não diz (forçosamente) aquilo que já não é, mas apenas e de certeza aquilo que já foi.” (Barthes, 2019, p.95) A Fotografia apenas nos mente pela sua interpretação não pela sua credibilidade na existência. Ou seja, determinado momento fotográfico pode ser mal interpretado por quem o observa, mas nunca negado que aconteceu. Como afirma Barthes “o passado é, a partir de agora, tão seguro como o presente, aquilo que se vê no papel é tão real como aquilo que se toca.” (Barthes, 2019, p.98)

Contudo a fotografia apenas fixa momentos e prova que existiram e que já tiveram vida, não há como refutar, mas não é uma recordação,

a foto não só nunca é , em essência, uma recordação (...) como também a bloqueia, tornando-se em breve uma contra-recordação. Um dia, amigos meus falaram das suas recordações de infância; eles tinham-nas; mas eu, que acabara de contemplar as minhas fotos do passado, deixara de as ter. (Barthes, 2019, p.102)

Pode ser um auxílio para a memória, pode ser luminosa e fazer com que os momentos passados fiquem registados em nós mas volto a afirmar não é uma recordação. Recordações são os fragmentos que ficam dos momentos passados na memória, a fotografia pode auxiliar? Sim, contudo deixam de ser recordações na sua essência, deixam de ser lembranças naturais e passam a ser recordações feitas através do objeto fotográfico.

Observamos então duas dualidades: enquanto o objeto está a ser captado pela objetiva no ato da fotografia encontra-se vivo, quando a fotografia é vista tempos depois, muito possivelmente, o que tinha vida, deixou de ter. Quando olhamos uma foto temos essa noção de tempo esmagado, o que estava vibrante e cheio de vida outrora, agora já não está. Até mesmo quando olhamos uma fotografia actual, há que ter essa consciência que hoje existe, mas que vai morrer.

Portanto, a fotografia anuncia o futuro que é sempre certo, a morte, vemos isto, com um exemplo do autor,

Diante da foto da minha mãe criança, digo para mim mesmo: ela vai morrer Estremeço,(...) perante uma catástrofe que já aconteceu. Quer o sujeito tenha ou não morrido, toda a fotografia é esta catástrofe. (...) há sempre nela um esmagamento do Tempo; isto está morto e isto vai morrer. (Barthes, 2019, p.107)

A imagem fotográfica é uma loucura, na medida em que nos mostra algo real, que esteve lá, que viveu mas que já não está, nunca lhe vamos tocar é nos intangível. É o único meio de representação que nos mostra o passado das coisas e que é irrefutável. “A fotografia torna-se então para mim um medium estranho, uma nova forma de alucinação: falsa ao nível da percepção, verdadeira ao nível do tempo” (Barthes, 2019, p.126)

Será a fotografia louca ou séria? Termino com uma citação de Barthes:

Louca ou Séria? A fotografia pode ser ambas as coisas: sérias, se o seu realismo permanecer relativo, temperado por hábitos estéticos ou empíricos (folhear uma revista no cabeleireiro, no dentista); louca, se esse realismo for absoluto e, se assim se pode dizer, original, fazendo regressar à consciência do Tempo: movimento propriamente revulsivo, que altera o curso da coisa, e que chamarei, para concluir, o êxtase fotográfico. (Barthes, 2019, p.130)

## **II. Tempo como destruidor**

### **1- Modificador da Memória**

A memória é uma ponte existente entre o passado o presente e o futuro, na medida em que guarda o passado, transcreve-o sob forma de influência para o presente e controla, de certa forma o futuro. A memória é o registo das vivências, nela também vivem todas as nossas aprendizagens e conhecimentos.

Tudo o que vivênciamos, fica guardado conosco e influencia diretamente todos os nossos atos e escolhas. Henri Bergson defende que a memória pode-se representar de duas formas distintas . A primeira é a memória das imagens, que regista todos os acontecimentos exatos, que apenas guarda o passado pelo simples ato de armazenar,

sem segunda intenção de utilidade, ou de aplicação prática, armazenaria o passado pelo mero efeito de uma necessidade natural. Por ela se tornaria possível o reconhecimento inteligente, ou melhor, intelectual, de uma percepção já experimentada; nela nos refugiaríamos todas as vezes que remontamos, para buscar aí uma certa imagem, a encosta da nossa vida passada (Bergson, 1999, p.88).

A segunda têm que ver com o movimento. Movimento este que se relaciona com a ação em que a memória foi vivida, já não tem diretamente que ver com a imagem mas sim com a forma e com o ato de como ocorreu

esta só reteve o passado em movimentos inteligentemente coordenados que representam seu esforço acumulado; ela reencontra esses esforços passados, não em imagens-lembranças que os recordam, mas na ordem rigorosa e no caráter sistemático com que os movimentos atuais se efetuam. (Bergson, 1999, p.89)

Já não temos uma representação direta do passado, temos sim uma encenação. É este aspeto ligado com a encenação do passado que acaba por o destruir e modificar que me interessa, são estas distorções que a memória cria do passado que trago para as minhas obras. Sendo até visível na obra imagens que pertenciam diretamente ao presente (neste momento também já pertencem ao passado), onde existiu um jogo de memória. Realizei uma seleção de algumas imagens diferentes

que eram reais e atuais, mostrei-as a uma série de pessoas durante um dia, e bloqueei o acesso às imagens. Deixei passar dois meses e reuni cinco imagens modificadas da imagem original (onde incluía a original), mostrei às mesmas pessoas que tinham visto a imagem inicial e pedi para escolherem qual tinha sido a representação que tinham visualizado à dois meses atrás. Consegui perceber o quanto o tempo acaba por ser destruidor da memória, pois ninguém se conseguiu lembrar qual das imagens era a original. A escolha de cada pessoa, foi a imagem que trouxe para o meu trabalho. Estes registos são reais da própria destruição, desta vez não de fachadas ou ruínas mas sim da própria memória.

“Ora, o acto concreto pelo qual reavemos o passado no presente é o reconhecimento.” (Bergson, 1999, p.99) O reconhecimento da imagem está diretamente fundido com a memória, pois apenas reconhecemos porque já tivemos uma percepção da imagem. Tirando partido do meu trabalho referido em cima para dar um exemplo. Uma pessoa teve a percepção da imagem original, quando a confrontou pela primeira vez durante um tempo limitado. Reconheceu-a quando a voltou a ver um certo tempo depois, contudo a sua percepção da imagem já não era a mesma. Modificou-se devido ao efeito do tempo na sua memória e percepção “supõe-se, (...) que a percepção presente vá sempre buscar, no fundo da memória, a lembrança da percepção anterior que se lhe assemelha” (Bergson, 1999, p.100)

O Presente é o próprio tempo que decorre, é o movimento constante da ação momentânea, é o que separa o passado do futuro, é o agora. O tempo que já decorreu é passado e o que vai decorrer é futuro. O Presente deixa lembranças no Passado que irão influenciar e determinar o futuro “É preciso portanto que o estado psicológico que chamo “meu presente” seja ao mesmo tempo uma percepção do passado imediato e uma determinação do futuro imediato.” (Bergson, 1999, p.161). O passado é sensação o presente é sensação e movimento que culmina na ação e o futuro é movimento. O tempo presente é a realidade, é onde o corpo vive e ocupa um espaço onde realiza atos, é o mundo material que decorre, “o nosso corpo ocupa o centro dele; ele é, deste mundo material, aquilo que sentimos diretamente decorrer; em seu estado atual consiste a atualidade de nosso presente.” (Bergson, 1999, p.162)

### III. A Importância da mão

Os Surrealistas, segundo Bachelard, “liberta-nos dos ritmos dogmáticos. Ao lê-los, muitas vezes redescubro uma agilidade temporal que foi esmagada pelo poderoso peso da filosofia. É preciso fazer uso dessa libertação para alcançar uma estética do abstrato.”<sup>1</sup> (Rheinberger, 2018, p.02). Os surrealistas estavam diretamente ligados ao sonho ao cognitivo e até mesmo ao mistério um pouco como o meu trabalho na medida em que utopicamente tento aprisionar o tempo e representa-lo sobre uma forma, representar o que não é representável. Tal como refere a citação a cima descrita, os surrealistas aboliam os conceitos existentes e seguiam os seus próprios, de forma a formarem um estilo artístico único.

O surrealismo está também diretamente ligado ao meu trabalho na medida em que o sonho se relaciona com o futuro. Já que este é imprevisível, não o alcançamos, apenas o pensamos ou sonhamos.

Bachelard encontra-se com as gravuras de Albert Flocon, artista surrealista, “Organização surracional do real e uma organização surrealista do racional, num só e mesmo movimento. Neste trabalho - num mundo gráfico cintilante entre especialização e desespacialização, figuração e desfíguração, concreto e abstrato”<sup>2</sup> (Rheinberger, 2018, p.03) ,um ótimo comentário para quem olha uma gravura surrealista. O meu trabalho vai beber um pouco aos seus conceitos, tais estão descritos na última citação.

Flocon trabalhava muito na gravura a ideia de perspectiva e a acompanhar as suas gravuras estavam poemas de Paul Éluard, que são um elogio à mão, vista como operadora do pensamento. Experimentar era impossível sem as mãos. Esta temática remete-nos para Henri Focillon que a aborda num ensaio *O elogio da mão*. As obras de Flocon são uma representação da mão. “As

---

<sup>1</sup> “liberate us from dogmatic rhythms. When reading them, I often rediscover a temporal agility that has been crushed by ponderous weigh of philosophy. One must make use of this liberation in order to achieve an aesthetics of the abstract.” (Rheinberger, 2018, p.02)

<sup>2</sup> “surrational organization of the real and a surreal organization of the rational, in one and the same movement. In this work—in a graphical world shimmering between spatialization and despatialization, figuration and defiguration, concretion and abstraction” (Rheinberger, 2018, p.03)

primeiras mãos em *Perspectives* contêm um germe de reflexividade na forma de uma auto-referencialidade que se inscreve no processo de fabricação.”<sup>3</sup> (Rheinberger, 2018, p.14)

A mão está diretamente ligada com o ato de gravar segundo Bachelard “as formas de resistência no confronto com a matéria; e a mão como agente material e conhecedor de um devir, de uma emergência.”<sup>4</sup> (Rheinberger, 2018, p.21) A mão é o que liga o ato de pensar com o ato de fazer, é o que nos faz agir perante um remetente. Indo ao caso particular de gravura, a mão é o que nos permite agir perante a matriz, que nos permite escavar e definir as identidades dessa escavação. Escavar a matriz é o processo mais importante para criar uma gravura, pois a matéria é retirada até obter o resultado de formas ou não formas pretendido. Também é importante a mão no ato da impressão, na pressão exercida na prensa que faz com que a imagem fique nítida ou desfocada ou até mesmo borrada, e na continuidade do movimento de imprimir, onde não podem existir paragens para não criar uma quebra na imagem. Portanto sem a mão não é possível gravar. A mão é a nossa ponte entre o místico, o sonho e o papel ou matriz.

Em 1950 Flocon continuava a dedicar-se à gravura em cobre contudo com novas influências vindas do “Atelier de l’Ermitage” (local onde se aprendia gravura). Aqui, o artista conseguiu novos poderes sobre a técnica, conseguindo fazer um novo uso dela onde utilizava materiais de impressão alternativos. Este aspeto é bastante curioso, pois torna a gravura arte e não somente um ato de design que se destina apenas a imprimir. A utilização de diferentes materiais e de mudanças a nível técnico transporta a gravura para uma outra dimensão. Como afirma o próprio Flocon

Uma técnica simples como o entalhe é, por sua própria essência, rica em possibilidades: basta dedicar o tempo necessário à experimentação para que ela se torne maleável, ceda e produza resultados inesperados. (...) Ele pode e deve descobrir o movimento. A forma não é

---

<sup>3</sup> *The early hands in Perspectives contain a germ of reflexivity in the form of a self-referentiality that is inscribed in the process of fabrication. (Rheinberger, 2018, p.14)*

<sup>4</sup> *the forms of resistance in the confrontation with matter; and the hand as the material and knowing agent of a becoming, of an emergence.” (Rheinberger, 2018, p.21)*

suficiente. Uma cópia passiva da forma por si só faria do gravador nada mais do que um pintor menor <sup>5</sup>(Rheinberger, 2018, p.24).

A gravura não pode ser uma mera impressão de algo, para sobreviver para além disso é necessário transpor o individual para a gravação, ou seja o movimento tem que ser notável, necessita de transpor a mão do artista, o movimento do seu próprio ser na gravura. Por isto, deixa de ser algo objetivo e concreto e passa a pertencer aos conceitos do Informe. Pois, a forma precisa de se libertar para conseguir sobreviver e se sustentar no mundo da obra de arte. “O gravador põe um mundo em movimento, provocando as forças que estão adormecidas em um universo plano. A provocação é a sua maneira de criar”<sup>6</sup> (Rheinberger, 2018, p.25)

“A relação entre conhecimento e mão, entre corpo e mente, é recíproca; ao mesmo tempo, a questão não é mais simplesmente o fazer do conhecimento pela mão, mas o fazer do conhecimento por sua extensão técnica.”<sup>7</sup> (Rheinberger, 2018, p.49) A parte técnica é bastante importante para a minha criação e está constantemente no meu pensamento, lado a lado com os pensamentos e conceitos. Primeiro surge a ideia e o propósito mas logo depois chega a técnica. Pois, esta é a representação do pensamento, é a maneira que a mão utiliza para representar o que lhe é sugerido. Não só por isto, mas também a técnica é importante porque a obra apenas fica de uma determinada maneira porque é executada de uma determinada técnica, ou seja influência completamente o resultado final da obra, o que o espectador vê.

---

<sup>5</sup> “A simple technique such as intaglio is, by its very essence, rich in possibilities: just devoting the necessary time to experimentation is enough for it to become pliable, give way, and produce unexpected results. (...) He can and must discovery movement. Form is not enough. A passive copying of form alone would make the engraver nothing more than a lesser painter” (Rheinberger, 2018, p.24)

<sup>6</sup> *The engraver sets a world in motion, provoking the forces that lie dormant in a flat universe. Provocation is his way of creating*” (Rheinberger, 2018, p.25)

<sup>7</sup> “The relationship between knowledge and hand, between body and mind, is a reciprocal one; at the same time, the issue is no longer simply knowledge-making by the hand, but knowledge-making by its technical extension.” (Rheinberger, 2018, p.49)

## IV. Mapa de Referências

### 1. Manchas Relativas à Passagem do Tempo

Adopto o conceito de informe definido por Bataille, que afirma que o Informe é como uma aranha ou cuspe, que não tem nenhum sentido, mas que pertence ao real e não obriga a definir formas,

O que designa não tem direitos em nenhum sentido e acha-se esmagado em todos os lugares, como uma aranha ou uma minhoca. Na verdade, para os acadêmicos serem felizes, o universo teria que ter uma forma. A filosofia não tem outro objetivo: trata-se de dar uma sobrecasaca ao que é, uma sobrecasaca matemática. Por outro lado, afirmar que o universo não se assemelha a nada e é apenas informe equivale a dizer que o universo é algo como uma aranha ou cuspe. <sup>8</sup> (Bataille, 1929, 382)

Informe, o que melhor para ser informe que o Tempo? Não tem forma, não é uma matéria, não tem principio nem fim, é uma mistura de momentos vividos em simultâneo por indivíduos diferentes. Impossível de fazer uma representação objetiva. Aprisionar o Tempo em imagens? Impossível. Representar o Tempo? Impossível. Pegue-mos então em algo que o Tempo nos deixa de concreto, as suas marcas. Estas sim, são representáveis.

Neste ensaio, vão ser estudadas várias visões de artistas diferentes que se relacionam com o conceito de informe e que têm alguns pontos de ligação na forma como vêm a arte e até mesmo no seu processo criativo. Os artistas que irão ser abordados são Júlio Pomar Alberto Giacometti e Gerhard Richter.

---

<sup>8</sup> *What it designates has no rights in any sense and gets itself squashed everywhere, like a spider or an earthworm. In fact, for academic men to be happy, the universe would have to take shape. All of philosophy has no other goal: it is a matter of giving a frock coat to what is, a mathematical frock coat. On the other hand, affirming that the universe resembles nothing and is only formless amounts to saying that the universe is something like a spider or spit. (Bataille, 1929, 382)*

Giacometti, apenas procurava representar exatamente o que via, tal como eu em relação às marcas do tempo, apenas quero demonstrá-las como as vejo.



Figura 1- Alberto Giacometti, *O Homem que aponta*, 1947<sup>9</sup>

Júlio Pomar que via o quadro, como uma ferramenta de pintura onde exprimia ilusões, conquistas, dúvidas, imprevistos, inquietações e tudo aquilo que sentia necessidade de expor. Pintava coisas que suscitasse estranheza.

Gerhard Richter, numa determinada fase do seu trabalho tira partido da fotografia como base, e vê-a como um meio para chegar ao real sem formas definidas. Mas quando chega à abstração é que percebe que chegou à plena realidade.

---

<sup>9</sup> Adaptado de: <https://arteeartistas.com.br/biografia-de-alberto-giacometti-e-principais-obras/>



Figura 2 - Gerhard Richter, *Abstraktes Bild*, 2005 óleo sobre tela, 30x44cm<sup>10</sup>

Giacometti nunca ficava satisfeito com o primeiro resultado das suas esculturas. Não pretendia fazer uma escultura de excelência e achava sempre que as suas obras não eram suficientemente boas, afirmou “Se eu pelo menos soubesse fazer uma (...) poderei fazer milhares” (Sartre, 2012, p.18). Para o artista as suas esculturas são apenas esboços. Realizou imensos destes “*esboços*” mas acabava por destruí-los. Os que permaneceram inteiros ( ou por tê-los considerado relativamente aceitáveis ou por os seus familiares / amigos terem conseguido salvá-los da destruição) foram sempre “modificados, melhorados, destruídos e refeitos” (Sartre, 2012, p.20).

Podemos observar um ponto de ligação entre os dois artistas, pois Pomar quando realizava um quadro tinha necessidade de o refazer, de o destruir e fazer por cima, não ficava satisfeito apenas com o primeiro resultado final. Como afirmou, sentia a “necessidade de destruir, de remastigar uma dada experiência que não me matou a fome.” (Pomar, 2014, p.28) Fazia isto não para voltar ao passado, não para ir corrigir algo que já foi feito, mas sim para a obra se conseguir

---

<sup>10</sup> Adaptado de: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/abstracts/abstracts-2005-onwards-69/abstract-painting-14818/?&categoryid=69&p=1&sp=32>

aguentar no presente, para descobrir novas formas com a matéria. Não fazia uma correção do que já estava feito, nem fazia acrescentos, ia sim despedaçar, cortar, colar para o resultado final ficar com uma experiência diferente da anterior. Para as formas se irem desmontando. Valorizava a matéria. Toda a sua obra é matéria, porque por de trás da existência do quadro, aquilo que fica visível é apenas a matéria, é o contacto entre a mão do artista e o quadro em si. Se a matéria não estivesse presente, o quadro seria apenas um espaço em aberto, branco, sem nada.



Figura 3 -Júlio Pomar, *Le Luxe*, 1979, colagem e tinta sobre tela, 116x81cm<sup>11</sup>

Utilizava a própria mão para a trabalhar e para “retirar o que estava a mais, para esfumar, para alisar ou para descobrir camadas inferiores” (Pomar, 2014, p.29). Neste aspeto é possível ver um lado mais escultórico ou performativo no acto de criar do artista. Via a pintura como algo tátil, algo que fosse também preciso ser visto com as mãos. Já Richter vê a pintura como quase como um auto-retrato por não conseguir representar nenhuma realidade concreta, a realidade mais próxima que consegue representar é a sua própria, como afirma

Acho que todos começam a ver algumas obras de arte e esperam fazer algo parecido a elas.

Você quer entender o que vê, o que está lá, e tenta fazer uma imagem disso. Mais tarde, você

---

<sup>11</sup> Adaptado de: [https://gulbenkian.pt/cam/works\\_cam/le-luxe-154548/](https://gulbenkian.pt/cam/works_cam/le-luxe-154548/)

percebe que não pode representar a realidade de forma alguma – que o que você faz não representa nada além de si mesmo e, portanto, é a própria realidade<sup>12</sup>(Richter, 1972).

O trabalho da escultura valoriza a matéria, isto é, a escultura parte da sua conexão com a mão. Giacometti não lhe dá um grande ênfase, apenas a trabalha de uma forma muito sistemática e tira partido dela para representar o que realmente lhe importa: a distância e o vazio. Para ele é mais importante a distância daquilo que está a observar para aquilo que está a fazer com as mãos (a distância entre ele próprio e a personagem que quer representar) do que a matéria que está a utilizar, “... nele, a distância não é um isolamento voluntário, nem mesmo um recuo, é exigência, cerimónia, percepção das dificuldades. É o produto” (Sartre, 2012, p.46). Não lhe interessa copiar o que está a sua frente, mas sim representar o modo como vê, que dá conta do do ar reflexivo. Ele lança o olhar a um rosto e esse olhar é devolvido, é este momento que ele tenta captar, o que se passa entre ele e o outro que está a observar. Tem sempre a ver com a distância que existe entre eles.

Tanto a tela como o objeto escultórico têm vida própria. A tela nasce da relação entre a a tinta e o quadro nu e a escultura nasce da relação da mão do artista com o material que irá utilizar para a realização da obra. Referindo a técnica que utilizo, a gravura nasce da relação entre a matriz criada pelo artista e o suporte. Contudo, sinto necessidade de desmontar esta relação, para isso, tiro partido da matriz que passa a ter vida como obra e o suporte passa a ser a matriz crua, sem nenhuma intervenção.

Segundo Pomar “Pintura que parte da coisa para se tornar pintura do vazio, do vazio como coisa; (...) Pintura que apresenta o vazio que a forma deixou, contra o vazio que a teria rodeado”. (Pomar, 2014, p.33) Nos quadros de Pomar, o vazio apresenta-se como forma, através dos contornos definidos e bem marcados que criam uma forma diferente, um forma vazia, que apenas é delimitada por uma linha mas no seu cerne é vazia. Desta forma, é então criada uma mancha de ausência de cor, o branco do quadro fica visível, como se faltasse alguma coisa dentro daquele contorno definido. Estas ausências ou estes vazios tornam-se manchas informes.

---

<sup>12</sup> “I think everybody starts out by seeing a few works of art and wanting to do something like them. You want to understand what you see, what is there, and you try to make a picture out of it. Later you realize that you can't represent reality at all – that what you make represents nothing but itself, and therefore is itself reality.(Richter, 1972)

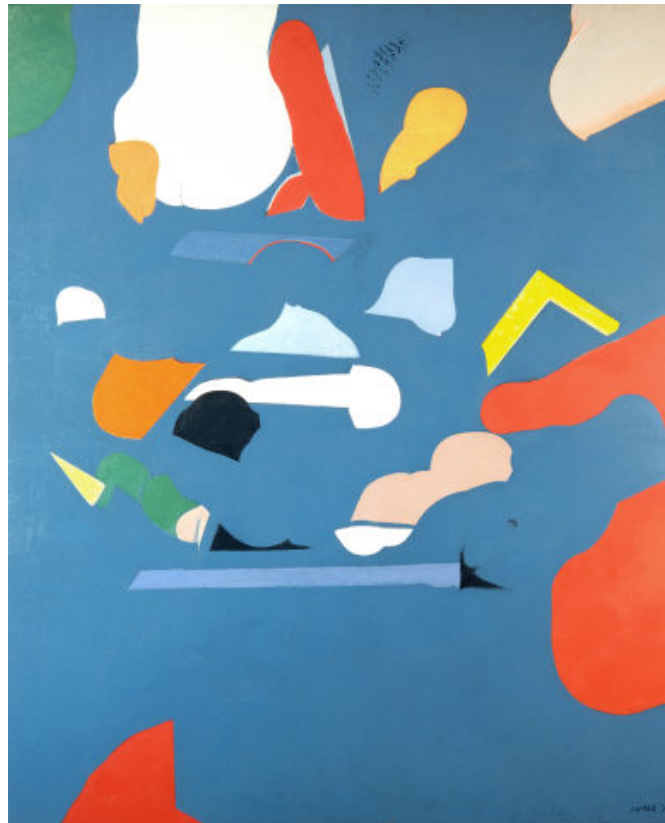


Figura 4 -Júlio Pomar, *Le Bain Turc, d'après Ingres*, 1971, acrílico sobre tela, 161x130cm<sup>13</sup>

Giacometti é obcecado pelo vazio, como relatou Sartre “Durante semanas inteiras ficou fascinado pelos pés de uma cadeira: não tocavam o chão” (Sartre, 2012, p.48). O que lhe interessava não era o facto de a cadeira não tocar o chão mas sim, o espaço vazio que ficava entre a cadeira e o chão. Aliás Sartre afirmou que Giacometti se tornou escultor por ver o vazio em toda a parte. “Giacometti é escultor porque carrega seu vazio como um caracol sua concha, porque quer apresentá-lo sob todos os aspetos e em todas as dimensões” (Sartre, 2012, p.46) . A escultura por norma “cria o vazio a partir do cheio” (Sartre, 2012, p.46), isto é, a partir de um bloco de mármore o escultor, vai retirando o que está a mais, vai criando vazios para construir a imagem, Giacometti faz o contrário. Ele mostra o cheio a partir do vazio, representa o vazio. Já como pintor, deseja que o espectador distinga as suas personagens pelas espessuras do vazio. Para pintar o vazio Giacometti abole ou sistematiza a representação do mundo, pois acha que as suas personagens são suficientes. Muitas das personagens representadas, apenas são perceptíveis quando existe o encontro com o vazio, pois não existem contornos fixos que a delimitem. As imagens são desmaterializadas, porque a figura vai surgindo, delimitando-se contra o fundo vazio e o observador é que cria o seu contorno.

---

<sup>13</sup> [https://gulbenkian.pt/cam/works\\_cam/le-bain-turc-dapres-ingres-154304/](https://gulbenkian.pt/cam/works_cam/le-bain-turc-dapres-ingres-154304/)

A figura não é representada através de um contorno linear, mas as várias linhas utilizadas para representar a imagem obrigam o observador a segui-las e todas convergem para o centro da figura. Ele tenta captar todos os vazios no rosto de uma personagens e é através deles que nos ficamos com uma percepção da imagem.



Figura 5- Alberto Giacometti, *Retrato de Otilia*, 1934<sup>14</sup>

Eu também contemplo o vazio. Inicialmente, não me dizia nada, nem achava assunto relativamente importante para trazer para a obra, mas com o desenvolver do processo, percebi que o vazio fazia parte das marcas que representava. O vazio é então essencial nas formas orgânicas que trato, principalmente pelo medium que utilizo para a sua representação. Se não estivesse presente o vazio, apenas era visível uma mancha preta, o vazio é que delimita as marcas e cria as formas, sem forma. Cria as manchas no confronto entre o preto e o vazio que permite ver a tonalidade do suporte original.

Pomar deixava que o quadro o guie, isto é deixava-se levar pelo próprio caminho do quadro. Não tinha uma ideia pré- definida do que queria realizar, apenas se concentrava em alguma forma ou tema, e deixava o quadro tomar o seu caminho. Fazia e desfazia, encaixava e desencaixava

---

<sup>14</sup> <https://arteeartistas.com.br/biografia-de-alberto-giacometti-e-principais-obras/>

consoante as ordens que o quadro lhe dava. Como afirmou nos seus escritos: “Deixar fazer, trabalho invisível. Mas a obra, por natureza, dá ao visível o que lhe pertence” (Pomar, 2014, p.35). Já Giacometti apenas quer pintar ou esculpir aquilo que vê, o que está mesmo à sua frente. Queria representar a distância e o vazio que estava entre ele e o modelo que ele estava a ver, “quer que as suas figuras, no cerne de seu vazio original, sobre a tela imóvel, passem e repassem constantemente do contínuo ao descontínuo” (Sartre, 2012, p.67).

Ao longo do seu percurso, Júlio Pomar foi tornando as formas mais expressivas, deixam de ter contornos definidos. A tela era uma junção do vazio (que o artista pretendia que transmitissem sensações) e das formas de pormenores, ou de manchas, sempre relacionadas com aquilo que queria transmitir, como afirmou “ emergem pormenores mais ou menos estamos, sinais de rosto, emblemas do corpo, ao lado de geometrias ambíguas, farsas mecânicas”(Pomar, 2014, p.35). O quadro deixou de ser uma representação de um assunto. Aqui entra a questão da memória, pois esta tem mais capacidade de olhar para uma forma e associa-la a algo que já tenha visto com os olhos. Assim é possível que algumas das formas sejam reconhecidas ou associadas a algo, mas cada pessoa irá fazer associações diferentes consoante o que já viu, e o que presenciou. Isso também acontece nas obras de Giacometti. As suas imagens só ficam perceptíveis, quando o observador vê o que está descrito e funde essa visão com o seu conhecimento do mundo. Só assim é possível reconhecer o real da imagem. As imagens não traduzem uma verdade. São transparentes, conseguem descrever diferentes verdades a diferentes observadores.

Como relatou Sartre “obcecado por esses rostos fantasmas que se formam , deformam e reformam incessantemente” (Sartre, 2012, p.73), Giacometti era obcecado pelas imagens que não atingem uma forma plena. As formas que se podem modificar também interessam bastante a Pomar porque deixam “a porta aberta para o imprevisto”. Mesmo que tivesse um objetivo a seguir na sua pintura, muito raramente o seguia até ao fim porque dava muito valor ao que acontecia por acaso ou por intermediário dos erros. Assim é possível dizer que o processo da realização da obra torna-se também obra, desta forma a obra nunca terá um final previsível.

Tento trazer para as minhas obras aquilo que me é estranho, o que me assusta de uma certa forma, por isso tento reproduzir o Tempo, para isso reproduzo as suas marcas. A sua passagem constante é como um abismo que nos conduz para a morte. Para conseguir fixar essas marcas que por vezes estão de passagem tiro partido da fotografia, e só a partir dela, tal como Pomar, é que

começo a desconstruir, cortar, colar, ou seja a brincar com a imagem até chegar a um resultado pretendido.

Richter também tira partido da fotografia para realizar as suas obras, ela é a sua grande base, nos anos 60, para chegar às pinturas. “A fotografia é a imagem mais perfeita. Não muda; é absoluto e, portanto, autónomo, incondicional, desprovido de estilo. Tanto na forma de informar, quanto no que informa, é minha fonte.<sup>15</sup>(Richter, 1964-65). Escolhe a fotografia com que mais se relaciona, tal como eu faço, e tira partido dela para realizar as suas obras. Usa-a porque interessa-lhe o facto de ali só existir imagem, acha que a pintura contém muito mais realidade do que propriamente a imagem fotográfica “A fotografia quase não tem realidade; é quase cem por cento de imagem. E a pintura sempre tem realidade: podemos tocar na tinta; tem presença; mas produz sempre uma imagem – não importa se é boa ou má<sup>16</sup> (Richter, 1991)

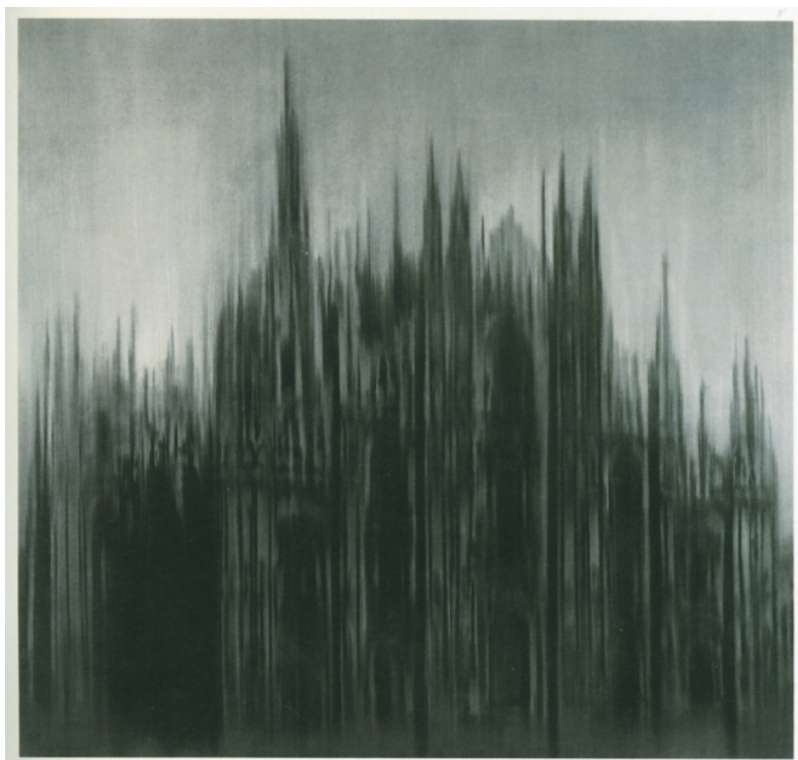


Figura 6 - Gerhard Richter, *Mailand: Dom*, 1964, óleo sobre tela, 130x130cm<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> “The photograph is the most perfect picture. It does not change; it is absolute, and therefore autonomous, unconditional, devoid of style. Both in its way of informing, and in what it informs of, it is my source.” (Richter, 1964-65)

<sup>16</sup> Photography has almost no reality; it is almost a hundred per cent picture. And painting always has reality: you can touch the paint; it has presence; but it always yields a picture – no matter whether good or bad.” (Richter, 1991)

<sup>17</sup> <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/buildings-5/milan-cathedral-4617/?&categoryid=5&p=1&sp=32>

Cria ilusões através de manchas intensas ou borrões de tinta propositados, também é desta maneira que o pintor se consegue distanciar da objetividade presente na fotografia. Através da sua intenção de criar desfoques na imagem, esta já se torna estranha, deixou de ser concreto e começou a entrar no domínio das manchas sem forma.

Mais tarde, as suas obras tornam-se completamente abstratas, contudo o artista afirma que procurou a abstração porque as suas obras eram realistas demais, então a realidade da fotografia já não chegava para representar o real

Acredito que estou à procura da justiça. O meu trabalho tem tanto a ver com a realidade que eu queria ter um acerto correspondente. Isso exclui a pintura em imitação. Na natureza tudo está sempre certo: a estrutura está certa, as proporções são boas, as cores encaixam-se nas formas. Se imitar isso na pintura, torna-se falso.<sup>18</sup> (Richter, 1987)

O real e o informe caminham em paralelo tal como Bataille afirma, “Assim, informe não é apenas um adjetivo com um determinado significado, mas um termo que serve para trazer as coisas para o mundo, geralmente exigindo que cada coisa tenha sua forma.”<sup>19</sup> (Bataille, 1929)

---

<sup>18</sup> *“I believe I am looking for rightness. My work has so much to do with reality that I wanted to have a corresponding rightness. That excludes painting in imitation. In nature everything is always right: the structure is right, the proportions are good, the colours fit the forms. If you imitate that in painting, it becomes false.”* (Richter, 1987)

<sup>19</sup> *“Thus formless is not only an adjective having a given meaning, but a term that serves to bring things down in the world, generally requiring that each thing have its form.”* (Bataille, 1929)

## 2- Michel Weseley

Michael Wesely é um fotógrafo alemão que nasceu em 1963. As suas técnicas são bastante específicas e inovadoras, ele aborda a fotografia de uma forma única. Tira partido dos tempos de exposição para criar as suas obras. Na imagem que cria, é possível ver vários tipos de reflexos, pois como têm tempos de exposição muito longos (algumas de 3 anos) tudo o que a câmara capta nesse espaço de tempo, determinado pelo artista, fica perceptível na imagem, “Ele dialoga com a passagem, com a incapacidade de capturar tudo, com os rastros que aparecem na fotografia, mas, principalmente, luta contra o resultado esperado da câmara”. (Martins, 2018, p.52), portanto quase que é possível afirmar que Weseley capta o próprio tempo através da fotografia.

Uma série de fotografias de Weseley que me identifico é a “*Stilleben*”. As fotografias presentes nesta série captam um determinado período de tempo, parecendo até que o aprisiona dentro da imagem. É possível reconhecer o momento da flor ainda atraente dentro da jarra, até ao momento de murchar. Observamos o passado da flor até ao presente onde já murçou. Todo este processo de envelhecimento é captado dentro de uma só imagem. A passagem do tempo é completamente retratada e visível.

20

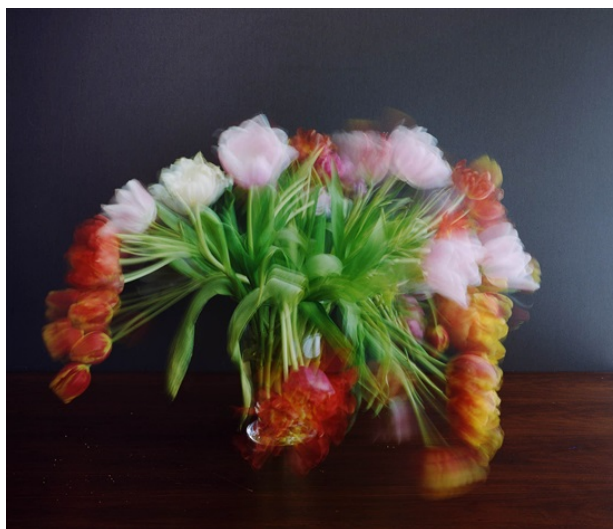


Figura 7- Michel Wesely, *Stilleben* (22.2.-1.3.2017), 2017, fotografia, 140x160cm

---

<sup>20</sup> <http://www.artnet.com/artists/michael-wesely/stilleben-222-132017-a-xbS7Vc-2wDWT7MhowO3FbA2>

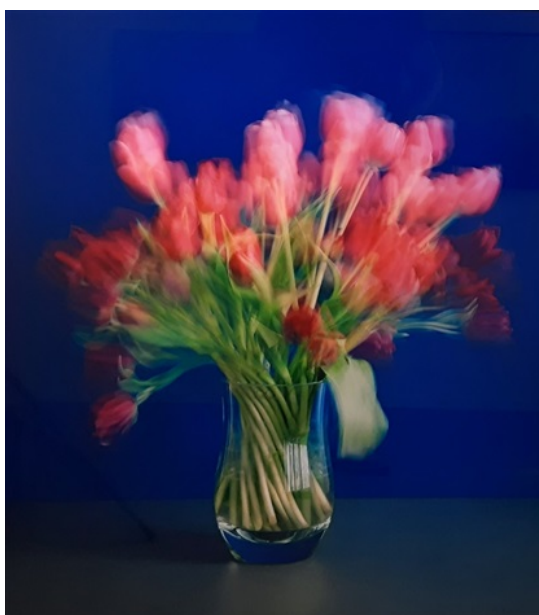


Figura 8- Michael Wesely, *Stilleben (18.2.-26.2.2020)*, 2020, fotografia, 90x80cm<sup>21</sup>

Com isto, é visível um ponto de ligação entre o trabalho de Wesely e o meu, através da temática da passagem do tempo. Enquanto o artista demonstra através de tempos variados de exposição da fotografia, eu tento demonstrá-la através de objectos que apresentem destruição ou ruína causadas pela erosão do tempo. Outro ponto de ligação é o facto de eu também tentar congelar o tempo através da fotografia, já que parto sempre dela para realizar as obras.

Fotografar é tentativa de controlar, mesmo que minimamente, o incontrollável. Surge da constatação sobre o tempo: ele sabe passar. Ao fazer tendo o tempo como insumo, choca-se no espaço de uma imagem e tenta explorar sua resistência, suas manchas pretas no papel. Fotografar é mais do que se entregar a uma fraca tentativa de parar o tempo, é se jogar no acreditar operante da imagem não apenas como materialidade estática, mas como um ser. (Martins, 2018, p.50)

Eu, tal como Weseley tento aprisionar um determinado momento, momento esse que seja um reflexo de passagem de tempo.

---

<sup>21</sup> [http://www.artnet.com/artists/michael-wesely/stilleben-182-2622020-a-y4lgVZ-vYExMri4MALn\\_0g2](http://www.artnet.com/artists/michael-wesely/stilleben-182-2622020-a-y4lgVZ-vYExMri4MALn_0g2)

### 3- On Kawara

On Kawara nasceu a 24 de Dezembro de 1932. O artista realiza registos de datas ou números que se relacionem com a sua própria vivência a nível temporal, “Sobre a obra de Kawara não costuma ser classificada como autobiográfica, embora alguns de seus projetos mais famosos colecionem e evoquem a memória de sua própria subjetividade<sup>22</sup> (Guasch, 2009, p.23)

Uma serie de pinturas em acrílico iniciadas em 1966 são as *Date paintings*. Nestas pinturas são retratadas datas, onde os números são pintados a branco sobre um fundo monocromático. Variam de tamanhos pequenos para tamanhos grandes. Não existe nenhum padrão sistemático nem a nível de cor nem de tamanho. Já a nível de processo existe uma sistematização constante

Quatro camadas de cor são aplicadas como base, com tempo de secagem suficiente entre elas, para então realizar uma fricção preparatória da superfície para a correta aplicação da próxima camada. Os contornos do texto são traçados e preenchidos com várias camadas de tinta branca usando pincéis finos, uma régua, um bisel, um bisturi e um pincel para pegar resíduos de tinta. A maior parte do tempo é dedicada a corrigir pequenas imperfeições<sup>23</sup>.  
(Guasch, 2009, p.25)

Cada uma das pinturas está dentro de uma caixa de cartão, onde contém a data da realização e um jornal ou um pedaço dele que corresponda a data da realização da obra. Paralelamente às pinturas, realiza também diários que correspondem às datas das realizações das pinturas, onde coloca reflexões, estados espírito, os nomes das pinturas, coisas relacionadas com o ano da pintura e a sua vida pessoal.

---

<sup>22</sup> “la obra de On Kawara no suele calificarse como autobiográfica, si bien algunos de sus proyectos más célebres recogen y evocan la memoria de su propia subjetividad” (Guasch, 2009, p.23)

<sup>23</sup> “Cuatro capas de color son aplicadas como base, con un tiempo de secado suficiente entre las mismas, para a continuación llevar a cabo un frotado preparatorio de la superficie para la correcta aplicación de la siguiente capa. Los perfiles del texto son trazados y luego rellenos con diversas capas de pintura blanca mediante el uso de pinceles finos, una regla, un cartabón, un bisturí y un pincel para recoger los restos de pintura. La mayor parte del tiempo se dedica a la corrección de pequeñas imperfecciones”



Figura 9- On Kawara, *FEB.14.1967*, 1967, acrílico sobre tela, 25,4x33cm<sup>24</sup>

“On Kawara propõe que o trabalho artístico e a vida cotidiana (...) ocupem a mesma zona espaço-temporal”<sup>25</sup>(Guasch, 2009, p.30) É visível uma relação direta entre o artista e as suas obras pois relata o tempo presente da sua vida sob forma de números. Não comenta nem dá opiniões sobre as suas vivências, apenas as relata e as aprisiona na obra, “simplesmente uma anotação de especialista, evidência dentro de uma autobiografia essencial em que as emoções permanecem sujeitas à memória do artista, nunca aos seus documentos”<sup>26</sup> (Guasch, 2009, p.33)

As obras do artista acabam por ser autobiográficas, não que ele tivesse essa intenção, mas como as datas são sempre reflexo da sua vida em algum momento específico, acabam o desconstruir e mostrar enquanto pessoa. “On Kawara cria sua imagem para os outros e para si mesmo através de

---

<sup>24</sup> <https://www.diaart.org/collection/collection/kawara-on-feb-14-1967-1967-2006-008>

<sup>25</sup> “On Kawara propone que el trabajo artístico y la cotidianidad (...) ocupen la misma zona espacio-temporal” (Guasch, 2009, p.30)

<sup>26</sup> “simplesmente una anotación pericial, probatoria dentro de una autobiografia esencial en la que las emociones queda sujeitas a la memoria der artista, nunca a sus documentos” (Guasch, 2009, p.33)

um vestígio indexado que aponta para a sua existência como sujeito: deixo vestígios, logo existo”<sup>27</sup>  
(Guasch, 2009, p.38)

Identifico-me com a obra de On Kawara, na medida em que me interesso por questões relacionadas com o tempo. Kawara através dos registos das datas, ou de algo que fizesse referência a um dia ou momento específico relaciona-se diretamente com o presente. Eu, através dos registos de destruição deixados pelo tempo, relaciono-me também diretamente com o presente pois a destruição deixada pelo tempo está no agora.

Contudo, o trabalho de On Kawara a nível visual pouco tem que ver com o meu, Kawara é muito mais direto e limpo naquilo que faz, a sua relação com a tinta é completamente monocromática, não apresenta texturas e as formas são de números ou palavras. O meu trabalho é muito mais ruidoso no sentido que apresenta diversas formas orgânicas e apresenta diversas texturas.

---

<sup>27</sup> "On Kawara crea para los otros y para sí su imagen a través de un rastro indexado que apunta hacia su existencia como sujeto: deixo huellas, luego existo" (Guasch, 2009, p.38)

## V. Componente Prática

### 1- O processo Artístico

Nem sabia bem o que estava a fazer, nem o que pretendia explorar. Simplesmente reuni imagens que me chamavam a atenção, imagens simples retiradas da Internet, sem qualquer fundamento. Apenas cativavam-me, e delas surgiram as primeiras pinturas. Pinturas com pequenas dimensões e realistas, apenas representavam o que estava na imagem original. Foi aqui que iniciei o meu processo de trabalho, sempre com esta base: criar uma imagem (fotográfica ou manipulada) e representá-la em diversas técnicas.

Não fazia sentido continuar a pintar imagens sem fundamento, então tentei perceber o que é que realmente me fascinava, ou o que é que elas tinham em comum. Percebi que todas elas retratavam ruína, passagem de tempo, destruição ou falta de algo. Então peguei nestas ideias e comecei a criar as minhas próprias imagens a partir da fotografia. Realizei um largo portfolio de imagens onde a ruína era a protagonista. E continuei a pintar...



Figura 10- Sara Baptista, *Sem Título III*, 2017. Tinta acrílica sobre papel, 28,5x29,5cm



Figura 11- Sara Baptista, *Sem Título VI*, 2017. Tinta acrílica sobre papel, 28,5x29,5cm

A ideia da passagem do tempo era e continua a ser um grande foco, interessa-me bastante a ideia de que o tempo passa, mas deixa marcas, e são essas marcas que me fascinam tanto. Acho que me relaciono bastante com estas temáticas porque a própria passagem do tempo é algo difícil de lidar para mim. Isto é, é-me difícil deixar as coisas para trás, deixar que o próprio tempo passe. Não gosto de pensar no futuro e tenho muita tendência para ficar presa ao passado. São muito inquietantes para mim as mudanças que o tempo provoca e as destruições que traz consigo. Tal como são inquietantes as memórias, tenho sempre relacionadas a elas alguma angústia e talvez por isso tenha necessidade de as trazer para o trabalho. Penso que aquilo que me alimenta no meu trabalho é este receio pela passagem do tempo e a angústia relacionada com as memórias.

Certa altura, a ideia de memória também esteve bastante implícita, pois peguei em fotografias que já tinha tirado no passado de todas as viagens que já fiz. A partir delas construí outras imagens que deram origem ao primeiro trabalho de gravura. O resultado foi uma série de linogravuras onde as imagens fotográficas se mesclavam entre si sobre forma de linha e mancha.

A gravura passou a ser parte central do processo e do trabalho. A pintura e a gravura passaram a coexistir, contudo, viviam separadas mas sempre com a mesma base, a fotografia. Parti do registo fotográfico e da sua desconstrução para construir as imagens.

Realizei uma serie de trabalhos que foram bastante importantes para o meu desenvolvimento criativo e intelectual que nos remetem para um jogo, um jogo temporal, onde predominam as marcas do tempo que acabam por construir também um jogo de composição. Nas composições utilizava elementos geométricas que caracterizavam a própria imagem escolhida e o próprio tempo. Introduzi um novo suporte nos trabalhos, um suporte transparente, que criava uma certa poética temporal, já que o “tempo é uma espécie de marco vazio, meio neutro, o lugar onde as coisas duram e acontecem indiferentes a ele” (Domingues, 1996, p.18) .

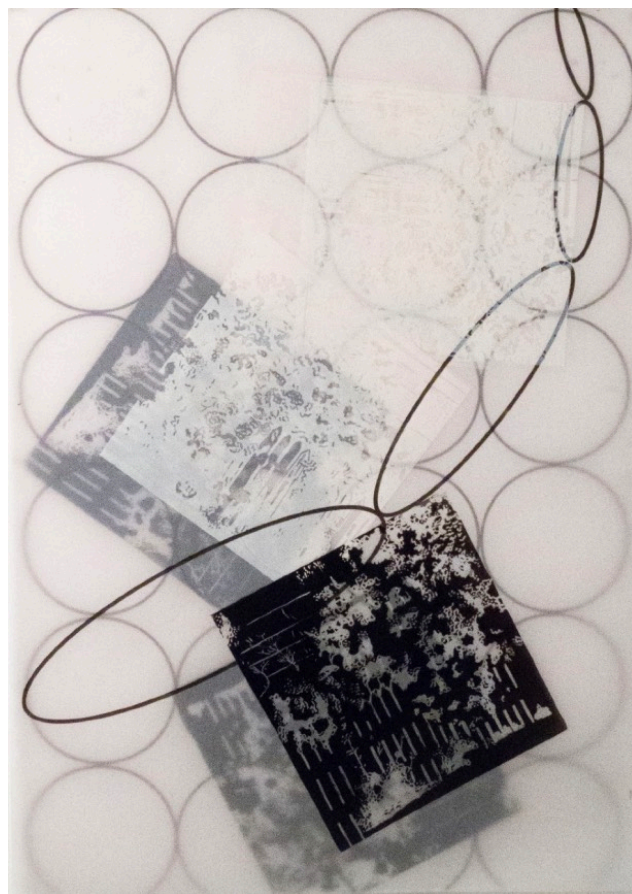


Figura 12- Sara Baptista, *Ciclo II* , 2017. Gravura em relevo - linogravura sobre papel vegetal, 100x70cm



Figura 13 - Sara Baptista, *Através da Ruína I*, 2017. Gravura em relevo - linogravura sobre papel vegetal, 100x90cm

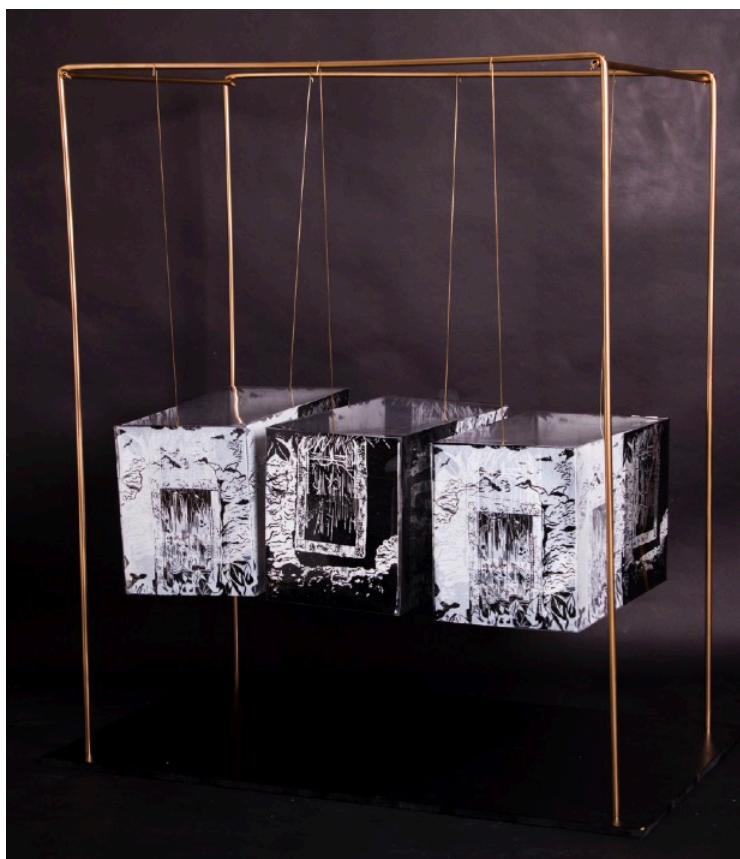


Figura 14- Sara Baptista, *Relíquia do Tempo*, 2018. Gravura em relevo - linogravura sobre acetato, 120x110x 50cm



Figura 15- Sara Baptista, *Cronologia Lúdica* , 2018. Gravura em relevo - linogravura sobre acetato, 150x 90x20cm

Noutra fase, procurei outro tipo de objetos que demonstrassem a passagem do tempo e que de uma certa forma evocassem o tema da memória. Achei que móveis seriam uma boa opção para o que pretendia realizar, porque num móvel antigo é possível ver a passagem do tempo através da sua própria destruição. Para protagonizar o tema da memória escolhi fotografias antigas de familiares e a partir delas realizei serigrafia. A serigrafia dessas fotografias resultaram num leporello que surge em montagem com o móvel dentro da sua gaveta.



Figura 16- Sara Baptista, *Gaveta de Memórias I* 2018, Técnica mista, 62 x 40 x 35 cm



Figura 17- Sara Baptista, *Gaveta de Memórias II*, 2018, Técnica mista, 62 x 40 x 35 cm

O trabalho só começou a ser realizado após a ideia ser estruturada e bem definida. Antes de começar tenho necessidade de ter a ideia pensada primeiro e só depois passar a fase da realização.

Fiquei a perceber que o meu processo não trazia tantos resultados plásticos quanto pretendia pois acabava por ser limitado. Isto é, quando o trabalho é muito estruturado no pensamento ele acaba por chegar rapidamente a um fim quando passa à fase da realização. Desta forma o trabalho acabava por ser uma ilustração de uma ideia.

Sempre estruturei demasiado os trabalhos, pensava e fazia, olhava e fotografava, tinha uma imagem e pintava. Era sempre a ideia e depois a realização, sem haver espaço para novas intervenções. Necessitava de alterar o meu processo e dar espaço aos novos conceitos que iam surgindo.

Percebi que o realismo já não me satisfazia, já o tinha explorado em diversas técnicas, queria cada vez mais abordar as questões da ruína e as formas que dela surgem. As manchas, as texturas, os relevos, eram essas marcas que o tempo deixa sobre as superfícies que me interessavam realmente. Ou seja, começou a fazer sentido fotografar em pormenor, ter uma relação mais palpável e mais próxima com os objetos arruinados. O que deu origem a fotografias bastante abstratas, onde não era perceptível o objeto total.



Figura 18- Sara Baptista, *Rapsódia I* 2019, Tinta acrílica sobre papel, 27 x 22,5 cm

Assim surgiu o abstrato e o informe, demonstrar objetos destruídos sem dar a perceber que objeto é. Apenas mostrar manchas e texturas orgânicas. Realizava uma brincadeira ou um jogo com

as imagens. Mesclava-as, criava novas formas estranhas, ou seja, metamorfoseava-as. Nesta fase, uma grande inspiração foi o artista plástico Hans Bellmer. Artista Alemão que nasceu em 1902 e morreu em 1975. Especialmente conhecido pelas suas Bonecas com um carácter estranho e perturbador. O artista fotografava esculturas de bonecas, estas são desmembradas e juntas com membros que não pertencem ao seu corpo original de forma a serem quase criadas umas bonecas híbridas. A representação da boneca é feita de forma realista, aquilo que não é real é a forma como são unificadas. Joga com a ideia de brinquedo infantil e conota-lhes uma ideia erótica, para além disto, as bonecas possuem uma grande carga de fragmentação e desintegração. Não me interessa as conotações sádicas nem eróticas, o que me cria empatia é a fragmentação, desmembramento e até mesmo a existência de bonecas híbridas. Em algumas pinturas que realizei, criei imagens fragmentadas, onde tento criar novos objetos híbridos que causem estranheza para quem os observa, tal como acontece com as bonecas de Bellmer.



Figura 19 - Hans Bellmer, *The Doll*, 1936, reconstruída 1965, alumínio pintado sobre base de latão, 63,5x30,7x30,5

Pretendia que as composições ficassem estranhas, com a intenção de brincar com a imagem original, ou seja, mudar perspectivas, criar objetos híbridos, resultando sempre numa imagem incomum e fragmentada. O meu objetivo era que fossem reconhecidas pequenas partes do objeto e não um objecto na totalidade, portanto as imagens que criava tinham sempre uma ideia de

fragmentação. A pintura continuava presente porque pretendia brincar um pouco com verosimilhança da imagem. Ambicionava que quando o observador olhasse para a pintura, ficasse inquieto e se interrogasse se aquilo é uma pintura ou uma fotografia, se é uma imagem real, ou uma imagem criada.



Figura 20- Sara Baptista, *Rapsódia II* 2019, Tinta acrílica sobre tela, 35 x 25 cm

Até que algumas das fotografias começaram a viver independentemente, já não eram só a base para criar outra coisa. Passou a ser o trabalho final. Quando deixei o processo influenciar-me, deixei também fotografia ter vida. Surgiu, sem nenhuma ideia prévia. Comecei a brincar com a cor das imagens fotográficas, coloquei-as em preto e branco em alto contraste, onde só existia muito preto ou muito branco, poucos cinzentos. Dei conta que, algumas das fotografias não necessitavam de mais nenhuma intervenção e aceitei-as como trabalho final.



Figura 21- Sara Baptista, *Marcas IV* 2019, Impressão em jato de tinta sobre papel *Epson Enhanced Matte* 192 gr/m2, 31 x 46 cm



Figura 22 - Sara Baptista, *Marcas V* 2019, Impressão em jato de tinta sobre papel *Epson Enhanced Matte* 192 gr/m2, 31 x 46 cm

Acabei por pegar novamente nestas fotografias que conseguiam ter vida sozinhas e por este caminho surgiu o trabalho que estou a desenvolver atualmente. A ideia é representar formas orgânicas que pertençam ao passado em diferentes técnicas de gravura.

A técnica tornou-se bastante importante, por vezes até tenho tenho vontade de inovar a técnica, talvez por isso não faça uso dela da forma tradicional. O que deveria ser matriz eu utilizo como suporte e imprimo matriz sobre matriz. Penso que seja aqui que deixe o processo fluir, aceito os erros e faço para errar a nível técnico, pois acho que o trabalho fica mais rico tecnicamente quando eu “invento” a técnica e não a uso de forma tradicional.

É por este caminho que ando a seguir, invenções de técnicas sobre fotografias orgânicas de marcas do Tempo.

## 2- Procedimento das Técnicas

Existem três técnicas que fazem parte do meu trabalho e com as quais tenho uma grande afinidade., Pintura, Gravura e Serigrafia.

A pintura acompanha-me já desde muito nova. Esteve sempre comigo. É sempre a ela que recorro quando nada mais faz sentido, é nela que me sinto plenamente confortável e confiante.

Para realizar uma pintura eu parto sempre da fotografia, nunca pinto à vista, porque tenho interesse em captar um determinado momento e só a fotografia me permite fazê-lo. Portanto tudo começa com captar a imagem que pretendo pintar, de seguida manipulo a imagem a nível de cores e até mesmo a nível de formas, quando as pretendo desconstruir. Deixo de ter diante de mim uma fotografia e passo a ter um esboço da pintura. Esse esboço é copiado ao pormenor para o suporte onde vou pintar e assim começa a utilização do pincel e das cores.

Quase todas as cores que utilizo são criadas por mim, apenas tenho as cores primárias, branco, preto e castanho, todas as outras vou criando misturas até obter a cor que quero. Esta fase de criar a cor é bastante importante, pretendo sempre que a cor fique exata. Tornou-se cada vez mais fácil criar diversas cores e diversos tons, até que chegou um momento em que olhava para a cor que queria criar e conseguia desconstruí-la e ver todas as tonalidades que tinha misturadas.

Depois começam a surgir as cores sobre o suporte. Gosto sempre de trabalhar com pincéis finos e pequenos, sinto uma maior segurança no trabalho e utilizo um pincel para cada situação, por exemplo, tenho um pincel só para pintar flores e natureza, outro para fazer muros e paredes, outros para cobrir superfícies, etc. Isto porque cada superfície necessita de ser pintada de determinadas formas específicas o que leva o pincel a estragar-se, como acontece quando represento paredes ou muros, já que dou ligeiras batidas com o pincel contra o suporte. Já quando pinto natureza ou flores necessito que o pincel esteja suave e direito, para conseguir realizar todos os pormenores.

Assim, vai nascendo a pintura. Acho que nunca as consigo dar por terminadas, sinto sempre que falta alguma coisa. Vão sempre ficar em aberto, para um dia poderem ser aperfeiçoadas.

Outra técnica que faz parte do meu trabalho, é a gravura que chegou até mim por um mero acaso. Daqueles acasos que a vida universitária nos gosta de trazer, que inicialmente parecem assombrosos, mas que depois acabam por ser incríveis e recompensadores.

O meu primeiro contacto com a gravura foi um pouco estranho, porque não era ali que eu queria estar, nem era aquilo que queria aprender no momento. Contudo, o gosto e o entusiasmo começaram logo a surgir nos primeiros instantes.

Comecei por ficar fascinada pelas placas de linóleo, apesar de ser um material difícil de trabalhar, é um material desafiante que requer força física para ser trabalhado tal como a chapa ou madeira (que também podiam ser matriz) . Passava horas a escava-lo até obter o desenho que pretendia, com o máximo de pormenor que lhe conseguia colocar.

De seguida é preciso tintar o linóleo, umas das minhas partes preferidas, adoro colocar a tintar sobre a mesa e ouvi-la a estalar debaixo do rolo enquanto está a ser esticada. A tinta tem que ser muito bem esticada antes de ser colocada sobre o linóleo para não ir com excesso de tinta para a prensa. Quando a cor é colocada em cima da matriz, esta fica pronta para ser impressa.

Depois já na prensa de gravura, imprimia-o sobre vários suportes diferentes papeis, cartão, tecido... Esta é uma parte curiosa da gravura, no sentido que é uma técnica que permite imprimir várias vezes sobre diversas formas a mesma imagem que está na matriz, (no meu caso é o linóleo, mas também podia ser madeira ou chapa).

Quando impressa a imagem, só falta a limpeza de todo o material, que acaba por ser a parte menos divertida do processo, porque todo o material que esteve em contacto com a tinta tem que ser limpo com óleo de cozinha e depois com limpa-vidros para retirar toda a gordura. É utilizado o óleo de cozinha para a limpeza quando a tinta utilizada na impressão é tinta de óleo.

O processo da gravura acaba por ser diferente consoante a matriz. Com a matriz de chapa o processo é completamente diferente, mas torna-se também importante para o meu trabalho porque tirei partido dele, já que utilizei a chapa que deveria ser matriz como suporte. Mas tratei-a da mesma forma que se trata uma matriz de chapa. Ou seja , a chapa passou a ser utilizada como matriz tem que ser toda polida com várias lixas de água com diferentes graus de intensidade, da mais áspera para a menos. De seguida, tem que ser toda limpa com um impa metais para retirar todos os resíduos e sujidades, a chapa têm que ficar espelhada.



Figura 23- Nota: Chapa e lixas de água. Sara Baptista, 2021



Figura 24- Nota: Chapa polida. Sara Baptista, 2021

Quando limpa é colocado um betume e depois deste seco realiza-se o desenho pretendido com uma ponta seca. O que acontece é que o betume vai preencher toda a chapa excepto nas zonas que foi retirado para fazer o desenho. Depois a matriz é colocada num ácido durante um

determinado tempo (não existe um valor definido) e quando retirada o betume é limpo e esta pronta para ser tintada e impressa. É um processo um pouco mais complexo do que a gravura com linóleo.

A Serigrafia chegou até mim logo depois da gravura e também se tornou uma técnica bastante presente no meu trabalho.

O processo da Serigrafia é o mais complexo de todos, portanto será melhor tentar explica-lo por passos. Em primeiro lugar parto sempre da fotografia, sempre editada em alto contraste, de forma a ficar apenas preto e branco. Em segundo lugar a imagem fotográfica tem que ser impressa sobre um acetato transparente que se designa fotolito. Este fotolito apenas pode ter preto, já que é a única cor que a máquina de serigrafia lê. Em terceiro lugar, temos que colocar emulsão fotossensível numa tela específica para serigrafia, feitas de tecido poliéster muito bem esticado em quadros de metal. O que se designa a matriz. Em quarto lugar depois da emulsão seca, colocamos a tela na maquina de serigrafia com o fotolito por baixo. O que vai acontecer é que toda a emulsão vai bloquear, excepto onde estava os desenhos a preto do fotolito, ou seja ficamos com o desenho do fotolito na tela, daí se chamar matriz. Em quinto lugar a tela tem que ser muito bem lavada para retirar todos os resíduos de emulsão que estão a mais e para o desenho do fotolito ficar completamente desbloqueado. Em sexto lugar depois de secar a tela, colocamo-la na mesa de serigrafia e podemos realizar a impressão sobre qualquer suporte.

Acontece um pouco como na gravura, é um meio de impressão que facilmente se imprime uma grande quantidade da mesma imagem, ainda mais facilmente do que a gravura.

Actualmente a Gravura e a Serigrafia estão muito presentes no meu trabalho, bem mais do que a pintura. Mas eu não tiro partido destas técnicas de uma forma convencional, aliás eu tento sempre trocar as voltas às técnicas de forma a quebrar um pouco os cânones que estão implícitos. O que normalmente é utilizado como matriz em gravura, eu utilizo como suporte. Ou seja a minha matriz é o linóleo e este é impresso sobre a chapa. Acontece o mesmo com a serigrafia, é impressa sobre a chapa.

Trato a chapa como se ela fosse matriz, começo por polir e depois limpar com limpa-metais até ficar espelho e só depois começo a imprimir sobre ela.

Imprimi de três diferentes formas: uma delas escavei o linóleo e depois realizei a impressão; outra realizei serigrafia sobre a chapa; a outra realizei novamente serigrafia sobre a chapa mas desta vez coloquei as chapas no ácido, o que tornava a chapa numa matriz, contudo quero assumir essa matriz como resultado final.



Figura 25- Nota: Tintar o linóleo antes de ser impresso sobre a chapa. Sara Baptista, 2022

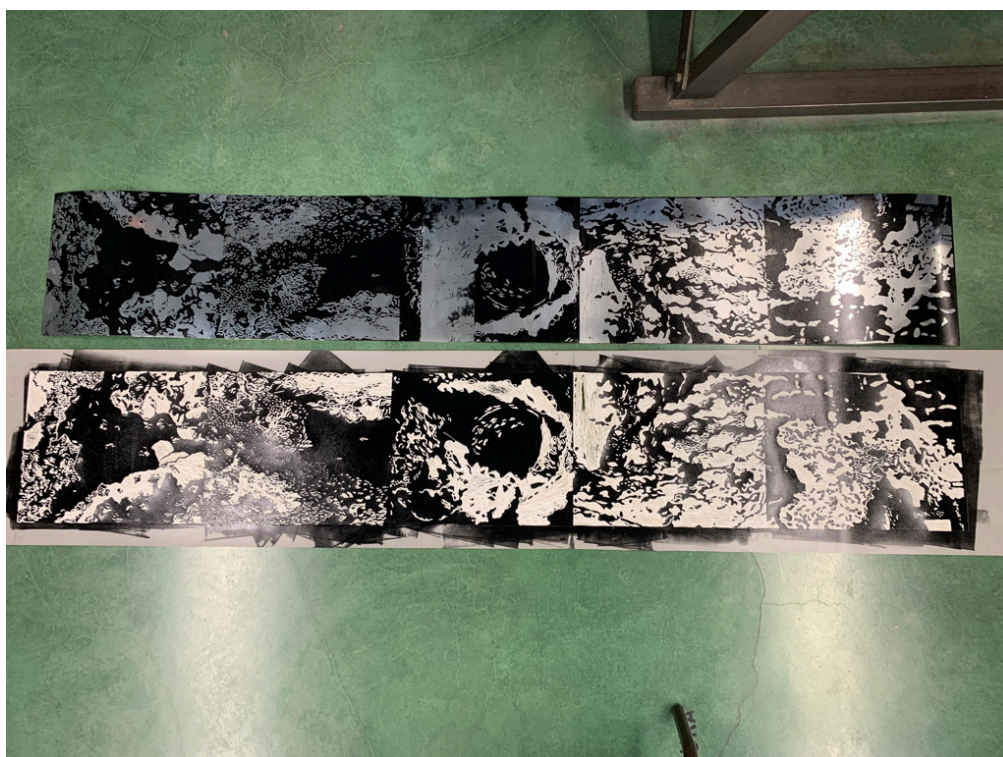


Figura 26- Nota: Linóleo e Chapa já com a impressão do linóleo realizada. Sara Baptista 2022



Figura 27- Nota: Parte da chapa acabada de ser retirada do ácido. Sara Baptista 2022



Figura 28- Nota: Parte do resultado final da chapa, depois de estar emergida no ácido. Sara Baptista, 2022

A técnica para mim é muito importante, é através dela que me expesso e que me supero. Os meus trabalhos começam sempre pela técnica, com as perguntas: “será que dá?” “cabe na prensa?” “como vamos fazer isso?”. É quase sempre por aqui que eu começo e acabo sempre por conseguir ultrapassar as dificuldades técnicas que por norma, são muitas, já que me coloco sempre em grandes aventuras que supostamente não dão para realizar. É um pouco este jodo de dar para fazer ou não, de conseguir ou não que me fascina. É com as mão que gosto de trabalhar e estar sempre a inovar e a superar-me.

## Conclusão

Concluo que é impossível aprisionar ou registrar o tempo. Toda a minha procura de o registrar fez-me perder ainda mais a noção do que é verdadeiramente o tempo. Quanto mais o tento representar ou idealizar, mais se perde, se funde, se torna abstrato. Daí as minhas representações serem cada vez mais abstratas.

Apercebo-me que foi uma boa escolha deixar o meu processo de trabalho fluir e ganhar vida própria, pois deixei de o controlar. Deixei guiar-me por ele, o que fez ter novas questões, e uma delas foi: porquê ficar presa ao realismo? já que o que me importa realmente retratar é o tempo, que de realista nada tem. O ato de criar está sempre no centro da questão, a relação da mão com o material será sempre a minha principal função enquanto artista, é nesta fase que me sinto plena, que esqueço que existe um mundo e um tempo paralelo ao que estou a realizar.

Não consegui deixar de sentir inquietação em relação à passagem do tempo, aliás acho que por isso é que esta temática é tão cativante e fascinante para mim. Mas ao realizar este projeto senti tranquilidade, necessitava de transpor esta ansiedade. Com este projeto aprendi a controlar o meu íntimo em relação ao tempo.

Irei continuar nesta busca de marcas temporais e das suas linguagens plásticas. Não para conseguir entender o que é o tempo nem como ele influencia a nossa vivência, mas sim para criar registos de momentos que de certa forma estarão para sempre na minha memória, mesmo que um dia completamente alterados. Pelo menos estarão registados e poderei afirmar que os vivi e os presenciei.

Assim, o tempo passou. Passou quatro anos desde que iniciei este projeto e desta forma criei a minha própria marca temporal. Criei o meu registo no tempo.

## **Bibliografia**

Bataille, G. (1947) *Méthode de méditation*.

Benjamin, W. (1927-1940) *Das Passagen-werk*. Suhrkamp Verlag

Barthes, R. (2019) *A Câmara Clara*. Edições 70

Bergson, H. (1999) *Matéria e Memória* (2ªed.). Martins Fontes.

Didi-Huberman, G (2017). *Diante do Tempo* (1ª ed.). Orfeu Negro

Domingues, I. *O fio e a trama - Reflexões sobre o Tempo e a História*. Editora UFMG

Eco, H. (2016). *Obra Aberta*. Lisboa: Relógio d'água.

Focillon, H. (2020). *A Vida Das Formas*. Edições 70

Guasch, A.M (2009) . *Autobiografías visuales, Del archivo al índice*. Ediciones Siruela.

Martins, V. (2018). *O Explorador do Tempo*. Arte e ensaios

Pomar, J. (2014). *Da Cegueira dos Pintores Parte Escrita II*. Atelier-Museu Júlio Pomar / Sistema Solar.

Rheinberger, H.J (2018). *The Hand Of The Engraver*. Suny

Sartre, J.P (2012) *Alberto Giacometti textos de Jean-Paul Sartre*. Wmf Martins Fontes.

## Webgrafia

Hage.J. Gerhard Richter, Quotes, Medium, Fotografya. <https://www.gerhard-richter.com/en/quotes/mediums-3/photography-16>

Hage.J. Gerhard Richter, Quotes, Medium, Abstract Paintings. <https://www.gerhard-richter.com/en/quotes/subjects-2/abstract-paintings-7>

Hage.J. Gerhard Richter, Quotes, Medium, Painting. <https://www.gerhard-richter.com/en/quotes/mediums-3/painting-15>

Theophanidis.P (2011, 06 30). *George Bataille: "L'informe" ("Formless") 1929*. Aphelis <https://aphelis.net/georges-bataille-linforme-formless-1929/>

## Anexo de Imagens



Figura - Nota: Trabalho final em exposição, 6 chapas com diversas técnicas de gravura e serigrafia. Sara Baptista, 2022.



Figura -Nota: Vista de perto da exposição das chapas. Sara Baptista, 2022



Figura -Nota: Vista de perto da exposição das chapas. Sara Baptista, 2022



Figura - Nota: Placas de linóleo expostas com aplicação de tinta preta. Sara Baptista, 2022



Figura - Nota: Pormenor da Chapa, Serigrafia sobre Chapa. Sara Baptista, 2022



Figura - Nota: Pormenor da Chapa, Linogravura sobre chapa. Sara Baptista, 2022



Figura - Nota: Pormenor da Chapa corroída pelo ácido. Sara Baptista, 2022

## Índice de Imagens

Figura 1- Alberto Giacometti, <i>O Homem que aponta</i> , 1947.....	23
Figura 2 - Gerhard Richter, <i>Abstraktes Bild</i> , 2005 óleo sobre tela, 30x44cm.....	24
Figura 3 -Júlio Pomar, <i>Le Luxe</i> , 1979, colagem e tinta sobre tela, 116x81cm.....	25
Figura 4 -Júlio Pomar, <i>Le Bain Turc, d'après Ingres</i> , 1971, acrílico sobre tela, 161x130cm.....	27
Figura 5- Alberto Giacometti, <i>Retrato de Ottilia</i> , 1934.....	28
Figura 6 - Gerhard Richter, <i>Mailand: Dom</i> , 1964, óleo sobre tela, 130x130cm.....	30
Figura 7- Michel Wesely, <i>Stilleben (22.2.-1.3.2017)</i> , 2017, fotografia, 140x160cm.....	32
Figura 8- - Michael Wesely, <i>Stilleben (18.2.-26.2.2020)</i> , 2020, fotografia, 90x80cm.....	33
Figura 9- On Kawara, <i>FEB.14.1967</i> , 1967, acrílico sobre tela, 25,4x33cm.....	35
Figura 10- Sara Baptista, <i>Sem Título III</i> , 2017. Tinta acrílica sobre papel, 28,5x29,5cm .....	37
Figura 11- Sara Baptista, <i>Sem Título VI</i> , 2017. Tinta acrílica sobre papel, 28,5x29,5cm.....	38
Figura 12- Sara Baptista, <i>Ciclo II</i> , 2017. Gravura em relevo - linogravura sobre papel vegetal, 100x70cm.....	39
Figura 13 - Sara Baptista, <i>Através da Ruína I</i> , 2017. Gravura em relevo - linogravura sobre papel vegetal, 100x90cm.....	40
Figura 14- Sara Baptista, <i>Relíquia do Tempo</i> , 2018. Gravura em relevo - linogravura sobre acetato, 120x110x 50cm.....	40
Figura 15- Sara Baptista, <i>Cronologia Lúdica</i> , 2018. Gravura em relevo - linogravura sobre acetato, 150x 90x20cm.....	41
Figura 16- Sara Baptista, <i>Gaveta de Memórias I</i> 2018, Técnica mista, 62 x 40 x 35 cm.....	42
Figura 17- Sara Baptista, <i>Gaveta de Memórias II</i> , 2018, Técnica mista, 62 x 40 x 35 cm .....	42
Figura 18- Sara Baptista, <i>Rapsódia I</i> 2019, Tinta acrílica sobre papel, 27 x 22,5 cm.....	43
Figura 19 - Hans Bellmer, <i>The Doll</i> , 1936, reconstruída 1965, alumínio pintado sobre base de latão, 63,5x30,7x30,5.....	44
Figura 20- Sara Baptista, <i>Rapsódia II</i> 2019, Tinta acrílica sobre tela, 35 x 25 cm.....	45
Figura 21- Sara Baptista, <i>Marcas IV</i> 2019, Impressão em jato de tinta sobre papel <i>Epson Enhanced Matte</i> 192 gr/m <sup>2</sup> , 31 x 46 cm.....	46
Figura 22 - Sara Baptista, <i>Marcas V</i> 2019, Impressão em jato de tinta sobre papel <i>Epson Enhanced Matte</i> 192 gr/m <sup>2</sup> , 31 x 46 cm.....	46

Figura 23- Nota: Chapa e lixas de água. Sara Baptista, 2021 .....	50
Figura 24- Nota: Chapa polida. Sara Baptista, 2021 .....	50
Figura 25- Nota: Tintar o linóleo antes de ser impresso sobre a chapa. Sara Baptista, 2022.....	52
Figura 26- Nota: Linóleo e Chapa já com a impressão do linóleo realizada. Sara Baptista 2022...	52
Figura 27- Nota: Parte da chapa acabada de ser retirada do ácido. Sara Baptista 2022.....	53
Figura 28- Nota: Parte do resultado final da chapa, depois de estar emergida no ácido. Sara Baptista, 2022.....	53
Figura - Nota: Trabalho final em exposição, 6 chapas com diversas técnicas de gravura e serigrafia. Sara Baptista, 2022.....	58
Figura -Nota: Vista de perto da exposição das chapas. Sara Baptista, 2022.....	59
Figura -Nota: Vista de perto da exposição das chapas. Sara Baptista, 2022.....	59
Figura - Nota: Placas de linóleo expostas com aplicação de tinta preta. Sara Baptista, 2022.....	60
Figura - Nota: Pormenor da Chapa, Serigrafia sobre Chapa. Sara Baptista, 2022.....	61
Figura - Nota: Pormenor da Chapa, Linogravura sobre chapa. Sara Baptista, 2022.....	61
Figura - Nota: Pormenor da Chapa corroída pelo ácido. Sara Baptista, 2022.....	62