



IPL

instituto politécnico de leiria

Escola Superior de Arte e Design das Caldas da Rainha

Produzir consciência ao longo da experiência

(A prática artística como desvelar/manifestar da minha identidade)

Kevin Claro

Orientadora: Professora Isabel Baraona

Co-Orientadora: Professora Susana Gaudêncio

Mestrado em Artes Plásticas, 2016

ÍNDICE

Resumo/Abstract, palavras-chave	3
Introdução	4
I capítulo – A distância (assimilação)	7
1.1 – Deslindar (reminiscência)	7
1.2 – O fazer (como estímulo)	8
1.3 – As ferramentas (como extensões)	9
1.4 – A prática (como revelação)	13
II capítulo – Processo (consciência de)	14
2.1 – Fragmentação	14
2.2 – Duplicidade de superfícies	19
2.2.1 – A “duotopia” do espelho	25
2.3 – Retratar/Representar	27
2.4 – Espaço e Tempo	36
2.5 – Omissão e Revelação	43
Conclusão	56
Bibliografia	57
Webgrafia	58
Índice de imagens	60

RESUMO

A minha prática artística tem vindo a desenvolver-se, fundamentalmente, na exploração progressiva da minha identidade. O auto-retrato e a auto-representação surgem como processos que exteriorizam (metaforicamente) esta auto-observação. Servindo-me assim do contra-senso existente em materializar este processo de introspeção para expor esta prática como exercício em perpétua transformação.

Recorro a diversas técnicas, materiais, meios e formatos, alimentando uma imprescindível exploração plástica. Apodero-me assim da minha prática artística para questionar e despir-me das convenções que delimitam/disciplinam a minha individualidade, procurando desvelar o que é verdadeiramente meu.

Palavras-chave: Processo, Auto-retrato, Auto-representação, Essência, Experimentação

ABSTRACT

In my artistic practice I have been developing, fundamentally, the progressive exploration of my identity. The self-portrait and the self-representation emerge as processes that exteriorize (metaphorically) this self-observation. I use the existing paradox in materializing this introspective process to expose this practice as an exercise in endless transformation.

I use several techniques, materials, mediums and formats that feed the indispensable plastic exploration. In my artistic practice I question and strip myself from conventions that limit/discipline my individuality, seeking to unveil what am I, truly.

Keywords: Process, Self-portrait, Self-representation, Essence, Experimentation

INTRODUÇÃO

“Os autores comunicam-se com o público por alguma marca especial, externa a eles. Sou o primeiro a fazê-lo por meu ser universal: como Michel de Montaigne, não como gramático ou poeta ou jurisconsulto. Se o mundo se queixa de que falo demais de mim, queixo-me de que ele não pensa sequer em si mesmo.” (Montaigne)¹

Esta dissertação, em paralelo com a minha prática artística, será pronunciada na primeira pessoa. O objetivo dessa dissertação evidencia uma exploração crescente, que se firmou indispensável na minha prática tanto artística como pessoal e que me tem acompanhado há vários anos: situar-me como indivíduo.

Impressiona-me a incompatibilidade que se salienta com o distanciamento crescente entre: Eu como *Ser* único e mutável, e, o mundo convencionado que habito e que me rodeia. Este mundo impõe fórmulas para me definir, para me controlar e me conter. Ele toma partido do meu corpo como objeto real/palpável, lê-me através da minha fisicalidade, sendo esta percebida pelos sentidos. Este corpo é identificado como arquétipo da minha personalidade/individualidade que, paradoxalmente, é difícil de circunscrever.

O auto-retrato adquiriu relevância na minha prática artística. Instintivamente, esta temática deu azo a diferentes processos de trabalho pertinentes numa fase que se mostrara irresoluta. Obrigando-me a rebater a posição que até à data tinha para com a minha prática: atentamente crítico em relação ao mundo que me rodeia - focado numa espécie de comentário social - o auto-retrato exigiu enfrentar-me a mim próprio.

Dediquei grande parte do meu tempo a tentar compreender-me e a minha relação com o mundo. Surgiu, deste movimento instrospectivo, a noção da importância do tempo (a prática) passado a examinar aquilo que sou e aquilo que apresento ser, refletindo sobre o trabalho que daí advém. Como afirma André Gide, “aparecer não pode ser separado do Ser, o Ser afirma-se ao aparecer, aparecer é a manifestação imediata do Ser”.²

Sendo o objeto que nasce inevitavelmente da minha prática artística um manifestar da minha existência, esta prática foi irrompendo como metáfora para uma pesquisa que vai para além do mundo perceptivo (este que se explicita por regras, por padrões e por pressupostos).

Ao longo destes últimos anos a construir centenas de rostos, muitos deles hirtos e apreensivos, manifestou-se a necessidade de transcender o visível, indo de encontro à intangibilidade desta auto-observação. Assim surgiu a auto-representação.

¹ Montaigne, Michel de (1580) - *Os Ensaios*, consultado em http://media.orelhadelivro.com.br/pdfs/michel-montaigne-os-ensaios_1.pdf (14-05-2016)

² “1-We are for the sake of appearing. 2- We appear because we are. The two must be joined in a mutual dependence. Then you get the desired imperative. One must be to appear. The appearing must not be distinguished from the being; the being asserts itself in the appearing; the appearing is the immediate manifestation of the being.” (tradução livre) Gide, André (1889-1913) - *Journals, volume 1*, consultado em <https://books.google.pt/books?id=rRCZQ6XyNGQC&printsec=frontcover&dq=Journals:+1889-1913&hl=pt-> (20-07-2016)

Diversamente ao que prevalecia da pesquisa investida no auto-retrato, a auto-representação mostra as suas potencialidades na mutação da forma (do visível/do presente), testemunhando a dinâmica presente na metamorfose ininterrupta da minha identidade.

O ponto de partida é o meu rosto definido como “organização espacial que recobre a cabeça”³ (Deleuze) mas também o meu corpo, já que dele depende a cabeça⁴ e desta depende o rosto.

No entanto, ao contrário do que pode ser evidenciado em alguns corpos de trabalho de artistas contemporâneos que pensam a auto-representação com outros fins (como é o caso da Cindy Sherman onde a artista americana expõe, visível na série *Untitled Film Stills* (1977-1980) preocupações culturais e identitárias que se generalizam pela sociedade), o meu trabalho testemunha uma luta que é travada por mim como indivíduo. Trata-se de um processo real, exercido diariamente, fruto desta auto-observação. Estes corpos de trabalho são representações desta mesma reflexão. Assim, este paradoxo - figurar algo que é incorpóreo - esbate fronteiras entre os conceitos auto-retrato e a auto-representação.

Trata-se de um processo contínuo que testemunha uma introspeção-ação constante. Apresento-me como sou - no seu preciso momento - dando-me a possibilidade de evoluir, refletindo.

Nesta prática - que se nutre e se inspira na casualidade do meu quotidiano - existem vários exercícios autopropostos e várias ferramentas por mim apropriadas. Citando Alberto Giacometti, “uma escultura só me interessa verdadeiramente se esta for, para mim, o meio de entregar a minha visão do mundo exterior... ou, mais ainda, esta é atualmente a única maneira de conhecer esta visão. A um tal ponto que eu já só sei o que vejo trabalhando.”⁵

Este ensaio divide-se em dois capítulos.

O primeiro intitula-se *Distância (assimilação)*. Este capítulo resume o começo da minha prática. Ao aplicar a distância proporcionada entre o passado e o presente, uso este capítulo (dividido em quatro subcapítulos) para esclarecer acontecimentos do meu passado que influenciam a minha realidade atual.

O segundo capítulo intitula-se *Processo (consciência de)*. Divide-se em cinco subcapítulos (Fragmentação, Duplicidade de superfícies, Retratar/Representar, Espaço e Tempo, Omissão e Revelação) e condensa a sinopse de seis séries (Sem auto-retratos, Scans, Reflexos, Panorâmicas, Dogs, dogs everywhere! e Desenhos de corredor) desenvolvidos ao longo destes dois anos. Em cada um destes subcapítulos apresento uma série, à exceção do último que apresenta duas.

Uso a sinopse para narrar, de um modo bastante pragmático, objetivos, preocupações e revelações que se proporcionaram com a prática - visíveis nas séries

³ Deleuze, Gilles (2011) - *Francis Bacon - Lógica da sensação*, Lisboa: Orfeu Negro.

⁴ Idem

⁵ “Une sculpture ne m’intéresse vraiment que dans la mesure où elle est, pour moi, le moyen de rendre la vision que j’ai du monde extérieur... Ou, plus encore, elle n’est aujourd’hui pour moi que le moyen de connaître cette vision. À tel point que je ne sais ce que je vois qu’en travaillant.” (tradução livre) Giacometti, Alberto e Taillandier, Yvon (1993) - *Je ne sais ce que je vois qu’en travaillant* Tusson: L’échoppe

presentes, desenvolvidas ao longo destes últimos dois anos - frisando a importância desta como investigação progressiva que me vai revelando ao longo da sua experimentação.

Esta dissertação só terá a sua devida importância com o confronto do espectador/leitor para com as obras aqui descritas.

1 A distância (assimilação)

1.1 Deslindar (reminiscência)

“Em outro lugar, pode-se recomendar ou acusar a obra, separadamente do operário: aqui não, quem toca um toca o outro.” (Montaigne)⁶

Surge nesta fase a necessidade em refletir sobre a minha prática e o trabalho até aqui realizado. Esta necessidade requer uma certa consciência. A consciência requer uma certa relação. O que possibilita uma relação entre a minha prática decorrida e a minha consciência corrente é o tempo que existe entre ambas. Então, é desta relação que me aproprio para desenvolver esta dissertação.

Com a inevitabilidade de elaborar uma análise, obrigo-me a exercer algo que me foi alheio até à data (refletir sobre a minha prática).

Ao ponderar sobre o que foi feito salientam-se duas coisas. A primeira, e que se torna cada vez mais acertada, é a de que tenho mais facilidade em comunicar por via de objetos do que com palavras. A segunda é a de que repensar algo que já está feito é penoso, isto porque submeto o meu olhar a decisões adotadas no passado, surgindo uma enorme vontade de desfazer-me das afirmações dele derivadas. Revertendo o tempo, num passo a passo imposto pela necessidade em teorizar/consciencializar, salienta-se o receio despertado pela possibilidade em encontrar falhas nas fundações que, apesar de se terem formado independentes de mim, já há muito me moldaram.

A história não é nova. Filho de emigrantes, filhos de emigrantes. Mudança de um território estrangeiro para outro habitual em estórias, mas pouco em história. Mudanças constantes entre pólos geográficos adversos - da cidade pra aldeia, da aldeia pra vila, da vila pra cidade, da cidade pra vila. Grupos de amigos que iam mudando consoante as transições geográficas, e, casas longe de serem casa (umas por serem efémeras, outras por serem sublinhadas como não sendo casa, uma pela sua atmosfera frágil (antagónica à definição de casa), outras por serem apenas casa de 15 em 15 dias).

A incerteza do meu quotidiano acabou por despertar uma paixão ilimitada pelo presente, pelo efémero, pela incerteza do destino, testemunhada nesta prática que me é intrínseca e que se mostra irresolutamente estimuladora.

⁶ Montaigne, Michel de (1580) - *Os Ensaios*, consultado em http://media.orelhadelivro.com.br/pdfs/michel-montaigne-os-ensaios_1.pdf (14-05-2016)

1.2 O fazer (como estímulo)

“Em todos os géneros, o homem verdadeiramente bom é aquele que mais sente que nada é dado, que é preciso tudo construir, tudo comprar; e que treme quando não sente a existência de obstáculos; que os cria... Nele, a forma é uma decisão motivada.” (Paul Valéry)⁷

Começo por revisitar memórias que tenho da minha prática. Esta só fará sentido se eu for à sua origem. Não encontro na minha memória a sua origem, isso porque não me recordo de nunca o fazer. A necessidade constante que impulsionava esta atividade era alimentada por uma curiosidade enorme. Queria explorar e dominar as coisas que me despertavam interesse.

Investigando o passado, algumas práticas destacam a sua coerência. Com este exercício, surgem memórias que criam conexões com a minha prática actual. Destas, a que mais sobressai é a de desenhar diariamente. (Vêm-me à memória os estádios de futebol entre a seleção portuguesa e a francesa. A minha convivência alternada com cada um dos territórios condicionava o resultado do jogo explicitado nos desenhos).

A minha prática acabou por ser moldada pela mudança constante entre certezas e incertezas geográficas, sociais e culturais, vou escusar-me a dar exemplos em concreto sobre estas mudanças. Contudo, darei exemplos concretos sobre ferramentas que marcam a minha prática artística. Utensílios e atividades que me acompanham diariamente e me ajudam a captar o mundo à minha maneira.

A necessidade em registar e explorar estes momentos é (e vou continuar a acreditar convictamente nisso mesmo) uma necessidade. Essa necessidade é associada a algo que é inevitável, que é essencial. Neste caso (no meu caso) a revelação da minha individualidade, assim, citando Edgar Morin: “o espírito humano abre-se ao mundo.”⁸

⁷ “Moralité. En tous genres, l’homme vraiment fort est celui qui sent mieux que rien n’est donné, qu’il faut tout construire, tout acheter; et qui tremble quand il ne se sent pas d’obstacles; qui en crée... Chez celui-ci, la forme est une décision motivée.” (tradução livre) Valéry, Paul (1998) – *Degas Danse Dessin*, Paris: Éditions Gallimard

⁸ “O espírito humano abre-se ao mundo. A abertura para o mundo revela-se através da curiosidade, da interrogação, da exploração, da pesquisa, da paixão pelo conhecimento. Manifesta-se no modo estético mediante a emoção, a sensibilidade...” Morin, Edgar (2003) - *O método V. A Humanidade da Humanidade*, Sintra: Publicações Europa-América

1.3 As ferramentas (como extensão)

As ferramentas tornaram-se mediadoras fundamentais para o meu dia-a-dia, permitindo que registasse o mundo que me rodeava. Destas, a mais proeminente é o diário gráfico.

Adquirindo consciência sobre estas memórias, é-me inevitável salientar a portabilidade destas ferramentas, que ironicamente, ilustravam a inconstante mobilidade geográfica a que estava sujeito e que ainda hoje influenciam o meu trabalho.

Lembro-me que os meus primeiros desenhos eram realizados em folhas soltas que os meus pais expunham no frigorífico - os temas eram variados - mas o único desenho que me vem à memória dessa época, que se desviava dos barcos de piratas e dos estádios de futebol, é um retrato que fiz do meu pai com um palito na boca sentado no sofá. Eu tinha seis anos. (Lembro-me com precisão desse momento. A sala onde se situava o meu pai estava preenchida até ao teto de caixas de cartão brancas e pretas. Encontravam-se escritas a negrito e com letras maiúsculas. Salientavam-se as palavras; “*Fragile*, loiça”, “K-7’s e álbuns de família”, “Ponte-de-Vagos”, “João Briga”. Era tempo de mudanças).

Os desenhos progrediam. Tinha sempre vários utensílios para os concretizar. Folhas brancas não me faltavam, (sendo o meu pai desenhador e a minha mãe contabilista, os montes de papel branco de impressora fizeram sempre parte da mobília lá de casa). Para desenhar tinha vários lápis de grafite/cor, marcadores e canetas (que desmontava e voltava a montar incessantemente).



Fig.1 – Diários gráficos (2011-2013), dimensões e técnicas variadas

Logo depois, acompanhando os materiais escolares, surgiram os cadernos A5 de capa preta com folhas brancas. (Lembro-me perfeitamente do os ir comprar com a minha mãe ao mini mercado da aldeia. A dona do estabelecimento ria-se da quantidade de cadernos que eu utilizava e acabava por me oferecer um esporadicamente). Estes diários gráficos acompanhavam-me para todo o lado. Ainda hoje me acompanham.

Algum tempo depois surgiu uma *handycam*. Adquiri-a com 13 anos. Esta ferramenta que inicialmente surgiu com a necessidade em gravar o meu grupo de amigos a andar de *skate* rapidamente se tornou numa ferramenta para arquivar qualquer momento. Passava a noite toda a rever as filmagens que fizera nesse dia. Era comum eu fazer pausa no vídeo e desenhar nos meus diários momentos que me chamavam à atenção. Curiosamente, a prática de desenhar sequências, *story boards* e imagens com movimentos e defeitos de arrasto estão presentes na minha prática atual.

Com o tempo surgiram novas ferramentas para explorar o meu mundo, como foi o caso da pintura. Num feliz encontro com um saco plástico que o meu irmão colocou no lixo, deparei-me com restos de tintas sobre as quais nada conhecia (o meu irmão também estudou artes e foi sempre uma influência para a minha prática). Fiquei extasiado com este achado. Explorei estes novos meios e todas as suas potencialidades. Desde logo me afeiçoei às aguarelas. A sua clareza plástica e a sua portabilidade agradavam-me bastante. No meio destas surgiram frascos e tubinhos de tinta. Era difícil manuseá-las (por algum motivo, umas ficavam estranhas quando eu as misturava com água. Mais tarde vim a perceber que o óleo não se dá muito bem com este mediador). Comecei então a pintar madeiras e cartões que se encontravam lá por casa.

Algum tempo depois ingressei o curso de Artes Visuais. Felizmente - e com o encontro congruente de um professor que se tornou impulsionador para a minha prática - a minha produtividade ia prosperando. (No meio dos seus muitos conselhos o “nunca pares de não ter medo de experimentar” foi o que mais me marcou, ainda hoje o levo muito à risca).

Ao longo dos três anos de secundário (que acabaram em quatro), a pintura ampliava-se e ia-se desviando do diário gráfico. Neste dedicava-me ao esboço. Nessa época aparecem as minhas primeiras referências artísticas. O Monet, Renoir, Van Gogh e, mais tarde, Picasso, Bacon e Cézanne tornaram-se relevantes e acabei por criar ligações com os seus trabalhos.

(Adquirindo vários livros destes artistas, acabei - do mesmo modo que eu fizera com as centenas de bandas desenhadas que na minha infância e adolescência passaram pelas minhas mãos – dedicar-lhes horas a observar e reproduzir as pinturas/desenhos nestes contidos. Acabava por nunca ler nada do que neles se encontrava, as imagens eram a única fonte de interesse).

Destes Impressionistas/Expressionistas, o que mais me chamava atenção era como a cor e a pincelada poderiam manifestar tão bem um instante. Aquelas imagens não eram fixas, eram movimentos contínuos, eram janelas abertas. Isso era visível nos jogos de luz das telas do Renoir, nos movimentos circulares entre cores no caso de Van Gogh e nas imagens aparentemente inacabadas de Cézanne.

Assim, com o passar do tempo, o meu quotidiano tornara-se a essência do meu trabalho. Influenciado por um novo mundo e pela minha independência, a beleza do meu dia-a-dia salientou-se no tema que eu queria enfatizar. A satisfação por mim sentida comparava-se à da minha produtividade.

Este momento coincidiu com um encontro afortunado de uma *Pentax* antiga que pertencera aos meus pais. O processo analógico assemelhava-se à minha maneira de ver e experienciar o mundo. Ao contrário do digital - que tanto nos reconforta pela sua fugacidade - o processo por de trás da fotografia analógica requer tempo, atenção, estima, conhecimento, e para quem não teve esclarecimentos técnicos, coragem para aprender com os erros. Explorava o tempo com longas exposições, a sobreposição de imagens no mesmo diapositivo e a plasticidade do grão na fotografia. Conseguia assim com esta ferramenta, obter imagens que se aproximavam às da minha pintura.

Com a prática a deslocar-se ao longo do tempo, criou-se a consciência da diferença que cada ferramenta possui. Começou a ser importante explorar ao máximo as suas barreiras.

No meio do meu quotidiano resguardado, alguns tópicos se faziam notar e ganhavam um certo vínculo nos temas que eu ia explorando. Estes, influenciados pela música e pelos grandes acontecimentos mediáticos, provocavam uma grande quantidade de trabalhos com temas político-sociais. Expunham o meu descontentamento sobre temas como o racismo, o sexismo, o fascismo e o capitalismo.



Fig.2 – *Hipocrisia, vazio vs cheio* (2010), aguarela e caneta sobre papel, 21 x 29cm

Criei a obsessão em repetir imagens destes temas que me deixavam revoltado com a sua desigualdade incoerente. No entanto, este descontentamento levou-me a criar imagens edificadas em estereótipos encontrados nos movimentos de contra cultura que eu utilizava para me inspirar. Assim, devido a esse não aprofundamento derivado do cliché, sentia que estas não produziam diferença.

A incoerência do mundo que me rodeava diluía-se cada vez mais com a minha própria identidade. Pouco a pouco, crescia um sentimento de pequenez que eu como indivíduo, simbolizava perante este. As preocupações iam-se mutando no meu trabalho. As cores perdiam intensidade.

1.4 A prática (como revelação)

“Se minha alma pudesse se firmar, eu não experimentaria mas me decidiria: ela está sempre em aprendizagem e em prova. Proponho uma vida humilde e sem lustro: pouco importa.” (Montaigne)⁹

É neste momento que o auto-retrato se manifesta na minha prática. Este surgiu inconscientemente, tenho consciência disso. Surgiu a necessidade em retratar a minha imagem compulsivamente. O meu rosto ia aparecendo da mesma maneira que este se encontrava nos espelhos que usava para me representar, serenos e raramente divulgavam algum tipo de expressividade.

Da constante crescente em questionar-me sobre as coisas que me rodeavam, bem como as questões que apareciam sobre o meu futuro e sobre a utilidade da minha prática, o auto-retrato tornava-se cada vez mais presente. Comecei a desenhar-me várias vezes olhando para os ditos espelhos (raramente me desenho a partir de fotos).

Vários meses se passavam e os auto-retratos ocupavam a maioria das páginas dos meus diários gráficos, bem como a maioria das telas/madeiras/cartões que pintava. Das raras vezes que me interroguei sobre esta obsessão diária, as respostas iam sempre ao encontro do, – Não preciso de pedir a ninguém para ser meu modelo, ou – Estou predisposto em qualquer instante.

Com a relação criada a partir da dita distância temporal, a consciência ganha o poder de assimilar as coisas. Não é por acaso que estes auto-retratos surgiram num ano repleto de interrogações. Duvidava da minha prática artística, do futuro que me aguardava (este era o meu último ano de licenciatura). Estas questões aumentavam com a insatisfação proporcionada pelas incertezas que este mundo me apresentava.

Esta atmosfera prolongou-se durante um ano. A minha família, as jantaradas com amigos, as paisagens e a musa que habitavam os meus trabalhos foram substituídos pelos auto-retratos compulsivos. Algo queria comunicar, mas eu não sabia o quê.

⁹ Montaigne, Michel de (1580) - *Os Ensaios*, consultado em http://media.orelhadelivro.com.br/pdfs/michel-montaigne-os-ensaios_1.pdf (14-05-2016)

2 Processo (consciência de)

“A consciência é a emergência mais notável do espírito humano. Produto/produtora de uma atividade reflexiva do espírito sobre si mesmo, sobre as suas ideias, sobre os seus pensamentos, a consciência confunde-se com esta reflexividade ativa. O indivíduo humano pode dispor da consciência de si próprio, capacidade para se considerar como objeto, sem deixar de permanecer sujeito.” (Edgar Morin)¹⁰

2.1 Fragmentação

Revelou-se na minha prática artística um momento em que o espaço reclamou uma certa relevância. Previamente a este acontecimento, o espaço era indiferente. O tempo era aplicado/exercitado em qualquer lugar sem qualquer tipo de preconceito. Esta confiança devia-se ao fato do mundo exterior ser a matéria à qual eu me referenciava e da qual eu me inspirava para criar. (Aqui, quando falo de tempo falo da minha prática, quando falo de espaço falo do local usado para exercitar o tempo).

O tempo andava de mãos dadas com o espaço e eu apoderava-me da constante imprevisibilidade do acaso, deixando-me ir com o ritmo dos acontecimentos. Entretanto, a pulsão do meu trabalho deixou de acompanhar a casualidade desta atmosfera. Gerou-se a necessidade de poder controlar, ou pelo menos, circunscrever os seus imprevistos. Procurei delimitar essas eventualidades num resguardo que me permitisse reforçar a minha individualidade. Intensificava-se a urgência em definir a minha individualidade.

Creio que é neste momento de carência que nasce a preocupação em obter um ateliê. Sendo este um espaço onde podemos compor o nosso próprio universo - fugir do real do qual somos prisioneiros. Um espaço onde conseguimos convocar o imprevisto intrínseco ao mundo exterior e do qual a minha prática se alimenta.

Os esforços para obter este então desejado espaço acompanharam-me durante alguns anos. A divisão extra em casa acostumava-se ao cheiro e aos salpicos das tintas que eu nele utilizava. No entanto, salientava-se cada vez mais que o ambiente de casa suprimia o do suposto “espaço branco” que a minha prática solicitava. Tornava-se claro que este espaço só me devolveria as suas ditas características benéficas se o distanciasse de qualquer tipo de atmosfera quotidiana. As tentativas de o transportar para fora desta infra-estrutura iam sendo dissipadas com pretextos transversais.

O diário gráfico convertia-se no amparo desta privação. Com o prolongamento desta carência, as folhas brancas rapidamente se preenchiam e a quantidade sincronizava-se com a falta.

Depois de algumas dezenas de diários gráficos vorazmente preenchidos, o desejado espaço finalmente compareceu no momento em que ingressei este Mestrado.

Este espaço tinha algumas condições: era uma divisão compartilhada, (apesar da maioria dos seus ocupantes não lhe darem uso). Tinha uma ótima iluminação durante o dia,

¹⁰ Morin, Edgar (2003) - *O método V. A Humanidade da Humanidade*, Sintra: Publicações Europa-América

a pior iluminação imaginável durante a noite. O seu enorme pé direito faz deste espaço um autêntico frigorífico durante o inverno. A sua rápida acumulação do pó possibilita criar um *Dust Breeding*¹¹ semana sim semana não. O uso excessivo de tintas fez deste espaço uma autêntica esponja embebida em terebentina. Este só poderia ser usado seis dias por semana, dezasseis horas por dia. E, para nele entrar, teríamos de assinar um papel e pedir as chaves a um senhor simpático, que com o passar do tempo já sabia precisamente aquilo que nós pretendíamos. - São as chaves da sala 12 não é? – Sim. Por favor.

Devido às grandes dimensões deste espaço, foram-se criando cubículos que proporcionavam uma atmosfera mais centrada para cada indivíduo. Estes “territórios” permitiam a dissipação da galhofa alheia, (que por vezes era produtiva para esfriar a cabeça do eruditismo).

Elevei rapidamente o meu cubículo. Paredes pintadas de branco, chão limpo, uma mesa pequena, outra grande e uma cadeira. Estava pronto para preenchê-lo.

Sem auto-retratos

Este corpo de trabalho (*Sem auto-retratos*) constitui-se em cem telas de madeira, todas com dimensões díspares entre 5x7 cm a 40x50 cm. O fundo de cada tela foi previamente pintado a acrílico preto e em seguida, adicionei um auto-retrato pintado a óleo com cores monocromáticas. Estes auto-retratos foram executados a olhar para um espelho de pequenas dimensões. O conjunto demorou cerca de um mês e meio a ser concretizado.

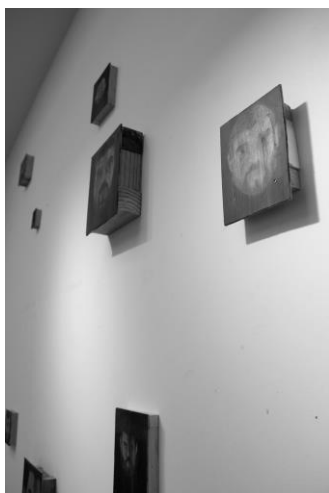


Fig.3, 4, 5 – Fragmentos de algumas telas desta série (2014-2016)

¹¹ *Dust Breeding* (1920) Marcel Duchamp, fotografado por Man Ray

Este corpo de trabalho nasceu do confronto que obtive ao ocupar este “espaço branco” (ateliê). No momento em que o habitei, empenhei-me para começar a trabalhar mas ironicamente, nenhuma ideia surgia. Esta crise ocorria devido ao vácuo que este espaço promove. Apesar de eu assim o ter solicitado, o vazio intimidava-me enormemente.

No mundo (usando o seu significado mais lato) tudo se move independentemente do meu *Ser*. Verificando que mesmo estando desanimado, ou sem ideias, o movimento constante que forma este cosmos cria possibilidades suficientes para me manter distraído. No entanto, no espaço inabitado disponibilizado pelo ateliê, a minha atenção direcionava-se à única coisa que nele existia, e isso era eu.

No confronto com a reverberação devolvido por este espaço, salientou-se que a minha identidade pretendia uma certa dedicação. As dúvidas que há já algum tempo me importunavam revelaram ter proporções desmesuradas. Esta questão, como já referido, solicitava-me um certo reparo mas eu teimava em abafar essa voz. Inevitavelmente, esta foi elevando o seu tom ao ponto de eu não conseguir atentar mais nada.

Foi preciso confinar-me neste espaço para constatar que a introspeção iria vincular-se no meu processo artístico. A partir deste momento formou-se a consciência - díspar do que era feito previamente - da essencialidade desta prática.

Com a reflexão, a minha identidade mostrava-se fragmentada e dispersa (como um eco). Comecei a sentir-me estrangeiro a mim mesmo.

Refletir sobre nós mesmos (usando o aforismo Grego *Conhece-te a ti mesmo* cunhado por Sócrates) requer uma certa prática. Esta prática necessita ser trabalhada e vai-se desenvolvendo com o tempo. A ação visa promover a introspeção. Logo, para me conhecer a mim mesmo, para compreender como modificar a relação que tenho comigo, com o outro e com o mundo, é necessário, como demonstra Jello Biafra¹²: exercer uma auto crítica para progredir.

No decorrer deste corpo de trabalho, eu autorretratava-me olhando para um espelho. A concretização de cada tela era relativamente lenta, (não que a sua execução fosse demorada, mas este processo era psicologicamente exaustivo, a um ponto de já não conseguir olhar para mim quando ia lavar a cara e os dentes).

Deste modo, eu procurava-me no meio do olhar que o espelho me devolia. Retratava-o analisando-o. Mas, como explana Bart Verschaffel, “o olhar é atraído pelo interior e trespassa o que à sua frente se encontra. Olhar nos olhos, não se resume apenas a cairmos, mas também sermos fixados.”¹³ Esta tensão dificultava-me a perceção daquilo que eu procurava, limitando-me sempre a repetir a superfície (o rosto), receando trespassar aqueles olhos que me julgavam.

Na troca inevitável de olhares que iam aparecendo, surgiam fragmentos difusos de um indivíduo que impossibilitava o seu total reconhecimento. Os espelhos apresentavam-se

¹² Dead Kennedys (1986) - *Chicken Shit Conformist, Bedtime for Democracy, Alternative Tentacles*

¹³ “Le regard est quelque chose qui à la fois atire vers l’interieur et perce ce qui se trouve devant lui. Regarder dans les yeux, ce n’est pas seulement “tomber”, mais aussi “être fixé.””(tradução livre) *Verschafeel, Bart* (2002) - *Moi ou una utre, Autoportraits d’Artiste Belges*, Bruxelas: La Renaissance du Livre/Dexia

como um caleidoscópio apontado ao meu próprio rosto, e no meio destes “pedaços”, questionava-me sobre quem estava a olhar para quem, quem é que estava a interrogar-se.

O descontentamento, proporcionado pela imprecisão que se ia repetindo infinitamente, levou-me a ceder e a desfazer-me daqueles rostos que me fitavam. A trincha embebida com diluente tratava de desfazer a camada de óleo que os formava.

O resultado apresentado por estas imagens golpeadas revelou-se num estranho e revelador sentimento de reconhecimento. Estas desvelavam mais da minha identidade do que aquela devolvida pelo espelho.

Refletindo sobre este estranho reconhecimento, a autorrepresentação salientou a sua clareza em relação ao autorretrato (procedimento exercido no começo deste corpo de trabalho).

Procurava, na repetição infinita do meu rosto – a minha face tal qual o espelho me devolve - uma espécie de certeza/ fixidez/ finitude, algo que me firma-se. Resultou, deste acumular de fragmentos (retratos), um *Mise en abyme*, representado no rebatimento exercido na repetição sucessiva de rostos (assemelhando-se a uma voz que ecoa infinitamente, intercalando-se simultaneamente com a voz anterior e a seguinte, tornando-se assim impercetível).

Com o gesto acionado nestes autorretratos - renunciando a semelhança que estes me proporcionavam - manifestaram-se imagens que representavam a minha condição como individuo mutável, apesar de ser sobriamente fixo pelo objeto resultante. Assim revelou-se a pertinência da representação (em relação à retratação).

Revejo esta revelação nas palavras que Margarida Medeiros usa ao falar do trabalho de Francis Bacon: “A auto-representação é des-figurante, obsessiva, trepidante; nela está implícita uma interrogação sobre o *Ser*, sobre o sentido da configuração das formas, está implícita uma necessidade de desestabilizar essas formas, (...) Bacon anuncia a ameaça de morte do Eu (que é um equivalente simbólico da des-figuração) através da insistência na representação de si deformada. (...) deixa entrever a solidão humana, a percepção de si como *non-sense*.”¹⁴ O conjunto da série *Sem Auto-retratos* completa-se na última pincelada que retrata a ânsia em atingir o impercetível (ex: Fig.5).

A economia da objetividade e de meios foi - e é - essencial na minha prática. Não se trata apenas de uma poupança, trata-se de fornecer o essencial. Esta preocupação engloba a técnica, o processo, o conceito e a própria ideia.

Este corpo de trabalho foi-se construindo a partir de restos de materiais que se encontravam espalhados neste espaço. (Ironicamente, a atitude patente neste material desprezado, aparentava-se às incongruências visíveis na minha identidade). Estes materiais, abandonados pelos ex-residentes, resumiam-se a alguns tubos de tinta por esvaziar, algumas ripas de madeira e alguns metros de MDF. Assim, quatro tiras de pinho coladas e pregadas a um rectângulo de MDF formavam uma tela. Rapidamente construía o suporte que ganhava as proporções que eu desejava. Depressa estabeleci que estes objetos iriam possuir diferentes dimensões e iriam encontrar-se a distâncias díspares da parede.

¹⁴ Medeiros, Margarida (2000) - *Fotografia e Narcisismo*, Lisboa: Assírio e Alvim

Estes rostos, com cores que iam de encontro a essa essencialidade proveniente da economia (já que a cor tem o poder de distrair o espetador), emergiam de um fundo negro mate. Era no vazio que eu me procurava e foi no resultado desta exploração - neste revelado pelo ato que se desfez daqueles rostos - que eu me fui desvelando, disforme e despedaçado.

Citando Agostinho da Silva: “a única revolução definitiva é a de despojar-se cada um das propriedades que o limitam e acabarão por o destruir, propriedade de coisas, propriedades de gente, propriedade de si próprio.”¹⁵

Este corpo de trabalho, como uma voz que ecoa, apodera-se a qualquer espaço.



Fig.6 – *Sem auto-retratos*, Instalação/pintura (2016)

¹⁵ Silva, Agostinho da e Silva, Paulo Neves da (2009) - *Citações e Pensamentos de Agostinho da Silva*, Lisboa: Casa das Letras

2.2 Duplicidade de superfície

Alcansei, a partir deste momento, a consciência em aprofundar a escolha dos utensílios que iria usar nos meus próximos exercícios. A pintura, recurso predileto na minha prática até à data, manifestou-se sendo uma imposição no meu trabalho, (esta fez-se notar como tal na obra acima mencionada, *Sem auto-retratos*). A técnica evidencia a minha criatividade, na irrepetível singularidade do “pictorial writing”¹⁶ - expressão utilizada por José Luis Brea que define a técnica como uma inevitável declaração da identidade do artista – revelando-me como artífice. Além disso, a pintura requer um certo tempo perante a sua execução, revelado na sua densidade. Esta implica, como afirma Margarida Medeiros: “uma transformação do mundo pelo pensamento”¹⁷, tendo a possibilidade de adular a realidade.

A adversidade patente nesta técnica, encontra-se no desvio das preocupações do meu trabalho, sendo este uma procura reproduzível de uma ação real. Logo, o gesto não deveria ser exposto por mim como artesão - pela minha técnica única que cada criador possui - mas sim testemunhar-me como *Ser* que habita e experiência este mundo.

A partir deste momento as ferramentas teriam de afastar esta singularidade da técnica e apreender a minha condição tal como ela é, materializando, como afirma Margarida Medeiros: “a ação imediata do sujeito sobre este mundo”.¹⁸

Scans

Este corpo de trabalho é constituído por várias dezenas de objetos, cada um composto por um espelho e uma imagem de dimensões 30 x 22cm. Estas imagens - que ainda hoje são acumuladas - nascem da evolução de algumas ideias chaves apontadas no trabalho anterior (*Sem auto-retratos*).

O *scanner* surgiu da necessidade em apreender a realidade da ação. No entanto, ao contrário da fotografia (médio primário para a “transferência da realidade”¹⁹) - que funciona como uma cortina que se expande, expondo assim a área total do fotograma à luz que entra pela lente - a mecânica do *scanner* funciona num movimento progressivo, utilizando uma barra horizontal. Esta vai arquivando, ao longo de um determinado tempo (consoante os *dpi's* escolhidos) aquilo que se encontra na sua superfície. Esta barra, com aproximadamente 5mm de largura, cria um percurso temporal que vai do ponto A ao ponto B. Estes representam o começo e o fim da retenção de informação por parte desta tira, dando ênfase ao decorrer progressivo do tempo que não se encontra na fotografia.

¹⁶ Brea, José Luis (2003) – *Identity Factories: Self-portrait rhetoric*, consultado em: <http://www.joseluisbrea.es/eng/factories.pdf> (30-05-2016)

¹⁷ Medeiros, Margarida (2000) - *Fotografia e Narcisismo*, Lisboa: Assírio e Alvim

¹⁸ Idem

¹⁹ Bazin, André (1991) - *O cinema, Ensaios*, consultado em: <https://grupograv.files.wordpress.com/2008/06/andre-bazin.pdf>

Tomando então proveito da série anterior, decidi criar focos para me debruçar sobre uma eventual evolução para este novo trabalho. O primeiro consistia em encaminhar o aspeto final da imagem para longe do meu controlo, construindo imagens de um modo mecânico e que não dependessem da minha habilidade para as conceber. O segundo, a de que esta obra teria como foco a declaração do gesto do “ir para além da superfície”.

A revelação do trabalho anterior surgiu com o testemunho da aparência distorcida, revelada pela genuinidade da representação (auto) de algo para além do visível. Foi com a investida sobre a superfície que este trabalho criou ligações entre: o fragmento de uma imagem real (o meu rosto, autorretratado) e o resultado distorcido representado na imagem final, que se mostrou peculiarmente familiar.

Era necessário dar forma a este movimento que ia ao encontro ao sem-forma/informe. Como afirma Gilles Deleuze, a arte “não se trata de produzir ou inventar formas, mas sim captar forças.”²⁰ este reforça a sua afirmação com a citação de Paul Klee “Não se trata de dar o visível, mas sim tornar visível.”²¹



Fig.7 – Scan nº9 (2016), 22 x 30 cm

A tensão surgiu no como tornar visível esta força. Como é que poderia ser possível materializar a minha procura - ir para além do visível - se a sua manifestação ia de encontro ao objeto? Georges Bataille, mencionando o informe²², elucidou esta questão. Este alega que o significado desta palavra só começaria no momento em que ela não fornecesse o seu sentido mas sim a sua tarefa. Ou seja, desprezando o adjetivo que representa a palavra informe, propor-lhe o seu objetivo - que neste se pode definir como algo que ainda não é

²⁰ Deleuze, Gilles (2011) - *Francis Bacon - Lógica da sensação*, Lisboa: Orfeu Negro

²¹ Idem

²² Guildenstein, Georges (1929) - *Documents, vol1*, Georges Bataille - L'informe, consultado em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32951f/f509.item.zoom> (20-07-2016)

estabelecido/especificado. É importante realçar que esta ainda não é, pois a palavra informe só faz sentido pela percepção que existe em nós do seu prefixo. É pelo facto da palavra informe requerer uma relação com a palavra forma, que esta evidência recusa, bem como dependência perante a outra.

Deste modo, esta analogia é um bom exemplo para contextualizar o que procurava neste trabalho. O informe é construído a partir da forma existente e conhecida. Assim, ao transgredir o meu rosto - indo para além da forma – saliento que é a partir dessa figura existente que eu começo a “investida”. Nada existe para além do rosto sem existir rosto. Da mesma forma que, no meu corpo de trabalho, nada é representado sem deixar transparecer a realidade.

Quando represento a minha condição, esta transparece, indo ao encontro da veracidade existente neste tema (apesar de ser uma narração). O uso do meu corpo, não como personagem mas como fardo inevitável da minha presença neste mundo, testemunha a minha existência. É no momento que represento algo que é irretratável que se esbatem fronteiras existentes no autorretrato e na autorrepresentação.

O *scanner*, sendo um mecanismo que utiliza tanto a superfície (plano que regista a imagem), bem como o próprio tempo (duração da digitalização) oferece várias características que poderiam esclarecer-me nesta pesquisa.

Estas imagens são executadas pressionando o meu rosto e partes do meu corpo contra a superfície deste objeto. Não existem ensaios na ação exercida sobre a superfície. O gesto nele executado, desde que o mecanismo começa o seu percurso, é intuitivo e impulsivo. A falta de controlo da minha parte sobre este mecanismo impossibilita a repetição da mesma imagem. Em alguns momentos, a condensação e a saliva tornam-se inevitáveis de controlar, acompanhando a necessidade fisiológicas que o meu corpo possui naquele período de tempo.

Curiosamente, algumas imagens reveladas pelo *scanner* aproximavam-se à do rosto do ditador italiano Benito Mussolini depois da sua morte (fig.8). A imagem deste rosto acompanhava-me há alguns anos. O que mais me marcava nesta imagem eram os mitos que a acompanhavam.

Mussolini fora morto a tiro na manhã de 28 de Abril de 1945, sendo despejado na *Piazzale Loreto* em Milão na manhã seguinte. No momento em que a multidão constatou a identidade daquele corpo, esta agrediu-o a um ponto deste ficar irreconhecível, “aproximaram-se dois rapazes e deram selvaticamente pontapés no queixo de Mussolini. Quando se retiraram ficou terrivelmente desfigurado.”²³ “A multidão aplaudiu selvaticamente e os das filas da frente cuspiram-lhe e atiraram-lhe quantas porcarias puderam encontrar.”²⁴

Ironicamente, vários cartazes com a cara de Mussolini desfigurado teriam sido colocados nessa mesma praça, anos antes da sua morte.

²³ Hibbert, Christopher (1967) - *Benito Mussolini*, Portugal Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade

²⁴ Idem

Como a maioria dos ditadores, Mussolini atribuía grande importância à propaganda da sua figura, com a sua “habilidade própria do grande propagandista que era, consegui impressionar o povo com a dureza do trabalho que impôs a si mesmo (...) Os jornais publicavam todos os dias fotografias dele a assentar tijolos, a martelar com força nas oficinas dos ferreiros, a ceifar trigo com o seu volumoso peito nu, fotografado como gostava, fazendo figura ao sol.”²⁵ Tinha também “preocupação de parecer mais culto de que era”²⁶ usando expressões eruditas em idiomas que desconhecia. Este “não era apenas um ditador. Era um ídolo. Em milhares de casas os seus retratos eram recortados de jornais e colocados nas paredes”²⁷. “À medida que os meses passavam (...) a verdade era alterada e suprimida, a imagem do Duce como super-homem benevolente arreigava-se cada vez mais na imaginação popular.”²⁸

Antes de morrer fuzilado, Mussolini, ao ver uma metralhadora apontada a ele, gritou “-No peito! Dispara para o peito! (...) enquanto levava as mãos à cara, indo as balas despedaçar-lhe um antebraço”²⁹

O gesto sinistro da multidão pode ser interpretado como a necessidade impetuosa de se desfazer do ícone, da personalidade que esta figura representava.



Fig.8 – Fotografia do cadáver de Benito Mussolini (1945)

As imagens que o *scanner* me devolve explanam um rosto que emerge dum fundo negro, dum vazio. Paralelamente, um rosto que se espalma contra uma superfície iluminada da qual ele luta para poder atravessar. Este plano corresponde à superfície do espelho e ao que esta devolve. Este gesto desvela a urgência em atravessar esta superfície.

A obra é constituída pela imagem que o *scanner* me devolve, bem como de um espelho que é colocado à sua frente. Este espelho é parcialmente diluído com um ácido que

²⁵ Idem

²⁶ Idem, ibidem

²⁷ Idem, ibidem

²⁸ Idem, ibidem

²⁹ Whittle, Peter (1960) - *Os últimos dias de Mussolini*, Lisboa: Livraria Bertrand

lhe retira partes da sua superfície refletora. O fenômeno ilustra a transgressão que procuro nesta ação.

Origina-se assim uma ligação com os dois polos que se encontram na obra, o da superfície não diluída do espelho - que devolve ao mundo real a sua aparência idêntica - e a imagem que, dessa transgressão, aparece por de trás dessas zonas corrompidas. Assim, graças a esta dinâmica, criam-se conexões entre a fixidez da imagem e o constante movimento que o espelho devolve, conectando o conceito de forma e de informe, apreendida na relação entre o real (a forma existente), e o virtual (gesto que explana a tentativa de ir para além do mundo precetivo). É nesta dualidade que o espelho afirma as suas potencialidades.

No documento *De Outros Espaços* de Michel Foucault, são-nos cedido dois pontos de vista sobre o espelho, que tanto é espaço virtual (utopia) como existente (heterotopia).

Numa extremidade, o espelho pode ser visto como uma utopia, “uma vez que é um lugar sem lugar algum”³⁰ não existindo mundo por de trás do espelho. A imagem que o espelho me devolve, resulta da reflexão especular³¹. Este plano bidimensional é interpretado como um ecrã “que está aberto do lado de lá da superfície”³² (Foucault, 1976) mostrando-me algo que não existe, “que me permite ver-me ali onde sou ausente”³³. A utopia do espelho é então circunscrita no para além/dentro do objeto em si.

Na outra extremidade, o espelho pode também ser considerado uma heterotopia. Primeiro porque o espelho, como objeto, existe na realidade. A imagem que me é dada não existe ali, mas “exerce um tipo de contra-ação à posição que eu ocupo”,³⁴ proporcionada no momento em que me olho a mim mesmo sabendo que aquela é a minha imagem (projetada numa espécie de *live stream*), sendo que “o espelho é a verdade da realidade.”³⁵ Encarando essa imagem como sendo a minha, “apercebo-me da ausência no sítio onde estou, uma vez que eu posso ver-me ali”³⁶. Assim, com essa possibilidade, “dirijo o olhar a mim mesmo e começo a reconstituir-me a mim próprio ali onde estou”³⁷. Assim funciona a heterotopia do espelho. Este transforma o tempo e o espaço que ocupo “num espaço a um só tempo absolutamente real, associado a todo o espaço que o circunda, e absolutamente

³⁰ Foucault, Michel(1976) - *De Outros Espaços*, consultado em: http://historiacultural.mpbnet.com.br/pos-modernismo/Foucault-De_Outros_Espacos.pdf (14-09-2016)

³¹ Existe uma diferença entre reflexão especular e reflexão difusa. A reflexão especular, ao contrário da difusa, devolve a imagem tal como ele é na realidade. Isso deve-se aos raios incidentes que atingem a superfície refletora em direções paralelas correspondente à regularidade da superfície. Consultado em: <http://www.fq.pt/luz/254-reflexao-da-luz> (09-08-16)

³² Foucault, Michel (1976) - *De Outros Espaços*, consultado em: http://historiacultural.mpbnet.com.br/pos-modernismo/Foucault-De_Outros_Espacos.pdf (14-09-2016)

³³ Idem

³⁴ Idem

³⁵ “The mirror presents the images of the things that it has in front of it exactly as they are. So it cannot lie. The mirror is the truth about reality” (Tradução livre) Pistoletto, Michelangelo (2012) - *Omnitheism and Democracy*, Biela: Cittadellarte edizioni

³⁶ Foucault, Michel (1976) - *De Outros Espaços*, consultado em: http://historiacultural.mpbnet.com.br/pos-modernismo/Foucault-De_Outros_Espacos.pdf (14-09-2016)

³⁷ Idem

irreal, uma vez que para nos apercebermos desse espaço real, tem de se atravessar esse ponto virtual que está do lado de lá.”³⁸

Estes dois espaços - habitados por mim em simultâneo - fazem do espelho uma ferramenta de dualidades.



Fig.9 – Scan, imagem nº5 (fragmento do objeto final, 2015-2016)

³⁸ Foucault, Michel (1976) - *De Outros Espaços*, consultado em: http://historiacultural.mpbnet.com.br/pos-modernismo/Foucault-De_Outros_Espacos.pdf (14-09-2016)

2.2.1 A “duotopia” do espelho

Duo – dois/par, Topia – espaço. É importante realçar a dualidade do espelho, não só pelo fato do espelho ser uma ferramenta que reflete - pelas suas capacidades de transmitir imagens - mas pela importância e pela dualidade do verbo refletir.

Refletir pode ocorrer como interpretação da ação que devolve a imagem a algo que se coloca frente a uma superfície com características refletoras. Também pode surgir como a capacidade em meditar sobre um certo assunto, refletindo um certo acontecimento ou uma certa ação.

É com a consciência da dualidade do espelho que ele ganha a sua devida importância: o espelho, ferramenta que possibilita a transcendência do corpo que nele se coloca, real e irreal. A duotopia do espelho é fundamental para a introspeção, esta não renuncia nem dá ênfase a nenhuma das suas dimensões, ela trabalha na fronteira que existe entre ambas.

Neste momento, surge o terceiro elemento que encerra este círculo. Este terceiro elemento é representado pela minha consciência, no momento que esta ganha noção destas duas fronteiras. Também é representado pelo espectador, quando este cria noção dessas potencialidades entre as superfícies no momento em que nelas se revê.



Fig.10 – Michelangelo Pistoletto (1962,1982) - *Standing Man*, Serigrafia sobre aço inoxidável, 2500 x 1250 x 25 cm

A relação da consciência torna o observador no mediador, criando assim o terceiro elemento. Sobre o espelho, Pistoletto interroga e argumenta: “Qual é a função do espelho? A de refletir o que tem a sua frente. Se ninguém estiver a olhar para o espelho, este existe? A resposta é não, porque o espelho só existe nos olhos e na reflexão da pessoa que o encara. A função do espelho não pode ser separada do raciocínio reflexivo. O espelho reflete-te e existe porque vê o teu reflexo nele contido. Só o exercício da consciência é que faz com que o espelho funcione. O espelho só existe se te reconheceres nele. O espelho é uma prótese óptica que o cérebro usa para investigar-se e perceber-se.”³⁹

Consciente das possibilidades reflectoras que o espelho possui, utilizo-o para realçar a sua importância como ferramenta de confrontação. Quando o coloca à frente do meu trabalho possibilito essa consciência para quem diante dele se coloca e revê. Como explica Pistoletto, “eu fui de encontro com o espelho para transmitir a ideia de que cada espetador pode ter a mesma responsabilidade que o artista. As pessoas deveriam, individualmente, ser mais similares ao artista, encarando com mais responsabilidade a sua liberdade”.⁴⁰

É no momento que tomamos a liberdade consciente de nos fitar neste objeto que nasce a responsabilidade. Atrás da nossa figura, encontra-se um mundo que nos molda e que se reflete nessa imagem. Mas por de trás dessa imagem bidimensional encontra-se um mundo que só nós podemos conhecer. Cabe a cada um de nós ter a responsabilidade de ir, ou não, ao encontro daquilo que não é visível.

³⁹ “What is the function of the mirror? To reflect what is in front of it. If no one is looking at the mirror, does the mirror exist? The answer is no, because the mirror only exists in the eyes and the thoughts of the person who looks into it. The functioning of the mirror cannot be separated from reflective reasoning. The mirror reflects you and exists because you look at your reflection in it. Only the exercise of thought makes the mirror work. The mirror exists solely if you recognize yourself in it. The mirror is an optical prosthesis that the brain uses to investigate and know itself.” (Tradução livre) Pistoletto, Michelangelo (2012) - *Omnitheism and Democracy*, Biela: Cittadellarte edizioni

⁴⁰ “I came to the mirror to try to transmit the idea that each viewer can have the same autonomous responsibility as the artist. People should, individually, be more similar to artists, and take a little bit more responsibility for their own freedom.” (tradução livre) Pistoletto, Michelangelo e Walleston, Aimee – *Pistoletto is our mirror* (2012), consultado em: <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/news/michelangelo-pistoletto-luhring-augustine-1/> (13-06-2016)

2.3 Retratar/Representar

“O único modo de estarmos de acordo com a vida é estarmos em desacordo com nós próprios. O absurdo é o divino. Estabelecer teorias, pensando-as paciente e honestamente, só para depois agirmos contra elas.” (Fernando Pessoa)⁴¹

Com o tempo vão-se levantando questões. Estas são desfeitas (resolvidas) pelo presente já que cometeram o erro de se terem deixado materializar. Agora fincadas, elas não dão luta (é como combater contra um adversário que se encontra soterrado até aos ombros). Sobre a imagem especular fixa, Margarida Medeiros defende que esta proporciona tensão, negando “o movimento, a mobilidade e plasticidade do eu, a possibilidade do arrependimento e do remorso, ela nega sobretudo a afirmação da vida, porque nos transforma em *coisas*.”⁴²

Vou tateando à medida que o meu trabalho surge, este que pouco a pouco me vai perseguindo. Deste modo, a prática (ao contrário daquilo que eu sempre pensara) não ajuda a resolver, pelo contrário, vai-me despindo à medida que esta procede.

Reflexos

I núcleo

“Vejo-me no meio de um deserto imenso. Digo do que ontem literariamente fui, procuro explicar a mim próprio como cheguei aqui.” (Fernando Pessoa)⁴³

Este primeiro núcleo é composto por 10 fotografias monocromáticas impressas em papel de dimensões 14 x 20cm.

Empreguei pela primeira vez a fotografia no meu trabalho. (Se esta me certifica de algo - pela sua implacável declaração da realidade - será da fragmentação e da indefinição da minha identidade). Tenho perceção deste mecanismo neutro que objetivamente relata e testemunha. Sobre esta objetividade da fotografia, André Bazin afirma que esta “confere-lhe um poder de credibilidade ausente de qualquer obra pictórica. Sejam quais forem as objeções do nosso espírito crítico, somos obrigados a crer na existência do objeto representado, literalmente re-presentado, quer dizer, tornado presente no tempo e no espaço.”⁴⁴

Sendo a essência do meu trabalho a construção de imagens - por via da prática artística - como metáfora da procura/questionamento permanente da minha identidade, este primeiro núcleo de fotografias simula a origem/génese dessa essência.

⁴¹ Pessoa, Fernando (2013) - *Livro do desassossego*, Lisboa: Assírio e Alvim

⁴² Medeiros, Margarida (2000) - *Fotografia e Narcisismo*, Lisboa: Assírio e Alvim

⁴³ Pessoa, Fernando (2013) - *Livro do desassossego*, Lisboa: Assírio e Alvim

⁴⁴ Bazin, André (1991) – *O cinema, Ensaio*, consultado em:
<https://grupograv.files.wordpress.com/2008/06/andre-bazin.pdf> (01-08-2016)

Quero com isto dizer que, se o ponto de partida foi dar a ver esse processo de introspeção, as imagens resultaram num exercício de encenação especular fotográfica.

O preto e branco, questionando a retenção do real que é próprio a este médio, expõe a fotografia como um momento pretérito (uso o cliché dos filmes e fotografias antigas que afirmam uma certa distância temporal pelas suas qualidades pictóricas).

Sobre a representação do tempo, Margarida Medeiros afirma que, “a noção de instante é um dos paradoxos estruturantes da fotografia: esta, ao paralisar o instante, permite a visão analítica (atomizada) da duração, e portanto a consciência do tempo como sucessão de instantes.”⁴⁵ Assim realçam-se as características deste mecanismo - a objetividade persuasiva e a fixidez temporal - das quais eu me apodero.

Se a fotografia é instrumento que devolve um instante, interpretado como sendo recalçado da realidade, é-me dado a possibilidade de controlar, como criador, aquilo que é revelado. Ganho o controle de conceber uma realidade, criando, como afirma André Bazin: “um universo ideal à imagem do real, dotado de destino temporal autónomo”.⁴⁶



Fig.11 - *Reflexos, 1º Núcleo*, imagem nº1 (2015), 14 x 20 cm

Ordenando-me no espaço, represento-me a atuar na minha pesquisa (analiso-me a trabalhar), revelando uma autorrepresentação. Do mesmo modo que as decisões subjectivas perceptíveis neste núcleo em específico, como o posicionamento da câmara e os *settings*

⁴⁵ Medeiros, Margarida (2000) - *Fotografia e Narcisismo*, Lisboa: Assírio e Alvim

⁴⁶ Bazin, André (1991) - *O cinema, Ensaios*, consultado em: <https://grupograv.files.wordpress.com/2008/06/andre-bazin.pdf> (01-08-2016)

por mim designados, salientam uma escolha (um planeamento) reforçando a representação de uma imagem, “o campo é o da simulação.”⁴⁷ como escreve Bruno Marchand sobre a obra de Jorge Molder.

As imagens são construídas em espaços onde invisto o meu tempo a observar-me. Estes lugares são o ateliê e o quarto, ambos espaços com dimensões reais e virtuais (tal como os espelhos, tal como o olhar). Ambos me permitem ter noção de mim mesmo, transcendendo-me.

O ateliê - como já referido - dá-me a possibilidade de me separar do mundo que me rodeia e debruçar-me apenas sobre as minhas preocupações, num espaço onde o tempo funciona com atributos distintos do normal (proporcionando-me características de uma dimensão díspar).

O quarto é um espaço onde o tempo real, o dia-a-dia, é vivamente recapitulado por mim - momento antes de adormecer é utilizado para refletir sobre o tempo sucedido, já os primeiros instantes após acordar servem para elaborar previsões do dia que virá.

Ambos me levam a ter uma reflexão sobre o mundo que habito e sobre a minha posição perante este. São também eles lugares “sem espaço/sem tempo”, já que me oferecem a possibilidade de me refletir como sou e como posso ser, (para não falar da dimensão dos próprios sonhos).

Comparo estas heterotopias ao *real* e ao *virtual*, analogamente ao olhar, que me permite ver o mundo tal como ele se encontra - ter noção dele pela sua forma, cor e dimensão. No entanto, também me permite refletir sobre este, já que é ao observar que crio consciência deste mundo, virtualizando-o.

Olho para estas fotografias como se de espelhos se tratassem. Fotografei-me sabendo que o último espelho era a lente da câmara – o que me permitiu criar uma dialética entre mundos opostos, tornando-me assim no intermediário entre o passado (o momento captado) e do presente (interpretação do objeto).

Consciente deste confronto, usei o objeto final como elemento a meditar. Cruzam-se assim olhares numa atmosfera suspensa no tempo que se renova com cada interpretação, travada entre o presente - no qual se encontra o espectador - e o passado - momento representado na fotografia.

Esta tensão surge com as características do objeto fotográfico e na dualidade que este proporciona entre o auto-retrato e a auto-representação. Sendo que aquelas poses não são reais - a introspeção não é uma prática que se posiciona no espaço – mas que narram a minha realidade, o pragmatismo da transparência presente na fotografia cria questionamento sobre a veracidade do que esta espelha.

Estas autorrepresentações são autorretratos. A contradição explana o absurdo que existe na necessidade em materializar esta procura, sabendo que é impossível delimitá-la. Revejo-me nas palavras de Camus quando afirma que: “o que é absurdo é o confronto entre esse irracional e esse desejo apaixonado de clareza cujo apelo ressoa no mais profundo do

⁴⁷ Marchand, Bruno (2009) - *Depor a máscara, Jorge Molder*, consultado em: http://www.culturgest.pt/docs/jmolder_chiado8.pdf (09-05-2016)

homem. O absurdo depende tanto do homem quanto do mundo. É, neste momento, o único laço entre os dois.”⁴⁸

Na revelação visível desvelada pelo jogo de luzes e sombras, estas imagens não me respondem, elas questionam-me, proporcionando um movimento constante no meio da incerteza.

⁴⁸ Camus, Albert (1942) - *O mito de Sísifo* consultado em:
http://www.planonacionaldeleitura.gov.pt/clubedeleituras/upload/e_livros/cle000131.pdf (20-04-2016)

II núcleo

O segundo núcleo desta série é composto por 10 fotografias monocromáticas impressas num papel com as dimensões 60 x 85cm.

Mais uma vez, a execução do novo trabalho é inspirada no precedente. O ponto de partida para esta nova série é, como afirma Margarida Medeiros sobre aquilo que a fotografia cria: “uma relação entre o olhar e o corpo- a imagem do corpo- que torna este ilusoriamente presente, e, por conseguinte, ilusoriamente possível.”⁴⁹

Nestas imagens (*I núcleo*, fig.11) encontro-me à procura de uma imagem de mim mesmo num jogo que crio com vários espelhos. Ao confrontar-me com estas imagens tenho a estranha sensação de haver a possibilidade de aquele não ser eu. Depois lembro-me que aquela personagem sou eu naquele determinado momento. As imagens foram criadas para iludir. Nelas confronto, com o meu olhar, quem as/me fita.

Eu, nelas presente, censuro (me), pergunto (me): - É isto que queres ver? É desta precisão que necessitas para confirmar a minha luta? Ainda dúvidas de mim? Agora lembro-me. É com esta necessidade em olhar para trás que o meu trabalho se desenrola para a frente. Fiz do trabalho anterior um conselho que se pode rebuscar em qualquer altura da minha vida.

Apercebo-me que esta superfície (a fotografia/o espelho) é demasiado falaciosa - em relação à minha pesquisa - devido à objetividade das imagens que dela resultam. Nasceu a necessidade em ponderar essa objetividade que a fotografia entregava.

Procuro um espelho que - como é suposto - devolva a realidade. Como afirma Pistoletto: “o espelho é uma prótese que o cérebro usa para se investigar e conhecer.”⁵⁰ A realidade que procuro não é tangível, esta não habita o mundo físico. Tal como um espelho irregular que não possui capacidades de devolver os raios de luz paralelos que nele incidem, também a minha identidade não se encontra correspondente à superfície (corpo) que recebe os primeiros “raios de luz”.

Mais uma vez deparo-me com o paradoxo que existe entre a “divisão do Ser em corpo e alma: o corpo é sempre aquilo que está em processo de corrupção (...)”⁵¹ e “a alma está (...) em processo de reeducação em direção à *gnosis*.”⁵² (Medeiros).

O olhar é assim o mediador que responde ao paradoxo, isto porque, como explica Medeiros, continuando o raciocínio, “o olhar é o instrumento sobre o qual se projecta o trabalho da alma, o que institui uma relação paradoxal a filosofia racionalista com o corpo: ao mesmo tempo que os sentidos são desprezados (no plano racional), eles são o ponto sobre o qual aquela miticamente se apoia, para falar da oposição obsessiva entre o corpo e a

⁴⁹ Medeiros, Margarida (2000) - *Fotografia e Narcisismo*, Lisboa: Assírio e Alvim

⁵⁰ “The mirror is an optical prosthesis that the brain uses to investigate and know itself” (tradução livre) Pistoletto, Michelangelo (2012) - *Omnitheism and Democracy*, Biela: Cittadellarte edizioni

⁵¹ Medeiros, Margarida (2000) - *Fotografia e Narcisismo*, Lisboa: Assírio e Alvim

⁵² Idem, *ibidem*

alma, e permitir a negação do corpo. O que permite estabelecer uma ligação entre a primazia dada ao olhar como metáfora na teoria do conhecimento.”⁵³

Neste caso, já não é o olhar que encaro no momento em que sou fotografado - surgindo congelado nesse instante - mas aquele que é proporcionado perante as imagens da minha figura nestes espelhos irregulares.

Encontro nestas superfícies irregulares formas que, apesar de se afastarem da precisão do mundo tangível, um reconhecimento na transfiguração daquele que eu sei que é o meu corpo. Usando as palavras de André Bazin: “a imagem pode ser nebulosa, deformada, descolorida, sem valor documental, mas ela provém por sua génese da ontologia do modelo; ela é o modelo”⁵⁴

Este trabalho resulta do confronto que é proporcionado na minha procura de algo que não é tangível, usando a fotografia e o seu pragmatismo real para congelar a ação, alimentando-a com estas oposições.

Já que vou voltar a confrontar-me com estes trabalhos no futuro, que estes relatem a minha realidade, ali onde a clareza da minha figura não se apresenta.

O absurdo acentua-se. Pouco a pouco, a imagem que se apresenta distorcida torna-se mais coerente com o meu *Ser*, e em oposição, aquela que é habitual torna-se cada vez mais difícil de tolerar.

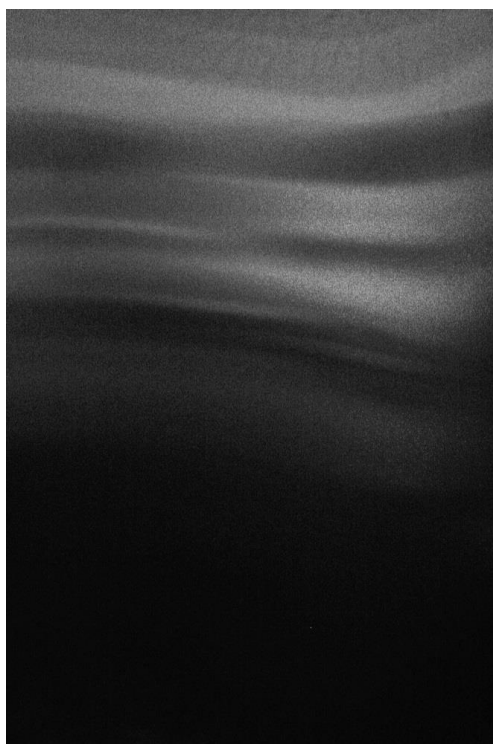


Fig.12 – *Relexos, 2º Núcleo, imagem nº3* (2015), 59.4 x 81.4 cm

⁵³ Medeiros, Margarida (2000) - *Fotografia e Narcisismo*, Lisboa: Assírio e Alvim

⁵⁴ Bazin, André (1991) – *O cinema, Ensaios*, consultado em:
<https://grupograv.files.wordpress.com/2008/06/andre-bazin.pdf> (02-08-2016)

III núcleo

O terceiro e último núcleo desta série é composto por dois ficheiros *gif's* apresentados num *display* (*lcd*, *pojetor...*) num *loop* virtual infindável.

Até à data, esta pesquisa - presente nos autorretratos/representações - simultaneamente esclarece e alimenta as minhas dúvidas. Mas com o tempo salientou-se a relevância do mundo que me cerca. É escusado argumentar que a identidade não se forma sem influências.

Ao contrário daquilo que se pode esperar num autorretrato⁵⁵, eu não exponho a minha figura para me enaltecer. Eu represento as minhas dificuldades - a minha mortalidade, as minhas falhas e a minha irrelevância - expondo-me ao mundo tal qual eu me sinto, como *Ser errante* e *tragicómico*.

Eu sou um reflexo do que me circunda, do mesmo modo que o meu trabalho forma a sua identidade a partir do mundo que o fita. Como explica José Luis Brea: “não existe território autobiográfico além do meio coletivo, da comunidade. A completa plenitude da vida de alguém é concebida com o efeito cruzado criado com o outro.”⁵⁶

Ao exibir-me desta maneira, realço o modo como apreendo e me revejo neste mundo. Este, que me rodeia e me delimita, funda-se em incertezas omitidas por pressupostos - inculcando que a fixidez e o visível são a verdade - criando um poder de resguardo do qual o ser humano se acostumou.

Apodero-me desta incoerência, delimitando-me tal como eu me sinto (ilimitado, informe e difuso), crio instabilidade na segurança que a imagem (rosto), como figura inerte, traz. A materialização desta procura vai de encontro ao questionamento dessa retenção da veracidade por de trás desse resguardo: a imagem como arquétipo da identidade.

Até agora, a fotografia entregara-se finita. A sua estabilidade alimentava uma falsa esperança. Era desta característica que eu tinha que me emancipar. O movimento da imagem era o caminho a seguir para desdobrar as minhas preocupações.

O *gif* forma-se sendo um conjunto de imagens sequenciadas num movimento relativamente curto e com a possibilidade de se repetir infindavelmente (*loop*). Desta forma, este apresenta-se díspar ao vídeo. (O vídeo tem a possibilidade de enclausurar a figura que nele se manifesta, dando-nos a ideia de que a obra é essa personagem)

⁵⁵ Rebatendo a atmosfera criada com o autorretrato de Albrecht Dürer de 1500, onde o artista se representa semelhante a Cristo (posição frontal, rosto simétrico, barba, cabelo, mãos em posição de “graça-divina”, a inscrição em latim do lado direito e a simbologia do “A.D.” (Anno Domini ou antes de Cristo) reforçam esta semelhança que o artista salienta com o dito “criador”. Assim, lutando contra o preconceito vivido pelos artistas da altura - pela sociedade que os censurava - Dürer enaltece-se. Este prova ser um homem culto (o latim) e de posses (as roupas e o seu visual global). Mas é ao comparar-se com Cristo que Dürer eleva a sua arte ao divino. Consultado em: http://www.openculture.com/2013/07/the_genius_of_albrecht_durer_revealed_in_four_self-portraits.html (13-09-2016)

⁵⁶ Brea, José Luis – Identity Factories -Self-portrait rhetoric (2003), consultado em: <http://www.joseluisbrea.es/eng/factories.pdf> (30-05-2016)

Usando o *gif* como ferramenta que permite realçar a ação sem tirar valor às imagens que as constituem - não na sua duração global mas na passagem entre cada ação individual - enfatizando o instante de cada imagem e da ocorrência que está no devir. A ação é materializada numa sequência de momentos, (díspar do vídeo, que é constituído pelo desenrolar de um só tempo).

O primeiro *gif* (*Gif nº1*) é composto por uma sequência de 30 fotografias. A primeira imagem mostra o meu rosto coberto por uma película que reflete o mundo que me rodeia, remetendo à configuração desta por parte das influências que a delimitam.



Fig.13, 14, 15 – *Relaxos, 3º Núcleo, Gif nº1, Frame nº1, nº17, nº30*, (2015)

No decorrer da sequência, esta película amarrota-se e é engolida. Se por um lado o corpo absorve, por outro, ao comer esta película, revela o rosto que está por trás desta. Este gesto simples - comer a película reflectora - condensa diversas ideias opostas; velar e desvelar, comer e sufocar, inspirar (tirar) e expirar (devolver). A boca torna-se no mediador que se alimenta do mundo real e que o leva para o interior do corpo, para perto do *Ser*.

Este *gif* dá origem a um segundo trabalho, um novo seguimento de imagens (*Gif nº2*), composto por uma sequência de 16 fotografias.

A primeira imagem aproxima-se da última, visível no trabalho anterior. Esta assemelha-se ao cliché da minha identidade (uma fotografia tipo passe). A imagem que surge não é encenada, apenas se apresenta como tal.

No decorrer da sequência duas mãos amarrota esta imagem. A escala das mãos faz-nos compreender que aquele (auto)retrato foi impresso à escala natural, revelando em primeira instância uma hesitação sobre a veracidade desta como coisa (rosto) ou como representação dessa coisa (fotografia do rosto).

A fotografia apresentada nos documentos (BI) - esta que nos torna indivíduos com uma existência jurídica - é desfeita. O resultado dessa ação expõe esta imagem como objeto. O cliché da representação da identidade é posto em causa como tal.

A imagem, como ícone, é inevitavelmente saturada de códigos e símbolos dos quais os nossos olhos se apoderam para a apreender e delimitar. Surgiu então a necessidade em percebê-los.



Fig.16, 17, 18 – *Relexos, 3º Núcleo, Gif nº2 Frame nº1, nº6, nº16, (2015)*

Afastando-me da vontade crescente em destruí-la, foi-me vital desconstruí-la. Ao contrário da destruição - que dizima o existente - a desconstrução direciona-se na essência da forma, e procura (sendo que esta é processo) apreender a maneira como ela se forma. O método apresenta-se cirúrgico.

Nestes dois *gif's*, as imagens são facilmente maleáveis pois voltam facilmente à sua forma original. A luta é constante e não cessa. No entanto, ela não se repete infinitamente. Se nestes *gif's* as imagens voltam à sua forma original, todavia a nossa forma de apreender o mundo altera-se. A experiência contemplativa forma novos símbolos, proporcionados pela experiência sensitiva que é constantemente renovada e contaminada com novas imagens e novos pressupostos.

Ao longo da série, a sequência de imagens tornou-se evidente para transmitir a noção de progressão, de causa-efeito, num diálogo que explana a batalha constante no desejo de chegar ao *Ser*, enfrentando a perpetuidade num ato de desespero visível no *loop* da ação.

Estes dois *gif's* nunca param, não proporcionam um fim, apenas um começo constante.

2.4 Espaço e tempo

“E acrescentando sempre este refrão, não um refrão de pura convenção mas de sincera e fundamental submissão: de que falo inquirindo e ignorando, reportando-me como conclusão, pura e simplesmente, às crenças comuns e legítimas. Não ensino, relato.” (Montaigne)⁵⁷

Fora do território da prática artística, o tempo e espaço formam uma parceria inevitável onde nenhum dos dois vive livre do outro. Reforçando a já afirmada declaração: quando falo de tempo falo da minha prática, quando falo de espaço falo do ateliê. Assim, o tempo acompanha-me para onde quer que eu vá (o trabalho é perpetuamente pensado e repensado. Nesta prática, não existem momentos de pausa). No entanto, é possível dissociar o tempo do espaço (de ateliê).

Como se salientou no primeiro subcapítulo deste capítulo (Fragmentação), o ateliê é crucial para me dedicar ao tempo, é o lugar privilegiado para materializar preocupações, sendo este fundamental para me situar (o meu dia não tem nexos se eu não o esgotar neste espaço).

Mais uma vez, a distância gera consciência, esta possibilita-me criar uma relação entre o passado e o presente. Assim, vou-me situando, olhando para trás.

Dou por mim no centro deste espaço, rodeado por objetos que nasceram da minha prática criada neste ano e meio. (Por um curto período de tempo, desejei que estes resíduos fossem mais dispensáveis, mas tenho a consciência de que materializar as minhas preocupações é a única maneira de eu provar a minha existência).



Fig.19 – *Panorâmicas, imagem nº2* (2016) 40 x 185 cm

⁵⁷ Montaigne, Michel de (1580) - *Os Ensaios*, consultado em http://media.orelhadelivro.com.br/pdfs/michel-montaigne-os-ensaios_1.pdf (14-05-2016)

Relembro-me constantemente, ao rever diariamente os meus trabalhos anteriores e abandonados⁵⁸, que é fundamental provar a mim mesmo a minha existência, mesmo sabendo que esta narra a minha efemeridade. Como explica José Luis Brea sobre a série por ele contemplada de autorretratos do pintor Vincent Van Gogh: “o que é manifestado é a sua própria entrega como *Ser* revogado, num gesto que desvanece”⁵⁹.

É da existência palpável - esta que habita as paredes do espaço - que eu me vou relacionando para criar novos trabalhos. Estes objetos vão sendo constantemente reposicionados. Uns novos vão aparecendo, uns velhos vão sendo riscados, rasgados, ou pior ainda, guardados numa caixa. Aqui é impossível sentir-me sozinho. Este espaço transpira a mim mesmo.

É no ateliê que me procuro e é nele que me vou tateando. É esta a realidade que eu anseio e só este espaço me a possibilita. No entanto, com o tempo e com estes fragmentos que me fitam diariamente, sinto-me encurralado de objetos, de olhares e de caras que me julgam.



Fig.20 – *Sem-título*, tinta da china sobre papel de 180gm (2016) 42 x 59,4 cm desenho inspirado no trabalho de Johannes Gump (auto-retrato 1646)

⁵⁸ “Poems are never finished - just abandoned” Valéry, Paul consultado em: https://www.goodreads.com/author/quotes/141425.Paul_Valéry (17-07-2016)

⁵⁹ “what is shown is his offering himself as a withdrawal, as a fading away.” (tradução livre) Brea, José Luis (2003) – *Identity Factories -Self-portrait rhetoric*, consultado em: <http://www.joseluisbrea.es/eng/factories.pdf>

Com o desenrolar do tempo, percebi que a minha pesquisa se tornou num círculo fechado (Fig.20). Fiquei assustado em verificá-lo. Tomei sempre precaução para que isso não acontecesse, no entanto, eu estava demasiado colado a ele.

O paradoxo aqui presente revela-se no momento em que eu tento argumentar que esta prática não é egocêntrica sem me contradizer. A verdade é que para mim, no fundo e acompanhando as minhas preocupações, ela não o é. Isto acontece porque, ao contrário do que Tirésias respondeu a Liríope sobre futuro do seu filho⁶⁰, eu quero conhecer-me a mim mesmo e exponho-o (metaforicamente) partindo do princípio que o meu reflexo é um reflexo daquilo que me rodeia e me excede. No entanto, reconheci, sem achar-me amaldiçoado por Eco⁶¹, que a prática se tornou numa forma de recolhimento que me afastou do mundo, “quando quis tirar a máscara, estava pegada à cara.”⁶²(Fernando Pessoa)



Fig.21 – Objeto (Panorâmicas nº3), 100 x 50 x 50 cm (2016)

⁶⁰ Carvalho, Raimundo (2010) - *Metamorfoses tradução, cinco primeiros livros da obra Metamorfoses de Ovídio*, São Paulo: Relatório Final de pós-graduação em Letras Clássicas e Vernáculas na Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

⁶¹ Idem

⁶² Campos, Álvaro de (1890) – *Tabacaria*, consultado em: <http://www.citador.pt/poemas/tabacaria-alvaro-de-camposbrbheteronimo-de-fernando-pessoa> (19-06-2016)

Com a distância criada ao analisar o tempo que habitava este espaço constatei que ele se tinha tornado fraudulento. Citando Giacometti, “quanto mais próximos estamos de algo, mais o fitamos de escorço.”⁶³

Panorâmicas

Este corpo de trabalho é composto por quatro imagens, com dimensões variáveis entre os 30 x 160 cm e os 60 x 210 cm. Elas são expostas em forma de cilindro onde a ponta de cada imagem se encerra no seu começo (Fig.21). Estas imagens surgiram com a constatação de que o meu olhar - sobre a minha prática - se tornara antagónica às suas preocupações.

Comecei a sentir-me observado e saturado. Saturado de me ver exposto, saturado de falar de mim, saturado de me sentir o centro e de não conseguir reverter este movimento. O sentimento de impotência aumentava com o jogo que eu criara entre a necessidade de provar a não fixidez do *Ser* com a fixidez de uma imagem. Como clarifica Albert Camus, “se tento agarrar este eu de que me apodero, se tento defini-lo e sintetizá-lo, ele não é mais do que uma água que corre entre meus dedos.”⁶⁴

A tensão tornara-se abrasiva e alimentava a minha necessidade em preencher o fosso entre “a certeza que tenho da minha existência e o conteúdo que tento dar a essa segurança.”⁶⁵ Isto sucedeu-se pelo fato de eu me encontrar rodeado por mim a toda a hora.

As minhas preocupações - as que utilizam a minha prática artística para se exteriorizarem - acompanhavam-me para todo o lado, quer o quisesse ou não. Nenhum espelho, nenhum defeito, nenhum pensamento saía impune desta prática que se mostrara repreensível. Salientava-se que esta se rebatia cada vez mais sobre o meu corpo, tornava-se cada vez mais íntima. Era necessário eu tornar-me mais impulsivo e ainda menos controlador do processo. Para tal era necessário usar ferramentas que relatassem o momento.

Coincidiu com esta fase uma ferramenta inesperada. Esta mencionou-se acessível e pertinente e isso deve-se à sua portabilidade. Esta cabe no bolso, é disponível à maioria da população e possui dezenas de funções. O *smartphone* tornou-se uma ferramenta democrática.

A tecnologia tornou-se imprescindível para o dia-a-dia do ser humano e também para o meu trabalho. Ironicamente, da mesma maneira que esta alimenta a minha fragmentação perante o mundo - do *zapping* constante de imagens, notícias, certezas e incertezas que são apresentadas diariamente - eu também a uso para me situar, reconhecendo-me numa espécie de identidade virtual.

⁶³ “plus on est près d’une chose, plus on la voit en raccourci.” (tradução livre) Giacometti, Alberto e Taillandier, Yvon - *Je ne sais ce que je vois qu’en travaillant* (1993), Tusson: L’échoppe

⁶⁴ Camus, Albert (1942) - *O mito de Sísifo* consultado em:

http://www.planonacionaldeleitura.gov.pt/clubedeleituras/upload/e_livros/clle000131.pdf (20-04-2016)

⁶⁵ Idem

A economia, essencial na minha prática, tornou-se cada vez mais presente. É-me crucial usar ferramentas cada vez mais mecânicas, democráticas, possíveis de serem reutilizados e de fácil acesso. É esta essência na linguagem e nas ferramentas do meu quotidiano, assim como uma rapidez de execução, que me tornam a minha prática mais sincera e intuitiva.

Possibilitando-me ser transparente no presente - impedindo o tempo de pôr em causa (censurar) o trabalho - permito-me exteriorizar as minhas preocupações no seu preciso momento. Este racionamento e esta transparência, proporcionada graças a esta economia, são as características que mais me entusiasma e mais me seduzem.

Era preciso, citando Camus: “preservar aquilo mesmo que me esmaga, e de respeitar, conseqüentemente, o que julgo haver ali de essencial. Acabo de defini-lo como uma confrontação e uma luta sem descanso. Existe um fato evidente que parece inteiramente moral: é que um homem é sempre a presa de suas verdades. (...) Um homem que tomou consciência do absurdo se vê atado a ele para sempre. (...) Isso está na ordem. Mas está igualmente na ordem que ele se esforce por escapar ao universo de que é criador.”⁶⁶ Para isso, era importante que a ferramenta testemunhasse a minha realidade. Voltei então a usar a câmara fotográfica.

A principal característica do modo “panorâmica” é dada como sendo um movimento da câmara em torno do seu próprio eixo, assim é captada a paisagem que a circunda.

Apoderando-me desta característica, iniciei vários jogos com o meu corpo e com o espaço que me delimitava. Era importante que os meus trabalhos, os que se encontravam no espaço, habitassem estas imagens.

Com o seu acumular, constatei que algumas delas se aproximavam bastante - a um nível plástico - das imagens da série “Scans”. Paralelamente ao que acontecia com a ferramenta que usei para esta série, também o modo “panorâmica” expunha a noção de tempo e também esta me impossibilitava o controlo da imagem que se formava (à exceção da direção). No entanto, ao contrário da série anterior, estas imagens exibiam todo o espaço que me circunscrevia e isso era agora fundamental. Esta prática já não se travava num espaço e tempo bidimensional/abstrato. Era ali no ateliê, à luz do dia, que eu me procurava e revelava.

Fui-me encontrando aos poucos - num espaço que, apesar de me proporcionar a transcendência da realidade, é autêntico - numa espécie de aglomerado de fragmentos, de vários e diferentes momentos que vão colidindo uns com os outros à medida que são recolhidos. Estes vão formando uma figura que se vai construindo ao longo do tempo. Curiosamente - assemelhando-se à minha prática - também esta ação se mostra sucessiva.

Foi ao imprimir estas imagens que me deparei com as possibilidades da tira. Dobrando a imagem para fora, formando um cilindro que se junta e dilui nas suas pontas

⁶⁶ Camus, Albert (1942) - *O mito de Sísifo* consultado em: http://www.planonacionaldeleitura.gov.pt/clubedeleituras/upload/e_livros/clle000131.pdf (20-04-2016)

(Fig.21), estas imagens iam de encontro à exteriorização da minha procura identitária que finalmente se ia construindo. Ao contrário do movimento que podemos observar na pintura de Caravaggio (Fig.22) - onde o jovem contempla o seu reflexo na água - eu manifesto-me rompendo o isolamento, expondo-me para fora, invertendo o movimento centrípeto visível até à data na minha prática.



Fig.22 – Caravaggio (1594-96), *Narciso*, óleo sobre tela, 92 x 110 cm

Nesta tela do pintor italiano, pode-se observar que o reflexo do jovem se encontra enclausurado pelo círculo criado pelos braços e pela sua outra metade, refletida nas águas onde se contempla.

Ao escolher conhecer-se pela superfície, este jovem cometeu o erro de se enclausurar, negando - perceptível com o círculo criando pelos braços - o mundo que o rodeia. Assim isolada, a alma deste jovem perde-se num reflexo que retrata apenas a superfície. Sem consciência - negada pela impossibilidade de criar distância sobre ele mesmo - este morre de ingenuidade.

Num gesto que desafia a introspeção - numa atitude centrífuga - as imagens resultantes deste trabalho (Panorâmicas) revelam-se para fora. É infinitamente indefinido que eu me apresento, como “*subject-in-process*”⁶⁷, num espaço e num tempo real habitado por mim e pelo observador. No entanto, esta ação só se apresenta sucessiva com o percurso que o espetador cria em torno destas imagens.

⁶⁷ Brea, José Luis (2003) – *Identity Factories -Self-portrait rhetoric*, consultado em: <http://www.joseluisbrea.es/eng/factories.pdf> (30-05-2016)

Sobre o Sujeito, Brea afirma que este, sendo por si só irrelevante, “não é nada mais do que o efeito por excelência (...) da representação, da inspecção, na sua participação transitória – produção, consumo e circulação – de imagens, de visibilidade.”⁶⁸

Observo o ateliê que me rodeia, situando-me no espaço e no decorrer interrompido do tempo, onde o mundo me fita. É a contingência do mundo que alimenta a formação da minha identidade. Como firma Camus, “serei para sempre um estranho diante de mim mesmo. Em psicologia, como em lógica, há verdades mas não há verdade.”⁶⁹

Ao longo da série *Panorâmicas*, as paredes do ateliê foram ficando cada vez mais desocupadas, até ao ponto de se encontrarem brancas à espera de novos trabalhos.

⁶⁸ “in fact, we could affirm that that trifle we call the subject is nothing else than the effect par excellance (...) of the acts of representation, of viewing, of its participation in the exchange networks – production, consumption and circulation – of images, of visibility.” (tradução livre) Brea, José Luis (2003) – *Identity Factories -Self-portrait rhetoric*, consultado em: <http://www.joseluisbrea.es/eng/factories.pdf> (30-05-2016)

⁶⁹ Camus, Albert (1942) - *O mito de Sísifo* consultado em: http://www.planonacionaldeleitura.gov.pt/clubedeleituras/upload/e_livros/clle000131.pdf (20-04-2016)

2.5 Omissão e Revelação

“Pode dizer-se que, no sentido mais corrente, a máscara é entendida como um dispositivo de despiste. A sua função é a de encobrir, turvar ou dissimular aquele que a veste. Esta ideia normativa da máscara enquanto disfarce assenta no princípio que determina que por trás da sua superfície se encontra a verdade; que aquilo que ela projeta é uma imagem adulterada, apostada em iludir a nossa convicta capacidade de avaliar o sujeito através da percepção que dele temos.” (Bruno Marchand)⁷⁰

O segundo ano de mestrado começou de forma nostálgica. Tive a estranha sensação de estar a tentar executar arduamente uma tarefa na qual eu fora fluente em tempos, e que por motivos exteriores a esta - mesmo sabendo que esta me pedia atenção constante - eu afastara-me por um longo período de tempo. Complementando aquilo que os mais sábios por aí dizem, podemos não nos esquecer de andar de bicicleta, mas com o passar do tempo, os primeiros metros revelam-se progressivamente mais receosos. Também estas primeiras semanas no ateliê se revelaram trémulas.

Tinha saudades de pintar (isso acontece-me várias vezes). Comecei então a realizar várias pinturas de pequeno formato, pinturas cândidas. (É sempre importante praticar vorazmente para me voltar a sentir à vontade em cima da bicicleta).

Foi nesta altura que comecei a pressentir que algo estava em falta. Esse sentimento salientava-se com a insegurança já prevista nas primeiras semanas de prática, acabando por julgá-la e a pôr em causa a sua relevância. Manifestava-se - dia sim, dia não - a pulga atrás da orelha que me interrogava – Não te estarás a expor em demasia? Mas eu enxotava-a. Fazia-o por não ter resposta e porque esta questão acabava por me fazer duvidar ainda mais da minha prática.

Ao expor-me da maneira que eu (por iniciativa própria) o faço, é fácil sentir-me censurado a toda a hora. O meu dia-a-dia tornou-se numa repressão constante, tudo me fitava. Sentia-me numa espécie de *Big Brother*⁷¹ permanente, e, na maioria das vezes, era eu que me encontrava atrás da câmara. (Tomando consciência desse fato, é-me inevitável rir do seu absurdo. Na realidade, esta prática é exercida porque eu assim o quero. Poderia ter escolhido dedicar-me à sobreposição de formas geométricas e cores orgânicas na pintura de aguarela, mas assim não o fiz).

Este sentimento que passeia entre o trágico e o cómico, impregnado nesta *luta* em *loop* que se mostra infundável, levanta cada vez mais questões sobre este universo que me desvela.

Manifestou-se a necessidade em me resguardar.

Na série seguinte, tomei pela primeira vez a decisão de não usar a imagem (fotográfica ou não) do meu corpo para construir um trabalho.

⁷⁰ Marchand, Bruno (2009) - *Depor a máscara, Jorge Molder*, consultado em: http://www.culturgest.pt/docs/jmolder_chiado8.pdf (09-05-2016)

⁷¹ Anderson, Michael (1956) – *Nineteen Eighty-four*, versão fílmica inspirada na obra de George Orwell (1949)

Dogs, dogs everywhere!

“O meu trabalho é a minha psicanálise e como a psicanálise, temos que voltar atrás e encontrar a origem dessas emoções, boas e más, para perceber a forma de como elas hoje atuam e afetam a maneira de como sentimos e vivemos.” (Louise Bourgoise)⁷²

Este corpo de trabalho é adaptável a qualquer espaço. É composto por personagens que vão sendo desenhadas nas paredes de qualquer local com condições para tal. As dimensões destes variam com o espaço cedido/escolhido.

Foi nesta altura que reapareceu, em alguns momentos do meu dia-a-dia, lapsos de um acontecimento que ocorreu em Fevereiro de 2014.

Do que me lembro, pela fugacidade deste momento repleto de adrenalina, este episódio deu-se num canil. Ao levar um dos cães à trela para fora da infra-estrutura, outro cão começou a atacá-lo, mordendo-lhe no pescoço. Decidi meter-me no meio dos dois cães para separar a briga, no entanto, o cão que estava a ser atacado (e que eu estava a tentar defender) acabou por me morder na coxa. Consegui separá-los e levar o cão para fora do canil.

O pico de adrenalina criado naquele momento dilui todos os pormenores deste acontecimento, e assim, de tantas vezes por mim sonhado/respigado/meditado/mastigado, tornou-se dúbio ao ponto de eu não me recordar se foi sonho ou realidade.

No entanto isso já não me interessava. O que interessava era a persistência em que este episódio reaparecia (metaforicamente) em sonhos e em excertos do meu quotidiano. Comecei a rever-me na síntese deste acontecimento. Comecei a rever o mundo que me rodeia na síntese deste acontecimento.

Numa sociedade que gera uma pressão constante - visível na imposição em sermos melhores/maiores - renega-se a génese das nossas carências primordiais (animalescas). Logo, num momento de maior tensão - visível analogamente no episódio acima descrito - desencadeia-se uma exteriorização descontrolada de todos esses sentimentos menosprezados até à data. Resumidamente: baseamo-nos a morder tudo o que se encontra em nosso redor.

O sentimento de aperto surgia com a minha dificuldade em exteriorizar a minha realidade sem me sentir censurado.

Este episódio começou então a surgir em alguns dos meus trabalhos, acompanhando as pinturas de pequenas dimensões que eu realizava nesta altura. A imagem era sempre a mesma: um cão morde o outro no pescoço enquanto o que está a ser atacado me morde na perna. Eram ilustrações daquele acontecimento, ponto. Apesar do abundante número de pinturas, das várias dimensões e técnicas testadas, a imagem era sempre pressuposta, acabando por se repetir impedindo qualquer tipo de revelação.

⁷² Bourgeois, Louise e Marshall, Richard D (2007), consultado em: <http://issuemagazine.com/louise-bourgeois/#/> (20-07-2016)

Senti a necessidade de acabar com este atrito. Decidi então usar o desenho - sendo este o recurso mais lúcido e elementar - pela sua fugacidade e por ser a técnica que há mais tempo exerço na minha prática.

Resolvi afastar-me da minha zona de conforto para me focar somente no processo (decidi ir à beira mar). Com um grande número de folhas de pequenas dimensões, comecei então a desenhar. Os primeiros desenhos eram muito semelhantes às pinturas precedentes, mas, com o número de imagens a aumentar, o traço soltou-se e a velocidade da mão ultrapassou a do meu pensamento (Fig.23, 24, 25, 26). Progressivamente iam aparecendo imagens que se revelavam independentes de mim, imagens que me surpreendiam. Eram jogos de lutas constantes, lutas entre cães, entre formas, entre traços, entre a própria folha e o marcador. Quando interrompi o processo tinha realizado trinta desenhos.

Aquilo que me faltara até agora despertou-se com o entusiasmo do decurso deste trabalho.

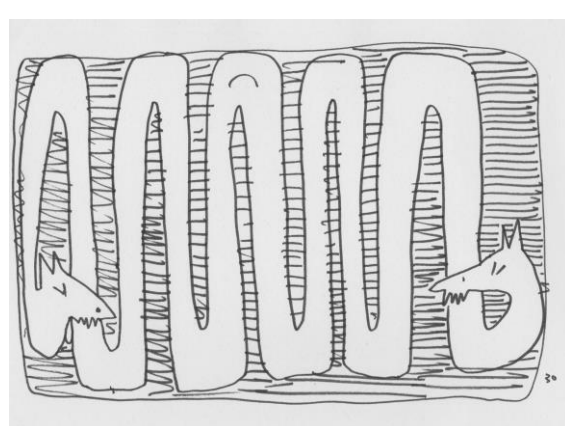
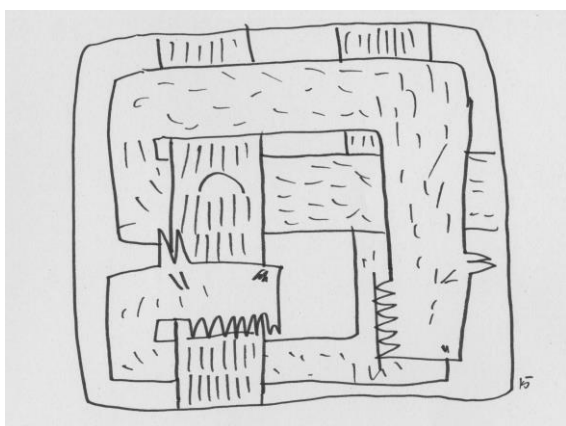
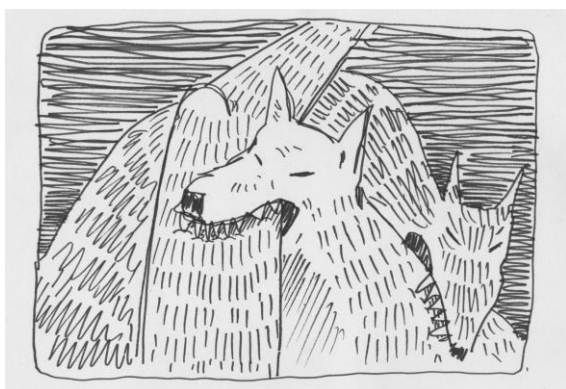


Fig. 23, 24, 25, 26 – Desenhos, nº1, nº9, nº15, nº30, marcador sobre papel 14,8 x 21 cm (2015)

Assim, e tal como afirma Philip Guston: “A pior coisa neste mundo é julgar. O que eu tento sempre proporcionar é eliminar, o máximo possível, o tempo que se encontra entre o pensar e o fazer. O ideal é pensar e fazer no mesmo segundo, no mesmo preciso segundo”⁷³

Deixar a minha mão ultrapassar a minha consciência revelava um distanciamento do atrito (patente nos outros médios até agora utilizados, especialmente por se afastarem da impulsividade do momento). Logo, sem existir ponderação, os desenhos mostravam-se reveladores, acabando por satisfazer o sentimento de ausência.

Dediquei um longo período de tempo a meditar sobre estes desenhos e sobre a sua realização. Decidi repeti-los incessantemente, com técnicas, utensílios e dimensões variadas. Ao longo da prática, estes cães aumentaram e desviaram-se das folhas que eu estendia, começando a ocupar as paredes brancas do ateliê.

Dois aspectos sublinharam ser essenciais nesta série de trabalhos: o primeiro, a velocidade da concretização destes desenhos anulou qualquer hesitação, impedindo-me de repetir gestos mecânicos dissipando a atuação do meu ego. O segundo, o fato de não recorrer a um autorretrato fotográfico nestes desenhos permitiu revelar-me de um modo mais direto e transparente, possibilitando-me - usando a metáfora - satirizar a situação.

Como era já visível nos primeiros desenhos, estes tornavam-se cada vez mais soltos e essenciais (era inevitável assim se manifestarem).⁷⁴ O diálogo salientava a sua relevância. Antes de se destacarem as vinhetas comuns da banda desenhada, o diálogo já se encontrava na linguagem corporal destas personagens (no seu olhar, na tensão que criavam entre corpos, na fugacidade do traço e na essência das formas).

Usando uma personagem alegórica, composta por ícones universais (o corpo musculado, a máscara, a atmosfera animalesca, o grotesco, o espelho, a língua estrangeira (inglês), entre outros), possibilito o resguardo da minha realidade, revelando uma figura que facilmente é reinterpretada por qualquer pessoa que as fite.

Como comenta Bruno Marchand sobre o personagem que é criado na série *Pinocchio* de Jorge Molder, “também as máscaras são tradicionalmente associadas a processos de metamorfose, a estados de transição. Embora a sua utilização – em particular no mundo ocidental – determine que a principal função é a de ocultar, elas podem também ser entendidas como catalisadoras de uma revelação. Neste caso, a máscara funcionará como meio para a supressão temporária das convenções sociais que (hipoteticamente) restringem ou bloqueiam a autêntica manifestação do *eu*.”⁷⁵ Usando estes símbolos, estas personagens disponibilizam-me, como explica Marchand, uma certa segurança, “subsumida na sua falsa aparência está a promessa da autorização licenciosa do outro em mim, a

⁷³ “The worst thing in the world is to make judgements. What I always try to do is to eliminate, as much as possible, the time span between thinking and doing. The ideal is to think and to do at the same second, the same split second.” (tradução livre) Guston, Philip (1978) consultado em: <http://www.pwf.cz/en/culture/guston/2165.html> (22-08-2016)

⁷⁴ O universo da banda desenhada e do cartoon acompanha-me desde o princípio da minha prática. Fazendo parte da essência do meu trabalho, era inevitável (num ato impulsivo) estes assim aparecerem.

⁷⁵ Marchand, Bruno (2009) - *Depor a máscara, Jorge Molder*, consultado em: http://www.culturgest.pt/docs/jmolder_chiado8.pdf (09-05-2016)

possibilidade de divergir, de simular uma identidade, de me desdobrar num personagem fictício, de fazer nascer um avatar.”⁷⁶

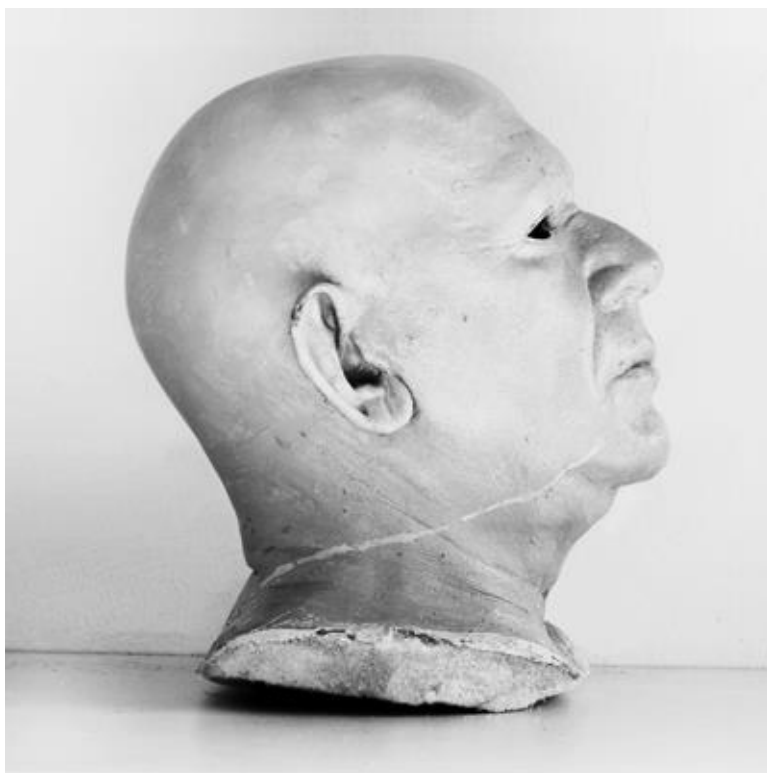


Fig.27 – Jorge Molder (2006-2009) - *Pinocchio*, 102 x 151 cm

Ao encarnar esta personagem, proporciono expressar-me sem ter que me expor diretamente (com o meu corpo). Faço dela um escudo, possibilitando uma maior transparência.

Assim, pelas mesmas razões que incuto o absurdo nestes episódios, a personagem permite-me expor um contrassenso entre aquilo que é visível à primeira vista – um universo jocoso e grotesco – e aquilo que se vai revelando com o decurso da sua confrontação – um conteúdo inocente e delicado que teve a necessidade de se camuflar. A revelação origina-se então no momento em que estas imagens despertam a “colisão de dois sentimentos contrários.”⁷⁷ (Charles Baudelaire)

Ao ocupar as paredes do ateliê, estes desenhos ganharam uma nova escala, criando um maior desprendimento com o meu traço (emprego a totalidade do meu corpo na sua execução). Estes começam por concretizar-se a marcador ou a pincel mas são por vezes preenchidos com tinta (por necessidade involuntária), ocupando todas as paredes do ateliê.

⁷⁶ Marchand, Bruno (2009) - *Depor a máscara, Jorge Molder*, consultado em: http://www.culturgest.pt/docs/jmolder_chiado8.pdf (09-05-2016)

⁷⁷ “ it's the collision of two contrary feelings” (tradução livre) Baudelaire, Charles citado por Guston, Philip (1978) consultado em: <http://www.pwf.cz/en/culture/guston/2165.html> (20-08-16)

Contudo, ao salientarem a sua presença constante, estes trabalhos criavam uma atmosfera pesada e inevitável. Apercebi-me do paradoxo existente no momento em que me exponho genuinamente.

Aquilo que é por mim exteriorizado como artista, assim o é porque tem que ser feito, não creio haver explicação mais sincera da minha parte. No entanto, não é por isso que eu o consigo enfrentar de bom grado. Aparecem várias vezes nos meus trabalhos (principalmente nesta série em específico) situações *pesadas* e custosas de enfrentar.

Philip Guston revela que, depois de um dia produtivo no ateliê, o regresso a este espaço o aterroriza. Confessa que ao confrontar-se com o trabalho se questiona: “Meu Deus, fui eu que fiz isto? Este sou eu?” Perguntas que se fazem com uma voz trémula.⁷⁸

Decidi, para me emancipar desse confronto com o meu trabalho, apagá-los (cobri-los com tinta branca) à medida que estes são finalizados. O contra-senso existente nesta fuga - paralelamente ao existente no uso da máscara - possibilita novos confrontos (novas paredes), criando um fluxo constante entre a omissão e a revelação que se vão alimentando uma à outra.

No entanto, antes de cobrir os desenhos com tinta branca, eles são fotografados com uma câmara instantânea. Não se trata de uma mera documentação (Fig.28).

Encaro estas fotografias como um novo objeto artístico. Estes surgem como preocupações que se têm vindo a salientar ao longo da minha prática. Questionando o que é que poderá ser mais importante, a experiência do original ou de uma modesta reprodução?

Este trabalho existe em perpétuo desenvolvimento, criando uma tensão visível na necessidade em repetir, em renovar, em apagar e recomeçar.

O artista Dan Perjovschi explica, ao ser questionado sobre a existência limitada dos seus desenhos, que começou por reduzir as coisas para lhe proporcionar liberdade de movimento e que agora não existe um plano, dando-lhe hipótese de libertar a sua mente. Assim, este revela que o seu trabalho se torna numa performance, já que estes desenhos serão de novo pintados por cima, ele tem que digerir a ideia que são apenas uma presença temporária. Então, “cada vez que um desenho é pintado por cima, eu posso sonhar em concretizar um melhor.”⁷⁹

Em *Dogs, Dogs everywhere!* surgem questões que se direcionam ao efémero e ao replicável, abrindo a possibilidade de estes se reproduzirem em outros locais sem nunca se cristalizarem. A efemeridade possibilitada por este processo aproxima-se ao da construção/procura constante da minha identidade. Analogamente este assunto, revejo esta

⁷⁸ “ I'm a night painter, so when I come into the studio the next morning the delirium is over. I know I won't remember detail, but I will remember the feeling of the whole thing. I come into the studio very fearfully, I creep in to see what happened the night before. And the feeling is one of, 'My God, did I do that?'. That is about the only measure I have. The kind of shaking, trembling of ... 'That's me? I did that?' But most of the time, we're carpenters, we build and build, and add and prepare and when you drag yourself into the studio, you say, 'Oh, that's what I did. It's horrible. All of it has to go.’” (tradução livre) Guston, Philip (1978) consultado em: <http://www.pwf.cz/en/culture/guston/2165.html> (20-08-2016)

⁷⁹ “every time a piece is painted over, I can dream of doing it better” (tradução livre) Perjovschi, Dan (2012) consultado em: <http://www.electronicbeats.net/interview-dan-perjovschi/> (1-09-2016)

essência temporária nas palavras de Albert Camus quando este afirma que: “trabalhar e criar “para nada”, esculpir com barro, saber que sua criação não tem futuro, ver sua obra ser destruída em um dia, consciente de que, em profundidade, isso não tem mais importância do que edificar para séculos - eis a difícil sabedoria que o pensamento absurdo preconiza.”⁸⁰

Este corpo de trabalho tem vindo a desenvolver-se desde o princípio do meu segundo ano de mestrado, e, em sintonia com as minhas dúvidas, também este se encontra em constante ponderação.

⁸⁰ Camus, Albert (1942) - *O mito de Sísifo* consultado em:
http://www.planonacionaldeleitura.gov.pt/clubedeleituras/upload/e_livros/clle000131.pdf (20-04-2016)

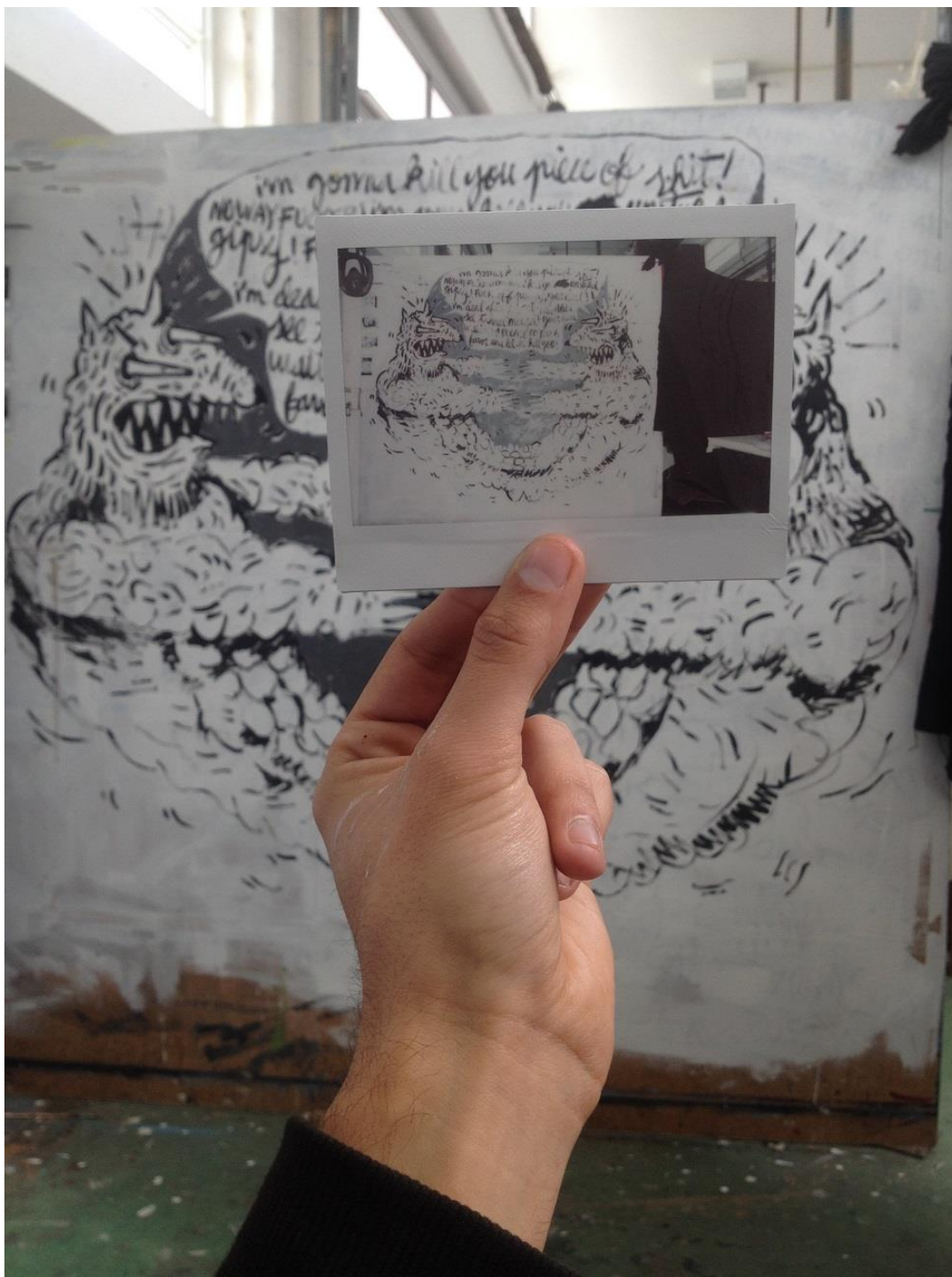


Fig.28 – Fotografia nº3 8,6 x 10,8 cm (2016)

Desenhos de corredor

Este é último corpo de trabalho apresentado nesta dissertação. Composto por um grande número de episódios desenvolvidos em pequenas narrativas. Cada conjunto narra um episódio e cada folha funciona como *frame* da ação. As folhas são de dimensões variáveis e cada episódio tem uma ou duas dezenas de imagens (desenhos). Trata-se de um trabalho em curso de desenvolvimento.

Sublinhou-se com o deslindar da minha prática, uma necessidade em ponderar a variações presentes na satisfação/insatisfação que eu obtinha com a minha prática, alimentada pela ansiedade proporcionada pelos resultados incongruentes na busca da minha identidade. Devido à minha dificuldade em esclarecer as minhas preocupações, este sentimento evidenciou-se no começo da escrita desta dissertação.

Sendo a distância criada suficiente para eu ponderar sobre o meu trabalho, as falhas e as dúvidas que se desvelavam à medida que eu ia recapitulando sobre este mostravam-se cada vez mais absurdas.

Como revelei no primeiro capítulo, teorizar sobre a minha prática e sobre o que me inquieta é custoso, chegando mesmo a tornar-se antagônica a esta. Se eu fosse fluente a comunicar por palavras, não o faria com objetos. É-me importante realçar que esta afirmação não serve para subjugar a teoria, serve para revelar as dificuldades que se criam ao opô-la à prática.

É intrínseca à minha natureza de comunicar por objetos, por exemplos e por resultados. Assim, ao re-pensar a prática, facilmente se cria uma tensão entre aquilo que é racionalizado e o que tem a urgência - por necessidade - de ser exteriorizado. Deste modo afirmo que a pensamento e a expressão se concretizam em simultâneo, assim, ponderar um é obrigatoriamente ponderar o outro.

No entanto, com a distância, a incerteza começou a apreender-se de bom grado. Sobre a incerteza William Kentridge revela: “no momento em que alguém se torna certo, podemos pressentir na sua voz que esta está segura de algo, a voz torna-se ruidosa, mais autoritária e impositiva e para defender os fundamentos dessa voz, ele carrega um exército para se posicionar junto dele, fixando-se a esse fundamento. Existe por isso um desespero em toda a certeza e penso que a categoria da incerteza, incerteza política, incerteza filosófica ou incertezas de imagens é muito mais análogo de como o mundo se encontra”.⁸¹

A incerteza - o estar em aberto - cria uma certa liberdade que tenho vindo a maturar na minha prática. O fato de não ter uma linguagem única (recurso/técnica/referências/argumentos), recusando dogmas - equiparável à constante

⁸¹ “as soon ones gets certain, you can hear at the people voice, that there are certain of something, there voice gets louder more authoritarian and authoritative, and to defend their pleas of their voice in this certainty they bring an army with guns to stand next to them to hold on to that, so there’s a desperation in all certainty and I think that the category of uncertain, political uncertainty, philosophical uncertainty, uncertainty of images is much closer to how the world is.” (tradução livre) Kentridge, William (2014) – *How we make sense of the world*, consultado em: <https://www.youtube.com/watch?v=G11wOmxoJ6U> (12-07-2016)

transformação da minha identidade – possibilita-me uma autonomia na prática e na maneira como apreendo o que me circunda. Trabalhar é essencial para o meu dia-a-dia, revela-me como indivíduo e mais importante ainda, obtenho o gozo do fazer manual que alimenta o prazer intelectual, e vice-versa.



Fig.29-41 – *Sem-título* (2016), grafite sobre papel, 14 x 21 (x13)

Os desenhos são executados de um modo essencial e com uma linguagem simples e direta, análogo ao da banda desenhada. Enquanto os executava surgiam-me imagens das bandas desenhadas do Jean-Marc Reiser que o meu pai deixou lá por casa. As imagens destes livros são bastante cruas e os episódios nunca se desenrolam por mais do que duas páginas. O que mais me interessa nelas, agora que sou mais maduro, é o quão transparente elas narram a candura absurda das questões existenciais do ser humano.

Apropriando-me das palavras citadas por David Shrigley para descrever a natureza dos seus desenhos, “estes não são o tipo de desenho onde se está a tentar colocar os olhos no sítio certo, está-se a tentar dizer algo a alguém da maneira mais direta possível. É de certa forma um não-desenho. É algo que se encontra entre a escrita e o desenho.”⁸²

Vou construindo narrativas fugazes que se vão desenrolando em folhas (A5) que eu vou angariando pela escola. Este suporte de pequenas dimensões, juntamente com a rapidez do traço cedido pelo material riscador, permite-me produzir centenas de desenhos por dia, acompanhando a minha inquietude.

Usando vários símbolos genéricos ao longo destes episódios (o pincel, a t-shirt às riscas, o corpo nu, o espelho, a faca, o calção, o caricaturesco, entre outros) e ao usar a narrativa que se desenrola “*frame by frame*”, friso a legibilidade explícita e despreziosa exteriorizada neste corpo de trabalho.



Fig. 42 – Philip Guston (1973) – *Painter in Bed*, óleo sobre tela 147 x 265 cm

⁸² “It’s not the kind of drawing where you’re trying to get their eyes in the right place, you’re just trying to tell somebody something as directly as possible. It’s non-drawing, in a way. It’s somewhere between handwriting and drawing.” (tradução livre) Shrigley, David (2012) consultado em: <http://www.timeout.com/london/art/david-shrigley-interviewed-by-dave-eggars> (29-08-2016)

O uso destes ícones é importante para salientar preocupações que se propagam para além das inquietações da minha subjetividade. Esta linguagem foi usada por vários artistas - visível na *Pop Art* - e são encontrados nos trabalhos das últimas duas décadas do pintor Philip Guston (Fig.42), onde este usa objetos como o pincel, as pernas, os sapatos, a máscara (*Ku Klux Klan*), o cigarro, a cama (entre outros) expondo amplamente as suas preocupações como o uso destes símbolos generalizados.

A objetividade, a transparência e a clareza que procuro no meu trabalho (esta carência em democratizar a mensagem) vai de encontro à incerteza causada pela complexidade dos temas que abordo. A volatilidade destes é abstrata o suficiente para não proporcionar qualquer tipo de concordância, independentemente do pragmatismo com que estes são apresentados. A dualidade acentua a tensão existente nesta luta sem fim. Como afirma Camus sobre a vontade do homem absurdo, “já não se trata de explicar e resolver, mas de experimentar e descrever.”⁸³

Ao contrário dos *gif's* anteriormente apresentados (terceiro núcleo da série Reflexos), cada um destes episódios - que se deslindam ao longo de algumas dezenas de folhas - são apresentados imóveis na parede ao longo de uma linha horizontal. Deste modo, a atenção dada a cada fragmento da narrativa, bem como a escolha do tempo nelas investidas, é entregue ao espetador.

As lutas travadas nestes episódios centram-se na incongruência da minha batalha existencial. Como por exemplo, conflitos egocentristas e viris existentes na minha prática e presentes nestes desenhos, manifestados no momento em que substituo o meu pénis por um pincel, ou na minha recusa em aceitar a minha imagem (rosto) como protótipo da minha identidade, quando crio um autorretrato para me servir deste como saco de boxe.

Graças à candura presente neste universo, permito-me expressar conflitos que fazem parte da realidade (que é a minha realidade), reforçando a sua continuidade, insistindo constantemente nos mesmos assuntos. A insistência nos mesmos tópicos é também legível no corpo de trabalho de Dan Pervoschi onde “as linhas simples e diretas dos seus desenhos criam espaço para uma abordagem satírica do tempo presente e dos conflitos com impacto global (...) alguns desenhos são constantemente repetidos, acentuando o fato de que alguns problemas da nossa sociedade pós-moderna parecem nunca mais ter resolução. As mesmas perguntas são constantemente questionadas, é óbvio que somos vítimas de uma luta interna e que estamos constantemente a andar à volta.”⁸⁴

⁸³ Camus, Albert (1942) - *O mito de Sísifo* consultado em:

http://www.planonacionaldeleitura.gov.pt/clubedeleituras/upload/e_livros/clle000131.pdf (20-04-2016)

⁸⁴ “The simple and direct lines in his drawings create a space for a satirical approach of the present and of conflicts with a worldwide impact (...) Some drawings are repeated over and over again to accentuate the fact that certain problems of our post-modern society seem never to be solved. The same questions are asked all the time and their echo is a sarcastic proof of the “unbearable lightness of being” because it’s clear that we’re victims of an internal struggle and that we keep turning around.” (tradução livre) Catálogo da exposição *PRESSION, LIBERTÉ, PRESSION* (2015) do artista Dan Perjovschi consultado em:

<http://www.contemporaryartdaily.com/2015/07/dan-perjovschi-at-le-magasin/> (14-08-2016)

Apropriando-me do ridículo, exponho a realidade das minhas lutas com leveza (elas não têm que exhibir-se sempre de uma maneira séria). O humor é a única maneira genuína que conheço para expressar assuntos que me são penosos.

Reconhecendo a possibilidade desta atmosfera jocosa (que é facilmente julgada pelo seu cariz leviano) decidi expor estes desenhos no corredor que dá acesso às oficinas e a algumas salas de aula. Acentuando a ideia do diálogo democrático, procuro que estes desenhos confrontem o espetador numa atmosfera desprendida e genuína.

Ao entrar-se num museu, numa galeria, ou em qualquer espaço predefinido (pelo cariz frio da preordenação), preestabelece-se um comportamento, manipulando então o confronto que temos com a atmosfera existente. Logo, expondo o trabalho neste espaço aparentemente inadequado (por existir como um espaço de passagem), sublinho a leveza da atmosfera tragicómica presente nos desenhos, criando um confronto autêntico com o incauto visitante desta mostra.

Não é importante que todos entendam o meu trabalho, no entanto, é-me crucial criar o máximo de oportunidades para que qualquer pessoa se possa identificar com ele, incluindo eu mesmo.

Tornou-se visível no decorrer das séries, uma maior simplificação de meios (na plasticidade, na quantidade, na informação).

Desvelando-se - paralelamente à minha prática - a minha identidade exige uma constante auto observação. É por este motivo que as minhas preocupações serão sempre ponderadas, consciencializadas, exteriorizadas: num questionamento permanente que se opõe à inércia do *Ser*.

CONCLUSÃO

Ao longo desta dissertação, fui recolhendo episódios revelados pela distância que existe entre a memória e a minha consciência presente. Lembro-me perfeitamente, ao tentar perceber o que se pretendia com uma dissertação de mestrado num curso teórico-prático, que aquilo que mais me atormentou foi ver a palavra *conclusão*, incontornável numa proposta (académica) para a obtenção do grau de Mestre.

Afirmo, paralelamente ao corpo de trabalho até aqui apresentado, que me-é impossível - ou indesejado - encerrar. Não cheguei por isso a uma conclusão como *fim* mas como *intervalo*. Expondo as suas potencialidades como trecho, esta dissertação é revelada como balizamento de um determinado período de tempo de uma prática que não teve inauguração e se apresenta, até à data, perpétua. Adoto assim uma postura apreciativa em relação a este documento, salientando que este não é um termo mas sim um alicerce para a minha prática futura.

O corpo de trabalho aqui apresentado - produzido durante dois anos, inspirado em vinte e poucos anos - é uma afirmação das minhas inquietações como *Ser* livre e consciente de si e do mundo que o rodeia. Utilizando a prática artística como processo de autoconhecimento, permitindo-me exteriorizar inquietações e expor a minha *luta* que não cessa, realço a importância do processo artístico e tiro partido de todos os seus imprevistos para me desvelar pouco a pouco. Citando Albert Camus: “talvez a grande obra de arte tenha menos importância em si mesma do que na experiência que exige de um homem, na oportunidade que lhe propicia para superar seus fantasmas e chegar um pouco mais perto de sua realidade nua.”⁸⁵

Aprendendo com aquilo que a prática me oferece - usando um abrangente número de recursos - há uma renovação de ideias que ajudaram na construção da minha identidade.

Graças à distância temporal criada entre as ideias expostas nesta dissertação, gerou-se uma consciência mais aprofundada sobre os possíveis caminhos a escolher no futuro. Confesso, com alguma ingenuidade da minha parte, que o único caminho a seguir parece-me ser o que até agora foi revelado: aceitar todos os caminhos em simultâneo, procurar tudo e em seguida renunciar, salientar assim o absurdo da minha condição, da minha insatisfação perante o mundo homogeneizado que me rodeia.

É /sou um eterno *work in progress*, que se desvela e manifesta ao longo da prática artística.

⁸⁵ Camus, Albert - *O mito de Sísifo* consultado em: http://www.planonacionaldeleitura.gov.pt/clubedeleituras/upload/e_livros/clle000131.pdf (20-04-2016)

BIBLIOGRAFIA

Anderson, Michael (1956) – *Nineteen Eighty-four*, versão fílmica inspirada na obra de George Orwell (1949)

Carvalho, Raimundo (2010) – *Metamorfoses tradução, cinco primeiros livros da obra Metamorfoses de Ovídio*, São Paulo: Relatório Final de pós-graduação em Letras Clássicas e Vernáculas na Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humana

Deleuze, Gilles (2011) - *Francis Bacon - Lógica da sensação*, Lisboa: Orfeu Negro.

Giacometti, Alberto e Taillandier, Yvon (1993) - *Je ne sais ce que je vois qu'en travaillant*, Tusson: L'échoppe

Hibbert, Christopher (1967) - *Benito Mussolini*, Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade

Medeiros, Margarida (2000) - *Fotografia e Narcisismo*, Lisboa: Assírio e Alvim

Morin, Edgar (2003) - *O método V. A Humanidade da Humanidade*, Sintra: Publicações Europa-América

Pessoa, Fernando (2013) - *Livro do desassossego*, Lisboa: Assírio e Alvim

Pistoletto, Michelangelo (2012) - *Omnitheism and Democracy*, Biela: Cittadellarte edizioni

Silva, Agostinho da e Silva, Paulo Neves da (2009) - *Citações e Pensamentos de Agostinho da Silva*, Lisboa: Casa das Letras

Valéry, Paul (1998) – *Degas Danse Dessin*, Paris: Éditions Gallimard

Verschafeel, Bart (2002) - *Moi ou un autre, Autoportraits d'Artiste Belges*, Bruxelas: La Renaissance du Livre/Dexia

Whittle, Peter (1960) - *Os últimos dias de Mussolini*, Lisboa: Livraria Bertrand

WEBGRAFIA

Bazin, André (1991) - *O cinema, Ensaios*, consultado em:

<https://grupograv.files.wordpress.com/2008/06/andre-bazin.pdf> (01-08-2016)

Bourgeois, Louise, e Marshall, Richard D. (2007) consultado em:

<http://issuemagazine.com/louise-bourgeois/#/> (20-07-2016)

Brea, José Luis (2003) - *Identity Factories -Self-portrait rhetoric*, consultado em:

<http://www.joseluisbrea.es/eng/factories.pdf> (30-05-2016)

Campos, Álvaro de (1890) - *Tabacaria* consultado em:

<http://www.citador.pt/poemas/tabacaria-alvaro-de-camposbrbheteronimo-de-fernando-pessoa> (19-06-2016)

Camus, Albert (1942) - *O mito de Sísifo* consultado em:

http://www.planonacionaldeleitura.gov.pt/clubedeleituras/upload/e_livros/clle000131.pdf (20-04-2016)

Catálogo da exposição *PRESSION, LIBERTÉ, PRESSION* (2015) do artista Dan Perjovschi consultado em: <http://www.contemporaryartdaily.com/2015/07/dan-perjovschi-at-le-magasin/> (14-08-2016)

Foucault, Michel (1976) - *De Outros Espaços*, consultado em:

http://historiacultural.mpbnet.com.br/pos-modernismo/Foucault-De_Outros_Espacos.pdf (14-09-2016)

Gide, André (1889-1913) - *Journals, volume 1*, consultado em

<https://books.google.pt/books?id=rRCZQ6XyNGQC&printsec=frontcover&dq=Journals:+1889-1913&hl=pt-> (20-07-2016)

Guildenstern, Georges (1929) - *Documents, vol1 Georges Bataille - L'informe* consultado em:

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32951f/f509.item.zoom> (20-07-2016)

Guston, Philip (1978) consultado em: <http://www.pwf.cz/en/culture/guston/2165.html> (20-08-2016)

Kentridge, William (2014) - *How we make sense of the world* consultado em:

<https://www.youtube.com/watch?v=G11wOmxoJ6U> (12-07-2016)

Marchand, Bruno (2009) - *Depor a máscara, Jorge Molder*, consultado em:

http://www.culturgest.pt/docs/jmolder_chiado8.pdf (09-05-2016)

Montaigne, Michel de (1580) - *Os Ensaios*, consultado em

http://media.orelhadelivro.com.br/pdfs/michel-montaigne-os-ensaios_1.pdf (14-05-2016)

Perjovschi, Dan e Dax, Max (2012) consultado em:

<http://www.electronicbeats.net/interview-dan-perjovschi/> (1-09-2016)

Valéry, Paul consultado em:

https://www.goodreads.com/author/quotes/141425.Paul_Val_ry (17-07-2016)

Pistoletto, Michelangelo e Walleston, Aimee(2012) – *Pistoletto is our mirror*, consultado em:

<http://www.artinamericamagazine.com/news-features/news/michelangelo-pistoletto-luh-ring-augustine-1/> (13-06-2016)

Shrigley, David e Eggers, Dave (2012) consultado em:

<http://www.timeout.com/london/art/david-shrigley-interviewed-by-dave-eggers> (29-08-2016)

ÍNDICE DE IMAGENS

Fig.1 – Diários gráficos (2011-2013) dimensões e técnicas variadas

Fig.2 – *Hipocrisia, vazio vs cheio* (2010) aguarela e caneta sobre papel, 21 x 29 cm

Fig.3 – *Sem auto-retratos*, Fragmentos do conjunto (2014-2016)

Fig.4 – *Sem auto-retratos*, Fragmentos do conjunto (2014)

Fig.5 – *Sem auto-retratos*, Fragmentos do conjunto (2014-2016)

Fig.6 – *Sem auto-retratos*, instalação/pintura (2014-2016)

Fig.7 – *Scan, nº9* (2016), 22 x 30 cm

Fig.8 – Fotografia do cadáver de Benito Mussolini (1945)

Fig.9 – *Scan, nº5* (fragmento do objeto final), (2015-2016)

Fig.10 – Michelangelo Pistoletto, *Standing Man* (1962,1982) serigrafia sobre aço inoxidável,
250 x 125 x 2.5 cm

Fig.11 – *Reflexos*, 1º Núcleo imagem nº1 (2015), 14 x 20 cm

Fig.12 – *Reflexos*, 2º Núcleo imagem nº 3 (2015), 59.4 x 81.4 cm

Fig. 13 – *Reflexos*, 3º Núcleo imagem nº1 (2015)

Fig. 14 – *Reflexos*, 3º Núcleo imagem nº17 (2015)

Fig. 15 – *Reflexos*, 3º Núcleo imagem nº30 (2015)

Fig.16 – *Reflexos*, 3º Núcleo imagem nº1 (2015)

Fig.17 – *Reflexos*, 3º Núcleo imagem nº6 (2015)

Fig.18 – *Reflexos*, 3º Núcleo imagem nº16 (2015)

Fig.19 – *Panorâmicas*, imagem nº2 (2016) 40 x 185 cm

Fig.20 – *Sem-título*, tinta da china sobre papel de 180gm (2016) 42 x 59.4 cm, desenho
inspirado na obra de Johannes Gump (auto-retrato, 1646)

Fig.21 – Objeto (Panorâmica nº3), 100 x 50 x 50 cm

Fig.22 – Caravaggio, *Narciso*, óleo sobre tela (1594-1596) 92 x 110 cm

Fig.23 – *Desenho nº1*, marcador sobre papel 14.8 x 21 cm (2015)

Fig.24 – *Desenho nº9*, marcador sobre papel 14.8 x 21 cm (2015)

Fig.25 – *Desenho nº15*, marcador sobre papel 14.8 x 21 cm (2015)

Fig.26 – *Desenho nº30*, marcador sobre papel 14.8 x 21 cm (2015)

Fig.27 – Jorge Molder – *Pinocchio* (2006-2009) 102 x 151 cm

Fig.28 – *Fotografia nº3*, 8.6 x 10.8 cm (2016)

Fig.29-41 – *Sem-título* (2016) grafite sobre papel, 14 x 21 cm (x13)

Fig.42 – Philip Guston – *Painter in Bed* (1973), óleo sobre tela 147 x 265 cm