



**ESCOLA SUPERIOR
DE ARTES E DESIGN**
POLITÉCNICO DE LEIRIA

Manual do Operador — Pintura Objeto

Neobert Vitor Laureano de Barros

Mestrado de Artes Plásticas

Mestrado de Artes Plásticas

Título:

Manual do Operador — Pintura Objeto

Candidato:

Neobert Vitor Laureano de Barros

Orientadores:

Fernando Manuel Penitência Poeiras

Samuel José Travassos Rama

Caldas da Rainha, novembro de 2024.

Agradeço aos orientadores Fernando Poeiras e Samuel Rama que, apesar da minha enorme morosidade, sempre se disponibilizaram quando solicitados.

O presente documento consiste na dissertação do aluno Neobert Vitor Laureano de Barros para efeito de Mestrado no curso de Artes Plásticas realizado na Escola Superior de Artes e Design de Caldas da Rainha. O título, *Manual do Operador — Pintura Objeto*, refere-se ao assunto deste texto, que por sua vez consiste na apresentação da minha prática artística, assim como na apresentação do meu trabalho realizado no dado contexto e, adicionalmente, estabelece um paralelo entre as minhas pinturas e o conceito de objeto.

Palavras-chave: Pintura, Objeto, Espaço, Prática Artística, Plurissignificação

Índice

Índice de figuras	vii
Introito.....	2
Introdução ao Manual do Operador	3
Sob terreno baldio	5
Objetos	9
Metal	14
Sangue.....	18
Tinta de sangue	21
Espaço e objeto pintura	28
Espaço Pictórico.....	37
Adenda	43
Conclusão.....	46
Bibliografia	48

Índice de figuras

FIGURA 1. DOSSIER	4
FIGURA 2. O QUE É UM ESPELHO?, 2019	9
FIGURA 3. ACTO #2, 2022	11
FIGURA 4. ACTO #10, 2022	12
FIGURA 5. CONTENTOR METÁLICO NUMA SERRARIA	14
FIGURA 6. ACTO #2, 2022	17
FIGURA 7. CORTASTE-ME, 2024	26
FIGURA 8. DENOMINADOR, 2022	29
FIGURA 9. #0006, 2021	31
FIGURA 10. SEM NÚMERO, 2021	33
FIGURA 11. ACTO #10, 2022	34
FIGURA 12. (PORMENOR) CHÃO #7, 2021	37
FIGURA 13. (PORMENOR)ACTO #10, 2022	39
FIGURA 14. (PORMENOR)CORTASTE-ME, 2024	42

Parecia que uma pedra imensa nos esmagava. Era preciso reequacionar tudo. Fazer um vazio. Voltar a começar pelo lado mais elementar. Falando disto, uns anos mais tarde, com o escritor Yvon Taillandier, ele recordou-me aquele pensamento de Lao-Tsé que suscitou a minha total adesão: "Os raios da roda são muitos, mas é o vazio que há no meio que faz andar o carro".

Tàpies, Antoni, 2002,. *A prática da arte*, p.45

Introito

O índice apresenta os capítulos que compõem esta reflexão que parte do meu trabalho prático. Estes estão organizados de maneira a apresentar, numa ordem que busca aprofundar de forma crescente as várias questões que importam para a minha-prática artística. Assim sendo, apresenta gradualmente este processo que decorre segundo o impulso criativo, influências, recolha de recursos para concretização, conjugação dos materiais envolvidos, estabelecimento de conceitos e, por fim, a apresentação e enquadramento do resultado deste processo no dado contexto.

Com o intuito de introduzir o conteúdo de cada capítulo individualmente, enumero-os sinteticamente. Portanto, o capítulo intitulado *Introdução ao Manual do Operador*, consiste na apresentação do significado desta expressão no contexto presente e serve também como introdutório aos métodos de trabalho adotados e utilizados atualmente. O segundo capítulo contextualiza os meus impulsos e apetências artísticas e a origem dos materiais utilizados como meio para concretização do meu trabalho. Os três capítulos seguintes, intitulados *Objetos*”, *Metal* e *Sangue*, são, respetivamente, construções dos motivos por detrás da recolha destes materiais e, adicionalmente, constitui-se como definição de alguns dos conceitos inerentes ao contexto da dissertação. O capítulo denominado *Tinta de Sangue* permite o seguimento do resultado prático do contacto com os materiais apresentados nos capítulos anteriores e introduz a tinta que utilizo, assim como as suas qualidades plásticas. *Espaço e Objeto Pintura* reforça as afinidades entre a pintura e o conceito de objeto, que, por sua vez, já é implícito nos capítulos anteriores. Adicionalmente, este capítulo serve-se de exemplos solicitados à minha prática artística de forma a expor a relevância do espaço e da disposição das minhas pinturas neste meio. O antepenúltimo capítulo aponta os motivos conceituais e estéticos da vertente pictórica que, por sua vez, é sucedido por um capítulo que visa apresentar Antoni Tàpies, uma personalidade que é citada frequentemente ao longo desta dissertação e com o qual tenho afinidade. Por fim, a conclusão recapitula sinteticamente o conceito tratado neste documento.

Introdução ao Manual do Operador

Manual do operador é o nome que dou ao meu diário artístico que acompanha o início de uma série de pinturas da minha autoria. Esta série teve início no ano de 2021 e apesar do seu desenvolvimento irregular por motivos maiores, continua até aos dias de hoje. Este nome foi adotado de um dossier encontrado nos Pavilhões do Parque D. Carlos I aquando de uma das minhas rotineiras visitas a espaços abandonados. Este dossier contém, na sua capa, a inscrição «Operator's Manual», tendo sido adotado como arquivo físico do processo da minha prática artística, assim sendo, tornou-se uma expressão constante no meu dia a dia.

O encontro casual deste dossier e desta expressão, se verificou como um acontecimento fortuito, pois este objeto tornou-se um lugar de armazenamento onde se arquiva as minhas procuras e notas diarísticas e, conseqüentemente, a expressão foi adotada. Esta prática consiste no reconhecimento, na recolha, no tratamento, na consulta, na conjugação de objetos com o fim de criar uma peça final e a tentativa/erro. Este processo é uma constante na medida em que se reflete no processo de criação de peças, mas também se faz presente durante o desenvolvimento das minhas pinturas.

Esta expressão está, portanto, intimamente ligada ao processo criativo e à linguagem que utilizo nestes, adicionalmente, está ligada ao meu processo de desenvolvimento conceitual. Isto é, sendo objetos-arte resultantes de materiais adquiridos de fontes decrépitas, a sua resultante final tem como herança substâncias materiais e conceituais que lhe garantem um combinado destas que me convém devido a sua plurissignificação. Esta última palavra significa multiplicidade de significados e é aqui utilizada num termo alargado, não se limitando apenas à literatura. Esta qualidade é um fator desejável e essencial para a gestação de todos os meus objetos de arte, uma vez que é imenso o valor que agrega ao objeto artístico. Antoni Tàpies evidenciou reconhecer plenamente esta potência quando escreveu o seguinte sobre a imagem de um muro;

Quantas sugestões se podem extrair da imagem do muro e de todas as suas possíveis derivações! Separação, clausura, muro de lamentações, de prisão, testemunha da passagem do tempo; superfícies lisas, serenas, brancas; superfícies torturadas, velhas, decrépitas; sinais de marcas humanas, de objectos, dos elementos naturais; sensação de luta, de esforço; de destruição, de cataclismo; ou de construção, de surgimento,

de equilíbrio; restos de amor, de dor, de nojo, de desordem; prestígio romântico das ruínas; contribuição de elementos orgânicos, formas sugestivas de ritmos naturais e do movimento espontâneo da matéria; sentido paisagístico, sugestão da unidade primordial de todas as coisas; matéria generalizada; afirmação e valorização da coisa terrena; possibilidade de distribuição variada e combinada de grandes massas, sensação de queda, de afundamento, de expansão, de concentração; recusa do mundo, contemplação interior, aniquilação das paixões, silêncio, morte; dilacerações e torturas, corpos esquartejados, restos humanos; equivalências de sons, arranhões, raspões, explosões, tiros, pancadas, marteladas, gritos, ressonâncias, ecos no espaço; meditação de um tema cósmico, reflexão para a contemplação da terra, do magma, da lava, das cinzas; campo de batalha; jardim; campo de jogos; destino do efêmero... e muitas e muitas ideias que se foram apresentando uma a seguir à outra como as cerejas que se tiram de um cesto. E muitas e muitas coisas que me colocavam, orgulhosamente, ao nível de filosofias e sabedorias tão queridas para mim!

Antoni Tàpies, 2002, *A prática da arte*, p. 153

Curiosamente, tive a fortuna de encontrar nesta expressão-chave um grande valor de plurissignificação. Repare que, “manual” e “operador” são palavras altamente polissémicas. Neste contexto de dissertação, limito o significado de “manual” ao valor de documento guia, e a palavra “operador”, cinge a pessoa que manipula e concretiza manualmente, neste caso em concreto, sou eu, o responsável pelo desenvolvimento da minha prática artística.

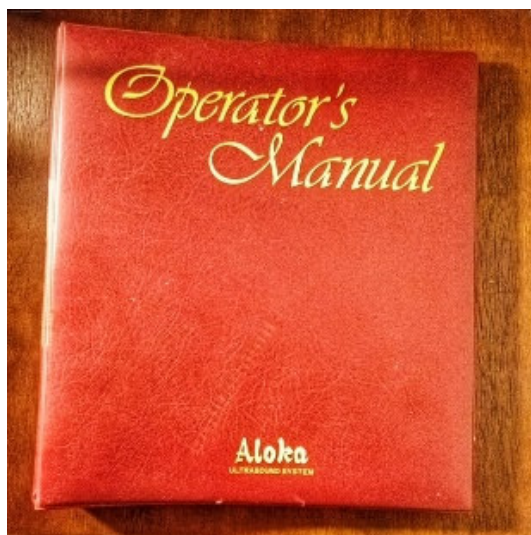


Figura 1. Dossier

Este capítulo partilha o mesmo nome que o documento arquivo, pois ambos ocorrem como apresentação do meu trabalho artístico. Assim sendo, é igualmente necessário apresentar os meios a que me recorro para concretização das minhas pinturas. Com este intuito, contextualizo e exponho os materiais envolvidos, assim como, os motivos pelos quais foram escolhidos.

Sob terreno baldio

Desde que tenho memória, o ato de caminhar é para mim de grande interesse e torna-se ainda mais fascinante quando este inclui visitas a lugares abandonados, remotos ou na periferia das cidades. Este interesse fortificou-se por um fascínio crescente pois, percorrer estes terrenos baldios aumenta a probabilidade de me encontrar num ambiente em estado de degradação e de, nestes lugares, deparar-me com objetos e materiais variados intimamente ligados à existência particular destes espaços. A oportunidade de encontrar e de, eventualmente, experienciar estes locais, estes objetos e materiais no dado contexto, é acompanhada por uma reflexão plena que estimula o olhar artístico. Este acontecimento é um encontro entre eu, o artista, e o reflexo do objeto de arte. Chamo reflexo, por haver de facto um contacto com objetos, materiais, meios, formas, conceitos e outras matérias mais, que são foco da minha prática artística, mas que, se sintetizam num vislumbre que só mais tarde é trabalhado e concretizado pelo artista, tomando assim a sua forma enquanto objeto de arte.

Segundo as experiências que tenho tido, estes encontros são oportunidades para descobrir e explorar os estados transatos desses espaços e das coisas contidas nestes. Verifica-se, portanto, como uma experiência enriquecedora e fértil na medida em que me permite visualizar, projetar e recapitular certos estados de existência, modos de estar e acontecimentos por meio de um ponto de vista imersivo. Por exemplo, um dos aspetos mais evidentes desta experiência é a observação do processo constante que é a degradação. Este processo pode ser encontrado em quase todo o espaço abandonado e se apresenta sobre uma grande diversidade, uma vez que, se manifesta diferentemente consoante os divergentes materiais e intervalos de tempo em que se iniciou o processo de degradação. Estas reparações estimulam a imersão do *eu* artista no espaço e os seus constituintes, projeta o estado passado do espaço e procedem-se estados de contemplação perante o estado atual deste lugar ao qual, neste referido momento particular, faço parte. Portanto, ocorre uma aproximação do tangível e o intangível, e aqui, sou tentado a citar Antoni Tàpies (2002, *A prática da arte*, p. 75): *A matéria é menos material e o espírito menos espiritual do que geralmente se supõe. A habitual separação entre a física e psicologia, entre o espírito e a matéria é metafisicamente indefensável. E quem nos disse isto foi, nem mais nem menos, Bertrand Russell.*

Estes encontros fortuitos que ocorrem ao frequentar estes espaços são bem mais experienciados quando se consegue observar e apreender parte do ambiente e atmosfera. Este só é possível com recurso à atenção minuciosa prestada às marcas e vestígios presentes em objetos, superfícies, vãos e elementos arquitetónicos. Estes constituintes do espaço ditam a maneira particular com que cada local se degrada. Observar estas marcas inclui estudar, projetar e conseqüentemente, compreender as ações que decorreram e ainda decorrem no dado espaço. Como, por exemplo, a deslocação de máquinas volumosas, a queda de uma lâmpada, uma fuga de água, um livro que se molhou. Estes acontecimentos deixam marcas que são estampadas e disseminadas para outros elementos e moldam assim o estado atual da totalidade do ambiente. Portanto, é uma abordagem atenta que me permite imergir a partir do princípio que se satura os sentidos e se estimula a cognição do visitante que é o artista atento.

Para possibilitar o estado a que me referi anteriormente, por vezes, é necessário realizar certos exercícios. Por exemplo, um dos exercícios que é decorrente, consiste em procurar por superfícies, áreas e objetos intactos. Imaginemos, primeiramente, um candeeiro que não é movido por um longo período: o tampo da secretária no qual este candeeiro se encontra está repleto de pó acumulado. Este pó, por sua vez, encontra-se somente nas superfícies, nunca se encontra imediatamente por debaixo do candeeiro, uma vez que esta área está tapada, isolada e, conseqüentemente, preservada. Imaginemos agora uma sala de uma fábrica: excetuando o facto de estar repleta de pó e não ser utilizada desde o tempo em que a fábrica era ativa, contém todos os seus constituintes inviolados. Estes dois exemplos particulares foram utilizados, pois, aquando da presença do pó, oferecem diferentes quantidades de informação, ideia de tempo e ausência ao observador e, mais importante, duas situações com escalas distintas. Isto é, no primeiro exemplo, o foco está na comparação da pequena área que se encontra debaixo do candeeiro com a sala onde se insere. No segundo exemplo, estando em causa toda uma sala, esta comparação só é possível se se incluir nesta equação outra divisão do mesmo estabelecimento. A primeira pode ser analisada apenas com a visão e a segunda necessita que o corpo do artista percorra e alterne entre as salas.

Este tipo de exercício de procura, análise, comparação e projeção é para mim importante, pois é estimulante e possibilitam estados férteis para a criação artística. Na presença da primeira situação (o candeeiro) persiste a interrogação dos motivos vários que permitem à pequena área a sua resistência à degradação. É possível verificar que o tampo da mesa conserva uma área resguardada das ações que decorreram fora dessa, ela está isolada

das ações naturais que os objetos expostos sofrem, como, por exemplo, a descoloração e o acúmulo de resíduos que por sua vez, colaboram para a sua degradação. Esta posição de exclusão e de isolamento, cria uma área alheia à condição geral do espaço, evita marcas de experiência e cria-se assim um sítio ou lugar que diverge do contexto de degradação em que aquele espaço se encontra. Como disse anteriormente, estas situações oferecem ao observador, neste caso eu, uma maior variedade de graus de degradação. Todas essas variedades de áreas, objetos e matéria, conservam em si marcas da sua particular existência. Os constituintes de um mesmo espaço, relacionam-se entre si e ditam o estado da totalidade deste. Estes lugares são repletos de ações naturais e pode se assumir que são ambientes favoráveis para observação destas marcas de tempo e relações, são como montras interativas de diversas manifestações naturais, estados e relações de causa-efeito.

É importante elucidar que estas experiências, neste contexto, não são de todo fundadas em alguma espécie de ciência ou sequer aspiram ser uma, pelo contrário, são livres de interpretação pois são baseadas na subjetividade da experiência e na plasticidade que a poesia me permite.

Segundo Tàpies (Antoni Tàpies, 2002, *A prática da arte*, p. 53):

Não se deve pretender ver sempre na obra de arte propostas ou alusões a coisas imediatas ou muito concretas. A arte ocupa-se muito mais de aspectos gerais, básicos, de esquemas últimos, de visões globais. Se esta carcaça mais profunda for sólida, tudo o resto se pode encaixar facilmente no seu lugar, como as peças de um quebra-cabeças mal se descobre o desenho que terão de formar. A alguns, esta forma de entender a arte parece uma atitude distante ou altiva. Mas não é nada assim. O homem de ciência encontra-se muitas vezes nesta mesma situação e ninguém o censura por isso. Parece-me um bom exemplo para fazer compreender isto a resposta que Bertrand Russell deu a uma sociedade protectora de animais que lhe perguntou se ele se juntava à sua campanha a favor da proibição da caça à raposa em Inglaterra. «Estou completamente de acordo convosco. Mas estou tão ocupado no meu trabalho para conseguir a proibição das armas nucleares que não me posso ocupar de nada mais. Como a guerra nuclear mataria provavelmente todos os animais, parece-me que já estou a participar na luta pela vossa causa.

Esta afirmação é para mim relevante, pois abarca e eleva o motivo da minha inserção no contexto dado neste capítulo, este prioriza o impulso da criação artística. Enquanto artista rogo pela plasticidade e liberdade a que a minha prática convém. Saturar ou densificar de modo a provocar estes estados e estabelecer assim uma área exposta aos sentidos e à exploração é, inclusivamente, possibilitado pela visita a estes lugares remotos e abandonados.

Objetos

No capítulo anterior utilizei a palavra “encontro” aquando do ato de visitar. Esta palavra foi utilizada, pois, enquanto escrevia este texto, recordei a forma com que metodicamente aproximo-me do espaço, dos objetos e envolvo-me consequentemente com estes. Por conseguinte, os elementos (do espaço visitado) e o visitante (eu) aproximam-se num encontro onde estes intercetam-se e envolvem-se. Isto ocorre aquando da existência de objetos que se destacam, que se tornam foco da minha atenção e que, por sua vez, atraem-me. Este acontecimento é o motivo do uso da palavra “encontro”, uma vez que ocorre uma mútua aproximação. Isto é, o objeto é avistado e posteriormente selecionado devido à captação da minha atenção. Esta força e movimento de atração é o que lhe permite criar contraste e destacar-se em meio a tantos outros objetos dentro do mesmo contexto.

A recolha de objetos antigos presentes nos locais citados é parte integrante e por vezes é impulsionadora da minha prática artística. No entanto, saliento que – apesar deste aspeto ser indispensável para o meu trabalho –, incorporar os objetos recolhidos durante este ato diretamente no resultado é uma raridade. Como fiz notar, a recolha ocorre segundo um processo de seleção estipulado que, primeiramente, é ditado pelo material e vida útil; segundo e mais importante, é ditado pelo encontro que, por sua vez, depende da experiência que ocorre no instante presente. Posso afirmar que os objetos que se destacam em relação a tantos outros e que são a seguir coletados, não são escolhidos segundo a sua utilidade ou alguma outra finalidade artística que posso estar a projetar.



Figura 2. O que é um Espelho, 2017

Portanto, estes são escolhidos pela sua capacidade de criar um encontro que, assim, acabam por se sobreporem a objetos, de maneira geral, esteticamente mais agradáveis. Esta capacidade que os objetos têm de captar a minha atenção é um acontecimento que considero o culminar de toda a experiência imersiva que ali se manifesta, uma vez que, necessitam romper e aguçar o foco do meu deslumbre.

Posso afirmar que existem fatores dos quais não tenho a capacidade necessária para os relatar, uma vez que, a atração é constituída por um número elevado de aspetos que incluem também motivos não materiais e desprovidos de definições objetivas. Contudo, os motivos materiais e conceituais, sendo passíveis de definição, serão abordados neste capítulo e nos capítulos adiante. Ora, em termos da sua qualidade material, a maioria dos objetos que recolho são robustos e/ou compostos por material resistente. Ocasionalmente, quando decido recolher objetos mais frágeis, limito-me a escolher objetos de facto muito mais frágeis, neste caso em concreto, placas de vidro com baixa resistência a impacto. Portanto, cinjo-me a estes dois materiais que se encontram em opostos na escala de robustez, excluindo assim, a recolha de objetos compostos por plástico, cartão e outros materiais vários que, para mim, não criam potencial de atração e não possuem certas qualidades plásticas e conceituais essenciais para a minha prática artística.

Os dois materiais referidos (metal e vidro) são para mim interessantes uma vez que criam instantaneamente um grande contraste entre si. Várias das suas características são, à primeira vista, opostas, como, por exemplo, o grau de robustez já referido, e o grau de opacidade. As diferenças das suas respetivas características refletem em divergentes formas de tratamento durante o processo de criação artística e por vezes servem mesmo como duas naturezas dispersas que se complementam. Portanto, esta capacidade de se oporem e complementarem-se é essencial na medida em que me permite trabalhar com dois polos que me incentivam a manipular questões de resistência, translucidez, superfície, cor, forma e outros diversos elementos que esta relação abarca. Adicionalmente, com a admissão destes contrastes, cria-se um campo fértil para se trabalhar questões de teor polissémico, interesse esse que demonstrei aquando da introdução ao nome do meu objeto arquivo (*Manual do Operador*).

Algumas condições estéticas muito importantes que são aplicadas apenas ao metal, são a cor, a tonalidade e a qualidade da superfície. Ora, estas características estão diretamente

ligadas à capacidade de apreender o olhar, estão ligadas à atração e à expressão, todas elas qualidades essenciais para um pintor.

As cores dos objetos que escolho são majoritariamente desbotadas e esta preferência



Figura 3. Acto #2, 2022

está ligada diretamente à qualidade do material que os compõem. Com isso quero dizer que, cores com esta característica estão comumente presentes em objetos mais antigos. No dado contexto, esta característica é abundante e é comumente detetada em metais rugosos e em avançado estado de degradação. Os materiais em questão são ricos na variedade de cores e textura, o que, por sua vez, convém-me aquando da decisão estética. Adicionalmente, como já referi no capítulo anterior, a qualidade destes objetos usados e em estado de degradação, são também passíveis dos meus motivos conceituais que serão abordados nos capítulos mais adiante.

A atenção que surge vivamente ainda nas fases geradoras do meu trabalho artístico é minuciosa para com o espaço, com os seus elementos e se estabelece como uma constante fulcral para o desenvolvimento das minhas pinturas nas fases seguintes. É, portanto, uma parte imprescindível e que não pode ser desintegrada em categorias identificadas como sendo unicamente prática de escultor ou prática de pintor. É, na verdade, uma simbiose, uma relação benéfica que exponencia o meu trabalho na procura por um mundo interior e exterior. Os objetos e outros elementos vários presentes neste dado espaço, figuram como parte estimulante e, por vezes, constituintes de muitas das minhas pinturas. Assim sendo, é um trabalho que diverge da sua fase inicial, mas que, simultaneamente, conserva grande parte

da sua origem e expressão, permanecendo assim intimamente ligada à sua materialidade. Acerca da riqueza inata das coisas Antoni (2002, *A prática da arte*, p. 93) declara:

Até a mais velha cadeira traz dentro de si a força inicial daquelas seivas que subiam da terra, lá nos bosques, e que ainda servirão para dar calor no dia em que, cortadas em lenha, ardam nalguma lareira. Olhem, olhem a fundo! E deixem-se levar completamente por tudo o que faz ecoar dentro de vós o que o olhar nos oferece, como quem vai a um concerto com uma roupa nova e o coração aberto com o entusiasmo de ouvir, de sentir simplesmente com toda a sua pureza, sem pretender à força que os sons do piano ou da orquestra representem uma certa paisagem, ou o retrato de um general, ou uma cena da história, como se gostaria muitas vezes que apenas fosse a pintura.

Eu estimo essa qualidade em toda a minha prática.



Figura 4. Acto #10, 2022

Por fim, a abordagem minuciosa que tenho para com estes objetos também é aplicada durante o ato de pintar e se estende também à abordagem que tenho para com a tinta que utilizo. Reitero que seria incapaz de prosseguir o início da prática aqui tratada sem que os materiais para tal não fossem igualmente relevantes.

Os capítulos seguintes abordam os motivos estéticos, materiais e conceituais responsáveis pela seleção dos meios utilizados ao longo da minha prática artística. Assim sendo, apresento os materiais em questão que são o metal, o vidro, o óxido de ferro e o sangue, os quais compõem o corpo do meu trabalho. A decisão de incluir capítulos separados

para cada material deve-se à componente rica conceitual presente em cada um individualmente e deverá colaborar para o aspeto polissémico do meu trabalho.

Metal

Como referi no capítulo anterior, os espaços abandonados e remotos são um foco de interesse na minha prática artística. É possível reparar que nestes locais é notável a presença frequente de diversos objetos e materiais como, madeira húmida, telhas partidas, plásticos frágeis, várias formas de resíduos e outras matérias diversas. No meio desta variedade, que é por vezes caos, um dos materiais que me são mais proeminentes são os metais enferrujados que normalmente se encontram em barras, placas, máquinas, peças soltas de elementos arquitetónicos, partes que compõem grandes máquinas industriais, objetos pequenos, utensílios variados, móveis e outras diversas coisas que são típicos de se encontrar conforme as características de cada espaço particular. Maioritariamente, os espaços que visito são de natureza fabril.



Figura 5. Contentor metálico numa serraria

A presença desses metais é para mim especialmente notável, por estabelecerem uma enorme variedade de utilidade, qualidades formais e estéticas com diversos estados de degradação. Em consideração aos três primeiros valores, recorro a este exemplo com o qual já me deparei:

Certa vez percorri um espaço onde encontrei uma pequena placa metálica com a superfície polida, homogénea e capaz de refletir luz. Mais adiante encontrei um objeto com características bastante divergentes; tratava-se de uma peça grande de metal que era muito robusta, parte possivelmente solta de alguma máquina industrial. Ela tinha textura granulada,

a sua constituição era larga e massiva e possuía tonalidades escuras resultantes da cor desbotada e do óleo lubrificante.

Havia variadíssimas outras qualidades de metal no local, mas limitemo-nos apenas a estes dois exemplos. No primeiro exemplo verifica-se que quem observa é atraído pelo objeto reluzente devido à capacidade de reflexão da luz. O segundo objeto prende o olhar pelo fato de ser grande e por ofuscar objetos menores, que estejam próximos, devido à sua presença, assim como, absorve a luz devido às características da sua superfície. Portanto, o primeiro exemplo, ao ser observado, reflete outros objetos e a área circundante. Em sentido inverso, o segundo omite. Os grandes contrastes que pude observar de forma recorrente com o mesmo tipo de material, revelaram serem excelentes para a minha prática artística, uma vez que se verificaram como um ótimo exemplo de volubilidade por parte do material. Portanto, são muito adequados para serem utilizados como meios para exercer os meus interesses artísticos pois se suportam na riqueza que a plurissignificação permite. Estas qualidades, que permitem o metal ser multifacetado, estendem-se por muitas outras vertentes que não abordarei aqui, pois considero não serem de real aplicação no contexto específico desta dissertação.

O metal é igualmente rico dentro da sua constituição e, portanto, é um material que denota mudanças drásticas aquando da sua vida útil. Voltemos ao exemplo utilizado anteriormente: Esta grande peça de máquina industrial, criada originalmente para ser robusta e confiável de forma a sustentar estruturas sólidas, pesadas, grandes e duradouras, com o decorrer da passagem do tempo, demonstra ter parte da superfície a, gradualmente, entrar em estado de degradação, tornando-se assim frágil e não confiável. Esta degradação progride até atingir um estado de debilidade avançado e conseqüente inutilidade, uma vez que, parte desta peça encontra-se agora corroída e exhibe ferrugem em fase avançada, permitindo assim a transição de estado deste material até este tornar-se pó. A cor original da peça, evidentemente, estava enfraquecida e até desfeita em algumas zonas, o que a aproximava de uma tonalidade terrosa.

Ora, este processo pelo qual ocorre o enfraquecimento dos metais é, para mim, de uma beleza fascinante – a oxidação do metal ocorre quando este reage com o oxigénio presente no ar ou outras substâncias, como a água. Durante o processo de oxidação, os átomos de metal perdem eletrões, e o oxigénio ganha eletrões. Esse processo cria uma camada de óxido na superfície do metal, que pode afetar as suas propriedades físicas e químicas. O óxido formado durante a oxidação do metal é geralmente mais volumoso do que o próprio metal.

Esse aumento de volume pode causar tensão nas estruturas que contêm a parte enferrujada, o que pode levar a rachaduras ou deformações. Portanto, se uma peça de metal enferrujada estiver presa numa estrutura, o aumento de volume causado pela oxidação pode fazer com que a peça se expanda e cause danos à estrutura e ao espaço envolvente.

Além desta alteração agressiva de volume e durabilidade, é de realçar que a oxidação do ferro é categorizada como uma combustão lenta. Assim o é, pois, a combustão é composta pela interação de três elementos que também estão presentes neste processo referido, estes são:

- O combustível, o qual é a matéria que entra em combustão devido à ação dos outros dois elementos. Neste contexto trata-se do metal.
- A energia, a qual é o calor necessário para iniciar a reação. Neste contexto trata-se da energia térmica do ambiente.
- O comburente, o qual é um agente oxidante que entra em reação com a energia, permitindo assim a combustão. Neste contexto trata-se do oxigénio.

A diferença entre a combustão, que normalmente verificamos aquando de uma chama, e a combustão lenta, é que a segunda ocorre de forma menos intensiva, é gradual e controlada em termos de liberação de calor e carece de luz.

Para a minha prática artística, esta reação e interação tem interesse poético, pois, uma vez mais, é muito abrangente, interessante e agrega grande valor plástico. Por sua vez, a degradação e as suas envolventes possuem qualidades estimulantes, pois além de ser, para mim, esteticamente rica e intrigante, o seu conceito baseia-se numa violenta transformação que decorre de forma progressiva, controlada e constante. Isto, por sua vez, acrescenta muita diversidade e intensidade ao meu trabalho artístico.

O pó resultante desta transformação é nomeado óxido de ferro. Além da sua comum utilização enquanto pigmento, este é, por motivos de relação de reação e resultante, o pigmento escolhido para produção das minhas tintas. Desta forma, todos os materiais utilizados durante a minha prática artística são escolhidos com grande minúcia para com as relações existentes entre eles. São, portanto, materiais intimamente relacionados, mas que permitem, simultaneamente, trabalhar as suas divergências plásticas e estéticas sem se desviar da vastidão de conceitos abrangentes entre eles. Assim sendo, afirmo que os espaços visitados, os objetos encontrados e alguns elementos presentes neste contexto são, posteriormente, intervenientes na minha pintura por meio de conceitos, correlações, estética

e, por vezes, são referenciados, senão mesmo, inseridos diretamente.



Figura 6. Acto #2, 2022

É necessário sublinhar que estas observações sobre os materiais utilizados apresentados até agora, apesar de não serem apenas curiosidades, como já referi anteriormente, também não se sustentam como assunto definitivo do meu trabalho artístico. Volto a reforçar que estes elementos são, acima de tudo, fonte de interesse estético e conceitual, e servem como comburentes para o meu processo artístico que é de natureza polissémica.

Apresentado o metal e o pigmento que escolho para a realização das minhas tintas, abordo no capítulo seguinte uma terceira matéria que está também intimamente ligada ao metal e conseqüentemente, se verifica um elemento basilar na minha prática artística — o sangue, utilizado como aglutinante.

Sangue

É de conhecimento geral que o sangue é uma matéria vital para o normal funcionamento do corpo biológico. Este líquido de cor avermelhada circula pelo sistema vascular e é responsável por diversas tarefas, entre elas, inclui-se o transporte de oxigénio, hormonas, resíduos metabólicos e nutrientes para inúmeras partes do corpo. É também extremamente importante para o sistema imunológico, por possuir elementos que combatem infeções, coagulam em caso de lesões e regulam a temperatura do corpo. O sangue é constituído por uma mistura complexa de células e plasma. As células sanguíneas incluem as hemácias, responsáveis pelo transporte de oxigénio, leucócitos que desempenham funções no sistema imunológico, e plaquetas que contribuem para a coagulação. O plasma, por sua vez, é composto principalmente por água, proteínas como a albumina e fibrinogénio, eletrólitos como sódio e potássio, hormonas, nutrientes e resíduos metabólicos. Além dos constituintes referidos, o sangue contém ferro que é um componente crucial que produz hemoglobina das hemácias de forma a auxiliar o transporte eficiente de oxigénio pelos sistemas circulatório e respiratório. A deficiência de ferro no sangue resulta em pouca oxigenação do corpo, o que pode causar fraqueza, fadiga, tonturas e outras debilidades.

Ora, primeiramente, enumerei várias constituintes do sangue, pois seria incapaz de apresentar a interessante presença do constituinte ferro, assim como a relação deste com o oxigénio, sem citar os demais constituintes. Curiosamente, o ferro aqui referido trata-se mesmo de um metal. Adicionalmente, assim como o metal referido no capítulo anterior, este estabelece uma relação íntima com o oxigénio. Esta relação é, no entanto, bastante distinta daquela apresentada anteriormente — no primeiro caso o oxigénio desencadeia uma reação de degradação sobre o metal, enquanto no caso do ferro presente no sangue, o oxigénio é o que permite vitalidade ao corpo. Para mim é um fascínio perceber que este elemento se encontra em dois antónimos, corpo biológico e objeto inorgânico, e a sua utilidade é igualmente divergente em cada contexto. Repito, estas conexões são fulcrais para o desenvolvimento do meu trabalho que é, de certa forma, um campo que se alarga e que me permite um maior número de operações e conseqüente poesia plástica.

Apesar da natureza desta matéria, esta tem muitas outras aplicações que divergem da sua função original. Por exemplo, o sangue possui um historial de utilização por parte de variadíssimas tribos e civilizações antigas para criação de tinta e realização de rituais.

Exatamente por ser uma matéria visceral, fulcral, vital e por possuir esta materialidade líquida e transmutável, que esta é desde os tempos imemoriais, uma matéria que carrega consigo uma faculdade simbólica de transcendência que é por sua vez, adotada por diversas culturas em todo o mundo. Desta forma, são criadas possibilidades de utilização desta matéria, resultando na expansão do seu valor de aplicação o que lhe concede grande plasticidade enquanto material em numerosos contextos ao longo da história da humanidade.

Por esta matéria possuir uma história vasta, a sua conotação varia grandemente. Nas civilizações antecedentes o sangue era tido como substância sagrada e poderosa, associada à vida e à energia vital, mas, em contrapartida, havia contextos em que este era considerado impuro e/ou contaminado e devia ser evitado ou purificado. Como exemplo de algumas das suas aplicações relato que, a utilização do sangue para preparação de tintas, intencionalmente, conferia às pinturas uma ligação visceral que envolvia a obra em questão, o simbolismo particular e o transcendente. Durante determinados rituais, o sangue estabelece-se como um meio de comunicação com o divino e por muitas das vezes, é assumido como oferta de vitalidade a entidades divinas que, em troca por esta, concedem proteção e diversas outras faculdades. Esta oferta aos deuses ou espíritos, estabelece-se como símbolo de devoção e sacrifício e é prática verificável em algumas civilizações e culturas da América do Sul. A inclusão de sangue em pinturas rupestres eram por vezes uma forma de magia. Isto é, acreditava-se que, ao retratar animais com o seu próprio sangue, as pessoas poderiam estabelecer uma ligação mística com as criaturas que representavam, o que lhes permitia realizar caçadas bem-sucedidas, garantindo assim, a prosperidade das suas respetivas tribos e comunidades. Adicionalmente, o sangue é considerado um meio de expiação ou purificação, sendo usado em rituais de penitência ou reconciliação. É igualmente, utilizado para marcar e simbolizar uma mudança de status durante cerimónias de iniciação ou rito de passagem, como ocorre na transição de crianças para homens adultos.

Alguns dos exemplos que aqui dispus são referentes a práticas passadas, contudo, reconheço que muitas delas possam ainda serem praticadas atualmente, nomeadamente por comunidades e tribos resistentes, assim como, outras organizações ou pessoas crentes.

Portanto, o que é importante realçar é que o sangue é um grande símbolo de poder, de fertilidade e da natureza cíclica da vida. É uma matéria que já carrega muita substância psíquica, como diria Antoni:

O artista, sem necessidade de regras, projecta como que uma substância psíquica no material. Esta projecção é o essencial. O que

conta, com efeito, é esta espécie de electricidade, algo de profundo, uma qualidade humana (não digo sobre-humana), uma coisa importante que se tem de dizer e que é projectada na obra de arte. Há que respeitar os nossos impulsos profundos. Por vezes parece que procuramos extravagâncias e fantasias. Não faz mal. Tem de se confiar no instinto. Hoje os homens perdem-se numa selva de artifícios e convenções. É grave, muito grave. Há que lutar com todas as forças para reencontrar o homem em toda a sua pureza.

Antoni Tàpies, 2002, *A prática da arte*, p. 47

O sangue demonstra ser uma matéria muito influente com grande expressividade e simbolismo, o que resultou na implementação deste material na minha prática artística. Além disso, realço a relação que este estabelece com o metal, relação esta a que já me referi anteriormente neste capítulo.

Após relatar o seu valor conceitual enquanto material para a minha prática artística, destaco agora as suas características técnicas que reforçam o motivo da sua utilização. Isto é, o sangue possui propriedades adesivas, portanto é um aglutinante eficaz e demonstra alta durabilidade. Apesar de não possuir uma cor neutra (a qual é uma característica habitual nos aglutinantes), possui uma tonalidade vermelha que pouco interfere nas minhas intenções de cores. A maior alteração que causa verifica-se na impossibilidade de criar cores claras puras, como, por exemplo, o amarelo e o branco, principalmente. No entanto, estas cores não são habituais nas minhas pinturas que, por sua vez, priorizam a presença de tonalidades mais escuras e terrosas. Assim sendo, esta matéria também é um meio confiável, eficaz e rico para o meu propósito de pintura. Desta forma, incorporo o sangue, na prática, como aglutinante na tinta que produzo, sendo esta resultante da junção de apenas dois materiais, o óxido de ferro e sangue. A tinta, como já se pode deduzir, tem origem desvinculada à minha prática artística e assim sendo, abordarei no capítulo seguinte como se deu esta descoberta, os cuidados necessários, a minha abordagem e as qualidades desta.

Tinta de sangue

Em 2016, aquando do meu ingresso no curso de design industrial na Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha, aprendi e desenvolvi capacidades em trabalhos com madeira, metal, cerâmica, cartão e diversos outros materiais que me impulsionaram o interesse em práticas viradas para o desenvolvimento de objetos tridimensionais. Essa experiência também aguçou a minha percepção de mecanismos e formas de funcionamento destes objetos. Ficaria apenas um ano a adquirir estas capacidades até que, no ano seguinte, decidi mudar para o curso de artes plásticas na mesma instituição. No entanto, esta experiência foi relevante para ditar a procura e o conseqüente encontro com os meus interesses artísticos.

Antes de iniciar o trabalho de pintura que desenvolvo atualmente, haviam completado dois anos desde a minha última pintura concretizada fora do contexto de avaliação académica. Neste espaço de tempo, não realizei pinturas devido ao fato de ter perdido interesse nesta prática que, enquanto ainda era realizada, consistia na ilustração de retratos, composição de objetos e diversos cenários surrealistas realizados com grande atenção a sombreados e formas. Esta prática era apoiada pela utilização de materiais como pastel a óleo, tinta guache, tinta a óleo, aguarela e outros materiais diluíveis. A experimentação de diferentes suportes como madeira, tecido, papel, acetato, cerâmica e outras que de momento não recordo, revelou ser improdutiva, apesar de valorizar toda a aprendizagem.

A perda de interesse surgiu maioritariamente pela insuficiência que sentia ao pintar e desenhar representações, assim como, a apatia pelos materiais utilizados. Precisava ultrapassar tudo o que já sabia sobre os materiais tradicionais e as técnicas utilizadas. O meu interesse era crescente por novos processos e pela interiorização nestes, era necessário adentrar numa descoberta que, segundo Antoni, o artista necessita aventurar-se:

O artista tem de inventar tudo, atirar-se totalmente para o desconhecido desprezando todo o tipo de preconceitos e até mesmo, na minha opinião, o estudo das técnicas e o uso de materiais considerados tradicionais. Todos os conselhos que os honrados pensadores da arte oferecem ao artista parecem-me suspeitos, quer façam parte de um dirigismo estatal, quer provenham das academias, quer sejam simplesmente dados por críticos de arte. Só concebo o artista em plena

aventura, em plena passagem, em pleno salto no vazio. Numa época em que está na ordem do dia toda a espécie de intervencionismo, vai-se demonstrando que, para a arte, a verdadeira vida está, pelo contrário, fora do mundo dos funcionários.

Antoni Tàpies, 2002, A prática da arte, p. 32)

A decisão de realizar a minha própria tinta surgiu muito mais tardiamente, após ter iniciado o trabalho com metais. Com a necessidade de retornar à prática da pintura, decidi que só o conseguiria fazer recorrendo a meios que me fossem interessantes. Portanto, após um prolongado contacto com o metal, que plástica e conceitualmente, é de facto de grande interesse para mim, decidi procurar por receitas de tintas que eu pudesse concretizar diretamente. Dessa forma, saberia a sua composição e estaria intimamente ligado a todo o processo de pintura, desde a confeção da tinta e o resultado. Surge assim uma procura pelos materiais mais adequados para este efeito que, por sua vez, culminou na implementação do sangue e conseqüentemente, do óxido de ferro. Estas escolhas são resultantes de uma junção de dois fatores. Primeiramente, surgiu resultante da ideia de que seria mais apropriado trabalhar com materiais que se relacionam intimamente com a experiência obtida no contexto das minhas caminhadas, dos lugares visitados, da experiência imersiva e dos objetos encontrados. Em segundo, o fortuito resultado de várias pesquisas virtuais sobre tintas tradicionais.

Como já referi no capítulo anterior, o sangue tem como tarefa original transportar oxigénio, nutrientes e hormonas para as células do corpo através do sistema circulatório e remover produtos residuais e dióxido de carbono. A presença do ferro (um mineral) no sangue, que por sua vez, é vital para o transporte do oxigénio faz um paralelo interessantíssimo com o metal enferrujado que utilizo e a ação do oxigénio sobre este. Num estabelece-se uma relação de revitalização, no outro, ocorre degradação, sendo estes processos, muito expressivos e característicos. Cria-se assim um grande contraste que me convém enquanto artista, uma vez que valorizo a presença de dualidades, por vezes paradoxais. Além disso, repare que o metal é presente em ambos os materiais referidos. O óxido de ferro é resultado das reações que o metal sofre, portanto, a sua relação é ainda mais visível. Posso também sublinhar a grande expressividade, a presença e violência que estes materiais enumerados me permitem.

Como tenho enfatizado ao longo deste texto, a escolha dos materiais é baseada nas relações que estes estabelecem entre si. Neste caso, o metal, o óxido de ferro e, agora, o

sangue, cumprem inegavelmente essas exigências. Esses parâmetros tornam a escolha do sangue fundamental para a minha prática artística, pois além de atender a esses critérios, fortalece as ligações entre os materiais envolvidos e exponenciam estas qualidades em termos conceituais e enquanto materiais plásticos. Irei relatar as qualidades enquanto tinta, mas por agora é importante relatar o segundo ponto, que se refere às minhas pesquisas sobre tintas tradicionais.

De forma a concretizar esta decisão de trabalhar com sangue, procurei inúmeros recursos disponibilizados pela internet e pesquisei diversas receitas de tintas tradicionais. Durante esta pesquisa encontrei uma receita intitulada *20 receitas para tipos de tintas tradicionais da Dinamarca*, da autoria de Søren Vadstrup, nascido em 1949. Søren, é um arquiteto de restauração dinamarquês formado na Real Academia Dinamarquesa de Pintura, Escultura e Arquitetura. Foi diretor do Centro Raadvad de 1989 a 2002, vice-presidente da National Association for Building and Landscape Culture e presidente do Nordic Forum for Building Lime. Também é investigador, professor e comunicador no Centre for Building Conservation e também é professor na escola onde se formou. As suas áreas estão focadas na restauração de edifícios com técnicas de artesanato tradicional, tecnologia de construção histórica e ciência de materiais, património construtivo sustentável, análise e avaliação de edifícios, paisagens urbanas e praças. Por fim, também está vinculado à área de herança cultural intangível.

O documento continha diversas receitas de têmperas tradicionais. Dentre as 20 receitas, a que me captou a atenção foi a que se encontrava na 20.^a posição, onde figurava o seguinte:

C₈ — Têmpera de sangue de boi ou de veado: Desfazem-se os grumos ao sangue fresco, batendo-o antes de ser usado. Mistura-se o sangue com uma pasta feita com pigmentos vermelhos, pretos ou de outra cor escura, conforme a tonalidade que se pretenda conseguir.

Qualidades: Mate. A tinta é impermeável e não descola. É uma tinta muito forte que exige uma base resistente.

Secagem: 2 horas.

Utilização: Madeiras aparelhadas ou toscas, quer em exteriores, quer em interiores.

Durabilidade: 300 anos? — Uma porta de carvalho na “Prior Hus” (Casa do Prior) em “Æroskobing” na Ilha de Æros, na Dinamarca, foi, conforme a tradição, pintada com apenas uma demão de sangue de boi. Isso aconteceu em 1690 e desde então não foi necessário repintá-la novamente.

Assim que li esta receita fiquei entusiasmado em concretizá-la, mas, inicialmente, a maior dificuldade passava pela recolha de sangue. Em consequência, no dia seguinte a esta descoberta, percorri todos os talhos locais com o intuito de encontrar sangue. Infelizmente esta busca não foi produtiva, pois todo o sangue comercializado nestes locais era modificado com a finalidade de confeção de enchidos, dessa forma, provinha do fornecedor já com a adição de vinagre. Por não ser sangue puro, tive que aprofundar a minha procura de forma a encontrar um local que me pudesse fornecer este material. Após algum tempo de buscas surge a decisão de contactar diretamente o fornecedor, resultando na descoberta de uma fábrica localizada em Loures, distrito de Lisboa. Redigi uma carta via endereço eletrónico que me permitiu, posteriormente, contactar um dos responsáveis da fábrica, o que resultou num convite para frequentar as suas instalações e realizar a tinta no seu laboratório sobre a sua auditoria. No primeiro dia que confeccionei esta tinta anotei todo o processo no meu bloco de notas. O processo é simples e está contido na seguinte nota:

Numa fábrica de reciclagem e tratamento de resíduos de animais que foram anteriormente comercializados para consumo, o sangue removido do animal bovino é inserido num recipiente e é misturado com citrato de sódio para que este não se coagule instantaneamente quando em contacto com o oxigénio. Esta fórmula permite manter o sangue no seu estado líquido por tempo prolongado. Apesar desta conjunção, é necessário a aplicação de certas medidas que permitam manter a integridade do sangue, nomeadamente, a conservação em temperaturas controladas. Uma quantidade calculada de sangue é disposta a seguir em recipientes de vidro com uma quantia considerável de óxido de ferro. Este recipiente é colocado sobre pequenas máquinas magnéticas que, com movimentos rotativos, realizam a conjunção destes dois. O processo é repetido, mas vai-se alternando a quantidade de ambos os materiais de forma a obter diferentes tonalidades e espessuras. É possível reparar que o óxido nunca se dilui completamente. Segundo, o sangue, em contacto com certos elementos durante este processo, demonstra uma reação que, tal como acontece com o metal, ocorre oxidação, exibindo assim, alguns grãos de cor de ferrugem. Será interessante observar estas transformações na tela onde a tinta será aplicada.

Ora, o processo aqui relatado persiste e de facto ocorrem transformações na tinta quando esta é aplicada no suporte que, neste caso, é composto por pano cru e uma solução composta por resina vinílica, cola branca, água e pó de pedra. Embora haja uma grande variedade de reações químicas que excedem o número de reações que aponte ao longo deste texto, a compreensão total destas é irrelevante para a minha prática artística, uma vez que, as reações enunciadas são as que mais fortemente captam a minha atenção. Adicionalmente, a tinta, quando é transposta para a tela, concentra o meu interesse na estética e no manuseio desta. Durante a sua aplicação são visíveis as ocorrências de bolhas, variações de espessura, aglomeração de sangue, variações de concentração de óxido de ferro e oxidação. Estas ocorrências são visíveis sobre a tela e lhe confere variedade na sua textura e superfície, resultado de efeitos de encolhimento e expansão. Por sua vez, estas características ampliam a plasticidade dos meios com que trabalho e permitem-me diversidade sem necessitar da adição de materiais terceiros. Estas nuances são, no entanto, subtis e requerem atenção de quem as observa. Após a aplicação e secagem da tinta ocorre uma constante e gradual alteração nas tonalidades devido à volatilidade do sangue, estes resultados são aceites e estimados por mim, pois conferem vitalidade devido às sutis vibrações e movimentos que são bastante expressivos devido a sua natureza visceral. Estas qualidades são muito características desta tinta e eu não fora capaz de as materializar com as tintas que experimentara até então, estas tinham se demonstrado insípidas.

O comportamento posterior da tinta é manipulado ainda durante a sua confeção. Isto é, manipula-se a porção de cada constituinte, resultando em diferentes espessuras. Esta tinta é por norma pouco espessa, o que por vezes pode dificultar a sua aplicação num suporte que se encontre na posição vertical. Para resolver esta dificuldade que ocorre durante a aplicação da tinta, assim como, concretizar a finalidade pictórica singular, é necessário manipular a orientação do suporte, em outras palavras, é necessário alternar entre o plano horizontal, inclinado e o vertical conforme o meu interesse. Com este intuito, a tela é fixada sobre uma placa de madeira com dimensão superior a esta, permitindo assim que esta seja manuseada e apoiada sobre mesas, chão e paredes. Isto permite-me ter uma base sólida, mas muito versátil, que pode ser disposta em variadas posições, permite diferentes meios de aplicação da tinta e também me permite transportar a pintura para diferentes locais de forma a possibilitar secagem mais lenta ou mais rápida. Adicionalmente, permite-me levá-la para o exterior para arejar o odor do sangue quando este se faz presente. Ora, a variação de orientação oferece maior controle da concentração de tinta em determinadas superfícies da

tela. Por exemplo, quando a disponho na horizontal consigo criar acúmulos de diferentes escalas onde, conseqüentemente, a tinta mais fortemente se instala e distorce a tela. Durante o processo da pintura estas mudanças de plano também me permitem alterar drasticamente os ângulos e as direções com que a observo, o que faz com que não tenha uma orientação determinada da pintura, resultando assim numa pintura que é constantemente alvo de um olhar revigorado do artista.

O tempo de secagem desta tinta tem a duração de algumas horas. Acrescente a este fator as nuances da tinta e temos uma prática que dificilmente se finaliza no mesmo dia. Ou seja, pinturas policromáticas realizadas com esta tinta requerem alguns dias, o que por sua vez se integra naturalmente ao meu ritmo de prática artística. Sendo uma prática onde necessito de tempo, intensidade e minúcia, estes meios utilizados convêm-me e, em sentido inverso, atualmente sou incapaz de realizar um trabalho que me satisfaça quando surge a impossibilidade de espaço e tempo para imersão nas envolventes da minha prática.

Esta tinta tem uma beleza muito particular que é possível reparar pelo seu brilho, presença, suavidade do toque quando seca e as suas cores saturadas. Para mim, o que



Figura 7. Cortaste-me, 2024

ultrapassa a sua estética é a sua expressão condizente com o conceito de degradação, fator assíduo no meu trabalho. Logo, as dualidades de vitalidade e degradação são intrínsecas as minhas pinturas. Para o meu benefício, esta é uma beleza que é ampliada quando a pintura é finalizada, uma vez que, sem a minha intervenção direta, gradualmente modifica-se e adquire um aspeto que excede o pictórico. Algumas destas fazem-me lembrar as peles tratadas de animais, peles esticadas e estendidas ao sol com a finalidade de criação de casacos e instrumentos, algumas assemelham-se algo incinerado e outras parecem o solo.

Por fim, esta tinta requer alguns cuidados, caso contrário, rapidamente procede à libertação de mau odor, perde consistência, torna-se disfuncional e impossibilita-se assim a sua utilização neste contexto. Para este efeito é necessário conservá-la num recipiente fechado que é de seguida, colocado em temperaturas baixas, neste caso, tive que adquirir um frigorífico próprio para este efeito.

Apesar dos cuidados e abordagens referidas, o uso desta têmpera de sangue é recompensador, por possibilitar grande envolvimento com todo o processo, enriquecer a minha prática artística, exponenciar as suas envolventes, é expressiva, esteticamente excecional e possui um elevado valor, simbolismo e intimidade com todos os elementos da minha prática. Neste contexto, a capacidade de poder moldar estes materiais e transpô-los para uma tela é, portanto, similar ao ato de visitar um lugar abandonado. Com isto quero dizer que, em ambos os casos eu, o artista, permito-me observar a degradação e a seguir, projetar sobre alguns dos elementos presentes nos espaços referidos. Posso afirmar que, numa fase inicial do trabalho, o espaço trata-se do terreno baldio, já no atelier, este espaço é o plano da tela, assim como, o espaço onde a tela se insere. Este último aspeto será desenvolvido no próximo capítulo.

Espaço e objeto pintura

Ao longo desta dissertação tenho deixado claro a conexão estreita entre as minhas pinturas, a materialidade dos meios utilizados para tal e a influência do espaço que se faz presente na recolha dos materiais que, posteriormente, integra a vertente conceptual. Estas componentes são muito importantes, pois culminam num fator fortemente presente neste contexto — a espacialidade. Eu, como artista que trabalho diariamente com estes materiais, afirmo que, ao realizar as minhas pinturas, reconheço o grande valor material, expressivo e simbólico presentes nestes. A vertente matérica é tão preponderante que, para mim, é óbvio a sua hegemonia e a tridimensionalidade que concede à minha prática. Afirmo que as minhas pinturas são abordadas, desde o início, com o olhar de escultor e isto ocorre devido à atenção dedicada à pintura enquanto objeto e à presença da materialidade já referida. Posteriormente, é assumida a sua origem que se revela pelo seu aspeto final, pelo seu sentido de presença e a sua disposição no espaço expositivo, onde aceita a verticalidade da parede como lugar privilegiado para mostrar a pintura, mas que nas restantes condições de mostra são muito mais próprias da exposição de um objeto tridimensional, como acontece com as pinturas que são expostas no chão. Portanto, a experiência perante as minhas pinturas não se limita a um olhar que passa através delas, é necessário também que o olhar seja direcionado para a sua superfície, forma, posição e interação. Esta afirmação é importantíssima para compreensão do meu trabalho e da sua tridimensionalidade.

Ora, a partir do momento que o olhar já não se prende apenas no interior da pintura e naquilo que esta representa ou tenta representar, admite-se a sua superfície, dimensão e as suas nuances concedidas pela sua materialidade. Desta forma, é trazido a este contexto questões relativas à ocupação desta no espaço. Esta questão surge inicialmente durante o processo de pintura e, como já referi no último capítulo, existe uma necessidade de intercalar as posições e orientação em que trabalho. Esta abordagem desenvolve experimentações de diferentes disposições da tela no espaço e isto, por sua vez, transfere-se para o momento de exposição da pintura ao público. Por exemplo, há pinturas que funcionam melhor no chão, enquanto outras funcionam melhor numa altura mais elevada e, por vezes, distante do olhar. Sabe-se por experiência que o olhar e o corpo estabelece diferentes relações com as três posições referidas. As relações estabelecidas com o plano vertical, oblíquo e horizontal são bastante diferentes entre elas e exigem diferentes comportamentos. Por exemplo, a orientação

horizontal está mais associada à base, à posição de descanso e estabilidade, como quando nos encontramos deitados. Por outro lado, a orientação vertical está relacionada à atividade, mobilidade e postura ereta, como quando nos encontramos de pé. Já a orientação oblíqua está vinculada à transição, movimento e ao desequilíbrio. Ora, estas variações proporcionam diferentes tipos de olhar, comportamento do corpo e conseqüentemente, influenciam na nossa compreensão e relação com objetos e coisas que nos rodeiam. As minhas pinturas assumem estas relações.

Com o intuito de clarificar a afirmação contida na última frase, tomo como exemplo alguns dos meus trabalhos. A minha pintura, intitulada *Denominador* representa pictoricamente o tampo de uma mesa e uma criança que se abstrai de brincar com um conjunto de cubos que se encontram pousados sobre a mesa à sua frente. A única indicação de que há um tampo de mesa é uma linha oblíqua que traça sobre a superfície da tela. Excetuando os cubos, que possuem uma cor levemente distintiva do fundo, apenas a criança está sugerida de mesma forma, uma vez que, esta está representada monocromaticamente por uma cor clara e formas irregulares. Esta pintura é comumente exposta de forma a



Figura 8. *Denominador*, 2022

dificultar o acesso a estas imagens que as constituem. Neste exemplo em particular, esta postura deve-se ao facto de haver uma intenção em recusar parcialmente a sua capacidade de representação e em valorizar a sua presença. Ora, o seu maior valor enquanto imagem está representado na criança e nos cubos presentes no canto superior esquerdo da tela.

Verifico que estes se encontram bastante exilados quando observamos a área total da tela, de igual maneira, verifique que a maioria do espaço pictórico da tela é composto por um vazio ou ideia de ausência. Ausência esta que se encontra expressa pelo tampo de uma mesa. Portanto, esta pintura se ocupa muito mais com o vazio que é a mesa do que com a criança. A criança, sendo uma figura pouco definida, é delineada por manchas monocromáticas que, com os aspetos enunciados anteriormente, criam um contraste e desequilíbrio dentro da área da tela. Além da criança, há uma representação de um jogo de cubos materializados no limite da área da mesa. Mais uma vez, apesar destes elementos, o vazio é o que prevalece, uma vez que o foco e o centro da pintura é de fato o vazio, até mesmo a própria presença da criança retrata um vazio ditado pela sua indefinição, postura, expressão (ou falta dela).

Quando observo esta pintura o meu olhar oscila indeciso entre o vazio da tela e o vazio dos elementos pictóricos e, desta forma, atenua-se gradualmente a relação de peso e contrapeso inicialmente existente entre estes e aproxima os elementos pictóricos da indefinição. Ora, esta pintura, quando exposta, é posicionada numa altura mais elevada, de preferência, um metro ou mais de distância do nível dos olhos. Esta decisão deve-se ao fato de ser necessário introduzir a ideia de distância. Portanto, ao assumir esta posição, a pintura prioriza o seu espaço vazio, assume a sua mancha e este conceito é reafirmado pela colocação destes diferentes componentes na área da tela – o vazio é a mesa, base próxima do observador e a criança é uma imponente, uma mera mancha assumida.

Antoni, na sua obra *A prática da arte* (2002, p. 209), afirma:

Um quadro não é nada. É uma porta que conduz a outra porta. A arte, por mais excelente que seja, será sempre mais uma manifestação da maya, do engano que tudo é. E nunca encontraremos a verdade que procuramos num quadro, pois esta aparecerá depois da última porta que o contemplador souber franquear com o seu próprio esforço. E quanto mais importante for o quadro, e mais cores e mais camadas de tinta nele houver, mais espesso será o véu que nos ofusca a verdade e menos encontramos o caminho.

Observo que a pintura em questão não é uma resposta a esta afirmação, mas estou de acordo com esta postura e, por sua vez, esta pintura desvaloriza o excesso de cores e de figuração. Em sentido contrário, é um objeto que se exhibe para além da sua superfície e

molda as suas qualidades conforme a sua posição no espaço. Há aqui um reconhecimento de um “jogo” de ofuscação.

Irei agora recorrer a outra pintura da minha autoria para demonstrar o conceito aqui proposto. Como exemplo utilizo esta tela negra intitulada #0006 que foi um dos primeiros trabalhos da atual série de pinturas com sangue, aqui já é perceptível muitos dos meus princípios. Esta pintura ocorre durante um período em que estava fascinado com o processo de combustão e praticava este ato com outros trabalhos realizados anteriormente. Este processo era alvo do meu interesse, pois acho fascinante o seu poder de destruição e imponência na vida cíclica. Por exemplo, este é um recurso utilizado pelos camponeses para concluir um ciclo de agricultura e revitalizar o solo, promovendo assim a renovação dos nutrientes essenciais para esta prática e assim sendo, configura-se como símbolo de início e fim. #0006 foi a primeira peça que realizei com a tinta de sangue e foi a primeira em que



Figura 9. #0006, 2021

consegui de facto, por meio da pintura, expressar algo que fora incinerado. Ao contrário do que ocorreu durante outras tentativas de replicar a expressividade deste processo, esta pintura não foi incinerada de facto. Foi pintada sob uma tela dobrada sobre si mesma e as contorções que exhibe devem-se a materiais como cola e a concentração do sangue. Como foi pintada inicialmente na horizontal, o sangue concentrou-se distintamente em diversas zonas da tela. Aliado a este fator, a tela foi dobrada sobre si mesma, tendo sido deixados espaços entre

essas dobras, o que permitiu maior intervenção da gravidade, maiores variações de nível e variação de acúmulo de tinta durante a secagem, o que resultou em ondulações e outras distorções.

A tinta que utilizei ficou algum tempo armazenada incorretamente o que resultou em muitos aglomerados de sangue, isto proporcionou à pintura uma grande variação de textura. Pouco antes da secagem definitiva, pu-la na posição vertical, o que levou a tinta a mover-se no mesmo sentido, criando dessa forma uma aparência que evoca algo que derreteu após incineração. Portanto, assumi a verticalidade que esta pintura expressa e utilizo assim esta posição durante a exposição, pois esta é uma pintura que é, primeiramente, muito dependente da sua forma, cor, contorção do material e tela. É, portanto, mais uma pintura que tem que ser observada na sua íntegra. Esta beneficia de ter as suas duas superfícies, a frontal e a dianteira, expostas. Portanto, a melhor posição para a experienciar é na vertical, pois esta facilita o olhar, permite circundar a pintura e satisfazer todas as intenções presentes.

O facto desta pintura ter sido executada com a expressividade da combustão em mente e o facto de convencer o observador de que está, possivelmente, perante algo que passou por este processo, faz-me lembrar o que Tàpies declarou sobre a expressão da arte da pintura (Antoni Tàpies, 2002, *A prática da arte*, p. 39):

A pintura sempre foi uma abstracção, desde as grutas de Altamira até Picasso, passando por Velázquez. Eu disse muitas vezes, perante os fanáticos do Realismo, que a realidade nunca esteve na pintura, que ela se encontra unicamente na mente do espectador. A arte é um signo, um objeto, algo que sugere a realidade ao nosso espírito. Não vejo, portanto, qualquer antagonismo entre abstracção e figuração, na medida em que ambas nos sugerem esta ideia de realidade. A realidade que os olhos mostram é uma sombra muito pobre da realidade.

A pintura intitulada *Sem número* representa duas formas retangulares a flutuar sobre um ambiente escuro e negro. A presença destas placas que emergem sobre um fundo negro expressam um espaço que se abre e se estende indefinidamente. Há um fator mistério que paira sobre a tela, há uma delimitação de fronteira criado pelas placas que representam elementos sólidos e o fundo, apesar de ser bastante intenso, é também bastante fluido e delicado. Há uma tranquilidade que se deve muito a expressividade da tinta utilizada. Ora, a



Figura 10. *Sem número, 2021*

presença representativa destes elementos sólidos que flutuam confere um contraste com o plano bidimensional, sendo que este movimento ocorre no interior da pintura mediante uma trajetória ascendente relativamente à superfície do suporte. Por causa destes elementos aqui anunciados esta pintura beneficia de ser exposta na posição horizontal, uma vez que faz alusão às águas calmas onde coisas flutuam e emergem. Portanto, esta decisão resulta da valorização do valor de movimento e mistério inerentes a esta pintura.

Como último exemplo referente às variantes das minhas pinturas no espaço, apresento a minha peça intitulada *Acto#10* que consiste numa pintura, uma fotografia e uma parte de uma arma de fogo. Esta peça gerou-se após o encontro deste último objeto referido, parte de uma arma de fogo, nos troços da costa de São Martinho do Porto, distrito de Leiria, Portugal. Assim que me deparei com este objeto, tirei-lhe uma foto sem antes o ter tocado e assim captei o estado em que estava antes da minha intervenção. Esta foto foi ampliada, impressa e implementada no trabalho final. A arma foi trazida para o atelier, não sofreu nenhuma intervenção, tendo sido adicionada à peça. A pintura é proveniente da foto relatada e é bastante minimalista, é apenas uma representação mínima do resquício deste acontecimento.

Portanto, esta caracteriza-se como um fundo de cor amarelada, textura terrosa e está marcada na sua superfície uma representação da minha mão no momento em que esta se prepara para tocar a arma.

Esta peça é, para mim, um momento de hesitação e marca o momento exato ocorrido entre ter encontrado e ter tomado posse do referido objeto. A peça é constituída por três objetos, os quais são também três momentos. Isto é, de forma enumerada, o momento de hesitação representada em fotografia, a arma que é o foco que aparece categoricamente exposto após a tomada da sua posse e, por fim, a pintura que é uma representação do meu olhar particular artístico sobre a foto e o ato em questão. Estes três elementos são expostos na vertical que é o plano que mais facilita o olhar e a adesão aos três momentos de tensão referidos. Esta decisão deve-se à intenção de os expor como sendo um ato declarado, situação de atenção, curiosidade, análise e estudo sobre este acontecimento particular que foi encontrar uma arma. Recapitulo, o vertical é para mim a posição de eleição quando aspiro apresentar e expor na sua plenitude, é a posição tradicional das exposições das pinturas, daqueles que se expõem, é a posição inata do olhar.

Esta peça contém três momentos, três naturezas e três olhares sobre o ato anunciado



Figura 11. Acto #10, 2022

que pretende a repetição e a atenção saturada sobre o ocorrido. Apesar da sua exposição, é uma peça que não expande o contexto particular deste ato. Isto é, levanta questões genéricas relativas ao acontecimento como, a causa da situação do objeto e todo o contexto por detrás. Isto cria um jogo de atenção, curiosidade e omissão que se verifica como postura manifesta minha e está implícita por se focar, mas ser incapaz de conceder mais dados. Acrescento que, a foto e a pintura não mais que expõem a ação da mão, o chão, a arma e a potencial relação entre estes, excluindo todos os elementos presentes no local de encontro que

pudessem oferecer dados sobre o contexto. Portanto, é uma peça que, apesar de ser orientada para o olhar, omite-se e conserva o seu mistério.

Há nesta peça um “jogo” de mistério e de atenção que se desenvolve numa experiência semelhante àquela obtida durante as minhas visitas... um sentimento próximo ao misticismo relatado por Antoni:

O sentimento artístico tem realmente parecenças com o místico no sentido em que Bertrand Russell considera que há uma espécie de misticismo que nos pode mostrar um elemento de sabedoria não acessível por outros meios. E que a investigação cauta e paciente da verdade através da ciência pode ser fomentada e alimentada por este mesmo espírito de veneração em que o misticismo vive e se move. Este sentimento (quase indefinível) parece-me fundamental para um artista. É como que um sofrer, é como uma viagem ao centro do universo que dá a perspectiva de estar continuamente hipersensível a tudo o que nos rodeia, tanto ao bem como ao mal, à luz como à escuridão. É como uma viagem ao centro do universo que dá a perspectiva necessária para situar todas as coisas da vida na dimensão real.

Antoni Tàpies, 2002, *A prática da arte*, p. 51

As preocupações acerca da materialidade, espaço e exposição, relatadas anteriormente são, características comumente típicas da escultura, do tridimensional, da existência de cavidades e espaço preenchido, de questões de forma e plasticidade dos meios. Estes aspetos surgem e persistem durante todo o meu processo artístico. É para mim importante conceder às minhas pinturas a maior proximidade possível ao que estas representam e exprimem pictoricamente. Tal como os objetos, quando utilizados dentro do seu contexto original. Por exemplo, um copo é utilizado de certa maneira e o corpo reage de uma certa maneira na sua presença e contexto, a mesma sequência reativa do corpo é incitada e assumida pelas minhas pinturas.

Os quatro exemplos de pintura que utilizei recorrem às suas qualidades materiais, formais e conceituais para serem, minimamente, aquilo que expressam. Recapitulo, cada um deles assume diferentes posições no espaço e durante a prática de pintura, o espaço é fulcral, por permitir os movimentos necessários, uma vez que, alteram a reação da tinta, influenciam a imagem pintada e, principalmente, alteram o meu olhar sobre a pintura. A orientação da

tela, como já referi, é importante para a sua forma, por permitir que esta varie entre informe, uniforme ou geométrica. São, portanto, dependentes da relação que se cria entre o espaço interior e exterior da tela e na sua relação com o espetador.

As relações com o espaço exterior foram desenvolvidas neste capítulo. No capítulo seguinte abordo o espaço interior contido no plano da tela que, inegavelmente, estabelece relações íntimas com o espaço exterior.

Espaço Pictórico

Este capítulo é referente aos motivos pictóricos que incitam a minha prática de pintura. A materialidade, como se pôde reparar em todos os capítulos anteriores, é um fator essencial, fortemente vinculado ao meu trabalho, a este junta-se a auscultação da atmosfera dos lugares visitados e objetos encontrados. Acrescento agora que o meu trabalho se origina também como resultado de fatores etéreos, como, por exemplo, os sonhos. Estes serão brevemente referenciados e recorrerei a alguns que foram importantes para gestação de ideias e outros que foram aludidos em algumas das pinturas. Por agora, opto por reforçar o primeiro fator a que me referi.

Por conseguinte, a experiência que ocorre aquando da visita dos espaços em degradação e/ou baldios é muito produtiva e é inevitável o seu grande peso para a minha prática de atelier. São ocorrências muito frutíferas, sendo impactantes não só a nível material, mas também conceptual, como já referi. O meu comportamento durante estes encontros resulta em reações que, por sua vez, são alvo de reflexão que, a seguir, são pontualmente transportadas ou traduzidas para as minhas pinturas. Para exemplificar esta influência pictórica, recorro à pintura intitulada *Chão #7*. Uma das características que prendem a minha atenção são as suas cores, estas demonstram um grau de dessaturação que tem ocorrido de forma gradual. Este fenómeno é típico em ambientes e objetos em degradação. Este fenómeno ocorre devido ao processo de degradação do sangue e pela ação dos raios ultravioleta que, por sua vez, afeta a qualidade e o timbre da cor. Assim sendo, esta pintura não foi finalizada por meio da minha intervenção, esta prosseguiu a ajustar a sua expressividade conforme os seus elementos. Pictóricamente, está representada uma tela



Figura 12. (pormenor) *Chão #7*, 2021

escura com uma forma retangular de cor quente no centro onde é visível várias pegadas. Este faz alusão a um local por onde passei e percorri diversas vezes. Considerando as características enumeradas, esta peça partilha afinidades com os espaços em questão.

Tomemos de novo como exemplo a pintura intitulada *Denominador*. Esta pintura apresenta uma criança que não interage com um jogo de cubos pousados sobre um tampo de mesa. O tampo da mesa, tradicionalmente, é uma área onde decorrem muitas ações, como alimentar-se, conversar e pousar variados objetos, logo, é uma área onde decorrem muitas ações essenciais. Contudo, neste contexto, esta área é, declaradamente, uma área vazia onde foi suspensa a ação que a representação, inicialmente, permite supor que irá ocorrer. A expectativa expressa aqui é comum durante as minhas visitas e é assim expressa nesta pintura. Apesar do desconhecimento do motivo artístico por parte do observador, esta nota só se faz importante, por permitir sublinhar a influência do espaço. O que está expresso na postura, nas características da criança e na configuração dos elementos presentes na tela são ideias para o seu motivo. Aqui é importante clarificar a origem desta imagem. Com este intuito, afirmo que foi retirada de um vídeo documental de 1965, de origem francesa, sobre crianças órfãs negligenciadas. O título original é *Conditions Familiales Favorables* e pode ser encontrado ao digitar “Efeitos da privação emocional e de negligência em um bebê” no YouTube (Mental Health Treatment, 2020). Desconheço o autor e facto é, não sei da veracidade dos estudos nem do documentário, cingimo-nos agora ao que este pretende representar — A imagem em concreto retrata uma dessas crianças negligenciadas, sendo que esta evidencia sinais de indiferença aos brinquedos dispostos sobre a mesa à sua frente. Ora, este é um cenário onde houve preparação para a ocorrência de uma ação, havia uma expectativa relativamente ao comportamento do sujeito. No entanto, decorre uma não ação. Ou seja, a imagem apresenta uma área que, apesar de todo o potencial para ação, está suspensa e rende-se ao vazio e ausência. Portanto, é uma pintura, que apesar da figuração presente, é uma pintura do vácuo.

O terceiro exemplo é a pintura presente na peça intitulada *Acto#10*. Como já referi, mas volto a recapitular, é composto por três peças: a pintura do ato, a foto do momento em que encontrei a arma e o objeto em questão. A foto foi retirada e serviu como base para a criação da pintura. Neste exemplo limito-me a direcionar a atenção à pintura em questão, esta retrata o exato momento que ocorre entre o encontrar e a tomada de posse da arma. A minha mão, desenhada a carvão e com sombreados, desponta de um dos vértices da tela e,

de forma a ter alcance para tocar a arma, direciona-se num movimento para o interior desta. O objeto em questão é representado apenas por linhas simples de inscrição trémula que marcam minimamente a sua presença. Portanto, a tradução deste ato para a tela não é uma reprodução fiel à fotografia e aproxima-se mais de um reflexo da experiência retratada. A pintura, ao possuir poucos elementos, exige que faça uso dos dados que tenho no momento, o que, por sua vez, me impele a um momento de introspeção e de análise para com o momento do ato. Portanto, a pintura figura-se como uma face adicional ao ato que a gerou e esta face é bastante próxima à particular curiosidade e análise que me foi gerada pela sensação durante a ocorrência deste.



Figura 13. (pormenor)Acto #10, 2022

É necessário reparar que todos os exemplos utilizados foram alvos de assimilações particulares de imagens e acontecimentos concretos, sendo, de seguida, foco do meu olhar artístico e cogitação que resultaram a partir de um processo de tradução visual. Portanto, faço uso, maioritariamente, de imagens minimalistas, de preferência com linhas e formas geométricas, que me permitam trabalhar o espaço da tela com maior definição sem retirar o mistério, volubilidade, hesitação, o silêncio e a plurissignificação. Estes elementos descrevem a minha experiência aquando dos momentos em que percorro os espaços e quando desenvolvo a minha prática artística. A área interior da minha pintura é um espaço indefinido e constante de transformações e a sua estética faz uso de cores escuras e manchas subtis de forma a criar homogeneidade entre os elementos figurativos, o que resulta numa alternância entre superfícies de cor plana com nuances subtis e, simultaneamente, de caris objetual. Estas decisões surgem com a valorização da pouca luz e da enorme dubiedade que esta transmite.

Optei por ordenar os exemplos pela ordem cronológica e esta decisão corresponde também ao grau de complexidade que tive em elucidar o valor pictórico relativo a cada um destes. Contudo, exclui o exemplo da pintura *Sem Número* deste princípio, pois esta rege-se por um motivo estético bastante deslocado em relação às demais. Esta pintura, juntamente com outras que realizei, mas não referenciei aqui, foram geradas a partir de imagens que surgiram em sonhos. Ora, não pretendo alongar sobre esta natureza pois acredito que pouco acrescenta a esta dissertação. Este motivo só é referenciado de forma a enriquecer o conhecimento sobre as minhas apetências e afinidades artísticas, que como já referi, não se limitam aos objetos, pelo contrário, fazem uso destes para expressar o que a paisagem, figuras antropomórficas e zoomórficas não foram capazes de expressar em outros trabalhos. nas minhas pinturas prévias.

Com o intuito de fazer uma breve introdução, apresento um dos motivos que geraram a pintura intitulada *Sem Número*. Esta é uma impressão fiel de uma imagem que surgiu num dos meus sonhos. É importante mencionar que me recordo dos sonhos com bastante frequência e alguns destes aponto num bloco de notas ou em folhas soltas. Ao percorrer uma dessas notas encontrei o seguinte sonho, que é fonte estética desta pintura:

Sonho 28 — Faleceste e foste colocada num frasco de conserva num canto quase exterior do meu quarto quase rua. O frasco tinha aproximadamente 1 metro de altura, 50 centímetros de diâmetro e tinha forma cilíndrica. Tentava dormir, mas, o teu cheiro intenso a cadáver, pontualmente ignorava a tampa e perturbava a minha sanidade. Estava à beira de um colapso por causa desse cheiro que exalava no meu quarto. Silenciava e ignorava este acontecimento, pois estava deitado no canto oposto sobre a minha cama e os meus olhos estavam exaustos. Agora, se possível, durmo, pois hoje não é noite de limpeza.

Este sonho, apesar de macabro, comporta significados que não são literais à narrativa. Este sonho surge como uma tradução extrema de assimilações de contextos particulares da minha vida. O meu inconsciente fez uso da minha individualidade e das relações que estabeleço com os elementos presentes no sonho para a criação de reações, sentimentos e interpretações próximas às minhas preocupações reais. Portanto, houve uma tradução e o sonho é simbólico. A afirmação acerca do sonho, contida neste parágrafo, vai de encontro à abordagem de C. Jung sobre a natureza dos sonhos. Como se pode reparar após a leitura do excerto seguinte, o sonho e outras formas que são, por vezes, consideradas descartáveis estão muito longe de serem irrelevantes:

Pelo contrário, sabem que estas formas simbólicas, imaginativas, míticas e rituais, mais ou menos despojadas de superstições, ou mais ou menos degradadas, continuam a ser realidades da psique humana (C.G.Jung), que, noutros aspectos, continuam a empurrar-nos, hoje como sempre. Portanto, já tem mais a ver com a ciência do que com as religiões - pensamos, além disso, em tudo o que propõe a nascente “ciência do concreto” de que nos fala Levi-Strauss. E até um velho tão pouco suspeito como Bertrand Russell, referindo-se aos sentimentos místicos que não contradizem o cientista, aceitou-os como um meio para que “a mente chegue a ser um espelho da vastidão do universo”.

Antoni Tàpies, 2002, *A prática da arte*, p. 166

A imagem que utilizei para a criação da pintura está associada à frase “um canto quase exterior do meu quarto quase rua”. Para efeito de representação da preocupação referente a esta sensação e evocação, foi utilizada a imagem presente na pintura que, no sonho, consistia em duas paredes. As paredes, apesar de terem a finalidade de delimitar um espaço íntimo, neste contexto, eram incapazes de o fazer, pois eram apenas duas, não eram suficientes para fechar um espaço, não se uniam e não criavam cantos definidos. Isso, conseqüentemente, mantinha o quarto exposto ao exterior e aos riscos e incertezas da noite em espaço aberto. No capítulo anterior, expressei a minha visão sobre esta imagem, comparando-a a um lago, a uma sensação de calma e aos atos de flutuar e emergir. Apesar deste teor ser contraste com as ideias que geraram a imagem, estas qualidades coexistem. Desta forma, a imagem é transportada para a pintura *Sem Número* devido às suas qualidades inatas e riqueza estética, adotando assim, conotações diversas. A imagem é ambígua e portanto, eficaz na sua finalidade.

O processo de tradução que ocorreu na imagem do sonho referenciado no exemplo dado, verifica-se em muitas das minhas pinturas. Isto é, são resultados de conjugações diversas que permitem a formulação de uma expressividade com motivos terceiros. A imagem é, por si só, extremamente volúvel no sentido em que se constituem como meio de expressão de múltiplos conceitos assimilados por mim. Afirmo que, quanto maior a sua volubilidade, maior é a sua plurissignificação e mais rico é o meu trabalho. Assim sendo, as imagens são ambíguas e mediadoras dos materiais e conceitos presentes aquando da minha prática artística. Estas são moldadas com a mesma intenção com que moldo a tinta, a tela e a exposição da pintura. A atenção à minúcia aqui é fulcral devido à presença de poucos



Figura 14. (pormenor) Cortaste-me, 2024

elementos figurativos que, dessa forma, são posicionados meticulosamente sobre a área da tela. As imagens ultrapassam as representações figurativas e conceituais, e surgem como potenciadoras da poesia que as formas e os materiais possibilitam, sendo assim cruciais pela presença que proporcionam. Em outras palavras, os aspetos da matéria são elevados à condição de guia de toda a pintura. Mesmo quando surgem elementos figurativos, estes trabalham em prol das cores e materiais. Há, da minha parte, uma vontade em evitar a visão exclusivamente figurativa a que Antoni se refere:

Em primeiro lugar, o facto de se agarrarem exclusivamente à figuração, esquecendo a expressividade independente que pode ter a cor, a textura, as formas e os sinais em liberdade. Em segundo lugar, a obsessão exagerada, fanática e setecentista com os aspectos excessivamente racionais, programados ou argumentais que eles gostariam que dominassem exclusivamente o ato da criação. E em terceiro lugar, e como consequência, a hostilidade para com o outro plano dos artistas que, além de superarem a visão exclusivamente figurativa, se aperceberam de que, na altura em que deviam abrir-se à razão, também deviam abrir-se aos impulsos mais irracionais e intuitivos estudados pela psicologia moderna desde Freud até hoje, e que determinam toda a série de movimentos vanguardistas.

Adenda

Qualquer coisa intimamente sentida pode depois converter-se num símbolo de toda uma situação universal. (...) Vivemos constantemente “distráidos”, esquecemo-nos das nossas raízes mais elementares, quase também dos nossos instintos. Tudo o que nos envolve é artificial e, em muitos aspectos, falso. Mastigamos ainda superstições absurdas, atavismos inúteis que nos alienam e escravizam. Recordar ao homem aquilo que na realidade ele é, dar-lhe um tema de meditação, provocar-lhe um choque que o faça sair do frenesim do não autêntico para que se descubra a si mesmo e tenha consciência das suas possibilidades reais, é o esforço para o qual tende a minha obra.

Antoni Tàpies, 2002, *A prática da arte*, p.42

Início este capítulo com esta citação, pois revejo na minha prática artística os valores anunciados pelo autor. Esta adenda surge, devido às muitas citações de Antoni Tàpies que percorrem este documento e, por este motivo, acho necessário fazer uma breve reflexão. Ele expressa-se em palavras muito melhor do que eu alguma vez seria capaz, e as suas ideias são, para mim, muito familiares. Enquanto artista plástico e fraco escritor, é oportuno ter alguém que possa comunicar claramente, por palavras, a minha abordagem e os meus valores.

Assim sendo, Antoni Tàpies, renomado artista plástico nascido em Barcelona, Espanha, no ano de 1923, demonstrou grande afinidade por áreas como a filosofia, poesia, psicanálise, transcendência e política. O seu livro, intitulado *A prática da arte*, publicado primeiramente em 1970, contém uma coleção de textos da sua autoria, que foram realizados ao longo de vários anos; portanto, é um livro que representa muito daquilo que é a sua visão sobre a arte. Após ler este livro e explorar a sua obra, encontrei variadíssimas familiaridades com a minha prática artística e decidi incorporar muitas citações deste

Este capítulo, além do motivo já referido, foi redigido com a intenção de acrescentar cinco citações adicionais que considero transmitirem valores inerentes à minha prática artística e ao contexto deste documento.

Antoni demonstra um grande interesse pela materialidade. A sua atenção parece muito mais direcionada a adentrar a matéria do que dedicar-se a eventuais elementos pictóricos que estejam presentes nas suas pinturas, isto é possível reparar ao ler o seguinte excerto do livro referido (p.50):

Quero compreender a estrutura da matéria. Quero imaginá-la a partir dos conhecimentos atuais: passar de uma matéria particular para uma matéria generalizada. Gostaria, com isto, de mudar a visão total que as pessoas têm do mundo, porque através do conhecimento da matéria pode-se atingir outros planos, o da sociedade, da política, da moral. Pintar é uma forma de refletir sobre a vida — a reflexão é mais ativa que a contemplação pura —, é uma vontade de ver e aprofundar na realidade, de colaborar na sua descoberta, na sua compreensão. Pintar é também criar a realidade. Como um investigador no seu laboratório, sou o primeiro espetador das sugestões possíveis arrancadas à matéria.

Como tal, a atenção dedicada a este interesse torna-se num elemento hegemónico que, estando presente aquando da prática da pintura, se exhibe fortemente nesta. Este é um elemento que revejo na minha própria prática e afirmo que, assim sendo, resultam em pinturas que necessitam da sua matéria, necessitam de estar de forma plena e, portanto, não podem ser fundadas apenas sobre a ilustração e o pictórico. As “sugestões” as quais o autor refere são necessárias, pois são movimentos de expansão, em detrimento da contração, que se fecha e se verifica redutora. Portanto, pretendo que a materialidade das minhas pinturas as expandam e se façam presente ultrapassando as questões meramente formais.

As minhas pinturas, apesar de terem esta natureza referida no parágrafo anterior, são minimalistas na sua execução e por vezes aparentemente contidas na sua expressividade. Certa vez fui questionado se não seria mais benéfico exacerbar esta qualidade com recurso a adição de mais elementos matéricos. A minha resposta foi negativa, mas sem saber ao certo o motivo. Mais tarde viria a concluir que pretendo que estas pinturas sussurrem ao invés de gritarem. Com isso quero dizer que, pretendo que sejam, apesar de tudo, subtis, silenciosas e que permitam o movimento que Tápies refere:

Os sentidos resvalam sobre o excesso de preocupações, de coloridos, de atordoamentos e barulhos que sempre nos rodeiam. Temos que conquistar e de aprender o mais primordial: poder e saber contemplar, poder e saber concentrarmo-nos naquilo que

fazemos, ter tempo para meditar, ter um mínimo de decência e de liberdade nas nossas vidas, e as horas de repouso suficientes para podermos pôr isto em prática. (p. 204).

Assim como: Penso que o silêncio é realmente importante num mundo tão cheio de barulho e de conversa fiada, e que às vezes, é mais eloquente do que a palavra. Mas não devemos confundir este silêncio de contraste com a passividade, a neutralidade e a altivez. (p.48)

Finalizo este capítulo com uma longa citação de Antoni Tápies sobre o sujeito artista e a sua prática, com a qual me revejo inequivocamente:

[O artista] Sabe que nas nossas emoções estéticas, tanto ou mais que estes elementos, intervêm factores conceptuais ou simbólicos, que aparecem por contraste ou por associação de ideias nos registos da memória ou do inconsciente, e que por isso nunca serão totalmente codificados, pois estão em constante transformação em cada momento circunstancial e histórico vivido pelos autores e pelos contempladores. O artista nunca entenderá o ensino de certas formas fixadas “cientificamente”, como se se tratasse de aprender à distância o código da estrada ou as fórmulas para dançar. Isto parecer-lhe-á sempre uma maneira desumanizada de ver a arte, que sofre de uma falta de confiança e de uma frieza terríveis; e que, afinal, nada tem a ver com a forma de agir do artista e do autêntico contemplador. Eu disse falta de confiança, porque estas leis, estes ingredientes e muitas outras coisas que se pretende fixar devem ser consideradas presentes na sensibilidade humana e num grau que a análise dos estetas jamais substituirá. E aí de quem se ponha a trabalhar ou a contemplar uma obra tendo apenas na mão um desses manuais que são de uma lamentável pobreza quando comparados com toda a riqueza da nossa actividade espiritual que flui de forma natural no momento de trabalhar ou de sentir. Com tudo isto, entenda-se, também não quero dizer, como se verá, que não tenho bem presente a importância da forma. (p.16)

Conclusão

Este documento apresenta a minha prática artística e os capítulos que a compõem estão estruturados de forma a contextualizar as diferentes vertentes e componentes que constroem o conceito proposto – pintura objeto como meio para exprimir tensão e questionamento. Assim sendo, são expostas as influências e relações que moldam a natureza do meu trabalho. Finalmente, apresento esta conclusão após ter apresentado de maneira distribuída os argumentos que defendem a minha prática artística e as características do seu resultado. É possível concluir que trabalho com abordagens, recursos e técnicas passíveis do olhar de um escultor sem que sejam deferidas as práticas de um pintor. Desde o início da prática até o resultado e exposição da peça final, é possível verificar que estes princípios se fazem presentes. Irei recapitular brevemente de forma enumerada os argumentos que sustentam a afirmação contida aqui, mas de momento, de forma muito sintética, afirmo que os objetos-arte em questão são resultantes de materiais que carregam a marca do tempo, a memória e, portanto, agregam esta herança que abarca substâncias materiais e conceituais que se manifestam e excedem a vertente pictórica.

Agora, de forma enumerada e sintética, recapitulo os argumentos apresentados. Portanto, numa fase inicial há uma aproximação a um espaço propício a gerar/influenciar o objeto de arte por meio da sua materialidade e relações/reações ocorridas. Segundo, há uma captação de conceitos e/ou objetos que resultam na pintura objeto.

Ocorre, durante o trabalho de atelier, uma atenção plena direcionada à matéria que é moldada.

São aplicadas técnicas adaptadas ao material utilizado que resultam em constante alteração da disposição da pintura e do olhar do artista. Consequentemente, é criada uma envolvimento entre o artista, os elementos da pintura (que inclui o histórico dos materiais utilizados) e as particularidades do espaço onde decorre a prática.

Há preocupação em sustentar as relações materiais e artísticas inerentes aquando da combinação de materiais, assim como, a expressividade do conjunto considerando cada tela no final do seu processo. Isto resulta numa pintura que assume os seus atributos e, consequentemente, a sua natureza objectual.

São abraçadas as características tridimensionais que decorrem na tela, como as texturas causadas pela tinta, distorção da tela, veios, vincos, estiramentos, etc.

As peças têm sentido de presença, mais de apresentação do que de representação e a sua disposição no espaço expositivo é um elemento fulcral na sua constituição. Portanto, é necessário que sejam experienciadas no seu todo, nomeadamente superfície, forma, expressão, posição e disposição. De igual forma, esta necessidade é reconhecida e assimilada durante toda a prática.

As minhas pinturas assumem relações existentes com os planos direcionais, como o horizontal, vertical, oblíquo. O que cria relações mais exigentes para com o olhar e o corpo.

Portanto, estas pinturas são dependentes de todos os seus elementos, até mesmo aqueles que são exteriores, mas não alheios. Estas, expandem as suas possibilidades, permitindo ao observador uma experiência que é, se me permite, próxima à aquela que ocorre quando se encontra um objeto indefinido aquando das visitas a locais desconhecidos e abandonados. Com isso não pretendo insinuar que este ato é o objetivo da minha prática artística, isto seria contradizer grande parte deste documento. Esta comparação serve apenas como um exemplo de experiência ambígua que pretendo invocar. Afirmo, no entanto, que, estas pinturas são objeto de arte, são indefinição e expõem a sua materialidade e presença moldável. Com isso, mais uma vez, afirmo e finalizo que as cores e os escassos elementos pictóricos são, primeiramente, meios, não são a finalidade.

Bibliografia

- TÀPIES, Antoni (2002). *A prática da arte*. Lisboa: Cotovia.
- VADSTRUP, Soren (1995). 20 receitas para tipos de tintas tradicionais da Dinamarca. Lyngby: The Raadvad.
- G.JUNG, Carl (2008). *O Homem e os seus Símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- NOVALIS (2000). *Fragmentos de Novalis*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- TANIZAKI, Junichiro (2016). *Elogio da Sombra*. Lisboa: Relógio d'Água.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (2013). *O Olho e o Espírito*. Lisboa: Nova Vega.
- BOUISSON, Maurice (1958). *A Magia*. Lisboa: Ulisseia.