



A experiência do Acaso

Mestrado em Artes Plásticas

Sara Silva dos Santos

Caldas da Rainha, março de 2023



A experiência do Acaso

Sara Silva dos Santos

Orientador: Prof. Especialista Dr. Nuno Faria

Coorientadora: Prof. Doutora Susana Anagua

Componente escrita para obtenção de grau de Mestre em Artes Plásticas

Escola Superior de Artes e Design de Caldas da Rainha IPLeiria

2022/23

Agradecimentos

Aos meus orientadores, pelo apoio e partilha de conhecimento.

A todos os docentes com quem me cruzei ao longo do meu percurso de licenciatura e mestrado, tiveram todos um papel importante.

A todos os técnicos oficiais da Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha (E.S.A.D.CR.), pela paciência, dedicação e toda a ajuda, aos quais estou eternamente grata, pelos bons momentos e boas memórias que guardo.

Um agradecimento especial à Vera Gonçalves, que me deu muita força.

À minha colega Sara Baptista, pelos bons momentos.

Resumo

Podemos contar a história da arte de várias maneiras, mas também a partir de um diálogo entre forma e informe, previsão e acaso, controlo e aleatoriedade, contorno e mancha. Na poesia visual e na pintura informal, por exemplo, o espaço da folha e da tela têm sido os lugares em que o consciente e o inconsciente, como vasos comunicantes, realizam esta conversa impura, vertida em acaso e experimentação.

Na minha investigação artística desenvolvo questões em torno do acaso/acidente, são imagens, objetos artísticos, consequência de gestos por vezes controlados e conscientes que resultam em algo descontrolado e aleatório, como forma de provocar o “acaso”, o “acidente”. O gesto de atirar/verter/derramar algo espontâneo, a forma resultante é algo incontrollável, são manchas irregulares.

O “efeito surpresa” durante o processo artístico é de facto importante, as tentativas/erro durante o processo fazem parte, o próprio processo criativo e experimentação são fundamentais para o meu trabalho.

Palavras-Chave: experimentação, acaso, processo

Abstract

We can tell the history of art in many ways, but also from a dialogue between form and formlessness, prediction and chance, control and randomness, contour and stain. In visual poetry and informal painting, for example, the space of the sheet and the canvas have been the places where the conscious and the unconscious, as communicating vessels, carry out this impure conversation, spilled over into chance and experimentation.

In my artistic investigation, I develop questions around chance/accident, they are images, artistic objects, the consequence of sometimes controlled and conscious gestures that result in something uncontrolled and random, as a way of provoking “chance”, the “accident”. The gesture of throwing/spilling/ something spontaneous, the resulting shape is something uncontrollable, irregular spots.

The “surprise effect” during the artistic process is really important, the trials/errors during the process are part of it, the creative process itself and experimentation are fundamental to my work.

Keywords: experiment, chance, process

Índice

Agradecimentos.....	4
Resumo.....	5
Abstract.....	6
Introdução.....	8
1. O Processo Criativo.....	10
1.1 O artista experimentador	13
1.2 O processo artístico visto como um rizoma	15
1.3 Passagem do tempo no processo criativo.....	17
1.4 Matérias.....	19
2. O erro como experiência.....	21
2.1 O acaso.....	22
2.2 A ausência da mão.....	25
2.3 Informe.....	26
3. Referências artísticas.....	29
3.1 Jackson Pollock (1912-1956).....	29
3.2 Marcel Duchamp (1887-1968).....	32
3.3 John Cage (1912-1992).....	36
3.4 Walead Beshty (1976).....	37
3.5 Tristan Tzara (1896-1963).....	39
3.6 Francis Bacon (1906-1992).....	40
3.7 Bas Jan Ader (1942-1975).....	41
4. Componente prática.....	42
4.1 O meu processo artístico.....	42
4.1.1 Como tudo começou.....	42
4.1.2 A importância da Gravura.....	45
4.1.3 Recurso à Serigrafia	55
4.1.4 Revelação sem câmara fotográfica.....	59
4.1.5 Experiências acidentais	62
5. Conclusão	64
6. Bibliografia	66
6.1 Bibliografia citada.....	66
6.2 Bibliografia consultada (não citada)	67
7. Webgrafia.....	68
8. Índice de imagens	69

Introdução

Esta componente escrita é uma reflexão sumária sincera e verdadeira do meu trabalho artístico. Pretendo com este texto destacar o que mais me despertou ao pensar no meu fazer artístico. Sendo que é o mais crucial nesta reflexão, além de referir artistas que me fizeram pensar no meu processo, ou se aproximam da minha prática artística, originaram a reflexão sobre temas e leituras que identifico como relevantes para esta análise. Durante a minha reflexão percebi que o meu interesse se direcionava substancialmente para a essência do processo artístico e pelo experimentalismo, passando pelo controlo e descontrolo do acaso.

Dividi esta reflexão em vários pontos, comecei por introduzir uma visão geral sobre o tema/ processo criativo onde refiro o Budismo Zen pela importância da experiência. Subsequentemente, surge o tema sobre o artista experimentador, onde reforço a ideia da importância e deslumbramento da experimentação no fazer artístico, comparando de seguida o fazer artístico a um Rizoma.

Noutro ponto refiro a passagem do tempo no processo criativo, numa ideia geral de como o tempo aparece no processo e como deixa a sua fenda no trabalho, é um elemento que não pode ser negado. As matérias também são elementos com relevância no processo e na obra, a escolha e a experimentação de diversos materiais, adicionar e retirar matéria.

A experimentação do erro é um tópico que dá seguimento a outros tópicos, chamo-lhe a experimentação do erro, pois a experimentação passa muito pela tentativa/ erro, cabe ao artista decidir o que é erro. O erro que neste caso não tem a conotação negativa que a própria palavra profere. O acaso, a ausência da mão, o informe são temas que encaixam dentro dessa consciência de experimentação consequentemente. Refiro ainda neste tópico, artistas que acho significativos e que sinto aproximação ao pensar no meu trabalho e fazer artístico, em cujas obras o acaso está de alguma forma presente: Jackson Pollock (1912-1956), Marcel Duchamp (1887-1968), John Cage (1912-1992), Walead Beshty (1976), Tristan Tzara (1896-1963), Francis Bacon (1909-1992) e Bas Jan Ader (1942-1975).

No último ponto, e o mais importante, é onde me debruço sobre a minha componente prática. Irei referir o meu processo de trabalho, bastante importante para o meu fazer artístico, onde pretendo mostrar isso mesmo, descrevendo como tudo começou, descrevendo as técnicas usadas aprofundadamente, a importância das técnicas e como surgiram no meu percurso. Revelarei segredos sobre alguns trabalhos e as dificuldades que tive, assim como, a capacidade de resolução.

1. O Processo Criativo

No que diz respeito ao tiro com arco, isto significa que atirador e alvo deixam de ser duas entidades opostas, para se unirem numa única realidade. O arqueiro já não tem consciência de si como alguém a quem cabe a tarefa de acertar no alvo à sua frente. Mas este estado de não-consciência só é alcançado quando o arqueiro se desprende e liberta inteiramente do seu Ego, quando forma uma unidade com a perfeição da perícia técnica. Isto é algo completamente diferente de todo e qualquer progresso suscetível de ser alcançado na arte do tiro com arco. (Eugen Herrigel, 2007, p.7)

Como na arte, o artista e a sua obra fundem-se. O processo consiste nessa fusão, com a passagem do tempo, podemos estar a falar de anos, a prática deixa de ser consciente. Contudo, o artista pensa, mas de forma inconsciente, ainda assim, nunca deixa de pensar. Ao longo do desenvolvimento da prática começa a pensar de maneira diferente.

O ser humano é uma criatura pensante, mas as suas grandes obras realizam-se quando ele não pensa nem calcula. Após longos anos de treino na arte do esquecimento-de-si, o objectivo é o de recuperar o «estádio de infância». Uma vez atingido, a pessoa pensa, embora não pensando. (Eugen Herrigel, 2007, p.9)

Apesar da prática, sendo a arte um processo de formação crescente, o artista é sempre um aprendiz, gera-se uma prática de pensar e reagir, que conseqüentemente torna-se quase inconsciente. “Ninguém o pode aconselhar ou ajudar. Será apenas iluminado e guiado, no seu solitário trabalho de experimentação, pela constante luta com os materiais que lhe são peculiares e pela manipulação quotidiana desses materiais.” (Antoni Tàpies, 2002, p.21)

No Budismo Zen e naquilo que Eugen Herrigel (Filósofo Alemão 1884-1955) nos tenta transmitir com o seu livro “Zen e Arte do Tiro com Arco”, o que predomina, jamais será o especulado, mas sim a experiência. “Em nenhuma circunstância, portanto, se poderia pensar o tiro com arco como uma actividade envolvendo arco e seta e um objectivo externo, pelo contrário, esse objectivo é interior, está em nós próprios.” (Eugen Herrigel, 2007, p.15)

Não se consegue numa fase inicial, imaginar e tornar possível. Tudo depende de uma longa caminhada, enfrentar os obstáculos, mesmo que pareça impossível, pois só assim se chega à transparência. No caso do tiro com arco, assim como na arte, é um exercício em que a concentração é fundamental e para isso o treino é um elemento crucial. O sujeito arqueiro e o arco integram um elemento essencial, o ato de lançar uma flecha passa a ser um elemento complementar numa prática que amplifica o seu significado. Inicialmente não existe o primeiro elemento, mas sim a experiência como experimentador.

Todos os obstáculos são necessários e decisivos, até a nossa própria vivência. Todos os obstáculos fazem parte do percurso, são fatores determinantes, para se atingir a verdade tudo tem de ser treinado até à exaustão. O percurso de aprendizagem tem de ser feito conscientemente, até que algo aconteça, o fazer exterior não depende de reflexão para a execução. O objetivo do arqueiro não é unicamente atingir o alvo, mas sim o equilíbrio do consciente com o inconsciente. “A maneira japonesa de ensinar conduz de facto ao domínio incondicional das formas. Treinar, repetir e repetir o repetido num progresso lento e continuado são as suas características. Tem pelo menos isto em comum com todas as outras artes ligadas à tradição.” (Eugen Herrigel, 2007, p.49)

O artista é um homem de laboratório. Não é um gabinete de propaganda ao qual se encomenda a difusão de arbitrariedades. O artista trabalha e pensa por conta própria, e é o único intervencionismo correcto com o que estou de acordo é o que protege e fomenta esta liberdade. (...) 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. (Antoni Tàpies, 2002, pp. 31 e 32)

O artista como experimentador transforma a experiência em experimentação como próprio fim. O processo criativo é um dos pontos mais fascinantes na criação do objeto artístico. Foi essa experiência individual que me seduziu durante o meu percurso, na medida em que, durante o processo, o artista e a obra deixam de ser dois pontos distintos e passam a ter uma relação, a experimentação pertence ao processo criativo. Para mim são dois pontos que não vivem um sem o outro. O processo é um ritual em si, criado e “controlado” pelo artista.

1.1 O artista experimentador

“Dir-se-ia que está a brincar.”

(José Gil, referenciando Ângelo de Sousa, 2005, p.258)

A experimentação na prática artística é uma forma de explorar novos caminhos, não com um objetivo a atingir, mas de forma a experimentar e adquirir conhecimento e vários resultados por vezes surpreendentes. É um fim em si mesma ao contrário da experimentação científica que tem, frequentemente, como objetivo atingir uma finalidade. No processo de experimentação artística não existe propriamente uma finalidade.

O que é um experimentador? E a experimentação de um processo (de experimentação)? Três qualidades são necessárias ao experimentador: a velocidade de execução; a variação na repetição - que crie as séries; o sentido da ocasião – que capta a tendência do movimento, entre caos e a necessidade. / Toda a arte do experimentador - inventor consiste em provocar o caos e saber captar nele um nexos nascente. Para tanto, a velocidade e o sentido da ocasião são condições imprescindíveis. (José Gil, 2005, p.259)

A obra cresce no ateliê dentro de um processo de diálogo entre o espaço, o artista, os seus materiais e experimentações técnicas. “Como em todas as coisas da vida, existe um diálogo entre o autor e a matéria da sua obra.” (Antoni Tàpies, 2002, p.39)

A experimentação artística veio afirmar-se e apelar à sua independência, num contexto histórico no mundo das artes, a obra passa a pertencer ao artista. A experimentação é um ponto crucial, é na experimentação que o artista determina a escolha dos seus materiais. É através da experimentação que vão surgindo novas questões, novos problemas, novas soluções, novos resultados e até novos materiais.

O meu trabalho artístico passa essencialmente pela experimentação, o trabalho em laboratório é fundamental, para o surgimento de novos resultados e experiências. Sem a

experimentação a maioria dos resultados não seria possível. O experimentalismo procura tirar proveito do erro e do acaso, a intuição que guia os gestos.

O experimentar de diversas técnicas, experimentar o desconhecido, ir mais além do conhecido, o experimentar no fundo matérias diferentes, é algo que me fascina, nunca deixar a experimentação por acontecer, abrir sempre as portas à experimentação, é uma prioridade.

1.2 O processo artístico visto como um rizoma

O livro imita o mundo como a arte a natureza: por processos que lhe são próprios e que permitem o que a natureza não pode ou já não pode fazer. A lei do livro é a da reflexão, o Um que se faz dois. Como poderia a lei do livro estar na natureza, se preside à própria divisão entre mundo e livro, natureza e arte? (...) A natureza não procede assim: as próprias raízes são aí pivotantes, com ramificação mais numerosa, lateral e circular, não dicotômica. (...) Mas o livro como realidade espiritual, a *Árvore* ou *Raiz* como imagem, não para de desenvolver a lei do Um que se faz dois, e depois dois que se faz quatro... A lógica binária é a realidade espiritual da *árvore-raiz*. (Deleuze & Guattari, 2016, p.13)

Este novo sub-capítulo surgiu através da leitura do livro “*Rizoma*” de Deleuze (1925-1995) e Guattari (1930-1992). Não poderia deixar de mencionar esta ligação entre o rizoma, e o processo artístico e a experimentação. Foi uma leitura sugerida durante a licenciatura que, no momento de refletir teoricamente sobre o meu processo artístico, fez sentido reler e mencionar.

Qualquer ponto de um rizoma pode-se ligar a outro ponto, anulando a ideia de ponto, fortalecendo a ideia de conexão e interligação, como se tudo estivesse ligado e não existisse ponto. É uma multiplicidade, é uma raiz, que não tem propriamente uma forma definida, tem inúmeras formas.

Um rizoma não começa nem acaba, está sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. A *árvore* é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente por aliança. *Árvore* impõe o verbo «ser», mas o rizoma tem por tecido a conjunção «e...e...e...». Há nesta conjunção força bastante para sacudir e desenraizar o verbo ser. Aonde vão? De onde partem? Aonde querem chegar? São questões

inúteis. (...) Entre as coisas não designa uma relação localizável que vai de uma a outra e reciprocamente, mas uma direcção perpendicular, um movimento transversal que arrasta uma e outra, regato sem princípio nem fim que corrói as duas margens e ganha velocidades no meio. (DELEUZE & GUATTARRI, 2016, pp.62 e 63)

As multiplicidades são algo rizomático que despertam outras pluralidades, é algo que explode em todas as direcções, tomando grandes dimensões, expandindo linhas e preenchendo um todo. São linhas sem limites, são linhas de fuga que se conectam com outras raízes. Um rizoma jamais se fecha sobre si, é algo em aberto, constrói-se e desconstrói-se, cresce onde encontra capacidade para crescer. Um rizoma pode ser quebrado, pode ter linhas interrompidas, tendo a liberdade de romper e retomar o seu processo, continuando a estar interligado, assim como o processo artístico é um processo aberto e expansivo com dimensões rizomáticas.

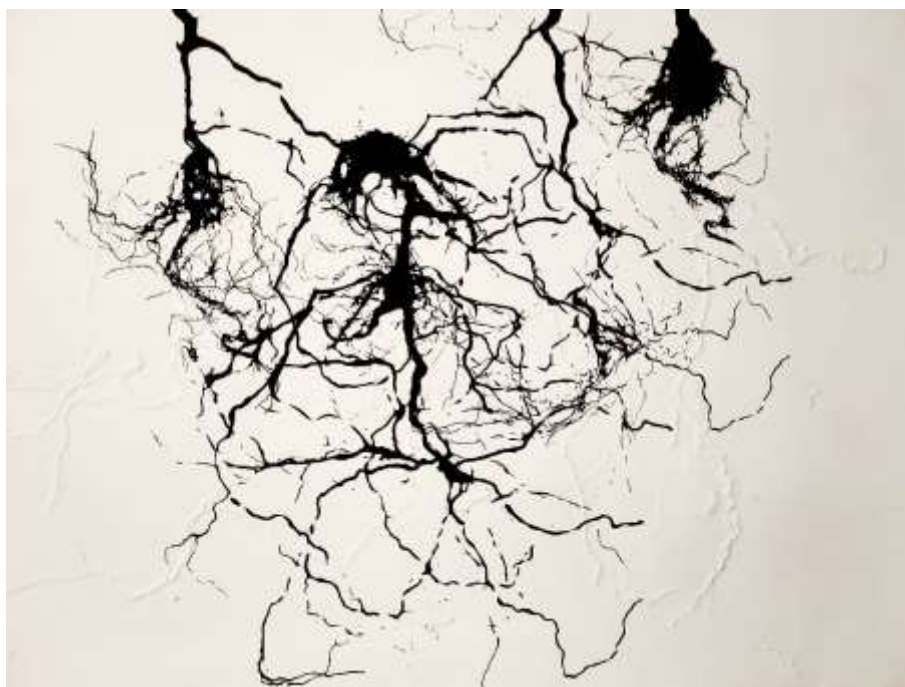


Figura 1 – Sara Santos, “Raízes #1”, 2017. Serigrafia e Gravura cega sobre papel Fabriano 285gr, 50x70cm

1.3 Passagem do tempo no processo criativo

O processo, é um exemplo admirável do acto de espera que se esgota em si mesmo. Tal como os heróis nos imperscrutáveis labirintos de Kafka, todos nós conseguimos ver o brilho, ao longe, mas não ousamos seguir nessa direcção, pois os muitos obstáculos, apesar de pequenos, parecem-nos tão tremendos quanto o mais ínfimo dos guarda-portões se afigura ao homem do campo. Corremos o risco de apenas alcançar a compreensão do todo quando já é tarde demais, como acontece com o homem que espera a vida inteira: (...)

(Andrea Köhler, 2021, p.45)

O tempo é uma presença imprescindível para a experimentação e compreensão da experiência no fazer artístico. O tempo deixa vestígios no meu trabalho e é também um elemento necessário para o processo.

O tempo é um processo que não pode ser repetido, na medida que os acontecimentos marcados pelo tempo jamais voltam, não existe possibilidade de retorno. Ou seja, algo transformado pelo tempo de modo algum voltará ao antecedente, carrega consigo uma herança de experiência. O tempo é um elemento que não pode ser apagado de um acontecimento. É composto por um encadeamento de acontecimentos, uma qualidade que não tem começo nem fim, tendo uma natureza infinita, efémero e fugidio.

Os caminhos do tempo exigem um trabalho paciente, que enreda e prende irremediavelmente: um entrelaçamento paradoxal entre exterior e interior que multiplica os níveis de experiência e inutiliza as figuras tradicionais do tempo: flecha, círculo e tantas outras. O tempo nunca vai de um ponto a outro. Se assim

fosse, seria somente um corolário do espaço, uma sequência dos ponteiros do relógio, uma forma enrijecida da experiência.¹ (Mauro Maldonato. 2015)

Podemos falar de vários tipos de tempo: o tempo do processo, o processo do tempo, o tempo de espera, entre muitos outros. O tempo não pode ser negado, é uma experiência comum a todos os humanos, para que exista a experiência é necessário tempo. “Como captar o tempo num objecto? O tempo aparece, como duração, numa fenda, num buraco aleatórios. Assim nasce o objecto-tempo.” (José Gil, referenciando Maria José Oliveira. 2005 p.228)

O tempo deixa a sua marca, por vezes, não são obviamente visíveis. O tempo é importante para o meu processo, pois ele mesmo deixa a sua marca. Deixa a sua marca em “fendas” e em “buracos aleatórios” como José Gil refere. O tempo vai modificando o objeto tempo, isto é o próprio objeto já é representativo do tempo e o mesmo vai alterando. O tempo pode ser travado, mas não por completo, apesar de não ser visível do dia para a noite, mas ao longo tempo existem sempre alterações que não são controladas. Um simples estalar de tinta pode não ser evitado, mas é representativo do tempo, pode não acontecer num curto espaço de tempo, mas pode acabar por acontecer. Para mim, é algo que não me incomoda no meu processo de trabalho é algo que não é controlável. Sei que é um elemento que está presente e é importante.

No início não era tão óbvio, mas é algo visível no meu trabalho artístico, o tempo de espera durante o processo e a aceleração do tempo e as marcas que deixa e vai deixando ao longo do tempo.

¹ Maldonato, Mauro. Passagem de Tempo: edições SESC 2015 (https://books.google.pt/books?id=FxybCwAAQBAJ&pg=PT119&dq=ensaios+de+filosofia+sobre+a+passagem+do+tempo&hl=en&sa=X&ved=2ahUKÉwiSpfG1mOv2AhVKS_EDHdMeCYkQ6AF6BAgGEAI#v=onepage&q=ensaios%20de%20filosofia%20sobre%20a%20passagem%20do%20tempo&f=false) s.p. Capítulo Tramas do tempo

1.4 Matérias

Quando abordamos a problemática da vida das formas na matéria não separamos as duas noções e, se utilizamos dois termos, não é para conferir realidade objetiva a um processo de abstração, mas, pelo contrário, para demonstrar o caráter constante, indissolúvel, irredutível, de uma concordância de facto. Assim, a forma não funciona como um princípio superior que modela uma massa passiva, dado podermos verificar que a matéria impõe a sua própria forma à forma. Não se trata também de matéria e de forma em si, mas antes de matérias no plural, numerosas, complexas, mutáveis, como uma aparência e um peso, provenientes da natureza, mas não naturais. (Henri Focillon, 2020, p.50)

As matérias, são de facto, o que dá suporte à forma, ou simplesmente a ausência de forma, a escolha dos materiais influencia o processo e o resultado do objeto artístico. A experimentação é importante para essa escolha, é uma linha que se liga, interrompe e multiplica.

Assim se estabelece a rutura entre as matérias da arte e as matérias da natureza, ainda que unidas entre si por uma estrita afinidade formal. Assiste-se à instauração de uma nova ordem. São dois domínios, mesmo não havendo intervenção dos artifícios e do fabrico. A madeira da estátua já não é a madeira da árvore; o mármore esculpido já não é mármore da pedreira; o ouro fundido, martelado, é um etal inédito; o tijolo, cozido e moldado, deixou de corresponder à argila do barreiro. (...) Conquanto o tratamento a que foram sujeitas não tenha alterado o equilíbrio nem a relação natural entre as partes, a vida aparente da matéria passou por uma metamorfose. (Henri Focillon, 2020, p.51)

As matérias são algo necessário para o objeto artístico, por mais simples e escasso que seja, mesmo que não sofra grandes alterações pela mão do artista, não deixa de ser uma matéria, uma matéria do objeto artístico.

As matérias são importantes para o objeto, cabe ao artista tomar decisões e experimentar. As matérias são elementos de comunicação entre a obra e o artista.

“A matéria de uma arte não é um dado fixo, adquirido para sempre: desde o seu surgimento, é transformação e novidade, já que a arte, como uma operação química, elabora-a, mas ela continua a metamorfosear-se.” (Henri Focillon, 2020, p.52)

No meu processo utilizo diversas matérias, acrescento e retiro matéria. Nos trabalhos de gravura é algo muito evidente, é quase como uma escultura, onde retiro a matéria, transformando algo resistente em algo extremamente frágil.

A matéria é, assim, uma espécie de obstáculo sobre o qual se exerce a actividade inventiva, que transforma as necessidades do obstáculo em leis da obra: proposta esta definição geral, um dos aspectos mais pessoais da doutrina de Pareyson consiste em ter integrado no conceito de matéria diversas realidades que se chocam e se intersectam no mundo da produção artística: o conjunto dos «meios expressivos», as técnicas de transmissão, os próprios instrumentos da arte. Tudo isto está contido na categoria geral de «matéria», realidade externa sobre a qual o artista trabalha. (Umberto Eco, 2016, p.18)

A experimentação e as técnicas pertencem às diferentes matérias que fazem parte do desenvolvimento e da metamorfose da matéria. A matéria na arte moderna é um elemento fixo à experiência prática na criação de imagens.

2. O erro como experiência

A palavra erro que significa “*acto de errar; inexactidão; culpa; engano; pecado; ilusão; doutrina falsa, (De errar).*” (Dicionário da Língua Portuguesa 5ª Edição Porto Editora). O erro pode ser considerado algo negativo, ou seja, algo que é repreendido, mas também pode ser considerado um processo de aprendizagem.

O erro talvez seja um ponto de partida, os caminhos da experimentação passam pelo erro. Para o meu trabalho artístico, o erro não me incomoda, é algo que acrescenta ao meu trabalho como artista. O erro, não serve só para ser corrigido, faz parte da construção do processo e da experiência.

2.1 O acaso

“Un coup de dés jamais n'abolira le hasard” 1897) — *Um lance de dados jamais abolirá o acaso*
(Mallarmé)

O resultado do lance de dados é fundamental quando acontece, é nessa lógica que o resultado aleatório é imprevisto pois poderia ser um outro resultado e não aquele. O acaso é um imprevisto, mas não é de todo inesperado. É resultado de uma ação espontânea ou até acidental, um ato consciente por parte do artista para obter um resultado. O acaso é desta forma algo já esperado, embora possa não ser planejado ou controlado.

O acaso foi um mecanismo para a experimentação, como nova forma de expressão. O experimentalismo guiado pelo acaso é instrumento para a criação artística inicialmente pelas vanguardas. Hans Arp (1886-1966) fundador do movimento Dada, criou composições através de colagem resultado das leis do acaso.

“Jean Arp, um dos fundadores do Zurich Dada, era um mestre desse tipo de procedimento casual. Começando em 1916, ele fez uma série de colagens de pedaços de papel rasgados colados em um papel de papel "organizado de acordo com as leis do acaso". As colagens são tão perfeitamente compostas, no entanto, que colocam em questão o quanto ele era escrupuloso em renunciar ao controle e fixar o resultado do acaso. No entanto, Arp era um defensor extremamente articulado do acaso. Central para sua percepção é a conexão entre o acaso e a precariedade da vida. Para ele, a perfeição e o acabamento têm a aparência da

morte, enquanto o acidente, a transitoriedade ou o murcho mostram uma abertura para o que acontece: “O que nos acontece”.² (Margaret Iversen, 2010, pag.19)



Figura 2 – Jean Arp, Sem Título (Colagem com Quadrados Dispostos de acordo com a Lei do Acaso), 1916–17, 48,5 x 34,6 cm

3

O acaso foi uma das ferramentas na arte nas décadas seguintes, no surrealismo o acaso é movido pelo inconsciente numa conexão entre o sonho e a realidade, indo ao encontro com as teorias de Sigmund Freud (1856-1939), a que Andre Breton (1896-1966) dá o nome de automatismo. Marcel Duchamp é o elo de ligação o desejo de negação das instruções da arte. “A intenção consistia, acima de tudo, em esquecer a mão, pois, no fundo, mesmo a sua mão é o acaso. O puro acaso interessava-me como um meio de se ir contra a realidade lógica.” (Pierre Cabanne, 1990, p.68)

² “Jean Arp, one of the founders of Zurich Dada, was a master of this type of chance procedure. Beginning in 1916, he made a number of collages of torn bits of paper glued to a paper ground “arranged according to the laws of chance”. The collages are so perfectly composed, however, that they call into question how scrupulous he was about relinquishing control and fixing the chance result. Nevertheless, Arp was an extremely articulate advocate of chance. Central to his insight is the connection between chance and the precariousness of life. For him, perfection and finish have the look of death, while accident, transience or withering show an openness to what happens, “What befalls us””. (IVERSEN, M. (2010) Chance. P.19)

³ <https://www.moma.org/collection/works/37013>

O automatismo do gesto está presente no expressionismo abstrato sobretudo nas obras de Jackson Pollock - conhecidas como “*Action Painting*” - onde o artista derrama, deixa cair tinta através de gestos, a quantidade de tinta determina a mancha obtida, e o gesto quase inconsciente, não fazendo prever o resultado, nunca um salpico é igual ao outro.

O acaso chega até à música através do compositor John Cage, artista que explorou o acaso como conceito e ferramenta de criação artística, influenciado pela cultura *Zen*. Incorporou ruídos do quotidiano com a obra musical 4’33 (1952). Umberto Eco (1932-2016) refere a cultura do *Zen* relativamente ao modo de Cage compor conjugando a presença do acaso e a estrutura aberta.

O método de trabalho incorpora o acaso, sempre conscientemente, ou seja, existe um controlo, mais que não seja na preparação da matriz a trabalhar, trata-se de um acaso intencional, pois sou eu que o provoco, observo, estudo e seleciono. Interessa-me também observar e aceitar os acasos que simplesmente acontecem, o ponto de partida é o acaso sendo que podemos falar em vários tipos de acaso e subdividi-los, não deixando de se tratar de acaso. O lado experimental tira partido do erro e do acaso, tornando o trabalho irrepetível e atribuir um carácter único, onde o mecanismo é guiado pela intuição.

2.2 Ausência da mão

A mão é um elemento que pertence ao corpo humano, ligado à construção do fazer. O artista, no processo de realização de uma obra, relaciona-se com a mão, pois, ela executa o pensamento. A mão necessita de treino para a execução do pensamento, ela inscreve os gestos e o ato de fazer. Aprender a usar a mão requer disciplina, a mão é uma ferramenta que o Homem utiliza no dia-a-dia, com a capacidade de criar. “A mão é acção: apreende, cria, e por vezes dir-se-ia mesmo que pensa.” (Focillon, 2020 pp.99 e 100)

A utilização de utensílios, ferramentas auxiliares para o desenvolvimento de uma tarefa, por exemplo, na produção artística a utilização de um lápis, não deixa de ser a mão a funcionar, o lápis não separa o artista da matéria, é quase como um prolongamento da mão, como se fizesse parte dela.

O Homem aprendeu a pensar com as mãos, a mão é um prolongamento do pensamento, o fazer e o processo artístico vêm valorizar a mão. Chamo a este ponto “ausência da mão”. Porquê ausência e não presença? Porquê falar da mão? Pois, a mão é um elemento fundamental, não só para o meu fazer artístico, como maioritariamente para a prática do fazer. É, como já referi anteriormente uma extensão do pensamento e um meio de comunicação com ferramentas para a conexão com a matéria. Falo em ausência como uma presença, pois durante o fazer, a mão é um elemento bastante importante para a realização do pensamento, mas o gesto, por vezes, é tão automático que a presença da mão torna-se ausência.

2.3 Informe

O informe apresenta-nos uma perspectiva de pensar e desclassificar, pois todas as coisas têm a sua forma. O conceito foi apresentado pela primeira vez por Georges Bataille (1897-1992), na revista surrealista *Documents* publicada em Paris, 1929 a 1930, com o objetivo de fazer desmoronar categorias.

Finalmente, Bataille elabora ou forma, nas últimas linhas de seu texto, algo novo. Ela constrói uma semelhança na própria afirmação do informe e da não semelhança, operação que já qualificarei não como contraditória, mas como dialética: "Por outro lado, afirmar que o universo não se assemelha a nada e é aquilo informa é como dizer que o universo é algo como uma aranha ou um escarro.⁴ (Didi-Huberman, 1995, p.20 e 21)

Bataille não estabelece uma definição minuciosa, o informe desestabiliza a noção de território, de limites que separam as coisas e as organizam em padrões de semelhança. A imagem da aranha afirma que cada coisa tem a sua forma.

Mais tarde, Bataille afirma que o universo se assemelha a nada e apenas o informe lhe dá sentido. Confundido o informe com a ausência de forma. Contudo, estabelece uma ligação com a necessidade de que cada coisa ter a sua forma, como o universo que se assemelha a nada. Sendo que o informe passa a ser uma composição entre a forma e a não-forma.

⁴ "Enfin, Bataille élabore ou forme, dans les dernières lignes de son texte, quelque chose de nouveau. Il contruit une ressemblance dans l'énoncé même de l'informe et de la non-ressemblance, opération que je qualifierai déjà non pas de contradictoire, mais de dialectique: «Par contre affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'informe revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat.»" (Didi-Huberman, Georges; La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille, pp.20,21)

Bataille com a expressão “desclassificadora” de qualquer coisa como... Era assim mais eficaz, mais transgressivo e relevante, que o mundo se parecesse com algo, algo ignóbil ou miserável, em vez de se parecer com nada, a este “nada” já muito refinado e perfeito em sua capacidade de negação. É por isso que Bataille não se contenta em negar as formas; é por isso que encontramos nele, desde Documents e ao longo dos anos trinta, expressões em que volta a indicar, ao mesmo tempo que o informe, as miseráveis formas de subversão, certo desde já que "a transgressão se traduz em formas prodigiosas" - prodigiosas como uma aranha ou como um escarro - e não, pura e simplesmente em «não-forma» de nada.⁵ (Didi-Huberman, 1995, p.21)

Assim, o informe manifesta-se num trabalho constante das formas, metamorfoseando a forma e questionando a semelhança, não é um adjetivo, é um termo que serve para desclassificar e refletir sobre o ser da figura humana à procura do real impossível.

Transgredir as formas não quer dizer, portanto, desligar-se das formas, nem permanecer estranho ao seu terreno. Reivindicar o informe não quer dizer reivindicar não-formas, mas antes engajar-se em um trabalho das formas equivalente ao que seria um trabalho de parto ou de agonia: uma abertura, uma

⁵ “ Bataille avec l’expression déjà «déclassante» de quelque chose comme... Il était ainsi plus efficace, plus transgressif et pertinente, que le monde ressemblât à quelque chose, à quelque chose d’ignoble ou de misérable, plutôt qu’il ne ressemblât à rien, à ce «rien» déjà trop épuré et parfait dans sa capacité de négation. Voilà pourquoi Bataille ne se contente pas de nier les formes; voilà pourquoi on trouve chez lui, dès Documents et pendant toutes les années trente, des expressions où il revendique, en même temps que l’informe, les formes misérables de la subversion, certain désormais que « la transgression se traduit en formes prodigieuses » - prodigieuses comme une araignée ou comme un crachat -, et non pas, purement et simplement en «non-formes» de rien du tout.” (Didi-Huberman, Georges; La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille, p.21)

laceração, um processo dilacerante que condena algo à morte e que, nessa mesma negatividade, inventa algo absolutamente novo, dá algo à luz, ainda que à luz de uma crueldade em ação nas formas e nas relações entre formas - uma crueldade nas semelhanças. Dizer que as formas 'trabalham' em sua própria transgressão é dizer que esse 'trabalho' - debate tanto quanto agenciamento, laceração tanto quanto entrançamento - faz com que formas invistam contra outras formas, faz com que formas devorem formas. Formas contra formas e, vamos rapidamente constatá-lo, matérias contra formas, matérias que tocam e, algumas vezes, comem formas. (Didi-Huberman, 2015, p.29)

O informe está imanente em todas as formas, em toda a matéria. A forma se transforma mantendo o movimento entre o ideal e o ignóbil, deixando de ser algo objetivo e concreto pertencendo ao real. É o termo informe que transporta para o mundo reivindicando para que cada coisa tenha uma forma.

O acaso, o tempo, o experimentalismo cabe no termo informe, é o que desclassifica, classificando ao mesmo tempo o que transporta o meu trabalho como artista, assimilando a forma, (não-forma) e a matéria.

3. Referências artísticas

Escolhi estes artistas como Jackson Pollock, Marcel Duchamp, John Cage, Walead Beshty, Tristan Tzara, Francis Bacon e Bas Jan Ader para relacionar com o meu trabalho artístico e como representação de diversos tipos de acaso e como surgem. Identificando-me com algumas características como: o processo, algumas obras mais específicas e com questões ou temas que desenvolvem.

3.1 Jackson Pollock (1912-1956)

Escolhi Pollock (Pintor norte-americano) porque identifiquei-me com o seu trabalho artístico, na semelhança de como surge o acaso e no processo do fazer.



Figura 3 - Jackson Pollock a trabalhar no seu atelier

6

O “dripping” (drip + painting) é um estilo de gotejamento de tinta onde são utilizados vários tipos de utensílios como seringas, pincéis, canas, ou até despejar

⁶ <https://www.tate.org.uk/art/artists/jackson-pollock-1785/jackson-pollock-separating-man-myth>

diretamente a tinta da lata sobre a tela num plano horizontal. Nas obras de Pollock a tinta escorria formando traços e pingos que se cruzavam na superfície. Os trabalhos desta fase estão ligados à “action painting”, resultado das questões surrealistas de pintura automática. Utilizava a tela no chão que lhe permitia pintar a tela pela sua totalidade, pois assim tinha acesso à tela pela completude, tendo mais liberdade para a libertação do seu próprio corpo na sua performance de pintar, sendo o seu corpo como que um instrumento de pintura.

O próprio Pollock, em 1947, afirma que: “A minha pintura não é feita no cavalete. (...) Preciso da resistência de uma superfície dura. No chão estou mais à vontade. Sinto-me mais perto, fazendo parte da pintura, a partir da altura em que posso andar à sua volta, trabalhá-la nos seus quatro lados ao mesmo tempo e estar literalmente na pintura. Isto é similar ao método utilizado pelos pintores de areia índios do Oeste. Quando estou na minha pintura não tenho a noção do que estou a fazer. É apenas após um período de conhecimento que eu vejo o que criei. Não tenho receio de fazer alterações, destruir a imagem, etc, porque a pintura é dotada de vida própria. Eu tento que ela irrompa/flua. É apenas quando eu perco o contacto com a pintura que o resultado é uma confusão. Caso contrário, há pura harmonia, um dar e receber fácil, e o quadro sai bem.”⁷ (Karmel, P., 1999, p. 17-18).

Pollock combinou o controlo e o descontrolo no momento de criação. O movimento do seu corpo era controlado e pensado, o descontrolo acontece no cair da tinta sobre a tela. Vai absorver ao automatismo associado ao Surrealismo, utilizou o acaso na sua criação. Ausência da forma torna-se predominante na sua criação artística. À semelhança do que acontece no meu fazer artístico maioritariamente a matriz é colocada no chão, a queda do líquido que cria a imagem tem uma proximidade com o trabalho do

⁷Citação retirada de: TÃO, S. (2012) Arte labiríntica e poética do caos: À volta do caos ordenado em Jackson Pollock. Tese de mestrado em Psicologia. P.47
<http://repositorio.ispa.pt/bitstream/10400.12/2328/1/18066.pdf> 23/03/22

artista, foi pelo processo e pelas suas obras na fase da “action painting” que senti que existiam pontos comuns que se cruzavam.

“Jackson Pollock deixou a tinta cair, mas sua técnica de gotejamento não pode ser chamada de procedimento casual. A elevada espontaneidade das pinceladas expressionistas ou dos novelos de tinta molhada jogados e lançados sobre uma tela horizontal certamente introduzem efeitos acidentais e inesperados. Mas há um esforço nesse tipo de trabalho de levar a pintura ao limite, de arriscar a pintura e dominá-la. É bem diferente em espírito do trabalho em discussão aqui. Talvez a “improvisação” capte melhor o clima deste trabalho. Considere a diferença entre a técnica poderosamente ativa de Pollock e a estratégia de Duchamp de permitir que a poeira e outros detritos transportados pelo ar se acumulem no registro inferior do vidro. Em 1920, Duchamp afixou uma placa na parede de seu estúdio que dizia “Criação de poeira: ser respeitado”. Falando em uma fotografia da superfície empoeirada, Man Ray respeitou esse procedimento deixando a veneziana aberta por uma hora, enquanto ele e Duchamp foram almoçar.”⁸ (Margaret Iversen, 2010. P.19)

⁸ *“Jackson Pollock let paint fall, but his drip technique cannot be called a chance procedure. The heightened spontaneity of expressionist brushwork or skeins of wet paint dropped and flung on a horizontal canvas certainly introduces accidental and unexpected effects. But there is an effort in this type of work to push painting to its limit, to risk painting, and master it. It is quite different in spirit to the work under discussion here. Perhaps “improvisation” captures the mood of this work better. Consider the difference between Pollock’s powerfully active technique and Duchamp’s strategy of allowing dust and other airborne debris to collect on the lower register of the Glass. In 1920, Duchamp affixed a sign to his studio wall that read “Dust Breeding: To Be Respected.” Talking a photograph of the dusty surface, Man Ray respected this procedure by leaving the shutter open for an hour, while he and Duchamp went to lunch.”* (Margaret Iversen, 2010. P.19)

3.2 Marcel Duchamp (1887-1968)

Marcel Duchamp (Pintor/Escutor francês) passou 8 anos a trabalhar na sua obra “*La Mariée mise à nu par ses célibataires*” (1915-1923) ou como é mais conhecido “*Le Grand Verre*” (figura 4). Em 1923 ao ser transportada de uma exposição sofreu um acidente que consequentemente danificou o vidro da obra. O artista ao ver a sua obra danificada optou por aceitar o acidente e incorporá-lo na sua obra. “É bem melhor com as rachas, cem vezes melhor. É o destino das coisas” (Pierre Cabanne, 1990, p.118). O acaso presente na obra foi um acaso que não foi premeditado, simplesmente aconteceu e foi aceite pelo artista, pois acrescentou algo à sua obra, dando a ideia de tempo e movimento que está em constante transformação.

A ideia de aceitar o que aconteceu por acidente interessa-me, pois nem tudo é premeditado. Pequenos acidentes que não são meus, despertaram-me a atenção e fui documentando-os ao longo do meu percurso: um simples estalar de tinta (ver figura 6), de terra, até um pingo de café me despertavam a atenção.

Esta obra deu origem a outra grande obra, fotografada por Man Ray (1890-1976), esse novo trabalho com o nome “Criação de pó” (1929) (figura 5), trata-se de uma fotografia como o próprio nome indica, de um aglomerado de pó. Trata-se de um acaso diferente do primeiro, nesta obra já é um acaso consenciente e premeditado pelo artista, o vidro foi colocado na horizontal, propositadamente durante meses no seu atelier. Na figura 7 trata-se de uma fotografia tirada por mim, na minha mesa de trabalho, a um pormenor um aglomerado de finas limalhas de zinco e sujidades derivadas das lixas usadas no processo da preparação de chapas. Fotografei esse aglomerado de sujidade, porque quando olhei pareceu-me uma imagem interessante e tenho por hábito fotografar com o telemóvel manchas. Inseri-a aqui neste contexto, pois quando estava a escrever e a referir a obra “Criação de pó”, lembrei-me imediatamente que tinha esta fotografia e vi semelhanças, por começar o aglomerado de sujidade que dá origem a uma imagem, e pelo facto de ser resultado de um acaso apesar de acasos diferentes. A diferença da obra de Marcel Duchamp e de Man Ray é que foi pensada antes de tirar a fotografia eu simplesmente registei porque interessou-me visualmente.

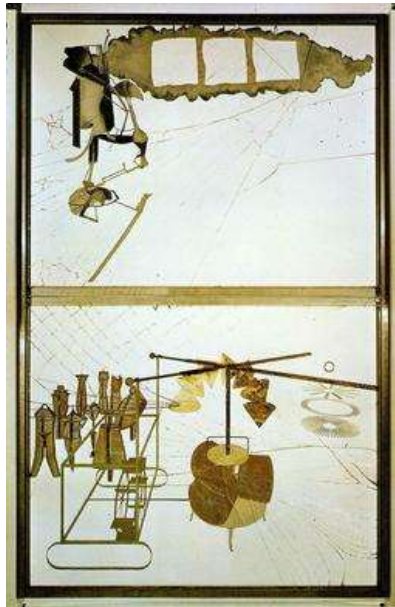


Figura 4 – Marcel Duchamp, La mariée mise à nu par ses célibataires, même (Le Grand Verre), 1915–1923, Óleo, verniz, folha de chumbo, fio de chumbo e poeira em dois painéis de vidro. 277,5 cm × 175,9 cm

9



Figura 5 – Man Ray, Criação de pó, 1920, impressão em gelatina e prata. 21x26.7cm

10



Figura 6 – Pormenor de uma pintura. (Sara Santos 2018)



Figura 7 – Sujidade da minha mesa ao preparar chapas de zinco. (Sara Santos 2019)

⁹ https://en.wikipedia.org/wiki/The_Bride_Stripped_Bare_by_Her_Bachelors,_Even

¹⁰ <https://artsandculture.google.com/asset/dust-breeding-detail-man-ray/tAHTX7XOlymFfg?hl=pt-br>

Faço referência também a esta obra em específico “*3 Standard Stoppages*” (1913-1914) de Marcel Duchamp por dois motivos. O primeiro pela ideia de acaso que surge nesta obra e em segundo porque esta obra faz um paralelismo com algo que me despertou a atenção durante o primeiro confinamento. Estive a costurar máscaras sociais para a pandemia de covid-19 e, no meio da confusão de linhas e tecidos, acabei por fotografar as linhas que foram caindo aleatoriamente, criando imagens que me despertaram a atenção (ver figura 8). Apesar de não ser com a mesma intenção, mas quando olhei para o trabalho de Duchamp despertou-me a atenção pela ideia de queda, não só pelas linhas. Sendo ideias completamente diferentes, mas com um ponto de ligação.

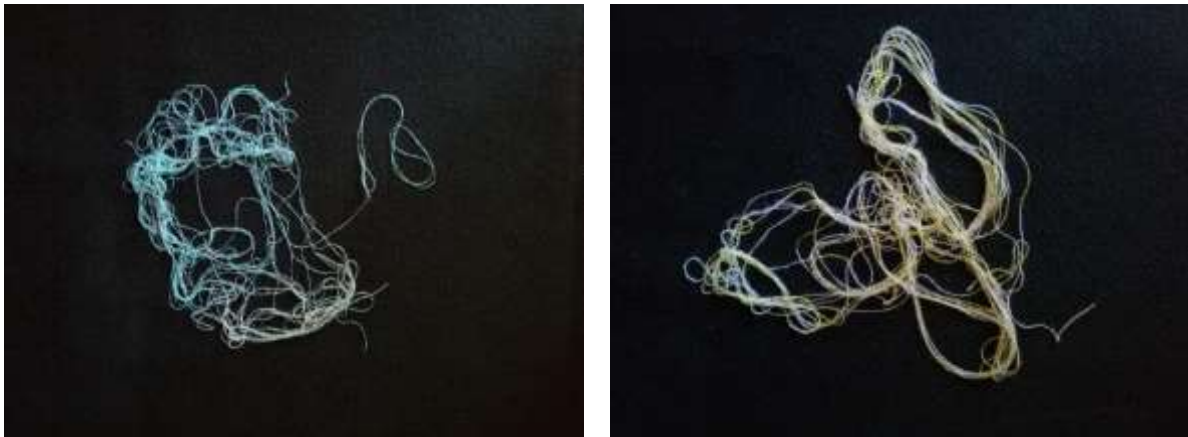


Figura 8 – Linhas caídas. (Sara Santos 2020)

Esta obra foi feita em 1913, de modo a fixar formas obtidas através do acaso (figura 9). De forma a preservar a medida de comprimento de um metro, consequentemente deixando de ser uma linha reta, transformando-se numa linha curva sem perder a sua identidade de um metro. A forma foi fixa conforme a linha caiu na superfície.



Figura 9 – Marcel Duchamp, *3 Standard Stoppages 1913-1914*. .Madeira 28 cm x 1,29 m x 23 cm

11

- A ideia de acaso, em que muita gente pensava nesta época, interessou-me também. A intenção consistia, acima de tudo, em esquecer a mão, pois no fundo, mesmo a sua mão é o acaso. / O puro acaso interessava-me como um meio de se ir contra a realidade lógica: colocar qualquer coisa numa tela, num pedaço de papel, associar a ideia de um fio esticado, na horizontal, de um metro de comprimento, caindo de um metro de altura sobre um plano horizontal, com a sua própria deformação, conforme o seu capricho. Isto divertia-me. Era sempre a ideia de «divertimento» que me levava a fazer as coisas e a repeti-las três vezes... (Pierre Cabanne, 1990, p.68 e 69)

O que me interessa também nesta obra é a ideia de repetição, tentei também em alguns momentos deixar cair a mesma quantidade de líquido à mesma distância e o resultado era sempre diferente.

¹¹ https://www.moma.org/learn/moma_learning/marcel-duchamp-3-standard-stoppages-1913-14/

3.3 John Cage (1912-1992)

4'33 é uma composição musical de 1952 de John Cage (Compositor norte-americano), é composta por quatro minutos e trinta e três segundos de silêncio, onde o acaso acontece através de sons produzidos pelo público, que permite ouvir os sons ambientes e deixar de se ouvir o silêncio ou expandindo a noção de silêncio, enquadrada no movimento Happening.

O resultado desta obra é imprevisível, mas desejado pelo compositor, compositor esse que o deixa de ser, invertendo os papéis, o público passa a ser maestro e deste modo o maestro passa a ser público esperando pelo resultado do acaso.

John Cage é consciente da imprevisibilidade do acaso, assim procuro conscientemente essa imprevisibilidade, sendo algo imprevisível, mas não de todo inesperado.



Figura 10 – Fotografia do exercício que propus aos meus colegas. (Sara Santos 2019)

Na figura 10 são fotografias de um exercício que propus aos meus colegas dando-lhes o “silêncio” uma folha, dois frascos de tinta (preta e azul) e um frasco com óleo, e esperei para ver o que aconteceria, um pouco à semelhança da obra de John Cage, sendo que deixei de ser eu a produzir o acaso.

3.4 Walead Beshty (1976)

Beshty (Artista inglês, reside e trabalha em Los Angeles) nas suas esculturas da FedEx feitas de vidro e outras de cobre enviadas para grandes distâncias para serem exibidas sofrendo danos, influenciado pelo “Grande Vidro” de Marcel Duchamp.

Uma consequência deste último acontecimento dramático é que o vidro quebrado tem sido um motivo repetido na arte subsequente - de *Nine Swimming Pools* e *Glass Glass*, de Ed Ruscha, e sua mais recente série de pinturas *Busted Glass*, até o andamento de Walead Beshty. Esculturas da FedEx - caixas de vidro que, desde 2005, vêm sofrendo danos contínuos, já que são enviadas por longas distâncias para serem exibidas.¹² (Margaret Iversen, 2010, pag.13)



13

Figura 11 - Walead Beshty, cobre FedEx medium molde art box , 2011 85,1 x 69,9 x 8,9 cm

¹² “One consequence of this last dramatic chance event is that shattered glass has been a repeated motif in subsequent art – from Ed Ruscha’s *Nine Swimming Pools* and a *Broken Glass* and his more recent *Busted Glass* series of paintings, to Walead Beshty’s ongoing “FedEx” sculptures – glass boxes that since 2005 have been undergoing continual damage as they are sent long distances to be exhibited.” (Margaret Iversen, 2010, pag.19)

¹³<https://www.mutualart.com/Artwork/COPPER--FEDEX--MEDIUM-FRAMED-ART-BOX-/FC4D6B37EFD43388>

O artista usa o serviço de entregas da FedEx para criar as suas obras de arte, ao contrário do que acontece com o “Le Grand Verre” (1915-1923) de Marcel Duchamp, o estilhaçar do vidro ou os restantes acidentes são intencionados, apesar de não serem controlados pelo artista, faz proveito dos procedimentos casuais um pouco a semelhança de Cage.

Refiro Walead Beshty pela sua série de esculturas da FedEx, em que usa o acaso um pouco à semelhança de outros artistas anteriormente referenciados e pelas suas obras em cobre que me remetem pelo uso que dei a esse material, ao usá-lo numa série minha. O material utilizado é relevante para os resultados finais, sendo o cobre um material que oxida muito rapidamente, apresentando marcas do acaso e do tempo.



Figura 12 – Walead Beshty, FedEx Large Box 2005 FedEx 139751 REV 10/05 SSCC, 27 a 28 de novembro de 2007

14

¹⁴ <https://www.thisiscolossal.com/2017/01/fedex-works-walead-beshty/>

3.5 Tristan Tzara (1896-1963)

Tristan Tzara (Poeta romeno) sugeriu a possibilidade de acaso através de uma fórmula para a criação de um poema. Ou seja, organizar de acordo com as leis do acaso, renunciando o controlo e fixar o resultado do procedimento casual.

A fórmula para fazer um poema dadaísta:

“Pegue num jornal.

Pegue numa tesoura.

Escolha no jornal um artigo do tamanho que deseje dar ao seu poema.

Recorte o artigo.

Recorte em seguida com cuidado algumas palavras que formam o artigo e meta-as num saco.

Agite suavemente.

Tire em seguida cada pedaço, um após o outro, mantendo a ordem em que eles saíram do saco.

Copie conscienciosamente.

O poema parecer-se-á consigo.”

Relaciono o trabalho deste artista com o meu, pela utilização do acaso e a criação de fórmulas. Na execução de alguns trabalhos surgiu a realização de algumas fórmulas, como a composição do ácido ou a quantidade de revelador nas imagens de fotografia analógica. O tempo também surgiu em forma de fórmula. Por mais que exista uma fórmula para a criação, o resultado acaba sempre por ser completamente diferente, este processo assemelha-se ao trabalho de experimentação laboratorial. Apesar da fórmula não ser totalmente relevante para o meu fazer artístico, chegou a fazer parte dele, acabando por ser ignorado e principalmente após obter o resultado, traz toda a sua essência durante o fazer, mas a *posteriori* um pouco esquecido.

3.6 Francis Bacon (1909-1992)

O acaso e o acidente fazem parte do processo de Francis Bacon (Pintor anglo-irlandês), sendo um gesto de acaso diferente do que frequentemente ocorre na pintura moderna, um gesto consciente conduzido pelo acaso, um controle aleatório. As marcas acidentais do artista, são marcas desconcentradas, marcas intempestivas e deformadas, vão-se surgindo elementos novos no decorrer da obra, elementos esses não intencionais, apenas linhas que vão surgindo acidentalmente e sugerindo algo novo.

O processo e a experiência do artista, passam essencialmente pelo gesto e a aceitação do caos. Nas suas imagens vão anunciando dados figurativos acidentalmente, sendo que Bacon, pinta a sensação e não a representação.

Mas, mesmo supondo uma ambivalência da Figura em si mesma, tratar-se-ia de sentimentos que a Figura experimentaria em relação a coisas representadas, em relação a uma história contada. Ora, em Bacon não há sentimentos: somente afectos, ou seja, «sensações» e «instintos», seguindo a fórmula do Naturalismo. E a sensação é o que determina o instinto num dado momento, tal como o instinto é a passagem de uma sensação a uma outra, a procura da «melhor» sensação (não a mais agradável, mas sim a que preenche a carne num dado momento da sua descida, da sua contracção ou da sua dilatação). (Deleuze, 2011, P.87)

Decidi referir Francis Bacon não pela aproximação com as suas obras, mas pelo facto de ser um artista que usa o acaso de um modo completamente diferente do esperado. Pictoricamente não é algo que seja completamente evidente. O facto de a imagem ser uma sensação e recusar a representação, a valorização das sensações como Deleuze (1925-1995) descreve no seu livro “Francis Bacon: Lógica da sensação” (1981), como movimento instantâneo movido pelo ritmo.

3.7 Bas Jan Ader (1942-1975)

O trabalho do artista Bas Jan Ader (Artista de performance holandês) baseia-se em acidentes encenados. O artista leva ao limite a ideia de acaso (e gravidade), as suas obras são maioritariamente curtas-metragens a preto e branco. A ideia de queda também é um elemento que prevalece nos seus acidentes, como cair de um telhado, soltar-se de um galho de uma árvore como também andar de bicicleta e cair num rio, pode-se dizer que é quase como levar ao limite a ideia de acaso, um acaso máximo, que o leva à morte.

O seu último projeto *In Search of the Miraculous*, foi esse projeto que resultou no desaparecimento do artista, onde embarca num veleiro o para fazer uma travessia sozinho, especulando que demoraria dois meses, partiu da costa leste do Estados Unidos em 1975. Após três semanas, perde o contato via rádio, dez meses depois foram encontrados fragmentos do seu veleiro na costa irlandesa, mas o artista nunca foi encontrado.

Mencionei Bas Jan Ader pois ele representa um acaso máximo. O artista tentou cruzar o Atlântico, perdendo o controlo e deixando-o à mercê da experiência.

4. Componente prática

4.1 O meu processo artístico

Neste ponto irei focar-me mais especificamente no meu fazer artístico, no meu processo, o ponto mais importante do meu percurso. Irei expor e descrever as técnicas que usei, os materiais que escolhi usar, as dificuldades e afinidades que tive e as escolhas que fiz.

Sendo que esta reflexão passa muito pelo fazer e este é dos pontos mais importantes, pois é nele que deposito toda a minha autenticidade.

4.1.1 Como tudo começou

Tudo começou com um pingo de lixívia. Um simples salpico de lixívia que caiu numa cartolina enquanto limpava as paredes do meu quarto. Um acidente que inicialmente me deixou muito incomodada, pois tinha acabado de “estragar” uma cartolina. Mais tarde, lembrei-me desse acidente que na altura me deixou frustrada, e comecei a experimentar provocar esse acidente em diferentes cartolinas, onde os resultados seriam sempre diferentes.

No início, comecei por criar imagens com lixívia em cartolinas de cor, mais tarde, em tecidos e em papel crepom, que resultariam em manchas, não controladas, que despertavam um fator surpresa, desde a cor que resultaria, até às manchas obtidas. O gesto de atirar/verter/derramar/salpicar a lixívia era algo controlado por mim, apesar de ser um gesto espontâneo, a forma como o líquido caía, era algo incontrollável, a própria mancha obtida era descontrolada. Com o passar do tempo o resultado vai sofrendo alterações as manchas vão se alastrando, o papel e a cartolina vão apresentado fendas e rasgos, pois a lixívia é algo corrosivo, que vai alterando as propriedades da matriz. Alguns objetos já se encontram destruídos, alguns um pouco danificados.

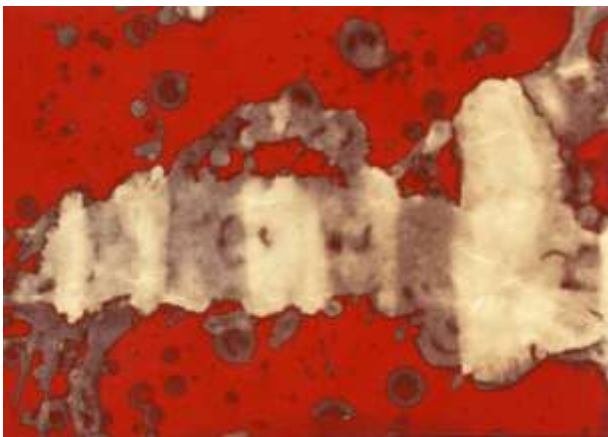


Figura 13 – Sara Santos, “Sem título #1” 2016.
Lixívia sobre cartolina 170gr, 21x29,7cm



Figura 14 – Sara Santos, “Sem título #2” 2016.
Lixívia sobre cartolina 170 gr, 21x29,7cm



Figura 15 – Sara Santos, “Sem título #3” 2016.
Lixívia sobre cartolina 170gr, 21x29,7cm

Fiz diversas experiências, principalmente com cartolinas, verti lixívia em cartolinas molhadas e secas, em cartolinas de diferentes cores, por mais que tentasse repetir o mesmo processo de igual forma, o resultado nunca seria igual. As figuras 13,14 e 15 são alguns resultados que obtive com as inúmeras experiências que fiz.

No meu processo valorizo bastante o experimentar. E experimentar significa ter muitos resultados, uns bons outros menos bons, mas com esses resultados consigo olhar e perceber o que falhou ou o que resultou. Apesar de ser importante, por vezes, não é possível, pois o que não pode ser controlado não está ao meu alcance. A quantidade de

experiências é relevante, pois torna quase como automático o processo, fazer, fazer, fazer e, depois, olhar e selecionar.

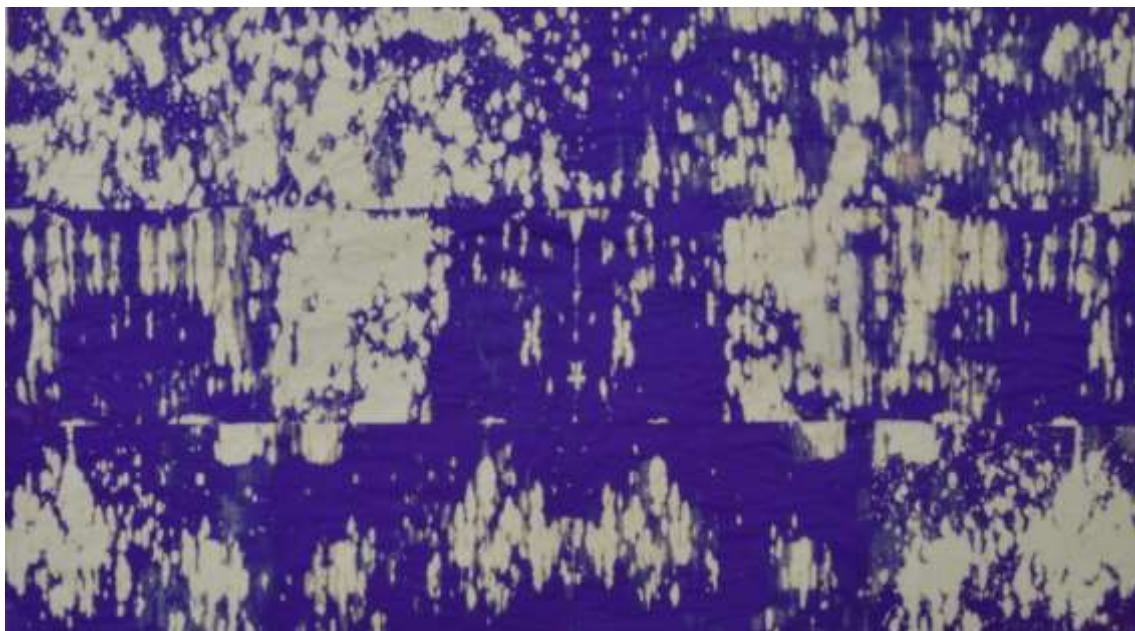


Figura 16 – Sara Santos. “O que a lixívia faz #1”, 2016. Lixívia sobre papel crepom 25gr, 150x250cm (peça destruída)

4.1.2 A importância da Gravura

Mais tarde o processo sofreu algumas alterações, os materiais são outros. As manchas são criadas através da aguarrás numa chapa de zinco com verniz betume Judaico e gravadas com ácido (sulfato de cobre). O ponto de partida deste trabalho foi o resultado de um “acidente”. A mudança de material deve-se à minha aproximação com a técnica da gravura.

Na gravura fiz várias experiências: testei papéis, testei tintas, testei formatos e apesar da minha aproximação pela técnica de gravura “tradicional”, refiro-me à elaboração de uma matriz, que depois é impressa num suporte. Comecei por realizar impressões, mais tarde interessei-me mais pela chapa e a matriz tornou-se para mim o meu foco de interesse.



Figura 17 - Sara Santos. “Inicialmente matriz”, 2018. Chapa de zinco. 70x100cm

A figura 17 foi inicialmente a matriz, mais tarde objeto artístico. Este conjunto de trabalhos (figuras: 18, 19 e 20) foram os primeiros a serem realizados. Trata-se de impressões de calcogravura sobre papel Fabriano, esta matriz foi gravada três vezes, ou seja foi corroída pelo ácido três vezes, em tempos diferentes (criando 3 planos de tonalidades de claro/escuro) .



Figura 18 – Sara Santos. Sem título 2018. Calcogravura em papel Fabriano 285gr. , 70x100cm

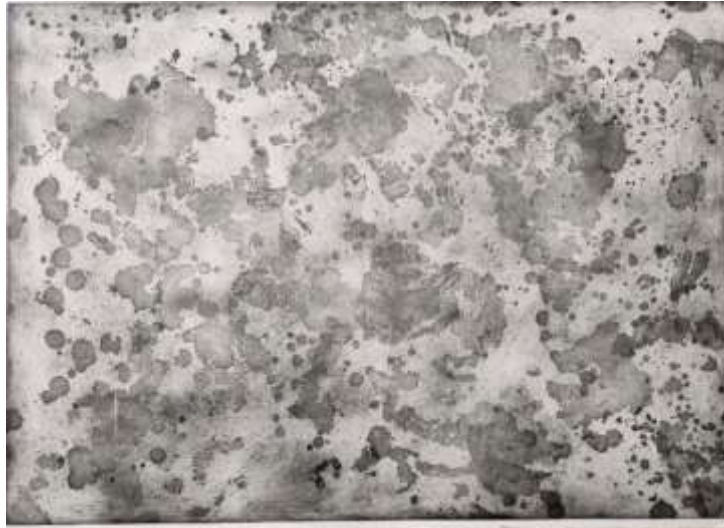


Figura 19 – Sara Santos. Sem título 2018. Calcogravura em papel Fabriano 285gr., 70x100cm



Figura 20 – Sara Santos. Sem título 2018. Calcogravura em papel Fabriano 285gr., 70x100cm

Nas imagens anteriores (figuras 18, 19, e 20) trata-se de um conjunto de impressões que registam as três Prova de Estados de manchas que foram gravadas na matriz (figura 17), sendo a primeira Prova de Estado a que esteve menos tempo no ácido (obtendo manchas de tonalidade mais clara) e a última a que esteve mais tempo (obtendo manchas mais escuras). Posso confessar que sendo a minha primeira experiência em gravura, em chapa através de manchas, hesitei na primeira camada relativamente ao tempo no ácido. Após a impressão notei que de facto teria sido muito pouco tempo, pois a mancha na matriz ficou pouco visível.

Decidi arriscar e fazer novas manchas na mesma chapa para aproveitar material e ver como ficariam várias camadas. No segundo estado da matriz, ainda um pouco desconfiada do que iria acontecer, não arrisquei muito tempo no ácido. Quando vi o resultado não gostei nem da impressão, nem da matriz, foi aí que decidi arriscar tudo numa última tentativa e deixar mais tempo de corrosão e, finalmente, fiquei satisfeita com o resultado. Foi neste ponto que decidi incluir a matriz como objeto artístico.

A gravura fez parte do meu percurso desde a licenciatura. Lembro-me de não me ter conseguido inscrever na unidade curricular opcional de Gravura, no primeiro ano da licenciatura por falta de vagas, fiquei inscrita em Pintura. Vi que não era de todo o que queria e consegui trocar para o que realmente queria, sem saber muito bem o que se fazia em Gravura, foi o meu primeiro contato.

Rapidamente percebi que era algo que realmente me fascinava, inscrevi-me todos os anos, ao longo da licenciatura, nas unidades curriculares de Gravura e Serigrafia. Foram sem dúvida duas oficinas que fizeram parte do meu percurso e da minha vida. No segundo ano da licenciatura candidatei-me ao Fundo de Apoio Social ao Estudante (FASE) que consiste em atribuir uma bolsa resultante de uma participação voluntária em atividades de colaboração em serviços do Politécnico de Leiria, ficando colocada nas oficinas de Gravura e Serigrafia onde colaborei cerca de 4 anos. Foi aí que adquiri ainda mais conhecimento na área e gosto pelo trabalho oficinal, sendo quase como uma segunda casa para mim.

Como iniciar o processo técnico? Como preparar uma matriz de metal (zinco)? Para muitos pode ser o processo mais doloroso, mas para mim apesar de ser um processo demorado tive um certo fascínio. O primeiro passo é decidir o tamanho da chapa a usar e cortar, de preferência numa guilhotina de metal hidráulica. Depois, começar a preparar a chapa de metal, iniciando o processo pelo lixar e polir, onde são usadas lixas de água de diversos grão, começando por lixas mais abrasivas (80 a 280) e terminando com mais suaves (400, 600 até às 1200), lixando sempre com o auxílio de água para não riscar. De seguida faço a biselagem a 45° nas arestas para dar um melhor acabamento e não danificar o papel/feltro na impressão. O passo seguinte é o polimento com o limpa metais ou limpa pratas.



Figura 21 - Lixar da chapa de zinco.
(Sara Santos 2018)



Figura 22 - Biselar das arestas da chapa de zinco.(Sara Santos 2018)

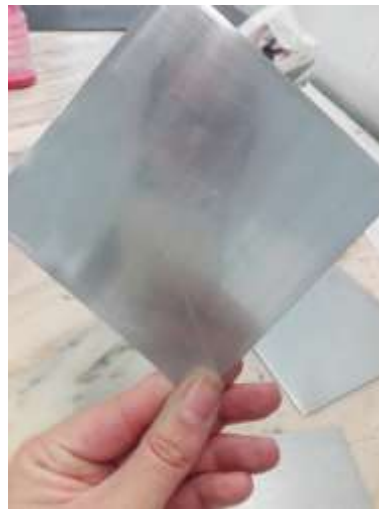


Figura 23 - Evolução do processo de lixar e polir a chapa de zinco (Sara Santos 2018).

Após finalizar o processo de polimento, a chapa é aquecida para facilitar a colocação do verniz betume Judaico. O verniz é colocado no lado polido da chapa, o lado inverso é protegido por tinta spray para que não seja corroído no momento de ir ao ácido, o verniz facilita o desenhar ou neste caso a realização da mancha.



Figura 24 - Colocação do verniz betume Judaico na chapa (Sara Santos 2018)



Figura 25 - Realização da mancha no verniz betume Judaico (Sara Santos 2018)

Depois do verniz seco ao ar, em temperatura ambiente, perde o brilho ficando mate e é possível a realização das manchas. É vertido/salpicado o diluente - Aguarrás deixando atuar durante alguns minutos para facilitar a limpeza do verniz na zona manchada, não esfregar demasiado, para não danificar o restante e conservar a mancha. O verniz protege a chapa de ser corroída, ou seja, o ácido vai atuar na zona desprotegida.

Em alguns trabalhos para testar e ver se realmente iria fazer a diferença, utilizei resina - Água-tinta, que cria uma espécie de trama (pontilhismo). A resina, em forma de pó, é espalhada na chapa, uniformemente. Depois com o auxílio de um maçarico, a chapa é aquecida e a resina é derretida, criando uma proteção pontilhada.



Figura 26 – Aplicação de resina – Água-tinta na chapa de zinco (Sara Santos 2018)

Último passo para a corrosão da chapa, é a preparação do ácido que foi inicialmente confeccionado com uma fórmula laboratorial (1litro de água + 100gr sulfato de cobre). Mais tarde, abandono a formula e começo a fazer a olho, adicionando mais ácido, para apressar a corrosão das chapas. Na sequência de imagens da figura 27 pode ver-se a pesagem do sulfato de cobre que era inicialmente feita rigorosamente assim como a contagem do tempo da chapa no ácido. Após retirar a chapa do ácido existe todo um processo de limpeza, para retirar o verniz e e resina se for o caso.



Figura 27 – Preparação do ácido (sulfato de cobre) e colocação das chapas no ácido (Sara Santos 2018)

Já com a matriz gravada, em algumas situações o processo da matriz termina aqui, não prosseguindo para a impressão. Mas inicialmente parti para a impressão, ainda testei alguns papéis que ainda não tinha testado, mas optei por usar o papel Fabriano com um tom Rosaspina (285gr.). A preparação do papel é importante para obter uma boa impressão, humedecer o papel e retirar bem o excesso de água.

A tintagem é outro ponto crucial para uma impressão bem sucedida, depositar a tinta com a chapa aquecida, espalhar com uma espátula de plástico, esfregar a tinta com uma tarlatana em movimentos circulares, para que a tinta fique depositada nas cavidades mais fundas da chapa. De seguida, com o papel de seda é feita uma limpeza dos excessos de tinta à superfície da chapa. Após preparar a prensa e ajustar a pressão, chegou o momento da impressão, colocar a matriz na prensa, e sobrepor o papel humedecido, em seguida o feltro para rodar a prensa.



Figura 28 – Impressão de chapa de zinco em papel Fabriano 285gr. (Sara Santos 2018)



Figura 29 – Sara Santos. “Arqueologia do acaso” 2018/2022 Chapas de zinco 10x10cm numa caixa de madeira

Neste obra da figura 29 optei por realizar num formato mais reduzido, para ter a experiência de um formato maior e outro mais reduzido. Preparei oito chapas e gravei as manchas realizadas em tempos diferentes no ácido. Imprimi e experimentei papéis diferentes (Fabriano e Hahnemuhle) e tintas diferentes (off-set e Charbonnel). Este trabalho, por ser um tamanho mais reduzido, permitiu explorar um pouco mais a técnica da Água-tinta e Água-forte, contudo comecei a sentir mais proximidade com a matriz em si, o metal recortado, o contraste entre a dureza da matéria e a sua fragilidade como objeto artístico, fascinou-me.

Decidi apresentar dentro de uma caixa de madeira, para reforçar a ideia de fragilidade, como se fosse uma peça de arqueologia.



Figura 30 – Alguns exemplos de experiências de impressões sobre papel Fabriano 285gr. (Sara Santos 2018)

Mais tarde, decidi voltar a utilizar um formato maior novamente. Neste trabalho perdi completamente o controlo do resultado, desde a realização da mancha ao resultado final da chapa já corroída. Neste trabalho a fase da corrosão no ácido tornou-se completamente imprevisível.

A dimensão da chapa (100cm x 100cm) era maior que as tinas de ácido disponíveis na oficina, o que fez que eu improvisasse uma tina. Deste modo, a quantidade de ácido era maior, o que fez-me optar pela aceleração do processo de corrosão na chapa até a sua perfuração, acrescentando sal marinho. Passaram-se semanas, mesmo após a realização de varios ácidos não observava nenhuma perfuração, tento em conta que durante esse processo foi-me difícil ver concretamente o resultado devido aos resíduos da chapa, decidi retirar a chapa do ácido, quando me apercebi que a mancha se tinha alterado por completo.

A chapa foi corroída/perfurada até onde não era para ser, por vezes acontece acidentalmente, mas não com esta discrepância. Começou a infiltrar-se por baixo da tinta spray (que protege as costas) e do verniz (que protege a cara) e através das machas que era suposto corroer.

Ao início, foi uma desilusão o resultado, no fim de tirar os resíduos de verniz da chapa, comecei a aceitar melhor e olhar de outra forma, ou seja, aceitar o que foi totalmente descontrolado e não foi previsto. Trata-se de um objeto muito frágil, onde predomina o acaso e o total descontrolo no resultado final, apesar de acontecer com outros objetos, esta salienta mais a ideia de descontrolo na previsão do resultado final.



Figura 31 – Mancha feita no verniz em chapa de zinco, peça preparada para ir ao ácido 100x100cm (Sara Santos 2020)



Figura 32 – Sara Santos. “Perda de controlo” 2020, chapa de zinco 100x100cm

4.1.3 Recurso à Serigrafia

Recorri à Serigrafia em dois processos diferentes, o primeiro em experimentação de como resultaria provocar a mancha no revelador com decapante e imprimir com lixívia juntamente com gel de serigrafia. Ou seja, juntar dois tipos de técnicas numa só. Era um processo arriscado, pois apesar do conhecimento na técnica de serigrafia poderia levar à danificação do material, mais especificamente da tela de serigrafia, contudo o resultado não era algo que visualmente me interessava.



Figura 33 – Sara Santos. Sem título 2019, Serigrafia com lixívia em cartolina azul 170gr, 42x60cm

Recorri uma segunda vez à Serigrafia, para a reprodução da mesma imagem em várias chapas para depois serem gravadas através do processo de gravura em chapa com ácido. Gravando a mesma imagem, mas com tempos diferentes no ácido, a mesma imagem foi-se alterando consoante o tempo no ácido.



Figura 34 – Experiência com tinta da china sob papel de cenário, com partes recortadas (Sara Santos 2019)

As partes recortadas no papel cenário da figura 34 foram manchas selecionadas, das três manchas selecionadas, seleccionei apenas uma (figura 35). Digitalizei a imagem e tratei-a em Photoshop para poder serigrafar, primeiro defini o alto-contraste (preto/branco) e depois inverti, pois para poder corroer com o ácido a macha, o que tem de ser protegido através da serigrafia, é o inverso.



Figura 35 - Mancha e o seu processo para a realização do fotolito para serigrafar (Sara Santos 2019)

É feito um fotolito que serve para transferir a imagem para tela de serigrafia, a tela é emulsionada e seca na estufa. De seguida é colocada na máquina de revelação juntamente com o fotolito, onde são ativadas umas luzes UV que fixam a emulsão foto sensível, menos na parte que ficou protegida que bloqueou a luz, ou seja, a parte preta do fotolito. Ao lavar a tela com jato de água, toda a emulsão fixa pela luz, fica na tela e o restante sai.



Figura 36 - Processo de impressão - Serigrafia (Sara Santos 2019)



Figura 37 - Chapa serigrafada (Sara Santos 2019)

Nas figuras 36 e 37 é possível ver o processo da impressão da transferência da imagem para a chapa. A Serigrafia é feita com tinta de óleo para poder proteger a chapa quando for ao ácido, a tinta de óleo funciona como verniz. Na figura 38 podemos ver as chapas a serem corroídas no ácido. Inicialmente foram utilizadas oito chapas com diferentes tempos no ácido (3h, 6h, 9h, 12h, 15h, 18h, 21h, 24h), tendo optado só por 5 peças na obra final, porque senti que a presença das restantes não acentuava muito a diferença da corrosão.

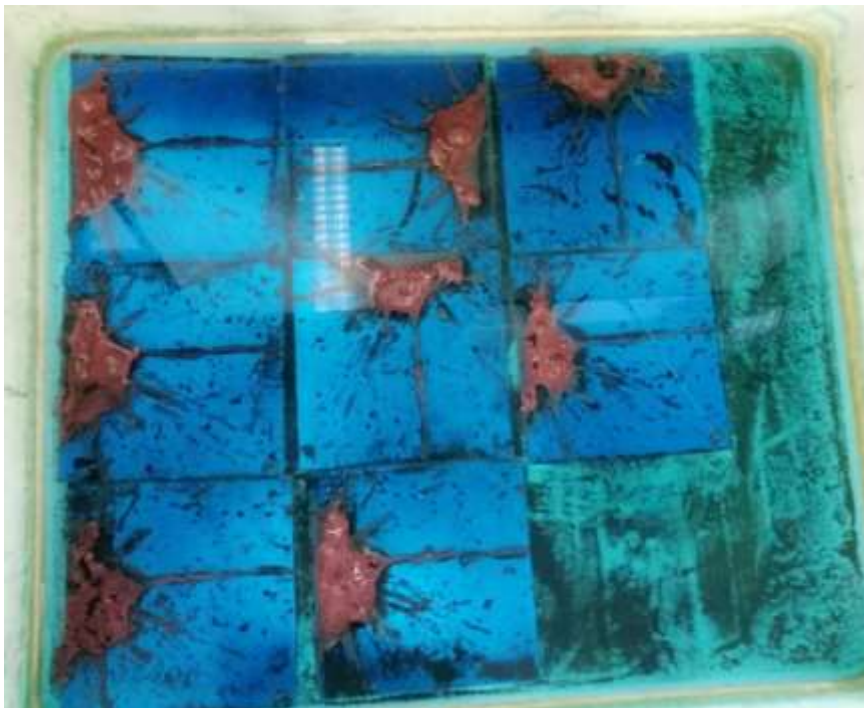


Figura 38 - Chapas no processo de corrosão no ácido (Sara Santos 2019)



Figura 39 – Sara Santos. “Sequência do tempo”. Conjunto de cinco chapas de zinco (3h, 9h, 15h, 21h e 24h) 20x20cm cada

Como já referi anteriormente a seleção faz parte do processo de trabalho. Mostro o que sinto necessidade de mostrar, quando o processo passa pela experimentação, porque existe uma necessidade de seleção.

Nesta obra a ideia de tempo é notória, diria que com mais ênfase do que na obra “Arqueologia do acaso” (figura29), sendo visível a evolução do tempo através da repetição da mesma imagem.

4.1.4 Revelação sem câmara fotográfica

A fotografia analógica era uma técnica completamente desconhecida para mim, surgiu a oportunidade através da unidade curricular de Fotografia e Vídeo durante o mestrado, ao contrário da Serigrafia e Gravura que já tinha conhecimentos desde a licenciatura.

Não explorei a técnica de forma “tradicional”, explorei-a a favor da minha necessidade e métodos de trabalho. Utilizei o papel fotográfico como matriz e os líquidos de revelação para obter as imagens. Confesso que me diverti imenso, perdia completamente a noção do tempo ao trabalhar no laboratório de fotografia analógico, foram-me dadas as noções básicas para iniciar, mas fui explorando ao longo do tempo. Em comparação com a técnica de gravura e serigrafia esta técnica foi das mais rápidas a obter resultados e experimentar apesar de ser sempre um processo um pouco demorado.

Experimentei alguns papéis fotográficos, para perceber o que visualmente me interessava, optei por utilizar um papel mate sem brilho. Para obter as manchas fiz várias experiências, por exemplo colocar líquido revelador num borrifador e borrifar o papel, usar uma seringa, uma pipeta conta-gotas, misturar técnicas, experimentei com papel molhado e seco. Trabalhei às escuras e com luz acesa, como o papel tinha de estar já todo queimado pela luz não fazia diferença. O ponto mais importante é experimentar e explorar ao máximo as técnicas.



Figura 40 – Conjunto de uma amostra de experiências (Sara Santos 2019)

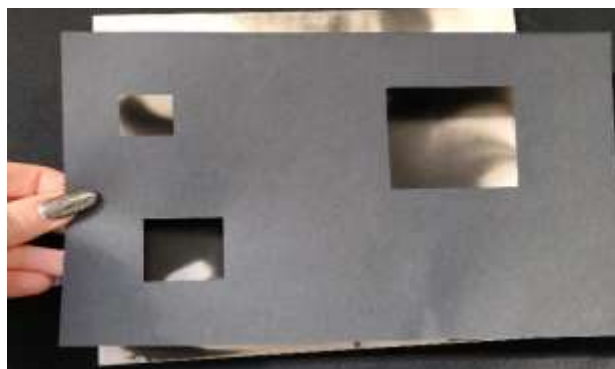


Figura 41 – Cartolina com orifícios recortados como “máquina de ver” (Sara Santos 2020)

Ao olhar para todas as experiências feitas comecei a isolar parte das imagens, fiz uma moldura improvisada com cartolina preta onde recortei quadrados de diversos tamanhos (ver figura 41) e fui isolando nas fotografias manchas.

As fotografias na sua totalidade tinham bastante informação visual, muita coisa a acontecer, não é que não fossem interessantes, pelo contrário, perdia horas a observá-las, contudo optei por isolar o que para mim era mais importante. Optei por realizar “molduras”, chamando-lhe antes máquinas de ver, em metal. Fiz uma simulação nas chapas para decidir como seria o conjunto o tamanho dos orifícios (figura 42). Em seguida, admito que tive uma certa dificuldade ao pensar como abrir essas janelas, pois a minha proximidade ao metal era através da gravura, fiz algumas experiências que não resultariam, até que optei por usar o método da gravura: isolei com fita-cola a chapa deixando apenas a janela sem proteção para que o ácido abrisse essa mesma janela, acabando por fazer uma conexão entre a gravura e a fotografia.



Figura 42 – A escolha dos orifícios a fazer (Sara Santos 2022)

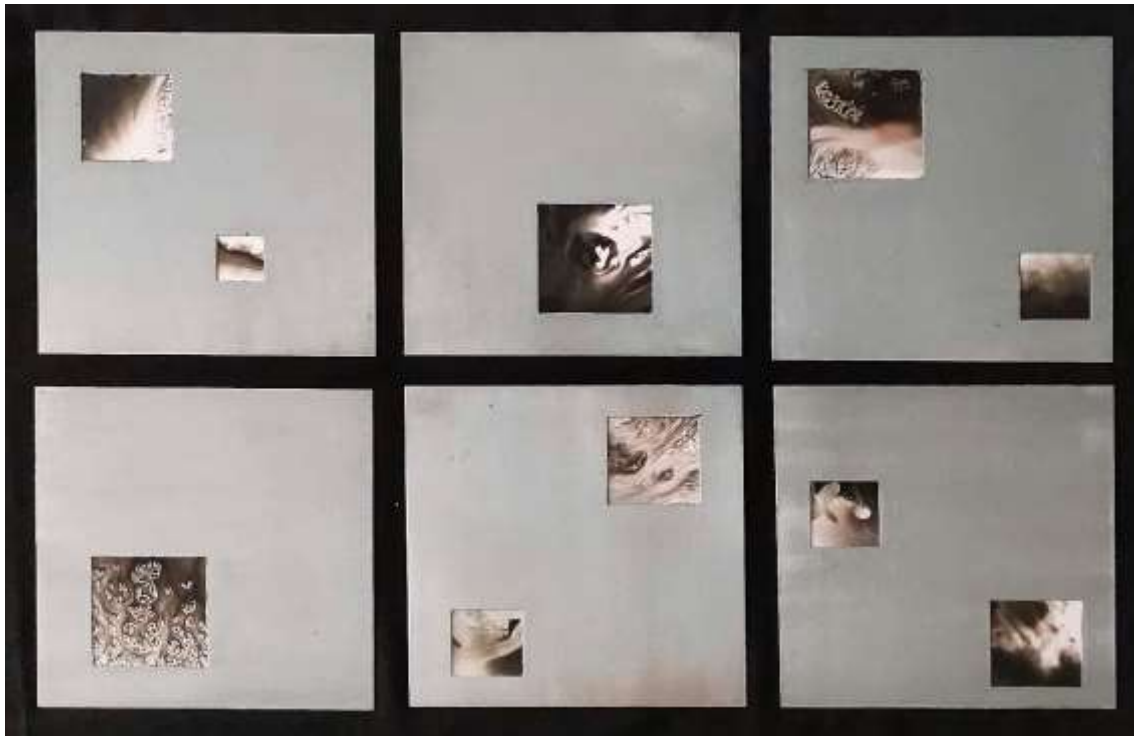


Figura 43 – Sara Santos. “Fotografia de acasos #1” 2022. Conjunto de seis chapas 20x20cm Fotografias sem câmara impressas sobre papel Ilford Multigrade IV RC De Luxe Paper Perlé

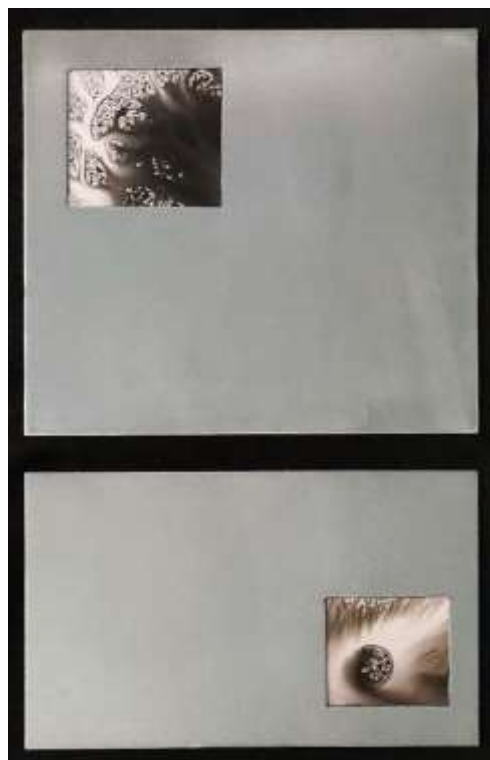


Figura 44 – Sara Santos. “Fotografia de acasos #2” 2022. Conjunto de duas chapas de zinco e fotografias sem câmara impressas sobre papel Ilford Multigrade IV RC De Luxe Paper Perlé

4.1.5 Experiências acidentais

Simplesmente aconteceu, o ponto de partida é resultado de um acidente assim como as restantes obras, mas esta experiência não estava nos planos. Aconteceu quando estava a preparar as chapas de cobre (figura 45), para fazer umas experiências de gravura em chapa de cobre, cortei-as, lixei-as e fiz o polimento. Quando fui a limpar a gordura da chapa com álcool, verti demasiado álcool e fui interrompida nesse processo de limpeza da chapa com álcool, quando mais tarde olhei para elas estavam todas manchadas/oxidadas, na figura 46 é visível como tinham ficado as chapas, o resultado desse acidente que não estava planeado, sendo um acidente que não foi provocado, contudo interessou-me visualmente. Com o tempo e a oxidação a própria cor da chapa alterou-se, o que tornou o trabalho ainda mais interessante, a meu ver, é uma obra em constante mutação, o resultado não é fixo.



Figura 45 – Preparação da chapa de cobre (Sara Santos 2019)



Figura 46 – Chapa de cobre manchada/oxidada de álcool (Sara Santos 2019)



Figura 47 - Sara Santos. “Aconteceu” 2019. Série de chapas de cobre, 13x13cm

5. Conclusão

Um rizoma está presente em muitas situações, principalmente no pensamento, funciona como entrada para o pensamento. Como um mapa com inúmeras direções, com interrupções e curvas. O rizoma expande-se, sem linhas retas ou curvas, tortas ou partidas, linhas que se ligam, linhas que se multiplicam e alastram, permitindo a existência de linhas soltas que se conectam, tendo liberdade de conexão, liberdade de gerar novos sentidos, construir e desconstruir, à semelhança da “Obra Aberta” (1962) de Umberto Eco (1932-2016), é algo que começa e nunca tem fim, assim como esta investigação artística, ou qualquer outra investigação.

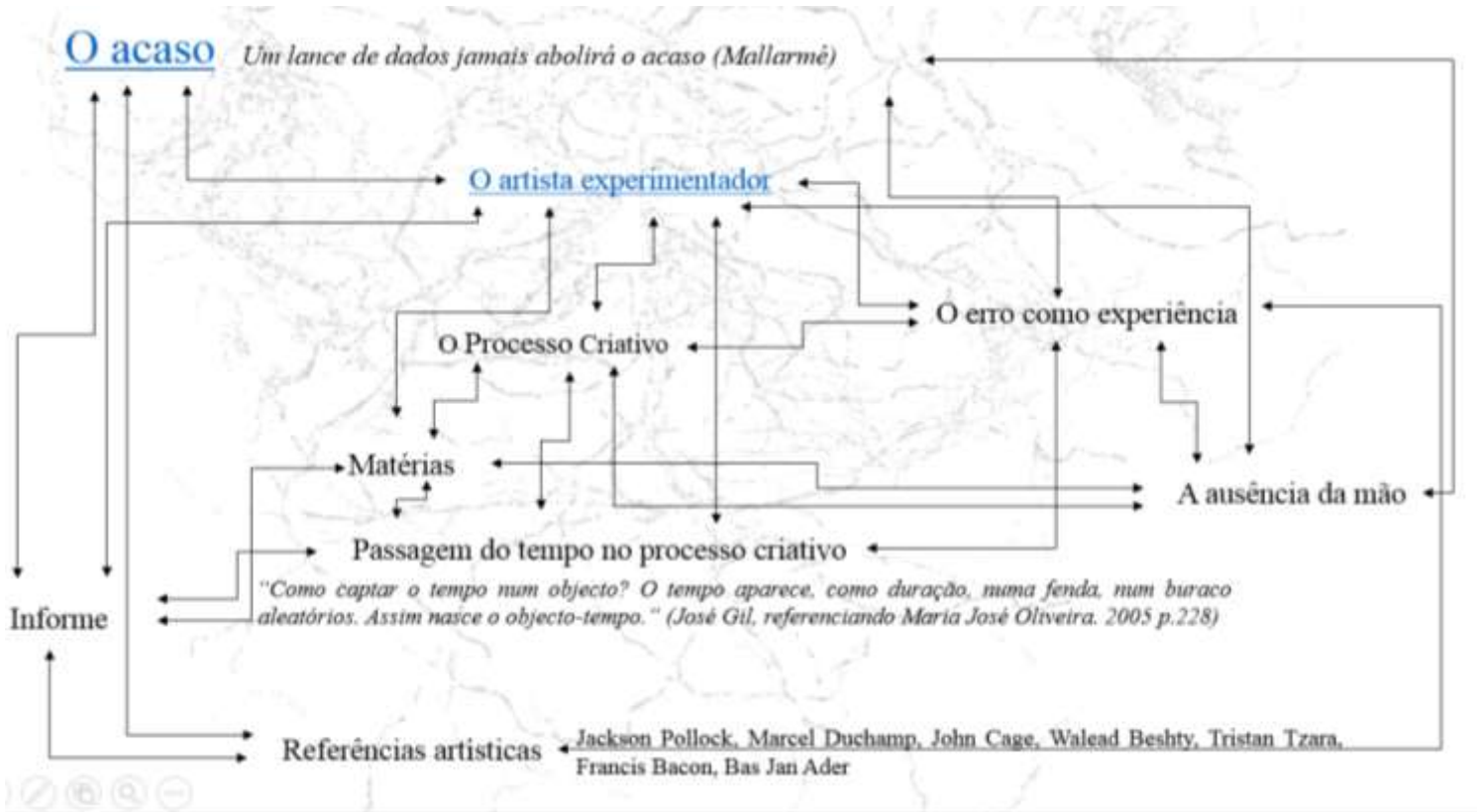
Não posso deixar de mencionar as várias linhas interrompidas que fizeram parte deste rizoma, a pandemia covid-19 que forçou uma paragem, uma paragem na prática e na teoria. Psicologicamente afetada, e completamente perturbada com a situação pandémica, dificultou e atrasou a conexão de linhas. Falta de tempo para trabalhar também levou a linhas interrompidas.

Quanto mais investigo, mais respostas vão surgindo assim como mais questões, dificilmente se pode dar uma investigação como concluída. Este texto apresenta uma reflexão sobre o meu trabalho artístico, delineado por leituras, algumas propostas, outras por iniciativa própria. Esta investigação fez-me crescer intelectualmente apesar das dificuldades. Organizar ideias e pensamentos num papel é uma grande dificuldade para mim, mas assim como o rizoma as linhas partidas e soltas conectam-se.

Achei incrível toda a experiência que adquiri nestes anos, toda a aprendizagem e técnicas que adquiri. O trabalho de “laboratório” é algo que realmente me fascina, a pesquisa do fazer foi de facto o que mais me entusiasmou e me fez continuar. A essência do fazer, o surgimento da experiência do acaso como motivação, sendo o acaso um tema complexo, referir diversos tipos de acaso que surgem e artistas que o usam, admito que reorganizou as minhas ideias, o acaso como um fenómeno entre a dicotomia de controlo e descontrolo e o efeito surpresa que tanto me fascinou, são linhas que se entrelaçam.

A arte do séc.XX termina com os paradigmas da arte que eram proibidos, com o surgimento da Bauhaus e, por consequência, os movimentos e vanguardas modernistas, possibilitando a experimentação incentivando o processo criativo, hoje são elementos obrigatórios para o processo criativo.

Posso concluir com esta minha reflexão sumária sobre o meu trabalho artístico, que o processo criativo é de facto um dos elementos mais relevantes. Todos os elementos são provenientes da experiência, assim como a escolha das matérias e técnicas. Irei continuar à procura de mais questões e respostas, sendo que a minha investigação nunca termina.



6. Bibliografia

6.1. Bibliografia citada

- CABANNE, P. (1990) O engenheiro do tempo perdido. Lisboa: Assírio&Alvim
- DELEUZE, G. (2011) Francis Bacon: Lógica da Sensação. Lisboa: Orfeu Negro
- DELEUZE, G. & GUATTARRI, F. (2016). Rizoma. Lisboa: Documenta
- DIDI-HUBERMAN, G. (1995) La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille. Paris: Macula
- DIDI-HUBERMAN, G. (2015) A semelhança informe ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille. Rio de Janeiro: Contraponto
- ECO, H. (2016). Obra Aberta. Lisboa: Relógio d'água.
- FOCILLON, H. (2020). A Vida Das Formas. Lisboa: Edições 70
- GIL, J. (2005) «Sem Título» Escritos sobre Arte e Artistas, 2ª edição. Lisboa: Relógio d'Água
- HERRIGEL, E. (2007) Zen e Arte do Tiro com Arco. Lisboa: Assírio&Alvim
- IVERSEN, M. (2010) Chance. Londres: Whitechapel Gallery
- KÖHLER, A. (2021). O TEMPO QUE PASSA Um Ensaio sobre a Espera. Lisboa: Guerra e Paz
- TÀPIES, A. (2002) A Prática da Arte. Lisboa: Edições Cotovia

6.2 Bibliografia consultada (não citada)

- ADORNO, TH. (2003) *Experiência e criação artística*. Lisboa: Edições 70
- ARGAN, G (1992) *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras
- ARGAN, G. (1993) *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Editorial Estampa
- BARTHES, R. (2019) *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70
- BRADLEY, F. (2000) *Surrealismo*. Lisboa: Editorial Presença
- CHAVOT, P. (2003) *ABCedário do Surrealismo*. Lisboa: Público
- EMMERLING, L. (2008) *Jackson Pollock 1912-1956 No limite da pintura*. TASCHEN
- GIL, J. (2020) *O Tempo Indomado*. Lisboa: Relógio d'Água
- GOMBRICH, E.H. (2006) *A História da Arte*. Lisboa: Phaidon
- HAN, B. (2016) *O Aroma do Tempo*. Lisboa: Relógio d'Água
- HAN, B. (2018) *Filosofia do Budismo Zen*. Lisboa: Relógio d'Água
- MALLARMÉ, S. (1993) *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Paris: Gallimard
- OSTROWER, F. (2001) *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Editora Vozes

7. Webgrafia

Maldonato, Mauro. Passagem de Tempo: edições SESC 2015 (https://books.google.pt/books?id=FxybCwAAQBAJ&pg=PT119&dq=ensaios+de+filosofia+sobre+a+passagem+do+tempo&hl=en&sa=X&ved=2ahUKEwiSpfG1mOv2AhVKS_EDHdMeCYkQ6AF6BAgGEAI#v=onepage&q=ensaios%20de%20filosofia%20sobre%20a%20passagem%20do%20tempo&f=false) S.P. Capitulo Tramas do tempo

TÃO, S. (2012) Arte labiríntica e poética do caos: À volta do caos ordenado em Jackson Pollock. Tese de mestrado em Psicologia. <http://repositorio.ispa.pt/bitstream/10400.12/2328/1/18066.pdf> . P.47

8. Índice de Imagens

Figura 1 – Sara Santos, “Raízes #1”, 2017. Serigrafia e Gravura cega sobre papel Fabriano 285gr, 50x70cm	16
Figura 2 – Jean Arp, Sem Título (Colagem com Quadrados Dispostos de acordo com a Lei do Acaso), 1916–17, 48,5 x 34,6 cm.....	23
Figura 3 - Jackson Pollock a trabalhar no seu atelier	29
Figura 4 – Marcel Duchamp, La mariée mise à nu par ses célibataires, même (Le Grand Verre), 1915–1923, Óleo, verniz, folha de chumbo, fio de chumbo e poeira em dois painéis de vidro. 277,5 cm × 175,9 cm.....	33
Figura 5 – Man Ray, Criação de pó, 1920, impressão em gelatina e prata. 21x26.7cm.....	33
Figura 6 – Pormenor de uma pintura. (Sara Santos 2018)	33
Figura 7 – Sujidade da minha mesa ao preparar chapas de zinco. (Sara Santos 2019)	33
Figura 8 – Linhas caídas. (Sara Santos 2020).....	34
Figura 9 – Marcel Duchamp, <i>3 Standard Stoppages 1913-1914</i> . Madeira 28 cm x 1,29 m x 23 cm.....	35
Figura 10 – Fotografia do exercício que propus aos meus colegas. (Sara Santos 2019).....	36
Figura 11 - Walead Beshty, cobre FedEx medium molde art box , 2011 85,1 x 69,9 x 8,9 cm	37
Figura 12 – Walead Beshty, FedEx Large Box 2005 FedEx 139751 REV 10/05 SSCC, 27 a 28 de novembro	38
Figura 13 – Sara Santos, “Sem título #1” 2016. Lixívia sobre cartolina 170gr. , 21x29,7cm.....	43
Figura 14 – Sara Santos, “Sem título #2” 2016. Lixívia sobre cartolina 170gr. , 21x29,7cm.....	43
Figura 15 – Sara Santos, “Sem título #3” 2016. Lixívia sobre cartolina 170gr. , 21x29,7cm.....	43
Figura 16 – Sara Santos. “O que a lixívia faz #1”, 2016. Lixívia sobre papel crepom 25gr. , 150x250cm (peça destruída)	44
Figura 17 - Sara Santos. “Inicialmente matriz”, 2018. Chapa de zinco. 70x100cm	45
Figura 18 – Sara Santos. Sem título 2018. Calcogravura em papel Fabriano 285 gr. , 70x100cm	46
Figura 19 – Sara Santos. Sem título 2018. Calcogravura em papel Fabriano 285gr. , 70x100cm	46
Figura 20 – Sara Santos. Sem título 2018. Calcogravura em papel Fabriano 285gr. , 70x100cm	46
Figura 21 - Lixar da chapa de zinco. (Sara Santos 2018).....	48

Figura 22 - Biselar das arestas da chapa de zinco.(Sara Santos 2018).....	48
Figura 23 - Evolução do processo de lixar e polir a chapa de zinco (Sara Santos 2018).	48
Figura 24 - Colocação do verniz na chapa (Sara Santos 2018).....	49
Figura 25 - Realização da mancha no verniz (Sara Santos 2018).....	49
Figura 26 – Aplicação de resina/Água-tinta na chapa de zinco (Sara Santos 2018).....	50
Figura 27 – Preparação do ácido (sulfato de cobre) e colocação das chapas no ácido (Sara Santos 2018).....	50
Figura 28 – Impressão de chapa de zinco em papel Fabriano 285gr. (Sara Santos 2018).....	51
Figura 29 – Sara Santos. “Arqueologia do acaso” 2018/2022 Chapas de zinco 10x10cm numa caixa de madeira	52
Figura 30 – Alguns exemplos de experiências de impressões sobre papel Fabriano 285gr. (Sara Santos 2018).....	52
Figura 31 – Mancha feita no verniz em chapa de zinco, peça preparada para ir ao ácido 100x100cm (Sara Santos 2020)	53
Figura 32 – Sara Santos. “Perda de controlo” 2020, chapa de zinco 100x100cm.....	54
Figura 33 – Sara Santos. Sem título 2019, Serigrafia com lixívia em cartolina azul 170gr. , 42x60cm	55
Figura 34 – Experiência com tinta da china sob papel de cenário, com partes recortadas (Sara Santos 2019).....	55
Figura 35 - Mancha e o seu processo para a realização do fotolito para serigrafar (Sara Santos 2019)..	56
Figura 36 - Processo de Serigrafia (Sara Santos 2019).....	56
Figura 37 - Chapa serigrafada (Sara Santos 2019).....	56
Figura 38 - Chapas no processo de corrosão no ácido (Sara Santos 2019).....	57
Figura 39 – Sara Santos. “Sequência do tempo”. Conjunto de cinco chapas de zinco (3h, 9h, 15h, 21h, 24h) 20x20cm cada.....	57
Figura 40 – Conjunto de uma amostra de experiências (Sara Santos 2019).....	59
Figura 41 – Cartolina com orifícios recortados como “máquina de ver” (Sara Santos 2020).....	60
Figura 42 – A escolha dos orifícios a fazer (Sara Santos 2022).....	60
Figura 43 – Sara Santos. “Fotografia de acasos #1” 2022. Conjunto de seis chapas 20x20cm Fotografias sem câmara impressas sobre papel Ilford Multigrade IV RC De Luxe Paper Perlé.....	61

Figura 44 – Sara Santos. “Fotografia de acasos #2” 2022. Conjunto de duas chapas de zinco e fotografias sem câmara impressas sobre papel Ilford Multigrade IV RC De Luxe Paper Perlé.....	61
Figura 45 – Preparação da chapa de cobre (Sara Santos 2019).....	62
Figura 46 – Chapa de cobre manchada/oxidada de álcool (Sara Santos 2019).....	63
Figura 47 - Sara Santos. “Aconteceu” 2019. Série de chapas de cobre, 13x13cm.....	63