

Compenetrazione

HElena Valsecchi

Projeto

Mestrado em Artes Plásticas

Orientadoras

Isabel Baraona

Ana Anacleto

Nota prévia

O presente texto decorre e é integralmente indissociável do trabalho artístico realizado ao longo do presente ciclo de estudos de mestrado em Artes Plásticas. Deve, portanto, ser entendido como uma investigação ou, mais exatamente, como uma reflexão escrita sobre algumas das problemáticas diretamente associadas à experimentação que tive oportunidade de desenvolver nestes dois últimos anos – e não como um produto autónomo, independente desse mesmo processo.

Agradecimentos

À Isabel Baraona pela sua disponibilidade e profissionalismo. Pelo seu acompanhamento generoso, frequente e preciso, pelas importantes sugestões de leitura. Pelo apoio fundamental na difícil tarefa de finalizar este trabalho no prazo apertado, ditado pelas minhas exigências profissionais.

À Ana Anacleto, pelas visitas frequentes ao atelier, pela observação atenta e pelos comentários profundos sobre o meu trabalho, pelas trocas de impressões que se foram fazendo ao longo do tempo, antes e depois do processo de redação da tese, e pelas muito úteis sugestões de leitura.

Ao Philip Cabau, pelos conselhos, pelas visitas ao atelier, pelas sugestões de leituras.

À Luísa Soares de Oliveira, pela disponibilidade, a incisividade e o apoio.

À Catarina Leitão, pela generosa disponibilidade e escuta.

Ao José Marmeleira, pela sua atenção, dedicação e generosidade, pelos textos e filmes sugeridos, fundamentais para aprofundar a reflexão sobre o meu trabalho.

Ao Nuno Faria, pela atenção e pela sugestão de textos fulcrais na redação da dissertação.

Ao Samuel Rama, pelo olhar profundo sobre o meu trabalho e pela sugestão de textos fundamentais.

À Catarina Câmara, por me ter lembrado da importância do silêncio.

Ao Orlando Franco, pela generosidade, acompanhamento e interesse.

À Teresa Fradique e ao Celso Martins, pelas trocas interessantes e pelos textos enriquecedores.

À Rita Frutuoso pela sua disponibilidade, abertura, entusiasmo, trocas; pelas belas descobertas na fusão de vidro que, sem a sua ajuda e presença, não teriam sido possíveis.

À Joana Silva, em representação do Cencal da Marinha Grande, pelo apoio, disponibilidade, interesse e pelas fundamentais oportunidades de experimentar com o vidro soprado.

Ao Arlindo Francisco, ao Noel Francisco, ao Sandro Matias, pela escuta, cooperação, generosidade, pela magnífica oportunidade de trabalhar e aprender com eles.

À Maria Bento, pela generosa partilha de saberes técnicos sobre a fusão de vidro.

Ao João Silvério, pelo acompanhamento e interesse, ao longo do tempo, para com o meu trabalho, pela generosidade e pela bela e formativa experiência da exposição *O Lugar do Espectador*.

Ao Paulo Brighenti, pelo incentivo desde os primeiros passos no meu percurso artístico, pela confiança, e pela excelente e formativa experiência na RAMA, quer como residente, quer como parte integrante da equipa nas fases iniciais do projecto.

Ao Davide Canali, pela sua presença amiga, pelo seu apoio na montagem de *L'Invisibile*.

À Maria Fradinho e Joana Rita, pela amizade e pelas trocas.

A todos os meus colegas de turma: Álvaro, Fred, Rubi, Margarida M., Margarida Gusmão, Margarida Gil, Maria, Inês, João, Sebastião, Rui, Catarina, Luísa; por terem contribuído de forma marcante para que este regresso à escola fosse uma experiência feliz, enriquecedora e inesquecível.

Às falésias, ao mar, às rochas e aos arbustos de São Bernardino, sem os quais este trabalho não teria sido possível.

À Mamma e ao Papà, o maior agradecimento. Pela presença constante, pelo apoio, pelo amor incondicional.

A todos, um muito obrigada.

Resumo

O objectivo deste texto é identificar um aspecto muito específico, e ao mesmo tempo transversal, no trabalho artístico desenvolvido ao longo destes dois anos do curso de Mestrado em Artes Plásticas. A partir de um corpo de trabalho que não estabelece limites disciplinares, e que se move nas fronteiras entre o desenho, a escultura, a instalação, a pintura e a *performance*, identifiquei e desenvolvi um conceito unificador: com o termo italiano *Compenetrazione* defino o movimento que caracteriza a minha prática artística, centrado na ambição de ultrapassar a percepção de divisão entre corpos ou elementos.

Este movimento, activado e motivado pela peculiar intuição do mundo despertada pelo acto de caminhar, manifesta-se em todos os aspectos do meu fazer e pensar artísticos, tanto em termos formais como conceptuais. Determina, por um lado, uma definição da figura do artista como intermediário entre o perceber, o conhecer e o sentir, e, por outro, uma reconfiguração ou, eventualmente, uma evasão do conceito de identidade, levando-o necessariamente a uma dimensão mais alargada.

Palavras-chave: “prática artística”, “transdisciplinaridade”, “caminhar”, “percepção”, “corpo”, “interpenetração”

Abstract

The purpose of this text is to identify a very specific, and at the same time transversal, aspect of the artistic practice developed during these two years of the Mestrado in Artes Plásticas course. Starting from a body of work that does not set disciplinary limits, and that moves in the borderlands between drawing, sculpture, installation, painting and performance, I have identified and developed a unifying concept: with the Italian term *Compenetrazione* I define the movement that characterises my art practice, centred on the ambition to overcome the perception of division between bodies or elements.

This movement, activated and motivated by the peculiar intuition of the world awakened by the act of walking, manifests itself in every aspect of my artistic making and thinking, both in formal and conceptual terms. It determines, on the one hand, a definition of the figure of the artist as an intermediary between perception, knowledge and feeling, and, on the other, a reconfiguration or, possibly, circumvention of the concept of identity, necessarily taking it to a broader dimension.

Keywords: “art practice”, “transdisciplinarity”, “walking”, “perception”, “body”, “interpenetration”

Índice

Introdução.....	2
1. <i>Compenetrazione</i>	4
2. <i>Compenetrazione</i> enquanto Processo (I).....	13
2.1 Caminhar como instrumento de <i>compenetrazione</i> : aspectos relacionais.....	15
2.2 O lugar do caminhar.....	16
2.3 Os tempos do caminhar.....	16
2.4 O caminhar como metáfora.....	22
3. <i>Compenetrazione</i> enquanto Encontro.....	30
3.1 <i>Objets trouvés</i>	32
3.2 Pareidolias.....	36
3.3 A arte do Encontro.....	41
4. <i>Compenetrazione</i> enquanto Contacto.....	47
4.1 Objectos em vidro.....	54
4.2 Objectos em gesso.....	59
4.3 Farinha de ossos e pó de pedra.....	63
5. <i>Compenetrazione</i> enquanto Fusão.....	67
5.1 Fusão e contacto no objecto de vidro soprado.....	68
5.2 Fusão como resultado da assemblage de corpos.....	72
5.3 A Fusão no desenho.....	74
5.4 Sinestésias.....	79
6. <i>Compenetrazione</i> enquanto Matéria.....	82
6.1 Matéria simbólica.....	84
6.2 A matéria como co-autor.....	93
7. <i>Compenetrazione</i> enquanto Processo (II).....	97
7.1 O artista-demiurgo.....	99
7.2 Uma obra em continua mutação.....	102
7.3 <i>Compenetrazione</i> de pensamentos.....	103
Conclusão.....	108
Bibliografia.....	111
Lista das Figuras.....	115

Introdução

Um dos textos mais frequentemente recomendados aos estudantes que se preparam para escrever pela primeira vez a sua dissertação de fim de curso é o livro *Come si fa una tesi di Laurea* de Umberto Eco¹. Neste livro, encontramos orientações muito claras e úteis que visam orientar o trabalho do estudante na elaboração de um documento satisfatório em termos académicos. O autor recomenda, nomeadamente:

- que o tema escolhido seja circunscrito;
- que seja contemporâneo ou marginal.

O método seguido na redacção desta dissertação vai, no entanto, na direcção oposta. Se, por um lado, identifica um aspecto que considero muito preciso e, ao mesmo tempo, transversal à minha prática artística - aquilo que defino, como veremos, como *compenetrazione* - por outro lado, ao longo da escrita, tornou-se evidente que tal conceito tem uma grande amplitude de declinações, ao ponto de abrir para uma série de novas questões a cada análise subsequente. Pessoalmente, penso que os critérios acima mencionados nem sempre poderão ser aplicados aos escritos de artista.

A prática artística é frequentemente rizomática e, nos casos em que assim aconteça, definir e analisar um aspecto circunscrito do fazer artístico poderá ser excessivamente limitativo para a compreensão das questões a este inerentes.

Ao longo da leitura deste texto, tornar-se-á claro que cada capítulo, que foi surgindo ao longo da escrita, poderia ser extensamente explorado, gerando centenas de páginas, material para uma ou, talvez, várias teses e, certamente (e felizmente), anos de possível trabalho artístico.

Do meu ponto de vista, enquanto artista e autora desta análise, penso que é exactamente desta forma que eu precisava de escrever a minha dissertação. Abordei a redacção deste texto, bem como estes dois anos do meu ciclo de estudos, como uma ferramenta para uma maior compreensão das questões que animam o meu fazer artístico. Esta forma de operar permitiu-me construir um mapa que entendo não como uma conclusão mas, pelo contrário, como uma base estruturada para futuros desenvolvimentos do meu labor: identificar e sistematizar os meus eixos de reflexão, gerando amplas possibilidades de aprofundamento, quer ao nível do pensamento, quer ao nível do trabalho.

Por outro lado, se partirmos do pressuposto da não separação entre a vida e a arte, o modo de pensar sobre o trabalho artístico não pode deixar de reflectir o modo de viver e de pensar que o motivou e originou: iniciei o meu percurso neste campo na idade adulta, com uma bagagem de experiências e vivências bastante ampla e variada. Esta amplitude de vivências e experiências reflecte-se,

¹ Eco, U., 2012.

necessariamente, numa forma específica de pensar e encarar a vida e, conseqüentemente, de pensar e fazer arte.

Considero, por isso, que a forma que escolhi para escrever a minha dissertação, apesar de não estar de acordo com o que é geralmente recomendado, é a única que poderá ser coerente com a forma como vivo, olho e alimento o meu processo artístico.

A estrutura da dissertação surgiu da transcrição, releitura e reorganização temática de uma série de notas vocais gravadas em caminhada. Como se verá no segundo capítulo, *Compenetrazione enquanto Processo I*, o acto de caminhar integra e estimula o meu processo artístico, e os pensamentos que surgem durante a caminhada, muitas vezes o desenvolvem e integram. É por esta razão que, em alternância com o corpo do texto da dissertação, decidi inserir, em letra verde, excertos desses pensamentos caminhantes.

Na análise retrospectiva destes fragmentos de pensamentos, encontrei a repetição de algumas palavras, como “encontro”, “contacto”, “fusão”, “entrar”, “ser (aquela pedra, aquela falésia, aquele mar)”, e várias reflexões sobre os materiais - ou matérias - que vieram a influenciar as suas escolhas na minha prática artística. Estas palavras e reflexões deram origem aos capítulos centrais do texto (do terceiro ao sexto), dedicados à análise das formas da *compenetrazione* em algumas obras minhas e de artistas com os quais encontrei alguma afinidade.

O primeiro e o segundo capítulos têm, por sua vez, uma função de contextualização: o primeiro, *Compenetrazione*, define, motiva e analisa a escolha do termo que dá título ao texto e que identifica um movimento transversal à prática desenvolvida no decurso do meu ciclo de estudos; o segundo, *Compenetrazione enquanto Processo I*, centra-se no caminhar como parte integrante do meu processo e como agente de atcivação do sentimento de *compenetrazione*, definindo as suas características específicas no âmbito da minha prática.

O último capítulo, *Compenetrazione enquanto Processo II*, foca-se no desenrolar do trabalho no atelier e na forma como o movimento de *compenetrazione* o permeia a vários níveis, concluindo com uma breve reflexão pessoal sobre o pensamento artístico.

Todo o texto foi escrito em italiano, a minha língua materna, e gradualmente traduzido, através da indispensável ferramenta online *DeepL*², para depois ser relido várias vezes para corrigir erros e italianismos.

² <https://www.deepl.com/en/translator>

1. *Compenetrazione*

VI

Canda jhalkai yahi ghat m̄h̄in

A lua brilha no meu corpo

mas os meus olhos cegos não a conseguem ver.

A lua está em mim e o sol também.

Sem ser tocado, o tambor da Eternidade

vibra dentro de mim,

mas os meus ouvidos surdos não o conseguem ouvir.

Enquanto o homem lutar pelo Eu

e pelo Meu, o seu trabalho será em vão.

Quando o amor do Eu e do Meu acabar,

então a obra de Deus estará realizada.

O trabalho humano não tem outro fim

senão a sabedoria; quando esta é alcançada,

a obra está concluída.

A flor desabrocha para o fruto, quando o fruto aparece

a flor já murchou.

O musgo já está no veado, mas ele não o procura em si mesmo:

vagueia à procura de erva.

(Kabir)³

O presente texto tem por objetivo analisar o movimento constante de superação da percepção dos limites entre corpos, que permeia a minha forma de fazer e pensar o trabalho artístico.

Esse movimento traduz-se, em termos formais, numa série de determinantes do “se-fazer” artístico, que serão analisadas nos próximos capítulos, bem como na escolha dos materiais que contribuem ao seu desenvolvimento.

Recorri ao vocabulário da minha língua materna para identificar um termo que me parece resumir melhor o conceito que está na base do movimento em questão: a palavra *compenetrazione*.

Embora exista, em português, a palavra 'compenetração', com raiz análoga, verifiquei que o seu significado não corresponde ao de *compenetrazione* na língua italiana.

³ Kabir, 1996, p. 29. Original: *La luna risplende nel mio corpo ma i miei ciechi occhi non possono vederla./ La luna è in me e anche il sole./ Senza rullare, il tamburo dell' Eternità vibra risuonandomi dentro ma i miei orecchi sordi non possono sentirlo./ Fino a quando l' uomo si batterà per l' Io e per il Mio, il suo lavoro sarà vano. / Quando l' amore dell' Io e del Mio finirà, allora l' opera di Dio sarà realizzata. / Il lavoro umano non ha altro fine che la sapienza./ quando la si raggiunge l' opera è compiuta. / Il fiore sboccia per il frutto, quando il frutto appare il fiore è già appassito. / Il muschio è già nel cervo, ma esso non lo cerca in sé: vaga alla ricerca d' erba.*

O verbo italiano *compenetrare* significa:

De uma matéria, penetrar intimamente noutra para se fundir com ela; (...). 2. fig. Penetrar profundamente para se tornar um todo, encher, informar de si mesmo: “o amor 'compenetra' de luz todo o universo” (Carducci); “a melancolia é o sentimento que 'compenetra' toda a canção” (...)⁴

E o termo *Compenetrazione*⁵ é definido como:

compenetrazione s. f. [derivado de compenetrare]. – Fenómeno físico de difusão entre sólidos, segundo o qual, se dois sólidos forem mantidos em contacto sob forte pressão durante um tempo suficientemente longo, as partículas de um penetram entre as do outro, dando origem a uma soldadura; é explorado sobretudo nos processos industriais de cimentação e no fabrico de ligas metálicas.

Em língua portuguesa, a palavra *compenetrar*, embora tenha significados próximos, é intendida de maneira bastante diferente⁶:

1. *Convencer intimamente.*
2. *Fazer penetrar profundamente. = ARRAIGAR*
- (...)
3. *Compreender perfeitamente.*
4. *Sentir como próprio.*

A ideia de *compenetrazione* como um fenómeno através do qual partículas pertencentes a um corpo passam para o outro por aderência sugere também, de forma diferente, que tal como não existe uma verdadeira separação entre a vida individual e o fluxo geral do qual ela participa, também não existe uma fronteira real entre corpos, ou existências percebidas como individuais.

Esta suposição de separação é uma construção mental, o resultado da limitação da nossa experiência perceptiva, e difere da realidade cientificamente comprovada. O advento da física quântica nos últimos cem anos, e as descobertas que lhe deram origem, provocaram uma profunda mudança de perspectiva, que implica necessariamente uma revisão do modo como os seres humanos olham para a sua forma de

⁴ Treccani – Vocabolario Online. Original: *l'amore che compenetra di luce tutto l'universo (Carducci); la malinconia è il sentimento che compenetra tutta la canzone.*

⁵ *Ibidem.*

⁶ Dicionário Priberam Online.

estar no mundo. Como explica o físico Carlo Rovelli no seu livro *Helgoland*⁷, a física quântica concebe a realidade como uma rede de relações, que precedem e são a condição de existência dos objectos. Isto implica que qualquer ser só existe na medida em que se relaciona com outros seres, sejam eles sencientes ou não, e que, portanto, não há separação entre o ser senciente, que observa, e o objecto observado. Como escreve Rovelli:

*o cientista, tal como o seu instrumento de medição, também fazem parte da natureza. O que a teoria quântica descreve é a forma como uma parte da natureza se manifesta para outra parte da natureza.*⁸

Como escreve, ainda, Rovelli:

*A continuidade sólida do mundo a que estamos habituados na nossa vida quotidiana não reflecte a consistência da realidade: é o resultado da nossa visão macroscópica.*⁹

E:

*o mundo não está dividido em entidades por si só. Somos nós que o separamos em objectos para nossa conveniência. Uma cadeia de montanhas não está dividida em montanhas individuais: somos nós que a dividimos em partes que nos afectam.*¹⁰

Aqui, o autor sublinha a questão do contraste entre a forma como percebemos e interpretamos o mundo e a substância de que o mundo é, de facto, feito.

Se, de um lado, existe actualmente uma consciência racional da existência destas ligações invisíveis que são, em última análise, a essência da vida, do outro, este conhecimento não se reflecte na nossa experiência enquanto seres humanos, embora estas ideias não sejam completamente novas. O pensamento religioso e filosófico já tinham intuído, séculos antes, conceitos que eram coerentes com os resultados da investigação científica sobre a física quântica, mas, apesar de a investigação científica dar hoje um fundamento racional a estas intuições, transferindo-as do plano metafísico para o plano racional, os seres humanos ainda têm dificuldade em metabolizar estes conhecimentos de forma a que

⁷ Rovelli, C., 2020.

⁸ *Ibidem*, p. 107. Original: *lo scienziato, come il suo strumento di misura, sono anch'essi parte della natura. Quello che la teoria dei quanti descrive è il modo in cui una parte della natura si manifesta a un'altra parte della natura.*

⁹ *Ibidem*, p. 121. Original: *La solida continuità del mondo a cui siamo abituati nella nostra vita quotidiana non rispecchia la grana della realtà: è il risultato della nostra visione macroscopica.*

¹⁰ *Ibidem*, p. 197. Original: *il mondo non è diviso in entità a sé stanti. Siamo noi che lo separiamo in oggetti per nostra convenienza. Una catena di montagne non è separata in singole montagne: siamo noi che la dividiamo in parti che ci colpiscono.*

se reflitam sobre a sua forma de olharem para o mundo e de se relacionarem com ele. Tal dificuldade deve-se à forma como nós, enquanto humanos, estamos acostumados a compreender, que é baseada na nossa experiência, limitada pelos nossos sentidos. Existe, então, uma incoerência entre a nossa percepção, que determina a nossa forma de estar no mundo, e a essência imperceptível da realidade.

O trabalho necessário para superar a distância que existe entre a substância relacional, imperceptível, da realidade, e a nossa experiência dela, não está, a meu ver, muito longe do trabalho que os místicos ou aspirantes a místicos de todos os tempos tentaram e tentam fazer em si próprios para superar as limitações dos sentidos, e se aproximarem da dimensão espiritual, ou o dos filósofos para tentar apreender a substância das coisas.

A este respeito, Rovelli, também menciona, no seu livro, as intuições que antecederam as provisórias conclusões da física quântica, citando Platão e Nāgārjuna, entre outros.

Platão, no *Sofista*, escreveu :

Por conseguinte, digo que aquilo que, por natureza, pode agir sobre outro ou sofrer a mais pequena ação por parte de outro, por mais insignificante que seja, e mesmo que seja apenas uma vez, só isso pode ser considerado verdadeiramente real. Proponho, pois, esta definição do ser: que ele não é senão ação (δύναμις).¹¹

O filósofo indiano Nāgārjuna, que viveu no século II d.C., escreveu, no seu texto *Mūlamadhyamakakārikā*, que nada existe independentemente do resto: tudo existe apenas em função e em relação a outra coisa:

Se nada tem existência em si mesmo, tudo existe apenas na dependência de outra coisa, em relação a outra coisa. O termo técnico usado por Nāgārjuna para descrever a falta de existência independente é "vazio" (śūnyatā): as coisas são "vazias" no sentido em que não têm realidade independente, existem por causa de, em relação a, na perspectiva de outra coisa.¹²

¹¹ *Ibidem*, p. 195. Original : *Dico dunque che ciò che per natura può agire su altro o patire anche la minima azione da parte di altro, per insignificante che esso sia, e sia pure una volta sola, questo solo si può dire veramente reale. Propongo dunque questa definizione dell'essere: che esso non sia se non azione (δύναμις).*

¹² *Ibidem*, p. 203. Original: *Se nulla ha esistenza in sé, tutto esiste solo in dipendenza da qualcosa d'altro, in relazione a qualcosa d'altro. Il termine tecnico usato da Nāgārjuna per descrivere la mancanza di esistenza indipendente è «vacuità» (śūnyatā): le cose sono «vuote» nel senso che non hanno realtà autonoma, esistono grazie a, in funzione di, rispetto a, dalla prospettiva di qualcosa d'altro.*

Limito-me, aqui, aos exemplos dados por Rovelli, embora o assunto seja extremamente extenso e mereceria ser tratado com maior profundidade noutra contexto.

O que me interessa focar nesta dissertação, e no meu trabalho artístico, é a forma de concretização desta mudança de perceção no nosso estar no mundo enquanto humanos que não só se relacionam, como penetram e são penetrados por entidades que, na realidade, já estão dentro de nós, e das quais somos parte.

Vários filósofos contemporâneos têm refletido, também, de diferentes maneiras, sobre a ideia da interconexão entre todas as manifestações do viver, muitas vezes referindo-se a textos ou crenças mais antigas: é o caso, por exemplo, de Emanuele Coccia (2022) no seu livro *Metamorfosi*, em que cita, entre outros, *Le Metamorfosi* de Ovídio (2013), ou de Ailton Krenak que se refere à perspectiva indígena de não separação entre o ser humano e a natureza:

*Fomos, durante muito tempo, embalados com a história de que somos a humanidade. Enquanto isso (...), fomos nos alienando desse organismo de que somos parte, a Terra, e passamos a pensar que ele é uma coisa e nós, outra: a Terra e a humanidade. Eu não percebo onde tem alguma coisa que não seja natureza. Tudo é natureza. O cosmos é natureza. Tudo em que eu consigo pensar é natureza.*¹³

Desde os anos 60, vários artistas começaram também a reconfigurar a sua posição no mundo nesta direção. Ana Mendieta, por exemplo, declarou:

*A minha arte baseia-se na crença de uma energia universal que atravessa tudo: do insecto ao homem, do homem ao espectro, do espectro à planta, da planta à galáxia. As minhas obras são as veias de irrigação deste fluido universal. Através delas ascendem a seiva ancestral, as crenças originais, as acumulações primordiais, os pensamentos inconscientes que animam o mundo.*¹⁴

A sua série *Siluetas*, realizada entre 1973 e 1978 no México e em Cuba, é composta por fotografias que retratam a forma humana em relação com e em dissolução no elemento natural. Em algumas delas,

¹³ Krenak, 2019, p.10.

¹⁴ Bullar, D. (2023). Original: *My art is grounded in the belief of one universal energy which runs through everything: from insect to man, from man to spectre, from spectre to plant, from plant to galaxy. My works are the irrigation veins of this universal fluid. Through them ascend the ancestral sap, the original beliefs, the primordial accumulations, the unconscious thoughts that animate the world.*

o corpo da artista é representado nu, muitas vezes coberto por matéria orgânica encontrada no local (lama, plantas, etc.), noutras, aparece uma forma humana mais ou menos estilizada.



Fig. 1. Ana Mendieta, Serie *Siluetas*, 1973-1978

Nas mais de duas centenas de fotografias que compõem a série *Siluetas*, assistimos ao desvanecimento e à diluição progressiva do corpo da artista no elemento natural. Da representação de uma identidade individual reconhecível, passamos gradualmente a uma abstração simbólica do corpo: do corpo de Ana Mendieta, jovem artista cubana que emigrou como refugiada para os Estados Unidos, para a silhueta de um corpo feminino, até uma representação de um corpo de género não identificável. Passamos, então, do particular para o geral, do indivíduo, ao género e, finalmente, à espécie.

Ao mesmo tempo, o corpo transforma-se progressivamente em ausência. Se em alguns registos o corpo da artista está presente, mas coberto de lama, ou terra, ou penas, noutros desaparece. Fica um sulco, uma metáfora para o seu enterramento e retorno ao ventre-terra. Em alguns casos esses espaços vazios são preenchidos com matéria: flores, plantas, folhas, água, fogo - o corpo humano desaparece gradualmente e volta a ser, simbolicamente, elemento.

Mas, apesar desses graduais desaparecimentos, o corpo humano, em toda a obra de Mendieta, continua a ser reconhecível como elemento separado e distinto. É um corpo que faz sentir a sua presença, mesmo através da sua ausência. Continua a ser o protagonista da narração, até no seu desaparecer ou se transformar. E é sempre um corpo inteiro. Sendo um caso exemplar, esta é uma das principais diferenças de abordagem para com a forma de pensar e representar o corpo presente na minha prática artística, em que o corpo humano está presente, sim, mas parcelado, e em fusão ou relação com partes de outros corpos e matérias.

Entre os muitos outros exemplos de obras centradas nas relações de identificação entre humanos e não-humanos, vale também a pena mencionar o icónico vídeo *Powers of Ten* (1977) da dupla de designers

Ray e Charles Eames. A obra aborda esta mesma ideia da dissolução do humano no cosmos através da linguagem científica, recontextualizando a sua posição e relevância numa perspetiva macro e micro.

Há uma afinidade entre a forma como os Eanes olham para a existência humana e para o corpo humano no seu vídeo de 1977, e o que eu ambiciono manifestar na minha investigação artística. Procuro não tanto a relação entre o corpo humano e outros corpos naturais, mas o elemento comum, através da observação de fragmentos, partículas, partes de corpos, que podem ou não ser humanas, e, sobretudo, a matéria que nos é comum. Procuro registar, e eventualmente sublinhar, o coincidir existente, a matéria que se confunde com matéria. Como escreve Coccia:

Cada ser vivo é uma grande empresa de reciclagem de vidas que o precederam. Nada do que habita em nós é novo. Tudo vem de outros corpos, de outros lugares, de outros tempos. Os seres vivos estão incessantemente trocando matéria, ideias, formas, e bricolando com seus corpos e espíritos a partir dos corpos e espíritos de outros. Tudo pertencia a uma outra vida, tudo já viveu várias vezes sob várias formas, tudo foi readaptado, reordenado, reformado.¹⁵

No caso do meu trabalho, na generalidade das obras, tenciono promover encontros que já existem, e tornar visíveis essas ligações profundas, ou até reconhecimentos, identificações e penetrações, que não são imediatamente percebidas. Por conseguinte, este texto irá falar, necessariamente e muito, do corpo e das suas matérias; e de corpos que se relacionam com outros corpos e que os penetram, até à (procurada) dissolução da percepção da fronteira entre eles. Disso resulta que, embora as questões centrais não se refiram directamente à esfera das identidades, necessariamente acabarão por redefinir em termos mais abrangentes o próprio conceito de identidade.

Como escreve Emanuele Coccia:

o fato de que somos a carne da Terra e a luz do Sol, que reinventam uma nova maneira de dizer eu, não nos condena a uma identidade. Pelo contrário, é por causa desse parentesco muito mais profundo e íntimo daquilo que tínhamos imaginado (somos a Terra e o Sol, somos seu corpo, sua vida) que somos destinado.a.s a negar, a cada instante, nossa natureza e identidade, e obrigado.a.s a criar novas. A diferença nunca é uma natureza, ela é um destino e uma tarefa. Somos obrigado.a.s a nos tornarmos diferentes, somos obrigado.a.s a nos metamorfosear.¹⁶

¹⁵ Coccia, 2020, p. 20.

¹⁶ *Ibidem*, p. 20.

e

*a multiplicidade de identidades que projectamos nesta única carne é ilusória: a pluralidade de etnias, culturas, histórias, nações, géneros, línguas nunca poderá dividir a carne.*¹⁷

Podemos identificar dois movimentos no fluxo de trabalho abrangido pelo presente texto.

Por um lado, o saber racional do humano de que ele é aquela terra, aquelas rochas, e de que aquela terra, aquelas rochas são (parte do) humano, que se espelha nelas e as encontra em si mesmo.

Por outro lado, o se perceber do humano como entidade separada, e o conseqüente anseio pela consciência *hic et nunc* desta identidade partilhada, o desejo de sentir plenamente. Sentir com o corpo e com o intelecto, de uma forma mais profunda do que o saber racional, o que é racionalmente conhecido.

Este trabalho ambiciona tornar visíveis as ligações invisíveis, contribuir para a reativação do erotismo cósmico em que cada ser está imerso e do qual está imbuído.

Centra-se no desejo inato de fusão, inerente a toda a matéria e espécie, de um regresso à origem - ou à quimera de um amor totalizado.

Se, na obra de Mendieta, podemos falar de um diálogo entre o corpo humano e o corpo "não-humano" (corpo-terra, corpo-floresta, corpo-lama, corpo-água, corpo-fogo...), na presente investigação vamos para além do diálogo, mergulhamos no coito.

¹⁷ Coccia, 2022, p. 9. Originale: *la molteplicità di identità che proiettiamo su questa unica carne è illusoria: la pluralità di etnie, culture, storie, nazioni, generi, lingue non potrà mai dividere la carne.*

Caminhar é uma ferramenta, não o fim. É um dos meios que permitem sentirmo-nos parte do todo, do um, sermos um com, seja outro ser humano ou o não-humano, o elemento dito “natural”, o vegetal, o mineral.

Andar é ritmo, o primeiro ritmo conhecido pelo homem. Depois veio a dança. Eu ouço música enquanto caminho. Música e ritmo, música e dança. A dança tem uma ligação com o andar. Passo-ritmo-dança-música: todos estes movimentos sempre pressupuseram um estado de maior escuta. Não necessariamente um transe, mas uma concentração mais intensa, tanto a nível interno como externo.¹⁸(23/7/2023)

¹⁸ Original: *Camminare é uno strumento, non è il fine. Ed è uno degli strumenti che permettono di sentirsi parte del tutto, dell'uno, di sentirsi uno con, sia questo un altro essere umano o il non umano, l'elemento cosiddetto “naturale”, il vegetale, il minerale.*

Camminare é ritmo, il primo ritmo che l'uomo ha conosciuto. Poi é arrivata la danza. Io ascolto musica camminando. Musica e ritmo, musica e danza. La danza ha un legame con il camminare. Passo-ritmo-danza-musica: tutti questi movimenti hanno sempre presupposto uno stato di maggiore ascolto. Non necessariamente una trance, ma una concentrazione più intensa, sia interna, sia esterna.

2. *Compenetrazione* enquanto Processo (I)

*Tem sido aí, “nas minhas caminhadas”, como escreveu H. D. Thoreau, que “tento recuperar a consciência”, afastando-me das solicitações funcionais da cidade e mergulhando inteira no espaço, tão real quanto intangível, em que eu e o que está em meu redor somos uma única entidade, orgânica e fluida, feita de ideias e sensações aleatórias e fugidias, que pulsam ao ritmo dos passos que o meu corpo, esquecido de si mesmo, dá, como se todas as moléculas que me compõem se distendessem e saíssem para fora de mim mesma.*¹⁹

(Catarina Rosendo)



Fig. 2. Processo: fotografia tirada antes da caminhada performativa que deu origem às obras *Ser Frágil* e *Passagem* (2023)

O movimento de *compenetrazione* manifesta-se, antes de mais, na minha prática artística, no acto de caminhar, entendido simultaneamente como parte integrante do processo e como objecto de reflexão.

O caminhar como prática estética tem sido analisado por vários autores nas últimas décadas e, tal como foram identificadas várias formas de caminhar, existem também diferentes experiências estéticas relacionadas com elas. O objectivo deste capítulo é clarificar a forma como tal acto se desenvolve no meu caso específico, e analisar a sua influência na minha prática artística. Entre os muitos textos que analisam a influência do acto de caminhar na forma como o ser humano se posiciona e se relaciona

¹⁹ Rosendo, C. 2019.

com o mundo, achei particularmente úteis *Walkscapes – Camminare come pratica estetica*²⁰ de Francesco Careri, e *Storia del Camminare*²¹ de Rebecca Solnit. O primeiro apresenta um *excursus* sobre a forma como a vivência do caminhar se transformou, no tempo: de movimento puramente funcional, necessário para a sobrevivência, para instrumento de definição do contexto de acção humana, com um foco sobre os seu aspectos estéticos. O segundo analisa de forma abrangente a sua relação com vários aspectos do viver humano, e como tem contribuído para a definição simbólica e espiritual do mundo, no se entrelaçar com práticas religiosas e ascéticas, mas também filosóficas e, mais tarde, políticas e, finalmente, artísticas.²²

A prática de caminhar que atravessa o meu processo artístico situa-se, evidentemente, no horizonte dos criadores que se focam na experiência estética do corpo ao caminhar num contexto extra-urbano. Antes de analisar no pormenor a sua função na minha prática, será útil qualificar as suas características específicas: como nos ensinam Ingold e Vergunst em *Ways of Walking*²³, existem muitas formas de caminhar e, a partir delas, derivam diferentes percepções do corpo e do ambiente em que este se move.

Analisaremos, portanto, nos parágrafos seguintes, os aspectos que qualificam a forma de caminhar que integra o meu processo artístico, contextualizando-a do ponto de vista relacional, geográfico, temporal e simbólico.

²⁰ Careri, F., 2006, p. 3-4. Original: *Ma una volta soddisfatte le esigenze primarie il camminare si è trasformato in forma simbolica che ha permesso all'uomo di abitare il mondo.*

(...)

Il camminare è un'arte che porta in grembo il menhir, la scultura, l'architettura e il paesaggio. Da questa semplice azione si sono sviluppate le più importanti relazioni che l'uomo intesse con il territorio.

²¹ Solnitt, R., 2022.

²² Com base nestes dois textos, os aspectos funcionais, simbólicos, cognitivos e sociais que foram se associando, ao longo do tempo, ao acto de caminhar poderiam ser esquematizados da seguinte forma:

1. Caminhar como descoberta do meio envolvente, para encontrar recursos, como meio de sobrevivência.
2. Caminhar como definição simbólica do mundo:
 - a. errância, relacionada com os povos nómadas (*Ka*, o símbolo da eterna errância, aparece simultaneamente em diferentes lugares e culturas nómadas existentes no Paleolítico; relação com dança, música, cultura, religião, descrição geográfica, etc).
 - b. caminhar ritual, que se exprime em diversas manifestações, tais como a *Kin hin*, ou prática do caminhar consciente, ou as procissões, as peregrinações;
 - c. caminhar filosófico (peripatéticos, sofistas e, mais tarde, Rousseau, Kierkegaard: o caminhar visto como uma forma de reflexão);
 - d. caminhar como prática estética:
 1. literária/poética (Wordsworth; Dada, surrealistas, Deriva, *flâneur*..);
 2. artística (*walking artists*)
 3. Caminhar político (manifestações, demonstrações)

²³ Ingold, T., Vergust, J. L., 2008.

2.1 Caminhar como instrumento de *compenetrazione*: aspectos relacionais

A percepção da condição de *compenetrazione* exige concentração e escuta. Escusado será dizer, portanto, que o caminhar que permeia a minha prática artística se desenvolve, necessariamente, na solidão.

Solitárias eram as caminhadas de Rousseau²⁴ bem como, mais tarde, as de Wordsworth ou, ainda mais adiante, as, urbanas, do *flâneur* de Baudelaire: a solidão potencia o sentir, tal como o desenrolar do fluxo dos pensamentos, que se entrelaça com o fluir do corpo.

Esta condição não é, no entanto, absoluta: mesmo no contexto de uma caminhada em solidão fora da cidade, não deixa de existir um aspecto relacional. No caso específico da minha caminhada ritual ao longo da falésia, percorro maioritariamente trilhos desenhados, durante décadas, pelos passos dos pescadores. E são precisamente os pescadores que, ainda hoje, são os seus principais mantenedores. Percorrer estes caminhos implica inevitavelmente a reativação de um elo invisível com e entre todos aqueles que contribuíram, ao longo do tempo, através da sua própria passagem, para o seu traçado. Relaciono-me, assim, com outros corpos através dos seus rastros, numa memória atávica do reconhecimento da pegada - humana ou animal - ao longo dos antigos caminhos de errância: não só se dissolvem, assim, os limites do humano, como também, e antes disso, os limites do indivíduo.



Fig. 3 Processo: caminhar pelos trilhos dos pescadores (fotografia tirada em caminhada)

²⁴ Rousseau, J. J., 2023.

2.2 O lugar do caminhar

Fundamental para definir a qualidade do caminhar como *compenetrazione* é o contexto em que a acção se desenrola. O andar dos dadaístas, dos surrealistas, dos situacionistas ou do *flâneur*, acontece essencialmente na cidade, construída em função da actividade humana. Embora algumas das práticas típicas do caminhar surrealista tenham aparecido no meu processo artístico (refiro-me, por exemplo, à coleção de *objets trouvés*, como veremos no capítulo *Compenetrazione enquanto Encontro*), o local da quase totalidade das caminhadas que o influenciaram é extra-urbano, pouco domesticado. Neste contexto, o corpo humano, privado (ou libertado) do *habitat* artificial criado à sua medida, precisa se adaptar às características do sítio. O corpo, aqui, caminha e, ao mesmo tempo, *é caminhado*²⁵ pelo lugar, que impõe um ritmo, um modo de se mover, um processo contínuo de adaptação às suas características físicas e às dos corpos que encontra a cada passo. A *compenetrazione* torna-se uma condição de permanência no espaço: como consequência, a percepção do corpo individual como uma entidade fechada em si mesma diminui e, progressivamente, desaparece.

Um outro factor importante para definir o contexto da caminhada relacionada com o meu trabalho artístico é o da repetição: ela ocorre sempre – ou quase - no mesmo sítio. Este aspecto permite o estabelecimento de uma relação com esse corpo-lugar que é, ao mesmo tempo, de familiaridade e espanto: a repetição do encontro possibilita a surpresa continua de o descobrir sempre diferente. Deparo-me, a cada caminhada, com novos pormenores, pequenas mudanças que só a frequência assídua deixa perceber. Voltar novamente a esse corpo, como a um amante de longa data: na repetição do acto descubro a sua profundidade.

2.3 Os tempos do caminhar

O contexto em que se caminha influencia não só a forma de se perceber o corpo, mas também a redefinição do seu enquadramento temporal. Ao caminhar sobre a falésia, o instante presente do meu corpo no local funde-se com várias temporalidades de ordem diferente: a, de milhares de milénios, dos sinais de estratificação e erosão das rochas, as dos objectos perdidos e encontrados, modificados pela ação do tempo dos agentes atmosféricos, as dos esqueletos de animais ou dos fragmentos de fósseis. Caminhar na falésia permite a percepção da coexistência e *compenetrazione* de todos os tempos num único lugar.

²⁵ Na introdução de *Ways of Walking* (op. cit.), Tim Ingold e Jo Lee Vergunst introduzem a ideia de “caminhar com” e “ser caminhado por” no caso do caminhar em conjunto com animais. Por exemplo, quando se passeia um cão ou se pastoreia uma manada de gado: *The balance of power, in this case, can swing like a see saw as first the human and then the animal gains the upper hand. Each, alternately, 'walks' the other.*

A questão da coexistência de diferentes temporalidades é um tema importante na minha prática artística, já presente na minha produção pré-mestrado, seja em *La Nostalgie du Paradis* ou na série de desenhos *Blessure|Bessing*, seja, de uma forma particularmente explícita, em *Synecdoche*²⁶.

Em trabalhos mais recentes, este aspecto é recorrente e constitui um elemento de reflexão, por exemplo, na relação que estabeleci entre obra e lugar no projecto *L'Invisible*, que teve lugar em 2023 no antigo laboratório de química analítica do Museu de História Natural e da Ciência, em Lisboa.

Na instalação *site-specific Venus aux tiroirs II*, a temporalidade dos pigmentos obtidos a partir de carvão fóssil ou de pedras de argila, recolhidos em caminhada, entra em relação com a temporalidade dos vidros de antigas molduras e janelas, utilizados para construir a obra, e portanto com a da memória das vidas humanas que acompanharam, e da dos usos que o móvel empregue teve ao longo do tempo.



Fig. 4. *Venus aux Tiroirs II*, em *L'Invisible*. 2023. Museu de História Natural e da Ciência. Curadoria: Sofia Marçal.

A instalação central, *Passagem*, que analisaremos mais adiante, foi iluminada de forma a que as sombras dos fragmentos de vidro que a compõem, por sua vez provenientes de janelas antigas e portadoras de diferentes temporalidades, se sobrepusessem e criassem uma relação com os sinais e desenhos criados pelo tempo e pelo uso no chão da sala.

²⁶ Valsecchi, H. *Works*. Consultado em 11/4/2024 em <https://helenavalsecchi.com/>.



Fig. 5. Exposição *L'Invisible*. 2023. Pormenores. Museu de História Natural e da Ciência, Lisboa. Curadoria: Sofia Marçal.

Este encontro entre diferentes temporalidades na caminhada, assim como no trabalho artístico, reflecte-se também sobre uma certa forma do pensar:

*a experiência temporal de caminhar está geralmente longe de ser um fluxo de acontecimentos sucessivos e episódicos. Este facto é particularmente evidente quando se caminha através de ruínas, o que realça temporalidades complexas e, assim, chama a atenção para os limites da narrativa, quer como meio técnico para representar o caminhar, quer como metáfora do caminhar. Caminhar através de ruínas envolve caracteristicamente circularidade e uma repetição coreográfica através da qual o mesmo terreno é abordado e percorrido a partir de diferentes perspectivas.*²⁷

A transversalidade do tempo percebida graças ao acto de caminhar reflete-se, portanto, no pensamento: o movimento de *compenetrazione* transmite-se ao entrelaçamento de ideias e imagens mentais, influenciando o pensamento criativo.

Neste contexto parece-me necessário, também, especificar quando e durante quanto tempo se caminha. Num mesmo contexto (extra-urbano, não humanizado), caminhar durante dias, semanas ou meses para atravessar um país, uma serra ou uma região, por exemplo, é completamente diferente de uma caminhada com a duração de uma ou algumas horas nos mesmos sítios, repetida no tempo.

Em ambos os casos há - ou pode haver - um desejo de comunhão, e de transcendência dos limites do humano. Mas, no primeiro caso, entram também em jogo uma série de dinâmicas conexas como o

²⁷ Edensor, T., 2008, p.136. Original: *the temporal experience of walking is usually far from a flow of successive, episodic events. This is particularly evident while walking through ruins, which highlights complex temporalities and thus draws attention to the limits of narrative both as a technical means to represent walking and as a metaphor for walking. Walking through ruins characteristically involves circularity and a choreographic repetition through which the same ground is approached and traversed from different perspectives.*

desafio do corpo, o empreendimento pontual, excepcional, prolongado e, de certa forma, heróico, o aspecto quantitativo - os dias de caminhada, o número de quilómetros percorridos, etc. Bem como, em alguns casos, uma certa tendência para o colecionismo de experiências. No segundo caso, pelo contrário, o que prevalece é uma propensão para uma repetição quase ritualista, que, para além de implicar um re-conhecimento (o reaparecimento do sentimento de descoberta ao repetir um caminho conhecido), não tem nada de excepcional: insere-se numa rotina do quotidiano, criando, nele, uma abertura que se torna um diálogo silencioso entre corpos que se reencontram.

A minha prática enquadra-se neste segundo tipo de experiência de caminhada, razão pela qual neste texto não analisarei o trabalho de *walking artists* como Richard Long ou Hamish Fulton (ou, em Portugal, Pedro Tropa ou Pedro Vaz), cuja prática se enquadra no primeiro caso. A prática destes artistas, com as devidas distinções, baseia-se na relação do corpo humano com a paisagem percorrida, onde corpo humano e paisagem permanecem distintos. No caso de Richard Long, o corpo torna-se um instrumento de desenho, do qual a superfície terrestre é, física ou simbolicamente, um suporte; no caso de Hamish Fulton, o corpo é posto à prova numa busca de ascetismo. Em ambos os casos, o que prevalece é a reflexão sobre como o ser humano adquire uma maior consciência através de uma forma específica de se relacionar com a natureza, apresentada como uma entidade separada.

Jo Lee Vergunst, em *Ways of Walking*, escreve um texto muito interessante sobre a *idea of 'everydayness'* como forma de sentir e conhecer o ambiente, salientando como, através da multiplicidade de pequenos obstáculos, escorregadelas e tropeções, a caminhada estimule

*um tipo diferente de conhecimento, um “tornar-se consciente”, que eu defendo ser caraterístico do caminhar quotidiano.*²⁸

Caminhando desta forma, todo o corpo se torna um instrumento de aquisição de conhecimentos: aprendemos e sentimos com a mente, a pele, os pulmões, as mãos, os pés, os lábios. Taussig fala, a este respeito, de *tactility of knowing*.²⁹

*A sensualidade, mais do que o estudo, impregna assim o quotidiano. Afastamo-nos do caminhar “estudado”, especial ou distinto, dos escritores românticos, para explorar as formas subjacentes de lidar com os ambientes que estão a ser atravessados.*³⁰

²⁸ Vergunst, J. L. (2008), p. 108. Original: *different kind of knowledge, a 'becoming-aware', which I argue is characteristic of everyday walking.*

²⁹ Ingold, T., Vergunst, J. L., 2008, p. 112 e seguintes.

³⁰ *Ibidem*. Original: *Sensuousness rather than study thus pervades the everyday. We move away from the special or distinguished 'studied' walk of the Romantic writers in order to explore the underlying ways of dealing with the*

É precisamente este tipo de concentração a corpo inteiro que permite a percepção da sua dissolução no contexto caminhado, que, por sua vez, o caminha:

*Van den Berg identificou uma forma de se mover em que 'o próprio corpo é esquecido, eliminado, ultrapassado em silêncio pela ocupação ou pela paisagem para cujo proveito a passagem é necessária'. O corpo, escreveu ele, 'é considerado como paisagem' (Van den Berg 1 952, 1 70, ênfase original; Lorimer e Lund 2003, 138). Subir o caminho, de acordo com as minhas observações, implicava um movimento precisamente deste género. É claro que envolvia concentração, mas esta concentração estava centrada na manutenção de um ritmo de movimento que complementava o próprio caminho. O corpo, por si só, era ultrapassado em favor de uma consciência das texturas produzidas pelos pés e pelas mãos no meio envolvente.*³¹

O corpo torna-se assim paisagem. Afastamo-nos da contemplação à distância, típica da perspetiva romântica: está-se dentro da paisagem, é-se paisagem³².

Esta percepção da dissolução do corpo humano no contexto não-humano em que caminha, ou, para usar as palavras de Van der Berg acima mencionadas, este tornar-se paisagem do corpo caminhante, é, paradoxalmente, possível através de um acto de reapropriação do próprio corpo: por um lado, este é retirado da sua condição de máquina produtiva e de trabalho para se dedicar a uma actividade recreativa, que não gera qualquer tipo de retorno para a sociedade de consumo; por outro lado, retoma posse da sua própria fisicalidade e dos seus limites, que, como sublinhou Rebecca Solnit³³, na sociedade ocidental tem sofrido uma progressiva aniquilação possibilitada pela tecnologia e motivada pela necessidade de maximizar a produtividade.

environments being traversed.

³¹ *Ibidem*. Original: *Van den Berg identified a way of moving in which 'the body itself is forgotten, eliminated, passed over in silence for the occupation or for the landscape for whose sake the passing is necessary'. The body, he wrote, 'is realised as landscape' (Van den Berg 1 952, 1 70, original emphasis; Lorimer and Lund 2003, 138). Climbing the path, according to my observations, entailed a movement of precisely this kind. It involved concentration, of course, but this concentration was focused on the maintenance of a rhythm of movement that complemented the path itself. The body alone was passed over in favour of an awareness of the textures produced by the feet and hands in their surroundings.*

³² Ver, a este respeito: Olwig, K. R. (2008), p. 81.

³³ Em *Storia del Camminare* (op. cit), Rebecca Solnit sublinhou como a sociedade ocidental tem avançado progressivamente para uma desmaterialização do corpo: a procura da maximização da produtividade e a consequente investigação tecnológica que conduziu ao desenvolvimento de máquinas que aceleram o tempo do fazer e do movimentar-se conduziram a uma percepção do corpo como uma ferramenta insuficiente, inadequada, por ser demasiado lenta.

O “caminhar”, enquanto acontecimento, é constituído pela pessoa que percorre um determinado percurso num determinado momento, e a descrição serve para o separar dos aspectos práticos da vida . A implicação é que “uma caminhada” é efectuada para fins de lazer ou exercício e que uma pessoa que vai para uma caminhada lhe atribui um estatuto especial de não trabalho. Escritores como Wordsworth e Thoreau pegaram na noção de 'non-work walking' e, através dela, exploraram vários tipos de personalidade: um eu ligado a ordens físicas e morais, particularmente através da identificação com a Natureza.³⁴

Este aspecto, conjugado com a não linearidade do pensamento gerada no acto de caminhar, vista mais acima, permite uma geração de novo pensamento que facilita uma *compenetrazione* com o lugar e entre ideias distintas. Tal modo de ver e pensar é crucial no meu processo artístico³⁵: o quotidiano *non-work walking*, enquanto condição de fusão e de geração de pensamento, gera uma série de notas vocais, gravadas durante a caminhada, que, por sua vez, originam ou integram o trabalho artístico. Por essa razão, ao longo do texto da dissertação e entrelaçado com ele, decidi incluir alguns excertos dessas notas vocais caminhantes, em jeito de integração sobre os aspectos mais intuitivos do processo de produção artística, desenvolvido durante o período de mestrado.

Entre os artistas que integram na sua prática a caminhada como um ritual repetido, considero interessante mencionar Helen Mirra. No seu caso, o caminhar está relacionado com os ensinamentos do Budismo Zen: é, portanto, um acto meditativo, tal como outras actividades que realiza em paralelo, como a tecelagem ou a escrita.

Mirra caminha em diferentes contextos, sozinha ou em expedições organizadas por ela, em ambientes extra-urbanos e urbanos, e muitas vezes, nas suas caminhadas, pára para produzir uma obra artística, seja ela uma gravura, uma fotografia, um registo sonoro ou a recolha de um objeto para a produção de uma escultura.

³⁴ Ingold, T., Vergunst, J. L., 2008, p. 119. Original: *'The walk' as an event is constituted by the person walking along a particular route at a particular time, and the description serves to mark it off from the practical aspects of life . The implication is that ' a walk' is carried out for the purposes of leisure or exercise, and that a person going for a walk has accorded it a special non-work status. Writers such as Wordsworth and Thoreau took the notion of non-work walking and through it they explored various kinds of personhood: a self connected to physical and moral orders, particularly by way of the identification of Nature.*

³⁵ Ver também Lucas, R., 2008, p 171 - 173.



Fig. 6. Helen Mirra. *Mountain building event*. 2007. Algodão (calças), rocha anfibolítica com *Rhizocarpon Geographicum* Agg. e *Lecidea* Sp. Líquenes. 8 x 25 x 27 cm

Em *Mountain building event*, a artista coloca uma pedra coberta de líquenes, encontrada e recolhida durante uma caminhada, sobre as calças que vestia nessa mesma ocasião. Nesta obra, a sobreposição física e a harmonia cromática evidenciam a relação directa entre o tempo geológico da pedra, o tempo do líquen, espécie vegetal formada pela simbiose entre algas e fungos, aos quais deve a sua enorme resistência às condições atmosféricas mais adversas e a sua durabilidade (um líquen pode viver até 300 anos), o tempo do algodoeiro que deu origem à peça de vestuário, e o curto tempo da existência de uma vida humana ou, ainda mais, de uma caminhada.

Tal como no trabalho de Helen Mirra, também no meu, a *compenetrazione* do caminhar, dos corpos, dos tempos e do pensamento se reflecte na escolha do material e na trans disciplinaridade, como veremos, respetivamente, nos capítulos *Compenetrazione enquanto matéria* e *Compenetrazione enquanto Processo II*.

Isto é evidente, por exemplo, nos dois projectos *Ser Frágil* e *Passagem*, realizados em 2023 e intimamente relacionados entre si, que discutirei no próximo parágrafo, devido à sua relação directa e explícita com o acto de caminhar³⁶.

2.4 O caminhar como metáfora

Na linguagem comum, as palavras relacionadas com a ideia de caminho são frequentemente utilizadas num sentido metafórico: percurso, direção, viagem, estrada. Christian Boltanski apropriou-se desta

³⁶ Esta relação já estava presente em alguns trabalhos anteriores. Veja-se: Valsecchi, H., *Ka*, consultado em 16/8/2024, em <https://helenavalsecchi.com/ka/> e Valsecchi, H., *Walkscapes*, consultado em 16/8/2024, em <https://helenavalsecchi.com/walkscapes/>

ideia na sua obra *Départ - Arrivée*, de 2015, na qual salientou, simultaneamente, a indistinção entre todas as vidas individuais, inevitavelmente sujeitas ao mesmo ciclo interminável, e, ao mesmo tempo, a sua singularidade, determinada pelas variáveis encontradas e decisões tomadas por cada um durante a sua breve viagem.

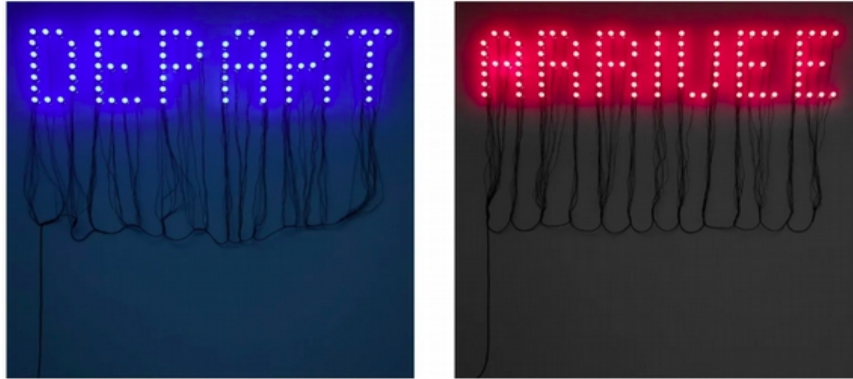


Fig. 7. Christian Boltanski. *Départ – Arrivée*. 2015.

A peça *Départ-Arrivée* estava posicionada à entrada e à saída da sua impressionante exposição retrospectiva de 2019-2020 no Centro Georges Pompidou, em Paris, concebida pelo próprio autor pouco antes da sua morte (2021).

E é precisamente sobre esta ideia de caminhar como metáfora para um percurso que leva à mudança, a uma maior compreensão, mas também como rito de passagem que atesta e ao mesmo tempo gere a fragilidade do momento de transição de um lugar ou estado (físico ou mental) para outro, que se foca a minha peça *Ser Frágil*.



Fig. 8. *Ser Frágil*, 2023. Vídeo em loop. 2' 32".

Esta ideia de passagem inclui o breve período de existência de uma vida, e as relações estabelecidas, durante esse período, com outras vidas, sejam elas humanas ou não. Como disse Boltanski, *A vida é um intervalo entre duas datas*³⁷. Por esta razão, o vidro pisado provém de molduras usadas: teve uma utilização anterior e, portanto, acompanhou fragmentos de vidas alheias. Neste sentido, a utilização de peças de vidro "vividias" tem o mesmo objectivo que a roupa em segunda mão ou as latas de biscoitos ferrugentas, ou as fotografias ou *objets trouvés* presentes em várias obras de Boltanski.

Em *Ser Frágil*, a ênfase é colocada na ruptura inevitável que qualquer processo de transformação implica.

Esta e outras acções performativas anteriores produziram uma série de fragmentos de vidro que foram depois recolhidos e utilizados para realizar, primeiro, a instalação *Passagem* e, mais tarde, uma série de esculturas em vidro fundido, que fazem parte da instalação *Farinha de Ossos* de 2024, que analisarei mais adiante.

³⁷ France Culture. *Christian Boltanski : l'art et la mémoire*. Consultado em 24/02/2024. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=fqNnYqWi830>



Fig. 9. *Passagem*, 2023. Vidro de antigas janelas, fios de linho branco. Dimensões variáveis. Vista da exposição *L'Invisible*, no Museu de História Natural e da Ciência, curadoria de Sofia Marçal.

Os fragmentos de vidro fundido que compõem a instalação *Passagem* provêm de três acções sucessivas. A primeira fase envolveu a recolha do vidro recuperado segundo regras pré-estabelecidas: tinha que ter tido uma utilização anterior, como mencionei anteriormente. Por esta razão esse material, ou veio de doações, ou foi encontrado na rua durante as minhas caminhadas, ou, ainda, foi recolhido entre as sobras numa oficina de vidraceiro.

Na segunda fase, foi realizada a acção performativa, descrita nas linhas acima: após a escolha de um local, foi traçado um percurso com os vidros encontrados ou doados, e foi efectuada e filmada uma caminhada por ele³⁸.

³⁸ <https://www.instagram.com/stories/highlights/17987850067665056/> (consultado a 25/3/2024)



Fig. 10. Processo: *Passagem* – primeira acção performativa. *Video still*. Dezembro 2022.

O trilho foi realizado usando os vidros encontrados, e os vídeos que se produziram desta primeira acção foram à origem, num segundo momento, da realização do vídeo *Ser Frágil*, que já analisámos.

Os novos fragmentos de vidro, produzidos pela minha passagem, foram recolhidos na sua totalidade após a acção performativa e, num segundo momento, foram fundidos entre eles sobre moldes de pedra, dando origem a sete painéis de dimensões variáveis.

Num acidente de atelier, cinco dos sete painéis caíram e quebraram, fragmentando-se: esta nova ruptura veio integrar o ciclo de transformação da obra, que, deste modo, veio ultrapassando a minha intenção inicial. No curso do trabalho, compreendi que cada incidente, cada quebra era, na realidade, uma contribuição para o superar-se da obra que, como acontece muitas vezes no meu trabalho, nunca está completamente "acabada", sendo que cada apresentação da mesma será apenas o estudo de uma das suas possibilidades.

O conjunto, formado de uma multidão de fragmentos, novamente fundidos entre eles, e novamente quebrados, volta a chamar a atenção para o eixo destruição/quebra - transformação - origem.

Para além da quebra intencional, depois “cicatrizada”, fundida em novos corpos, e da quebra acidental em atelier, houve uma série de novos acidentes: em contexto expositivo, o público esbarrou inadvertidamente contra várias peças de vidro que ficaram, assim, ainda mais fragmentadas, contribuindo para mais uma transformação da obra. Isso confirmou a independência da sua realização em relação à minha intenção enquanto artista e a importância dos múltiplos actores que contribuem para a mesma (tempo, acaso, temperatura, etc.).



Fig. 11. Pormenor do painel quebrado pela passagem dos visitantes ao longo da exposição *L'Invisible*, no Museu de História Natural e da Ciência.

Este trabalho foca-se sobre a fragilidade dos equilíbrios naturais, da vida, dos afectos. Foca sobre os ciclos de transformação, de vida e morte, e sobre as memórias das *petites histoires*, expressão mais uma vez roubada a Christian Boltanski, que envolvem seres vivos, lugares, momentos.

Acena aos mitos das origens e aos ritos de passagem, historicamente relacionados com o meio ambiente. Como tal, apresenta-se como um *trait d'union* para com as outras peças que serão analisadas nos próximos capítulos.



Fig. 12. Passagem. 2023-2024. Pormenor de uma ruptura.
Museu de História Natural e da Ciência, Lisboa.

Caminhando

Na falésia, encontro fragmentos
de corpos humanos. No corpo
humano, encontro fragmentos de
pedra e de terra. (21/06/2023)

3. *Compenetrazione* enquanto Encontro

*O encontro abre o infinito e o diálogo gera a obra. A criação não é a manifestação unilateral da razão, porque a função de comunicação recíproca com o mundo exterior garante a deslocação e a transcendência.*³⁹

(Lee Ufan)



Fig. 13. Processo: encontros no atelier.

Caminhar implica sempre um encontro. Seja com outros humanos, seja com outros seres vivos, objectos, tempos, memórias.

Achilles Mbembe em *A Ética do Passante*⁴⁰, remete para Fanon, introduzindo uma ideia de encontro como uma oportunidade de auto-consciência.

Fanon (...) chamava 'lugar' a toda a experiência de encontro com os outros que da azo à autoconsciência, não necessariamente como indivíduo singular, mas como brilho seminal de uma humanidade, mais vasta, a braços com a fatalidade de um tempo que nunca para, cujo principal atributo é o de fluir - a passagem por excelência.

Portanto, o lugar enquanto encontro, que, aqui, estendemos também ao não-humano, gera, ou pode gerar, consciência.

³⁹ Ufan, L., 2013, p. 86. Original: *La rencontre ouvre l'infini, et le dialogue engendre l'œuvre. La création n'est pas la manifestation unilatérale de la raison car la fonction de communication réciproque avec le monde extérieur assure la garantie de l'envol et de la transcendance.*

⁴⁰ Mbembe, A. ([2016] 2017), pp. 243-250.

Esta ideia de encontro como experiência geradora de consciência e autoconsciência é tratada, de forma diferente e mais próxima da obra de arte, em *O que Vemos o que nos Olha*, de Didi-Hubermann. Perante a obra de arte há um encontro com uma aparente ausência, com algo invisível, mas que está eternamente presente, entre o patente e o latente:

Pois carregamos o espaço diretamente na carne. Espaço que não é uma categoria ideal do entendimento, mas o elemento despercebido, fundamental, de todas as nossas experiências sensoriais ou fantasmáticas. E não basta dizer que o espaço constitui nosso mundo: cumpre dizer também que ele “só se torna acessível pela desmundanização do mundo ambiente”.

E que assim ele só aparece na dimensão de um encontro em que as distâncias objetivas sucumbem, em que o aí se ilimita, se separa do aqui, do detalhe, da proximidade visível; mas em que subitamente se apresenta, e com ele o jogo paradoxal de uma proximidade visual que advém numa distância não menos soberana, uma distância que “abre” e faz aparecer. Eis por que o lugar da imagem só pode ser apreendido através desse duplo sentido da palavra 'aí', ou seja, através das experiências dialécticas exemplares da aura e da inquietante estranheza. As imagens — as coisas visuais — são sempre já lugares: elas só aparecem como paradoxos em acto nos quais as coordenadas espaciais se rompem, se abrem a nós e acabam por se abrir em nós, para nos abrir e com isso nos incorporar.⁴¹

Em português, a palavra 'encontrar' tem um duplo sentido, o de achar - um objecto perdido, abandonado ou movido pelo acaso, e o de encontrar um ser vivo. No primeiro caso, remete para a ideia de levar algo, no segundo, para a de ver e, portanto, reconhecer.

Estes dois significados, estão ambos relacionados com o acto de caminhar, e são, como tal, presentes no meu processo artístico.

Há, para além disso, uma terceira dimensão do conceito de encontro, já não directamente relacionada com o caminhar, mas sim com o fazer artístico. Refiro-me, nomeadamente, ao seu carácter intrínseco ao processo de escolha dos materiais que compõem a obra, por um lado, e, por outro, ao posicionamento da própria obra, que implica um entrelaçamento de relações com os aspectos físicos, simbólicos e utilitários do espaço.

⁴¹ Didi-Huberman, G., 1998, p. 242.

3.1 Objets trouvés



Fig. 14. Objectos encontrados e recolhidos em caminhada

A integração na prática artística de objectos originariamente estranhos ao seu âmbito, sejam eles de uso comum ou *curiosités*, tem uma longa tradição no contesto contemporâneo, começada com os *ready-mades* de Duchamp e, pouco depois, com os *objets trouvés* surrealistas.

A prática de coleccionar e assumir objectos encontrados como obras de arte está intimamente relacionada à caminhada: no caso dos surrealistas, isso acontece principalmente em contexto urbano, muitas vezes em *marchés aux puces* parisienses. Em *L'Amour Fou*⁴², por exemplo, Breton, descreve a compra, pelo autor e pelo seu amigo e companheiro de passeio, Giacometti, de dois velhos objectos, na primavera de 1934.

Esta prática apresenta-se de forma semelhante no meu processo artístico: os objectos que encontro e coleciono não vêm, no entanto, de *marchés aux puces*, mas das minhas caminhadas. Por vezes, são pedras pequenas e friáveis, que depois converto nos pigmentos que utilizo em desenho. Por vezes, são madeiras, ramos, pedras ou outros objectos devolvidos pelo mar. Por vezes, são fragmentos de objectos

⁴² Breton, A., (1937). p. 35-46.

que se perderam, ou talvez tenham sido deitados fora, abandonados no campo, esquecidos e alterados pelo tempo.

Estes objectos podem, ou não, ser incluídos no trabalho artístico. Levo-os para o atelier, ou guardo-os em casa, pendurados numa parede ou pousados num móvel. Olho para eles, por vezes mudo-os de sítio. Por vezes tornam-se parte de uma peça, ou participam na sua formação, por vezes são assumidos, sem qualquer modificação, como escultura. Por vezes, simplesmente, vagueiam pelo atelier, mudam de posição, são esquecidos durante algum tempo e depois reaparecem, abrindo ou recordando questões ainda não abordadas.



Fig. 15. Objecto encontrado em caminhada.

No caso dos surrealistas, os objectos encontrados nos seus passeios urbanos desempenhavam um papel catártico. Por um lado, abriam novas possibilidades e questões, novos horizontes de reflexão:

Em L'Amour fou, Breton sintetiza o poder evocativo destes "objectos da realidade": oferecem por vezes "uma imagem-enigma notável". Um enigma, porque estimulam um vasto inquérito hermenêutico.⁴³

Por outro lado, respondiam a questões que já estavam presentes, consciente ou inconscientemente, na mente do artista:

Deste modo, a descoberta dos objectos tem um "papel catalisador", acelerando um processo que, de outro modo, teria começado mas não teria sido concluído, conduzindo ao ponto de fusão em que o objecto começa a falar connosco.

⁴³ Abolgassemi, M., « L'objet trouvé » et l'héritage surréaliste de Strindberg. Consultado em 05/09/2024. Disponível em <https://www.cairn.info/revue-etudes-germaniques-2013-4-page-699.htm>. Original: *Dans L'Amour fou, Breton résume ainsi la puissance d'évocation de ces « objets de la réalité » : ils proposent parfois « une remarquable image-devinette ». Devinette, car ils impulsent une vaste enquête herméneutique.*

*Tudo se passa como se o objecto imaginado tivesse sido criado por outros, noutra lugar, independentemente do nosso desejo pessoal: 'Tornou-se claro que o objecto que eu tinha desejado contemplar tinha sido criado fora de mim, muito diferente, muito diferente do que eu tinha imaginado [...].'*⁴⁴

O encontro de um objecto, na prática surrealista, está associado à revelação, que ocorre segundo os mesmos mecanismos proporcionados pelo sonho: o objecto encontrado responde a uma pergunta inconsciente, catalisando assim um processo de clarificação e de libertação.

No meu caso particular, o objecto escolhido pode ou não ter uma atribuição simbólica, assim como pode ou não envolver um trabalho hermenêutico. Se isso acontecer, é normalmente a *posteriori*. O encontro e a recolha do objecto ocorrem durante a caminhada e acontecem no momento em que se dá um encontro, um espelhamento que não se inscreve, pelo menos à primeira vista, na ordem do racional: é puramente instintivo e está relacionado com a condição de escuta facilitada pelo modo de caminhar descrito no capítulo anterior. O encontro é, neste sentido, um acontecimento, entendido como reconhecimento mútuo: o objecto, de alguma forma, chama-me e eu respondo ao seu chamamento.



Fig. 16. *Trolltunga*, 2024. Vidro e pedra encontrada.

Roger Caillois, em *The Writing of Stones*, relata como era prática comum entre os artistas chineses de meados do século XIX escolher pedras cujo desenho lhes agradava particularmente, emoldurá-las e

⁴⁴ *Ibidem*. Original: *La trouvaille d'objets possède ainsi un « rôle catalyseur » elle accélère un processus, engagé mais non abouti sans elle, qui tend vers ce point de fusion où l'objet se met à nous parler. Tout se passe comme si l'objet imaginé avait été élaboré, par d'autres, ailleurs, indépendamment du désir personnel : « Il devenait clair que l'objet que j'avais désiré contempler jadis s'était construit hors de moi, très différent, très au-delà de ce que j'eusse imaginé [...]. »* (citação de *L'Amour Fou*).

assiná-las, assumindo-as como obras de arte⁴⁵. A assinatura do artista chinês é um acto de reconhecimento e, como tal, pressupõe um encontro: a pedra responde positivamente a uma série de regras estéticas valorizadas na cultura de referência e é, por isso, escolhida.

É este tipo de juízo estético que está na base do acontecimento de encontro ou de reconhecimento de objectos nas minhas caminhadas.

No entanto, numa fase posterior, muitas vezes já no atelier (ou em casa, dependendo do local onde se encontra o objecto), pode ocorrer uma releitura dos mesmos. Posso reconhecer neles propriedades que revelam ou simbolizam outra coisa, coerente com o discurso artístico, em analogia com o *objet trouvé* surrealista. Tais objectos têm, em alguns casos, a propriedade de que fala Didi-Huberman em *O que vemos, o que nos olha*, mencionada no primeiro capítulo: a manifestação de uma ausência através da própria presença. É o caso de *La Bissa*:



Fig. 17. *La Bissa*. 2023. Objecto encontrado em caminhada. Ferro, ferrugem, planta seca. 15cm x 9cm x 4cm (exposto em 2023 em *O lugar do espectador*, Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, com curadoria de João Silvério)

Esse objecto é o resultado da acção combinada da perda ou da eliminação imprópria por parte de humanos, dos agentes atmosféricos, de encontros fortuitos: traz em si a acção do tempo, do acaso, da

⁴⁵ Caillois, R., 1985.

transformação, da interacção entre espécies. Também, pelas suas características estéticas, suscita ligações a memórias pessoais e culturais que, por si só, remetem para outros tempos, culturas e planos, em linha com a *compenetrazione* de pensamentos proporcionada pela caminhada. O título que atribuí à obra refere-se ao brasão heráldico da família Visconti (*La Bissa* ou *El Bisson*), símbolo da cidade de Milão, onde vivi alguns anos. A sua origem iconográfica encontra-se na arte cristã primitiva e, especificamente, na representação do profeta Jonas, no Antigo Testamento, engolido por uma serpente marinha. Neste caso, o objecto encontrado na caminhada é reconhecido enquanto obra de arte, em virtude de uma reinterpretação e atribuição de múltiplos significados, primeiramente por mim e, em um segundo momento, pelo espectador ou observador.

Noutros casos, o objecto encontrado poderá participar na criação de outros objectos, como veremos mais adiante nos capítulos *Compenetrazione enquanto Fusão* e *Compenetrazione enquanto Contacto*.

Em todos os casos, encaro o objecto encontrado como um presente: ele oferece-se a si próprio como contribuição ao diálogo entre espécies⁴⁶. Tim Ingold in *The Life of Lines*, parafraseando Marcel Mauss, propõe a hipótese da

*possibilidade de interpenetração como condição durável. [Marcel Mauss] Mostrou como o dom que te dou, e que se incorpora no teu próprio ser, permanece plenamente unido a mim. Através do dom, a minha consciência penetra na tua - estou contigo nos teus pensamentos - e no teu contra-dom, tu estás comigo nos meus.*⁴⁷

O dom que o objecto encontrado faz de si próprio, e a aceitação da dádiva da minha parte, bem como a sua inclusão no acto artístico é, portanto, uma tomada de consciência da *compenetrazione* inerente.

3.2 Pareidolias

O segundo significado da palavra encontrar é ver algo ou alguém, e reconhecê-lo.

Quando observamos o que nos rodeia, temos tendência para reconhecer formas, muitas vezes humanas. Bachelard dá vários exemplos em literatura:

Porque é que, afinal, uma pedra manterá a sua forma humana ou animal mais firmemente do que uma nuvem passageira? Não será uma forma subjetivamente primordial, formada

⁴⁶ Consciente do facto de que atribuir uma vontade a um objeto é um acto poético e não científico. Em *La Dea Bianca* (Graves, R., 2009) Robert Graves sublinha a importância do pensamento poético e intuitivo na possibilidade de adquirir conhecimentos mais profundos.

⁴⁷ Ingold, T., 2015, p. 10. Original: *possibility of interpenetration as a durable condition. He showed how the gift I give to you, and that is incorporated into your very being, remains fully conjoined to me. Through the gift, my awareness penetrates yours – I am with you in your thoughts – and in your counter-gift, you are with me in mine.*

precisamente no desejo de ver algo, ou melhor, no desejo de ver alguém? A realidade é feita para "fixar" os nossos sonhos.⁴⁸

Este fenómeno perceptivo chama-se pareidolia e, na caminhada, é muito frequente.

A tendência para reler os elementos da paisagem em termos antropomórficos tem sido criticada por alguns ambientalistas, que a interpretaram como um acto antropocêntrico. Emanuele Coccia responde a essas críticas sublinhando a impossibilidade de deixar de falar antropomorficamente, sendo essa uma necessidade biológica. Pelo contrário, ele atribui uma importância fundamental a esta tendência, que facilita a possibilidade de reconhecer o humano no não-humano e o não-humano em nós próprios.

Não só não devemos deixar de antropomorfizar o mundo, como devemos, pelo contrário, estender o antropomorfismo, levá-lo aos limites das possibilidades. Cada analogia antropomórfica é uma forma de tradução: uma ferramenta que nos permite misturarmos com outras formas de vida e encontrá-las em cada gesto nosso.⁴⁹



Fig. 18. Fotografias tiradas em caminhada.

Tais pareidolias antropomórficas são encontros, que geram a consciência e o reconhecimento de si mesmo no outro e *viceversa*: tornam manifesto, assim, o movimento contínuo de *compenetrazione*.

A partir destes momentos de reconhecimento, o meu trabalho artístico aspira a criar - ou a reconhecer, como no caso de *La Bissa* - objectos que fixem e coloquem a ênfase nesses acontecimentos. Tal aspiração concretiza-se, também, no desenho, cuja urgência surge desses encontros, e cujo objectivo é, de alguma forma, fixá-los no tempo. Numa das séries de desenhos que ando a desenvolver neste

⁴⁸ Bachelard, G., 1948. Ver também, a este respeito, a análise dos textos de Huysmans e de outros autores no capítulo VIII, pp. 361-407. Original: *Pourquoi, en effet, le rocher tient-il plus solidement sa forme humaine, sa forme animale que le nuage qui passe ? N'est-ce point une forme subjectivement première, formée précisément dans la volonté de voir quelque chose, mieux enfin dans la volonté de voir quelqu'un. La réalité est faite pour "fixer" nos rêves.*

⁴⁹ Coccia, E., 2022, p. 272. Original: *Non solo non dobbiamo smettere di antropomorfizzare il mondo, ma dobbiamo, al contrario, estendere l'antropomorfismo, spingerlo ai limiti delle possibilità. Ogni analogia antropomorfa è una forma di traduzione: uno strumento che ci permette di mescolarci con altre forme di vita e di ritrovarle in ogni nostro gesto.*

momento, pretendo explicitar este encontro entre os corpos reais e os corpos percebidos, ou entre o existente, a percepção e o pensamento. O material que concretiza esse encontro só pode ser o do próprio lugar, razão pela qual comecei a utilizar apenas pigmentos minerais recolhidos no local para a sua realização. Estes desenhos acabam por tornar tais encontros efêmeros num objecto concreto.

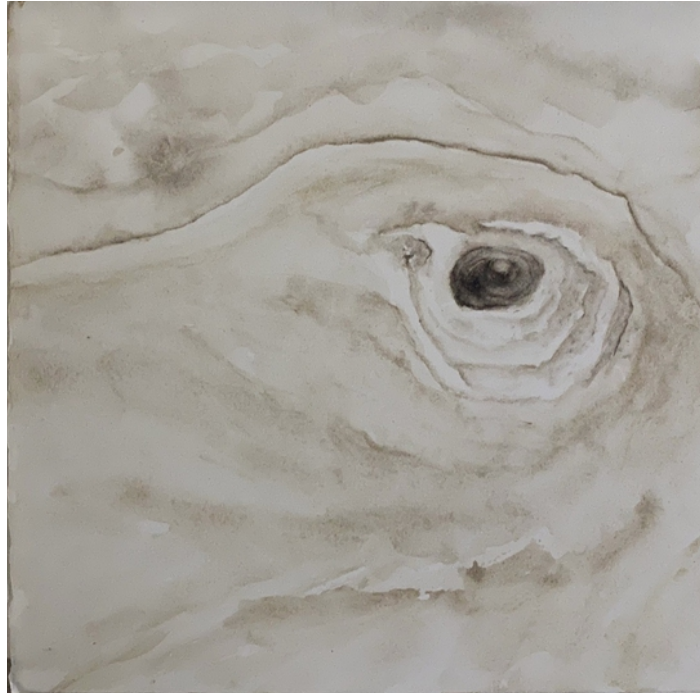


Fig. 19. Aguarela feita com pigmentos minerais, recolhidos na costa Oeste, água atmosférica, sobre papel. 2024.

Os meus desenhos são demorados. Nascem de uma intuição, mas são feitos através de camadas de tempo, cada vez acrescentando e retirando, até chegar ao essencial.

O movimento da água e da areia ou do pigmento ao longo do tempo.

O acto de se fazer do desenho: que as forças que o criaram na natureza entrem em mim. Parto de um desenho feito pelos agentes criativos minerais, causais e atmosféricos, que foi o estímulo inicial, para o esquecer, tentando tornar minha a essência do movimento que levou à sua criação.

Por outras palavras: reconheço o desenho, interiorizo-o e procuro sintonizar-me com os agentes criadores (mais uma vez: ser elemento).

O desenho vai, assim, se fazendo.

(27/2/2024)

O reconhecimento do humano no não-humano está presente na obra de vários artistas.

Entre eles, parece-me particularmente relevante mencionar o trabalho pictórico de Georgia O'Keeffe: em várias pinturas da sua autoria, a identificação entre corpo humano, corpo vegetal e paisagem é evidente. Este aspecto nunca é explicitamente mencionado pela artista ao falar do seu próprio trabalho, que ela define como tendo origem numa combinação de aleatoriedade e de pensamentos sobrepostos.⁵⁰

A sua decisão de se mudar para as terras altas do Novo México, porém, devida à sua intensa atracção pela beleza do deserto, e a sua constante prática diária de o experienciar, observar e pintar, poderá ter facilitado a criação de uma forte simbiose com o local em particular, e com o elemento “natural” em geral. Pode-se presumir que Georgia O'Keeffe não costumasse falar sobre este aspecto por ela estar tão imersa no lugar e na simbiose que construiu com ele ao longo dos anos, que falar sobre isso seria pleonástico.



Fig. 20. Georgia O'Keeffe. *Shell*. 1937. Óleo sobre tela.

É um facto conhecido que caminhar fazia parte da rotina diária da artista. Este hábito, associado a uma forma específica de viver, sentir e observar o lugar, teve certamente um impacto directo e fundamental na sua produção artística.

Viver em contacto próximo com um lugar onde predomina o elemento não-humano encoraja a escuta e facilita o encontro com o lugar e o reconhecimento do eu como parte integrante do contexto. Esta possibilidade de intensificação da escuta influenciou, sem dúvida, a minha opção de me afastar gradualmente dos contextos urbanos (de Milão para Lisboa, de Lisboa para a Serra de Montejunto, da

⁵⁰ Tomkins, C., 1974, *Georgia O'Keeffe's Vision*, consultado em 20/03/2024. Disponível em <https://www.newyorker.com/magazine/1974/03/04/the-rose-in-the-eye-looked-pretty-fine>. “*What happens is that you pick up ideas here and there,*” she told me. “*If you mention any particular source, it gives that too much emphasis.*”

Serra de Montejunto para uma pequena aldeia da Costa Oeste) para me aproximar da força destes lugares, que, lenta mas fortemente, moldaram a minha forma de fazer e pensar o trabalho artístico e de me pensar no mundo.

3.3 A arte do Encontro⁵¹

A questão do encontro, entendido não apenas como um acontecimento perceptivo que manifesta uma identificação com algo que até então era pensado como separado (e, portanto, como *compenetrazione*), mas também como uma dinâmica inerente ao próprio fazer artístico, é central no trabalho de Lee Ufan, tal como o é no meu.

No livro *Lee Ufan, l'art de la résonance*⁵², o artista escreve:

*A obra deve ser um ponto de encontro estimulante entre o exterior e o interior.*⁵³

Este encontro, na produção do artista, traduz-se na escolha dos materiais e da forma como estes se relacionam entre si e no e com o espaço. Ele é possibilitado pelo corpo, concebido como uma entidade intermédia, que não pertence apenas ao indivíduo, mas também ao meio envolvente, e que permite ao ser humano abrir-se ao que o rodeia e com o qual está em relação direta como parte integrante. Ufan diz que:

*O corpo, como Merleau-Ponty afirmou, e é evidente, não me pertence apenas a mim; está ligado ao mundo exterior, é ambivalente. O homem realiza o ser-no-mundo através da sua existência física.*⁵⁴

Este aspeto, embora presente na actividade pictórica de Ufan, é, a meu ver, particularmente explícito na sua obra escultórica. Nela, os encontros que cria e estimula se dão a diferentes níveis: não só acontecem entre materiais, mas também entre objectos, materiais e espaço, e entre todos estes elementos e o corpo do artista e, por fim, com o corpo dos espectadores.

⁵¹ *Lee Ufan: the art of Encounter* é o título da versão em inglês do livro que recolhe textos do artista, analisado neste parágrafo.

⁵² Ufan, L., 2013

⁵³ *Ibidem*, p. 27. Original: *L'œuvre doit être le lieu de la rencontre stimulante entre l'extérieur et l'intérieur.*

⁵⁴ Ufan, L., 2013, p. 33. Original: *le corps, comme l'a affirmé Merleau-Ponty, et c'est évident, ne m'appartient pas seulement, il est relié au monde extérieur, il est ambivalent. L'homme parvient à être-au-monde par son existence physique.*

A título de exemplo, veja-se a sua obra *Relatum*, que foi criada pela primeira vez numa performance em 1968:



Fig. 21. Lee Ufan. 1968-2022. *Relatum*. Pedra e vidro

Nesta obra, o artista evidencia o encontro do seu próprio corpo com a pedra, que levantou e deixou cair sobre a placa de vidro; o entre o vidro, um material mineral industrial, e a pedra, um material mineral formado através de processos de transformação milenares; e ainda, e consequentemente, entre o tempo e as temporalidades, mais uma vez, e entre os modos de se formar de um corpo. Reflecte sobre e ao mesmo tempo cria, ainda, um encontro com o espaço onde decorre a ação e onde a escultura permanecerá exposta. E, finalmente, também activa o encontro entre todos estes elementos e os espectadores, no qual aspira a

*criar uma brecha e introduzir o desconhecido, integrando o quotidiano no espaço desta imagem totalitária.*⁵⁵

Ao ler a colectânea de escritos *Lee Ufan, l'art de la résonance*, reconheci-me particularmente na passagem abaixo, que sublinha muito bem a importância da relação entre o objecto artístico, o espaço e a capacidade dessa relação de abrir uma nova dimensão do próprio lugar. Lee Ufan, relata as

⁵⁵ Ufan, L., 2013, p. 56. Original: *créer une brèche et à faire rencontrer l'inconnu en intégrant le quotidien dans l'espace de cette image totalitaire.*

dificuldades em colocar uma das suas esculturas num espaço de exposição que tinha pilares metálicos, o que perturbava a sua ideia de instalação. De repente, o artista decidiu incluir o pilar que estava a perturbar o seu projecto e, por conseguinte, alterar a posição das suas peças em função deste novo elemento assim incluído:



Fig. 22. Imagem do livro: *Lee Ufan, l'art de la résonance*

o ambiente tornou-se animado e cheio de luz. A pedra e a chapa de ferro formaram uma horizontal e uma vertical que ganharam vida numa relação dinâmica com o espaço da galeria. O espaço de ressonância flutuava numa corrente cheia de ar, energia e força. O pilar que me incomodava tornou-se um elemento importante e indispensável no meu trabalho. Este pilar e os outros quatro foram ressuscitados como uma estrutura necessária para o espaço.

(...) o escultor sente uma vibração de felicidade quando um lugar poético nasce do momento, na sequência de uma tomada de consciência de que é impossível ultrapassar o lugar⁵⁶

Tive uma perceção semelhante recentemente, por ocasião da instalação de uma das minhas peças num espaço com características arquitectónicas peculiares⁵⁷ entre as quais dois pilares no centro da sala, que optei por integrar, por sua vez, na dialéctica com os elementos que compunham a instalação.

⁵⁶ Ufan, L., 2013, p. 66. Original: *l'alentour est devenu animé et s'est rempli de clarté. La pierre et la plaque de fer formaient une horizontale et une verticale qui se sont animées dans une relation dynamique avec l'espace de la galerie. L'espace de la résonance flottait dans un courant rempli d'air, d'énergie et de force. Le pilier qui me gênait est devenu un élément important, indispensable à mon œuvre. Ce pilier et les quatre autres, ont ressuscité, comme une structure nécessaire à l'espace. (...) le sculpteur ressent une vibration de bonheur quand un lieu poétique naît de l'instant, à la suite d'une prise de conscience du fait qu'il est impossible de passer outre le lieu.*

⁵⁷ Exposição colectiva *Vila Franca*, Junho 2024. Galeria Pedro Jaime Vasconcelos, Vila Franca de Xira. Curadoria de José Sousa Machado.



Fig. 23. *No fundo dos corpos*. 2024. Vidro soprado, pelo de cão, cana, ramo, cordão de linho branco, aço, farinha de ossos, som (Cotopaxi, 0.52”, Tornados de infra-sons produzidos pela cratera profunda do vulcão Cotopaxi)⁵⁸

Tinha idealizado esta instalação num espaço vazio, de dimensões limitadas e periférico à configuração da exposição, com a intenção de criar um momento de recolhimento e escuta, activado pela relação entre o sopro humano, concretizado no vidro, os elementos vegetais (ramo e cana) e animais (pelo de animal), e o sopro vulcânico da peça de som *Cotopaxi*. Na prática, a necessidade de mudar para outra sala, devido a razões organizativas, possibilitou uma nova leitura do espaço e da própria instalação. Inseri a farinha de ossos, que activou ainda mais a peça em dois sentidos: por um lado, criou uma relação cromática, e, conseqüentemente, simbólica, com os outros elementos do espaço (pilares, tecto, paredes) reforçando o movimento de verticalidade e união entre a terra e o céu, e intensificando a evocação da ciclicidade; por outro lado, reforçou as ligações entre o mineral, o animal e o vegetal, acentuando a sua força de *compenetrazione*. Para além disso, o seu novo posicionamento na sala central da galeria alterou completamente a sua relação com as outras salas e obras nelas expostas: em vez de dar vida a um espaço de recolhimento e reflexão, como eu pretendia inicialmente, tornou-se um elemento de ligação entre o interior e o exterior, e entre os vários espaços e obras expostas.

Neste sentido, considero que esta mudança inesperada aumentou o potencial de interpretação da obra, nomeadamente em termos relacionais, multiplicando as suas funções em relação àquele contexto de

⁵⁸ AGU, 2018. *This volcano is the world's largest pipe organ*. Consultado em 10/10/2023. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=_d5nCck-uN0

Estudo: J. B. Johnson, M. C. Ruiz, H. D. Ortiz, L. M. Watson, G. Viracucha, P. Ramon, M. Almeida. First published: 13 June 2018. *Infrasound Tornillos Produced by Volcán Cotopaxi's Deep Crater*. Disponível em:

<https://agupubs.onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1029/2018GL077766>

exposição e àquele local específico, e criando uma rede de ligações única que não poderá ser repetida noutra local com um resultado idêntico.

Esta experiência evidenciou como, nos encontros que facilitam um sentimento de *compenetrazione*, a dialéctica com o espaço é, por sua vez, decisiva. A mesma escultura, em relação com os mesmos elementos móveis, modificaria a percepção do espaço de uma forma completamente diferente noutra contexto. Estas situações põem a nu o carácter abrangente da ideia de encontro como lugar, para voltar aos conceitos introduzidos por Mbembe e Didi-Huberman, que encontramos no começo deste capítulo.

Esta necessidade de contacto, de tocar, de traçar, de fazer moldes destes corpos minerais, ou do corpo humano, a necessidade de sobrepor os fragmentos desses corpos para os tornar um só (erotismo) - a ideia de sermos todos e um só, a necessidade de união que também tem a ver, talvez, com o querer preencher uma falta de contacto. Penso que, em geral, este é um problema que vivemos hoje: não há contacto. Não há contacto físico, ou se houver, não há contacto mental, intelectual, emocional. Falta sempre alguma coisa. Cada um, cada vez mais fechado em si próprio, parece-me. (21/7/2023)

4. *Compenetrazione* enquanto Contacto

Seria preciso poder entrar no molde com o barro, se tornar simultaneamente molde e barro, viver e sentir o seu funcionamento conjunto para poder pensar no próprio tomar forma.⁵⁹

(Gilbert Simondon)

No capítulo *Compenetração enquanto Processo*, vimos como a prática do caminhar quotidiano facilita uma forma de conhecimento tátil e de corpo inteiro (ou, para usar a expressão de Taussig acima mencionada, a caminhada manifesta a *tactility of knowing*⁶⁰): aprendemos não só com a mente, mas também com a pele, os pulmões, as mãos, os pés, os lábios.

É, portanto, inevitável que o encontro e, por conseguinte, o contacto visual, se traduza também em contacto físico e que este contacto, por sua vez, se decline num modo de fazer artístico.

Ao caminhar, o contacto com as pedras é imediato. Elas apelam à mão, à carícia, ao corpo: o calor que transmitem ao fim do dia, acumulado ao longo de horas de exposição ao sol, é agradável. No contacto, o calor do sol, absorvido pela pedra, é transmitido ao corpo humano, e a temperatura do corpo humano é transmitida, por alguns instantes, ao corpo da pedra.

O contacto entre corpos é uma manifestação de empatia. Quando estamos na companhia de alguém que está triste, é instintivo tocar-lhe, abraçá-lo, acariciá-lo. O sentimento de empatia revela, da forma mais simples e directa possível, a conexão íntima, o sentimento de ser parte e de se identificar com o outro. Tocamos o corpo dos seres que amamos, sejam eles da nossa espécie ou de outras: o exemplo mais óbvio são os nossos cães, gatos, companheiros de vida, com os quais podemos estabelecer uma ligação muito forte que vai para além das palavras. O toque manifesta um desejo de aproximação e permite conhecermo-nos de forma mais profunda.

O contacto é a tradução sensual do encontro, o seu possível desenvolvimento. O órgão que o torna possível é a pele, a superfície de um corpo, uma fronteira que separa o interior do exterior mas que, ao mesmo tempo, é permeável, permite que as dimensões externa e interna comuniquem.

O contacto pressupõe uma adaptação de um corpo ao outro, um modificar-se recíproco ou, mais uma vez, uma *compenetrazione*: por esta razão, surgiu na minha prática artística a necessidade de o concretizar, tornando visível algo que pertence ao domínio do tacto. Passei, ao longo dos anos e gradualmente, de forma inconsciente, de uma representação do contacto, já presente nas primeiras

⁵⁹ Simondon, G. (1958, 1969, 1989), p. 243. Original: *Il faudrait pouvoir entrer dans le moule avec l'argile, se faire à la fois moule et argile, vivre et ressentir leur opération commune pour pouvoir penser la prise de forme elle-même.*

⁶⁰ Ver, em: Ingold, T., Vergunst, J. L., 2008, p. 112.

pinturas, para a sua concretização material. Curiosamente, esta transição deu-se pela primeira vez ao mesmo tempo que o primeiro trabalho que realizei em estreita relação com o elemento 'natural' e, concretamente, com a falésia onde, desde há cerca de cinco anos, se realizam a maioria das minhas caminhadas⁶¹.



Fig. 24. Processo: tirar um molde de uma pedra (preparação). 8/7/2023.

O moldar é um acto escultórico que combina pele e memória. Qualquer pele, e com este termo incluímos qualquer superfície, seja ela orgânica ou inorgânica, é fugaz. A superfície que vemos e tocamos num dado momento nunca é a mesma: tal como as células da epiderme se renovam continuamente através do processo interno de queratinização e tal como ela grava a memória dos acontecimentos exteriores – e interiores - que a modificaram, através de cicatrizes, manchas, tatuagens, rugas, assim também a superfície de uma pedra está sempre a transformar-se, graças à ação erosiva constante dos agentes atmosféricos, do impacto animal e humano, do acaso e dos processos metamórficos inerentes à matéria.⁶²

Quando se faz um molde de um corpo (humano e/ou mineral) juntam-se duas matérias: a matriz é formada na relação directa entre a matéria moldada e o objecto decalcado.

A palavra molde, vinda de "moldar", implica um processo de conformação. Duas matérias distintas juntam-se por alguns instantes para dar origem a algo novo, numa espécie de coito que visa a

⁶¹ A obra a que se refere é *La Nostalgie du Paradis*, de 2021. A forma do papel, suporte dos desenhos que compõem a obra, na fronteira entre o desenho e a escultura, foi definida a partir do contorno das pedras do local. Estes fragmentos de papel, embebidos em água do mar, foram depois modelados, por pressão, sobre as próprias pedras, de modo a fixar a sua textura, que, no entanto, se foi perdendo com o tempo. O desenho foi executado em aguarela, misturada com água ambiental. Veja-se: Valsecchi, H., *La Nostalgie du Paradis*, consultado em 10/03/2024, em <https://helenavalsecchi.com/la-nostalgie-du-paradis/>

⁶² Treccani – Vocabolario Online. [https://www.treccani.it/enciclopedia/minerogenesi_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/minerogenesi_(Enciclopedia-Italiana)/)

reprodução, um acto de *compenetrazione* geradora, que permite a continuidade do que está destinado a desaparecer: o molde preserva a realidade de um momento específico e concreto, que se desfaz momento a momento. Como escreve Georges Didi-Huberman:

*a impressão transmite fisicamente - e não apenas opticamente - a semelhança da coisa ou do ser "impresso". A analogia com a reprodução sexual torna-se fácil, uma vez que o seu processo pressupõe o abraço estreito por pressão, ou mesmo a penetração, do substrato pelo objeto que nele se imprime; e uma vez que o resultado não é evanescente, como no caso do espelho, mas "nasce" como um corpo produzido pela operação da qual seria apenas tecnicamente rudimentar.*⁶³

Este contacto gera, assim, um novo corpo, que contém em si a memória dos dois corpos que o geraram ao unirem-se por alguns instantes, e a memória do momento em que o contacto teve lugar: este novo corpo é, assim, mais uma vez, a concretização da *compenetrazione*.

A prática de gerar formas através do contacto, com a intenção de imortalizar um momento da existência efémera de um corpo é muito antiga e trans-histórica ou, como diz Georges Didi-Huberman, anacrónica. Manifestou-se, por exemplo, nas máscaras funerárias, mas também na realização de *ex-votos*.⁶⁴

Esta prática está em voga ainda na actualidade: é a consciência da efemeridade que leva, hoje, uma futura mãe a decidir mandar fazer um molde em gesso da sua barriga de grávida para imortalizar o momento fugaz, ou dois amantes ou futuros esposos a replicar as suas mãos juntas.

Este processo não só é transversal a culturas e épocas, como é anterior à própria existência humana: é assim que o fenómeno das pegadas fósseis é criado ao longo de milhões de anos, através dos processos de estratificação e litificação.

Esta prática está muito próxima da escultura e, em muitos casos, é parte integrante da produção escultórica (desde os processos de preparação, aos estudos, à utilização de peças modeladas); a arte clássica teve, para com ela, ao longo do tempo, atitudes contraditórias, como analisa Georges Didi-Huberman em *La Ressemblance par contact*.⁶⁵ O autor concentra-se, em particular, na complexa relação que a escultura manteve ao longo do tempo com a técnica da moldagem: desde a rejeição total

⁶³ Didi-Huberman, G., 2008, p. 53. Original: *l'empreinte transmet physiquement - et pas seulement optiquement - la ressemblance de la chose ou de l'être « empreintés ». L'analogie avec la reproduction sexuelle devient aisée, puisque son processus suppose l'embrassement étroit par pression, voire par pénétration, du substrat par l'objet qui vient s'y imprimer ; et puisque le résultat n'est pas évanescant, comme dans le cas du miroir, mais « naît » en tant que corps produit par l'opération de qu'elle ne serait techniquement rudimentaire*

⁶⁴ *Ibidem*, p. 98-125.

⁶⁵ *Ibidem*.

por parte dos historiadores de arte, e de Giorgio Vasari em particular, em contradição com a atitude aberta e experimental presente na obra escultórica de Donatello até, novamente, à rejeição, mas ao mesmo tempo à sua utilização, tanto por Canova como, mais tarde, por Rodin, até ao papel central que ela desempenhou na obra de Duchamp.

Na arte contemporânea, esta prática tem vindo a afirmar-se e é utilizada tanto na arte bidimensional, nomeadamente na gravura ou no frottage, como em escultura.

Um exemplo muito relevante em Portugal é o trabalho de Rita Gaspar Vieira, que utiliza a pasta de papel como material escultórico e, ao mesmo tempo, como suporte do desenho, registando a memória, ou memórias, do lugar onde a obra é produzida. No seu caso, a produção do suporte do desenho e o próprio desenho são gerados no mesmo acto e tempo.

Na sua obra, a memória manifesta-se tanto graficamente, através do desenho, como tactilmente, tridimensionalmente, através do molde. O desenho regista a acção do tempo e do ser humano sobre o objecto com o qual interagiu, enquanto a escultura regista, tridimensionalmente, o fazer que originou o objeto e as marcas mecânicas nele deixadas ao longo do tempo. Existe uma relação estreita com o local onde a ação se desenrola: o espaço de trabalho, o atelier. O desenho realiza-se por transferência: os pigmentos ou sedimentos do tempo (pó, sujidade acumulada) aderem à pasta de papel e criam assim o desenho, ao mesmo tempo que dão relevância às marcas invisíveis deixadas pelo trabalho. Estas acções espelham a memória dos lugares e a forma como os lugares são usados ou vivenciados, numa ideia de tempo estratificado e não linear. Numa entrevista⁶⁶, a artista usa a expressão *pele do lugar*, e outros termos que põem em relação directa a pele humana e a pele dos objectos com que lida na sua prática artística: cicatrizes, manchas, nódos.

O desenho é o ponto de partida para a produção de objectos que se tornam escultóricos.

⁶⁶ Rama Filmes, 2022. Rita Gaspar Vieira em conversa com o curador João Silvério na RAMA, Fevereiro de 2022. Consultado em 08/07/2024. Disponível em https://youtu.be/x-a_m3PywZE.



Fig. 25. Rita Gaspar Vieira.

No âmbito da UC *Seminário de Métodos de Investigação*, realizei um livro de artista a que mais tarde dei o título de *Campionario di pelli*.

À semelhança do trabalho de Rita Gaspar Vieira, o papel, aqui, regista e fixa o momento de encontro entre o suporte (no meu caso, a pedra), o papel e o meu corpo. O papel utilizado neste caso, no entanto, já existe: é um papel comum para impressora, papel produzido em série, industrial. Achei interessante a utilização de um suporte tão banal, destinado à reprodução mecanizada, para a realização de um processo orgânico e manual, contextualizado num ambiente alheio e nos antípodas do espaço de escritório a que este tipo de papel normalmente se destina. Ao contrário da obra de Rita Gaspar Vieira, *Campionario di pelli* é um livro tátil, que pretende levar a experiência do contacto entre a mão, o papel e a pedra para a mão de quem o folheia posteriormente, numa espécie de transferência de contacto semelhante, em alguns aspectos, à que ocorre no processo de moldagem. A técnica aqui utilizada remete, de facto, para a do decalque epigráfico, destinado a tornar legíveis inscrições na pedra consumidas pelo tempo. Neste sentido, esta obra funciona também como uma materialização da memória de um lugar e de um tempo específicos, mas também como expressão do desejo de reconstrução de uma memória histórica perdida (ou a perder). A forma do livro, enquanto instrumento de transmissão de conhecimento, reforça a ideia de contacto partilhado. Esse formato permite também que, ao folhear as páginas, se entre em contacto com a frente e o verso de cada experiência. O papel, aqui, é membrana: a frente da página apresenta uma textura semelhante à da pedra sobre a qual a página foi prensada, uma duplicação positiva da sua superfície; o verso, por outro lado, no seu contacto directo com a superfície da pedra, apresenta-se como um espelho em negativo da superfície primeira, das suas rugosidades, relevos, fissuras. A encadernação do livro foi feita à mão através de um método

inventado *ad hoc*, que implica a execução de um nó em cada folha e em cada furo da encadernação; tem como objectivo valorizar cada folha – ou experiência - individual como um elemento separado, sem perder a sua relação com as outras folhas, ou experiências tácteis, que compõem o todo do livro.



Fig. 26. *Campionario di pelli*. 2024. Papel, fio de algodão.

Este trabalho aproxima-se também da técnica do *frottage*, particularmente difundida na arte contemporânea, sobretudo entre os artistas cuja prática sistematiza um encontro com o elemento natural; é uma prática que, por exemplo, está muito presente na obra de Cristina Ataíde. Esta técnica foi inventada em 1925 por Max Ernst e consiste na fricção de um riscador (lápiz, grafite, carvão) sobre um papel assente num suporte em relevo, provocando uma maior ou menor pressão e, assim, uma reprodução próxima da textura desse suporte.

Apesar desta proximidade de método, para mim, a lógica subjacente às duas técnicas por contacto é, porém, bastante diferente: se a técnica de *frottage* está relacionada com o desenho, a técnica de moldes epigráficos na base do *Campionario di pelli* tem uma maior proximidade com o campo da escultura. Além disso, no primeiro caso, o indício da mão do artista é visível através das marcas deixadas pelo riscador; no segundo, embora presente enquanto agente que embebeu o papel em água e o pressionou contra a superfície da pedra com um pincel, a mão que faz se dilui, desaparece no resultado final, para dar lugar a outras mãos que irão percorrer a superfície das páginas do livro. Nesta *compennetrazione* por contacto, a experiência do toque de uma mão numa pedra conhecida num lugar distante é transferida,

por intermédio do papel, para outras mãos. Há também uma ligação com a escrita, quer porque a conformação do livro remete para a experiência da leitura, neste caso em particular para a escrita *Braille*, quer pela estreita ligação com a técnica do molde epigráfico, directamente relacionada, como vimos, com o desejo de decifrar uma escrita ilegível.

Assim como no caso da obra de Rita Gaspar Vieira, aqui também o papel é pele e é, como a pele, memória - desenhada pelo encontro e no atrito entre água e pedra. A mão humana força essa relação, essa transformação, mas nela desaparece.

Num outro trabalho recente, apresentado por ocasião do 30º aniversário da ESAD.CR, a produção de formas por contacto é ensaiada em um projeto que, neste momento, considero ainda em curso, pois levanta uma série de questões que necessitam de tempo e investigação. Em *Farinha de ossos*, sobre uma camada de farinha de ossos⁶⁷ e pó de pedra, repousam duas ordens de peças: objectos de vidro obtidos por fusão em moldes de gesso e sílica, por sua vez obtidos a partir de moldes de corpos minerais, corpos humanos ou esculturas em barro que combinam o corpo humano e o corpo mineral, e objectos de gesso obtidos a partir de moldes de diferentes partes do corpo humano. Estes últimos são, por sua vez, polvilhados com pó de osso e pedra.



Fig. 27. *Farinha de Ossos*. 2024. Vidro de antigas janelas e objectos partidos, gesso, pó de pedra, farinha de ossos. ESAD.CR, *Abaladiça*, semana dos 30 anos, 2024.

Nesta obra, como em várias outras analisadas neste texto, as dimensões do encontro, da matéria, da fusão, analisadas noutros capítulos, são concomitantes.

Mas, aqui, a questão do contacto é particularmente evidente e declinada sobre vários materiais, razão pela qual esta em particular se presta a gerar várias reflexões sobre o uso desta técnica como

⁶⁷ A farinha de ossos é geralmente utilizada como adubo na agricultura biológica.

materialização do conceito de *compenetrazione*. Assim, declinarei esta análise sobre cada tipo de objecto que compõe a instalação: objectos em vidro, objectos em gesso, farinha de ossos e pó de pedra.

4.1 Objectos em vidro

O trabalho de fusão de vidro esteve e está no centro da minha investigação realizada em simultâneo com o mestrado, razão pela qual é, de todos os trabalhos apresentados nesta dissertação, aquele que tem uma maior componente experimental e que apresenta mais questões e decisões em aberto. Consequentemente, nesta secção serão analisados os tipos de objectos em vidro apresentados na instalação, e será dado enfoque ao processo, mas não serão apresentadas conclusões.

A técnica de fusão de vidro envolve uma série de etapas de preparação, incluindo a produção de moldes adequados para utilização no forno, a seleção do vidro, o seu eventual corte e a colocação no forno para a cozedura. A moldagem efectiva do vidro é feita pelo calor e não pela mão humana. Normalmente, o operador tenta condicionar o comportamento do vidro durante a cozedura, de modo a aproximar-se o mais possível do resultado desejado, definindo uma curva de temperatura que, no caso do forno disponível na ESAD.CR, envolve 8 fases. Utilizo o termo aproximar-se porque a previsão exacta do resultado final é impossível, mesmo para os que, e não é o meu caso, tenham conhecimentos técnicos apurados, uma vez que há muitas variáveis em jogo que podem alterar o resultado perante o mesmo forno e a mesma curva de temperatura: o tipo, a espessura e a quantidade de vidro, a forma do molde, a maneira como o vidro cai no molde, etc.

No meu caso específico, dominado pela experimentação e pelo desejo de enfatizar a participação do acaso e de outros agentes criativos no processo de produção do objecto, esta imprevisibilidade é intensificada: geralmente, defino uma curva e coloco no forno diferentes tipos de vidro e de moldes, o que dá sempre origem a resultados muito diferentes na mesma cozedura.

Por esta razão, os objectos desta instalação experimental, embora pareçam, num olhar distanciado e genérico, semelhantes entre si, são, na realidade, muito diferentes e, por isso, dão origem a reflexões distintas.

O primeiro caso, mais directamente ligado a uma ideia de membrana que fixa o contacto entre duas superfícies, como acontece no caso de *Catalogo di pelli*, é o de uma placa de vidro que, através do calor, toma a forma do molde sobre o qual é colocada.

No caso do vidro, porém, a matéria não é modelada em contacto directo com o original, como acontece com o papel: é quase sempre necessário criar um molde que possa aguentar as elevadas temperaturas de fusão do vidro. O vidro, portanto, neste caso, não é modelado directamente sobre a pedra, mas sobre o molde de uma pedra, obtido quer por contacto directo com o original (um molde negativo, portanto, ou matriz), quer com um positivo obtido por contacto com a matriz.

Neste processo, obtive resultados finais diferentes consoante o molde fosse positivo ou negativo.

No primeiro caso, o vidro adaptou-se ao negativo, reproduzindo fielmente, na parte superior, as fissuras e fendas, numa réplica da sensação táctil original que, ao mesmo tempo, é alterada, devido à diferença de material. Além disso, quando haja reutilização do mesmo molde, sobrevivido à cozedura, o resultado final será sempre diferente: à história dos contactos que levaram à produção do molde em negativo, junta-se a memória do modo como o molde foi sendo modificado ao longo das cozeduras, fragilizado pelo calor e pelo contacto com o vidro fundido. O objecto final é sempre o resultado da interação de uma série de contactos entre vários agentes ou corpos.



Fig. 28. Dois objectos em vidros obtidos por fusão a partir do mesmo molde em negativo, em duas cozeduras diferentes.

No segundo caso, a partir do molde directo do objecto, obtenho um positivo, e o vidro é fundido sobre esse positivo: resulta, consoante a forma do molde, ou um positivo com uma textura lisa na zona superior de vidro e a perceção visual da superfície positiva, cuja textura foi recalçada na parte inferior do vidro (no caso de um molde convexo), ou um negativo com uma textura exterior que reproduz a textura negativa e espelhada do objeto (se o molde for côncavo).

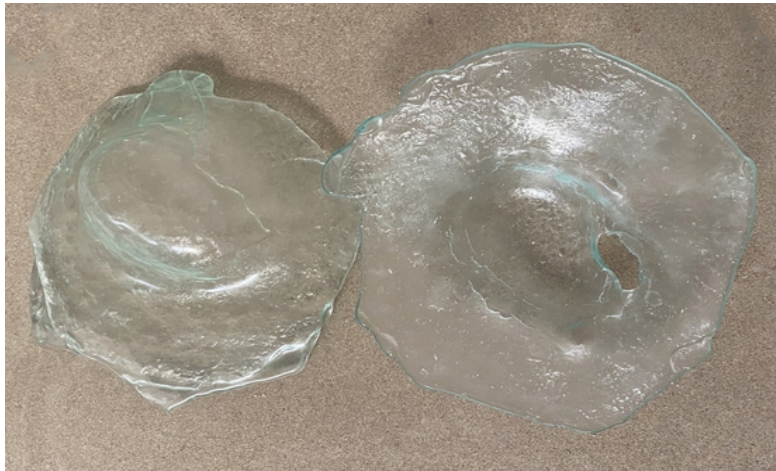


Fig. 29. Dois objectos em vidro obtidos por fusão a partir do mesmo molde em positivo, em dias cozeduras diferentes (parte superior e parte inferior).

A instalação incluiu uma terceira ordem de objectos em vidro: trata-se de objectos volumétricos, cheios. Quando o molde é côncavo, podem ocorrer duas situações, dependendo da temperatura, do tipo e quantidade de vidro e do tempo de cozedura: o vidro pode permanecer ao longo da superfície do molde, ficando assim membrana, memória de superfície, pele, como já foi visto, ou pode escorrer e acumular-se nas partes mais profundas do molde, tornando-se um corpo. A superfície do vidro que não está em contacto com o molde no momento da cozedura não pode ser tocada (o verso), mas pode ser vista: a parte "lisa" do vidro funciona como uma lente do negativo, como se, olhando através da carne de um corpo visto por dentro, pudéssemos perceber as suas dobras a partir do interior, mas sem lhes poder tocar.

Neste caso, a ausência do objeto é preenchida por um cheio feito de matéria translúcida.

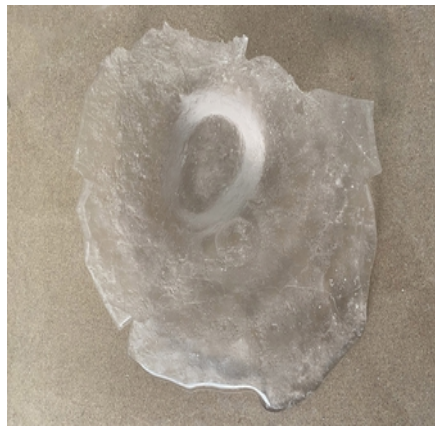


Fig. 30. Objecto em vidro "cheio" obtido por fusão em molde em negativo (côncavo). Parte inferior lisa.

Se a ideia de uma membrana de memória que traduz o contacto remete ao mesmo tempo para a memória do objecto de que deriva, e para a sua ausência, neste caso o vazio deixado pelo corpo do objecto decalcado é preenchido pelo vidro que, no entanto, devido às suas propriedades, deixa ver a sua superfície interior, dando a ideia paradoxal de um vazio-cheio.

A presença da ausência é uma questão intimamente ligada à forma obtida através do contacto e, como observa Georges Didi-Huberman a propósito das impressões dos negativos das mãos nas grutas de Lascaux (e não só), evidencia a força da relação que este processo tem com o tempo:

*o paradoxo que se desenrola nestas impressões: a colisão nelas de um lá e de um não-lá, de um contacto e de uma ausência. O facto de a impressão ser, neste sentido, o contacto de uma ausência explicaria o poder da sua relação com o tempo.*⁶⁸

O que se vê nas paredes da gruta é a ausência da mão: o desenho é obtido retirando a mão, coberta de pigmento juntamente com a pedra no momento da execução. E é interessante notar como, graças ao pigmento, mão e pedra se tornam, por um instante, uma só coisa, uniformizadas visualmente pelo mesmo pigmento.

Assim, no caso dos objectos em vidro que fossilizam a superfície do objeto decalcado, o que se perde é o referente, a sua ausência permanece: ar modelado por uma superfície vítrea.

No caso, pelo contrário, dos objectos "cheios", o corpo é substituído por uma outra matéria: o próprio objecto torna-se um corpo, mas um corpo transparente, etéreo, indefinido, com uma ilusória consistência líquida, através da qual a luz se difunde. Paradoxalmente, a presença de um corpo pleno, denso, de vidro, aponta ainda mais para a corporeidade do objecto ausente, cuja consistência física e visual é impossível de adivinhar. Ao substituir o sólido por um sólido de natureza diferente, reforça-se a evocação do lugar e do objecto ausentes.

No caso da membrana vítrea, e em particular quando o vidro é modelado sobre o molde no positivo, o mecanismo em causa se assemelha, em parte, ao que acontece na obra de Rachel Whiteread, que enfatiza o negativo, o vazio, que dá corpo à ausência; no caso dos objectos sólidos, pelo contrário, dá-se corpo à transitoriedade da presença.

⁶⁸ Didi-Huberman, G., 2008, p. 47. Original: *le paradoxe à l'œuvre dans ces empreintes: la collision en elles d'un là et d'un non-là, d'un contact et d'une absence. Que l'empreinte soit en ce sens le contact d'une absence expliquerait la puissance de son rapport au temps*



Fig. 31. *Untitled (Torso)*. 1992. Rachel Whiteread . Cera.

Há ainda uma declinação, mais recente, que ocorre na situação em que o objecto de vidro é conseguido por contacto com um molde obtido (directamente) de um artefacto em barro modelado a mão por mim. Aqui misturamos a lógica do desenho e da pareidolia (encontro) com o trabalho de contacto: a forma modelada é o resultado da elaboração do encontro pareidólico, que se deu no momento do caminhar, do encontro táctil entre as minhas mãos e o barro modelado por elas e a água, num processo muito próximo ao que acontece no desenho e que já analisamos no capítulo *Compenetrazione enquanto Encontro*. A partir desta forma, cria-se um molde, que pode ou não incluir areia recolhida no local. O vidro fixa e sintetiza todos estes movimentos através da acção controlada do calor e do tempo.



Fig. 32. Objecto em vidro obtido por fusão sobre molde negativo de escultura em barro, com areia.

Penso que pode ser interessante detalhar mais a questão da adição ao molde de areia retirada do local: muitas vezes essa areia é proveniente da erosão dos desenhos feitos pelo arenito. Assim, à mediação pelo molde acrescenta-se uma memória corporal directa do local, que intervém no processo de modelação do objecto derivado do contacto.

À luz de tudo o que foi observado até aqui, é evidente a impossibilidade de controlo total do processo e, portanto, do resultado final. Esta impossibilidade é desejada, e concretiza-se no enorme número de variáveis em jogo, neste caso específico, mas é, em geral, uma característica intrínseca do processo de produção da forma por contacto.

A partir destes encontros, a 'empreinte'⁶⁹ forma um princípio, que conduz ao seguinte não-princípio: nunca sabemos exactamente qual será o resultado. A forma, no processo de 'empreinte' nunca é rigorosamente "pré-visível": é sempre problemática, inesperada, instável, aberta.

(...) As 'empreintes' em geral têm uma capacidade particular de impor a função de uma espécie de inconsciente técnico.⁷⁰

Quem utiliza técnicas de moldagem por contacto nunca controla, portanto, todo o processo. Existe uma técnica que pode orientar parcialmente o resultado final, mas fica sempre um espaço aberto ao acaso e ao imprevisível.

No caso da técnica de fusão do vidro aplicada à criação de objectos escultóricos, a imprevisibilidade atinge dimensões particularmente relevantes: o vidro, quando levado a temperaturas de fusão, tem um comportamento difícil de controlar e, por isso, favorece uma ideia de colaboração, ou coautoria. Essa ideia, como veremos no capítulo *Compenetazione enquanto Matéria*, é um aspecto que, ao longo deste ciclo de estudos, foi adquirindo uma importância crescente na minha forma de fazer e pensar o processo artístico.

4.2 Objectos em gesso

Como acontece frequentemente no trabalho de atelier, o fazer transforma a ideia e a ideia transforma o fazer.

⁶⁹ Não traduzi a palavra *empreinte* para português por causa da impossibilidade de encontrar uma palavra portuguesa que se refira contemporaneamente os significados de impressão, gravura e marca.

⁷⁰ Didi-Huberman, G., 2008, p. 33. Original: *De ces rencontres, l'empreinte se fait un principe, qui aboutit au non-principe suivant : on ne sait jamais exactement ce que cela va donner. La forme, dans le processus d'empreinte, n'est jamais rigoureusement « pré-visible » : elle est toujours problématique, inattendue, instable, ouverte. (...) l'empreinte en général possède une capacité particulière à imposer la fonction d'une sorte d'inconscient technique.*

A certa altura, no processo de experimentação da fusão do vidro, decidi incluir como matéria de trabalho final os positivos de gesso que por vezes utilizava para reproduzir as matrizes sobre as quais fundir o vidro. O objecto de gesso deixou assim de ser um meio de processo para se tornar um elemento constituinte da obra.

As formas em gesso presentes em *Farinha de Ossos* são reproduções positivas obtidas a partir de moldes do corpo humano.



Fig. 33. Dois objectos em gesso parte da instalação *Farinha de Ossos*.

Estes objectos remetem directamente para uma série de práticas, analisadas por Georges Didi-Huberman, que são transversais à história da humanidade e, como tal, anacrónicas em relação a ela. Relacionando-se, em primeiro lugar, com o culto dos mortos, por exemplo na criação de máscaras funerárias, manifestam um desejo de eternizar o transitório: isto implica uma ligação com a memória, mas também com a reprodução, como vimos no começo do capítulo. Os moldes corporais foram, ainda, utilizados em práticas inerentes ao universo devocional: pense-se, por exemplo, nos *ex-votos*. Mais tarde, esta prática expandiu-se também aos estudos médicos. Em todos estes casos, a relação mais ou menos directa com a consciência da fragilidade, da finitude do corpo humano é uma constante.

o paradigma da 'empreinte' deve ser visto em termos do contacto - o elo antropológico - entre os vivos e os mortos; isto é claramente demonstrado pelo contexto florentino, através da unidade processual que impõe entre objectos votivos e funerários. De facto, Florença desenvolveu a sua forma muito especial de moldar ex-votos sobre pessoas vivas ao mesmo tempo que se generalizava a prática da utilização de máscaras mortuárias.⁷¹

⁷¹ *Ibidem*, p. 99. Original: *le paradigme de l'empreinte doit se penser dans le contact - le lien anthropologique - du vivant et du mort; ce que le contexte florentin démontre à l'évidence, à travers l'unité processuelle qu'il impose entre objets votifs et objets funéraires. Florence a, en effet, développé sa manière si Particulière d'ex-voto moulés sur le vivant dans le même temps où se généralisait la pratique des masques mortuaires*

As formas de gesso feitas a partir de moldes estão também intimamente relacionadas com as práticas de escultura, como se pode ver em *La ressemblance par contact* de Didi-Huberman⁷². Segundo Didi-Huberman, se Vasari excluía categoricamente do contexto da arte os objectos de gesso feitos a partir de moldes, Donatello, na mesma época, não limitava o seu vasto campo de experimentação e, para além de não hesitar em recorrer a estilos escultóricos distintos, mesmo dentro da mesma obra, recorria abundantemente à herança das práticas de moldagem que, como acabamos de analisar, eram em voga no seu tempo em Florença.

Em *Giuditta e Oloferne*,

as pernas de Holoferne são o resultado de um molde tirado da natureza (...).

Quando Donatello, no seu Judite, procede a uma montagem deslumbrante de peças altamente idealizadas e de peças retiradas diretamente da textura das coisas, quando associa livremente classicismo 'all'antica' e crueldade gótica, não está a fazer outra coisa senão reintegrar o "nó" da memória na "linha" supostamente orientada da história dos estilos. Ao fazê-lo, joga com todas as tabelas do tempo, impondo-nos o poder do anacronismo, ensinando-nos um pouco mais sobre o que significa a sobrevivência.⁷³



Fig. 34. *Giuditta e Oloferne*, Donatello. 1460 ca. Visão geral e pormenores do pé e das pernas de Oloferne.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ *Ibidem*, p. 105. Original: *les jambes d'Holopherne sont le résultat d'un moulage sur nature (...) lorsque Donatello dans sa Judith, procède au montage stupéfiant de morceaux hautement idéalisés et de morceaux directement prélevés sur la texture des choses, lorsqu'il associe librement classicisme all'antica et cruauté gothique, il ne fait rien d'autre que réintroduire le « nœud » de la mémoire dans la « ligne », censément orientée, de l'histoire des styles. Ce faisant, il joue bien sur tous les tableaux du temps, nous imposant le pouvoir de l'anachronisme, nous enseignant un peu mieux ce que survivance veut dire.*

É interessante notar o modo como a questão da *compenetrazione* se desenvolve no caso dos objectos em gesso: aqui, ela exprime-se a vários níveis.

Manifesta-se, à semelhança das outras formas por contacto, na adaptação do gesso líquido à matriz, que, por sua vez, é obtida pela adaptação ao corpo sobre o qual foi decalcado, num diálogo directo entre corpos, objectivado no resultado final.

Mas a *compenetrazione* dá-se também a nível temporal: nos objectos de gesso obtidos a partir dos moldes, coexistem a temporalidade pontual do momento em que a *empreinte* foi tirada, a temporalidade anacrónica da prática de reprodução de partes do corpo em gesso, transversal à história e ao uso, e a temporalidade de cada costume individual relacionado com essa prática, em diálogo directo - ou não - com a tradição escultórica.

Por outras palavras, coexistem nestes objectos a memória do momento de contacto que deu origem ao objecto e a do corpo reproduzido no objecto, a memória das práticas funerárias, a dos ritos devocionais, a dos estudos médicos e a da modelação ou, em certos casos, da realização da escultura.

No campo da escultura, se, por um lado, Vasari e, em consonância com ele, vários escultores clássicos, abominavam os moldes em gesso, que consideravam matéria morta, em contraste com a vida do mármore, é importante sublinhar aqui que todos eles utilizaram largamente tais objectos, como matéria de estudo e de preparação. No caso de Canova, Didi-Huberman relata a importância de tais formas:

*a utilização da gipsoteca, uma função heurística, ou mesmo combinatória, deste repertório de formas capaz de dar origem a um verdadeiro auto-engendramento da própria obra.*⁷⁴

A capacidade da técnica de moldagem em gesso para reproduzir fielmente até os mais finos relevos da pele associa também esta prática, na escultura, à representação da sensualidade, do prazer. Em Didi-Huberman encontramos a citação da escultura de Clésinger *Femme piquée par un serpent*.

A escultura representa fielmente um corpo feminino no momento de morte, em uma ligação renovada entre eros e thanatos. Quando a escultura foi apresentada ao público, foi considerada escandalosa e perversa, porque a fidelidade da reprodução do corpo do modelo, tornada possível por ter sido esculpida a partir de um molde do corpo da mulher retratada, acentuava fortemente a taticidade e não permitia uma idealização ou a distância que uma escultura normalmente proporcionaria. A isso terá que

⁷⁴ *Ibidem*, p. 155. Original: *l'usage de la gypsothèque, une fonction heuristique, voire combinatoire, de ce répertoire de formes capable de susciter un véritable autoengendrement de l'œuvre elle-même.*

ser acrescentado que o escultor tinha sido um amante da modelo e que a escultura tinha sido encomendada por um comerciante que, por sua vez, era amante dela.



Fig. 35. *Auguste Clésinger, Femme piquée par un serpent. 1847. Mármore.*

À luz do que foi visto, é evidente como a história de todas as *nuances* possíveis do uso da reprodução por contacto de corpos ou partes de corpos converge, implicitamente, no trabalho aqui apresentado. Consequentemente, este, na sua aparente simplicidade, coloca uma série de questões conceptuais e formais que abrem uma multiplicidade de possibilidades de desenvolvimentos futuros, tanto ao nível da produção artística como ao nível da reflexão sobre a mesma.

4.3 Farinha de ossos e pó de pedra

Para terminar este capítulo, gostaria ainda de analisar o papel que o pó de pedra e a farinha de ossos desempenham em *Farinha de Ossos*, na perspetiva do movimento de *compenetrazione* como contacto.

As pedras são os ossos escondidos da terra:

*Abandonem o templo e atirem os ossos da grande Mãe para trás das costas*⁷⁵

disse o Oráculo a Pyrrha e Deucalion após o dilúvio universal.

⁷⁵ Publio Ovidio Nasone. (2013). *Metamorfosi*. Garzanti Classici. Original: *Uscite dal tempio e gettate dietro le vostre spalle le ossa della grande Madre*. Ovídio, no mito de Deucalião e Pirra, conta a resposta obscura que a deusa deu aos dois jovens recém-casados, proferindo estas palavras enigmáticas: *Saiam do templo e atirem os ossos da Grande Mãe para trás das costas*. Só mais tarde se aperceberam de que a Grande Mãe era Gaia e, atirando pedras às costas, repovoaram a Terra: as pedras atiradas por Deucalião tornaram-se homens, as atiradas por Pirra, mulheres. (de: <https://www.antrodithoth.com/2020/06/15/loracolo-delfico-e-il-culto-ctonio-apollineo/#sdfootnote7sym> consultado a 21/8/2024)

Ossos de animais e ossos minerais são feitos da mesma substância, a um nível mítico, simbólico e, em certa medida, químico: há pedras que foram ossos - na zona onde vivo e caminho, rica em fósseis e restos de animais pré-históricos, esta é uma evidência que incorpora o quotidiano.

A farinha de ossos é geralmente usada como adubo, em agricultura biológica: o mineral animal volta ao solo para criar nova vida, coerentemente com a ideia de *Reciclagem Cósmica* que vimos no primeiro capítulo, citando Coccia⁷⁶.

O pó também recorda o tempo: *tu és pó e ao pó voltarás*⁷⁷, tal como no quotidiano o pó se acumula nas coisas, testemunhando a passagem do tempo.

Assim, sobre o pó de ossos e de pedra, já misturados, indistinguíveis, deposita-se invisivelmente, ao longo do tempo, o pó do lugar. Após o período de exposição, o pó assim misturado é recolhido para ser reutilizado: e assim transporta invisivelmente consigo a memória dos lugares e dos tempos em que foi apresentado.

Na instalação, neste caso, o contacto deixa de ser memória e passa a ser presente, acontece diante dos nossos olhos: o pó adapta-se à superfície do plano que alberga a instalação e aos corpos dos objectos em gesso - memórias do corpo humano. Como no caso das mãos nas grutas de Lascaux (e outras), o pó unifica suporte e objecto, torna-os um só. Talvez, num determinado momento, num possível desenvolvimento, o objecto possa ser eliminado, ficando apenas o corpo da sua ausência, como acontece neste subtil trabalho de Armanda Duarte.

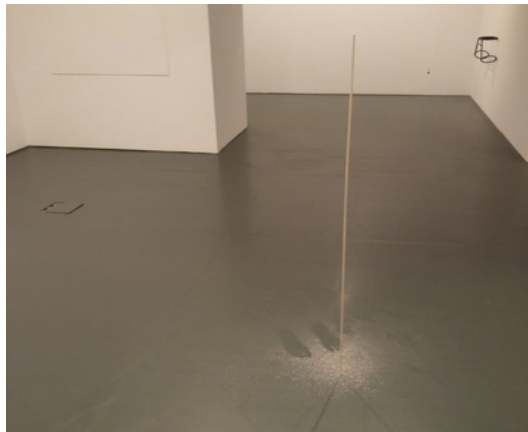


Fig. 36. Armanda Duarte, cabeça, tronco e membros, 2012. Pormenor. Exposição Fantasma Gaiata, Culturgest, Lisboa, 2023.

Como escrevi no início do capítulo, a ideia transforma a obra e a obra transforma a ideia: a *compenetrazione* por contacto também participa neste sentido, no contacto entre a ideia e o fazer, e

⁷⁶ Coccia, E., 2020. Ver. Cit. Pag. 14 e 122.

⁷⁷ Bíblia, Livro da Genese. cfr Gen 3,19

entre a ideia do fazedor e a ideia de quem escreve sobre o fazer, como aconteceu, neste caso, na leitura e reflexão sobre o livro *La ressemblance par contact* de Didi Huberman. Esta leitura, descoberta por acaso no momento oportuno, permitiu-me perceber o quanto o papel do contacto seja fulcral na minha ideia de *compenetrazione* e nas urgências que condicionam o meu fazer artístico, e quão vasto é, ainda, o campo de investigação, nesta caminhada que é sempre igual a si própria, e sempre diferente.

Caminhar é penetrar
sensualmente num corpo,
possuí-lo e deixar-se possuir por
ele. (23-06-2023)

5. *Compenetrazione* enquanto Fusão

*Subjacente à nossa existência está uma série de transições do contínuo para o descontínuo e do descontínuo para o contínuo. Somos seres fragmentários, indivíduos que morrem isolados no decurso de uma aventura ininteligível, mas ansiamos pela descontinuidade perdida. Suportamos com dificuldade a condição que nos prende a uma individualidade aleatória, à individualidade mortal que efetivamente somos. E, se temos o desejo angustiado pela duração deste ser destinado a perecer, por outro lado e ao mesmo tempo temos a obsessão por uma totalidade original, que nos liga genericamente ao ser.*⁷⁸

(Georges Bataille)

Transversal a todo o capítulo anterior, *Compenetrazione enquanto Contacto*, vimos de perto o papel que a técnica da fusão do vidro teve e tem tido ao longo do meu percurso de estudos de mestrado.

É, portanto, uma consequência natural a necessidade de aprofundar, neste capítulo, o modo como a fusão é declinada no meu trabalho como agente de *compenetrazione*.

Debrucei-me especificamente sobre o modo como a fusão do vidro permite a adaptação da matéria a uma superfície, criando objectos que encarnam o momento de contacto entre corpos. Isto acontece também no caso dos objectos realizados com a outra técnica de modelação do vidro que experimentei durante o período de mestrado: a do vidro soprado. No entanto, neste caso, estão também envolvidos outros processos que será interessante analisar com mais pormenor neste capítulo.

O acto de fusão como forma de *compenetrazione* manifesta-se também como forma de criar um novo corpo através da agregação de corpos distintos, como premissa do desenho, e como modo de fruição sinestésica da obra.

Há, por fim, um outro modo de manifestação da *compenetrazione* através da fusão, que permeia todo o processo artístico: o entre ideias e conhecimentos, cujo fluxo condiciona a prática artística, como analisaremos no capítulo *Compenetrazione enquanto Processo II*.

⁷⁸ Bataille, G., 1969, p. 8. *Alla base della nostra esistenza, sta una serie di passaggi dal continuo ad discontinuo e dal discontinuo al continuo. Noi siamo esseri frammentari, individui che muiono isolatamente nel corso di un'avventura inintelligibile, ma abbiamo la nostalgia della perduta discontinuità. Sopportiamo a fatica la condizione che ci inchioda a una individualità casuale, a quella individualità mortale che siamo in effetti. E, se abbiamo il desiderio angoscioso della durata di quest'essere destinato a perire, d'altra parte e in pari tempo abbiamo l'ossessione di una totalità originaria, che genericamente ci collega all'essere.*

5.1 Fusão e contacto no objecto de vidro soprado



Fig. 37. *Instantâneo*. 2023. Pormenor. Vidro soprado. Exposição *O lugar do espectador*, Círculo de Artes Plásticas de Coimbra – Círculo Sereia. Curadoria: João Silvério. Imagem: Jorge das Neves. Cortesia do CAPC

Paralelamente aos estudos de mestrado, tive a oportunidade de participar em acções de formação e experimentação da técnica de vidro soprado no centro de formação do CENCAL, na Marinha Grande. Até então, o meu trabalho com o vidro tinha-se limitado quase sempre ao formato plano, que, na maior parte dos casos, utilizava como suporte para o desenho ou a pintura, intervindo eventualmente no recorte do contorno exterior. Ou, no caso da primeira caminhada sobre vidro, que mais tarde deu origem a *Passagem e Ser Frágil*, como material performativo.

A necessidade de explorar as potencialidades do vidro como material escultórico já vinha a surgir há algum tempo, pelo que agarrei com energia as oportunidades que se me apresentaram ao longo dos últimos dois anos.

O trabalho com o vidro soprado fascinou-me desde o primeiro momento: o movimento hipnótico da massa incandescente rodada na extremidade da cana, a poça de vidro fundido no forno, a escuta da matéria viva que, naquele momento, dita a lei. O cheiro a queimado, o calor, a sensação de estar numa outra dimensão, a concentração que não permite divagações, a descoberta contínua.



Fig. 38. Processo. Cencal, Marinha Grande, 2023.

Quando se trabalha com vidro soprado num contexto semelhante, está-se, necessariamente, imersos em *compenetrazione*: a necessidade de escutar é vital, a modelação do objecto pressupõe sempre um processo dialéctico e colaborativo, no qual participam vários actores a vários títulos.

O processo que está na origem das obras em vidro soprado é resultado de uma relação entre os elementos que constituem a matéria-prima, o sopro, o calor, a acção. Cada peça é o resultado de um complexo encadeamento de forças e encontros: entre a experiência, a ideia que lhe deu origem e que me levou ao centro de formação, a conversa com os técnicos, o saber prático, a memória e as ideias dos mestres vidreiros, as forças físicas necessárias à realização do trabalho e o estado de espírito de todos os intervenientes. Existe ainda *causalidade*, não existe erro: a obra final nunca é algo que pertença apenas a quem activa o impulso de criação do objecto específico – o/a artista: ele/a, tal como o corpo, é intermediário/a de transformação da matéria.

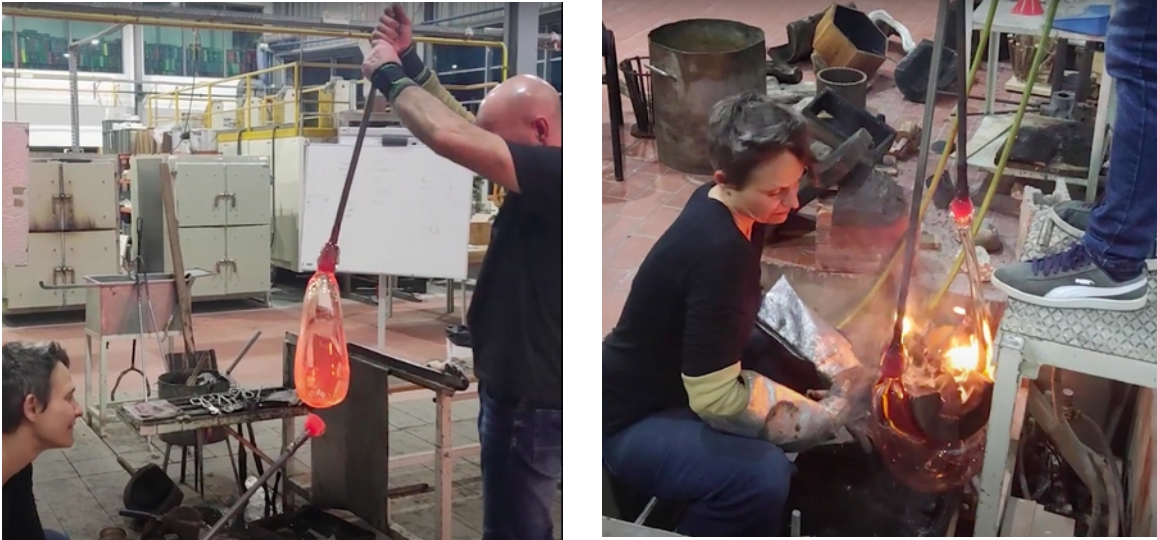


Fig. 39. Processo. Cencal, Marinha Grande, 2024. Com o vidreiro Arlindo Francisco. *Frames de vídeo.*

A fusão e o contacto compartilham aqui a manifestação da *compenetrazione*. O vidro fundido, no seu estado viscoso, como mel incandescente dificilmente controlável por mãos pouco hábeis, adapta-se a qualquer forma e fossiliza-a. O elemento fundido do vidro une-se com o movimento do mestre vidreiro, por sua vez condicionado pelas decisões tomadas em conjunto numa breve troca antes do início da realização do objecto. Antes de iniciar a acção, mostro o conjunto de pedras, madeiras, objectos encontrados na caminhada, que dispus no poço⁷⁹ exclusivamente para essa ação. Por vezes surge uma sugestão de modificação. Por vezes, outros participantes na formação ajudam-me a repensar ou construir as *assemblages*. A troca, a *compenetrazione*, alarga-se à partilha de conhecimentos, de pensamentos, de ideias, possibilitada pelo encontro. A respiração do técnico e a minha fundem-se no sopro que vai formando a esfera de vidro, que será depois modelada no poço que preparei: cada experiência é diferente. No momento do último sopro, directamente sobre o conjunto construído, desloco a cana para moldar o vidro e peço ao vidreiro que continue a soprar ou que pare. Podem ocorrer pequenos acidentes, deslocações na montagem; as pedras enegrecem, por vezes partem-se, a madeira arde, o vidro toma forma, por vezes estalando durante o processo. Em algumas ocasiões, modelo o vidro com as minhas mãos, usando luvas térmicas.

⁷⁹ Termo técnico que designa o lugar onde se sopra o vidro quando se utiliza um molde.



Fig. 40. Processo. Cencal, Marinha Grande, 2024. Com o vidreiro Arlindo Francisco. *Frames* de vídeo.

O objecto final é o resultado da fusão num só corpo de todas estas acções, trocas, momentos partilhados, encontros entre materiais, transformações recíprocas, respirações fundidas⁸⁰. Foi por isso que escolhi o título *Instantâneo* para a instalação feita, a convite de João Silvério, na exposição *O lugar do espectador*, onde apresentei os objectos feitos durante as acções realizadas em 2023 no CENCAL.



Fig. 41. *Instantâneo*. 2023. Vidro soprado. Exposição *O lugar do espectador*, Círculo de Artes Plásticas de Coimbra – Círculo Sereia. Curadoria: João Silvério. Imagem: Jorge das Neves. Cortesia do CAPC.

⁸⁰ Veja-se também a entrevista por Joana Silva sobre o meu processo em vidro soprado no Cencal da Marinha Grande: Cencal, 2024. Podcast CENCAL à conversa - Helena Valsecchi. Consultado em 12/08/2024. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=d9w3-A28QYU>

5.2 Fusão como resultado da *assemblage* de corpos

A palavra fusão tem vários significados; recorro novamente ao dicionário⁸¹ para os enumerar:

fusão:

nome feminino

1. *ato ou efeito de fundir; derretimento*
2. *FÍSICA passagem do estado sólido ao líquido, por efeito do calor*
3. *estado da substância derretida pelo calor*
4. *QUÍMICA ato de dissolver uma substância num líquido*
5. *junção; mistura*
6. *aliança; união*

Até agora, concentrei-me sobretudo nos significados relacionados com o estado físico da matéria, ou seja, essencialmente nos três primeiros significados. No entanto, há aspectos da minha prática que se enquadram no 5º e 6º sentidos do termo fusão: como junção, mistura, aliança e união. Sendo estes termos, de certa forma, sinónimos de *compenetrazione*.

Uma das práticas que se tem manifestado cada vez mais, de forma espontânea, no meu trabalho, primeiro no desenho e depois na escultura, é a da união de corpos ou fragmentos de corpos, de diversas proveniências e matérias, para criar um novo corpo. Esta prática é conhecida na arte moderna e contemporânea como *assemblage*, e foi muito utilizada pelos artistas surrealistas, dadaístas e cubistas.



Fig. 42. *Dentro di*, 2023. Vidro soprado, madeira queimada, lã de cão, fios de linho branco, aço.
Exposição *L'Invisible*. 2023. Museu de História Natural e da Ciência, Lisboa. Curadoria: Sofia Marçal

⁸¹ Infopédia. Dicionários Porto Editora. Consultado em 16/07/2024. Disponível em <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/fusão>

Em *Dentro di* o vidro soprado é modelado sobre a madeira encontrada numa caminhada na praia após uma maré viva, de acordo com a dinâmica exposta no parágrafo anterior. A madeira aqui utilizada foi, por sua vez, moldada pelo mar durante anos, ou talvez décadas, antes de chegar à praia e ser finalmente recolhida. O vidro, soprado sobre a madeira, tomou a sua forma e, ao mesmo tempo, moldou a madeira através do fogo que se liberta no encontro entre os dois materiais. Após o processo de moldagem e estabilização do objecto de vidro, decidi voltar a agregar as duas matérias, mutuamente modificadas pelo contacto e pela transformação provocada pelo fogo. A estes dois elementos, juntei o pelo de cão, obtido por um acto de cuidado e contacto⁸², que neste objecto, como um órgão vivo, penetra e protege o vidro. O fio de linho branco sustenta a madeira, remete para o baloiço⁸³ e para o seu simbolismo (o linho branco, em várias religiões, representa o elo entre o mundo terreno e o mundo do além, como veremos no capítulo *Compenetração enquanto Matéria*).

Encontro este movimento de fusão e transformação na obra de Berlinde de Bruyckere.



Fig. 43. Berlinde De Bruyckere, *Kreupelhout – Cripplewood*, 2013. 55ª Bienal de Veneza, Pavilhão da Bélgica.

Na sua obra, Berlinde de Bruyckere constrói formas que nos recordam a decomposição contínua dos corpos. Há lugar a uma transmutação contínua da matéria. A forma como a artista usa os materiais tem a capacidade de criar um curto-circuito. Os cobertores embebidos em cera são pele. Os ramos são ossos. Não deixam de ser o que são - ao vermos a obra, reconhecemos os materiais de que é feita, não há grande mistério - mas, também, ganham uma nova identidade: ao mesmo tempo o ramo é ramo e osso; ao mesmo tempo a manta embebida em cera é manta, e é pele.

A forma como o conceito de *compenetrazione* se manifesta em algumas obras desta artista é, para mim, brilhante. Na obra de arte, dá-se a transformação alquímica da matéria: não é um símbolo, não há desprendimento. Não é algo que representa outra coisa. Há uma identificação pura, a matéria adquire

⁸² O pelo foi oferecido por uma vizinha que encontro frequentemente nos passeios com o seu cão, a Ravie, uma *Rough Collie* que ela escova regularmente e cujo pelo guarda há anos.

⁸³ A ideia de baloiço foi já explorada na peça *Vertigem* (2022), exposta na ocasião de *Synecdoche* em 2022, na Galeria Sá da Costa. Veja-se: Valsecchi, H., *Synecdoche*, Consultado em 10/03/2024, em <https://helenavalsecchi.com/2023/12/26/synecdoche-2022-galeria-sa-da-costa-lisbon/>

um novo significado. O cavalo é humano, o humano é pedra, é animal. Já não são ou não são apenas "partículas" que passam de um corpo para outro provocando uma fusão, mas uma verdadeira transformação da matéria sem perda da sua identidade inicial.



Fig. 44. Berlinda De Bruyckere, *Glass Dome I*, 2007. Cera, epoxi, vidro, madeira.



Fig. 45. Berlinda De Bruyckere, *The Wound*, 2012



Fig. 46. Berlinda De Bruyckere, *Aletheia, on-vergeten*, 2019. Cera, madeira, epoxi, e sal.



Fig. 47. Berlinda De Bruyckere, *The Pillow*, 2010.

5.3 A Fusão no desenho

Como referi no início do parágrafo anterior, a *assemblage* manifesta-se no meu trabalho na produção de objectos e, também, no desenho.

No desenho, concretiza-se quer através da escolha do material e do processo que define o desenho, quer através da sobreposição de imagens ou referências relativas a universos distintos. Esta última

ocorre de forma mais explícita no caso das séries *Blessure/blessing I*⁸⁴ e *II*⁸⁵ que, respectivamente, sobrepõem visualmente, tecnicamente e materialmente elementos do corpo humano e mineral. Não irei aprofundar estas séries, por serem anteriores ao período do Mestrado, mas é importante referi-las como origem dos processos que aqui analisaremos mais detalhadamente.

Em continuidade com estas séries, nos desenhos executados durante o curso, continuei a utilizar pigmentos extraídos de pedras e argilas recolhidas durante as minhas caminhadas na falésia. Os pigmentos, sangue do corpo-terra, são normalmente misturados com goma-arábica e água ambiental (da chuva ou recolhida pelo desumidificador).



Fig. 48. Pigmento mineral recolhido na costa oeste, água ambiental, papel queimado, ramo. 2023-2024. Foto do atelier.

No fazer do desenho, intervém também a interação entre a água e a fogo. A forma padrão da folha retangular é apenas uma das possibilidades, vinda das longas tradições, da arte como janela, da facilidade de produção e da economia de meios. Mas os contornos da folha podem também ser objecto de reflexão e contribuir para a dinâmica da *compenetrazione*. No passado, tinha experimentado o recorte da folha como outra expressão do desenho, ou com o rasgar, ou, como se vê em *La Nostalgie du Paradis*, na sua definição sobre a forma das pedras: foi nesse trabalho que, pela primeira vez, incluí

⁸⁴ Valsecchi, H. (2021). *Blessure|Blessing I*, consultado em 12/07/2024, em <https://helenavalsecchi.com/blessure-blessing-i/>

⁸⁵ Valsecchi, H. (2021). *Blessure|Blessing II*, consultado em 12/07/2024, em <https://helenavalsecchi.com/blessure-blessing/>

inconscientemente o agente mineral no meu processo artístico. À medida que a minha atenção foi valorizando, no trabalho, o papel activo das forças percebidas como exteriores ao meu corpo, de outros agentes criadores, fui encontrando uma forma de os desenhos feitos por mim e as forças exteriores se fundirem: no caso dos desenhos, que evocam encontros individuais ocorridos durante a caminhada, o desenho, feito por mim com pigmentos recolhidos no local, é sobreposto ao desenho definido pelo diálogo entre a água e o fogo, em que o controlo da minha parte se limita a activar o processo e, depois, necessariamente, a tomar medidas para evitar a deflagração de um incêndio. Estes desenhos são suspensos em ramos de árvores ou fragmentos de madeira encontrados, já no chão, durante as caminhadas. O ramo participa no desenho e, libertando-o da sua relação directa com a parede, torna-o escultórico: a fusão aqui é também entre práticas artísticas. Não sabemos, nem queremos saber, onde acaba o desenho e começa a escultura.



Fig. 49. Pigmento mineral recolhido na costa oeste, água ambiental, papel queimado, madeiras. 2023-2024. Foto do atelier.

Esta fusão ou encontro entre a escultura e o desenho também tem lugar em *La Contemplation du Feu*, trabalho *em progress* que desenvolvi como *site specific* na exposição colectiva *O Futuro como Aventura*, na Cooperativa Comunicação e Cultura, em Torres Vedras, com curadoria de Isabel Baraona. Essa obra é uma elaboração dos desenhos de luz que tinha apresentado já em *L'Invisible*, na instalação

*Venus aux Tiroirs II*⁸⁶. Nestes trabalhos, histórias individuais (gavetas, vidros de janelas, molduras, a memória dos objectos) fundem-se num único desenho-objecto: o desenho se dissocia completamente da minha mão e é o resultado do encontro entre a luz, o vidro e o papel.

A electricidade, tal como o fogo, é, segundo Bachelard, um elemento erótico e, portanto, unificador, e este aspecto desempenha evidentemente uma função de reforço na ideia de *compenetrazione* enquanto fusão:

a mão que empurra o pilão na ranhura, imitando carícias mais íntimas. Antes de ser filho da madeira, o fogo é filho do homem.

e

*Como a fricção é a causa da electricidade, Rabiqueau desenvolveu uma teoria eléctrica dos sexos baseada no tema da fricção.*⁸⁷

Em todos estes casos, a estas fusões e sobreposições junta-se a camada temporal, resultando também numa série de estratificações que, como se viu noutros capítulos, reúne a temporalidade de todos os materiais e corpos que passam a fazer parte do novo corpo: desde os milhões de anos que o pigmento levou a formar-se, ao tempo que a árvore levou a viver, ao tempo que o papel levou a arder, ao tempo das vidas que foram acompanhadas por estas antigas caixas e gavetas, ou pelos vidros das janelas⁸⁸ usados para a *Contemplation du Feu*, cujos desenvolvimentos ainda são para descobrir, e assim por diante.

⁸⁶ Ver imagens na página 22.

⁸⁷ Bachelard, G., 1949, pp. 42-43. Original: *la main qui pousse le pilon dans la rainure, imitant des caresses plus intimes. Avant d'être le fils du bois, le feu est le fils de l'homme.*

E

Puisque le frottement est cause de l'électricité, Rabiqueau va développer, sur le thème du frottement, une théorie électrique des sexes.

⁸⁸ O vidro utilizado foi retirado das janelas de uma casa antiga momentos antes da sua demolição, que testemunhei e filmei.



Fig. 50. *La Contemplation du Feu*. 2024. Antigas caixas e gavetas de madeira, vidros de janela, vidros de moldura, papel 300gr, fonte de luz. (Imagem: exposição *O Futuro com Aventura* com curadoria de Isabel Baraona. Cooperativa de Comunicação e Cultura, Torres Vedras)



Fig. 51. *La Contemplation du Feu*. 2024. Pormenor. Exposição: *O Futuro como Aventura*. Cooperativa de Comunicação e Cultura, Torres Vedras. Curadoria de Isabel Baraona.

5.4 Sinestésias

Embora os neurocientistas contemporâneos estudem a "sinestesia" - a sobreposição e a mistura dos sentidos - como se fosse uma experiência rara ou patológica a que apenas certas pessoas são propensas (aquelas que relatam "ver sons", "ouvir cores" e coisas do género), a nossa experiência primordial e pré-conceptual, como Merleau-Ponty torna evidente, é inerentemente sinestésica. O entrelaçamento das modalidades sensoriais só nos parece invulgar na medida em que nos afastamos da nossa experiência directa (e, portanto, do nosso contacto primordial com as entidades e os elementos que nos rodeiam)⁸⁹.

Voltamos ao conceito de tactilidade do conhecer (Taussig, 2008⁹⁰), ou seja o conhecer com todo o corpo, com todos os sentidos: num trabalho artístico em diálogo contínuo com a experiência necessariamente multissensorial proporcionada pelo caminhar quotidiano é, a meu ver, inevitável estimular todos os sentidos envolvidos. No processo de conhecer, os sentidos, embora dependentes de diferentes órgãos do corpo, fundem-se entre si:

Não se trata de negar que os sentidos são modalidades distintas. Trata-se de afirmar que são modalidades divergentes de um corpo vivo único e unitário, que são poderes complementares desenvolvidos em interdependência complexa uns com os outros. Cada sentido é uma modalidade única da existência deste corpo, mas na actividade da percepção estas modalidades divergentes intercomunicam e sobrepõem-se necessariamente.⁹¹

Foi com base nestas premissas que comecei a gravar ou a seleccionar e projectar som e/ou vídeo nos meus trabalhos mais recentes, ou a escolher materiais que, para além de uma consistência visual e táctil específica, tivessem também um cheiro particularmente activo.

⁸⁹ Abram, D., 1997, p. 60. Original: *Although contemporary neuroscientists study "synaesthesia"-the overlap and blending of the senses-as though it were a rare or pathological experience to which only certain persons are prone (those who report "seeing sounds," "hearing colors," and the like), our primordial, preconceptual experience, as Merleau-Ponty makes evident, is inherently synaesthetic. The intertwining of sensory modalities seems unusual to us only to the extent that we have become estranged from our direct experience (and hence from our primordial contact with the entities and elements that surround us).*

⁹⁰ Ingold, T., Vergunst, J. L., 2008, p. 112.

⁹¹ Abram, D., 1997, p. 61. Original: *This is not to deny that the senses are distinct modalities. It is to assert that they are divergent modalities of a single and unitary living body, that they are complementary powers evolved in complex interdependence with one another. Each sense is a unique modality of this body's existence, yet in the activity of perception these divergent modalities necessarily intercommunicate and overlap.*

Na exposição *L'Invisible*, (Museu de História Natural, Curadoria de Sofia Marçal, Dezembro 2023-Janeiro 2024) dois altifalantes posicionados nos lados opostos da sala reproduziam, quando acionados por sensores de movimento, o infrassom produzido pela cratera profunda do vulcão Cotopaxi⁹² e o registo de uma respiração humana ofegante após a subida a uma falésia.

Em *O lugar do espectador* (Círculo de Artes Plásticas de Coimbra - Círculo Sereia, com Curadoria de João Silvério. Junho-Setembro 2023) o vídeo e o som ambiente de *Ser Frágil* (canto de passarinhos e quebra dos vidros pela passagem) unificavam e dialogavam com a experiência do espectador na instalação, que incluía as esculturas em vidro soprado de *Instantâneo*, a escultura-desenho *Ka* e os desenhos da série *Blessure|Blessing II*.

Em *Farinha de Ossos*, na exposição colectiva *Abaladiça* organizada para o 30º aniversário da ESAD.CR, para além do som de *Cotopaxi*, o cheiro a farinha de ossos estava fortemente presente, o que condicionava a experiência da obra de forma muito variável.

Trata-se, em todos estes casos, de abordagens iniciais a serem exploradas futuramente, e considero fundamental o seu aprofundamento no devir do meu trabalho futuro.

⁹² AGU, 2018.

*Redespertar o desejo de união. Desejo de união com -
ou união em. Este é o trabalho.*

*Redespertar, empurrar, impulsionar o desejo de junção,
mesmo sabendo que nunca será satisfeito.*

É isso que é importante.

*Renovar esta urgência todos os dias. E para isso é
preciso escuta e silêncio. Rever todas as coisas vistas,
lidas, escritas, ouvidas. Depois, fazer silêncio. Então,
as imagens certas aparecerão.*

(23/7/2023)

6. *Compenetrazione* enquanto Matéria

Por conseguinte, as minhas obras, embora sejam minhas, não dependem apenas de mim. Não são idênticas a mim. De facto, o mundo exterior penetra-as profundamente. O meu ponto de vista sobre a arte é, numa palavra, a expressão da curiosidade pelo infinito, a procura do infinito. O infinito parte de nós próprios, é o que aparece quando há uma ligação com coisas que são diferentes de nós próprios.⁹³
(Lee Ufan)



Fig. 52. Processo: feltagem de pelo de cão.

A partir do momento em que se assume, na perspectiva da *compenetrazione*, a identificação do humano (e, portanto, do/a artista) com a matéria, a matéria é autor de igual direito. Ela é autor tanto quanto o pensamento, a mão, o corpo humano, e o corpo não humano.

Este reconhecimento é importante na perspectiva da procura de fusão com o não-finito e, portanto, da transcendência dos limites temporais, espaciais e físicos a que está sujeita uma existência percebida como individual.

Tal busca pode ser declinada, e tem sido declinada, ao longo do tempo, sob diferentes formas e está na base da necessidade histórica, transversal, do sentimento do sagrado, assim como do meu trabalho artístico. Em particular, durante o caminho que segui no período de mestrado, concentrei-me nas formas como essa pesquisa pode ser expressa através do lugar, do processo, dos materiais e da sua história. Esta abordagem é importante para o crescimento de uma consciência que considero necessária

⁹³ Ufan, L., 2013, p. 25. Original: *Par conséquent, mes œuvres, tout en étant miennes, ne dépendent pas seulement de moi. Elles ne sont pas identiques à moi. En effet, le monde extérieur y pénètre profondément. Mon point de vue sur l'art, c'est, en un mot, l'expression de la curiosité pour l'infini, c'est la recherche de l'infini. L'infini, c'est à partir de soi-même, c'est ce qui apparaît quand il y a un lien avec les choses qui sont différentes de soi.*

neste momento específico do meu percurso artístico, mas não exclui outras formas de concretização, mais relacionadas com a história da iconografia, em continuidade com projectos anteriores a esta fase⁹⁴: são modalidades diferentes de proceder na mesma investigação que, pela sua própria natureza, não pode estabelecer limites em termos de possibilidades ou direcções, sob pena de uma simplificação excessiva e um constrangimento do fluxo artístico.

No âmbito mais restrito, portanto, da reflexão teórica sobre a relação entre artista e material, é muito interessante a contribuição de vários autores contemporâneos, entre os quais Petra Lange-Berndt⁹⁵. Na antologia *Materiality*, Lange-Berndt reuniu textos escritos por vários artistas e teóricos da arte, caracterizados pela sua reflexão sobre o material como colaborador ou, para usar a expressão escolhida pela curadora, sobre a *material complicity*.

*O que significa dar agência ao material, seguir o material e actuar com o material? Para começar, os materiais não são objectos nem coisas; se considerarmos uma vassoura, por exemplo, a vassoura é uma coisa, enquanto o material pode ser madeira ou plástico. Os materiais são muito menos antropocêntricos*⁹⁶

*(...) ser cúmplice com o material implica, antes de mais, reconhecer o não-humano*⁹⁷.

*Se se quer ser cúmplice dos materiais, não basta apontar o facto de alguns objectos serem feitos de cabelo ou de pedra, e a forma como reagimos a eles. O objetivo é compreender a história dos materiais utilizados, pesquisar outros contextos em que foram aplicados, seguir os seus vestígios e, acima de tudo, descobrir como, na frase de Derrida, “fazer rir o material”. (...) fazer ‘cócegas’ nos materiais significa abraçar o carnealesco, o popular, o excessivo - e, se necessário, embaraçar-se a si próprio.*⁹⁸

Em coerência com esta perspectiva, os materiais, para além de terem um valor simbólico e histórico central na sintaxe do meu trabalho, têm regras e uma vida própria, que ultrapassam a minha capacidade (e vontade) de controlo. Como tal, são co-autores: determinam as qualidades estéticas da obra final e a

⁹⁴ Veja-se, por exemplo: Valsecchi, H. (2022). *Synecdoche (June 2022)*. Consultado em 03/03/2024, em <https://helenavalsecchi.com/synecdoche-june-2022/>

⁹⁵ Lang-Berndt, P., 2015.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 13. Original: *What does it mean to give agency to the material, to follow the material and to act with the material? For a start, materials are neither objects nor things; if one considers a broom, for instance, the broom is a thing while the material might be wood or plastic. Materials are far less anthropocentric*

⁹⁷ *Ibidem*, p. 17. Original: *to be complicit with the material means, above all, to acknowledge the non-human*

⁹⁸ *Ibidem*, p. 20. Original: *If one wants to be complicit with materials, it is not enough simply to point to the fact that some objects are made out of hair or stone, and how we react to them. The point is to understand the history of the materials used, to research other contexts in which they were applied, to follow their traces, and most importantly, to find out how, in Derrida’s phrase, to ‘make the matériel laugh’. (...) to ‘tickle’ materials means to embrace the carnealesque, the popular, the excessive - and if necessary, to embarrass oneself.*

forma como a obra irá se alterar ao longo do tempo, assim como a sua sobrevivência - ou não - à espécie humana.

6.1 Matéria simbólica



Fig. 53. Processo: imagem parte de uma série de fotografias tiradas na ocasião da residência artística Quarry Sonnets na Vale de Medo (2022), organizada pelo LIDA. Pigmento mineral sobre pele. (desenho: Maria Fradinho)

Os símbolos despertam a consciência a um nível mais profundo do que o permitido pela palavra. Por isso, penso que pode ser interessante, por uma questão de exaustividade, analisar as formas como o símbolo actua no meu trabalho e como pode, por sua vez, participar no desenrolar do *fil rouge* da *compenetrazione*, que o atravessa em todos os seus aspectos. Francesco Pellizzi esclareceu como o símbolo, para além de ser algo que representa outra coisa, é um aglomerado de significado, composto por vários elementos: o significado que transmite, no entanto, não coincide com, mas ultrapassa a somatória dos elementos que o compõem:

Na linguagem comum, "símbolo" é algo que representa outra coisa. (...) No entanto, os símbolos são outra coisa (...) os símbolos são algo como feixes compactados de sentido. De facto, dois atributos são essenciais ao símbolo: o primeiro é que é uma entidade composta, o segundo, que esta entidade não é redutível aos elementos que a compõem. (...) Se é difícil falar do símbolo, é porque se lida através da linguagem discursiva com

algo que não pertence à linguagem discursiva (é também um problema fundamental quando se fala de arte em geral).⁹⁹

Nesse sentido, o significado veiculado pelo símbolo é, portanto, algo que vai para além do objecto, dos elementos que o compõem e das relações entre eles: ao se interpenetrarem, esses elementos se transformam, gerando um significado novo e superior. É esta defasagem que, segundo Pellizzi, também caracteriza a obra de arte:

O conteúdo de uma obra, a meu ver, é exactamente esse algo, para além da relação entre forma e matéria, mas estritamente dependente dela, que constitui o seu núcleo simbólico.¹⁰⁰

Citando o artista uruguaio Joaquin Torres Garcia, Pellizzi nos faz entender que, no entanto, ao operar com tais símbolos é necessário fazer um trabalho de introspecção, no qual percebemos como esses símbolos ressoam dentro de nós, para depois expressar essa ressonância no trabalho artístico. As palavras de Torres Garcia¹⁰¹ sugerem que ele acredita na existência de um conhecimento íntimo e profundo a que recorreremos para produzirmos trabalho artístico, e que é isso que nos atrai para os símbolos que adoptamos: a forma como eles ressoam dentro de nós. Este aspecto é relevante para compreender a importância da inclusão de um objecto simbólico ou do simbolismo de forma geral, no trabalho artístico.

Nas palavras de Torres Garcia: "É preciso olhar bem para dentro de cada ser, de cada coisa, e de nós próprios"(...) um programa muito preciso de introspecção e expressão¹⁰²

⁹⁹ Pellizzi, F., 1986. Original: *In common parlance, 'symbol' is something that stands for something else. (...) Yet, symbols are something else (...) symbols are something like compacted bundles of sense. In fact, two attributes are essential to the symbol: the first is that it is a composite entity, the second, that this entity is not reducible to the elements that compose it. (...) If it is hard to talk of the symbol, it is because one deals through discursive language with something that does not belong to discursive language (also a fundamental problem when talking of art in general). In the case of the traditional symbol, its indivisibility and effectiveness resides in the resonance between its elements: thus a symbol is strictly a relational construct. Also, again contrary to common usage, the symbol is implosive, or, if you wish, self referential.*

¹⁰⁰ *Ibidem*. Original: *The content of a work, as I see it, is exactly that something, beyond the relation between form and subject matter, but strictly dependent on it, that constitutes its symbolic core.*

¹⁰¹ In *Ibidem* veja-se a seguinte citação das palavras de Torres Garcia: *..the only thing that has value is very primitive art, popular art and the art of children... .. But is it that we must confine ourselves to a sort of savage primitivism, and make no effort to cultivate anything?.. Not at all, quite the contrary. ..But we mustn't take the wrong path. It is always within ourselves that we must find what is already done, following a tendency of our own, and that will expand our consciousness. ...Always, then, towards the interior... More and more towards the deep... The opposite is the way of material thought. ..That looks outward.. We have all things in the world within ourselves.. And our own personal geometry, that is our alphabet.. Let us try to go beyond the limits of this alphabet and let us try to draw looking inward, and never outward.. There the two things can unite without our thinking.*

¹⁰² *Ibidem*. Original: *In Torres Garcia's words: "We must look well inside every being every thing, and inside ourselves"(...) a very precise program of introspection and expression*

Toda a matéria que utilizo no meu trabalho é simbólica, porque remete constantemente para outra coisa, a vários níveis ao mesmo tempo (esta outra coisa, no entanto, volta a entrar em mim: o símbolo serve para compreender melhor a “minha” essência, que é a essência de todos, num movimento que sai para voltar). Na *assemblage* dos materiais, os símbolos veiculados por cada um deles interpenetram-se, gerando novos significados. Uma vez que o símbolo é culturalmente determinado, a *assemblage* de materiais activa uma *assemblage* de símbolos que, por sua vez, produz um significado que excede, segundo a definição de Pellizzi, a soma das partes, e que pode variar dependendo da forma como ressoa nos que se relacionam com o objecto artístico.

Ao misturar matérias e, portanto, símbolos relacionados com elas, como numa poção ou talismã, actuo à maneira do objecto mágico, num jogo de evocação e reactivação de conhecimento partilhado latente.

Como escreve Pellizzi sobre o fetiche primitivo:

O fetiche primitivo é um objecto que combina elementos heterogéneos que normalmente não se encontram em combinações naturais; é exactamente esta associação não só artificial, mas não natural e arbitraria que lhe confere o seu “poder”: como tal, pode ser descrito como uma representação do improvável. O improvável - um aspeto daquilo que Freud, num trabalho famoso, tratou como o inquietante - não é apenas aquilo a que os estocásticos chamariam o inverosímil. O improvável aqui é, paradoxalmente, o símbolo da causalidade última, porque representa a intenção causal absoluta: algo acontece porque se quer que aconteça, e precisamente porque se quer que aconteça. Esta é a essência da bruxaria.¹⁰³

E:

esses objectos foram feitos com um propósito; foram realizados para obter certos efeitos, e aí residia a sua magia... Esses objectos lidavam com poderes, com entidades, de uma forma que, de algum modo, os tornava presentes (em vez de os representar) de uma forma simbólica.¹⁰⁴

¹⁰³ *Ibidem*. Original: *The Primitive fetish is an object that combines heterogeneous elements usually not found in natural combinations; it is exactly this not only artificial, but un natural and arbitrary association that lends it its 'power': as such it might be described as a representation of the unlikely. ..The unlikely -an aspect of what Freud, in a famous paper, dealt with as the uncanny - is not just what stochastics would call the improbable. .The unlikely here is, paradoxically, the symbol of ultimate causality, because it stands for absolute causal intention: something happens because it is willed to happen, and precisely because it is willed to happen. .This is the essence of witchcraft.*

¹⁰⁴ *Ibidem*. Original: *those objects had been made for a purpose; they were made to obtain certain effects, and therein lay their magic... Those objects dealt with powers, with entities, in a way that, somehow, made them present (rather than representing them) in a symbolic way.*

No caso dos objectos que vão se reunindo no meu atelier, a intenção é dupla: por um lado, é de ressuscitar, despertar ou reactivar um simbolismo esquecido (actuando, assim, no domínio da memória) e, por outro, é afirmar a *compenetrazione* temporal, simbólica e sensual que nos aproxima dos nossos antepassados (e, nesta palavra, incluo a matéria humana e não humana). Reactivam-se, assim, as constantes que têm estado presentes ao longo da breve existência da cultura humana e, em particular, na sua relação com o chamado mundo natural. Este processo é impulsionado de forma causal, mas também casual, como já vimos nos capítulos anteriores. Como escreve Pellizzi, mais uma vez:

*a sua oscilação entre a causalidade e o acaso é, a meu ver, análoga ao próprio processo de formação do símbolo, e este pode mesmo dizer-se que é um precipitado do pensamento mágico. (...) o curto-circuito entre o acaso e a magia, entre a probabilidade e a causa, estimula a criação de novos objectos, os símbolos, que são simultaneamente “coisas” e “conceitos”*¹⁰⁵

Tomo como exemplo a escultura *O Que Nos Olha*, de 2023, que, apesar de ter alguns processos em comum com os objectos em vidro soprado vistos no capítulo *Compenetrazione enquanto Fusão*, do ponto de vista formal, apresenta também algumas particularidades que a distinguem. Este objecto diferencia-se dos descritos, sobretudo, pelo facto de ter sido concebido e fabricado de acordo com instruções precisas. E, pelos vários níveis simbólicos activados por ele, creio que encarne bem a questão da *compenetrazione* entre símbolos nos termos aqui abordados.

O que nos Olha é uma urna funerária em vidro, de forma ovóide, selada com cera de abelha branca. O título é inspirado ao livro *O que vemos, o que nos olha* de Georges Didi-Huberman¹⁰⁶. Foi o primeiro objecto que desenvolvi em vidro soprado, a 12 de fevereiro de 2023, dia do meu 47º aniversário. Nessa ocasião, pedi ao Arlindo Francisco, o vidreiro que me acompanhava, que o sopro que daria forma ao objecto fosse exclusivamente meu, e assim foi. A sua realização implicou um longo trabalho de acabamento técnico, que teve lugar após o sopro, e foi inteiramente realizado por mim, graças às instruções precisas que me foram dadas pelo Sandro Matias, o formador da área de acabamento do Cencal. Uma vez terminado o acabamento, o objecto foi selado com cera de abelha branca: uma urna para preservar as cinzas do corpo cujo sopro a moldou.

¹⁰⁵ *Ibidem*. Original: *his oscillation between causality and chance, is in my view analogous to the very process of formation of the symbol, and this one could even be said to be a precipitate of magic thought. (...) the short circuiting of chance and magic, of probability and cause, stimulates the creation of new objects, the symbols, that are both 'things' and 'concepts'*

¹⁰⁶ Didi-Huberman, G., 1998.



Fig. 54. *O que nos olha*, 2023. Vidro soprado, cera branca de abelha. 16,8 x 16,8 x 24,5 cm. Exposição: *O lugar do espectador*, 2023. Curadoria de João Silvério. Círculo de Artes Plásticas de Coimbra – Círculo Sereia.

Urna que, pela sua forma ovóide, une o conceito de morte ao de nascença. Urna transparente, que mostra o que normalmente está escondido, e um vazio à espera de ser preenchido: re-aprender a olhar para a morte como uma transformação de um estado de vida e não como sua negação. A concepção e a realização deste objeto foi, para mim, um exercício de observação do estar neste mundo e neste corpo, finalizado a estimular uma maior consciência, expansão e apreciação do agora.

A cera de abelha é, desde os tempos antigos, relacionada com a espiritualidade. Foi usada para produzir velas votivas e, no antigo Egipto, nos rituais relacionados com o embalsamamento; os gregos acreditavam que as abelhas surgissem espontaneamente dos cadáveres dos animais e, por isso, simbolizassem a ressurreição e o renascer. Em *O que no Olha*, a cera de abelha sela um segredo que permanece obscuro apesar de ser exposto, na transparência do vidro.

Penso que este objecto exemplifica bem como os símbolos veiculados por cada material, forma ou acção dialogam entre si, criando um novo significado, e como o objecto assim formado se torna, por sua vez, um instrumento de evocação. Neste caso, a *compenetrazione* dá-se entre o simbolismo evocado pela forma ovóide e a forma da urna; entre o sopro que a originou e as cinzas futuras, provenientes do mesmo corpo. A importância simbólica da data em que o objecto foi concebido e realizado sobrepõe-se e amplifica os significados associados à transparência, ao vazio e à ciclicidade,

reforçados pela provisoriedade do selo de cera de abelha, que ao mesmo tempo remete para a imortalidade e para a ligação entre o terreno e o ultraterreno.

Subjacente a este trabalho de *compenetrazione* de símbolos, existe um processo de pesquisa e reflexão que, progressivamente, se sistematizou na minha prática artística, caracterizando o modo como selecciono, cada vez, os materiais para a realização de uma obra. Esta pesquisa vai do símbolo para o material, ou do material para o símbolo, e vai enriquecendo a sintaxe sobre a qual o meu trabalho se articula ao longo do tempo.

<p>Pigmentos minerais</p> <ul style="list-style-type: none"> Sangue do corpo-terra. Recordam-nos os ciclos de transformação que ocorrem durante períodos de tempo que ultrapassam a escala humana Redimensionamento da importância da espécie humana: anti-anthropocentrismo. 	<p>Goma-arábica</p> <ul style="list-style-type: none"> vinda da árvore da acácia. Acácia: símbolo do sol, da ligação entre o visível e o invisível. 	<p>Linho branco</p> <ul style="list-style-type: none"> no antigo Egípto, na Bíblia é emblema de sacralidade. Ligação entre mundo terreno e ultraterreno. Essência da Metamórfose.
<p>Sangue menstrual</p> <ul style="list-style-type: none"> Potencial de nascimento, mas também nascimento falhado. Foi (e é) causa da segregação, mas também de inveja (Bettelheim), de veneração ou de temor, de magia ou de maldição 	<p>Vidro</p> <ul style="list-style-type: none"> Fragilidade / finitude da existência individual Vidros usados, com histórias, de janelas, de molduras: memórias de vidas individuais. Relação entre dentro e fora, pele, membrana permeável. 	<p>Sopro</p> <ul style="list-style-type: none"> dá forma a tudo e tudo une. Vida manifesta Fluidez
<p>Água</p> <ul style="list-style-type: none"> Purificação (rituais de) Nascença (...) 	<p>Cera de abelha</p> <ul style="list-style-type: none"> Relacionada com a espiritualidade. Usada para produzir velas votivas; os gregos acreditavam que as abelhas surgissem espontaneamente dos cadáveres dos animais e, por isso, simbolizassem a ressurreição e o renascer. No antigo Egípto a cera de abelhas era usada nos rituais relacionados com o embalsamamento. 	<p>Fogo</p> <ul style="list-style-type: none"> Purificação (rituais de) Sexualidade. A sua contemplação está, segundo Bachelard, nas origens do pensamento filosófico.
<p>Farinha de ossos</p> <ul style="list-style-type: none"> Fragilidade / finitude da existência individual Retorno à terra Ciclo morte-nascença 		<p>Madeira, carvão</p> <ul style="list-style-type: none"> fogo (purificação).
		<p>Pelo de cão</p> <ul style="list-style-type: none"> Afecto, calor, contacto corporal, pele, cuidado Simbiose entre espécies

Fig. 55. Processo: simbolismo dos materiais.

O principal material que forma *O que nos Olha* é entre os que têm tido uma presença particularmente forte na minha prática artística durante o Mestrado, como vimos ao longo deste texto: o vidro.

São várias as razões que me levaram à sua escolha. Em primeiro lugar, ele está presente na maioria das actividades humanas: encontra-se em casas, locais de trabalho, de estudo, de transporte, instituições. É, portanto, intimamente ligado ao quotidiano do humano, ao ponto de se poder tornar uma sua metonímia.

É transparente, reflector, separa e, ao mesmo tempo, cria um diálogo entre planos distintos - interior e exterior, por exemplo - tornando ágil a criação de objectos que facilitem a percepção simultânea de diferentes níveis de existência ou manifestação, criando efeitos ópticos que, na história, foram permeados por uma aura mágico/mística.¹⁰⁷ É um material frágil, mas também cortante, causa feridas: parte-se e, ao partir-se, fere.

Este aspecto particular leva-me a uma das questões importantes do meu trabalho artístico: a questão da fragilidade, de se ferir e de ferir. Foi precisamente a constatação desta condição, característica da existência - humana e não só - que levou o ser humano ao desejo de se superar, de transcender os seus limites, sejam eles físicos, temporais, existenciais.

Na *Ética do passante*, Achilles Mbembe, escreve:

*O seculo XXI abre com uma confissão, a da extrema fragilidade de todos. E do Tudo.*¹⁰⁸

Frágil é a existência em geral, o equilíbrio das relações entre as espécies que vivem no mesmo planeta, frágil é o próprio planeta.

Uma artista que investigou as características de fragilidade e ser cortante do vidro foi Gina Pane. Comecei a estudar de forma mais aprofundada a obra desta artista na ocasião da redacção desta dissertação. Apesar de o seu nome me ter sido sugerido em várias ocasiões, nomeadamente em relação à utilização de sangue menstrual nos meus desenhos *Blessure|Bessing II*¹⁰⁹, à utilização do vidro e ao trabalho sobre a ferida, considerava, até agora, que existisse uma distância, sobretudo em relação à centralidade que a artista dava ao seu próprio corpo como instrumento e protagonista das suas acções.

Ler *Lettre à un(e) inconnu(e)*¹¹⁰ permitiu-me aprofundar a forma como ela pensava sobre o seu trabalho e como abordava o seu processo e, assim, reconhecer-me nele mais do que tinha imaginado com base no conhecimento, infelizmente superficial, que tinha tido do seu trabalho até então.

Embora Gina Pane nem sempre explicita nos seus textos a correspondência entre materiais, objectos utilizados e símbolos, a sua obra é fortemente simbólica, e os materiais são escolhidos com um cuidado em que muito me reconheço, tal como me identifico na sua reflexão sobre a relação entre a parte e o todo, e sobre uma certa ideia de sacralidade.

No trabalho de Gina Pane, o vidro é a quebra da moldura, da barreira, e é um material que corta e fere. E a ferida é, para ela, uma abertura que mostra o eu no outro, um canal de ligação. O vidro é, também, transparência:

¹⁰⁷ Veja-se, a este propósito: Melchior-Bonnet, S., 2016.

¹⁰⁸ Mbembe, A. ([2016] 2017), p. 243.

¹⁰⁹ Valsecchi, H., 2021.

¹¹⁰ Pane, G., 2018.

*O invisível vê-se através do vidro. A transparência evoca o visível.*¹¹¹

Também me revejo na ideia da não separação entre corpos, de um trabalho de procura da percepção da *compénétrazione* em termos físicos e simbólicos.

Particularmente relevante é esta declaração da artista na ocasião da exposição *La chair ressuscitée*, em Bruxelas, em 1989:

*Quando falo da morte e da carne ressuscitada, utilizo materiais específicos, cada um deles com uma designação: metal e fogo: a terra, o latão (ouro) corresponde à transcendência; o cobre é carne e energia... basta tocar-lhe para ver as marcas, é um material vivo; a ferrugem implica a adição de tudo isso, porque há água; o vidro, a transparência: o essencial; as palavras: SAL, FOGO, LEITE, SANGUE, ÁGUA. Todos estes materiais ganham vida, denotam carne, produzem películas que funcionam continuamente e mudam ao longo do tempo. Trazem em si o conceito de transsubstanciação.*¹¹²

Também no meu trabalho existe uma ideia de carne: carne partilhada, carne comum; o pigmento mineral é sangue da terra, o sangue menstrual é sangue do corpo humano-terra. Para usar, mais uma vez, as palavras de Emanuele Coccia:

*Partilhamos a mesma carne e o mesmo espírito com tudo o que há na Terra*¹¹³.

Em particular, encontrei afinidades com a última fase da obra de Gina Pane, que coincide com o abandono do trabalho performativo com o corpo (1981) e que inclui vários polípticos e *Partitions*: neles, o corpo está presente como uma ausência evocada pelo material e pelo contacto com ele. O corpo aqui reencarnado é o corpo dos santos para o qual o corpo do artista se expande simbolicamente. Estas obras atraem-me particularmente, quer pelo modo como os materiais são escolhidos, quer pelo recurso ao contacto e à sobreposição/fusão/*assemblage*, quer pela centralidade da relação entre o todo e as partes.

A palavra 'Partition', por um lado, é utilizada no sentido de divisão - subdivisão de um conjunto para exprimir várias coisas que fazem parte de um todo.

¹¹¹ *Ibidem*. P. 68. Original: *L'invisible se fait voir à travers la vitre. Le transparent, c'est l'évocation du visible.*

¹¹² Périot-Bled, G., 2008. Original: *Quand je parle de la mort et de la chair ressuscitée, j'emploie des matériaux précis dont chacun a une désignation : le métal et le feu : la terre, le laiton (l'or) correspond à la transcendance ; le cuivre est chair et énergie... il suffit de le toucher pour voir apparaître des traces, c'est un matériau vivant ; la rouille implique l'addition de tout cela, parce qu'il y a l'eau ; le verre, la transparence : l'essentiel ; les mots : SEL, FEU, LAIT, SANG, EAU. Tous ces matériaux prennent vie, désignent la chair, produisent des pellicules qui travaillent en permanence et se modifient avec le temps. Ils portent en eux le concept de transsubstantiation.*

¹¹³ Coccia, E., 2020, p. 89.

...

*A 'Partition' é tomada no sentido da palavra italiana 'partizione', ou seja, divisão, etc., mas se eu mantiver a expressão francesa, esta palavra inclui partitura e esta última é alcançada, de facto, no momento em que o observador age para reunir as partes que a constituem.*¹¹⁴

No tríptico *François d'Assise trois fois aux blessures stigmatisé*, três painéis conduzem a um movimento ascendente que vai do ferro enferrujado, orgânico e terroso a uma placa de ferro electrolgalvanizado, para chegar ao vidro como metáfora da imaterialidade. O tríptico parte da leitura que a artista fez dos escritos de S. Francisco de Assis e do seu estudo da obra de Giotto na Capela Bardi da Basílica de Santa Croce em Florença.



Fig. 56. Giotto, *Verifica delle stimmate di San Francesco*, 1318, Capela Bardi, Santa Croce, Florença.

Por contacto, cinco representações abstractas dos estigmas são infligidas aos materiais, numa transformação do corpo material em corpo humano e corpo sagrado, e num movimento que junta matéria metálica e matéria humana numa metamorfose simbólica. Esta dinâmica de transmutação dos materiais tem analogias com o que acontece na obra de Berlinde de Bruyckere e em alguns aspectos do meu próprio trabalho.

*As feridas são visíveis, mas na verdade são vistas e sobretudo sentidas através dos olhos de um monge que põe a mão em cada ferida para verificar a sua existência.*¹¹⁵

¹¹⁴ Pane, G., 2018, p. 33. Original: *Le mot Partition, d'une part, est utilisé dans le sens de la division -subdivision d'un ensemble pour exprimer plusieurs choses faisant partie d'un tout.*

La partition est prise dans le sens du mot « partizione » italien, c'est-à-dire division, etc., mais si je garde l'expression française, ce mot inclut la partiture et celle-ci est réalisée, en effet, au moment où celui qui regarde fait acte d'en réunir les parties la constituant.

¹¹⁵ Bethmont-Gallerand, S., 2015. Original: *Les blessures sont apparentes, mais en fait on les voit et surtout on les sent à travers le regard d'un moine qui met la main dans chaque blessure et qui ainsi vérifie leur existence.*

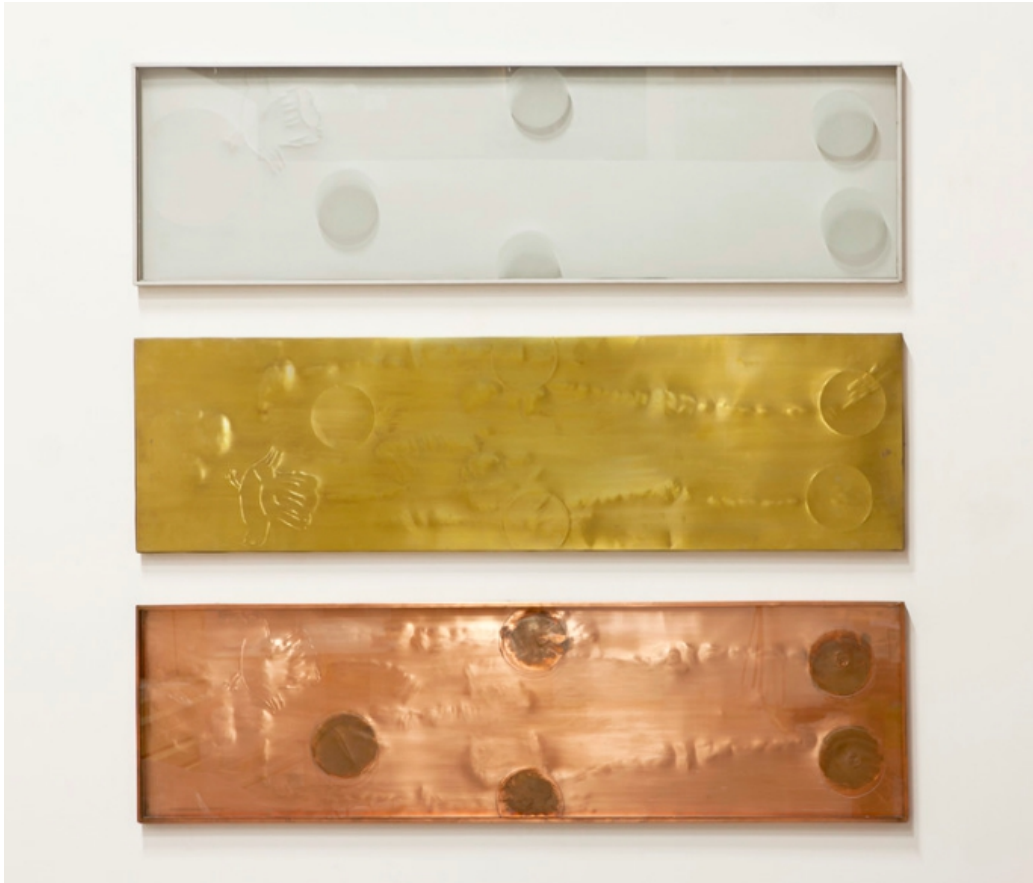


Fig. 57. *François d'Assise trois fois aux blessures stigmatisé. Vérification- version III*, (1985-1987), ferro enferrujado, ferro electrogalvanizado, vidro fosco, Coll. Museu de Arte Moderna, Pompidou

Ao libertar a obra da necessidade da presença do seu próprio corpo, humano e individual, neste trabalho especificamente, e, em geral, nesta última fase da sua produção, Gina Pane alcança uma nova dimensão, na qual redefine, de uma forma quase clarividente, o conceito de carne como uma entidade alargada, partilhada, transmaterial e espiritual, que ultrapassa os limites do que é convencionalmente considerado humano. Entra plenamente, e talvez muito antes dos seus contemporâneos, no coração do actual debate artístico e filosófico relacionado com as questões do antropocentrismo. Não posso deixar de assumir o legado deixado por esta última série de trabalhos, cujo estudo abre novas perspectivas para a minha prática e pensamento artísticos actuais.

6.2 A matéria como co-autor

Nos últimos anos, tem-se assistido a uma crescente invasão do espaço expositivo, o *white cube*, com materiais orgânicos, por parte de artistas ou curadores: pisos de galerias invadidos por terra (exposição *Mar Deserto* com curadoria de Leonor Lloret na Associação Alfaia, em Loulé, 2024), folhas (*Transect*, Pedro Vaz na Galeria Diferença, em Lisboa, 2023); algas que produzem um algoritmo que produz um

desenho (*Biophilia*, Paulo Arraiano na Galeria *Uma Lulik*, Lisboa, 2023), ramos (*Stringing the Disconnection*, Rui Soares Costa, Galeria das Salgadeiras, Lisboa, 2024), para citar apenas alguns dos muitos exemplos recentes em Portugal.



Fig. 58. *Mar Deserto* com curadoria de Leonor Lloret e obras de Filipa Tojal, Inês Lima, João Mouro, Jorge Graça. Alfaia, Associação Cultural. 2024.



Fig. 59. *Transect*, Pedro Vaz, 2023. Galeria Diferença, Lisboa.



Fig. 60. *Stringing the Disconnection*, de Rui Soares Costa, Galeria das Salgadeiras, Lisboa.



Fig. 61. *Biophilia* (Soft and Tender Extinction Series) 2023, Installation view at Uma Lulik_, Lisbon

Um número crescente de artistas opta por centrar a atenção do visitante, cada um de forma e com intensidade diferente, na dinâmica da relação com o não-humano ou na ligação entre o humano e o espaço extra-humano ou extra-urbano.

O material, ou a matéria, adquire, assim, uma nova relevância: deixa de ser uma mera substância a moldar e controlar para realizar um objectivo formal ideal e passa a ser assumido como um parceiro de trabalho. O artista, nestes casos, aprende como o material e com o mundo exterior: não o subordina, colabora com ele.

A partir dos anos 60, são vários os movimentos artísticos que trazem esta modificação de forças para o acto artístico: por exemplo, em Itália, sem dúvida, o movimento *Arte Povera*, no Japão, de uma forma ainda mais centrada na matéria, e particularmente na matéria natural, o movimento *Mono-ha*.

A reflexão e a adoção deste alargamento do conceito de autoria é, como se referiu no início deste capítulo, inevitável quando se coloca no centro da investigação artística o conceito de *compenetrazione*, que implica o reconhecimento do eu no outro e do outro no eu (entendendo-se por outro qualquer corpo percebido como exterior ao corpo subjectivo).

Nos capítulos *Compenetrazione enquanto Fusão* e *Compenetrazione enquanto Contacto*, vimos como a comparticipação da vontade humana e das várias forças que contribuem para a realização do objecto definem a sua forma final. Isto é mais evidente no caso dos objectos em vidro, quer sejam obtidos por fusão ou por sopro, mas também está presente nos objectos encontrados ou nos objectos obtidos por *assemblage*. No caso do objecto encontrado, na realidade, todo o trabalho de formação é atribuível às múltiplas forças que agiram sobre ele, transformando-o: perda, tempo, processo de oxidação, união, sal, humidade, etc. Neste caso, a única ação que pode ser atribuída à/ao artista é a de encontrar, reconhecer e valorizar o trabalho destas forças, atribuindo-lhe um valor estético e conceptual.

No caso dos objectos e desenhos que compõem o corpo de trabalho produzido durante o mestrado, o fogo/calor e a água também assumem um papel fundamental.

O fogo actua de várias maneiras: como vimos, é uma das forças fundamentais envolvidas no processo de moldagem do vidro. No caso do sopro, o vidro incandescente, no estado viscoso, gera chama em contacto com a madeira que o molda. No vidro fundido (refiro-me, especificamente, à obra *La Contemplation du Feu*), o desenho é gerado pela luz, e então pela eletricidade, que Bachelard associa justamente ao fogo, devido ao processo de fricção que lhe dá origem e à sua capacidade de produzir luz e calor.

Além disso, o fogo, na sua relação com a água, molda a forma do desenho, como explicado em *Compenetrazione enquanto Fusão*.

A água utilizada nos trabalhos práticos aqui analisados é geralmente água do ambiente (água do mar, água atmosférica). Trata-se, por outras palavras, de uma água que se apresentou espontânea e directamente a partir do meio envolvente. O papel do humano-artista, nestes casos, é o de apenas um canal, que recolhe o estímulo e a oferta dos outros elementos naturais ao fim de criar – or reconhecer - um objecto que dê relevância e sintetize a substância do encontro. Não há modificações relevantes da paisagem: há uma recolha de elementos oferecidos pelos processos naturais, como se os próprios elementos, de alguma forma, se oferecessem ativamente para fazer parte do processo.

O sopro, que é sonoro, que é o sopro de um vulcão, que é o sopro humano, que se fundem, que dialogam, e é o sopro que dá forma ao vidro, que dá forma a uma vida, e o sopro é fluido, como fluido é o meu trabalho, como fluido é o vidro quando aquece. E é também por causa desta fluidez que procuro no meu trabalho que me é impossível limitar-me, concentrar-me apenas num modo de expressão. Há uma fluidez de pensamento que se traduz numa fluidez da forma e do que a forma toca.

(Dezembro 2023)

7. *Compenetrazione* enquanto Processo (II)

Nada se cria, nada se destrói, tudo se transforma.

(Antoine-Laurent de Lavoisier)

Como vimos até agora, no meu processo artístico há uma contínua sobreposição e interpenetração entre imagens, materiais e percepções.

O acontecimento casual torna-se causa, e o efeito produzido pela causa pode, por sua vez, gerar, causou casualmente, outros acontecimentos que se vão sobrepondo aos anteriores. O processo criativo é o resultado de estratificações de eventos que se tornam uma coisa só, um só corpo, à semelhança de como se formaram as falésias da costa ocidental portuguesa, que frequentemente acolhem as minhas caminhadas. Isto reflecte-se em todos os aspectos do trabalho, numa visão heurística que, conseqüentemente, se declina sobre os meios de expressão mais coerentes, escolhidos de tempos a tempos à medida que o fluxo de trabalho se desenrola.

A necessidade de expressar o mesmo conceito através de diferentes expressões formais está, por outro lado, enraizada nas origens da estética. Georges Didi-Huberman, em *La Ressemblance par Contact*, refere como, nas grutas de Lascaux, foram encontradas colecções temáticas de objectos, nas quais a mesma ideia era explorada através de formas distintas:

A gruta de Lascaux continha também colecções, uma das quais, exemplar para nós, inclui conchas reais, conchas fósseis e uma pedra esculpida em forma de concha. Aqui compreendemos que a amostragem pura da realidade (o objecto readymade), a forma por contacto (aqui feita pelo tempo geológico) e a forma esculpida (a obra de arte) são os três elementos inseparáveis, embora diferenciados, de uma única estrutura (a colecção).¹¹⁶

A expressão é essencialmente heurística e cada elemento ou forma contribui para transmitir e integrar a plenitude do significado. Esta característica reflecte-se no meu trabalho que, centrado na procura de um modo de perceber e de se perceber a si próprio através dos tempos e das culturas, escolhe, de caso em caso, a linguagem mais adequada para transmitir um determinado aspecto conceptual. Isto implica que cada escolha técnica abrirá um leque alargado de possibilidades de reflexão e investigação, que se desenvolverão em paralelo com o foco da pesquisa, num movimento de *compenetrazione*. Por outro

¹¹⁶ Didi-Huberman, G., 2008, p. 40. Original: *la grotte de Lascaux renfermait aussi des collections, dont une, exemplaire pour notre propos, comprend des coquillages réels, des coquillages fossiles et une pierre sculptée en forme de coquillage. On comprend ici que le pur prélèvement de la réalité (l'objet readymade), l'empreinte (ici réalisée par le temps géologique) et la forme sculptée (l'œuvre d'art) sont les trois éléments indissociables, quoique différentiels, d'une seule et même structure (la collection).*

lado, devido à natureza do próprio conceito, é inevitável que este movimento inclua tudo o que entra ou sai do fluxo: o trabalho resultante abre-se, necessariamente, a uma multiplicidade de leituras possíveis, por um lado e, por outro, de desenvolvimentos, sejam eles conceptuais, técnicos ou formais.

Esta orientação não é nova na história da arte; pelo contrário, conta com ilustres antecessores:

Ao humanismo institucional em que se baseia a história da arte vasariana - humanismo dogmático, académico, axiomático - opõe-se, em muitos aspectos, o humanismo de invenção em que se baseia a própria arte do Renascimento. Este humanismo é o de Brunelleschi, Masaccio e Donatello: não estabelece regras intangíveis, mas experimenta incansavelmente em todas as frentes.

(...)

O melhor exemplo desta atitude heurística, nomeadamente no que diz respeito à forma por contacto, vem da obra de Donatello no século XV. Nenhum artista do Renascimento - como Vasari deve ter reconhecido, antes de fazer o mesmo julgamento a Miguel Ângelo - "trabalhou tanto como ele". Nenhum artista experimentou tanto com tantos materiais, processos e estilos.¹¹⁷

Didi-Huberman sublinha aqui o carácter experimental e não axiomático do trabalho artístico, que podemos observar na prática de muitos/as artistas contemporâneos/as.

O que realmente importa não é a forma, mas como o fluxo do processo dita o passo seguinte.¹¹⁸

No meu trabalho há uma fluidez que se manifesta tanto nos materiais e no modo como se relacionam entre si e comigo, como na maneira em que o trabalho novo e o antigo se influenciam mutuamente, sendo o espaço do atelier, antes de mais, um lugar de diálogo entre diferentes instâncias e manifestações da minha pesquisa. No atelier reúne-se o que recolhi e absorvi fora dele, os pensamentos das caminhadas, os objectos encontrados e os que nasceram dos muitos contactos feitos, assim como as notas sobre os muitos textos que ressoaram dentro de mim.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 102. Original: *à l'humanisme d'institution qui fonde l'histoire de l'art vasarienne - humanisme dogmatique, académique, axio- matique - s'oppose en bien des points l'humanisme d'invention qui fonde l'art renaissant lui-même. Cet humanisme est celui de Brunelleschi, de Masaccio, de Donatello : il ne fonde pas en fixant des règles intangibles, mais en expérimentant sans relâche, sur tous les fronts.*

Le meilleur exemple de cette attitude heuristique, notamment à l'égard de l'empreinte, nous est fourni, au XV^e siècle, par l'œuvre de Donatello. Aucun artiste de la Renaissance - Vasari aura bien dû le reconnaître, avant de reporter ce même jugement sur Michel-Ange - n'a «autant travaillé que lui» (nessuno arte/ice aver mai lavorato più di lui). Aucun n'a autant expérimenté dans autant de matériaux, de processus, de styles,

¹¹⁸ Agradeço à Prof. Isabel Baraona para a seguinte citação sobre este aspecto: Joseph Albers, que leccionou tanto na Bauhaus como posteriormente em Black Mountain College, explicava aos seus alunos: *art is concerned with the HOW and not with the WHAT; not with literal content, but with the performance of the factual content. The performance – how it is done – that is the content of art.* GOLDBERG, R. (2001). *Performance Art, From Futurism to the Present.* London: Thames & Hudson.

Todo este material, confluído no espaço de trabalho, entra em diálogo e confronto, e é aí que, como artista-canal, agilizo o processo dialéctico que dará origem a obras em constante mutação.

Esta última afirmação obriga a duas ordens de reflexões: a primeira é relativa à questão da figura do artista-canal, que poderia ser confundida com a do artista-demiurgo, na qual me poderia reconhecer, mas apenas parcialmente. A segunda, por outro lado, é sobre a ideia de obra em constante mutação.

7.1 O artista-demiurgo

A reflexão sobre a figura do artista-demiurgo é relevante, na reflexão sobre a dimensão da *compenetrazione* como processo, essencialmente pelo modo como a matéria, unida, fundida ou relacionada pelo acto artístico, cria um novo corpo e uma nova sintaxe. Este trabalho com e através da matéria é, no entanto, no caso do Demiurgo, visto como uma tentativa de subjugar a matéria para realizar uma forma ideal:

o mito platónico do artesão divino que, tomando como modelo o ser verdadeiro e total das Ideias, põe a mão numa matéria relutante e pertinaz para tentar reproduzir o que contempla.

E:

O seu talento consiste em adaptar uma matéria que se encontra fora de si, sem ordem nem medida, aos primeiros e puros princípios do ser, também existentes fora de si, mas, no entanto, intuíveis e conhecíveis. É a única maneira de adaptar, na medida do possível, o sensível ao inteligível, de dar uma imagem em movimento.¹¹⁹

Há, portanto, no caso do Demiurgo, uma espécie de comunicação directa entre o/a artista e o divino, em virtude da qual o/a artista assume a tarefa de servir de intermediário na tradução de um ideal superior para os seus semelhantes. Estreitamente relacionada com a figura do artista-demiurgo existe, parece-me, uma ideia de hierarquia entre o divino (forma ideal), o/a artista (divino artesão que traduz o ideal, que serve de intermediário entre o divino e o não divino), o espectador (que não tem acesso directo à experiência do ideal, mas precisa do/a artista para lhe poder aceder) e a matéria, que é apenas um instrumento a subordinar e a dominar para a realização da forma ideal. Nesta perspectiva, o meu trabalho artístico não é, no meu modo de entender, demiúrgico. Quando utilizo a palavra canal, refiro-

¹¹⁹ Fossa, F., 2019, p. 442. Original: *il mito platonico del divino artigiano che, prendendo a modello l'essere vero e totale delle Idee, mette mano ad una materia riluttante e pertinace nel tentativo di riprodurre ciò che contempla.*

E:

Il suo talento consiste nell'adeguare un materiale trovato fuori di sé, privo di ordine e misura, ai principi primi e puri dell'essere, anch'essi esistenti al di fuori di sé ma nondimeno intuibili e conoscibili. Solo così si potrà adeguare, per quanto possibile, il sensibile all'intelligibile, dare un'immagine mobile.

me a uma figura de intermediário, sim, mas que facilita a percepção e a consciência da identificação mútua entre o humano, o animal, o vegetal, o mineral. Essa possibilidade de percepção não é exclusiva do/a artista: qualquer um pode alcançá-la, pois ela já está presente, em latência, em todos os seres. A tarefa do/a artista é, sim, despertar ou focar a atenção na possibilidade de tal percepção. É, sim, coerente com o desejo de adaptar o sensível ao inteligível, mas isso não implica qualquer tipo de hierarquização: este objectivo é, antes, alcançado através de uma horizontalização dos elementos mencionados na definição da figura do demiurgo. Em particular, a matéria não é, no âmbito da minha prática, uma entidade a ser controlada e subjugada para a realização de uma forma elevada, mas é, pelo contrário, ela própria um sujeito moldante: transforma-se a si própria e transforma a obra independentemente da vontade do/a artista. Colabora de acordo com as suas próprias leis que eu, enquanto artista, aprendo a conhecer. Dá-se uma troca que pressupõe uma escuta total e uma abertura ao próprio material.

Uma artista que, parece-me, se aproxima, com a devida distinção, desta forma de escutar a matéria, mas que ao mesmo tempo mantém o estatuto de artista-Demiurgo é Maria José Oliveira. Conheci o seu trabalho, com o qual me senti muito em sintonia, por ocasião da exposição *Teatro Anatómico*, com curadoria de João Pinharanda, no Museu Arpad Szenes-Vieira da Silva, em Lisboa. Segundo a interpretação do curador, presente na folha de sala da exposição, os materiais servem aqui para representar o que a artista sente:

Para Maria José Oliveira o Teatro Anatómico existe em si, no modo como olha para o corpo como agente trágico, representando o que nele (e através dele) sente. Para a impossível representação da unidade do(s) seu(s) corpo(s) usa papéis e telas de fraca qualidade ou conservação precária e materiais tão perecíveis como palha, madeiras sem tratamento, galhos e folhas que secam e que o tempo quebra, leite que talha e azeda, barro não cozido, cinzas...

A partir destas palavras, parece legítimo assumir que Maria José Oliveira actua, como referimos, como um Demiurgo: a matéria é utilizada para criar uma cosmologia centrada no sentimento da artista.



Fig. 62. Maria José Oliveira. *Arbusto Escondido*, 2000. Galho de hibisco, papel de seda, fio de algodão.



Fig. 63. Maria José Oliveira. *Sistema muscular e coluna vertebral*, 2004. Tela crua folheada a ouro e fio do norte.

Apesar disso, o modo de trabalhar da artista consubstancia-se, em certos casos, numa espera paciente e numa escolha consciente de materiais perecíveis, o que facilita a sua alteração ao longo do tempo e, portanto, uma assunção da importância da acção da matéria neste processo. Quer se trate de uma metáfora da fragilidade e perecibilidade do corpo, não deixa de ser um facto que a acção da matéria, na obra de Maria José Oliveira, tem uma palavra importante a dizer na feitura e nos processos de alteração da obra.

Tal como no meu trabalho, há um fazer alquímico na obra da artista:

Maria José Oliveira ao ligar os materiais, os fluidos, aqueles materiais exactos, desliga-os das ligações habituais e deixa que outros sentidos nasçam e se encaminhem felizmente desprotegidos, fecundos e activos para outras coordenadas que farão coincidir os opostos . (...) Aqui se pode dizer que a fragilidade é uma força atractora positiva que faz das irregularidades, da intrusão, dos imprevistos (ainda que possa não aparecer assim) elementos favoráveis e criadores.

(...)

São objectos que não se querem aperfeiçoados, desconstroem-se, têm rugas, texturas, desvios, não são perfeitos, às vezes são ambíguos, têm cheiro e soam. Têm direitos de objecto. Livres nas suas disposições e transmutações ganham uma outra maneira de existirem.¹²⁰

¹²⁰ Godinho, A., 2017, p. 19-23.

Na interpretação de José Gil, a obra de Maria José Oliveira, embora autobiográfica e pessoal, assume uma dimensão simbólica e, portanto, colectiva:

a artista dissolve-se e perde a sua identidade egóica. Abraça o fluxo do tempo e a transformação da morte em imortalidade. À sua «história» não é a de um nome ou a de um rosto (mesmo se estes teimam em se mostrar), é a de uma substância que se transmite de pais para filhos e netos e que a artista descobre disseminada, antes e depois de si, em corpos e imagens.¹²¹

Na sua obra, portanto, embora exista uma forte dimensão subjectiva e uma hierarquia entre o fazer da artista e o fazer do material, há, no entanto, uma tendência para a dissolução da subjetividade e uma consciência dos modos, tempos e características dos materiais, escolhidos com evidente rigor em função da sua história, características físicas e simbolismo. Tal como no trabalho de Gina Pane, artista que Maria José Oliveira admira, ou na de Berlinde De Bruyckere, há uma transmutação da matéria que transmite significados relacionados com a espiritualidade e a sua expansão para o conceito de carne partilhada.

Esta ideia de transmutação está na base do outro aspecto que nos interessa analisar neste capítulo sobre a *compenetrazione* enquanto processo: a ideia de uma obra em contínua mutação.

7.2 Uma obra em continua mutação



Fig. 64. Atelier. 30/7/2024.

Como escrevi anteriormente, os objectos recolhidos em caminhada, os em vidro ou gesso, os pigmentos, as notas de voz, os desenhos, as esculturas, acabadas ou em curso, as possíveis partes de

¹²¹ Gil, J., 2017, p. 35-39.

obras futuras, convergem para o atelier. O meu atelier é um espaço caótico, sobrepovoado, marcado pela minha tendência para a acumulação. Estas características facilitam a ocorrência de outros e novos encontros - o processo de *compenetrazione* é imparável e reforça-se no lugar do caos.

Nada se cria, nada se destrói, tudo se transforma é o postulado da *Lei da Conservação da Massa* por Antoine-Laurent de Lavoisier (séc. XVIII), químico, biólogo, filósofo e economista francês. Antes dele, e já no século V a.C., Empédocles concebeu a teoria dos quatro elementos (ou raízes), cuja interacção ou separação determina a origem e o fim de todo o que existe.

No meu trabalho, este conceito é literal: tudo o que se encontra no atelier é suscetível de activar encontros e, portanto, de participar na formação de novos corpos. Tudo o que encontro entra no atelier e tudo o que é desfeito é transformado, potencialmente, noutra coisa.

Retomando a frase de Emanuele Coccia que já citei no primeiro capítulo:

Cada ser vivo é uma grande empresa de reciclagem de vidas que o precederam. Nada do que habita em nós é novo. Tudo vem de outros corpos, de outros lugares, de outros tempos. Os seres vivos estão incessantemente trocando matéria, ideias, formas, e bricolando com seus corpos e espíritos a partir dos corpos e espíritos de outros. Tudo pertencia a uma outra vida, tudo já viveu várias vezes sob várias formas, tudo foi readaptado, reordenado, reformado.¹²²

É isso que acontece quando trabalho no meu atelier, no contínuo encontro, transformação, *assemblage*, divisão e reciclagem dos corpos que lá estão. Assim, mesmo as obras que já foram expostas numa determinada forma, no momento em que regressam ao atelier, voltam a ser matéria disponível para novos corpos. Nenhuma obra é definitiva, todas podem ser alteradas: enquanto estão no atelier, são matéria em transformação. Apenas se fixam no momento definido de uma exposição, que é um período balizado no tempo. Só poderão ganhar, por assim dizer, uma forma definitiva quando adquiridas por um amante de arte ou colecionador/a. Tirando a peça do atelier, ele/a acaba por entrar no infinito jogo da transformação, interrompendo-o e decidindo de fixar uma forma específica num momento específico. Quando tal não acontece, o trabalho regressa a este caldeirão, disponível para novos encontros e descobertas mútuas.

7.3 *Compenetrazione* de pensamentos

Para além de materiais, objectos e desenhos, no meu espaço de trabalho físico e mental confluem, invisivelmente omnipresentes, as notas tiradas dos vários textos lidos e as notas vocais das minhas reflexões caminhanter. A *compenetrazione* ocorre também ao nível da partilha de pensamentos, ideias

¹²² Coccia, E., 2020, p.92

e conhecimentos. O mecanismo de fusão das formas para criar novos corpos, igualmente, remete simultânea e contextualmente para múltiplos conceitos. Isso implica que a *compenetrazione* também ocorre na maneira como conhecimentos e ideias de diferentes origens se fundem entre si e com o trabalho artístico. Como escreve Emanuele Coccia:

*Cada conversa, cada acto de pensamento é uma troca de identidade espiritual, um mosaico de personalidades e de pequenos eus que vêm de outros lugares e nunca deixam de viajar.*¹²³

Pensamentos provenientes de conversas e reflexões que ocorreram noutra lugar e noutra tempo alimentam a obra, e a obra estimula a procura de pensamentos que avancem em direcções semelhantes - ou contrárias. Esta dinâmica permite aprofundar ou alargar a investigação artística, e esta, por sua vez, pode servir de estímulo a novas reflexões. O trabalho artístico, tal como a escrita, participa numa conversa global. Para que esta conversa possa acontecer, é precisa escuta, postura que refiro ao longo deste texto como sendo fundamental. Em cada acto, matéria ou escolha, concentra-se uma infinidade de leituras e referências possíveis, assim como saberes inconscientes. Nisto, reconheço-me mais uma vez na visão da figura da/o artista como um canal: a prática artística apoia-se, necessariamente, num pensamento e numa existência comuns, muitas vezes inconscientemente interiorizados, que ultrapassam a artificialidade das categorizações e simplificações a que a escrita académica muitas vezes obriga. Neste sentido, achei interessante o pensamento de Robert Graves¹²⁴ que, no seu livro *La Dea Bianca*, segue uma metodologia de compreensão mútua e de *compenetrazione* entre a realidade e o mito. Ao encontrar e realçar as correlações entre acontecimentos, mitos e factos aparentemente distantes, segue os métodos comuns à magia, à poesia e à arte.

E da incapacidade de pensar poeticamente - isto é, de resolver o discurso nas suas imagens e ritmos originais, e depois recombina-los em vários níveis de pensamento simultaneamente, originando uma multiplicidade de significados - resulta a incapacidade de pensar claramente em prosa. Na prosa, pensa-se apenas a um nível de cada vez, e as combinações de palavras não devem conter mais do que um significado; no entanto, para se conseguir a incisividade, as imagens que residem nas palavras devem estar firmemente ligadas.

e

Conhecer bem uma coisa é ter uma mentalidade bárbara: civilização significa também ser capaz de relacionar harmoniosamente todo o tipo de experiências com um sistema de

¹²³ Coccia, E., 2022, p. 170. Original: *Ogni conversazione, ogni atto di pensiero è uno scambio di identità spirituale, un mosaico di personalità e di piccoli io che vengono da altrove e non smettono mai di viaggiare.*

¹²⁴ Graves, R., 2009.

pensamento humano central. A época actual é particularmente bárbara: se apresentarmos um estudante de hebraico a um ictiólogo ou a um especialista em toponímia dinamarquesa, os dois não terão nenhum tema em comum, a não ser o clima ou a guerra (se por acaso houver uma, o que é comum nos nossos tempos bárbaros).¹²⁵

O debate sobre as vantagens de um pensamento generalista ou, pelo contrário, de um pensamento especializado, dura há anos. O modelo especialista, que privilegia uma figura extremamente bem preparada sobre uma única matéria, foi amplamente privilegiado na nossa época e determinou a forma como as gerações de cérebros são seleccionadas e formadas. Este modo de organização do conhecimento é particularmente funcional ao paradigma da produção industrial e, em certa medida, reflecte-o.

No entanto, tem uma grande limitação, como afirma Edgar Morin:

O século XX viveu sob o domínio de uma racionalidade que pretendia ser a única racionalidade, mas que atrofiou a compreensão, a reflexão e a visão a longo prazo. A sua incapacidade de enfrentar os problemas mais graves foi um dos problemas mais sérios para a humanidade¹²⁶.

Uma abordagem ao conhecimento que se expanda a diferentes áreas não permitirá uma compreensão aprofundada de todos os assuntos abordados: ficará, de alguma forma, sempre à superfície de qualquer questão que toque. Mas terá a vantagem de permitir uma maior aproximação à compreensão geral da realidade invisível em que estamos imersos e é, por isso, a única forma que consigo conceber num trabalho artístico cujo objectivo último é evidenciar a íntima ligação entre tudo aquilo que a limitação da experiência humana nos mostra como separado.

A consciência da multidimensionalidade leva-nos à ideia de que toda a perspectiva unidimensional, toda a visão especializada e parcelar, é pobre. A complexidade é, portanto, uma questão de complexidade e de completude.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 277. Original: *E dall'incapacità di pensare in modo poetico – ossia di risolvere il discorso nelle sue immagini e nei suoi ritmi originali, per poi ricombinarli a più livelli di pensiero simultaneamente, ottenendo una molteplicità di significati – deriva l'incapacità di pensare con chiarezza in prosa. In prosa si pensa a un solo livello alla volta, e le combinazioni di parole non devono contenere più di un significato; tuttavia, per ottenere incisività, occorre che le immagini residenti nelle parole siano saldamente collegate. E: Conoscere bene una cosa sola significa avere una mentalità barbarica: civiltà significa anche saper mettere in armoniosa relazione con un sistema di pensiero umano centrale ogni sorta di esperienze. L'epoca presente è particolarmente barbara: presentate uno studioso di ebraico a un ittiologo o a uno specialista di toponimia danese e i due non avranno argomenti in comune a parte il tempo o la guerra (se per caso ce n'è una in corso, cosa frequente nei nostri barbari tempi).*

¹²⁶ Morin, E., 1999, p. 46. Original: *il XX secolo ha vissuto sotto il regno di una razionalità che ha preteso di essere la sola razionalità, ma che ha atrofizzato la comprensione, la riflessione e la visione a lungo termine. La sua insufficienza nell'affrontare i problemi più gravi ha costituito uno dei problemi più seri per l'umanità.*

Num sentido, eu diria que a aspiração à complexidade implica a aspiração à completude, uma vez que se sabe que tudo está relacionado e que tudo é multidimensional. Mas, num outro sentido, a consciência da complexidade faz-nos compreender que nunca poderemos escapar à incerteza e que nunca poderemos ter um conhecimento total: "a totalidade é a não-verdade".

Estamos condenados a um pensamento incerto, a um pensamento cheio de buracos, a um pensamento que não tem uma base absoluta de certeza.¹²⁷

¹²⁷ Morin, E., 1993, p. 68. Original: *La coscienza della multidimensionalità ci porta all'idea che ogni prospettiva unidimensionale, ogni visione specialistica, parcellare, è povera. Deve necessariamente essere collegata alle altre dimensioni; di qui la convinzione che si possa identificare la complessità con la completezza. In un certo senso, direi che l'aspirazione alla complessità comporta l'aspirazione alla completezza, dal momento che si sa che tutto è correlato e che tutto è multi-dimensionale. Ma, in un altro senso, la coscienza della complessità ci fa capire che non potremo mai sfuggire all'incertezza e che non potremo mai avere un sapere totale: "la totalità, è la non-verità", Siamo condannati al pensiero incerto, a un pensiero crivellato di buchi, a un pensiero che non ha alcun fondamento assoluto di certezza.*

*Para quem é sempre um estrangeiro, a
palavra casa assume um sabor peculiar.*

*Para mim, casa são as rochas
desmoronadas no fundo da falésia.*

*Quando entro nas profundezas desse ventre
feito de centenas de milhões de anos de
pedra e mar, despojo-me de tudo o que não
é necessário, volto a entrar em mim. Estou
nua. Livre.*

Torno-me elemento.

*Entre os vestígios deslizados da falésia , a
destruição é o renascimento.*

*O "eu" que encontro é mais profundo do
que um "eu" que diz "eu". (19/5/2023)*

Conclusão

Ao longo deste texto, vimos como o movimento de *compenetrazione* se manifesta em múltiplos aspectos do meu trabalho. É explicitado e potenciado no acto de caminhar e, a partir daí, estende-se à prática do ver, do pensar e do fazer artístico, à reflexão sobre o conceito de identidade e sobre o de autoria. Consequentemente, influencia a escolha dos materiais, a valorização do simbolismo a eles associado, e as suas interações.

Relativamente à identidade, Shirazeh Houshiary afirma:

*Um artista é alguém capaz de desvendar o invisível, não um produtor de objectos de arte.*¹²⁸

Isto presume a sua capacidade de se colocar numa dimensão transformadora, que só é possível ao nos afastarmos de nós próprios, deixando assim espaço para o que está além de nós.

*Para atingir a dimensão mística é preciso usar o saber não para construir o eu como identidade em termos de nacionalidade, contexto cultural ou género, mas para ir além do eu. Essas identidades bloqueiam o eu interior, que é sítio da imaginação.*¹²⁹

O conceito de *compenetrazione*, como visto em vários pontos do texto, redefine então o conceito de identidade, entendendo-o num sentido mais amplo, uma vez que implica a convergência de sujeito, objecto, tempo e lugar.

Num dos trabalhos redigidos durante o meu primeiro ano de mestrado, especificamente para a UC Processos Criativos, tinha reflectido sobre uma noção que relaciona intimamente todas estas dimensões: a de casa. Nessa altura, senti uma ligação particularmente forte com o local que acolhia (e acolhe) as minhas caminhadas. Nestes cinco anos em que tenho habitado e tenho sido habitada por esses lugares, estabeleci com eles uma ligação afectiva e sensorial. A repetição da caminhada permitiu um conhecimento profundo e sistematizado dos mesmos, a memorização dos objectos e sinais que os ocupam, a sua localização, o seu reconhecimento.

A intimidade com um lugar, especificamente com um lugar a que chamamos casa, também se constrói através da memorização da sua constituição física, e através das alterações que lhe fazemos: personalizando-o, tornando-o nosso. Foi assim que começou a acontecer comigo na falésia. Desloquei uma pedra, porque receava que a sua forma fosse alterada por outros passos ao longo do caminho. Trabalhei nalgumas instalações temporárias, imprimir na minha memória a presença de certos sinais,

¹²⁸ Houshiary S., 2010, p. 93.

¹²⁹ *Ibidem*.

desenhos, pedras. Todas estas acções e fixações de memórias estabeleceram uma rede de laços afectivos, contribuindo para a percepção da extensão de mim no lugar, e do lugar em mim: comecei a sentir que o tal lugar era, de facto, a minha casa.

Este conceito, para quem vive num país distante do de origem, não é um dado adquirido: vive-se numa condição de constante estranheza - e esta é, em muitos casos, uma condição desejada e, ao mesmo tempo, sofrida.

No texto escrito, analisei o conceito de casa, a partir de alguns textos de e sobre Heidegger¹³⁰ e de Emanuele Coccia¹³¹ deduzindo que a ideia de casa, de humano, de elementos naturais, de divino e de passado coincidem. Depois comecei a refletir sobre o facto de esta coincidência só poder ser percebida através daquilo que nos permite relacionarmo-nos com o meio em que vivemos e habitamos: o corpo. Ele próprio faz parte do mundo e ele próprio é casa¹³².

Curiosamente, uma boa parte dos artistas que referi na minha dissertação (e outros que não referi mas que considero importantes), têm em comum o facto de viverem num país diferente do seu país de origem, ou de se identificarem com uma cultura distante: Christian Boltanski (pai judeu-ucraniano e mãe corsa, viveu em França), Ana Mendieta (cubana, viveu nos EUA), Lee Ufan (coreano, vive no Japão), Gina Pane (pai italiano, mãe austríaca, viveu em França e em Itália), Shirazeh Houshiary (iraniana, vive em Londres). Lee Ufan escreve um belo texto, parte da colectânea *L'Art de la Resonance*, que citei várias vezes ao longo da dissertação:

*Não fazendo parte de uma comunidade, estou muito consciente do desfasamento e da distância entre mim e os outros. A dinâmica da distância moldou-me. Na minha vida, esta distância (devido à rejeição) é simultaneamente um sofrimento e uma força.*¹³³

É interessante notar como a questão do contacto e do encontro é frequentemente importante no trabalho de artistas como este historial pessoal. A meu ver, a necessidade de redefinir o conceito de corpo está estreitamente relacionado com a necessidade de redefinir o conceito de casa.

O sentimento de isolamento, hoje, talvez mais do que em qualquer outra altura, acompanha o ser humano, e não só quem vive a condição de estrangeiro. Tal sentimento, e a perda de empatia consequente, existe não só na relação com os seus semelhantes, mas também na com o mundo que habita, e com as outras espécies que o povoam com ele. Esta condição só pode ser ultrapassada

¹³⁰ Heidegger, M., 2019; Serra, D., 2020.

¹³¹ Coccia, E., 2021.

¹³² Tinha analisado, na ocasião da redação desse texto e relativamente à ideia de corpo-casa: Bachelard, G., ([1958] 1969); Madanipour, A., 2003.

¹³³ Ufan, L., 2013, p. 29. Original: *Ne faisant pas partie d'une communauté, je suis très conscient du décalage et de la distance par rapport aux autres. La dynamique de la distance m'a forgé. Dans ma vie, cette distance (due au rejet) est une souffrance et une force.*

abrindo-se à consciência de ser um com o todo, de sermos o mundo que habitamos. Isto implica uma ruptura dos nossos hábitos, uma mudança de paradigma, e, também, uma reabertura à possibilidade de uma busca do sagrado, bem como de uma sua redefinição. Falar, hoje, de sagrado é um acto de protesto. Um anacronismo. De certa forma, é uma heresia, num mundo onde o imperativo de produzir domina todas as dimensões da existência, numa velocidade cada vez mais acelerada.

A procura de um “se” sentir mais abrangente, a percepção de um dizer “eu” mais amplo, vai nesta direção, e necessita de escuta e de tempo. Dois recursos que estão a tornar-se cada vez mais escassos.

É preciso reabrir-se à possibilidade do sagrado.

É preciso reabrir-se à possibilidade de regressar a casa.

Bibliografia

- Abolgassemi, M., « *L'objet trouvé* » et *l'héritage surréaliste de Strindberg*. Consultado em 05/09/2024. Disponível em <https://www.cairn.info/revue-etudes-germaniques-2013-4-page-699.htm>.
- Abram, D., (1997). *The spell of the sensuous: perception and language in a more-than-human world*. New York: Vintage Books – A division of Random House.
- AGU, 2018. *This volcano is the world's largest pipe organ*. Consultado em 10/10/2023. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_d5nCcck-uN0; Estudo: Johnson, J. B. , Ruiz, M. C. , Ortiz, H. D., Watson, L. M., Viracucha G., Ramon P., Almeida, M. (2018). *Infrasound Tornillos Produced by Volcán Cotopaxi's Deep Crater*. Disponível em: <https://agupubs.onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1029/2018GL077766>
- Ailton Krenak. (2019). *Ideias para adiar o fim do mundo* (Nova edição). São Paulo: Editora Companhia das Letras.
- Bachelard, G. (1948). *La terre et les rêveries de la volonté: essai sur l'imagination de la matière*. Paris: Librairie José Corti.
- Bachelard, G. (1949). *La psychanalyse du feu*. Paris: Éditions Gallimard.
- Bachelard, G. ([1958] 1969) . *A Poética do Espaço. (La poétique de l'espace, traduzido por Jolas, Maria)*. Boston: Beacon Press.
- Bethmont-Gallerand, S., 2015. *Gina Pane (1939-1990), du corps à l'Esprit, un itinéraire*, Consultado em 22/07/2024. Disponível em https://artculturefoi.paris/wp-content/uploads/2019/01/gina_pane_sbg_-2.pdf
- Bhullar, D. (2023). '*Search for Origin*' unravels radical and tender features of Ana Mendieta's oeuvre. Consultado em 12/3/2024. Disponível em: <https://www.stirworld.com/see-features-search-for-origin-unravels-radical-and-tender-features-of-ana-mendietas-oeuvre>
- La Bibbia di Gerusalemme*, EDB, Bologna 2009. Gen. 3,19.
- Breton, A. (1999). *L'Amour fou, em: Œuvres complètes II*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Caillois, R. (1985). *The writing of stones*. Charlottesville: University Press of Virginia.
- Careri, F. (2006). *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*. Torino: Giulio Einaudi Editore s.p.a.

- Cencal, 2024. *Podcast CENCAL à conversa - Helena Valsecchi*. Consultado em 12/08/2024. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=d9w3-A28QYU>
- Coccia, E. (2020). *Metamorfoses*. Rio de Janeiro: Dante Editora.
- Coccia, E. (2021). *Filosofia Della Casa : Lo Spazio Domestico E La Felicità*. Torino: Giulio Einaudi Editore.
- Coccia, E. (2022). *Metamorfosi*. Torino: Giulio Einaudi Editore.
- Dicionário Priberam Online. Consultado em 28/05/2024. Disponível em <https://dicionario.priberam.org/compenetrar>
- Didi-Huberman, G. (1998). *O Que Vemos, O Que Nos Olha*. São Paulo: Ed. 34
- Didi-Huberman, G. (2008). *La ressemblance par contact*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Eames (1977). Powers of Ten™. Consultado em 29/5/2024. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=0fKBhvDjuy0>
- Eco, U. (2012). *Come si fa una tesi di laurea*. Firenze: Giunti.
- Edensor, T., 2008. *Walking Through Ruins*. In Ingold, T., Vergunst, J. L. *Ways of Walking*. Aldershot Hampshire: Ashgate Publishing Limited.
- Fossa, Fabio (2019). *Dei, umani, algoritmi L'immagine dell'artista nell'era digitale*. In *Estetica del Mondo* a cura di Marta Vero, ODRADEK. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics, and New Media Theories. Pisa: Università di Pisa.
- France Culture. *Christian Boltanski : l'art et la mémoire*. Consultado em 24/02/2024. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=fqNnYqWi830>
- Bataille, G. (1969). *L'Erotismo*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore.
- Gil, J., 2017. *A Cosmogonia Estética de Maria José Oliveira*. Em Oliveira, M. J. *Maria José Oliveira – 40 anos de trabalho*. Lisboa : Documenta.
- Godinho, A., 2017. *Dupla transmutação*. Em Oliveira, M. J. *Maria José Oliveira – 40 anos de trabalho*. Lisboa : Documenta.
- Goldberg, R. (2001). *Performance Art, From Futurism to the Present*. London: Thames & Hudson.
- Graves, R. (2009). *La Dea Bianca. Grammatica Storica Del Mito Poetico*. Milano: Gli Adelphi.
- Heidegger, M. (2019). *Costruire Abitare Pensare*. Sesto San Giovanni: Mimesis Edizioni

- Houshiary S., in Morley, Simon (2010). *The Sublime*. London: Whitechapel Gallery Ventures Limited.
- Valsecchi, H. (2021-2024). *HElena Valsecchi*. Consultado em 03/03/2024 – 24/08/2024, em <https://helenavalsecchi.com/>
- Infopédia. Dicionários Porto Editora. Consultado em 16/07/2024. Disponível em <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/fusão>
- Ingold, T. (2015). *The Life of Lines*. New York: Routledge.
- Ingold, T., Vergunst, J. L. (2008) *Ways of Walking*. Aldershot Hampshire: Ashgate Publishing Limited.
- Kabir (1996). *Canzoni dell'amore infinito*. Palermo: Sellerio.
- Lang-Berndt, P. (2015). *Materiality*. London: Whitechapel Gallery Ventures Limited.
- Lucas, R. (2008), *Flânerie as a thinking tool*, in Ingold, T., Vergunst, J. L. *Ways of Walking*, pp. 171 - 173. Aldershot Hampshire: Ashgate Publishing Limited.
- Madanipour, A. (2003). *Public and Private Spaces of the City*. London: Routledge.
- Mbembe, A. ([2016] 2017). *A Ética do passante*, Políticas da Inimizade. Lisboa: Antígona.
- Melchior-Bonnet, S. (2016). *História do Espelho*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Morin, E. (1993). *Introduzione al Pensiero Complesso*. Milano: Sperling & Kupfer Editori.
- Morin, E. (1999). *I sette saperi necessari all'educazione del futuro*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Olwig, K. R. (2008), *Performing on the Landscape versus Doing Landscape: Perambulatory Practice, Sight and the Sense of Belonging* in Ingold, T., Vergunst, J. L. *Ways of Walking*, p. 81. Aldershot Hampshire: Ashgate Publishing Limited.
- Pane, G. (2018). *Lettre à Un(E) Inconnu(E)*. Paris: Beaux-Arts de Paris Éditions.
- Pellizzi, F. (1986). *Adventures of the Symbol: Magic for the sake of art*. New York: The Great Hall of the Cooper Union New York City Lectures on Constructed Thought Published by the Irwin S. Chanin School of Architecture of the Cooper Union for the Advancement of Science & Art.
- Périot-Bled, G., 2008. *Choses / Corps / Objets dans le travail de Gina Pane*. Chose, Objet, Corps, NENUPhAR. Amiens : Université Picardie Jules Verne. Consultado em 23/07/2024. Disponível em <https://shs.hal.science/halshs-04016122/document>.
- Publio Ovidio Nasone (2013). *Metamorfosi*. Milano: Garzanti Classici.

- Rama Filmes, 2022. *Rita Gaspar Vieira em conversa com o curador João Silvério na RAMA*, Fevereiro de 2022. Consultado em 08/07/2024. Disponível em https://youtu.be/x-a_m3PywZE.
- Rosendo, C. (2019.) *Desassossego climático*. Porto: Leonorana. Ed. Isabel Carvalho.
- Rousseau, J.-J. (2011). *Les Rêveries du promeneur solitaire*. Paris: Le Livre de Poche.
- Rovelli, C. (2020) *Helgoland*. Milano: Adelphi Edizioni S.p.A.
- Serra, D. (2020). *Heidegger e la questione della Dichtung. Studio sulla riflessione estetica heideggeriana*. Bergamo: Università degli Studi di Bergamo.
- Simondon, G. (1958, 1969, 1989), *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris: Editions Aubier.
- Solnitt, Rebecca (2022). *Storia del Camminare*. Milano: Ponte Alle Grazie.
- Tomkins, C., 1974, *Georgia O'Keeffe's Vision*, consultado em 20/03/2024. Disponível em <https://www.newyorker.com/magazine/1974/03/04/the-rose-in-the-eye-looked-pretty-fine>.
- Treccani – Vocabolario Online. Consultado em 18/06/2024. Disponível em [https://www.treccani.it/enciclopedia/minerogenesi_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/minerogenesi_(Enciclopedia-Italiana)/)
- Treccani – Vocabolario Online. Consultado em 28/05/2024. Disponível em <https://www.treccani.it/vocabolario/compenetrare/>
- Treccani – Vocabolario Online. Consultado em 28/05/2024. Disponível em <https://www.treccani.it/vocabolario/compenetrazione/>
- Ufan, L. (2013) *Lee Ufan, l'art de la résonance* (French Edition). Paris: Beaux-Arts de Paris Éditions. Kindle Edition.
- Vergunst, J. L. (2008). *Taking a Trip and Taking Care in Everyday Life*. In Ingold, T., Vergunst, J. L. (2008) *Ways of Walking*. Aldershot Hampshire : Ashgate Publishing Limited.

Lista das figuras

Fig. 1. Ana Mendieta, Serie Siluetas, 1973-1978.....	9
Fig. 2. Processo: fotografia tirada antes da caminhada performativa que deu origem às obras Ser Frágil e Passagem (2023)	13
Fig. 3 Processo: caminhar pelos trilhos dos pescadores (fotografia tirada em caminhada).....	15
Fig. 4. Venus aux Tiroirs II, em L'Invisible. 2023. Museu de História Natural e da Ciência. Curadoria: Sofia Marçal.....	17
Fig. 5. Exposição L'Invisible. 2023. Pormenores. Museu de História Natural e da Ciência, Lisboa. Curadoria: Sofia Marçal.	18
Fig. 6. Helen Mirra. Mountain building event. 2007. Algodão (calças), rocha anfibolítica com Rhizocarpon Geographicum Agg. e Lecidea Sp. Líquenes. 8 x 25 x 27 cm (Imagem retirada do sítio web da artista).....	22
Fig. 7. Christian Boltanski. Départ – Arrivée. 2015.	23
Fig. 8. Ser Frágil, 2023. Vídeo em loop. 2' 32”.....	24
Fig. 9. Passagem, 2023. Vidro de antigas janelas, fios de linho branco. Dimensões variáveis. Vista da exposição L'Invisible, no Museu de História Natural e da Ciência, curadoria de Sofia Marçal.....	25
Fig. 10. Processo: Passagem – primeira acção performativa.	26
Fig. 11. Pormenor do painel quebrado pela passagem dos visitantes ao longo da exposição L'Invisible, no Museu de História Natural e da Ciência.....	27
Fig. 12. Passagem. 2023-2024. Pormenor duma ruptura. Museu de História Natural e da Ciência, Lisboa.....	28
Fig. 13. Processo: encontros no atelier.....	30
Fig. 14. Objectos encontrados e recolhidos em caminhada.....	32
Fig. 15. Objecto encontrado em caminhada.	33
Fig. 16. Imagem de atelier: encontros.	34
Fig. 17. La Bissa. 2023. Objecto encontrado em caminhada. Ferro, ferrugem, planta seca. 15cm x 9cm x 4cm (exposto em 2023 em O lugar do espectador, Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, com curadoria de João Silvério).....	35
Fig. 18. Fotografias tiradas em caminhada.....	37
Fig. 19. Aguarela feita com pigmentos minerais, recolhidos na costa Oeste, água atmosférica, sobre papel. 2024.....	38
Fig. 20. Georgia O'Keeffe. Shell. 1937. Óleo sobre tela.....	40
Fig. 21. Lee Ufan. 1968-2022. Relatum. Pedra e vidro.....	42
Fig. 22. Imagem do livro: Lee Ufan, l'art de la résonance	43
Fig. 23. No fundo dos corpos. 2024. Vidro soprado, pelo de cão, cana, ramo, cordão de linho branco, aço, farinha de ossos, som (Cotopaxi, 0.52”, Tornados de infra-sons produzidos pela cratera profunda do vulcão Cotopaxi).....	44
Fig. 24. Processo: tirar um molde duma pedra (preparação). 8/7/2023.....	48
Fig. 25. Rita Gaspar Vieira. Imagem retirada do site da Rama https://www.ramastudios.pt/rita-gaspar-vieira (consultado em data 8/7/2024).....	51
Fig. 26. Campionario di pelli. 2024. Papel, fio de algodão.....	52
Fig. 27. Farinha de Ossos. 2024. Vidro de antigas janelas e objectos partidos, gesso, pó de pedra, farinha de ossos. ESAD.CR, Abaladiça, semana dos 30 anos, 2024.....	53
Fig. 28. Dois objectos em vidros obtidos por fusão a partir do mesmo molde em negativo, em duas cozeduras diferentes...	55

Fig. 29. Dois objectos em vidro obtidos por fusão a partir do mesmo molde em positivo, em dias cozeduras diferentes (parte superior e parte inferior).....	56
Fig. 30. Objecto em vidro “cheio” obtido por fusão em molde em negativo (côncavo). Parte inferior lisa.....	56
Fig. 31. Untitled (Torso). 1992. Rachel Whiteread . Cera. Da https://blog.fabrics-store.com/2019/09/16/rachel-whiteread-material-space/	58
Fig. 32. Objecto em vidro obtido por fusão sobre molde negativo de escultura em barro, com areia.....	58
Fig. 33. Dois objectos em gesso parte da instalação Farinha de Ossos.....	60
Fig. 34. Giuditta e Oloferne, Donatello. 1460 ca. Visão geral e pormenores do pé e das pernas de Oloferne. (https://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/62432/Bardi%20Donato%2C%20Giuditta%20e%20Oloferne#lg=1&slide=1).....	61
Fig. 35. Auguste Clésinger, Femme piquée par un serpent. 1847. Mármore. Statue couchée en marbre.....	63
Fig. 36. Armanda Duarte, cabeça, tronco e membros, 2012. Pormenor. Exposição Fantasma Gaiata, Culturgest, Lisboa, 2023.....	64
Fig. 37. Instantâneo. 2023. Pormenor. Vidro soprado. Exposição O lugar do espectador, Círculo de Artes Plásticas de Coimbra – Círculo Sereia. Curadoria: João Silvério. Imagem: Jorge das Neves. Cortesia do CAPC.....	68
Fig. 38. Processo. Cencal, Marinha Grande, 2023.	69
Fig. 39. Processo. Cencal, Marinha Grande, 2024. Com o vidreiro Arlindo Francisco. Frames de vídeo. (https://www.youtube.com/watch?v=d9w3-A28QYU).....	70
Fig. 40. Processo. Cencal, Marinha Grande, 2024. Com o vidreiro Arlindo Francisco. Frames de vídeo. (https://www.youtube.com/watch?v=d9w3-A28QYU).....	71
Fig. 41. Instantâneo. 2023. Vidro soprado. Exposição O lugar do espectador, Círculo de Artes Plásticas de Coimbra – Círculo Sereia. Curadoria: João Silvério. Imagem: Jorge das Neves. Cortesia do CAPC.....	71
Fig. 42. Dentro di, 2023. Vidro soprado, madeira queimada, lã de cão, fios de linho branco, aço. Exposição L'Invisible. 2023. Museu de História Natural e da Ciência, Lisboa. Curadoria: Sofia Marçal.....	72
Fig. 43. Berlinde De Bruyckere, Kreupelhout – Cripplewood, 2013. 55ª Bienal de Veneza, Pavilhão da Bélgica.....	73
Fig. 44. Berlinde De Bruyckere, Glass Dome I, 2007. Cera, epoxi, vidro, madeira. (https://www.galleriesnow.net/artwork/glass-dome-i-2007).....	74
Fig. 45. Berlinde De Bruyckere, The Wound, 2012 (https://crudevessels.tumblr.com/post/167705390028/berlinde-de-bruyckere-the-wound-2012).....	74
Fig. 46. Berlinde De Bruyckere, Aletheia, on-vergeten, 2019. Cera, madeira, epoxi, e sal. 3) (https://sculpturemagazine.art/suffering-and-desire-a-conversation-with-berlinde-de-bruyckere/	74
Fig. 47. Berlinde De Bruyckere, The Pillow, 2010. 4) https://elephant.art/berlinde-de-bruyckere/	74
Fig. 48. Pigmento mineral recolhido na costa oeste, água ambiental, papel queimado, ramo. 2024. Foto do atelier.....	75
Fig. 49. Pigmento mineral recolhido na costa oeste, água ambiental, papel queimado, ramo. 2024. Foto do atelier.....	76
Fig. 50. La Contemplation du Feu.2024. Antigas caixas e gavetas de madeira, vidros de janela, vidros de moldura, papel 300gr, fonte de luz. (Imagem: exposição O Futuro com Aventura com curadoria de Isabel Baraona. Cooperativa de Comunicação e Cultura, Torres Vedras).....	78
Fig. 51. La Contemplation du Feu. 2024. Pormenor. Exposição: O Futuro como Aventura. Cooperativa de Comunicação e Cultura, Torres Vedras. Curadoria de Isabel Baraona.....	78
Fig. 52. Processo: feltragung de pelo de cão.....	82

Fig. 53. Processo: imagem parte de uma série de fotografias tiradas na ocasião da residência artística Quarry Sonnets na Vale de Medo (2022), organizada pelo LIDA. Pigmento mineral sobre pele. (desenho: Maria Fradinho).....	84
Fig. 54. O que nos olha, 2023. Vidro soprado, cera branca de abelha. 16,8 x 16,8 x 24,5 cm. Exposição: O lugar do espectador, 2023. Curadoria de João Silvério. Círculo de Artes Plásticas de Coimbra – Círculo Sereia.....	88
Fig. 55. Processo: simbolismo dos materiais.	89
Fig. 56. Giotto, Verifica delle stimmate di San Francesco, 1318, Capela Bardi, Santa Croce, Florença.....	92
Fig. 57. François d’Assise trois fois aux blessures stigmatisé. Vérification- version III, (1985-1987), ferro enferrujado, ferro electrolgalvanizado, vidro fosco, Coll. Museu de Arte Moderna, Pompidou https://mennour.com/artists/gina-pane/francois-d-assise-trois-fois-aux-blessures-stigmatise-verification-version-3	93
Fig. 58. Mar Deserto com curadoria de Leonor Lloret e obras de Filipa Tojal, Inês Lima, João Mouro, Jorge Graça. Alfaia, Associação Cultural. 2024. (da: https://contemporanea.pt/en/agenda?id=1496).....	94
Fig. 59. Transect, Pedro Vaz, 2023. Galeria Diferença, Lisboa. (https://galeriadiferenca.com/transect-pedro-vaz/).....	94
Fig. 60. Stringing the Disconnection, de Rui Soares Costa, Galeria das Salgadeiras, Lisboa. (https://expresso.pt/cultura/artes_plasticas/2024-01-06-Exposicoes-Os-fios-de-Rui-Soares-Costa-na-nova-Galeria-das-Salgadeiras-6036f981).....	94
Fig. 61. Biophilia, Paulo Arraiano, 2023, Vista da instalação Uma Lulik, Lisbon (do site do artista: http://www.pauloarraiano.com).....	94
Fig. 62. Maria José Oliveira. Arbusto Escondido, 2000. Galho de hibisco, papel de seda, fio de algodão.....	101
Fig. 63. Maria José Oliveira. Sistema muscular e coluna vertebral, 2004. Tela crua folheada a ouro e fio do norte.....	101
Fig. 64. Atelier. 30/7/2024.....	102

HElena Valsecchi

Portfólio - Setembro 2024

Transversal à minha prática artística é o aprofundamento do anseio, perpetuamente insatisfeito, de transcendência dos limites do indivíduo e da dialética entre parte e todo, como respostas à perceptível fragilidade da existência.

Em consequência, surge uma tentativa permanente de redefinição do conceito de identidade, entendido, aqui, como um elemento permeável, de limites indefinidos, expandido por entre corporeidades convencionalmente assumidas como distintas. Esta expansão determina a consideração destas corporeidades, ou matérias, como forças co-criadoras no processo de elaboração artística.



La Contemplation du Feu. 2024. Antigas caixas e gavetas, vidro de molduras e janelas, fonte de luz, cabos eléctricos. Dimensões variáveis.



Cuore di Pietra. 2024. Vidro soprado, pedra.



Ilhas. 2024. Gesso, pigmento mineral recolhido na costa Oeste, folha de louro. Dimensões variáveis.



No fundo dos Corpos. 2024. Vidro soprado, pelo de cão, cana, ramo, fio de linho branco, aço, farinha de ossos, som (COTOPAXI: Infra sound tornillos produced by the deep crater of the Cotopaxi vulcano). Dimensões variáveis.



Trolltunga. 2024. Vidro de objectos partidos, pedra.



Farinha de ossos. 2024. Vidro de antigas janelas e de objectos partidos, gesso, farinha de ossos, pó de pedra. Dimensões variáveis.



Riciclo cosmico. 2024. Vidro soprado, ramo, pedra. Dimensões variáveis.



Passagem. 2023. Vidro de antigas janelas, fio de linho branco. Dimensões variáveis. (exposição "L'Invisible", Museu de História Natural e da Ciência)
5 corpos. 2023. Carvão fóssil sobre papel. Fogo. Ramo. Dimensões variáveis.



Venus aux tiroirs. 2023. Instalação (pormenor). Papel, pigmentos minerais da costa Oeste, vidro de antigas molduras, vidro de antigas janelas, fonte de luz.
Dimensões variáveis.



Dentro di. 2023. Vidro soprado, madeira queimada, lã de cão, fio de linho branco, aço. Dimensões variáveis.



Créditos: Jorge das Neves – Círculo de Artes Plásticas de Coimbra

Instantâneo. 2023. Instalação. Vidro soprado, dimensões variáveis.

Ser frágil. 2023. Looped video 2' 32"



Ser frágil. 2023. Looped video (frames). 2' 32".





O que nos Olha. 2023. Vidro soprado, cera branca de abelha.



Instantâneo. 2023. Instalação. Vidro soprado, dimensões variáveis.

Ka. 2022-2023. Marcador sobre vidros, alumínio. Conjunto de duas peças. 18,5cm x 24cm x 3,5 cm. Dimensões variáveis.



Créditos: Jorge das Neves - Círculo de Artes Plásticas de Coimbra

Ka. 2022-2023. Marcador sobre vidros, alumínio. Conjunto de duas peças. 18,5cm x 24cm x 3,5 cm. Dimensões variáveis.



Blessure | Blessing. 2022. Impressão jacto de tinta, goma arábica e pigmentos locais sobre papel. Medidas variáveis.



Blessure | Blessing. 2021-2022. Sangue menstrual sobre papel. 12 desenhos 26cm x 32cm.



La Nostalgie du Paradis 2021. Instalação pictórica temporária. Papel, água do oceano, aguarela, água atmosférica. Costa Oeste de Portugal, Março 2021.



Synecdoche, 2020 e seguintes. Aguarela sobre papel, dimensões variáveis, página web. Em curso. Versão 2022 - Galeria Sá Da Costa, Lisboa.

HElena Valsecchi - Curriculum Vitae

Artista italiana e portuguesa, nascida em Novara, Itália, em 1976. Actualmente vive e trabalha em Lisboa e Peniche, Portugal.

Exposições

2024

- Out. - Jan. '25: "Première", CAC Meymac, França. Curadoria: Caroline Bissière, Jean-Paul Blanchet, Luísa Soares de Oliveira.
- Out.: "Prémio Arte Jovem", Hospital Júlio de Matos, Pavilhão 13, Lisboa. Curadoria: Katherine Sirois.
- "Esmaga 2024 - Mostra de Artes Visuais", Posto de Turismo de Caldas da Rainha.
- Jun-Jul.: "O Futuro como Aventura". Exposição Colectiva. Centro de Cultura Contemporânea 13, Torres Vedras.
- Jun.-Jul.: "Vila Franca". Exposição Colectiva. Galeria Pedro Jaime Vasconcelos, Vila Franca de Xira.
- Mai.: "Abaladiça". Exposição 30 anos da ESAD.CR. Caldas da Rainha.

2023

- Dec. - Jan. '24: "L'Invisible". Exposição individual. Museu de História Natural e da Ciência, Lisboa. Curadoria: Sofia Marçal.
- Jul. - Out.: "Dar a Mão". Exposição Colectiva. Espaço.arte, Campo Maior. Curadoria: Orlando Franco.
- Jun. - Set.: "O Lugar do Espectador". Exposição Colectiva, com Ana Perez-Quiroga. Curadoria: João Silvério. Círculo de Artes Plásticas de Coimbra - Círculo Sereia.

2022

- "Uma Certa Prática da Atenção". Exposição Colectiva. Galeria Municipal de Torres Vedras. Curadoria: Ana Anacleto.
- Exposição colectiva. Com Constança Meira, Frederico Pratas, Gil Amourous, Malia Poppe e Sofia Pidwell. Galeria Sá da Costa, Lisboa.
- "Synecdoche", Exposição individual, Galeria Sá da Costa, Lisboa. Texto de João Silvério
- Artista residente convidada na RAMA, Residências Artísticas, Maceira e Alfeiria - Março 2022 com exposição final do projecto desenvolvido. Curadoria: João Silvério.

2021

- #365dayafter, por M O K O N S H U em conjunto com a galeria de arte Garanza Kamba, a De Liceiras 18, o Instituto Independente de Artes Contemporâneas Snarte Space.

2020

- Exposição de Bolseiros MArt 2019-2020, Galeria Sá da Costa, Lisboa.
- "Insterstício" - no âmbito do workshop com Vasco Barata. MAAT, Lisboa.

2019

- Apresentação do resultado da Residência artística na "Casa Animal" com Musa Paradisíaca. Fábrica da Pólvora, Vale de Milhaços.
- "Ronda da noite", exposição coletiva, MArt, Lisboa.
- "PLACELESS", Ler Devagar, Lx Factory, Lisboa.
- Coexistência e Negociação". Exposição coletiva. Museu Condes de Castro Guimarães, Cascais.

Residências artísticas

2022

- Quarry Sonnets, residência artística internacional desenvolvida pelo LIDA e pela ESAD.CR. Vale de Meios, Portugal.
- RAMA, Maceira e Alfeiria, Torres Vedras (Artista convidada).

2020

- RAMA, Maceira e Alfeiria, Torres Vedras.

2019

- Residência artística na "Casa Animal" com Musa Paradisiaca. Fábrica da Pólvora, Vale de Milhaços.

2018

- Ar.Co, Teatro São Carlos, Lisboa.

Bolsas e Prémios

2024

- Seleccionada para o Concurso-Prémio Arte Jovem Fundação Millennium bcp
- Seleccionada para a Exposição Colectiva "Première" - CAC Meymac - França
- Bolsa Culture Moves Europe para o meu próximo projecto de investigação no Etna - Itália (2025).

2019

- Bolsa da Fundação Carmona e Costa/MArt/Sá da Costa para o ano letivo 2019-2020.

Imprensa

2023

- PEA 2023. Seleccionada para o livro "Portuguese Emerging Art" - edição 2023, pela Emerge. Juri: Emília Ferreira, Leonor Lloret e Pedro Calapez. Lançamento do livro a 17 de novembro no MNAC, Lisboa.
- <https://umbigomagazine.com/en/blog/2023/08/01/o-que-vemos-o-que-nos-olha-o-lugar-do-espectador-no-capc-em-coimbra/>

2022

- <https://umbigomagazine.com/pt/blog/2022/07/13/synecdoche-helena-valsecchi-na-galeria-sa-da-costa/>

2021

- <https://www.artecapital.net/snapshot-78-helena-valsecchi>
- <https://www.anagnia.com/2021/05/i-denti-della-terra-un-progetto-artistico-sulle->
- <https://www.sapereambiente.it/arte/i-denti-della-terra-intervista-allartista-davide-canali/>
- <https://www.arte.go.it/i-denti-della-terra-la-natura-e-il-sacro-luomo-e-lintangibile/>

Estudos

- Frequenta o segundo ano do Mestrado em Artes Plásticas na ESAD.CR
- 2024: Workshop de técnicas de vidro soprado. CENCAL. Marinha Grande.
- 2023: Oficina Design - Vidro soprado. CENCAL. Marinha Grande.
- 2019-2020: Bolsa MArt / Carmona e Costa / Sá da Costa. MArt, Lisboa.
- 2018: "A Sombra e o seu Duplo" - Workshop de teatro de sombras. Com Fabrizio Montecchi. Museu da Marioneta. Lisboa.
- 2018: Desenho e Pintura, Ar.Co., Lisboa.

Website: <https://helenavalsecchi.com>

Instagram: <https://www.instagram.com/helena.valsecchi/>

<http://helenavalsecchi.com>