

IPL

escola superior de artes e design
instituto politécnico de leiria

O meu tempo

Sofia Raquel Pimenta Francisco

Mestrado em Artes Plásticas

Orientada por

Pintora Marta Soares

Caldas da Rainha, 2017

Prefácio

O presente documento advém do trabalho prático realizado principalmente no presente ciclo de estudos. Desta forma, as aproximações redigidas relativamente aos interesses, problemáticas e constantes expostas surgem como reflexo das explorações que tive oportunidade de realizar nos últimos três anos, englobando apenas um trabalho exterior, descrito como tal, de forma a contextualizar e demarcar o meu percurso artístico.

Agradecimentos

À Professora Marta Soares pelo interesse, disponibilidade e assertividade na orientação, partilha de conhecimentos e rigor das suas revisões e sugestões. Um muito obrigada.

À Professora Célia Bragança pelas conversas, encorajamento, conselhos e disponibilidade.

À minha família pelo afecto e apoio eterno.

A todos os que de alguma forma estiveram ao meu lado durante esta aventura, tornando-a inesquecível.

Pelo apoio permanente, carinho, encorajamento e paciência, um grande obrigada à Natasha Silvestre.

Pelos conselhos assertivos, amizade e paciência um grande obrigada à Susana Freitas.

Pelas conversas de café e paciência, um grande obrigado à Soraia Ferreira e à Miriam Figueiredo pelas suas questões pertinentes.

Pelas muitas conversas, brincadeiras, companheirismo, força e paciência. A todos um muito obrigada.

Resumo

Com o presente texto, pretendo expor as questões principais que estão intrinsecamente ligadas à minha prática artística, principalmente a realizada no presente ciclo de estudos.

Aqui exponho uma aproximação cronológica, em tom pessoal e descritivo, ao trabalho artístico por mim realizado nos últimos três anos, incluindo técnicas, pequenas reflexões, anotações, interesses apercebidos e ainda uma nota sobre o Bloco (objecto que funciona como o motor de pensamento e por isso é a ligação temporal entre trabalhos).

Apresento ainda as minhas principais referências artísticas comparando-as, por aproximação e distanciamento, ao trabalho realizado no contexto de um fio condutor a que chamei *o meu tempo*.

Palavras-Chave: Tempo; Processo; Repetição; Gesto; Matriz

*

Abstract

With this thesis, I intend to expose the main issues that are intrinsically linked to my artistic practice, especially the one realized during this Master program.

Here, I expose my work with a chronological approach, in a personal and descriptive tone, the artistic work I've done over the last three years include the techniques, the small reflections, the annotations, the concerned interests and the Sketchbook (object that works as the engine of thought and therefore is a temporal link among all my work). and other matters, an attempt to present my individuality while being thinking and producing.

I also present my main artistic references comparing them, by proximity and distance, to the work I've accomplished in the context of a thread that leads to what I've called my time.

Keywords: Time; Process; Repetition; Gesture; Matrix

Índice Geral

Prefácio	1
Agradecimentos	2
Resumo	3
Abstract	4
Nota Introdutória	7
Parte I	
Percurso	
Fase 1. O início; a linha	9
Fase 2. A exploração; novos meios e métodos	12
Fase 3. A reflexão apercebida; os desdobramentos singulares	25
Uma nota sobre o bloco	38
Parte II	
a. Aproximação ao trabalho de Hanne Darboven	42
b. Aproximação ao trabalho de Agnes Martin	45
c. Aproximação ao trabalho de Lourdes Castro	48
Reflexão Final	52
Posfácio	55
Bibliografia	56
Webgrafia	57
Índice de imagens	59

NOTA INTRODUTÓRIA.

O meu percurso artístico tem início em 2013.

Em modo de retrospectiva, narro aqui o meu trabalho prático na tentativa de uma aproximação cronológica ao mesmo, encontrando as premissas que, assíduas ao longo do meu processo, possibilitam uma investigação teórico-prática apropriada.

Primeiramente, apresento o meu trabalho prático determinando três fases que, por diferentes razões, demarcaram uma evolução tanto pessoal como artística.

Como forma de fundamentar essa demarcação, comparo-o às ondas que todos os dias batem na costa, isto é, a imagem é a mesma tal como as suas constantes mas nunca uma onda é igual à anterior. É um vai e vem em que a velocidade, a pressão e sonância assinalam a sua diferença. Ser-me-ia então impossível dividir o meu trabalho por técnicas, materiais, formas, cores e conceitos porque, apesar de recorrentes ao longo do processo, sofrem sempre mutações de “onda para onda”. A água que vai hoje volta, mas sempre com alterações, assim como as constantes presentes no meu trabalho que tanto se encontram como divergem, tanto lutam como se acompanham.

Assim, na tentativa de responder a algumas dessas preocupações, desenvolvo oportunamente uma reflexão sobre o meu fazer artístico, ancorada num percurso evolutivo descrito em três fases que cronologicamente são apresentadas na *Parte I*, que torna possível não só reviver o meu processo como um ato explorativo mas também apresentar os trabalhos que fazem parte do meu *projeto*, conseqüente do presente ciclo de estudos.

A Fase 1 é assinalada pelo primeiro contacto com o meio artístico no espaço académico. Frustrada com o desenho, sentia o meu braço enferrujado. No Bloco surgem tentativas para contrariar essa dificuldade através de desenhos da figura humana e outros apontamentos rotineiros. Aqui surge a fascinação pela linha como escape aos desassossegos diários que, na sua repetição, se transformam na ferramenta invocativa da memória como resultante desse processo.

A segunda fase é assinalada pela excitação de um novo começo e a exploração de técnicas e meios diferentes de trabalho, como foi o caso da realização de um ato performativo e da gravura. Aqui, a mudança mais evidente deu-se na alteração do material para o uso de pastel seco e da cor que permitiram novos caminhos de exploração plástica, fundamentalmente pictórica.

A terceira fase ocorre no segundo ano de mestrado e depois de um período sem me poder dedicar a 100% ao ateliê. A reflexão implicada e apercebida, tendo em conta os trabalhos passados, originou novas reflexões, matrizes e ferramentas.

Nesta fase, reconstruo os trabalhos anteriormente realizados em pastel; exploro a competência do preto como evidência das camadas próprias da superfície e uso a repetição da mesma ação/momento como forma de explorar as variantes existentes em cada novo trabalho e desdubro assim a matriz para as suas produções singulares.

Apresento ainda uma nota genérica e em tom pessoal sobre o bloco, objecto constante durante a exploração realizada e por isso, a ligação temporal de trabalho para trabalho, apresentando-se assim, como a marca mais regular do que é *o meu tempo*. Nessa nota apresento, como exemplo, um dos meus dias em que carregava o bloco de forma a expor, a importância desse meio despretensioso para a concepção de novos caminhos de exploração prática.

A consolidação final dá-se na Parte II, através do discurso comparativo e reflexivo, por aproximação e distanciamento, com o trabalho das minhas principais referências artísticas: Hanne Darboven, Agnes Martin e Lourdes Castro. Três artistas mulheres que se apresentam com uma obra altamente distinta pela intensidade demonstrada nas suas práticas artísticas e por colocarem a tónica na relação entre estas e uma noção particular de *tempo*.

Parte I

Percurso

Fase 1. O início; a linha

Limpar a cabeça. Ufff. Respira. É só uma memória.

Uma memória, como todas as memórias. Fragmentada pelo tempo, não me deixa mentir na sua névoa. Talvez romantizada, sim. Mas que memórias não o são? Talvez as más, mas até essas se podem tornar menos más.

A memória já não faz parte do que é real, pertence a outra atmosfera, muito menos objectiva, longe do que é, no agora, verdadeiro.

E aí, posso encontrar falhas. Ficam a saber desde já, que existe aqui espaço para as ditas falhas, mas nunca para as mentiras.

Lembro-me das manhãs sentada na esplanada do café pronta para aproveitar a calma da manhã. Da minha manhã. Poucas vezes lia. Poucas vezes escrevia e poucas vezes desenhava.

Essa fase 1, que nomeia este subcapítulo, carrega um passado de frustração, injustiças e desencaixes. Dois anos de muitos desencantos, num meio que não era para mim.

A teimosia inerente opunha-se de pé firme à desistência da minha licenciatura, não fazia parte dos meus planos, nunca fez. Dois anos não se desperdiçam assim, pensava eu.

Surgiu então a oportunidade de explorar uma nova área, numa nova escola, numa nova cidade.

Essa oportunidade, de que eu tanto precisava, na altura nem sabia o quanto iria ser favorável e essencial para o meu percurso, tanto pessoal como artístico.

Um semestre em artes plásticas. Uma escolha egoísta como deve ser neste tipo de decisões.

A excitação inicial, a adrenalina, o medo, quase o terror. Sair da zona de conforto.

Hoje, olho para essa mudança, a ida para as Caldas da Rainha em Setembro de 2013, como o início. O meu início, se é que se pode definir um início para o pensamento artístico.

O bloco tornou-se o meu companheiro, na tentativa de desbloquear o braço tímido. Estava ali presente a acomodação e consequente frustração de não desenhar há demasiado tempo.

Precisava de sentir que voltava a mim, que voltava a sentir prazer nessas minhas pequenas ações.

O facto de nesse semestre ser exigido, em desenho, o esboço de figura nua, revelaria o meu braço enferrujado que se detinha no papel.

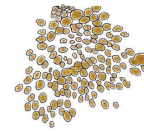


Fig.1 – *S/título* (2014). Aparo e tinta da china sobre papel, 28,3 cm x 21,0 cm

Fig.2 – *S/título* (2014). Esferográfica 0.4 mm sobre papel, 28,4 cm x 21,4 cm

Fig.3 – *S/título* (2014). Esferográfica 0.4 mm e café sobre papel, 20,7 cm x 14,7 cm

Escrevi, há algum tempo, sobre esses desenhos:

“Numa contradição entre a fuga e a apropriação do ambiente em redor, a caneta ia traçando linhas de forma sistemática. Essa ação denunciava um tempo indeterminado de execução e de momentos e reflexões intrínsecos à matéria. O inconsciente foi ganhando cada vez mais ênfase na tomada de decisões e iniciou-se assim um diálogo próximo entre o eu sensível, sensorial e a superfície.”¹

Esses apontamentos sistemáticos transpuseram-se para o ateliê. Primeiro, alguns trabalhos em pequena escala mais figurativos, construídos sob premissas constantes e, mais tarde, a decisão de aumentar a dimensão chegando mais perto daquilo que pretendia, a necessidade da imagem outrora imaginada. Essas premissas oscilavam entre variantes, do mesmo modelo, um programa de ação repetitivo.

Decidi utilizar uma esferográfica de ponta fina 0.4, uma *pilot G-TEC-C4* e como superfície da inscrição, papel com 200g/m², (pois este, além de ser resistente, não deixa que a tinta da esferográfica se dilate) que com a sua gramagem proporcionava imperfeições na linha desenhada, coisa que também me interessava.

Comecei assim, lentamente, a reprodução sistemática da mesma base (uma linha como matriz). Um trabalho demoroso, de persistência e até, digo humildemente, de alguma coragem. Uma ação neurótica, automática, mecânica, quase doentia. Teci a superfície ao longo desses meses, cerca de quatro, em que quase todos os dias ia para o ateliê umas horas e começava a riscar.

Esta composição deu-me margem temporal para refletir sobre a linha, sobre a condição do tempo e ainda sobre os acontecimentos paralelos à sua construção. Estes, podem ser exteriores ao trabalho – como uma conversa alheia, o som, etc. – ou ainda a influência íntima e pessoal dos pensamentos ou estados de espírito.

¹ Apontamento meu, 2014 (referente aos desenhos de bloco)

A linha é a comunicação entre dois pontos, o seu início e o seu fim. É o sujeito que produz tempo e paralelamente o define. É a tradução visual daquele momento. Então, ali estava eu a construir uma imagem que se transforma na narrativa fragmentada daqueles meses e que acolhe em si o registo de momentos do meu *quotidiano*² cheio de reflexões, conversas e cigarros.

Esse *fazer* tornou-se rotina e encontrei o meu refúgio na dualidade em que a fuga da mesma subjaz à própria ação costumeira.



Fig.4 –*S/título* (2014). Esferográfica 0.4 mm sobre papel, 100 cm x 70,2 cm

Fig.5 – Detalhe da parte inicial

Fig.6 – Detalhe da parte final

Ao longo desses quatro meses a composição ganha cada vez mais efeitos de volume e as linhas no seu conjunto desenvolvem qualidades ilusórias, como que desdobrando a própria superfície e destacando-a tanto para fora como para dentro.

A cópia da linha anterior torna-se mais perfeita existindo cada vez mais atenção e detalhe. Torno-me máquina, um automatismo mais “perfeito” na minha humanização e o braço, outrora entorpecido, ganha vigor ao aproximar-me das últimas linhas.

A imagem consegue alcançar algo de tecnológico pela sua perfeição, mas é muito mais do que uma rede perfeita: é o reflexo da minha evolução, aproximando-se à representação do meu semestre. A imagem que colhi, transformar-se-ia no fragmento daquilo que eu já vivi.

Olhando agora com a devida distância, percebo que a representação visual do tempo e da memória fragmentada, através da linha como ferramenta principal, são interesses de estudo importantes para o desenvolvimento do meu trabalho de ateliê.

² Nota: quotidiano, adj. de todos os dias; diário; que sucede habitualmente. (Do lat. *quotidianu-*, <id>.) Morais, A. de. Dicionário de Inglês – Português. 3ª ed. Porto: Porto Editora, 1998

Fase 2. A exploração; novos meios e métodos

A fase dois tem início aquando o ingresso no presente Mestrado, no final de 2014.

Voltar a esta cidade tinha um gosto melancólico e ansioso, ofegante na sua excitação.

Este lugar tinha-me oferecido na primeira vez um sentimento de conforto: alguns amigos; a colorida e refrescante Praça da Fruta; os confortáveis momentos de café; o verde do parque da cidade; o cheiro a óleo e a *spray* no ateliê; as companhias não esperadas, mas sempre com algo a dizer e as muitas reflexões que a acalmia deste lugar me proporcionava. Além dessas características as instalações desta escola, contrariamente à antiga, eram excelentes e faziam-me querer usufruir do ateliê e das oficinas.

Nestes primeiros meses dirigia-me todos os dias para o ateliê reunindo assim uma fase de grande produtividade principalmente a nível prático. Uns dias com um rolo de folhas debaixo do braço, outros com uma caixa de esferográficas ou com mais uma ou outra cor de pastel, *sprays*, tintas, tudo o que suportasse a insaciável avidez de experimentação e consequente libertação na produção.

A esferográfica e o bloco seguem-me para todo lado, hábito criado e mantido desde os primeiros meses nesta cidade.

Num primeiro momento, como referi na alínea anterior, comecei por trabalhar com a esferográfica de ponta fina (0.4 mm) mas foi nesta Fase 2 que comecei a utilizar outra esferográfica de gel, agora com a ponta 0.5 mm de cor preta e cor azul, de marca branca e com muita personalidade.

A escolha desse riscador específico mantém-se até hoje.

Um encontro feliz, pois com esse material que pode ser considerado banal – a esferográfica – consigo atingir as competências que necessito, isto é, as qualidades apropriadas para as duas vertentes de desenho com as quais mais trabalho nos registos reflexivos e libertadores nas folhas de um dos meus blocos: o desenho figurativo e a exploração da linha.

Quando refiro a cima o desenho figurativo, é relativo ao tipo de inscrição que carrega manchas cinzas para criar sombras em contraposição com as linhas finas de contorno. O outro tipo de registo é a exploração da linha (e/ou outras bases – as matrizes) que repito sistematicamente, deixando prevalecer as imperfeições provenientes da falha da tinta desse riscador, que convivem na imagem com as impermanências do meu traço.

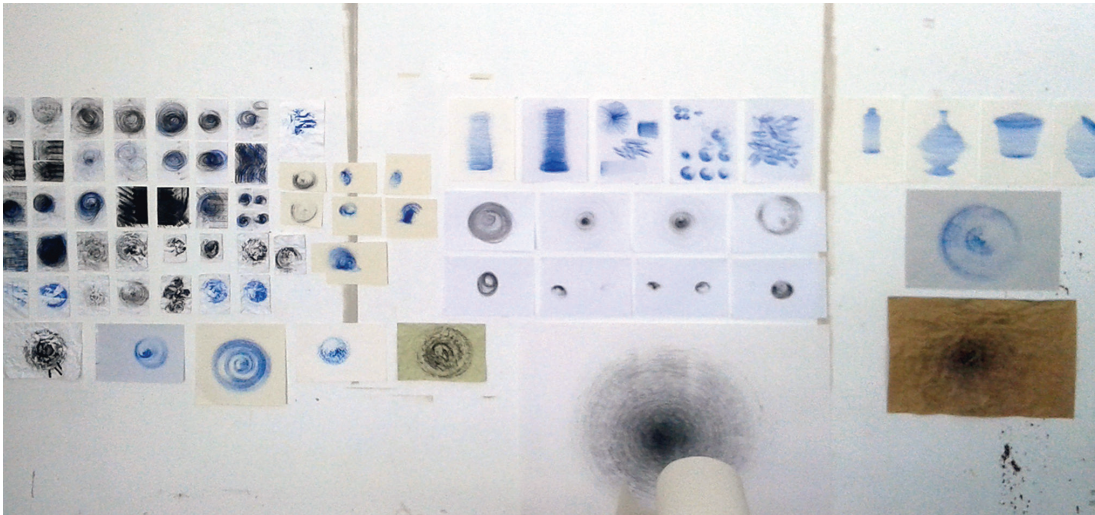


Fig.7 – Parede do meu ateliê, 2014

O carácter distinto da esferográfica abriu assim caminho para novas explorações tal como a linha proporciona múltiplas opções de análise.

Comecei por explorar a mancha através do movimento circular que criava com o braço e começaram a surgir novas preocupações: a altura do braço relativamente à folha; a estabilidade, ou não, do meu corpo e conseqüentemente do meu gesto; o tempo da inscrição; a alteração da superfície, entre outras, que por sua vez criam conseqüências e resultados como: a quebra do movimento do braço/pulso; a quebra da linha quando o riscador falha; o excesso de tinta na ponta da esferográfica; a criação de volume na superfície; a troca da mão que desenha, a indisciplina dos traços que seguem o movimento, entre outros.

Quanto mais desenhava, mais o riscador ganhava a sua voz na sintonia de acontecimentos. Não eram traços defeituosos, muito pelo contrário, ganhavam vida e experiência quando aliados ao meu gesto e ao ritmo das minhas próprias falhas.

Depois dessas primeiras explorações que não passavam da pequena escala, isto é, dos 30 cm de altura, comprei umas folhas com aproximadamente 100 cm x 70 cm. Com dois pacotes de esferográficas, todas “iguais”, criei um mecanismo rudimentar formado por nove riscadores. Todos eles trabalhavam em conjunto, mas cada esferográfica tomava as suas notas de forma singular durante o trabalho. Um fio que se prendia em cada uma das tampas dos riscadores agora abertos.

Todas presas e unidas pelo fio, segurava-as com a altura definida pela esferográfica mais baixa, começava no que me parecia o centro da folha e deambulava os riscadores em movimentos circulares.

A mão longe do corpo, rodando sobre o pulso e consequentemente rodava o corpo de forma a apoiar o gesto. Os dez competiam entre eles, para ver quem conseguia bater na folha e deixar a sua marca que, aliada ao gel do riscador – que só por si só personalizava a espessura do traço, pois a tinta, com o movimento, ia ficando carregada na ponta – gerava um ritmo adicional à imagem. Este, encontrava o seu fim quando braço dormente batia nas extremidades da folha.

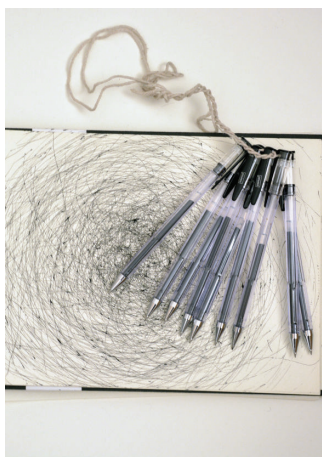


Fig.8 – Ferramenta constituída por 9 canetas e um cordel

Fig.9 - *S/título* (2014). Esferográfica 0.5 mm sobre papel, 70,2 cm x 100 cm

Existiu uma ruptura, talvez até demasiado rápida, com estes trabalhos de esferográfica, pois senti, ainda naquela fase inicial, a necessidade de explorar um novo material: o pastel seco.

Peguei em dois registos que dias antes tinha feito no meu *sketchbook*, um dos desenhos libertos de final de tarde (Fig.10 e Fig.11). O material era pastel seco.

A névoa do seu pó não colhido ia desaparecendo cada vez mais do bloco, deixando apenas um vago rasto da sua existência.



Fig.10 – Registo de bloco, 2015

Fig.11 – Registo de bloco, 2015

Tinha uma caixa de 12 pastéis secos, esquecida entre os materiais que tinha trazido para a nova casa. Desde o secundário que não trabalhava com esse material, mas lembro-me que gostava do seu toque, de como as cores se misturavam e até dos traços ruidosos que por vezes fazia. Deu-se assim o início de um período de trabalho intensivo e avassalador pela satisfação sentida.

O pastel gera linhas menos determinadas, menos definidas e definidoras.

A folha estava sobre a mesa, tal como o desenhar compreende. Todos eles começam na feitura da linha horizontal. Uma linha mais grossa, um pouco maior que a área da barra de pastel – a *linha* dá lugar à *faixa*.

O material percorria a folha, num gesto controlado e carregado. A faixa ia-se tornando cada vez mais opaca, cobrindo superfície. O pó, que se formava com a força do meu gesto, largava a faixa, mas eu queria desenhar com ele, queria usar o material na sua totalidade, queria elevá-lo, arrastá-lo e prende-lo.

Na tentativa de prender esse pó que da linha originária restava, e que dela se desprendia, usava cola *spray* e/ou fixador de pastel levantando a folha para o que o pigmento percorresse, com o balanço do movimento, a superfície. Este fixava-se, mas não na totalidade. Voltava assim novamente ao jogo entre o gesto controlado quase automático de desenhar a faixa, o movimento espontâneo do levantamento da folha e a necessidade de fixar o pó.

O material passa a ser usado na integridade e o pó torna-se mancha.

A espessura da linha era medida pela tentativa de desenhá-la o mais perfeita no seu acabamento, sabendo que a base da sua área era a área da barra. Vezes sem conta a folha levantava para mais uma camada de pigmento.

No primeiro trabalho a cor não era uma preocupação, o mais importante era ensaiar a base da ideia – a questão da linha e a formação do pó e de como o poderia prender – experimentando assim alguns dos pastéis que ainda tinha e cola *spray*.

Com o desenrolar do trabalho a cor surge como um sopro de ar fresco em contrapartida com os trabalhos que tinha realizado nos últimos tempos, todos eles sempre na zona confortável do preto e branco, fora poucas derivações.

A satisfação do uso da cor, trouxe novas ponderações no fazer e o trabalho ao ganhar força ganhou também essa preocupação. Além disso, os pastéis passaram a ser mais moles como forma de evidenciar o processo, pois o pó tornava-se mais eficiente fazendo com que o trabalho ganhasse mais volume.

Cores frias e cores quentes coexistiam na mesma superfície: verdes, azuis, laranjas e vermelhos, disputavam o seu lugar na superfície e iam decidindo a imagem final num jogo entre a mancha e as faixas horizontais.



Fig. 12 – *S/título*, Série Pastel Seco (2015). Pastel Seco e fixador s/papel. 100 cm x 70,2 cm

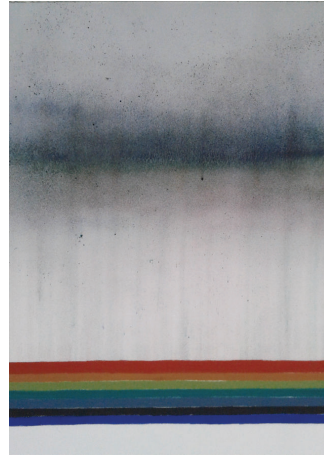


Fig. 13 – *S/título*, Série Pastel Seco (2015). Pastel Seco e fixador s/papel. 100 cm x 70,2 cm

O arrastamento do pó criava um efeito de ascensão, em contraposição com a mancha horizontal que se formavam no corte desse mesmo movimento, construindo uma névoa ou veladura que acolhia o meu olhar; misteriosa tornava-se fascinante. Era ali que eu queria estar.

Ao olhar para esses trabalhos finalizados era como quando uma criança ao ver um filme, em que ela acredita que a história é tão verdade quanto o que a rodeia. Para mim, era como uma fotografia de uma qualquer paisagem anteriormente vivida da qual apenas restava apenas o fragmento dessa memória.

Fiz ainda, com o desenrolar do semestre, várias experimentações com esse mesmo material. Dobrei a folha; fiz com que o pó do pastel se mantivesse no centro, desenhei um círculo e dei-lhe textura, entre outros, chegando assim, aos últimos trabalho pertencentes a esta “onda”. Precisava da *linha* horizontal, mas aqui encontrei o meu interesse também pelo centro e o círculo; estas duas tendências tornaram-se constantes no meu trabalho, como venho a perceber mais tarde.



Fig. 14 – *S/título*, Série Pastel Seco (2015). Pastel seco e fixador sobre papel, 100 cm x 70,2 cm



Fig. 15 – *S/título* (2015). Pastel seco e óleo sobre papel, 36,9 cm x 25,0 cm

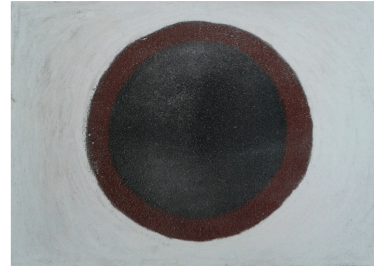
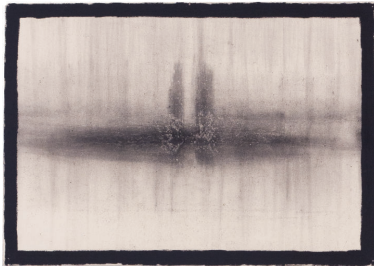


Fig.16 – *S/título, Série retratos* (2015). Pastel seco e fixador sobre papel, 35,7 cm x 50,7 cm

Fig.17 – *S/título* (2015). Pastel seco, fixador e cola *spray* sobre papel, 35,7 cm x 50,7 cm

Ainda nesse mesmo semestre, fiz uma série de trabalhos aos quais chamei “Claustro”, ainda em pastel, com cor. Os laranjas e castanhos, que algo têm de terra e outro tanto de telha, aparecem numa fase em que estava a morar numa casa, não assim tão pequena, mas que das oito portas do corredor a minha porta abria o quarto mais pequeno.

A sala era pequena. A cozinha era pequena. O terraço estreito.

Muitas vezes desenhava na sala, mas o sentimento de estar rodeada de paredes bem próximas de mim, de uma janela que apenas conseguia ver portas e janelas dos meus vizinhos desconhecidos; ou no meu quarto que da janela via a vedação do terraço e mais umas quantas janelas de outros tantos vizinhos desconhecidos. Esse sentimento de sentir-me fechada, presa, fez com que tivesse de sair mais regularmente de casa, existindo a necessidade de estar num espaço amplo, em que da “janela” tivesse uma bela paisagem.



Fig. 18 – *S/título, Série Claustro* (2015). Pastel seco e fixador sobre papel, 21,4 cm x 30,0 cm (cada)

Volto aqui a referir a evidente empatia pelas tardes passadas no café do parque. Um sítio acolhedor pela paisagem que o rodeia, confortável e aconchegante. A música de fundo, acalmava-me o coração e a cabeça, por vezes perdidos nas trivialidades da rotina.

Sempre diferente, sempre igual. O sentimento de liberdade e de intimidade que só um espaço aberto, naquele momento, me conseguia dar.

Continuando, no ateliê debatendo-me com questões relativas ao processo em si e ao arquivo dos trabalhos – a sujidade/limpeza, que tinha de coexistir no espaço.

Surge, no segundo semestre, a oportunidade de realizar um ato performativo. Um desejo íntimo, mas até então nunca realizado, muito pela importância que dou a essa forma de expressão e também pela falta de conhecimento e confiança em expressar-me através do meu corpo em frente a um público.

Lembro-me que na altura, aquando à proposta, determinei a premissa inicial para a execução desse ato performativo: a ação principal e talvez única, tinha que fazer parte da minha rotina sendo comum e perceptível à generalidade, produzindo assim uma situação mais cómoda de concretizar, era aí, no meio do desconhecido que ia buscar a minha zona de conforto, “facilitando” a minha concentração.

A área da sala em que se realizou a ação é constituída por uma parede branca em frente e duas paredes de vidro em cada um dos lados da sala, abrindo-se à luz e à imagem do pinhal.

Queria uma ação simples e poucos objetos. Uma visão limpa, sóbria e misteriosa pelo que nela continha. Revesti o chão com papel branco.

No centro desse espaço um balde e uma vassoura revestido a preto. Ambos os utensílios banais no quotidiano, rotineiros na sua ligação à limpeza de casa. O balde continha uma mistura de tintas – tinta acrílica preta, tinta da china preta e uma tinta mais espessa, de gesso, também preta.



Fig. 19 – *S/titulo* (2015). Ato performativo, *Frame* 1,2 e 3 (00:19m; 03:53m; 08:02m)

A vassoura que normalmente varre, que limpa, é ali posta noutra contexto, tal como o balde que normalmente carrega água, tal como eu que já não varro sozinha.

Fui ao centro e coloco a vassoura dentro do balde com tinta e molho-a no líquido preto. Vou à extremidade esquerda, mais próxima do público, e apropriando-me do movimento de varrer. Começo a varrer e “marco” o chão com a tinta, desenhando linhas paralelamente as extremidades da sala – a limitação física é a própria arquitetura da sala e é a partir dela que se geraram as minhas próprias (de)limitações.

Assim, fui preenchendo o meu chão lentamente, reproduzindo múltiplas vezes os mesmos movimentos e construindo mais “limites” à minha volta. Encurralando-me cada vez mais por essas linhas desenhadas no chão que, quanto mais próximas do centro, mais se tornaram negras, espessas e fortes.

Não as podia transpor, mas porquê? Porque estas, desenhadas no chão, eram como demarcações intransponíveis com a força que os limites carregam. Metaforicamente falando, são como os obstáculos que criamos, existentes em cada um de nós, são construídos com toda perfeição e crença de que estes são verdade tal como quando o café que me desce na garganta ao escrever este texto.

Até que ponto verídicas na sua intransponibilidade? Tanto quanto as linhas que desenhava naquele chão. Essas “barreiras” demoradamente vão ocupando mais do meu espaço livre, branco. A ação vai-me fechando no espaço e sobre mim mesma.

No final, só existe o espaço branco onde os meus pés se ligam ao chão. Rodeada por essas marcações bidimensionais a preto que não posso transpor, não existe espaço que me permita movimentar, assim é acionado o sentimento de claustrofobia que construí rebatendo-se por completo sobre mim.

Estou “encurralada” no centro e após uma pausa livrada de pressão, o meu corpo vai em frente. Com esse passo de transpor todas essas linhas negras, que me bloqueiam, o ato performativo está finalizado.

Para criar uma barreira com o exterior, o som foi um aliado importante para “revestir” a sala e contextualizar o ato. Através da faixa intitulada *Absolute* do 1º álbum do compositor Scott Morgan, mais conhecido por *Loscil*, consegui criar uma extensão da própria ação.

Esse ruído maquinal, constante e repetitivo funcionou como fundo à *performance*, envolvendo o ambiente.

O silêncio transfigurou-se e na atualidade ele existe e é referido de uma forma bem diferente do que era há alguns bons anos. Esse som, era o silêncio que me colhia. Além disso, durante o ato performativo existiam os barulhos provenientes da ação - a vassoura ao ser arrastada no chão, as batidas desse objecto em cada vértice, entre outros - assinalaram a segunda camada de som e instauraram a percepção de tempo, ou seja, enquanto o som *Absolute* envolvia a sala, os sonidos posteriores serviam para demarcar o tempo do acontecimento.



Fig.20 – Detalhe da inscrição no chão, 2015. Ato performativo

Com o início de um novo semestre houve a necessidade de me reorganizar. Voltei à escala do bloco fazendo pequenos registos e apontamentos para sustentar o pensamento e reflexão.

De facto, a dificuldade clichê que muitos falam de que o artista não sabe quando um trabalho está acabado, não querendo dizer com isto que me considero uma artista (para mim especificações, rótulos e definições, não passam disso mesmo e estão em constante metamorfose tanto em nós, como exteriormente). Dito isto, eu - enquanto ser que pensante - tenho automaticamente a percepção de quando eles se esgotam, esse sentimento familiar de quando existe a anulação de toda a excitação do fazer, da concentração e verdade para comigo e com aquilo que faço. Se já não existe pensamento, reflexão e concentração motivada este esgota-se, torna-se puramente trivial e falacioso.

Faço esta observação para explicar o que acontece quando passo para a próxima etapa. Algo tem que ser alterado para que exista um motivador para a procura.

Existe assim, a necessidade de passar para novas questões e/ou novos materiais, mesmo que mais tarde sinta o entusiasmo de voltar a trabalhar sobre assuntos ou ferramentas anteriormente utilizados. Por esta razão comparei anteriormente o meu trabalho com as ondas do mar e o seu movimento de retorno, o “vai e vem”.

Depois de dias sem trabalhar, sento-me na mesa do meu espaço no ateliê e começo a pensar. Pensar a desenhar. Sou puxada para o centro da pequena folha e não existem medições, apenas desenho onde provavelmente se encontra o centro.

Fiz uma série de trabalhos onde volto ao uso da linha como ferramenta que suporta o pensamento. Ela torna-se fechada e por isso delimitava o espaço. Desenho-a repetidamente numa forma que tende para o circular. Paira na superfície um objecto mais ou menos redondo, tecido. Segue a segunda imagem da série, uma vez mais, com forma circular e reproduzo mais linhas e o centro torna-se preto, que uma vez vazio passa a cheio. No último trabalho aparece a mancha preta a criar ruptura com superfície e dentro dessa mancha, existe outra forma circular, abrindo caminho para a passagem de luz que puxa a inscrição para a frente, como se de uma segunda camada se tratasse.

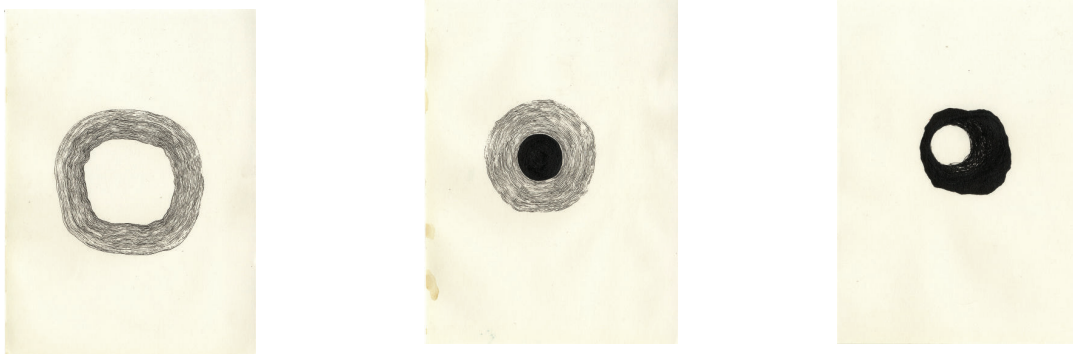


Fig.21– *S/título* (2015). Esferográfica 0.5 mm sobre papel, 20,0 cm x 14,5 cm

Fig.22 – *S/título* (2015). Esferográfica 0.5 mm sobre papel, 20,0 cm x 14,5 cm

Fig. 23 – *S/título* (2015). Esferográfica 0.5 mm sobre papel, 20,0 cm x 14,5 cm

Decidi trabalhar com a gravura, pois apresentava-se como uma excelente oportunidade para trabalhar a (re)produção em série a partir de uma matriz, podendo ou não, alterar a superfície, fazer sobreposições, etc.

Estas três composições foram trabalhadas na chapa de zinco. Primeiramente, existiu a tentativa de fazer a reprodução o mais próxima possível do registo original ao limpar cuidadosamente o fundo da chapa e tendo certos cuidado com as linhas finas inscritas e depois dessas reproduções ditas “finais”, abriu-se o espaço necessário para a exploração, com a técnica já apreendida, de novas formas de poder tratar a questão do centro; do vazio/cheio; da luz/negro. Escrevi nessa altura sobre as gravuras o seguinte:

“Existe aqui um interesse pela questão antagónica relativa ao interior/exterior. É na fenda, que liberta o interior para a sua extensão e determina o exterior, que estas dialogam oportunamente sobre o seu lugar na superfície e apesar de se formarem paralelamente, divergem na sua intenção.”³

Escrevi ainda sobre a linha o seguinte:

“A linha é o meu motor de possibilidades, esta mantém vivo o diálogo dual que cria o engodo entre o claro e o escuro e o interior e o exterior. As suas deambulações no espaço da folha lutam contra a resultante, que os separa e os que os forma, ou que os deixa de fora ou do lado de dentro. Essa fenda torna-se o espaço, lugar, tempo e objecto. Torna-se o terceiro membro na caminhada sincrónica com os dois polos.”⁴

³ Apontamento meu, 2015.

⁴ Apontamento meu, 2015.

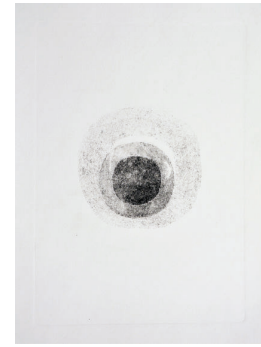
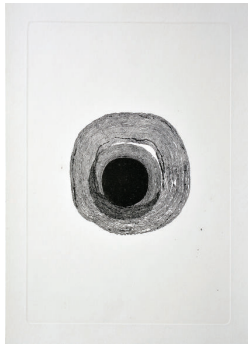


Fig.24– *S/título* (2015). Gravura em chapa de zinco sobre papel, 24,0 cm x 17,6 cm

Fig.25– *S/título* (2015). Gravura em chapa de zinco sobre papel, 24,0 cm x 17,6 cm

Fig.26– *S/título* (2015). Gravura em chapa de zinco sobre papel, 24,0 cm x 17,6 cm

Depois da experiência de trabalhar em gravura com a série anteriormente referida, realizo dois trabalhos que tudo têm a ver com esse interesse pelo centro.

No primeiro trabalho sobrepus uma série de papéis com 90g/m², todos rasgados a partir do centro. A inconstância da rasura definiu a disposição de cada superfície e ainda definiu o limite que, posteriormente, traduzi para o registo da linha, ou seja, as delimitações da abertura tornaram-se o “desenho” base a ser repetido.

A linha é tecida tanto na primeira como na última camada e acaba quando entra em contato com o limite da própria superfície.

Existe ainda, um pequeno apontamento numa das camadas intermédias, que revela e aciona questões sobre o tempo do processo, as decisões e os acasos que ocorrem e participam do resultado final.

No segundo experiência, a superfície torna-se mais espessa com o uso de cartão. A linha torna-se o material no sentido mais literal da palavra, e é lançada para a superfície de forma despreziosa num movimento espiralado, afastando-se do centro de forma progressiva, mas irregular. O trabalho tem como fim quando esta toca nos limites da área, como acontece no trabalho anterior. Posteriormente levo o cartão à prensa tornando o trabalho o mais bidimensional possível.

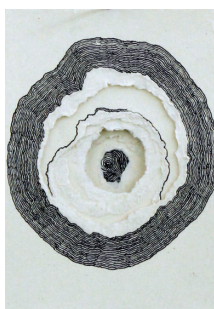


Fig.27– *Série centro* (2015). Esferográfica 0.5 mm sobre papel, 12,6 cm x 8,9 cm

Fig.28– *S/título, Série centro* (2015). Cordel sobre cartão, 21,3 cm x 16,0 cm

O trabalho que pretendo apresentar em seguida começou em 2013 mas, passado dois anos, senti a necessidade de voltar a esse registo.

Desde o tempo em que deixei a casa dos meus pais em Guimarães, que as viagens para o norte do país traziam todos os meses, uma lacuna temporal na qual eu aproveitava para ler, estudar, pesquisar, descansar, rabiscar frases tremidas ou textos corriqueiros, muito próximos da linguagem de diário. Utilizava este tempo, principalmente, para refletir.

Em 2013, fiz o primeiro registo representativo de uma das minhas viagens, mais um dos meus apontamentos desinibidos de bloco, que só mais tarde teve a sua continuidade, tal como descreverei abaixo.

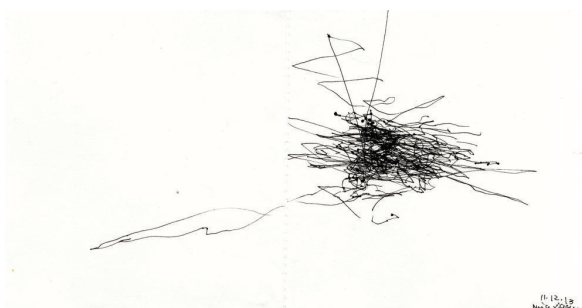


Fig.29– *S/título, Série Viagens* (2013). Esferográfica 0.4 mm sobre papel, 15,0 cm x 30,0 cm

Atualmente, essas duas horas e meia de viagem passaram a cerca de cinco e é nesta fase que volto a essa ideia: a inscrição enquanto registo dependente de uma determinada vivência. Risco, durante as novas viagens, de forma a explorar a possibilidade de tornar este tipo de inscrição num arquivo pessoal.

Normalmente prefiro apanhar o autocarro das sete e meia da manhã, principalmente nas temporadas em que consigo ver o dia nascer, na primeira hora de viagem. Nos últimos anos, é frequente tirar fotografias às paisagem naturais pelas quais ia passando, principalmente na primeira hora, em que a orvalhada paira sobre a paisagem plana. Através do movimento criado pela velocidade do autocarro, a fotografia aparece desfocada destacando um ar “místico” no amanhecer.

São poucas as vezes que desenho nessas viagens mas, quando o faço, a tendência é servir-me dos movimentos provenientes do autocarro em circulação como auxiliares e (in)definidores da própria inscrição, tal como tinha acontecido no registo apresentado na figura acima.

Não os queria esconder, muito pelo contrário, desejava evidenciá-los.

Numa destas viagens, volto a segurar a caneta sobre a superfície branca, de uma das páginas de bloco, apropriando novamente do procedimento, apresentado na figura 29.

Toco com a ponta do riscador na zona central da superfície. A força exercida pelo braço serve apenas para manter a esferográfica (a mesma que referi anteriormente) vertical e deixo que esta divague pela superfície.

O braço não é chamado para ter opinião, mas também ele, ao exercer a sua função – a de segurar o riscador e não deixar que este se distancie da folha e ao ligar a minha mão à superfície – induz unicidade ao registo. O braço bate na janela limitando também assim o movimento e ao ficar entorpecido pela posição instável com que seguro a esferográfica, influencia a imagem, paralelamente ao movimento externo das paragens, travagem, curvas, entre muitos outros, proporcionados pela circulação específica de cada viagem.

Nunca uma imagem é igual à outra. Em alguns desses registos, escrevo no canto da folha a última palavra lida antes de pousar a caneta e ainda aponto o tempo da inscrição, balizando-a.

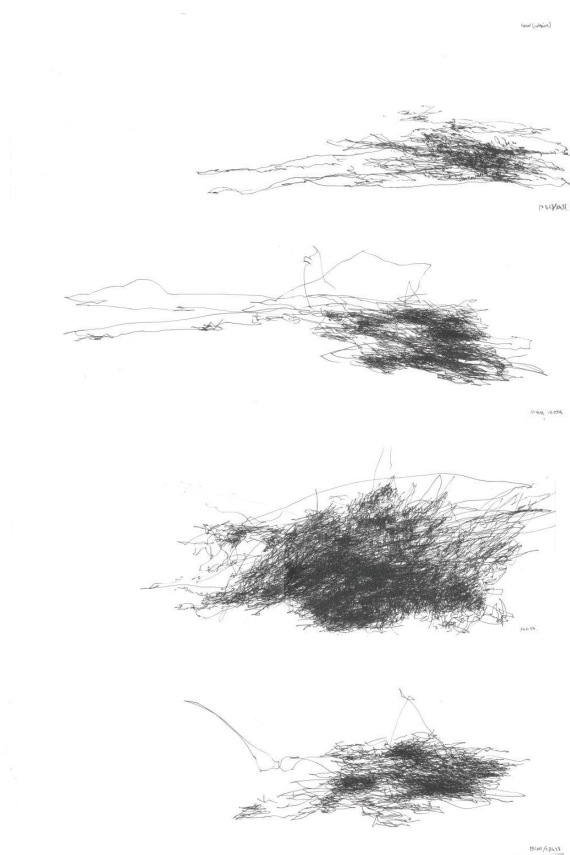


Fig.30– *S/titulo, Série Viagens* (2015). Esferográfica 0.5 mm sobre papel, 14,8 cm x 42 cm (cada)

Fase 3. A reflexão apercebida; os desdobramentos singulares

A Fase 3 não detém um início tão linear como acontece com a Fase 1 e 2; esta ocorre após as experiências anteriormente relatadas e inclui em si uma onda de produção mais consciente à *posteriori*, não querendo assim reunir respostas e/ou conclusões, mas antes ir ao encontro dos aspectos que motivam o meu trabalho, convergindo assim os meus interesses.

Foi através de uma reflexão assídua, quando obrigada a afastar-me do ateliê, que tomei consciência de algumas dessas premissas, que apesar de inconscientemente já se apresentavam no meu trabalho, agora admitem uma maior filtragem do pensamento. O processo passou a ser mais concreto e tecnológico de forma a atingir a sua pertinência conceptual e os materiais e ferramentas escolhidos auxiliam a evidenciar a ação que, única ao desenrolar-se atinge imagens únicas.

Surgem assim, através da construção organizada e programática, a afirmação do tempo no processo como definidor de cada imagem. A invocação da memória nos objetos ou nas ações rotineiras, criam, na tentativa de generalizar o íntimo, uma humanização do processo em contraposição com a qualidade maquinal presente no fazer, concebendo assim unicidade a cada trabalho.

Na necessidade de arrumar o meu espaço de trabalho, percebo que a maior parte dos trabalhos realizados com pastel seco se encontravam danificados devido à regularidade com que eram mexidos, sabotando assim a imagem final e mostrando a falta de eficácia na minha escolha de arrumação.

O trabalho que outrora era limpo e demonstrativo dos movimentos que referi anteriormente – movimento ascendente do pó *versus* a interrupção do movimento que provoca as linhas horizontais onde o pó se fixa em maior quantidade - tinham-se perdido entre o rasto das movimentações externas. Queria restaurar esses trabalhos (fig.12 e 13), pela importância íntima no meu percurso, mas não voltar a repetir exatamente a imagem anterior, pelo que seria uma utopia completamente desnecessária. Eles precisavam agora de renascer sobre a imposição da cor para a criação de volumes mais fortes e nítidos através do meu gesto controlado.

Com o início de um novo ano, tive a necessidade de resolver essas questões, peguei em pastel seco preto, uma escolha automática que põe as cores no passado, servindo-me aqui do preto para apagar os erros anteriores e contextualizar o trabalho no presente.

No primeiro trabalho (fig.31) as linhas pretas foram desenhadas com o cuidado de evidenciar a cor antiga, atrás da nova camada, narrando abertamente a existência desses dois tempos diferentes, que têm em si estados de espíritos distintos, sob a mesma ordem do fazer.

No segundo trabalho, opto por distanciar-me desse passado e oculto quase na totalidade os indícios da cor, apesar de ainda assim se sentir ligeiramente a sua presença.

Por fim, no último trabalho (fig.33) que realizei na totalidade nesta fase, a quantidade de linhas diminuiu, e entre elas, existe uma pequena brecha que deixa passar o branco da superfície, relacionando esse trabalho ao presente contrariamente aos dois anteriores.

Dou assim por finalizada esta série em pastel seco.



Fig. 31 – *S/título, Série Pastel Seco* (2015). Pastel seco e fixador sobre papel, 100 cm x 70,2 cm

Fig. 32 – *S/título, Série Pastel Seco* (2015). Pastel seco e fixador sobre papel, 100 cm x 70,2 cm

Fig. 33 – *S/título, Série Pastel Seco* (2015). Pastel seco e fixador sobre papel, 100 cm x 70,2 cm

Lembro-me que o meu primeiro quarto, na casa da minha mãe, não tinha janelas. Mais tarde, quando mudei para o quarto que era dos meus irmãos, gostei da diligência do que era ter uma janela. Era eu que decidia a quantidade de luz que entrava no meu quarto e a maior parte das vezes essa decisão revelava o meu estado de espírito diário. Provavelmente, é daqui que surge o meu encanto pela qualidade metafórica que encontro na janela e no estore.

Essa fixação voltou a ser evidente anos mais tarde, quando me mudei para o terceiro andar. O tecto alto do meu quarto proporcionava o destaque dessas imagens rebatidas na parede branca que, desenhadas pela luz, conduziam o meu olhar nos seus contornos como se de um desenho se tratasse e o olhar fosse o riscador. De estore quase fechado, as suas linhas horizontais estavam partidas e a luz que desse tracejado entrava, embalava-me o sono e acordava-me pela manhã.

Neste trabalho é evidente, para mim, esse olhar atento à luz que entra pelas brechas. É como se de camadas se tratasse, sendo a primeira o exterior e do que ele é constituído, a segunda é o estore em si como objecto decisivo que emoldura e a terceira é todo o interior e o que este acolhe.

No ateliê, tinha um frasco de tinta de gesso e tinta da china preta, misturei-a e, com uma folha 100 cm x 70 cm, cavalinho 300 gr. (a folha tinha que ser forte para suportar a tinta) comecei a passar a trincha tintando o papel por etapas para que a tinta não secasse antes mesmo de eu lá chegar.

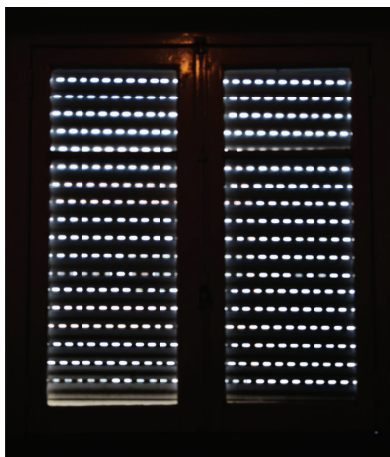


Fig.34 – O estore do meu antigo quarto, no 3º andar.

Fig.35 – *O estore* (2015). Tinta acrílica, tinta da china e tinta de gesso sobre papel, 100 cm x 70,2 cm

Com a tampa de uma das tintas de óleo carimbo a folha, pressionei o objecto contra a superfície e retirei-o. Começo o movimento constante, automático, tecnológico como quem segue as batidas do relógio. Tinha que andar contra o tempo, a tinta de gesso tem uma secagem rápida. Consoante essa secagem a camada pintada podia, ou não, ser retirada, dependendo também da pressão exercida na superfície e do tempo que o objecto tocava na folha.

A camada inferior salta e deixa-se ver tal como o branco nas frinças do meu estore. Tudo conta, as pinceladas a preto na superfície, o gesto repetido e o ritmo que origina as variações e dá unicidade a cada movimento. Não existe espaço para a pausa, quando a tinta toca no papel e a ação começa.

Anteriormente tinha encontrado, num edifício abandonado, uma série de cartões espessos acastanhados, como novos.

Quase todos adornados com pequenas chapas vermelhas com letras estampadas, serviriam de arquivo ou talvez de agenda telefónica, não sei, mas estavam nomeados e a apresentação estava consumada.

Neste trabalho existem dois aspectos importantes: o primeiro está relacionado com a descontextualização do material e o segundo apresenta-se na inscrição da própria letra.

Peguei numa das minhas esferográficas vazias e adicionei ao seu bico 0.5, tinta acrílica preta. Essa adição de tinta, que foge à normalidade da ponta comercial, transfigura a sua função e

adiciona um cunho próprio à marca que é gravada na superfície, isto é, é na junção dessas duas entidades estranhas entre si – a ponta do riscador e a tinta acrílica – que é originada a nova ferramenta que modela a própria inscrição e o gesto em si. Além disso, a tinta adicionada ia variando um pouco na sua intensidade, criando outras inconstâncias à inscrição.

Comecei a registrar a letra que designa a superfície em questão, no movimento iterável e rápido, fugaz pela sua condição automática como se de uma contagem se tratasse. Apercebi-me que a letra transcende o seu signo e vai perdendo, ao longo do registo, a sua conotação semântica, tornando-se assim, som, ritmo e o gesto, construindo a imagem.

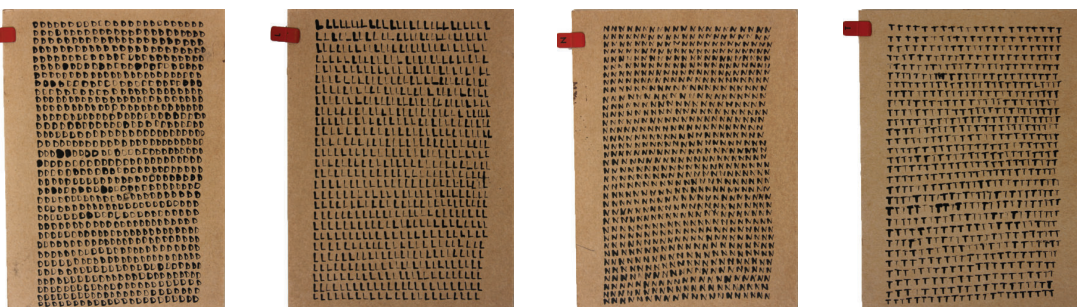


Fig.36 – *S/titulo* (2015). Tinta acrílica sobre cartão, 21,3 cm x 16,0 cm (cada)

O trabalho que pretendo apresentar em seguida, nasceu sob a necessidade de capturar e guardar momentos passados, na certeza e não aceitação, da sua perda integral. Queria torna-los meus, no presente inquieto, mesmo que só de fragmentos se tratassem.

Assim, aparecem estes pequenos cartões que se tratam de filtros de cigarros. Todos eles carregam um histórico diferente, ou seja, são rasgados, enrolados e fumados em momentos, materiais e tempos diferentes, revelando a unicidade que existe numa mesma ação.

Decidi utilizar apenas filtros brancos, ou maioritariamente brancos, pois estes deixam viver o amarelo queimado, aproximando-se da qualidade visual para mim mais importante, a que remete à singularidade da mancha em cada cartão.

Primeiro abria-os, limpava-os e espalmava-os com a ajuda de um objecto(s) pesado(s), tornando-os o mais bidimensionais possível, depois começava a cola-los com um pincel e cola branca, de forma quase aleatória na folha, construindo a imagem mnemónica de dentro para fora, ou seja, do centro para as extremidades seguindo uma organização mais ou menos horizontal.

Pretendia que a composição pairasse sobre a superfície, dando assim a impressão que ali caiu e se fixou. Posteriormente adiciono uma camada de cola branca, retirando o cheiro presente no cartões para reforçar o aspecto enigmático da imagem.

O filtro, nem é o cigarro, nem é o momento em si, é o que resta dele. A memória tem um poder seletivo extremamente misterioso – essas conversas, pessoas, chás, cafés, registros, trabalhos e pensamentos – estão aqui confinados ao objecto fragmentado. Assim a construção serve como evidência do passado e do que dele perdura, no presente, aproximando-se da ideia de um álbum de fotografias ou de um arquivo.



Fig.37 – *A Ilha mnemónica* (2015). Cartão queimado sobre papel, 96,0 cm x 110 cm

Encontrei um papel fotográfico antigo, do tamanho de uma folha A4, com informações impressas num fundo preto brilhante. Recortei alguns dos pedaços limpos de informação, pois o que me interessava era o espaço preto.

Com a ponta seca comecei a desenhar uma sequência de linhas, cortando a primeira camada da superfície, aquela que continha a tinta impressa. Dependendo do gesto e da pressão exercida, a primeira camada tendia a seguir a ponta que a perfurava e ao saltar da superfície instaurava um relato ocasional, e por isso novo, à linha.



Fig.38 – Recortes de um papel fotográfico antigo

Esses recortes estiveram vários meses colados na parede do meu ateliê, como se estivessem à espera da minha atenção.

Mais tarde, houve a necessidade de explorar a questão ambígua presente nas camadas que constituem a própria superfície. Contrariamente às ações anteriores, aqui não existia adição na ação principal, apenas a ferramenta, o gesto e a própria superfície (antecipadamente impressa). Decidi então fazer uma série de trabalhos considerando diferentes superfícies. Essas divergiam na sua gramagem, no tipo de papel e impressão. Todas elas previamente tintadas a preto para reforçar a ideia da existência de diversas camadas.

Numa folha de gramagem 125 faço uma impressão a laser. A má qualidade dessa impressão determina a camada superior que, bem fina, serve de teste à sua resistência. Começo a riscar linhas em gesto rápidos, incluindo a competência, ou não, do próprio gesto. Abrem-se fendas cinza no intermédio entre a camada superior e a inferior. Quando as linhas se cruzavam ou chegavam demasiado próximas uma da outra é que a camada inferior se deixa descobrir, revelando o branco do papel.

Para a experiência seguinte (fig.40) usei papel fotográfico para revelação a preto e branco, brilhante. Mais uma vez à área torna-se preta, através da impressão a laser. O processo é o mesmo, riscando a folha, mas desta vez na vertical, deixando um espaço vazio que definindo a superfície, deixa os erros da impressão visíveis. Aparece assim, uma vez mais, através da verticalidade das linhas em contraposição com a horizontalidade do espaço não inscrito, a imagem que, através da construção tautológica e sistemática, questiona as distâncias e a profundidade do espaço.

Por fim, ainda nesta série de trabalhos, procuro uma maior intensidade do preto na folha, imprimindo agora a laser com uma maior qualidade. Inscrevo linhas, agora de uma forma mais lenta e cuidada apenas na zona inferior da área da folha e deixo que o preto mate ganhe todo o espaço restante. O branco aparece como se de luz se tratasse e ilumina a superfície.

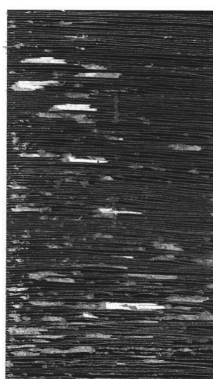


Fig.39 – *S/título* (2016). Ponta Seca sobre papel impresso, 20,4 cm x 11,4 cm

Fig.40 – *S/título* (2016). Ponta Seca sobre papel fotográfico impresso, 17,8 cm x 12,8 cm

Fig.41 – *S/título* (2016). Ponta Seca sobre papel fotográfico impresso, 30,0 cm x 12,0 cm

A ação de carimbar e/ou gravar manifestou-se anteriormente no meu trabalho principalmente em apontamentos de bloco. Nesse tipo de registo, até então, nunca existia um objecto específico designado para essa função; trabalhava assim com meios personalizados, com o mesmo intuito, desde cartão dobrado, o meu próprio dedo, entre outros.

Nessas inscrições o interesse principal estava nas consequências que, o gesto ao gerar ritmo, produz ao longo do processo e como essas se evidenciam nas composições criadas. Na fig.42 apresento um exemplo de uma inscrição no bloco, na qual imprimo repetidamente a imagem do meu dedo indicador, e a base sofre uma alteração do movimento principal, fragmentando assim a sua representação.

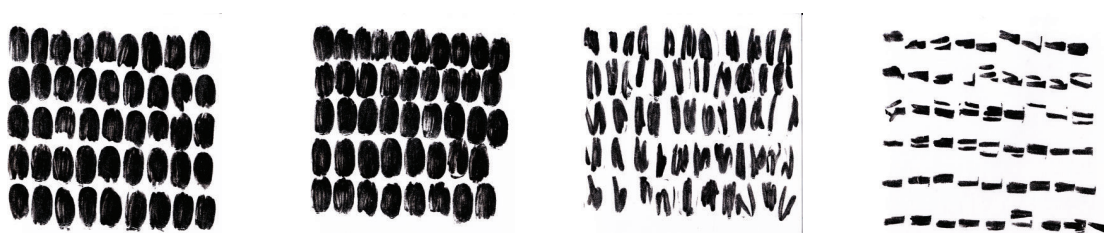


Fig.42 – Registo de bloco (2016). Tinta acrílica sobre papel, 13,5 cm x 13,3 cm (cada)

O carimbo é um instrumento que serve para marcar papéis, quantas vezes as necessárias, apresentando-se como uma matriz. Por sua vez, o ato de carimbar estabelecido é formado por uma sequência de duas ações: em primeiro lugar, pressionar o objecto sobre a esponja com tinta de forma a tinta-lo, e por último pressiona-lo contra a superfície gravando a imagem no papel.

Assim, torna-se evidente a tentativa de descontextualizar essa mesma ação, e consequentemente alterar a matriz. Num ato de sorte encontro, numa pequena sala de um edifício abandonado, três carimbos gravados com as letras A, B e C e começo uma série de experiências evocando a fragmentação da matriz, nos seus desdobramentos singulares.

Nesta fase fiz uma viagem até Paris e encontrei uma loja lindíssima com objetos únicos – miniaturas, carimbos, e outros artefactos – onde comprei uma peça de máquina de escrever, uma pequena barra de metal. Posteriormente no ateliê registei algumas experiências com esse carimbo, poucos dias depois perco-o.

Voltei assim aos carimbos encontrados anteriormente e começo uma série de experimentações. Cada letra estava associada a um círculo que a fazia de centro, na impossibilidade de com a esponja com tinta (objecto próprio para o efeito de carimbar) não conseguir afastar esses dois constituintes, começo a explorar a forma de os tingir sem que abordasse a letra ou o círculo ao mesmo tempo, na tentativa de os despegar um do outro.

Percebo aqui a necessidade de distanciar-me da narrativa implícita ao processo de carimbar. A esponja com tinta não suscitou nenhuma consequência satisfatória ao contrário do próprio objecto e da sua imagem.

Mais tarde, numa feira de velharias, compro uns carimbos. Um deles tinha uma figura religiosa, pego no marcador e começo a pintar nos volumes que formam a imagem. Aqui dá-se uma viragem importante quando o marcador passa a ser a ferramenta principal ao trabalhar com o carimbo.

Ao aperceber-me que a tinta do marcador seca rapidamente, diminuo o espaço tintado e imprimo-o na folha exercendo uma certa pressão. Volto a repetir o gesto, tingindo outra parte da imagem criando assim, por etapas, a fragmentação e a extensão da mesma, isto porque, ao não usar qualquer tipo de técnica de medição e/ou marcação, o meu gesto nunca toca, naturalmente, no mesmo sítio.



Fig.43 – *S/título* (2016). Tinta da china e pigmento sobre papel, 100 cm x 19,0 cm



Fig.44 – *S/título, Série santo* (2016). Marcador e carimbo sobre papel, 21,9 cm x 100 cm

A essência deste trabalho advém desta mesma premissa, a de processar a eficácia ou não do gesto quando repetido, mas não problematizar sobre ele no momento da ação, ou seja, ao mesmo tempo que existe um processo pré-definido e automático, como se tratasse de um maquinismo, existe sempre algo que invoca a narrativa do gesto humano e as suas derivações, abrindo espaço ao erro e outras mutabilidades próprias do gesto humano advindas especificamente do momento em que é produzido. Construo assim várias imagens que apresentam variações e criam ritmo através da sua unicidade.

Ainda nesta fase exploro a descontextualização dessa imagem, através da sua repetição na superfície imprimindo em dois momentos diferentes no mesmo sítio, isto é, inscrevo a imagem e volto a repetir a ação invertendo o objecto. Depois, adiciono pigmento preto e arrasto-o pela superfície, este mantém-se alguns dias no fundo da folha e volta a ser arrastado, finalizando assim o trabalho.

Na fig. 45 existe, uma vez mais, a tentativa de fragmentar a imagem-base (Santo António com o Menino Jesus no colo); esta acontece posteriormente à sua repetição quando adiciono uma gota de acetona em cada uma das inscrições. A tinta, ao receber o líquido, expande-se pela superfície e dilata a própria imagem, evidenciando, a meu ver, a ideia de “aura” implícita à figura religiosa.



Fig.45 – *S/título, Série santo* (2016). Marcador, carimbo e acetona sobre papel, 13,5 cm x 70,2 cm

Em seguida, volto aos primeiros carimbos. Pego na letra C e começo a carimbar de uma forma sistemática e rítmica. Nestes dois trabalhos, que apresento em baixo, é evidente as variações em cada inscrição, sobressaindo a gestualidade e o ritmo inscrito na imagem, através da sensação de movimento em cada uma das construções. Ao rodar a folha, a letra perde a conotação ao seu signo e transformo-a, potencializando a imagem.

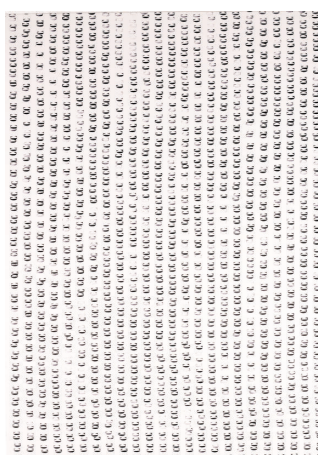
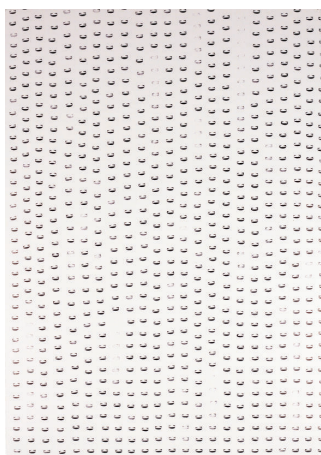


Fig.46 – *S/título, Série Carimbo* (2016). Marcador e carimbo sobre papel, 100 cm x 70,2 cm

Fig.47 – *S/título, Série Carimbo* (2016). Marcador e carimbo sobre papel, 100 cm x 70,2 cm

Os pequenos cartões de café surgiram numa fase em que me afastei um pouco do ambiente acadêmico. Não deixei de ir por completo ao ateliê, alguns dias que, na mesa ou parede limpa trabalhava tentando abstrair do que me rodeava, ou talvez de mim mesma, naquele espaço. O trabalho reflexivo e também trabalho prático começaram a ser realizados em espaços que faziam parte do meu dia-a-dia, em casa maioritariamente, nas esplanadas do café, no jardim, ou nos “os azulejos” um espaço amplo e atraente pela sua qualidade silenciosa no centro da cidade.

Surgiram anotações em pequena escala (A4 e A5 principalmente) ligadas diretamente ao meu cotidiano, apanhava também objetos orgânicos nas caminhadas diárias e desenhava sistematicamente motivando a reflexão. Essa redução da escala, evidencia a qualidade móvel que necessitava para vaguear entre as esplanadas do café, a minha casa e o ateliê.

Na fase em que realizei este trabalho, debatia-me com a falta de organização dos meus dias, assumindo uma maior reflexão sobre os aspectos da minha rotina e a condição do tempo na contemporaneidade, evidenciando-os no meu trabalho artístico.

Há uns meses encontrei uma grande quantidade de pequenos pedaços de cartolina “novos”, num edifício abandonado, meticulosamente cortados e todos com a mesma dimensão. Peguei nesses cartões e coloquei-os num recipiente com o café que restou do pequeno-almoço.

A folha bebeu aquele líquido criando, a seu tempo, a mancha. No dia seguinte, volto a repetir o processo do dia anterior, mas agora o cartão bebia o café ao mesmo tempo que eu, retirando a cartolina quando acabava esse momento do meu dia. Aumento o número de cartões, tinha um conjunto de imagens que, todas diferentes, representavam tanto em grupo, como individualmente, o mesmo tempo.

São imagens desse tempo indeterminado. Todos os meus dias começam com o chamado “café da avó” que misturado com a água fervida, acompanha o pão com manteiga.

Desde que me lembro, esse era o pequeno-almoço da minha mãe e essa rotina fiz questão de a manter. O café compensa o sono e o acordar lento, já a minha mãe dizia ”o pequeno-almoço é a refeição mais importante do dia”.

Comecei a balizar essa ação diária, registando as horas do seu início e do seu fim, criando imagens na melancolia das manhãs chuvosas, que tal como eu, bebiam lentamente desse momento.



Fig.48 – *S/título, Série Café* (2016). Café sobre cartolina, 15,0 cm x 100 cm

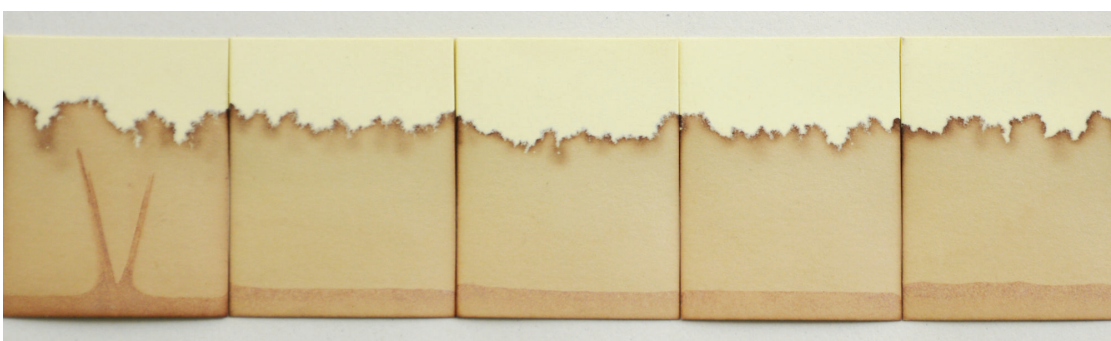


Fig.49 – Detalhe das manchas de café sobre os cartões.

Da desconstrução de uma caixa que tinha em casa, fiquei com umas pequenas placas de madeira que, como o cartão, absorveram do meu café. O trabalho surge a partir da mesma ação, mas a simbiose é diferente e os veios verticais da madeira são acentuados pelo café.

Existe, nos dois trabalhos, a necessidade do tempo para a construção da imagem, representado pelo movimento ascendente *versus* a sua quebra implícita na horizontalidade.

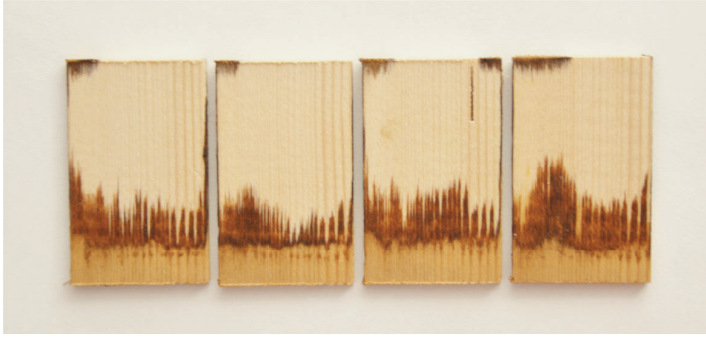


Fig.50 – *S/título, Série Café* (2016). Café sobre madeira, 32,5 cm x 23,7 cm

Este último trabalho que pretendo apresentar foi realizado aquando a escrita deste texto e tudo tem dele. A organização que demanda este tipo de documento gerou uma ansiedade antecipada nos primeiros esboços escritos. Precisava de respirar, isto é, continuar a trabalhar no meio em que me sinto confortável. Este, transparece uma vez mais, como as diversas ocorrências da vida pessoal se relacionam automaticamente com o *fazer*.

Sobre a folha com linhas horizontais impressas, que evocam um sentido de escrita e um carimbo com um mecanismo para os número volúveis, começo a carimbar a folha como se de um texto tratasse: um texto bruto como aquele que tinha escrito; um texto bem estruturado como o que eu queria escrever; ou sob a forma de apontamento como quando registo as premissas de alguma nova ideia; uma lista de compras ou até um poema.

Eu não queria escrever, não da maneira mais literal. Eu queria usar o meu marcador, o carimbo e a minha superfície e brincar com a independência de escolha e o uso da memória para as decisões dessa escrita ilegível.

Rodava o objecto de forma aleatória, num movimento rápido – abrindo espaço para a decisão exterior a mim – e com o marcador (técnica utilizada anteriormente) pintava a combinação alienada que de seguida marcava na folha. O uso do marcador proporcionava a composição fragmentada que compõe uma inconstância na imagem e ao mesmo tempo humaniza a técnica e a inscrição.

Esta folhas não são para ser lidas e desvendadas pelo pensamento, são para serem apreciadas pela sua qualidade visual nas suas derivações, alheiamente às características dos seus signos, contextualizam a escrita numa imagem que sem significado processa essa preocupação apenas pelo seu aspecto técnico, estético e poético.

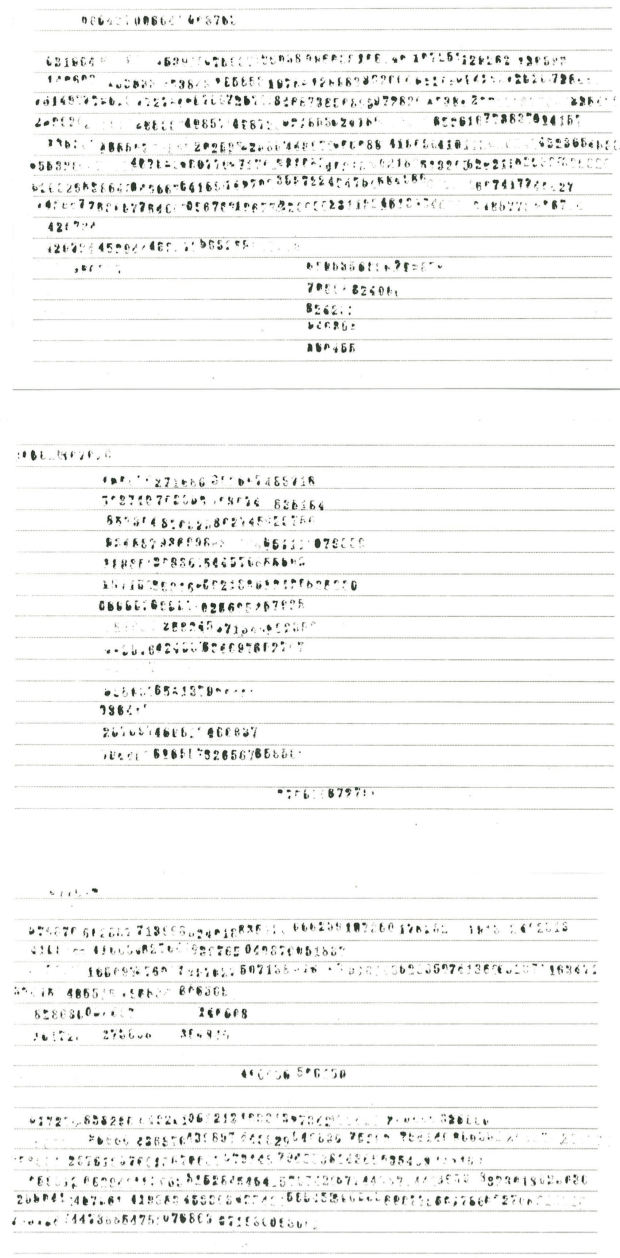


Fig.51 – *S/título, Série Texto visual* (2016). Marcador e carimbo sobre papel, 13,3 cm x 20,0 cm (cada)

Uma nota sobre o bloco.

Do meu bloco surge o corpo da minha prática artística e facilmente posso afirmar que todos os trabalhos que realizei no ateliê, advieram da existência deste objecto.

Um caderno, ora com folhas brancas, ora com folhas amareladas, de diferentes gramagens, que me acompanhava nos devaneios diários entre as esplanadas dos vários cafês, o ateliê, a minha casa, os *azulejos*, a *Mata* e o *Jardim*, entre outros.

Não o carreguei todos os dias, mas muitos dos meus dias.

Não desenhei todos os dias, mas muitos dos meus dias.

O bloco é então um objecto de companhia que impulsiona o rápido registo de um qualquer pensamento e/ou estimula a reflexão quotidiana, isto é, além de ser o meu motor de pensamento é também a forma que encontro de me resguardar e processar o que me rodeia no dia-a-dia, a minha própria existência.

São cadernos não superiores à dimensão do A4 e por isso de fácil mobilidade e acesso, que sendo um hábito, tornou-se a minha zona de conforto.

Muitos dos meus cafês foram acompanhados pelo bloco e a esferográfica em cima da mesa. O café e os cigarros. As conversas alheias e as minhas próprias divagações.

É na liberdade dessas inscrições de pequena escala, que se gera a minha individualidade.

Lembro-me que o meu professor de desenho do secundário me dizia: “um artista pensa com a mão”, e lá estava eu, sentada uns anos mais tarde, sentada na esplanada do café a refletir enquanto a minha mão riscava, linha após linha, gesto após gesto.

Advieram reflexões sobre a própria inscrição; sobre a linha; sobre a mancha; sobre o gesto; sobre a repetição; sobre a batalha do consciente e o inconsciente; sobre a organização; sobre os ruídos de fundo; sobre a conversa ao lado; sobre o meu dia; sobre o sol que me bate na cara; sobre a folha que caiu em cima da minha mesa; etc.

É nessa liberdade diária, de poder sentar-me sozinha com o bloco, que garantiu a concentração necessária e própria do fazer e do problematizar questões que posteriormente, mais cedo ou mais tarde, emergiam do ateliê.

Esses trabalhos libertos de qualquer pressão, do que é certo ou errado, construídos sistematicamente ou reproduzindo um qualquer pensamento, criam um cosmos que além de diversificado, conduz-me para o próximos trabalhos, servindo assim de elo entre eles, por mais subliminar que seja.

De forma a demonstrar essa importância passo a contar um dos meus dias em que carregava o bloco em direção ao café:

Sento-me na esplanada vazia, numa qualquer mesa em que o sol bate. Espero o café enquanto retiro da minha mala o bloco, a esferográfica e dois marcadores: um deles acastanhado e o outro amarelo. Tiro o tabaco e o café chega à mesa, agradeço e faço um cigarro.

Acendo o cigarro, de bloco aberto e tiro um guardanapo para limpar um pouco de café que caiu sobre a mesa. Vejo o café no guardanapo e como este absorve o líquido.

Tiro outro guardanapo e pego no marcador castanho, risco uma linha. Rebato-a sobre a folha branca do bloco. Volta a inscrever uma linha agora insistentemente, desenhando assim uma faixa e volto a virar o guardanapo para que este entre em contacto direto com a folha, imprimindo uma mancha. Por etapas vou imprimindo mais e mais faixas, explorando a mancha impressa.

Compro uma resma de guardanapos à senhora do café por 50 cêntimos e volto a sentar-me na mesa da esplanada, ainda vazia. Arrumo os meus pertences enquanto fumo o último cigarro e reparo que das 12 mesas, a minha era a única com um dispensador de guardanapos.

Volto a casa e procuro a tinta acrílica preta. Pego nos guardanapos e começo uma série de explorações da mancha através da técnica de impressão, que tinha começado na esplanada do café. Gosto como a tinta se prega ao papel do guardanapo. Gosto da mancha que criei na superfície do papel do bloco. Gosto do guardanapo com a tinta acrílica já seca.

É um início e são vários os encontros.

Possivelmente voltarei a pegar nos guardanapos, talvez, não sei. Mas naquele dia, de olhos abertos, senti-me satisfeita.



Fig. 52 – Registro de bloco (2016). Marcador, guardanapo sobre papel



Fig. 53 – Registro de bloco (2016). Marcador, guardanapo sobre papel

É visível a competência desse objecto na minha necessidade de riscar, de guardar, registrar, refletir. Novos caminhos surgem, não importando se estes terão continuidade. Ficam nas gavetinhas íntimas, na minha cabeça; estão registrados.

Depois destes últimos anos, percebo que é-me natural voltar atrás e voltar à frente, é a minha forma de trabalhar, ou talvez é apenas voltar a realizar os mesmo exercícios. O caminho é em frente mas durante o percursos surgem memórias, rastos e imagens que tenho que dar continuidade e que fazem sentido no *agora*. Ou ainda voltar a riscas sistematicamente num ato de refúgio, concentração e reflexão no bloco.

Todos as referências que fiz do bloco servem como evidência de algumas concretizações que fazem sentido expor como forma de dar a conhecer que existe um antes, e que os trabalhos apresentados são concretizações de pequenas anotações à *priori*.

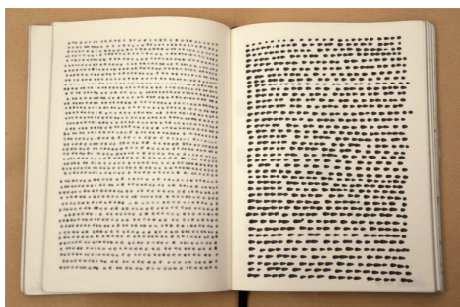


Fig. 54 – Registo de bloco (2016). Marcador, sobre papel

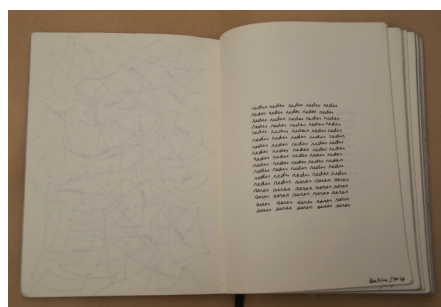


Fig. 55 – Registo de bloco (2016). Esferográfica, sobre papel

Parte II

De forma a introduzir este capítulo, devo referir primeiramente a dificuldade sentida para selecionar as referências apropriadas, uma vez que estas estão no presente documento simultaneamente à apresentação e descrição do meu trabalho prático.

Isto aconteceu porque o meu trabalho artístico é efetivamente muito recente e além disso, surge sempre de forma intuitiva e automática, nas múltiplas decisões, previamente e aquando o fazer.

No primeiro ano e meio de Mestrado não via televisão, filmes, séries, na tentativa de conseguir-me distanciar do grande volume de imagens e informações sobre as artes, principalmente visuais, pois queria resguardar-me de todos esses “ruídos” exteriores, pelo menos neste início, impondo as minhas vivências, escolhas e interesses mais íntimos na criação do meu trabalho prático.

Não querendo com isto dizer que não fui a exposições, que não vi ou li sobre outros artistas, mas o grande foco era o Eu, enquanto ser pensante e produtor.

Esse é o meu refúgio do Mundo, no ateliê não existe certo nem errado, existe apenas a necessidade e o resto vem por acréscimo. Quem estava no ateliê era eu; quem desenhava linha após linha fui eu; quem olhou o reflexo do copo, na mesa azul, da esplanada do café dos 55 cêntimos fui eu. Importante ou não, era essa sensibilidade, esses interesses, essa concentração e esse envolvimento entre o interior e os aspectos exteriores que me rodeiam, que queria dar toda a minha atenção.

Durante este ciclo de estudos existiu a necessidade de:

Experimentar e refletir; dar continuidade à produção; distanciar-me e refletir; tomar consciência de; e criar comparações externas, à *posteriori*.

Por estas razões, decidi apresentar o trabalho de três artistas, num capítulo diferente, onde contextualizo, reflito e exponho em modo de comparação, alguns dos pontos em que me aproximo dos seus trabalhos e os que me distancio.

As artistas escolhidas despertaram o meu interesse pela concretização visual e posteriormente, quanto mais conhecia as suas obras, mais me relacionava com as mesmas.

a. Aproximação ao trabalho de Hanne Darboven

Hanne Darboven (1941-2009) foi uma artista alemã e uma das figuras mais importantes da arte conceptual a nível mundial. Os seus primeiros trabalhos evidenciaram desde logo o seu interesse pelos números, através da construção de métodos de desenho e escrita, em papel milimétrico, baseado em cálculos. Mais tarde, desenvolve o seu sistema de anotação de datas interessando-se pela progressão do que chama de “Wert-K”⁵ (o seu sistema da soma dos números que formam cada data e resultam no valor “K”).

De forma a explicar o interesse pelos números, a artista, numa entrevista a Lucy Lippard (1973) afirmou: “I only use numbers because it’s a way of writing without describing. It has nothing to do with mathematics. Nothing! I choose numbers because they are so steady, limited, artificial (...)”⁶ Assim, torna-se perceptível o seu desinteresse pelos signos inerentes aos números, apropriando-se destes como ferramentas silenciosas que sustentam a sua escrita cursiva.

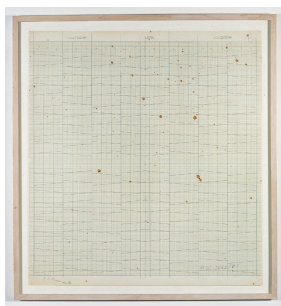


Fig.56 – Hanne Darboven, *Constructions*, New York, 1966/67

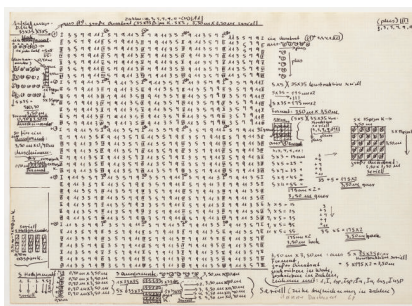


Fig.57 – Hanne Darboven, *Construction Drawing*, 1968

Também no meu trabalho, a linha, os números, letras e outros objetos, são usados como bases desintegradas das suas significações de modo a conquistarem novas potencialidades referenciais. Estes formam a minha linguagem e proporcionam o raciocínio durante a construção do trabalho e na problematização da sua própria existência no momento em que são inscritos sistematicamente.

Devo referir ainda que no meu trabalho existem objetos que estão intimamente ligados à componente da memória que lhes é intrínseca (como é o caso do cartão queimado referente à

⁵ Schoofs, Miriam. *Hanne Darboven: I inscribe, but I describe nothing*. Flash Art International, 2015.

⁶ Lippard, L.R. *Hanne Darboven: Deep in Numbers*. Artforum vol.8 no.7 (outubro 1973). p.35-36

Ilha Mnemónica, por exemplo) e reconheço essa característica do objecto como importante, mas quando é utilizado para a construção da imagem a valorização acontece puramente pelas características advindas da materialidade.

O trabalho de Darboven é produzido alheamente a preocupações advindas da estética e da materialidade, esta refere que o seu interesse é a progressão do valor *K*, isto é, dar continuidade ao seu raciocínio através da sua necessidade compulsiva de escrita. Por outro lado, no meu trabalho é apresentada a importância, como demonstrei anteriormente, por materiais específicos e ainda pela sua descontextualização de forma a inaugurar novos caminhos de exploração plástica.

Ao longo do seu percurso artístico a artista escreveu à mão excertos de textos literários e de enciclopédias reunindo-os em folhas com cálculos. Este tipo de concepção mnemónica possibilita-lhe não só a representação de determinados períodos de tempo, mas também manifestar a sua posição relativamente a esses assuntos, sejam eles, históricos, políticos, sociais, e/ou culturais, chegando ainda a introduzir objetos e imagens referentes aos diversos temas, servindo-se destes como apoio aos escritos. No final dos anos 80, transformou as suas construções numéricas em notas musicais, formadas a partir de leis de progressão e/ou redução que resultaram em variações musicais.

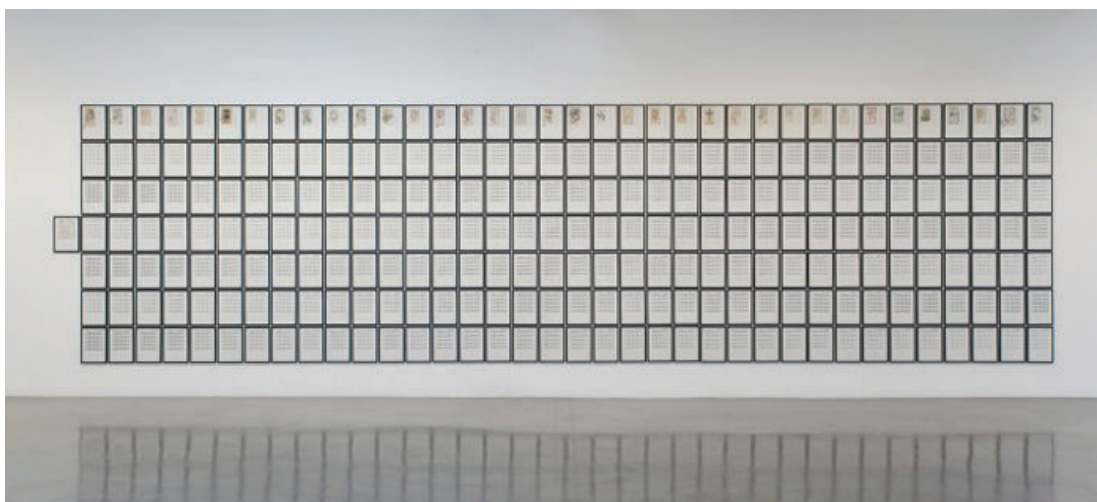


Fig. 58 – Hanne Darboven, *Wunschkonzert*, 1984. Instalação no Regen Projects, Los Angeles

As suas milhares de páginas, quando expostas, preenchem as paredes dos museus e galerias e acionam a contemplação de um cosmos altamente diversificado, organizado e complexo que, como escreve Lucy R. Lippard na revista *Artforum* em 1973: “it recalls the pleasure of counting rhythmically out loud.”⁷. Assim é a metodologia de trabalho de Hanne Darboven, onde

⁷ G, Isabelle cita Lippard, R. Lucy. *On Longing: Bruce Hainley on the art of Hanne Darboven*. Artforum International. Vol.55, No 06. fevereiro 2017. p.186

encontramos uma uniformidade misteriosa de aparentes tautologias de símbolos, números, palavras e/ou cálculos que formam um conjunto de narrativas relacionais, entre as inúmeras variações, construídas a partir de regras autoimpostas.

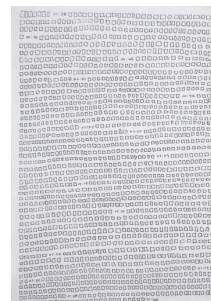
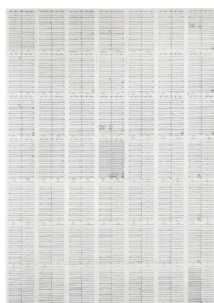


Fig.59 – Hanne Darboven, *49 x 49 (7 x 7 – 49)*, 1972/73

Fig.60 Hanne Darboven, *Untitled*, 1984

Fig.61 Sofia Francisco, 2016. Registo de bloco. 29,7 cm x 21,0 cm

A individualidade da artista advém dessas variações, presentes de folha para folha, de série para série, tal como acontece no meu trabalho, em que existe uma necessidade de organização dos desdobramentos realizados, que potencializam à *posteriori* a evidência do raciocínio na tomada das mais diversas decisões – as premissas que dão origem à matriz, os acontecimentos aquando do processo e o momento da sua finalização.

É notável ainda, a disciplina e a compulsividade na sua escrita em série mas, também na recolha de informações e objetos, apresentando ao visualizador diferentes assuntos históricos em paralelo com dados privados.

No meu trabalho essa recolha e experimentação é formada unicamente por dados pessoais, advindos da minha rotina e do meio que me envolve, apresentando a forma como vejo e processo o Mundo. Dito isto, enquanto o meu trabalho se gera, ainda, numa micro escala, o trabalho da artista engloba uma esfera de acontecimentos e conhecimentos mais alargada, como se de um índice da história se tratasse.

Existe portanto, uma proximidade com alguns dos assuntos apresentados na obra de Darboven, como é o caso do uso da memória e da sua fragmentação, do tempo enquanto movimento, da necessidade da organização cronológica, a escrita cursiva e sistemática, entre outros. Concluindo, Hanne Darboven apresenta admiravelmente o paralelismo existente entre o passado, presente e futuro e ainda a noção da passagem do tempo intrínseco ao ato de escrita, como pretendo alcançar no meu trabalho, através da necessidade incessante de trabalhar.

b. Aproximação ao trabalho de Agnes Martin

Falarei um pouco sobre o trabalho de Agnes Martin (1912-2004), uma obra que me chamou a atenção pela sua aparência altamente metódica, perfeccionista e harmoniosa.

A artista nasceu no Canadá e apesar de se considerar uma pintora expressionista abstrata, é constantemente relacionada com a Arte Minimalista. Começou por realizar pinturas com formas orgânicas numa cidade remota do Novo México, com as quais não se sentia satisfeita. Em 1957 muda-se para Nova Iorque onde começa a desenvolver a sua técnica de desenho das grelhas. Em poucos anos passa a pintar apenas sobre telas quadradas com as mesmas dimensões, cobrindo-as ponta-a-ponta com meticulosas grelhas que, nunca quadradas como a própria tela, criam uma certa incongruência, a própria artista refere: “making a sort of contradiction, a dissonance, though I didn't set out to do it that way. When I cover the square surface with rectangles, it lightens the weight of the square, destroys its power”⁸.

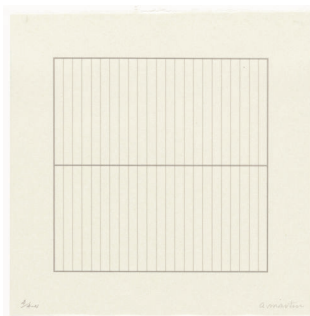
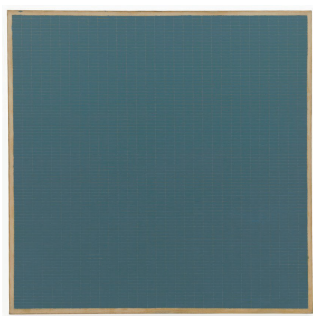


Fig.62 – Agnes Martin, *Night Sea*, 1963

Fig.63 – Agnes Martin, Untitled from *On a Clear Day*, 1973

Fig.64 – Agnes Martin, *Untitled #5*, 1988

No final dos anos 60, no auge da sua carreira, a artista perde o seu estúdio, morre o seu amigo e mentor Ad Reinhardt e com a progressão da sua doença (foi diagnosticada com esquizofrenia aos 40 anos) decide voltar a refugiar-se no deserto do Novo México.

Abandonou a pintura durante cerca de 7 anos, focando-se nos seus escritos, desenhos, aguarelas e na meditação (influenciada pelas filosofias orientais principalmente o Taoísmo), isolando-se do convívio social. Em 1973, apresenta uma série com 30 impressões intituladas *On a Clear Day* e um ano mais tarde volta a pintar, dedicando o resto da sua vida às artes plásticas.

⁸ Martin, A. & Schwarz, D. *Writings*. Alemanha: CANTZ, 1992. p.29

Agnes Martin comprometeu-se, através da sua arte, “a transmitir estados emocionais positivos da natureza: a felicidade, unicidade e alegria”⁹, tal como rementem alguns dos títulos das suas pinturas e muitos dos seus escritos que dão grande foco a estas mesmas temáticas. Demonstrou ainda, ao longo da sua produção artística, o interesse incessante pela abstração, referindo que durante 20 anos não se sentia satisfeita com as suas primeiras pinturas, até chegar a uma imagem “sem nenhuma razão aparente para existir no mundo”¹⁰.

Através do uso de cores subtis muitas vezes aguadas e o uso de gesso; das linhas minuciosamente desenhadas em telas quadradas com as mesmas dimensões e nas variações delicadas de obra para obra, a artista apresenta uma noção de repetição e conseqüente meditação. Comparativamente, o meu trabalho incorpora a repetição em cada série e/ou em cada trabalho, a partir de uma base referencial, ao construir-se nos seus desdobramentos singulares, como referido anteriormente. Quanto à meditação, esta proporciona-se na concentração durante o processo, o que eu chamo de *estado de transe* - estado de concentração transcendente que gera o automatismo do pensamento e do gesto - por sua vez, a artista nomeia como *um estado diferente de consciência*, afirmando que este é tão necessário na meditação como na pintura.

Nos seus escritos a artista explica que a inspiração é como um elemento omnipresente “Inspiration is there all the time”¹¹ e apenas é apercebida quando temos a mente livre - “ It is an untroubled mind.”¹² - deixando que as imagens figurem na nossa cabeça, descrevendo-os como momentos de perfeição e de felicidade.

Outra característica importante no seu trabalho está presente na capacidade autocrítica. A artista destruía todos os quadros que não fizessem jus à sua imagem desejada, recomeçando quantas vezes as necessárias para chegar à sua pintura perfeita. Apercebemo-nos assim, da sua tendência perfeccionista, visível também nos detalhes e cuidados nas próprias inscrições de obra para obra. No meu trabalho debati-me sobre essa necessidade de perfeição e é de notar que, no meu primeiro trabalho referido no subcapítulo *Processo* intitulado de *Fase. I*, existe a necessidade de chegar à perfeição da linha. Com o passar do tempo, essa ideia de perfeccionismo foi-se alterando e deixei que os erros e/ou inconstâncias durante o processo se afirmassem, aceitando-as para que fizessem parte do trabalho e chegar à minha imagem “perfeita” (desde que seguisse rigorosamente as premissas estipuladas para o trabalho em específico) que ocasiona a imagem única em contraposição com o movimento tecnológico e mecânico durante o processo.

Concluindo é notável o interesse pela linha horizontal, tal como acontece em alguns dos meus

⁹ *An Introduction to Agnes Martin*. [video] Guggenheim Museum: Tracey Bashkoff, 2016.

¹⁰ *Agnes Martin|TateShots*. [video] Tate: Agnes Martin arquivo: Novo México (1997) e comentários de Frances Morris e Arne Glimcher, 2015.

¹¹ Martin, A. & Schwarz, D. *Writings*. Alemanha: CANTZ, 1992. p.61

¹² Idem. p.61

trabalhos e é visivelmente sistemático, organizado e atmosférico, como afirma Agnes Martin: “Eu não pintei o plano/ apenas desenhei esta linha horizontal/ Então descobri todas as linhas / Mas eu percebi que do que gostava era da linha horizontal”¹³, linha essa que, paralela ao horizonte gera espaço.

Segundo Krauss, as grelhas potencializam o espaço tanto espacialmente como temporalmente, e quanto à primeira, esta assume uma posição autónoma, “it is what art looks like when it turns its back on nature.”¹⁴, e reforça, com o exemplo do trabalho de Agnes Martin a ambiguidade presente no poder do *Mito* criado pelas grelhas: “se por um lado pensamos que estamos a lidar com algo material por outro é-nos fornecida a libertação para a crença, ilusão ou ficção.”¹⁵

¹³ Martin, A. & Schwarz, D. *Writings*. Alemanha: CANTZ, 1992. p.38

¹⁴ Krauss, R. *Grid*. Publicado por The MIT Press, 1979. p.54

¹⁵ Idem. p.54

b. Aproximação ao trabalho de Lourdes Castro

Lourdes Castro (1930-) é uma artista portuguesa, nasceu no Funchal e passou pela Escola Superior de Belas Artes de Lisboa não finalizando o curso. Em 1957 muda-se para Munique, instalando-se mais tarde em Paris onde fundou o grupo KWY juntamente com Réne Bertholo. Na década de 1960 passa a colecionar objetos do quotidiano e cria *assemblages* cor prata e dourada registando-as, posteriormente como: as suas sombras.

O interesse pelo conceito da sombra irá acompanhar toda a sua produção artística, explorando-o através de diversas técnicas como: impressão em serigrafia, pintando-as em telas, recortando-as através da técnica de *plexiglás*, bordando-as no lençol e até projetando-as num ecrã. Assim a artista explora a ambiguidade presente nessas imagens, cruzando-se constantemente com as noções de memória e da passagem do tempo conseguindo, tal como Darboven, apresentar o incontornável paralelismo entre passado-presente-futuro. João Fernandes na introdução ao livros *sombras à volta de um centro* referiu “(...) a composição como a pauta desse fazer e não como um resultado do desenho ou pintura.”¹⁶ demonstrando pertinentemente, essa mesma ideia do tempo que é continuado.



Fig.61 – Compilação dos trabalhos de Lourdes de Castro. Imagens retiradas do seu livro *sombras à volta de um centro*.

É-me impossível determinar o início do interesse pelas sombras mas, em 2013, fiz os primeiros registos da sombra do esqueleto de um fruto que tinha encontrado no Jardim Botânico de Coimbra, explorando a sua deformação, através da inscrição das imagens originadas pela luz artificial e a variação da altura e do ângulo entre o objecto orgânico e a própria superfície. Foi nesta mesma fase que comecei a interessar-me pela recolha de despojos orgânicos, objetos fragmentados que permitiram o acesso ao seu esqueleto; posteriormente, outras sementes, frutos e folhas funcionavam como elementos que poderia levar comigo, permitindo desenhar o seu contorno e criar uma memória.

¹⁶ Fernandes, J. & Zimbro, M. *sombras à volta de um centro*, Odivelas: Assírio & Alvim, julho, 2005. p.6

De volta às Caldas da Rainha, comecei a fotografar o reflexo ocasionado na mesa, em que tomava café, da luz natural em contacto com os copos de água. Através destes exercícios, tornou-se evidente a curiosidade pelas imagens concebidas pela luz, primeiramente artificial e depois pela luz natural.

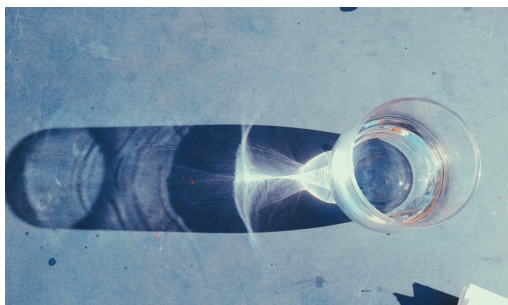


Fig.62 Reflexo de um copo com água no *café dos 55 cêntimos*, 2015

O conceito da fugacidade presente na luz natural expõe a unicidade de um determinado momento, isto é, foi no desenho e na fotografia que encontrei a forma de capturar aquele tempo específico, esse “(...) instante que perdura.”¹⁷ como se de um arquivo se tratasse. Não é o objecto em si, mas é a evidência do mesmo e o mais próximo que consigo chegar dele.

Após as fotografias, volto a sentir a necessidade de recolher objetos orgânicos que, por diferentes razões, me chamavam a atenção nos meus passeios diários, apropriando-me deles para registar o seu contorno no bloco que me acompanhava, ou mais tarde, no ateliê. Na alínea 3.3, referi ainda o interesse pela luz que entra pelas brechas do estore que, rebatida no meu tecto, originava a imagem.

Conheci o trabalho da artista Lourdes Castro após os meus apontamentos das sombras, encontrando uma proximidade com o interesse da artista pela sombra, mas distanciando-me na forma como esta é registada, isto é, a sombra no meu trabalho aparece o mais simplificada possível, na tentativa de reduzir ao máximo a imagem pretendendo a eficácia da sua re(produção) e distanciando-me de qualquer tipo de construção alheia ao seu contorno, ao contrário da artista que recorre ao uso de cor e outras técnicas de composição no registo das suas sombras.

Em ambos os trabalhos, é visível a ideia da inerência do passado, presente e futuro, “O tempo da obra (desenho, escultura?) é sempre o tempo de um momento, de uma situação. Para cada situação, o tempo inscreve a sua ampulheta singular (...) movimento contínuo que acontece

¹⁷ Fernandes, J. & Zimbardo, M. *sombras à volta de um centro*, Odivelas: Assírio & Alvim, julho 2005. p.7

perante os nossos olhos.”¹⁸ Entendendo assim o tempo do registo como um presente extenso e a sua fugacidade medida pela sua duração, “(...) mais do que pela extensão ou pelo comprimento.”¹⁹

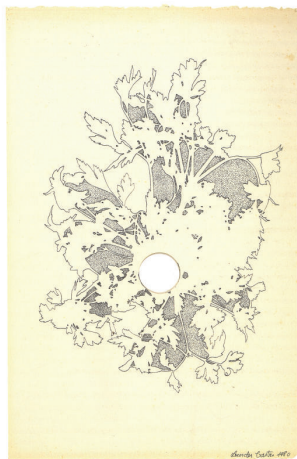


Fig.67 – Lourdes Castro, *Sombras à volta de um centro (Salsa)*. Paris, 1980. Tinta-da-china e recorte, 61 cm x 30 cm

Fig.68 – Sofia Francisco, 2014. Registo de bloco. Esferográfica sobre papel, 29,7 cm x 21, cm

“Simplificados por necessidades reais conjuntamente com todas as suas implicações e possíveis adversidades, esses exercícios que diariamente têm-de-ser-feitos: comer, dormir, vestir, trabalhar, habitar..., só poderão surgir plenos, reais, sempre pela primeira vez e em primeira mão, de uma existência genuína; da profundidade de uma observação atenta; da incondicional confiança fresca realidade da eterna primeira vez, onde cada agora é sempre agora, e não de uma qualquer noção de tempo ou modelo de existência que tradicionalmente sejamos obrigados a aceitar como fatalidade.”²⁰

¹⁸ Fernandes, J. & Zimbro, M. *sombras à volta de um centro*, Odivelas: Assírio & Alvim, julho 2005. p.7

¹⁹ Idem. p.6

²⁰ Idem. p.76

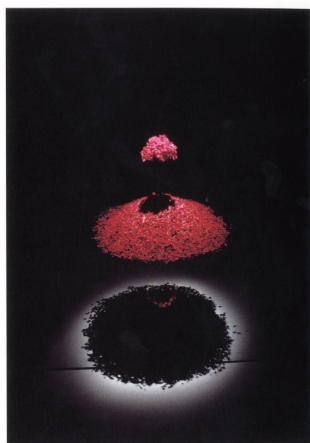


Fig. 69 – Lourdes Castro, *Montanha de Flores*, 1988-2003

Fig.70 – Sofia Francisco, *Registo de bloco* (2016). Esferográfica e objecto orgânico sobre papel

A artista apresenta um arquivo, o *Grande Herbário de Sombras* que iniciou em 1972, a acumulações de pétalas, *Montanha de Flores* em 1988 e os *Álbuns de Família*, uma espécie de universo íntimo com imagens e fragmentos de textos no qual aborda, uma vez mais, a *sombra* como assunto principal. Na minha opinião, todos os trabalhos da Lourdes de Castro remetem a um pensamento altamente sensível e poético ao trabalhar a *sombra*. A *Montanha de Flores* é um trabalho avassalador, tanto a imagem apresentada, como o rápido acesso à ideia “primordial” de todos os trabalhos da artista: a sombra enquanto evidência da ambiguidade presente no *tempo*.

As pétalas que já fizeram parte do arranjo estão sobre a mesa numa evidência do passado,

“ (...) desenham-lhe há já catorze anos uma *montanha de flores*.”²¹ uma obra que “(...) Está feita, não está acabada. / É um bom sinal.”²²

²¹ Fernandes, J. & Zimbardo, M. *sombras à volta de um centro*, Odivelas: Assírio & Alvim, julho 2005. P.114

²² Idem. p. 114

Reflexão Final

No texto que apresentei anteriormente, expus o meu trabalho prático de forma descritiva e aí, me apercebi da complexidade que é traduzir em palavras o que produzi intuitivamente.

Atrevo-me a identificar a linha, como o primeiro meio expressivo, que encontrei para a demonstração, em imagem, da duração do tempo.

A linha, segundo Kandinsky, é “(...) o rasto do ponto em movimento, portanto, é o seu produto.” e possuí “(...) indubitavelmente, tensão e direção.”²³ passando assim de “(...) estático ao dinâmico.”²⁴, por outras palavras, enquanto o ponto se apresenta como imóvel e silencioso, a linha por outro lado, encontra a sua sonância no movimento que a estende.

É nessa extensão, do ponto *A* ao ponto *B*, que obtenho a demonstração visual, para mim mais eloquente, do tempo; posteriormente, é na repetição de linhas, gestos e toda a variedade de imponderáveis que o fazer artístico traz, no contacto com as superfícies e as influentes contingências do dia a dia, que encontro *o meu tempo*.

Stº Agostinho, nas suas *Confissões*, questiona:

“O que é o tempo? Se ninguém me perguntar, eu o sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei”²⁵

O trabalho materializa o fluxo do *tempo* e a imagem condensa o retrato desses meses em que tecia as superfícies. Assim, estou mais próxima de responder à pergunta de Stº Agostinho, não em forma de palavras, mas através de um processo de criação de imagens.

Hanne Darboven, Agnes Martin e Lourdes Castro, são três mulheres que dedicaram as suas vidas à prática artística e que construíram um corpo de trabalho do qual eu me sinto próxima pelos interesses e formas de *fazer* que adotaram e por isso de apresenta-las como as minhas referências primordiais. Hanne Darboven apresenta uma linguagem única, constituída pela repetição de diferentes tautologias, principalmente os números; o uso da memória e a sua fragmentação; a sistematização do raciocínio e do *fazer* para os diferentes desdobramentos, conseguindo assim expor uma macro escala de informações que remete à des(construção) do tempo e à apresentação do paralelismo inerente entre o passado – presente – futuro. O trabalho

²³ Kandinsky, W. *Ponto, Linha, Plano*. Lisboa: Edições 70, 2011. p.61 - 62

²⁴ Idem, p.9

²⁵ Agostinho, Stº. *Confissões*. Tradução J.Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina, 11 ed., Porto: Apostolado de Imprensa, 1984. p.304

de Agnes Martin, tal como o de Darboven é altamente metódico e serial, mas enquanto o de Darboven se apresenta através da escrita compulsiva, Agnes Martin usa a pintura como a sua forma de meditação e refúgio. Esta, mostra tanto nos seus escritos como nas suas pinturas, o interesse pela linha horizontal, repetindo-a sistematicamente na construção das suas grelhas. Lourdes Castro tem como interesse principal a sombra, trabalhando-as sobre diferentes formas e encontra nesse elemento imaterial a ambiguidade presente no tempo, aludindo ao tema da memória e da fugacidade do presente, através do seu universo íntimo e o olhar sensível e poético sobre aquilo que a rodeia.

Em suma, é perceptível os diferentes meios e métodos com que as artistas olham e processam o Mundo que as rodeias e como constroem as suas linguagens individuais, em que o *fazer* se mostra o mais importante: Hanne Darboven através da sua escrita compulsiva, Martin através da construção das suas grelhas e Lourdes pela relação íntima com os desenhos da luz, responderam através da sua arte, à questão de Santo Agostinho, demonstrando o entendimento do tempo enquanto acontecimento móvel e singular, que se sustenta de instante para instante, formando um permanente *devenir*²⁶.

É nesse entendimento e problematização do tempo que se sustenta o meu trabalho e acredito que seja um interesse importante para as artistas acima descritas. Como Bergson referiu, a *duração* “É uma sucessão de estados em que cada um anuncia aquele que o segue e contém o que o precedeu (...); e a consciência significa memória”²⁷, e é neste sentido que vejo os meus trabalhos como fragmentos de memória que compõem *o meu tempo*.

Concluindo, eu risquei linhas de forma sistemática na tentativa de copiar a anterior; risquei linhas, que ao aperfeiçoá-las se tornaram faixas e o trabalho é construindo sobre o entendimento dos fatores exteriores e interiores que o singularizam; desenho uma série de viagens em que a imagem é originada através do movimento único presente nessa forma de mobilidade; inscrevo através da expressão do carimbo, repetidamente, desconfigurando a imagem numa tendência mecânica ao *fazer*; uso cartolina que bebe do meu café e ascende para a quebra, entre outros, e aproximo-me assim das minhas memórias, dos meus acasos, dos meus *encontros felizes*, do meu inconsciente/consciente e sinto a necessidade de os organizar, de os montar cronologicamente, de os repetir, desenhar, *de fazer*, como Nietzsche afirmou “A grandeza de um artista (...) está no

²⁶ “Devir jamais é imitar, nem fazer como, nem se ajustar a um modelo, seja ele de justiça ou verdade. (...) Os devires não são fenómenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, núpcias entre dois reinos” (Deleuze, 2004, p.8)

²⁷ Souza, R. Timm. *Razões Plurais Itinerários da racionalidade ética no século XX: Adorno, Bergson, Derrida, Levinas, Rosenzweig*. Ensaios e conferências. Porto Alegre: Edipucrs, 2004 (Col. Filosofia; 169). p.31

facto de forçar o seu próprio caos a tornar-se forma; tornar-se lógico, simples, sem equívoco, matemático, tornar-se lei, eis, neste particular, a grande ambição.”²⁸

²⁸ Nietzsche, W. Friedrich. *A vontade de poder*. Tradução de Marcos Fernandes e Francisco Morais. N 58 lv. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008. §842

Posfácio

O texto que aqui se apresenta revelou-se de grande importância para a conjugação do meu corpo de trabalho prático como um todo relacionável. O *meu tempo* torna-se aqui problematização apercebida nas minhas criações, advindas do automatismo do pensamento, da inocência no *devir* e da ansiedade na sua continuidade.

Bibliografia

- . Agostinho, St^o. *Confissões*. Tradução J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina, 11 ed., Porto: Apostolado de Imprensa, 1984
- . Costa, J. Almeida e Melo, A. Sampaio. *Dicionário de Língua Portuguesa*. 7^o ed. Porto: Porto Editora, 1994
- . Deleuze, G. *Bergsonismo*. Tradução Luiz B.L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 1999. (Colecção Trans)
- . Deleuze, G. Parnet, C. *Diálogos*. Lisboa: Relógio D'Água, 2004
- . Fernandes, J. & Zimbro, M. *sombras à volta de um centro*, Odivelas: Assírio & Alvim, julho 2005.
- . Hainley, B. cita Graw, I que cita Lippard, R. Lucy. *On Longing: Bruce Hainley on the art of Hanne Darboven*. Artforum Internacional. Vol.55, No 06. fevereiro 2016
- . Lippard, L.R. *Hanne Darboven: Deep in Numbers*. Artforum Vol.8 No.7(outubro 1973)
- . Martin, A. & Schwarz, D. *Writings*. Alemanha: CANTZ, 1992
- . Morais, A. de. *Dicionário de Inglês – Português*. 3^o ed. Porto: Porto Editora, 1998
- . Kandinsky, W. *Ponto, Linha, Plano*. Lisboa: Edições 70, 2011
- . Souza, R. Timm. *Razões Plurais Itinerários da racionalidade ética no século XX: Adorno, Bergson, Derrida, Levinas, Rosenzweig*. Ensaios e conferências. Porto Alegre: Edipucrs, 2004 (Col. Filosofia 169).

Webgrafia

Schoofs, Miriam. *Hanne Darboven: I inscribe, but I describe nothing*. Flash Art International. 2015.

Disponível em

<http://www.flashartonline.com/article/hanne-darboven/>

(Acedido a 7/03/2017)

Agnes Martin|TateShots. [video] Tate: Agnes Martin arquivo: Novo México (1997) e comentários de Frances Morris e Arne Glimcher, 2015.

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=902YXjchQsk>

(Acedido a 12/03/2017)

An Introduction to Agnes Martin. [video] Guggenheim Museum: Tracey Bashkoff, 2016.

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=65Sd-L03X84&t=8s>

(Acedido a 12/03/2017)

Nietzsche, W. Friedrich. *A vontade de poder*. Tradução de Marcos Fernandes e Francisco Morais. N 58 lv. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

Disponível em

<https://www.scribd.com/doc/296050496/NIETZSCHE-Friedrich-A-Vontade-de-Poder-pdf>

(Acedido a 14/03/2017)

Krauss, R. Grid. Publicado por The MIT Press, 1979. Vol. 9. p. 54.

Disponível em <http://www.jstor.org/stable/778321>

(Acedido a 15/03/2017)

Sobre a atitude serial. Mel Bochner Disponível em –

http://yin.arts.uci.edu/~studio/resources/106a-f16/Bochner_Serial-Attitude-1967.pdf

(Acedido a 8/03/2017)

Sobre os princípios da lógica, Josiah Royce. Disponível em –

<http://www.iupui.edu/~iat/royce/wp-content/uploads/2016/02/1913-The-Principles-of-Logic.pdf>

(Acedido a 8/03/2017)

Sobre o espaçamento do tempo segundo Jacques Derrida, Maira Matthes. Disponível em –

<http://periodicos.pucminas.br/index.php/SapereAude/article/viewFile/5515/5488>

(Acedido a 9/03/2017)

Sobre o Tempo Formal e o Tempo Nômade, Maria Lisboa da Cunha. Disponível em –

http://www.ensaiosfilosoficos.com.br/Artigos/Artigo14/07_LISBOA_Ensaio_Filosoficos_Volume_XIV.pdf

(Acedido a 9/03/2017)

Sobre Hanne Darboven. Disponível em –

<https://books.google.com/books?id=WTvfzdpTyuUC&lpg=PT192&dq=Hanne%20Darboven>

(Acedido a 10/03/2017)

Sobre Hanne Darboven. Disponível em –

<http://hyperallergic.com/296424/hanne-darboven-repetition/>

(Acedido a 10/03/2017)

Sobre Hanne Darboven. Disponível em –
<http://busche-kunst.com/en/solo/hanne-darboven-works-1970-1991/>
(Acedido a 13/03/2017)

Índice de Imagens

Fig.1 Sofia Francisco, *S/título* (2014). Aparo e tinta-da-china sobre papel, 28,3 cm x 21,0 cm

Fig.2 Sofia Francisco, *S/título* (2014). Esferográfica 0.4 mm sobre papel, 28,4 cm x 21,4 cm

Fig.3 Sofia Francisco, *S/título* (2014). Esferográfica 0.4 mm e café sobre papel, 20,7 cm x 14,7 cm

Fig.4 Sofia Francisco, *S/título* (2014). Esferográfica 0.4 mm sobre papel, 100 cm x 70,2 cm

Fig.5 Detalhe da parte inicial do trabalho referido na Fig.4

Fig.6 Detalhe da parte final do trabalho referido na Fig.4

Fig.7 Parede do meu ateliê, 2014

Fig.8 Ferramenta constituída por 9 esferográficas e um cordel

Fig.9 Sofia Francisco, *S/título* (2014). Esferográfica 0.5 mm sobre papel, 70,2 cm x 100 cm

Fig.10 Sofia Francisco, Registo de bloco, 2015. Pastel seco sobre papel, 35,8 cm x 27,5 cm

Fig.11 Sofia Francisco, Registo de bloco, 2015. Pastel seco sobre papel, 35,8 cm x 27,5 cm

Fig.12 Sofia Francisco, *S/título, Série Pastel Seco* (2015). Pastel Seco e fixador s/papel. 100 cm x 70,2 cm

Fig.13 Sofia Francisco, *S/título, Série Pastel Seco* (2015). Pastel Seco e fixador s/papel. 100 cm x 70,2 cm

Fig.14 Sofia Francisco, *S/título, Série Pastel Seco* (2015). Pastel seco e fixador sobre papel, 100 cm x 70,2 cm

Fig.15 Sofia Francisco, *S/título* (2015). Pastel seco e óleo sobre papel, 36,9 cm x 25,0 cm

Fig.16 Sofia Francisco, *S/título, Série retratos* (2015). Pastel seco e fixador sobre papel, 35,7 cm x 50,7 cm

Fig.17 Sofia Francisco, *S/título* (2015). Pastel seco, fixador e cola *spray* sobre papel, 35,7 cm x 50,7 cm

Fig.18 Sofia Francisco, *S/título, Série Claustro* (2015). Pastel seco e fixador sobre papel, 21,4 cm x 30,0 cm (cada)

Fig.19 Sofia Francisco, *S/título* (2015). Ato performativo, *Frame* 1,2 e 3. Arquivo pessoal (00:19m; 03:53m; 08:02m)

Fig.20 Sofia Francisco, Detalhe da inscrição no chão, 2015. Ato performativo

Fig.21 Sofia Francisco, *S/título* (2015). Esferográfica 0.5 mm sobre papel, 20,0 cm x 14,5 cm

- Fig.22 Sofia Francisco, *S/título* (2015). Esferográfica 0.5 mm sobre papel, 20,0 cm x 14,5 cm
- Fig.23 Sofia Francisco, *S/título* (2015). Esferográfica 0.5 mm sobre papel, 20,0 cm x 14,5 cm
- Fig.24 Sofia Francisco, *S/título* (2015). Gravura em chapa de zinco sobre papel, 24,0 cm x 17,6 cm
- Fig.25 Sofia Francisco, *S/título* (2015). Gravura em chapa de zinco sobre papel, 24,0 cm x 17,6 cm
- Fig.26 Sofia Francisco, *S/título* (2015). Gravura em chapa de zinco sobre papel, 24,0 cm x 17,6 cm
- Fig.27 Sofia Francisco, *S/título, Série centro* (2015). Esferográfica 0.5 mm sobre papel, 12,6 cm x 8,9 cm
- Fig.28 Sofia Francisco, *S/título, Série centro* (2015). Cordel sobre cartão, 21,3 cm x 16 cm
- Fig.29 Sofia Francisco, *S/título, Série Viagens* (2013). Esferográfica 0.4 mm sobre papel, 15,0 cm x 30,0 cm
- Fig.30 Sofia Francisco, *S/título, Série Viagens* (2015). Esferográfica 0.5 mm sobre papel, 14,8 cm x 42 cm (cada)
- Fig.31 Sofia Francisco, *S/título, Série Pastel Seco* (2015). Pastel seco e fixador sobre papel, 100 cm x 70,2 cm
- Fig.32 Sofia Francisco, *S/título, Série Pastel Seco* (2015). Pastel seco e fixador sobre papel, 100 cm x 70,2 cm
- Fig.33 Sofia Francisco, *S/título, Série Pastel Seco* (2015). Pastel seco e fixador sobre papel, 100 cm x 70,2 cm
- Fig.34 O estore do meu antigo quarto, no 3º andar.
- Fig.35 Sofia Francisco, *O estore* (2015). Tinta acrílica, tinta da china e tinta de gesso sobre papel, 100 cm x 70,2 cm
- Fig.36 Sofia Francisco, *S/título* (2015). Tinta acrílica sobre cartão, 21,3 cm x 16 cm (cada)
- Fig.37 Sofia Francisco, *A Ilha mnemónica* (2015). Cartão queimado sobre papel, 96,0 cm x 110 cm
- Fig.38 Recortes de um papel fotográfico antigo.
- Fig.39 Sofia Francisco, *S/título* (2016). Ponta Seca sobre papel impresso, 20,4 cm x 11,4 cm
- Fig.40 Sofia Francisco, *S/título* (2016). Ponta Seca sobre papel fotográfico impresso, 17,8 cm x 12,8 cm
- Fig.41 Sofia Francisco, *S/título* (2016). Ponta Seca sobre papel fotográfico impresso, 30,0 cm x 12,0 cm
- Fig.42 Sofia Francisco, *Registo de bloco* (2016). Tinta acrílica sobre papel, 13,5 cm x 13,3 cm (cada)
- Fig.43 Sofia Francisco, *S/título* (2016). Tinta da china e pigmento sobre papel, 100 cm x 19,0 cm
- Fig.44 Sofia Francisco, *S/título, Série santo* (2016). Marcador e carimbo sobre papel, 21,9 cm x 100 cm
- Fig.45 Sofia Francisco, *S/título, Série santo* (2016). Marcador, carimbo e acetona sobre papel, 13,5 cm

x 70,2 cm

Fig.46 Sofia Francisco, *S/título, Série Carimbo* (2016). Marcador e carimbo sobre papel, 100 cm x 70,2 cm

Fig.47 Sofia Francisco, *S/título, Série Carimbo* (2016). Marcador e carimbo sobre papel, 100 cm x 70,2 cm

Fig.48 Sofia Francisco, *S/título, Série Café* (2016). Café sobre cartolina, 15,0 cm x 100 cm

Fig.49 Detalhe das manchas de café sobre o cartão, referente à fig.48

Fig.50 Sofia Francisco, *S/título, Série Café* (2016). Café sobre madeira, 32,5 cm x 23,7 cm

Fig. 51 Sofia Francisco, *S/título, Série Texto visual* (2016). Marcador e carimbo sobre papel, 13,3 cm x 20,0 cm (cada)

Fig.52 Sofia Francisco, *Registo de bloco* (2016). Marcador, guardanapo sobre papel

Fig.53 Sofia Francisco, *Registo de bloco* (2016). Marcador, guardanapo sobre papel

Fig.54 Sofia Francisco, *Registo de bloco* (2016). Marcador, sobre papel

Fig.55 Sofia Francisco, *Registo de bloco* (2016). Esferográfica sobre papel

Fig.56 Hanne Darboven, *Constructions, New York*, 1966/67, disponível em http://art.daimler.com/media/Darboven_Konstruktion.jpg (acedido a 12/03)

Fig.57 Hanne Darboven, *Construction Drawing*, 1968, disponível em <https://www.moma.org/collection/works/87292?locale=en> (acedido a 12/03)

Fig. 58 Hanne Darboven, *Wunschkonzert*, 1984. Instalação no Regen Projects, Los Angeles, disponível em <http://www.regenprojects.com/exhibitions/hanne-darboven2?view=slider#4> (acedido a 12/03)

Fig.59 Hanne Darboven, *49 x 49 (7 x 7 – 49)*, 1972/73, disponível em <https://www.moma.org/collection/works/35852?locale=en> (acedido a 12/03)

Fig.60 Hanne Darboven, *Untitled*, 1984, disponível em <http://www.p420.it/en/mostre/index> (acedido a 13/02)

Fig.61 Sofia Francisco, 2016. *Registo de bloco*. 29,7 cm x 21,0 cm

Fig.62 Agnes Martin, *Night Sea*, 1963, 182.88 cm x 182.88 cm disponível em <https://www.sfmoma.org/artwork/FC.459> (acedido a 13/03)

Fig.63 Agnes Martin, *Untitled from On a Clear Day*, 1973, 21.6 x 21.6 cm disponível em <https://www.moma.org/collection/works/63684?locale=en> (acedido a 13/03)

Fig.64 Agnes Martin, *Untitled #5*, 1988, 182.88 cm x 182.88 cm

disponível em <https://www.sfmoma.org/artwork/FC.305> (acedido a 13/03)

Fig.65 Compilação dos trabalhos de Lourdes de Castro, imagem retirada de: *Sombras à volta de um centro*, p. 62-63

Fig.66 Sofia Francisco, 2015. Reflexo de um copo com água no café dos 55 *cêntimos*. Fotografia

Fig.67 Lourdes Castro, *Sombras à volta de um centro (Salsa)*. Paris, 1980. Tinta-da-china e recorte, 61cm x 30 cm, retirado de: *Sombras à volta de um centro*, p. 31

Fig.68 Sofia Francisco, 2014. Registo de bloco. Esferográfica sobre papel, 29,7 cm x 21, cm

Fig. 69 Lourdes Castro, *Montanha de Flores*, 1988-2003, retirado de: *sombras à volta de um centro*, p. 115

Fig.70 – Sofia Francisco, Registo de bloco (2016). Esferográfica e objecto orgânico sobre papel