



Escola Superior de Artes e Design de Caldas da Rainha

Vestígio

Susana Maria Ferreira Quevedo

Orientadora: Professora Doutora Isabel Baraona

Co-Orientadora: Professora Susana Gaudêncio

Mestrado em Artes Plásticas | 2018

Agradecimentos

Às Professoras Isabel Baraona e Susana Gaudêncio, pela disponibilidade, paciência, assertividade e partilha de conhecimentos. Um muito obrigada.

Aos meus pais, pelo apoio, compreensão e afecto.

Ao Pedro Velho e ao Sérgio Roxo, pela amizade, pelas conversas intermináveis, por tudo o que me ensinaram, e por me acompanharem muitas vezes nos meus percursos no escuro.

Aos meus colegas do mestrado, especialmente ao Duda, pela amizade e apoio.

A todos aqueles - professores, colegas, amigos, familiares - que, de alguma forma, me apoiaram, escutaram, orientaram e influenciaram durante estes dois anos do mestrado. A todos um muito obrigada.

Resumo / Abstract

Este documento escrito tem por objectivo uma reflexão sobre a minha prática artística desenvolvida na decorrência do mestrado, bem como, uma abordagem dos assuntos que sempre acompanharam essa mesma prática. Através de fotografias, desenhos e vídeo, exploro o conceito principal deste texto: o vestígio. Relaciono subsequentemente este conceito com outras ideias que lhe são próximas, como o desaparecimento e a ausência, o efêmero, a memória e a ruína, e o fragmento. Apresento ainda algumas referências artísticas que considero estarem relacionadas com os conceitos enunciados, bem como referências teóricas que funcionam como auxílio para uma melhor explicação da minha prática e do meu pensamento.

Palavras-chave: Tempo; Atmosfera; Corpo; Memória; Vestígio; Desaparecimento; Repetição

This document aims to reflect on my artistic practice developed during the Master in Fine Arts, as well as an approach to the subjects and concepts related to this practice. Through photographs, drawings and video, I explore the main subject of this thesis: the trace. For me, this concept is also related to other subjects, such as the idea of disappearance and absence, the ephemeral, memory and ruin, and the fragment. I also included some artistic references that I consider to be related to the concepts mentioned above, as well as theoretical references for a better explanation and understanding of my practice and thought.

Keywords: Time; Atmosphere; Body; Memory; Trace; Disappearance; Repetition

Índice

Resumo/Abstract	4
Introdução	6
Parte I	8
A Noção de Atmosfera (breve referência)	9
A Noite e os Percursos no Escuro	12
Um Vestígio Fugaz	18
O auto-retrato fotográfico	22
Parte II	33
Ruína–Vestígio–Corpo.....	34
Desenhos (Ruído)	41
Experiências sobre o auto-retrato fotográfico enquanto objecto e matéria	44
Conclusão	56
Bibliografia	58
Índice de Imagens	61

Introdução

Um vestígio define-se como um rasto, pegada, marca, ou algo que fica ou sobra de algo que desapareceu ou passou.¹ Neste sentido, podemos considerar que estamos perante um termo com um significado muito abrangente. No entanto, para o contexto do meu trabalho artístico, interessa-me o entendimento do vestígio como um elemento que indica sistematicamente que algo esteve presente e desapareceu, deixando um rasto. Considero que o vestígio é simultaneamente uma presença que salienta a ausência dessa mesma presença. É o que foi, o que esteve, sempre associado à passagem do tempo, sempre a sublinhar a efemeridade das coisas, e sempre a remeter para o passado. Por isso, ao longo desta dissertação, refiro-me à fotografia como um vestígio fugaz; ao desenho como um meio que permite o surgimento de vestígios resultantes de um gesto ou acção; ao corpo como um acumulador de vestígios, e como sendo ele próprio um vestígio, num lento desaparecimento; e à memória que é sempre ela própria um conjunto infinito de vestígios, de resquícios de qualquer coisa que apenas nela existe e se transforma. Ainda neste âmbito da memória, assumo uma constante vertente repetitiva tanto no meu trabalho como no meu pensamento, no sentido em que o meu trabalho circula sempre em torno das mesmas questões, num *loop* incessante e, frequentemente, quase obsessivo. Ao longo deste texto, surgem curtas frases (assinaladas em itálico), a maioria são apontamentos meus, outras são citações de autores: à medida que ia escrevendo, lembrava-me destas frases, por isso decidi incluí-las como pensamentos meus, latentes em segundo plano.

A Parte I desenvolve-se em três capítulos e assenta numa abordagem predominantemente teórica dos assuntos que se têm manifestado mais prementes no meu trabalho. No primeiro capítulo, *A Noção de Atmosfera*, procedo a uma breve reflexão sobre o conceito de atmosfera proposto por Inês Gil e relaciono-o com algumas ideias gerais presentes nos filmes de Andrei Tarkovsky. Escolhi fazer referência a este cineasta porque o considero uma influência constante na minha prática artística, com especial incidência no meu trabalho fotográfico e de vídeo. No segundo capítulo, *A Noite e os Percursos no Escuro*, refiro Fernando Calhau - um artista que considero ser uma das minhas influências mais antigas - e a sua concepção do negro como espaço, associado à noite e à escuridão. Auxilio-me ainda das palavras de Rui Chafes sobre o desenho de Fernando Calhau. No terceiro capítulo, *Um Vestígio Fugaz*, o mais extenso, falo da fotografia e da sua relação com a morte, apoiando-me nas obras de teóricos

¹ «vestígio» - Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. <https://www.priberam.pt/dlpo/vest%C3%ADgio> [consultado em 12-09-2018].

como Susan Sontag e Roland Barthes. E no subcapítulo, *O auto-retrato fotográfico*, recorro ao exaustivo ensaio de Margarida Medeiros sobre este assunto para me orientar na análise do auto-retrato e das suas problemáticas, sendo que uma delas é exactamente a de o auto-retrato se ter tornado um meio que permite ao Eu lidar com a angústia da morte, e indico exemplos de artistas como Jorge Molder e Francesca Woodman.

Na Parte II, explano o desenvolvimento das diversas séries de trabalho realizadas nestes dois anos do mestrado. Ao longo desta segunda parte, vou explicando processos de fazer, como também vou referindo os vários conceitos abordados, muitos referidos na Parte I, e auxilio-me de algumas interpretações teóricas para melhor descrever as minhas intenções na minha prática e recorro a obras específicas de alguns artistas (Joachim Koester, Daisuke Yokota, Fernando Calhau) com as quais encontro correspondências.

Parte I

A noção de Atmosfera (breve referência)

«(...) estamos sempre a olhar para a relação entre as coisas e nós mesmos. A nossa visão está permanentemente activa, em constante movimento, mantendo continuamente as coisas num círculo em torno de si mesma, constituindo o que está presente para nós tal como somos.»²

John Berger

Interessa começar com a abordagem da noção de atmosfera, proposta por Inês Gil, e a relação desta com alguns aspectos do cinema de Tarkovsky, cineasta que considero ser uma referência para o meu trabalho. Para a autora, uma das possíveis definições do conceito de atmosfera é o facto de esta estar «associada a uma visão romântica do espaço: como se este carregasse um peso escuro e misterioso, através do prolongamento da alma das coisas do mundo, ou porque a atmosfera seria a própria alma do mundo.»³

A atmosfera está, então, relacionada com a forma como o indivíduo percepção o mundo, assim, a sua natureza é também subjectiva, porque estabelece uma ligação com as experiências vividas e a memória, com a realidade que o indivíduo projecta no seu espaço. Por isso, a autora também refere o interesse da filosofia e da psicanálise pelo conceito de atmosfera, uma vez que uma das problemáticas associadas a este conceito é a da relação entre percepção e consciência. Dentro desta problemática, a atmosfera também pode ser associada a uma «consciencialização do espaço»⁴, o que remete, por exemplo, para a ideia de espaço envolvente ou de envolvência atmosférica. Aqui, podemos encontrar um paralelismo com aquilo que Tarkovsky nos diz sobre a noção de *poesia*: para o cineasta a poesia é «uma consciência do mundo, uma forma particular de relação com a realidade.»⁵

²Tradução Livre

«(...) we are always looking at the relation between things and ourselves. Our vision is continually active, continually moving, continually holding things in a circle around itself, constituting what is present to us as we are.» Berger, J. (2008). *Ways of Seeing*. Londres: Penguin Modern Classics. P.9.

³ Gil, I. (2005). *A Atmosfera no Cinema: o caso de A Sombra do Caçador de Charles Laughton entre o onirismo e o realismo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. P.13.

⁴ Gil, I. (2005). *A Atmosfera no Cinema: o caso de A Sombra do Caçador de Charles Laughton entre o onirismo e o realismo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. P.14.

⁵ Tradução Livre

Como referido, a atmosfera também tem uma ligação com a memória - enquanto acumulação de vivências e experiências - no sentido em que a atmosfera activa na memória, através da sua percepção, uma correspondência entre os fenómenos meteorológicos (chuva, nevoeiro, sol, etc.) e certos estados psíquicos (tristeza, mistério, angústia, felicidade, etc.):

«A atmosfera é a integração no complexo plástico de elementos activos (dinâmicos) – personagens e objectos, e elementos passivos (estáticos) – lugar e cenário, num clima cuja origem é sempre física e cujo resultado é sempre psicológico. A atmosfera é o «ligante» da componente fílmica ou pictórica. É a «atmosfera» que dá o tom à obra. É através dela que o visual relembra à nossa memória, que acumulou as nossas experiências vividas, que os fenómenos físicos (frio, chuva, nevoeiro, sol, calor, seca, etc.), têm correspondências psíquicas, que se traduzem por desconforto, tristeza, mistério, medo, angústia, felicidade, alegria, etc.»⁶

Podemos referir o cinema de Tarkovsky, no qual a presença constante de fenómenos meteorológicos ou naturais - como a chuva, o vento, o som de água a correr ou a pingar, e o fogo - serve para invocar determinados estados ou emoções no espectador, ou mesmo memórias. Em *Esculpir o Tempo* (1986), o cineasta evoca as memórias de infância, das paisagens russas onde predominava a chuva persistente e intensa e dá-nos quase uma definição de um espaço atmosférico, próximo da noção proposta por Inês Gil. Tarkovsky refere ainda que recorre a estes fenómenos para criar uma estética particular na acção do filme e, por fim, que a sua intenção é sempre a de criar o seu próprio mundo, na sua forma mais ideal e perfeita, como ele próprio o percebe.

«Chuva, fogo, água, neve, orvalho, o vento da terra - todos fazem parte do cenário material em que nos encontramos; eu diria até da verdade das nossas vidas. (...) É claro que a chuva pode ser entendida apenas como mau tempo, no entanto eu utilizo-a para criar um ambiente estético particular no qual se pode desenrolar a acção do filme. (...) (...) a tela do ecrã leva o mundo real até ao público, o mundo como ele é, para que possa ser visto em profundidade e de todos os lados, evocando o seu próprio cheiro, permitindo que o público sinta na pele a humidade ou a secura. (...) eu quero criar o meu próprio mundo no ecrã, na sua forma ideal e mais perfeita, como eu o sinto e vejo. Não estou a tentar ser tímido com o meu público ou ocultar alguma intenção secreta da minha parte: estou a recriar o meu mundo naqueles detalhes que parecem mais completa e exactamente expressar o significado elusivo da nossa existência.»⁷

«When I speak of poetry I am not thinking of it as a genre. Poetry is an awareness of the world, a particular way of relating to reality. (...)» Tarkovsky, A. (1986). *Sculpting in Time*. Austin, TX: University of Texas Press. P.21.

⁶ Gil, I. (2005). *A Atmosfera no Cinema: o caso de A Sombra do Caçador de Charles Laughton entre o onirismo e o realismo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. P.17.

⁷ Tradução Livre

«Rain, fire, water, snow, dew, the driving ground wind—all are part of the material setting in which we dwell; I would even say of the truth of our lives. (...) Of course rain can just be seen as bad weather, whereas I use it to create a particular aesthetic setting in which to steep the action of the film. (...) (...) the screen brings the real world to the audience, the world as it actually is, so that it can be seen in depth and from all sides, evoking its very smell, allowing audiences to feel on their skin its moisture or its dryness (...) I want to create my own world on the screen, in its ideal and most perfect form, as I myself feel it and see it. I am



Fig.1. Andrei Tarkovsky, *Stalker*, 1979

Sobre a atmosfera dos filmes de Tarkovsky, Inês Gil refere que «(...) os nevoeiros de Tarkovski são mais expirações pro-fundas da natureza do que situações de projecções dramáticas. O cineasta utiliza as brumas para que as suas personagens reencontrem, na humidade da natureza, um espaço privilegiado de coabitação entre as questões existenciais e a necessidade de viver tudo o que se apresenta na realidade e no mundo.»⁸

Esta afirmação da autora reforça a ideia de que os fenómenos naturais que se manifestam num determinado espaço, podem entrar em relação com, ou potenciar, determinados estados psicológicos (neste caso, os dos personagens do filme).

A natureza da atmosfera está, então, vinculada a um lado mais íntimo, no sentido em que está intrinsecamente ligada à nossa percepção do mundo, das coisas, do espaço e, por isso, pode ser localizada no âmbito da subjectividade. Este lado íntimo tem a ver com essas projecções que lançamos sobre os espaços.

Em suma, a atmosfera manifesta-se como um conjunto de intensidades e densidades. E é como se fosse a expressão entre o indivíduo e o mundo e é do foro do indizível e do sensorial.

not trying to be coy with my audience, or to conceal some secret intention of my own: I am recreating my world in those details which seem to me most fully and exactly to express the elusive meaning of our existence.» Tarkovsky, A. (1986). *Sculpting in Time*. Austin, TX: University of Texas Press. Pp.212-213.

⁸ Gil, I. (2005). *A Atmosfera no Cinema: o caso de A Sombra do Caçador de Charles Laughton entre o onirismo e o realismo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. P.34.

A Noite e os Percursos no Escuro

Mas o escuro é também fisicamente uma parte de nós: ao respirar, alternamos entre o sopro claro que vem de fora e o escuro que vem do interior do corpo; no fim da vida, teremos feito tantas inspirações claras como expirações escuras, teremos vivido tantos dias como noites.⁹

Doris von Drathen

⁹ von Drathen, D. Cicatrizes de Sombra. In Calhau, F. (2001). *Work in Progress – Fernando Calhau*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. P.37.

A escuridão interior do corpo. Um corpo no escuro. O negro: acumulação de todos os espaços possíveis, infinitos, ou do Nada. Afinal, o que é um corpo na escuridão?

Sempre preferi trabalhar à noite, ou nas últimas horas diurnas, no momento em que a luz começa a dissipar-se. No isolamento de um quarto que transformei num atelier, desenhei e pinte, fotografei algumas vezes, quase sempre em silêncio. Gosto da noite e de a percorrer, no escuro. Estes percursos no escuro levam-me à obra de Fernando Calhau, uma influência importante para o meu trabalho. E lembram-me particularmente de alguns dos seus desenhos. Por isso, considero que devo sublinhar alguns aspectos da sua obra, os que sinto estarem mais próximos do meu trabalho prático.

Fernando Calhau desenvolveu o seu percurso de uma forma «rigorosamente monocromática»¹⁰ e entendia o negro como um «espaço carregado»¹¹, um espaço sem orientação, no qual perdemos a noção dos seus limites. São necessários pontos de orientação, ou marcações, para percepcionarmos o espaço, o vazio. Neste sentido, a noite também altera a nossa percepção do espaço, dissolve os seus limites, tudo se torna simultaneamente mais próximo e menos visível. A minha afinidade com o trabalho deste artista começa nesta ideia. Existe ainda, e também, uma afinidade com a produção em série, ou a serialização, feita muitas vezes durante longos períodos nocturnos. O que me interessa igualmente na obra de Calhau é o desenho, e mesmo no próprio acto do desenho, é o imediatismo e o gesto. O gesto como parte do acto imediato de desenhar.

Rui Chafes afirma que no desenho de Fernando Calhau o que importa é «o acto de desenhar, o fazer, a visibilidade do acto.»¹² É o desenho que exige tempo e é feito de um modo quase obsessivo. Os desenhos de Fernando Calhau são, sobretudo, sobre a passagem do tempo, e exigem tempo e recolhimento, são feitos para dentro, para um interior: «Este artista passava horas infindas, sobretudo horas nocturnas, a riscar sucessiva e intensamente a superfície de papel até a cobrir por completo com uma densa, mas subtil teia de minúsculos riscos. Por vezes atingia o ponto de total negritude,

¹⁰ Sardo, D. (2011). O mapa da noite é como o mapa do mar. In Sardo, D. (2011). *A Visão em Apneia: escritos sobre artistas*. Lisboa: Babel (Athena). P.71.

¹¹ von Drathen, D. Cicatrizes de Sombra. In Calhau, F. (2001). *Work in Progress – Fernando Calhau*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. P.36.

¹² Chafes, R. (2007). Ser é estar num ponto. In *Fernando Calhau - Convocação - Leituras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. P.35.

por vezes parava pelo caminho, só chegando à árida paisagem feita de dunas e de feridas».¹³

Só conseguimos ver os vestígios da acção, a acumulação de linhas, riscos, traços, tempo: o desenho. Chafes compara este acto de desenhar nas horas nocturnas com o prisioneiro que «todas as noites se levanta para esburacar a parede ou a porta com uma colher transformada em faca, até conseguir fazer um buraco».¹⁴



Fig.2. Fernando Calhau, #291, da série *Passageiro Assediado*, Grafite sobre Papel, 18 cm x 12,5 cm. 2001

Doris von Drathen refere que o negro nos trabalhos de Calhau, tem a «qualidade de uma substância própria»¹⁵, de uma essência semelhante ao «interior negro da

¹³ Chafes, R. (2007). Ser é estar num ponto. In *Fernando Calhau - Convocação - Leituras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. P.35.

¹⁴ Chafes, R. (2007). Ser é estar num ponto. In *Fernando Calhau - Convocação - Leituras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. P.35.

¹⁵ von Drathen, D. Cicatrizes de Sombra. In Calhau, F. (2001). *Work in Progress – Fernando Calhau*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. P.37.

terra»¹⁶. Mas estes trabalhos também revelam a presença da noite, «que se confunde com a respiração e o silêncio.»¹⁷ A noite silenciosa e palpável, como se fosse um corpo vivo.

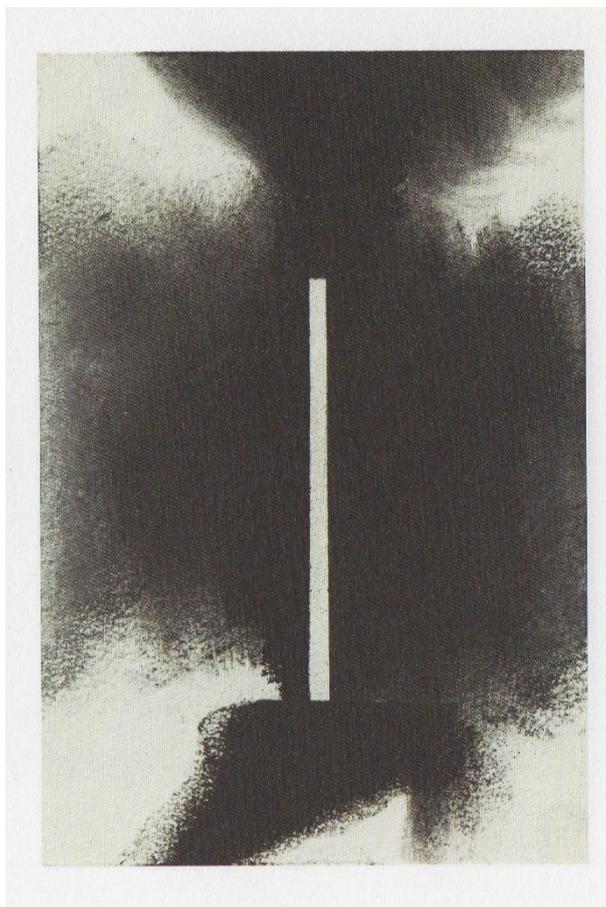


Fig.3. Fernando Calhau, #405, da série *Diários*, pastel sobre papel, 15,5 cm x 10,3 cm. 1992

Isto leva-me a *Tranquila Ferida do Sim, Faca do Não* (2013), uma instalação de Rui Chafes, constituída por uma sala ampla, imersa na escuridão total, cinco obras escultóricas idênticas, verticais, rectangulares e negras com uma luz ténue. Primeiro, atravessamos a cortina e subitamente mergulhamos na escuridão total e densa, e o corpo parece desaparecer neste espesso vazio escuro, parece atirar-nos para um abismo. Esta escuridão provoca uma desorientação inicial, tira-nos a percepção dos limites do espaço, altera-nos os sentidos, perturba-os. Depois, visto que esta escuridão nos obriga a parar e a esperar – aqui entra a questão do tempo, de sentir o tempo –

¹⁶ von Drathen, D. Cicatrizes de Sombra. In Calhau, F. (2001). *Work in Progress – Fernando Calhau*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. P.37.

¹⁷ von Drathen, D. Cicatrizes de Sombra. In Calhau, F. (2001). *Work in Progress – Fernando Calhau*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Pp.37-38.

esperamos, na quietude e no silêncio. Não podemos saber com certeza se só os nossos corpos habitam este espesso véu de escuridão. Por fim, quando a nossa visão se adapta lentamente a este espaço imerso no escuro total, começamos a vislumbrar as cinco esculturas verticais, negras, colocadas a uma altura mais elevada que a nossa, na parede, rigorosamente idênticas, estas esculturas emanam uma luz ténue. Esta descrição da obra é baseada na minha experiência da mesma, uma vez que falo aqui de uma instalação que perturba o corpo do espectador.

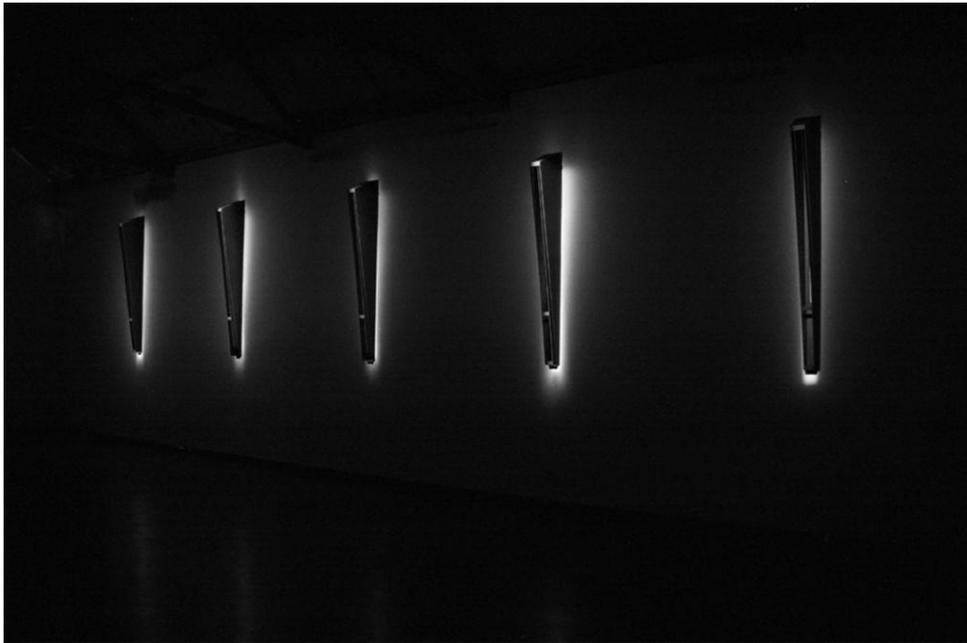


Fig.4. Rui Chafes, *Tranquila Ferida do Sim, Faca do Não*, ferro e projectores de luz, dimensões variáveis. 2000-2013

Esperar que o espaço se defina, se torne nítido. Parar e esperar. Na escuridão só nos podemos ouvir respirar.

Neste sentido, interessa-me aquilo que Chafes menciona sobre a escultura. A escultura como sombra e negativo, fugidia, que existe apenas num «entre». A escultura «pode também dar-se a ver como uma sombra que abre um buraco negro no mundo e, portanto, dar-se a ver pelo negativo, gerando uma subtração. (...). A mim a única escultura que me interessa é a não-escultura, a escultura que é apenas uma sombra,

que existe «entre», que é um negativo do mundo; a escultura fugidia, que não quer pertencer ao mundo. (...).»¹⁸

Embora o trabalho de Rui Chafes possa situar-se num plano um pouco distante do meu trabalho, visto que o artista trabalha maioritariamente a escultura (uma vertente que não abordo na minha prática), esta obra constitui uma referência para o meu trabalho: o silêncio, o tempo, a escuridão, o corpo a tornar-se uma sombra ou um espectro, a fuga (que indica um desaparecimento, uma ausência); são elementos que estão presentes no meu trabalho, por via da marca vestigial (visível nos arrastamentos dos meus desenhos e nos auto-retratos de longa exposição).

Por fim, considero que existe uma relação muito próxima entre os trabalhos de Fernando Calhau e esta obra de Rui Chafes, no sentido em que esta instalação de Chafes lembra-me como seria estar, ou entrar, no interior de um desenho ou de uma pintura de Calhau. A escuridão tira-nos a percepção do espaço, por isso são necessários alguns pequenos pontos de luz para nos orientarmos nele.

¹⁸Chafes, R. & Matos, S. A. (2016). *Rui Chafes: Sob a Pele – conversas com Sara Antónia Matos*. Lisboa: Documenta. Pp. 123-124.

Um Vestígio Fugaz

«(...) e a Fotografia é um testemunho seguro, mas fugaz, de modo que tudo, hoje, prepara a nossa espécie para esta impotência: em breve já não poder conceber, afectiva ou simbolicamente, a duração.»¹⁹

Roland Barthes

Susan Sontag indica, referindo-se a uma observação feita por William Fox Talbot nos primórdios da invenção da fotografia, que a camera detém uma aptidão especial para captar as «feridas ou os danos do tempo»²⁰, aludindo ao facto de este ser o caso dos edifícios (lembremo-nos das ruínas). Esta ideia de um dano ou ferida provocados pela passagem do tempo relaciona-se com as experiências fotográficas que irei descrever em dois capítulos da Parte II, intitulados *Ruína - Vestígio - Corpo e Experiências sobre o auto-retrato fotográfico enquanto objecto e matéria*.

Sontag faz ainda uma outra observação: «a fotografia é o inventário da mortalidade».²¹ Algo que esteve presente naquele preciso momento, naquele segundo, e ficou para sempre retido na fotografia. Não se repete mais. Este é especialmente o caso dos retratos. As pessoas desaparecem, mas ficam para sempre fixadas na fotografia. O inventário é como uma acumulação de provas de uma presença, (e por isso de uma existência), mas que se encontra já ausente. Barthes também menciona este momento existencialmente irrepitível.:

«(...) Aquilo que a Fotografia reproduz até ao infinito só aconteceu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente.»²²

¹⁹ Barthes, R. (1998). *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70. Pp. 131-132.

²⁰ Tradução Livre

«At the very beginning of photography, the late 1830s, William H. Fox Talbot noted the camera's special aptitude for recording "the injuries of time." Fox Talbot was talking about what happens to buildings and monuments. (...)» Sontag, S. (2008). *On Photography*. Londres: Penguin Modern Classics. Pp. 69-70.

²¹ Tradução Livre

«(...) Photography is the inventory of mortality. A touch of the finger now suffices to invest a moment with posthumous irony. Photographs show people being so irrefutably there and at a specific age in their lives; group together people and things which a moment later have already disbanded, changed, continued along the course of their independent destinies.» Sontag, S. (2008). *On Photography*. Londres: Penguin Modern Classics. Pp. 69-70.

²² Barthes, R. (1998). *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70. P.17.

Ainda neste âmbito, um outro autor, John Berger, afirma que «as imagens foram feitas, inicialmente, para invocar a presença ou aparência de algo que estava ausente mas, com o tempo, tornou-se evidente que uma imagem poderia perdurar e suplantar aquilo que representava.»²³

Uma fotografia, como Sontag escreve, «não é somente uma interpretação do real, é também um vestígio, uma marca, como uma pegada ou uma máscara mortuária. Uma fotografia nunca é menos do que uma emanção, um vestígio material do objecto fotografado.»²⁴

O vestígio fugaz é, assim, a própria fotografia, aquele momento exacto, em que algo ou alguém foi fotografado, não existirá mais. É este um dos motivos porque tantas vezes se relacionou a fotografia com a morte. Neste sentido, Sontag diz-nos que todas as fotografias são *memento mori*,²⁵ visto que, fotografar alguém, até mesmo alguma coisa, «é participar na sua vulnerabilidade e mortalidade».²⁶ Torna-se evidente que o congelamento de um momento numa fotografia revela-se como um testemunho da passagem impetuosa do tempo, desse estado vulnerável de uma vida que se dirige para um fim: lembra-nos a autora que «esta ligação entre a fotografia e a morte assombra todos os retratos de pessoas.»²⁷

Também Barthes, em *A Câmara Clara*, refere, em diversas passagens ao longo da obra, esta relação da fotografia com a morte. Para o autor, a morte é a essência ou a expressão (eidos) da fotografia.:

²³ Tradução Livre

«Images were first made to conjure up the appearances of something that was absent. Gradually it became evident that an image could outlast what it represented; it then showed how something or somebody had once looked - and thus by implication how the subject had once been seen by other people. (...)» Berger, J. (2008). *Ways of Seeing*. Londres: Penguin Modern Classics. P.10.

²⁴ Tradução Livre

«(...) a photograph is not only an image (as a painting is an image), an interpretation of the real; it is also a trace, something directly stenciled off the real, like a footprint or a death mask. While a painting, even one that meets photographic standards of resemblance, is never more than the stating of an interpretation, a photograph is never less than the registering of an emanation (light waves reflected by objects) — a material vestige of its subject in a way that no painting can be.» Sontag, S. (2008). *On Photography*. Londres: Penguin Modern Classics. P.154.

²⁵ Do latim, significa «Lembra-te que morres».

²⁶ Tradução Livre

«All photographs are memento mori. To take a photograph is to participate in another person's (or thing's) mortality, vulnerability, mutability. Precisely by slicing out this moment and freezing it, all photographs testify to time's relentless melt.» Sontag, S. (2008). *On Photography*. Londres: Penguin Modern Classics. P.15.

²⁷ Tradução Livre

«Photographs state the innocence, the vulnerability of lives heading toward their own destruction, and this link between photography and death haunts all photographs of people.» Sontag, S. (2008). *On Photography*. Londres: Penguin Modern Classics. P.70.

«No fundo, o que eu vejo na fotografia que me tiram (a «intenção» segundo a qual eu a olho) é a Morte: a Morte é o *eidos* dessa Fotografia.»²⁸

Sempre tentei perceber porque é que uma fotografia captava o meu olhar de uma forma tão particular, quase íntima. Tenho noção que tanto Barthes como Sontag escreveram estas obras que aqui vou referindo numa altura (fins dos anos 70 e início da década de 80) em que a fotografia, a documental especialmente, era entendida como prova, próxima do real, próxima da verdade (sempre subjectiva - *a verdade para mim*). Décadas depois destas obras terem sido escritas, nos dias de hoje, a fotografia tornou-se extremamente disseminada, banalizada e muito mais facilmente manipulável. Se houve um tempo em que a fotografia revelava uma intenção de se aproximar da realidade, hoje muito mais facilmente ela nos leva a questionar se estamos a ver algo real ou digitalmente manipulado. Isto para dizer que, num mundo onde as imagens têm uma proliferação estonteantemente acelerada, existem ainda fotografias que me despertam a atenção, prendem-me o olhar, exigem-me tempo, desaceleram-me, ferem-me muitas vezes. Talvez sejam essas que detêm o *punctum*²⁹ de que Barthes tanto nos falou.

Desde muito cedo que me fascinava folhear os álbuns das fotografias de família. Talvez porque desde muito cedo percebi que a passagem do tempo, dos anos, significava que a mutabilidade era uma constante inevitável, que as pessoas desapareciam, envelheciam, transformavam-se: uma vez reparei que a minha avó foi notavelmente deixando de sorrir nas fotografias, ao longo dos anos, o seu rosto aparecia progressivamente mais pesado e fechado; no entanto, uma das fotografias mais bonitas que alguma vez vi, é uma fotografia na qual ela, com os seus vinte e poucos anos, tem um sorriso que eu nunca lhe conheci. *Uma memória que não é minha*.

É isto que algumas fotografias possuem de tão estranho e incrível: mostram-me um momento ao qual eu não tive qualquer acesso presencialmente, e que não faz parte da minha memória vivida, mas, no entanto, está ali, à minha frente, a revelar toda a sua existência, a provar-me que aquele momento fugaz *foi*, que aquela pessoa *foi* assim, que o sorriso *foi* aquele. Lembro-me assim da Fotografia do Jardim de Inverno onde Barthes finalmente voltou a encontrar a sua mãe, na sua inteira essência, verdadeira e indecomponível.:

²⁸ Barthes, R. (1998). *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70. P.32.

²⁹ «O *punctum* de uma fotografia é esse acaso que nela me fere (mas também me mortifica, me apunhala).» Barthes, R. (1998). *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70. Pp. 46-47.

«(...) por fim, a Fotografia do Jardim de Inverno, onde faço muito mais do que reconhecê-la (palavra demasiado grosseira): em que a volto a encontrar. Despertar brusco, fora da «semelhança», *satori* em que as palavras falham, evidência rara, talvez única do «Assim, sim, assim e mais nada».³⁰

Chego, assim, àquilo que Barthes define como o noema da fotografia: o «Isto-foi»³¹ (ou o Inacessível, como o autor refere). Esteve presente, ficou para sempre lá. O «Isto-foi» é, portanto, o deslocamento do real para o passado, onde ficará para sempre, mas que vejo agora, no presente, na fotografia imóvel. Para Barthes, a fotografia é a prova (evidência) de que determinado objecto esteve presente, ao mesmo tempo que está já ausente, e é aí que reside a loucura da fotografia, esta permanente oscilação entre o que não está lá e o que existiu de facto ou a «imagem louca, tocada pelo real».:
«(...) A fotografia torna-se então para mim um medium estranho, uma nova forma de alucinação: falsa ao nível da percepção, verdadeira ao nível do tempo. De certo modo, uma alucinação moderada, modesta, partilhada (por um lado, «não está lá», por outro, «isso existiu realmente»). Imagem louca, tocada pelo real».³²

Barthes reconhece a existência de um outro *punctum*, que é, a meu ver, especialmente incisivo, ou mesmo o mais incisivo. Este outro *punctum* é o Tempo. A ferida agora advém do noema «Isto foi» - «a sua representação pura»³³, diz-nos o autor. É o «esmagamento do tempo»³⁴, inevitável, e por vezes doloroso.

³⁰ Barthes, R. (1998). *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70. P.150.

³¹ Barthes, R. (1998). *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70. Pp. 109-110.

³² Barthes, R. (1998). *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70. Pp.158-159.

³³ Barthes, R. (1998). *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70. P. 133.

³⁴ Barthes, R. (1998). *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70. P. 135.

O auto-retrato fotográfico

Sinto o tempo acumular-se no interior do corpo.

Como mencionado no capítulo anterior, toda a fotografia tem a impressão da morte, e no meu trabalho essa questão é evidenciada pelo auto-retrato, associada à passagem do tempo, à fragmentação e à perecibilidade do corpo. Considero que esta tendência para virar a camera para mim está relacionada com o medo primordial do desaparecimento, (fotografo-me porque sei que vou desaparecer), e também porque sei que o corpo está em constante mutação, infligida por vários factores, um deles advém dessa mesma qualidade perecível – o corpo vai envelhecendo - mas também acumula marcas, sinais, feridas, indícios de qualquer coisa, numa metamorfose em lenta progressão.

Assim, faz sentido que a fotografia se tenha vindo a manifestar como um dos meios mais utilizados para a auto-representação e o auto-retrato, para abordar ideias alusivas ao corpo, identidade e fragmentação. Isto deve-se também ao facto de a fotografia funcionar como um meio imediato de imitar o real. Devido a esta capacidade de obter uma imagem próxima da realidade, a fotografia permite a representação da ideia de fragmentação (por via do enquadramento, do corte e da edição) que remete para a questão do corpo fragmentado, da divisão e desagregação internas.

Entendemos, de acordo com o que Margarida Medeiros indica, que a representação do indivíduo, do Eu e do Outro, é intrínseca à própria condição de arte e inseparável da questão da morte, da consciência de si enquanto um ser finito e perecível. Esta condição propicia, precisamente, a criação e produção de imagens e objectos como uma forma de lidar com essa inevitabilidade, de contrariar a dissolução e o desaparecimento do indivíduo do mundo.:

«A representação do Outro ou de si surge pois como manifestação de uma presença no mundo, como ponto de vista sobre esse mundo, mas também como forma de potencialmente o recriar ou restaurar. Representar é sempre

revolucionar. É sempre uma forma de protesto contra o desvanecimento do Ser no tempo.»³⁵

Medeiros refere a imitação (mimésis) que sempre acompanhou a história do retrato, e menciona a análise que Derrida faz do conceito de *mimésis*³⁶, proposto por Aristóteles. Este conceito interessa-me por se relacionar muito com aquilo que muitas vezes vi e senti quanto aos meus auto-retratos, e que também fará parte da génese de todos os auto-retratos: aquilo que é imitado (o *mimema*), «não é a própria coisa (porque é uma representação) nem completamente outra (porque se referencia a ela ostensivamente).»³⁷ Muitas vezes, nos meus auto-retratos acontecia que eu olhava e o que via era qualquer coisa entre uma representação próxima de mim, e uma outra coisa. Há esse «entre», esse intervalo entre ser e não ser ou estar e não estar.:

«A definição paradoxal de Derrida (e de Aristóteles) parece encontrar aqui o seu sentido: a virtude e o pecado da mimésis estão nesse intervalo entre não ser a própria coisa nem completamente outra. E é neste intervalo que se dão os desentendimentos, porque é nele que se instala a subjectividade e a (re)criação.»³⁸

O retrato, o nosso especialmente, tem sempre qualquer coisa de perturbante porque nos confronta com a nossa imagem fixa, imóvel, silenciosa, e transforma-nos em coisas. Barthes referia que a fotografia enquanto imagem imóvel não só nos mostrava que a pessoa ou coisa representada não se mexiam, mas que não saíam nunca mais de lá, estavam assim «anestesiadas e fixadas, como se fossem borboletas».³⁹

³⁵ Medeiros, M. (2000). *Fotografia e Narcisismo – o auto-retrato contemporâneo*. Lisboa: Assírio & Alvim. Pp.36-37.

³⁶ Medeiros, M. (2000). *Fotografia e Narcisismo – o auto-retrato contemporâneo*. Lisboa: Assírio & Alvim. P.37.

³⁷ Medeiros, M. (2000). *Fotografia e Narcisismo – o auto-retrato contemporâneo*. Lisboa: Assírio & Alvim. P.38.

³⁸ Medeiros, M. (2000). *Fotografia e Narcisismo – o auto-retrato contemporâneo*. Lisboa: Assírio & Alvim. P.39

³⁹ Barthes, R. (1998). *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70. P. 83.

Mas o retrato fotográfico, inquietante devido à sua fixidez e imobilidade, tem um outro lado, o do espelho. Esta *vertigem do espelho*, como afirma Medeiros, proporciona todo um conjunto de especulações sobre o Eu, especialmente no auto-retrato.:

«(...) é antes a forma como a fotografia, pelo seu carácter imediato e pseudo-transparente vem acentuar a vertigem do espelho, não sendo mais do que o reflexo da vertigem da introspecção e da auto-observação do indivíduo. O retrato fotográfico, «pseudo-real», pseudo-especular, mas ainda assim real e especular, vai permitir ao sujeito jogar um novo jogo: o da inclusão mágica, de si mesmo, no olhar do Outro.»⁴⁰



Fig.5. Jorge Molder, da série *Auto-retratos*, 1983

⁴⁰ Medeiros, M. (2000). *Fotografia e Narcisismo – o auto-retrato contemporâneo*. Lisboa: Assírio & Alvim. P.55.

A noção do espelho vai abrir espaço para o aparecimento do duplo. O duplo, como Medeiros indica, está primeiramente ligado a uma «ideia de alma, enquanto esta é vista como essência descarnada, imaterial, que assegura a continuidade do Eu para além do corpo»⁴¹. O duplo funciona, então, como um modo de «preservação do narcisismo, enquanto é eliminada a angústia de morte associada à destrutividade interna»⁴² e possibilita também uma «afirmação da imortalidade»⁴³. Assim, o duplo surge como uma forma de assegurar a existência e de resistir à degradação. É ainda reforçado pelo facto de a fotografia permitir uma aproximação (ou imitação) da realidade, condição essa que é ideal para a ficcionalidade do eu, para a encenação, criação ou reinvenção de papéis.

Há sempre um carácter performativo na fotografia de auto-retrato, frequentemente notável na construção de narrativas e de sequências de imagens. Para Medeiros, o carácter performativo da fotografia relaciona-se com as próprias características miméticas e mecânicas da fotografia.:

«O carácter performativo da fotografia está pois associado às suas possibilidades miméticas e mecânicas: através do auto-retrato fotográfico, o artista pode destruir, reconstruir, ficcionar o seu Eu, com a garantia de que a imagem construída comporta consigo um estatuto de discrição quanto ao seu dispositivo falseante. O auto-retrato fotográfico comporta assim, pela sua imediatez, uma dimensão mágica: o artista pode agir o seu desejo da mesma maneira que o ritual mágico permite ao crente a ilusão de, com esse acto, transformar a sua existência.»⁴⁴

O auto-retrato fotográfico possibilita, assim, uma quantidade de projecções em torno do Eu (ficcionar, destruir, reconstruir – criar uma ilusão de mim, transformar a minha existência) ao mesmo tempo que estabelece uma imagem próxima da realidade, cujo referente é reconhecível.

⁴¹ Medeiros, M. (2000). *Fotografia e Narcisismo – o auto-retrato contemporâneo*. Lisboa: Assírio & Alvim. Pp.101-102.

⁴² Medeiros, M. (2000). *Fotografia e Narcisismo – o auto-retrato contemporâneo*. Lisboa: Assírio & Alvim. P. 103.

⁴³ Medeiros, M. (2000). *Fotografia e Narcisismo – o auto-retrato contemporâneo*. Lisboa: Assírio & Alvim. P.103.

⁴⁴ Medeiros, M. (2000). *Fotografia e Narcisismo – o auto-retrato contemporâneo*. Lisboa: Assírio & Alvim. P.117.

A questão do duplo e o carácter performativo do auto-retrato estão muito presentes no trabalho de Jorge Molder. Recorrendo a encenações, à utilização do seu corpo para representar personagens inseridos em narrativas (com referências cinematográficas, literárias e artísticas), Molder tem produzido diversas séries, onde, em simultâneo, acompanhamos, ao longo do tempo, a transformação física do próprio artista que se reflecte nos seus personagens.

Medeiros indica que quando Molder afirma que não se reconhece nas suas fotografias, está precisamente a evidenciar esse reconhecimento e desconhecimento próprios da performatividade da fotografia. E, novamente, a autora refere ainda a auto-representação como uma estratégia de recusa da morte.

«No caso de Jorge Molder, (...), vemos a auto-representação surgir através de temas em torno dos quais o autor encena figurações teatrais. Ao afirmar que não se reconhece nas suas fotografias, Molder (Molder 1995) sublinha esse jogo de reconhecimento/desconhecimento que caracteriza a performatividade fotográfica. Se considerarmos, com Freud, que a multiplicação das representações do Eu está ligada à angústia de morte, a auto-representação estará então relacionada com uma estratégia subjacente de recusa da morte, que a fotografia permite adequadamente exprimir.»⁴⁵



Fig.6. Jorge Molder, da série *The Secret Agent*, 1991

⁴⁵ Medeiros, M. (2000). *Fotografia e Narcisismo – o auto-retrato contemporâneo*. Lisboa: Assírio & Alvim. Pp.116-117.

Uma das séries de Jorge Molder que mais me interessa é *The Secret Agent* (1991). Este interesse reside no facto de no meu trabalho encontrar algumas afinidades com as fotografias desta série (como o vestígio de uma presença), e não tanto com a questão narrativa repleta de referências que Molder aborda. *The Secret Agent* é uma série na qual o personagem, ambíguo, «surge como um observador de indícios»⁴⁶, são estes sinais de uma presença que me interessam concretamente, e que este *agente secreto* vai observando: as caixas de madeira, «que o artista associa a Joseph Cornell»⁴⁷, com fumo, gelo e cinzas, o recipiente estranho, com as palavras «Acid Level», que contém aquilo que parece uma fotografia de Molder *enquanto agente secreto* e uma luva branca, submersos num líquido transparente (será ácido?).

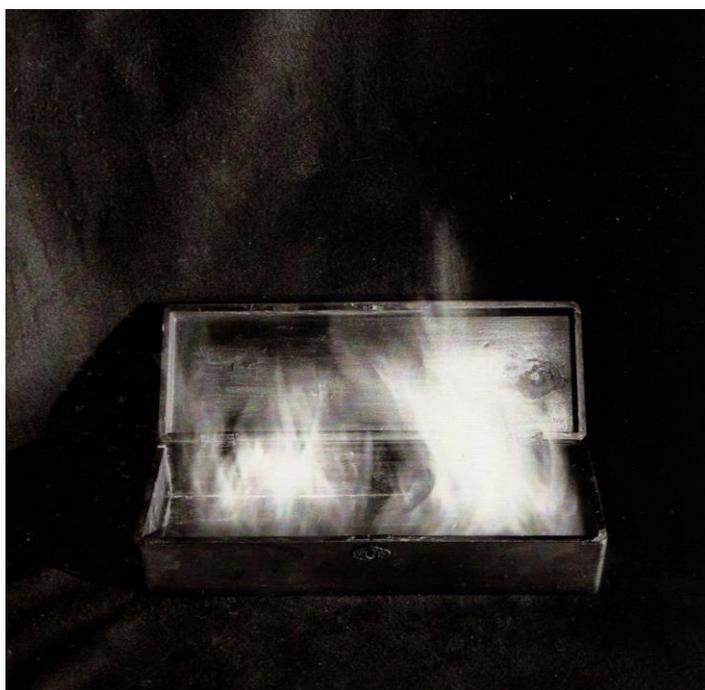


Fig.7. Jorge Molder, da série *The Secret Agent*, 1991



Fig.8. Jorge Molder, da série *The Secret Agent*, 1991

⁴⁶ Sardo, D. (Coord.). (1999). *Luxury Bound - Fotografias de Jorge Molder*. Lisboa: Assírio & Alvim. Pp. 42-43.

⁴⁷ Sardo, D. (Coord.). (1999). *Luxury Bound - Fotografias de Jorge Molder*. Lisboa: Assírio & Alvim. Pp. 42-43.

Também no trabalho de Molder se denota esse estado «entre», esse intervalo de um estado transitório, de metamorfose. Sardo sublinha que estes estados, no trabalho de Molder, «têm uma correspondência no interesse pelos estados que não correspondem ao sono nem à vigília».⁴⁸

Dentro desta questão do intervalo, Molder explica este «entre», este reconhecimento/desconhecimento: o personagem não é inteiramente ele, mas também não pode ser mais ninguém senão ele mesmo. Abre-se assim um caminho para a abstracção - não é ele, nem um outro ser concreto, é abstracto.:

«(...) Suponho que se torna não uma semelhança ideal - ideal no sentido de que não existe - mas uma entidade que tem uma identidade quase igual à minha. É caminhar em direcção a uma abstracção, ou a um ideal, porque não sou eu, nem é nenhum outro ser possível ou concreto; é pois puramente abstracto." Comparemos com a afirmação que faz na conversa com Coplans: "[...] quando vejo uma imagem que não coincide comigo e não reconheço ninguém em particular, ainda assim reconheço que está ali alguém que não é ninguém em particular. Acho que é uma experiência espantosa e diria que essas imagens são abstractas.»⁴⁹

⁴⁸ Sardo, D. (Coord.). (1999). *Luxury Bound - Fotografias de Jorge Molder*. Lisboa: Assírio & Alvim. P. 102.

⁴⁹ Hunt, I. Jorge Molder: Auto-retratos abstractos ou do outro lado do banho de ácido. In Sardo, D. (Coord.). (1999). *Luxury Bound - Fotografias de Jorge Molder*. Lisboa: Assírio & Alvim. P. 278.

«Mostro-te aquilo que tu não vês, diz Woodman, uma força corporal interior. Não me podes ver de onde eu me estou a observar. (...).»⁵⁰

Para terminar esta parte, interessa-me fazer uma breve alusão a alguns aspectos dos auto-retratos fotográficos de Francesca Woodman, dado que no meu trabalho sempre encontrei correspondências com o desta fotógrafa. Um dos aspectos que mais sobressai em algumas das suas fotografias é o de vermos o corpo em fuga. Todas as suas fotografias se centram numa representação do corpo, mas aqui o corpo apresenta-se como uma sombra fugidia, efémera.



Fig.9. Francesca Woodman, *Space²*, Providence, Rhode Island, 1975-1978

⁵⁰ Sollers, P. A Feiticeira. In Levi-Strauss, D. & Sollers, P., et al. (1999). *Francesca Woodman*. Paris/Lisboa: Fondation Cartier pour l'art contemporain / Centro Cultural de Belém. P.10.

O corpo assemelha-se assim a uma aparição fantasmagórica, em movimento, transitório, umas vezes fragmentado, noutras, funde-se com o espaço, torna-se na sombra desse espaço. Woodman explorou incessantemente esta vertente tão característica do auto-retrato: o desaparecimento do corpo, e de si. Para Margarida Medeiros, o trabalho de Woodman é um exemplo da «auto-representação obsessiva, o centramento na imagem do corpo, a ideia de (se) representar, de exposição permanente de si, de exterioridade absoluta»⁵¹, características notáveis na arte contemporânea, e com especial incidência na fotografia, diz-nos a autora.



Fig.10. Francesca Woodman, *Untitled*, 1975–80

⁵¹ Medeiros, M. (2000). *Fotografia e Narcisismo – o auto-retrato contemporâneo*. Lisboa: Assírio & Alvim. P.115.

Vezes sem conta nas fotografias de Francesca Woodman o corpo - o seu próprio corpo - é captado no ponto exacto em que o movimento se torna repouso, em que um gesto fugaz se fixa no papel. Muitas vezes o corpo está em movimento enquanto outro alvo de atenção (um espelho, uma parede, um bocado de tecido ou uma tigela onde enguias se enrolam descrevendo espirais) é visto em repouso. (...).⁵²

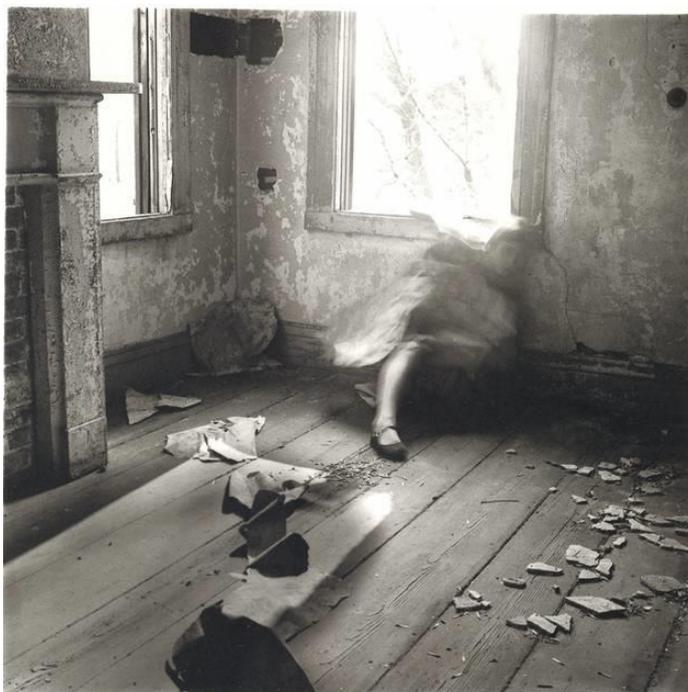


Fig.11. Francesca Woodman: *House #3, Providence, Rhode Island, 1976*

Outro aspecto que me interessa nas fotografias de Francesca Woodman é o seu interesse por ruínas, espaços e interiores deteriorados, muitas vezes vazios. Neste sentido, interessa-me que Woodman tenha encontrado uma forma de incluir o seu *corpo-espectro* em espaços arruinados: o corpo de Woodman metamorfoseia-se, e funde-se com o ambiente de um espaço degradado; eu coloco uma fotografia do meu corpo (um fragmento, um arrastamento), ao lado de uma fotografia de um espaço decadente, ou de um fragmento desse espaço, de forma a estabelecer um paralelismo imediato entre as duas imagens, apoiado na ideia do efémero e do fugaz. Afirmo, em tom de especulação, que Francesca Woodman talvez soubesse que toda a fotografia carrega inerentemente o peso da morte, e que um corpo que quase desaparece no espaço (o vestígio fugaz), ou um corpo que parece ter sido capturado na fotografia no

⁵² Lévi-Strauss, D., Depois de ti, querida fotografia: reflexões sobre a obra de Francesca Woodman. In Lévi-Strauss, D. & Sollers, P., et al. (1999). *Francesca Woodman*. Paris/Lisboa: Fondation Cartier pour l'art contemporain / Centro Cultural de Belém P.19.

momento em que se está a evaporar (etéreo), é um corpo inevitavelmente marcado pela fragilidade e pela finitude.

Para terminar, saliento aquilo que Sloan Rankin, amiga de Woodman e ocasionalmente modelo nas suas fotografias, disse sobre a fotógrafa e sobre o seu modo de trabalhar (Woodman costumava fotografar outros e fotografar-se recorrendo a materiais invulgares como a farinha) e com o qual me identifico.:

«A maior parte dos fotógrafos prefere as coisas limpas, sem pó, mas parecia-me que a Francesca se sentia mais à vontade no pó. (Ela também tinha uma preferência especial pelo bolor.)»⁵³

⁵³ Rankin, S. Peach Mumble: Ideias ao Lume. In Levi-Strauss, D. & Sollers, P., et al. (1999). *Francesca Woodman*. Paris/Lisboa: Fondation Cartier pour l'art contemporain / Centro Cultural de Belém. P.34.

Parte II

*a fuga só é possível para o interior de nós mesmos
e um dia
quem sabe? chegaremos
ao princípio da memória*⁵⁴

Al Berto

⁵⁴ Al Berto. (2006). *Apresentação da Noite*. Lisboa: Assírio & Alvim. P.18.

Ruína – Vestígio – Corpo

«Os meus espaços são frágeis: o tempo vai desgastá-los, destruí-los. Nada mais se assemelhará ao que era, as minhas memórias trair-me-ão, o esquecimento infiltrar-se-á na minha memória, observarei algumas fotografias envelhecidas e amareladas com as margens deterioradas, sem as reconhecer. (...).»⁵⁵

Georges Perec



Fig. 12. Susana Quevedo, *Sem Título (antiga casa dos meus bisavós)*, Ficheiro Digital. 2017

⁵⁵ Tradução Livre

«My spaces are fragile: time is going to wear them away, to destroy them. Nothing will any longer resemble what was, my memories will betray me, oblivion will infiltrate my memory, I shall look at a few old yellowing photographs with broken edges without recognizing them. (...).» Perec, G. (2008). *Species of Spaces and Other Pieces*. Londres: Penguin Classics. p.91.

Na Parte I, referi a fotografia como um vestígio fugaz, a sua relação com a morte e com a passagem do tempo. Referi ainda a produção de auto-retratos como uma forma de lidar com a angústia da nossa finitude e fragilidade. Esta série fotográfica, que explicarei neste capítulo, foi desenvolvida continuamente ao longo dos últimos dois anos. Durante o seu desenvolvimento, comecei a definir uma relação entre a ruína, o corpo e o vestígio, e pretendo agora abordar esses conceitos e os modos como se interligam.

Se o conceito de vestígio é definido por algo que fica ou sobra de qualquer coisa que desapareceu ou passou, podemos compreender a ruína como uma manifestação material de um vestígio, no sentido em que se apresenta como um elemento que sobrou de algo que foi, mas decaiu, desintegrou-se, entrou em colapso. Assim, a ruína é a manifestação visível da passagem do tempo, do efémero, e indica-nos a inevitabilidade de um fim. As ruínas arquitectónicas têm ainda uma outra particularidade: indicam que num outro tempo passado, ali estiveram e habitaram pessoas, isto é, invocam a ausência da presença humana. Em suma, a ruína comporta um paradoxo temporal: é um vestígio do passado que permanece no presente, e uma antevisão do futuro, no sentido em que o presente, o nosso, também irá cair nesse estado de perecibilidade.

As ruínas revelam-me a efemeridade das coisas, lembram-me a condição vulnerável e breve do ser humano, por isso, abordo aqui a relação da ruína com o corpo. O corpo também se arruína, decai, desaparece. *Somos ruínas em construção.*

A fotografia sempre me permitiu trabalhar de uma forma mais íntima, próxima de mim: faço auto-retratos nos quais, exploro e refiro, de um modo geral, estados psicológicos, certas emoções e medos. Relaciono, depois, esses auto-retratos com os lugares que fotografo - ruínas, espaços abandonados e antigos, como casas, fábricas, ou outros edifícios decadentes, frequentemente visíveis nas minhas fotografias apenas por via de um fragmento ou pormenores específicos do lugar (neste caso, tenho preferência pelos planos fechados ou muito próximos). Aconteceu que, repetidamente, regresssei a alguns desses lugares para os fotografar, com períodos prolongados entre as deslocações. Acredito que o tempo aqui permite que o olhar sobre esses espaços se torne mais ou menos intenso e demorado, e que a atmosfera desses espaços possa ser apreendida de uma forma mais ou menos subjectiva e íntima. Em determinadas alturas, quando fotografo estes lugares, e os já referidos detalhes dos mesmos, vou também fotografar outros sítios próximos, como as paisagens envolventes (prados, florestas, praias).

«Aqui o espaço é tudo, pois o tempo já não anima a memória. A memória — coisa estranha! — não registra a duração concreta, a duração no sentido bergsoniano. Não podemos reviver as durações abolidas. Só podemos pensá-las, pensá-las na linha de um tempo abstracto privado de qualquer espessura. (...).»⁵⁶

Estes lugares que eu fotografei, quase obsessivamente, foram sofrendo mudanças, alteraram-se com a passagem do tempo, muitas vezes, devido à interferência da presença humana. Isto levou-me a não querer ir mais a estes lugares, porque deixei de me identificar com eles. Acho que tem algo a ver com a memória, com a forma como me lembrava destes lugares, como eles deixavam de existir, como mudavam constantemente ao ponto de não os reconhecer, e de não os considerar mais «os meus lugares». Agora existem apenas na minha memória, tornaram-se lugares da memória. Esta questão lembra-me uma frase de Bachelard: «Estranha situação: os espaços amados nem sempre querem ficar fechados! Eles desdobram-se. Parece que se transportam facilmente para outros lugares, para outros tempos, para planos diferentes de sonhos e lembranças.»⁵⁷

Também Tarkovsky referiu o confronto entre a memória que temos de um lugar, como nos lembramos dele, e como essa memória pode ser destruída quando voltamos a esse lugar, quando confrontada com a sua origem, depois de uma ausência prolongada.:

«Há uma grande diferença, afinal, entre a forma como nos lembramos da casa onde nascemos e que não vemos há anos, e a visão real da casa depois de uma ausência prolongada. Geralmente a poesia da memória é destruída pelo confronto com a sua origem.»⁵⁸

Para reforçar a relação ruína – vestígio – corpo, coloco, muitas vezes, duas fotografias juntas de forma a criar uma relação entre elas, um paralelismo. Este processo consiste em colocar uma fotografia de um fragmento ou pormenor do corpo, o meu, e uma de um fragmento ou plano fechado de um espaço ou lugar devoluto e degradado.

⁵⁶ Bachelard, G. (2008). *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes. Pp.28-29.

⁵⁷ Bachelard, G. (2008). *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes. P.68.

⁵⁸ Tradução Livre

«There's an enormous difference, after all, between the way you remember the house in which you were born and which you haven't seen for years, and the actual sight of the house after a prolonged absence. Usually the poetry of the memory is destroyed by confrontation with its origin.» Tarkovsky, A. (1986). *Sculpting in Time*. Austin, TX: University of Texas Press. P.29.



Fig.13. Susana Quevedo, *Sem Título (Vestigial)*,
Ficheiro Digital. 2016/2017



Fig.14. Susana Quevedo, *Sem Título*, Ficheiro Digital. 2016

Lembro-me agora que a morte também habita as pequenas coisas (2017) é um vídeo que realizei a partir de algumas das fotografias e dos conceitos referidos nas páginas anteriores (relação corpo – ruína). Inicialmente, a minha intenção era recriar algumas fotografias como imagens em movimento.

O título do vídeo provém de um apontamento que escrevi há cerca de dois anos: *Acordar é estar à espera. Lembro-me agora que a morte também habita as pequenas coisas, os detalhes, o sono.*



Fig.15. Frames do vídeo *Lembro-me agora que a morte também habita as pequenas coisas*, 10:05", 2017

A efemeridade das coisas, o tempo (ênfatisado pelas cenas longas e quase estáticas), o medo e a memória (reforçada pelo «Lembro-me» do título) – estar imóvel perante tudo. Fecho os olhos, abro olhos, volto a fechá-los, durmo; as mãos inquietas; o insecto que deambula perto da fechadura de uma porta que não cumpre mais a sua função, está deslocada; as janelas destruídas, os vidros estilhaçados, a luz abundante que rasga o espaço; a noite e os percursos no escuro; um suspiro que perturba a quietude do espaço; um corpo, o meu, deitado no chão de uma casa abandonada; um corpo, o meu, debaixo de um lençol assemelha-se a um espectro; uma fotografia, que é um auto-retrato, arde rapidamente – é aqui que os detalhes residem, neles enuncia-se própria ideia de morte. Há um lado do quotidiano que se revela cíclico, repetitivo e quase límbico, o que tem a ver com acordar e estar à espera, de me lembrar e fechar

os olhos. Eu debruço-me sobre mim, sobre o que sou e onde estou, revejo-me nos lugares - um auto-retrato em movimento. Novamente a ideia da morte ligada à inevitabilidade da passagem do tempo e ao medo. Na escuridão interior do corpo, o medo e o tempo acumulam-se, instalam-se como parasitas.

Para concluir este capítulo, interessa referir alguns pontos da análise da relação entre os edifícios e o corpo humano, proposta por Anthony Vidler em *Architecture Dismembered*:

«Nesta transformação sucessiva da projecção corporal existem três momentos que parecem especialmente importantes para a teoria contemporânea: podem ser descritos concisamente como (1) a noção de que o edifício é uma espécie de corpo; (2) a ideia de que o edifício incorpora estados do corpo ou, mais importante, estados mentais baseados na sensação corporal; e (3) a sensação de que o ambiente como um todo é dotado de características corporais ou orgânicas.»⁵⁹

O ponto mais relevante, para mim, é o ponto dois: a ideia de que os edifícios podem incorporar estados físicos, do corpo, ou estados psicológicos. Podemos associar a ideia de que a decadência arquitectónica que culmina na ruína é comparável, de certa forma, ao corpo que vai decaindo, com a passagem do tempo, até desaparecer.

Vidler também menciona, citando um outro autor, uma possível «comparação entre as cavidades dos edifícios, e as suas funções, e as cavidades do corpo, como os olhos, ouvidos, boca, nariz e vísceras. E tal como o corpo, também os edifícios podem danificar-se, adoecer, e até mesmo perecer»⁶⁰ daí a relação com a ruína.

Susan Sontag estabelece uma curiosa comparação entre a fotografia (enquanto objecto material) e a arquitectura. A autora afirma que as fotografias são esteticamente indestrutíveis, e estabelece como exemplo o facto de uma pintura dificilmente parecer melhor com a passagem do tempo; por outro lado, as fotografias, mesmo manchadas, rasuradas, desbotadas, isto é, envelhecidas, continuam a ser esteticamente interessantes. Assim, como as fotografias, a arquitectura também está exposta à

⁵⁹ Tradução Livre

«Three moments in this successive transformation of bodily projection seem especially important for contemporary theory: these might be described concisely as (1) the notion that building is a body of some kind; (2) the idea that the building embodies states of the body or, more importantly, states of mind based on bodily sensation; and (3) the sense that the environment as a whole is endowed with bodily or at least organic characteristics.» Vidler, A. (1992). *Architecture Dismembered*. In Dillon, B. (ed.). (2011). *Ruins*. Londres: Whitechapel Gallery/MIT Press. P.56.

⁶⁰ Tradução Livre

«(...) Filarete compared the building's cavities and functions to those of the body, its eyes, ears, nose mouth, veins and viscera. Indeed, like a body, buildings and cities may fall ill: a building may, he hazarded, become sick and die (...).» Vidler, A. (1992). *Architecture Dismembered*. In Dillon, B. (ed.). (2011). *Ruins*. Londres: Whitechapel Gallery/MIT Press. P.57

passagem do tempo, e como a autora refere, certos edifícios (Sontag indica o exemplo do Pártenon) «parecem mais interessantes enquanto ruínas».⁶¹

⁶¹ Tradução Livre

«Photographs, when they get scrofulous, tarnished, stained, cracked, faded still look good; do often look better. (In this, as in other ways, the art that photography does resemble is architecture, whose works are subject to the same inexorable promotion through the passage of time; many buildings, and not only the Parthenon, probably look better as ruins.» Sontag, S. (2008). *On Photography*. Londres: Penguin Modern Classics. P.79.

Desenhos (Ruído)

O meu trabalho é, por um lado, demorado – preciso de tempo para pensar, para perceber se o que estou a desenvolver me faz sentido, onde quero chegar, como posso abordar ideias, etc.; por outro, sempre preferi os meios imediatos, como o desenho e a fotografia. Durante os anos da licenciatura produzi uma quantidade de pinturas, mas com o tempo, percebi que me interessava mais a imediatez do desenho, o gesto, o apontamento fugaz, o fazer aliado a um lado serial, muitas vezes quase impulsivo, e assumidamente repetitivo. Por estas razões, refiro-me aos trabalhos que apresento neste capítulo como desenhos, desenvolvidos no primeiro semestre do segundo ano do mestrado. Decidi também incluí-los nesta dissertação porque quando comecei a realizá-los, percebi que há neles algo próximo tanto da imagem em movimento como da fotografia.

Numa primeira fase, cubro a superfície branca do suporte de papel com tinta acrílica preta ou carvão negro. A segunda fase consiste na colocação de marcas, registos, vestígios sobre a superfície negra. O uso recorrente do negro deve-se a um factor fulcral: o entendimento do negro como espaço infinito e atmosférico, um espaço próximo da forma como Fernando Calhau o entendia.

Nestes desenhos que relaciono com o ruído visual, o processo dessa segunda fase consiste em utilizar pó de giz branco sobre a superfície negra e com um objecto, uma régua por exemplo, esbater e bater esse pó, repetidamente, criando os riscos, as marcas e os arrastamentos, isto é, os vestígios que referi acima. Este processo assenta numa repetição assumida, e num gesto quase mecânico que permite a produção de desenhos muito idênticos, e em série.

Aqui, o meu objectivo foi o de criar uma atmosfera ruidosa e simultaneamente vazia, próxima de um *quase nada*. Referi que estes desenhos estabelecem uma relação com a fotografia, devido à presença de ruído visual associado a uma imagem que desapareceu ou falhou, e também pela repetição do gesto no processo do fazer. Estes desenhos precedem, e relacionam-se com algumas experiências que desenvolvi a partir da imagem fotográfica (e que irei referir posteriormente): assumir a destruição ou ausência da imagem como a própria imagem (riscos, marcas, zonas onde existem pequenos depósitos de matéria, arrastamentos nebulosos e esbranquiçados, sobre a superfície escura do suporte de papel).

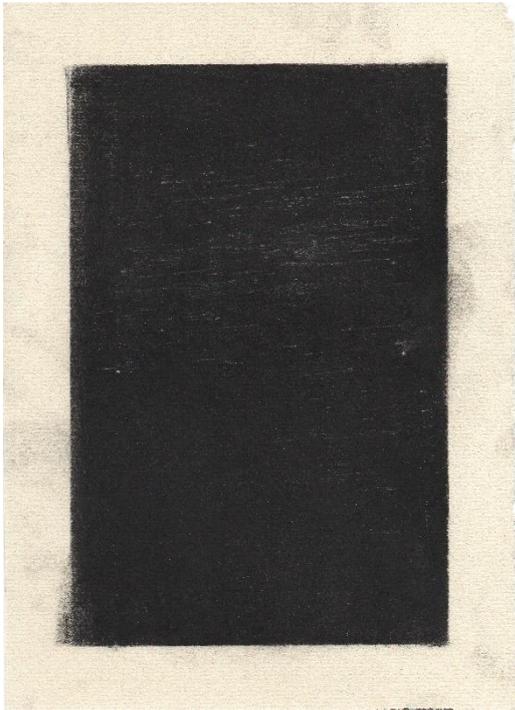


Fig.16. Susana Quevedo, Sem Título #4. Carvão prensado e giz branco s/ papel, 20,5 cm x 14,5 cm. 2018

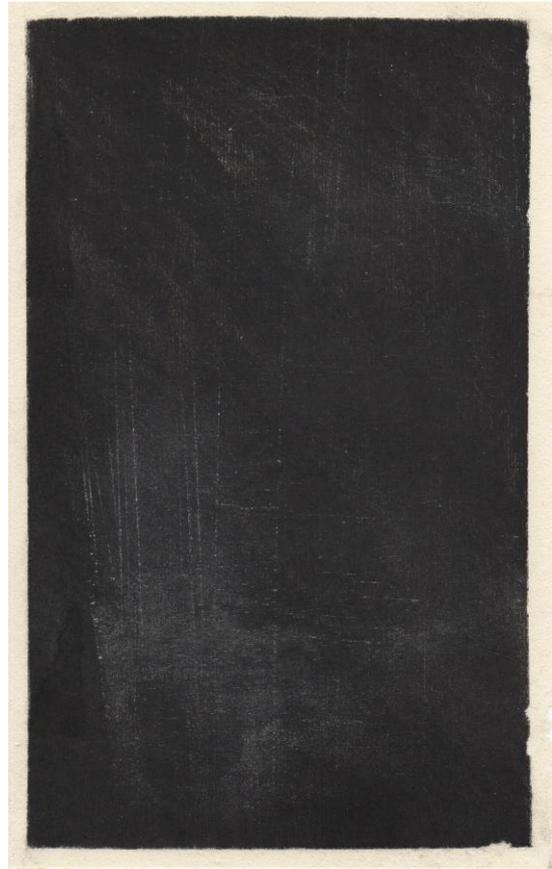


Fig.17. Susana Quevedo, Sem Título. Carvão prensado e giz branco s/ papel, 27 cm x 17 cm. 2018



Fig.18. Pormenores de dois desenhos (um com carvão negro, o outro com acrílico negro).

Da instalação *Message from Andrée* (2005) de Joachim Koester faz parte um vídeo de 16 mm. Neste vídeo, Koester refere a expedição falhada ao Pólo Norte do balonista sueco Salomon August Andrée, em 1897. Mais tarde, foram encontrados os negativos fotográficos deste acontecimento, expostos à luz. A maioria dos negativos revelou ter apenas imagens abstractas, vestígios de manchas pretas, riscos e raios de luz, desta forma, aproximando-se de qualquer coisa do foro da abstracção, ou da imagem falhada, desaparecida, de um quase nada. A partir de todos estes ruídos e vestígios visuais, o artista produziu um vídeo silencioso.

Podemos compreender que, com esta obra, Koester desenvolve uma outra visão sobre um acontecimento histórico: os negativos expostos são quase como que um apagamento da memória, a manifestação da falha e do desaparecimento.

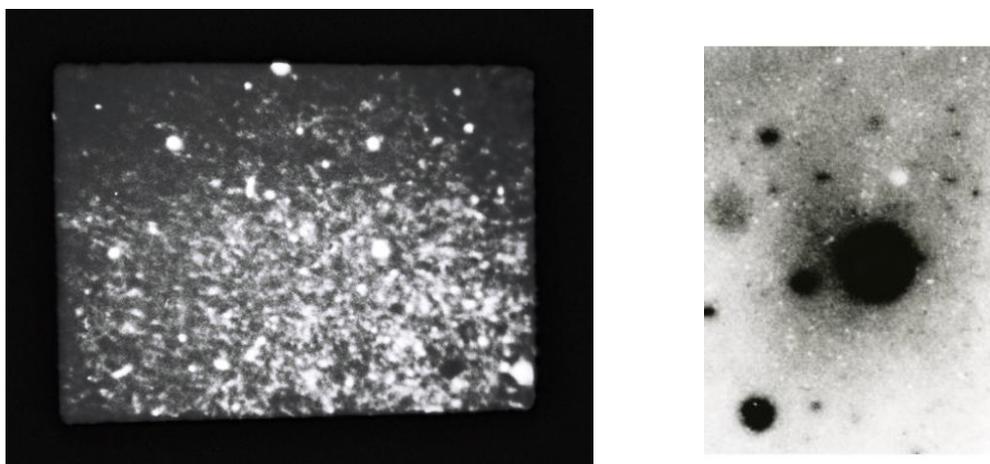


Fig.19. Joachim Koester, frames de *Message From Andrée*, Película P/b 16 mm, 3.4 min. 2005

O que mais me interessou neste vídeo é a imagem enquanto ausência da imagem, a imagem desaparecida e destruída, o ruído visual, o que se arruína e dissolve. O que culmina numa aproximação à abstracção. É isto que procuro quando coloco uma camada de carvão negro sobre uma fotografia, quando queimo fotografias e uso os detritos, as cinzas, para criar uma nova imagem, um desenho. Procuro assumir a imagem destruída, os seus vestígios, restos, marcas: numa tentativa de chegar ao quase nada, ficam sempre alguns indícios.

Quando fiz estes desenhos, fi-los com o intuito de que remetessem para algo que desapareceu ou falhou, e que invocassem uma atmosfera densa e escura.

«Ao nível imaginário, a Fotografia (aquela de que tenho a intenção) representa esse momento deveras subtil em que, a bem dizer, não sou nem um sujeito nem um objecto, mas essencialmente um sujeito que sente que se transforma em objecto: vivo então uma micro-experiência da morte (do parêntese), torno-me verdadeiramente espectro.(...).»⁶²

Roland Barthes

A partir de um determinado momento, especificamente, no último semestre do segundo ano do mestrado, deixou de me fazer sentido continuar a fazer auto-retratos. A estranheza que sentia perante as fotografias que tirava a mim mesma instalou-se definitivamente, assim como a saturação do acto de virar a camera para mim. Deixei de me ver, deixei de me reconhecer, deixei de me identificar. Via-me cada vez menos na fotografia, comecei a ver algo cada vez mais próximo de um vazio. No entanto, queria simultaneamente continuar a trabalhar sobre a minha imagem e desaparecer da fotografia. Queria que a fotografia revelasse tanto a minha ausência como a minha presença.

«(...) uma fotografia é tanto uma pseudo-presença como um sinal de ausência.»⁶³

Queria mostrar através da minha imagem (auto-retratos) a minha própria ausência e dissolução. A partir deste *desconhecimento* de mim, desenvolvi um conjunto de trabalhos que explicarei neste capítulo.

⁶² Barthes, R. (1998). *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70. P. 30.

⁶³ Tradução Livre

«A photograph is both a pseudo-presence and a token of absence. (...)» Sontag, S. (2008). *On Photography*. Londres: Penguin Modern Classics. P.16.

Comecei a realizar experiências relacionadas com a destruição e o desaparecimento do auto-retrato, numa alusão constante à fragilidade do corpo e ao medo da dissolução. Embora utilize a fotografia no formato digital, o que significa que a fotografia existe num ficheiro que só desaparece se o eliminar permanentemente, o que me interessa aqui não é tanto fazer desaparecer completa e literalmente uma imagem fotográfica, mas trabalhar a fotografia de acordo com as ideias acima mencionadas.

No início, fotografei impressões fotográficas que eram auto-retratos submetidos a processos de obliteração - «Narciso encontra-se com Medusa»⁶⁴ - auto-retratos impressos e parcialmente queimados, mas nos quais ainda era reconhecível o meu rosto ou o meu corpo, e fotografava, na maior parte dos casos, o momento em que atirava estas fotografias para um recipiente com água de forma a extinguir as chamas.



Fig. 20. Susana Quevedo, Sem Título, Ficheiro Digital, 2018

⁶⁴ Medeiros, M. (2000). *Fotografia e Narcisismo – o auto-retrato contemporâneo*. Lisboa: Assírio & Alvim. P.109.



Fig.21. Susana Quevedo, Sem Título, Ficheiro Digital, 2018

Depois, comecei a guardar as cinzas que resultavam do acto de queimar as fotografias. Início um processo de repetição, de algo cíclico: queimar as fotografias, guardar as cinzas, digitalizar as cinzas, e utilizá-las para produzir desenhos, ou usar a mesma fotografia repetidas vezes, submetendo-a a processos diferentes. Estas cinzas são vestígios frágeis, desfazem-se e dispersam-se facilmente. A fragilidade das cinzas é comparável à fragilidade e precariedade do corpo. Esta repetição obsessiva é visível também neste acto de fotografar a fotografia. *A repetição reforça a memória e afasta o esquecimento.*



Fig.22. Susana Quevedo, Desenho feito com cinzas de fotografias sobre papel. 29,7 cm x 21 cm. 2018



Fig.23. Susana Quevedo, Cinzas de fotografias (imagem obtida através de scan).

«(...) as fotografias são objectos frágeis, facilmente rasgados ou perdidos (...).»⁶⁵

Uma outra experiência consistiu em enterrar fotografias: numa caixa com terra húmida enterrei algumas fotografias, e fechei-a. Esperei mais ou menos um mês e fui retirá-las. Encontrei as fotografias completamente despedaçadas, cujos restos se fundiram com a própria terra: resíduos bolorentos, dispersos, foi tudo que sobrou dessas fotografias. Retirei esses resíduos e guardei-os como vestígios dessa primeira experiência.

⁶⁵ Tradução Livre

«(...) photographs are fragile objects, easily torn or mislaid (...).» Sontag, S. (2008). *On Photography*. Londres: Penguin Modern Classics. P.4.



Fig. 24. Susana Quevedo, Resíduos da primeira experiência com as fotografias enterradas (durante aprox. 1 mês). 2018

Voltei a repetir a experiência, mas desta vez deixei as fotografias enterradas menos tempo (ficaram expostas à terra aproximadamente uma semana). Este processo assumiu um pouco um lado laboratorial, como se a caixa com a terra fosse uma incubadora onde mantenho as fotografias enterradas por um determinado tempo, verificando ocasionalmente o seu estado, e retiro-as quando considero que a imagem fotográfica ficou quase totalmente sumida, mas não totalmente dissolvida. Possivelmente devido às características destas impressões, a terra colava-se à tinta e quando resgatava as fotografias e tirava o excesso de terra acumulado na superfície da imagem, a tinta descolava-se do papel. Repeti esta experiência mais duas vezes: colocava na caixa com terra cerca de cinco fotografias, colocava a tampa e deixava-as enterradas durante uma semana, ao longo da qual ia verificando o estado das fotografias.

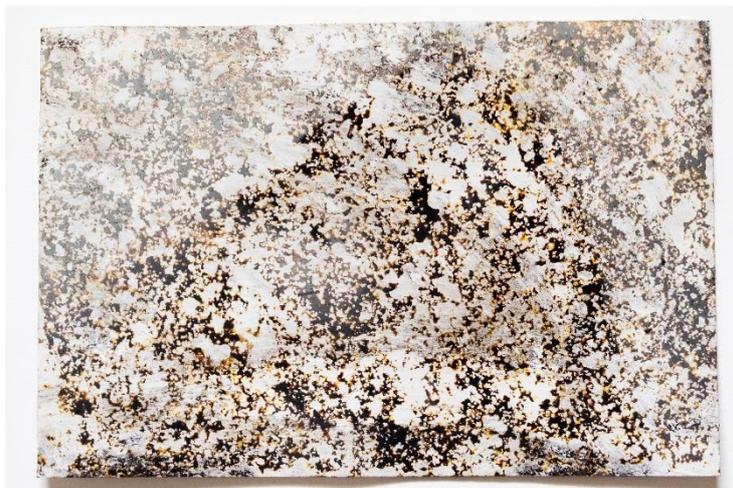


Fig. 25. Susana Quevedo, Sem Título, Impressão fotográfica exposta à terra (aprox. 1 semana), 10 cm x 15 cm. 2018



Fig.26. Susana Quevedo, Sem Título, Impressão fotográfica exposta à terra (aprox. 1 semana), 10 cm x 15 cm. 2018



Fig.27. Susana Quevedo, Sem Título, Impressão fotográfica exposta à terra (aprox. 1 semana), 10 cm x 15 cm. 2018

O que me tem impelido a desenvolver estes trabalhos está também relacionado com uma forma de lidar com a minha própria vulnerabilidade. Eu apareço nestas imagens apenas por via do resíduo ou o vestígio de uma presença. Recorro aos elementos naturais – água, terra e fogo – porque se manifestam também como forças de dissolução, desfragmentação e destruição. Esta referência constante ao desaparecimento do corpo, e do ser, lembra-me algo que Duane Michals disse numa entrevista com Margarida Medeiros. Michals justifica o facto de abordar a ideia da morte no seu trabalho, e especificamente a sua própria morte, como sendo algo ao qual ele nunca terá acesso, que ele próprio nunca poderá ver, e porque a questão da morte nunca poderá ser resolvida.:

«M.M. – A morte parece estar presente em muitos dos seus retratos e sequências. É uma das suas realidades?

D. M. – Sim. Eu fiz muitas fotografias e auto-retratos sobre esse tema. Por exemplo, no *Self Portrait as Being Dead*: essa é uma visão que eu nunca terei! Eu acho que quis imaginar algo que eu nunca poderei ver.

Mas também fiz *Death comes to an old lady*, *The spirit comes out of the body*, *Grandpa goes to heaven*... Eu volto sempre a essa questão, da morte, talvez porque é algo que nunca poderá estar resolvido.»⁶⁶

⁶⁶ Medeiros, M. (2000). *Fotografia e Narcisismo – o auto-retrato contemporâneo*. Lisboa: Assírio & Alvim. P. 165.

Interessa referir o trabalho do fotógrafo Daisuke Yokota, que aborda também as questões da memória, do tempo e da repetição. O trabalho fotográfico de Yokota assume-se como um teste aos limites da fotografia, evidente no processo de execução das suas séries. O processo, meticuloso e quase obsessivo, consiste em fotografar com uma camera digital compacta, imprimir esses registos, fotografar as impressões com uma camera médio formato e fazer a revelação, recorrendo a ácido, calor, luz. Este processo de manipulação resulta na perturbação e distorção da película e da imagem.

Para Yokota, a experimentação implicada no processo funciona como uma forma de eliminar progressivamente informação e possibilidades de narrativa. Esta linha de procedimento e de intenções estéticas, vem na linha estética de fotógrafos como Daido Moriyama, que fotografava de forma a obter imagens repletas de ruído visual e desfocadas, incidindo mais na qualidade e na natureza materiais da fotografia do que numa captação fidedigna da realidade.

Esta experimentação múltipla e extrema resulta em fotografias compostas por camadas, como as fotografias da série *Vertigo*, que parecem estar cobertas de pó e sujidades, detritos. Estas camadas, resultantes das acções de fotografar, re-fotografar repetidamente, e de intervenções extremas no processo de revelação, permitem não só o surgimento de erros, mas também estabelecem um paralelismo com o funcionamento da memória, como esta se transforma e é marcada e com a noção de tempo.

Lembramo-nos ou invocamos, repetidamente, experiências vividas no passado, sem nunca, no entanto, nos lembramos delas exactamente da mesma forma. As memórias, e a forma como as invocamos, parecem mudar ao longo do tempo, em relação com o nosso tempo presente, de acordo com aquilo que vivemos e experienciamos no momento presente, no agora.

⁶⁷ Tradução Livre

«We are lost without repetition. (...)» Fer, B. 2004. *The Infinite Line*. In Farr, I. (Ed.). (2012). *Memory*. (Documents of Contemporary Art). Londres: Whitechapel Gallery.

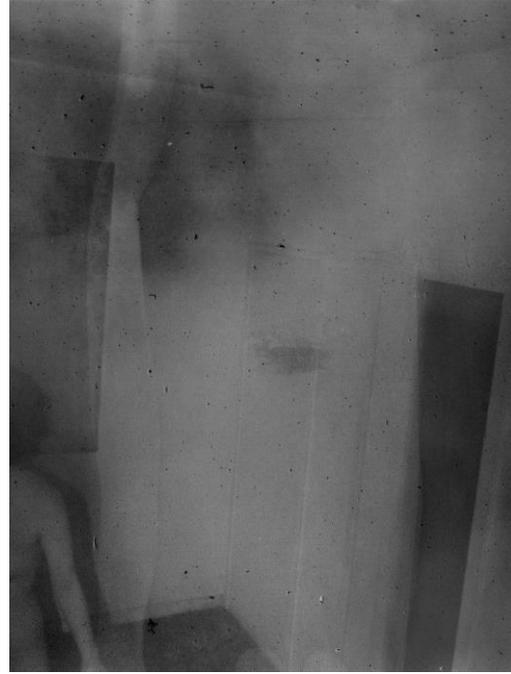


Fig.28. Daisuke Yokota, *Vertigo* (fotolivro, 21 cm x 29 cm aprox.). 2014

Para concluir esta parte, refiro os últimos trabalhos que realizei, que se inserem nos assuntos abordados até agora, e aproximam-se, visual e conceptualmente, do trabalho de Yokota. Estes trabalhos não incidem tanto sobre a destruição material de uma imagem, como os anteriores, mas muito mais sobre a ocultação da imagem.

Fiz impressões de auto-retratos - fragmentos de corpo e rosto, alguns mais íntimos - num tipo de papel que normalmente utilizo para desenhar, e cobri a área da imagem fotográfica com camadas de carvão negro; depois com uma trincha excluía o excesso, de forma a ser possível vislumbrar tenuemente alguns elementos da imagem sob a película do pó negro (existe neste processo uma aproximação a um processo arqueológico). Durante o desenvolvimento destes trabalhos apercebi-me de uma situação: esta impossibilidade de ver nitidamente a imagem, envolta numa poeira negra, assemelhava-se à forma como muitas vezes me lembro de alguma coisa - é a memória a ser invocada, como algo que vem de um fundo escuro e é pouco nítido.

As memórias são escuras e distantes, como se estivessem no fundo negro da terra.



Fig.29. Susana Quevedo, Sem Título, Carvão prensado s/ impressão a jacto de tinta, 14.5 cm x 20.5 cm. 2018



Fig.30. Susana Quevedo, Sem Título, Carvão prensado s/ impressão a jacto de tinta, 14.5 cm x 20.5 cm. 2018

O tempo do olhar é importante aqui: é preciso um olhar demorado para ir vislumbrando a imagem, para ver. Um olhar menos atento, um olhar de relance, vê apenas uma pequena superfície negra. Esta questão do tempo do olhar, de um olhar lento, necessário para apreender os detalhes, leva-me novamente a Doris von Drathen e àquilo que ela refere sobre as pinturas de Fernando Calhau.:

«Em diversos lugares da superfície negra surgem estrias brancas. A um olhar menos atento, poderíamos pensar que são nuvens, e concluir, apressadamente, que se trata de um céu nocturno. Só depois de uma observação mais demorada, quando o olhar vai ficando mais parado, se torna evidente que se introduziram aqui deliberadamente manchas claras - as estrias claras surgem simultaneamente em vários lugares, e por isso não pode tratar-se de uma fonte de luz natural. (...)»⁶⁸



Fig.31. Fernando Calhau, *Destruição*, filme super 8mm transferido para DVD, 3'17". 1975

⁶⁸ von Drathen, D. Cicatrizes de Sombra. In Calhau, F. (2001). *Work in Progress – Fernando Calhau*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. P.36.

Destruição (1975) de Fernando Calhau, também indicia esta questão do olhar demorado e manifesta-se tanto como uma chegada à abstracção, relacionando-se com as pinturas e os desenhos do artista, como um «auto-retrato cobrindo o ecrã de negro»⁶⁹. Nesta obra, interessa-me o desaparecimento da imagem, o ecrã coberto de um negro oscilante e ruidoso e o facto do próprio artista aparecer e ele próprio levar-se ao seu desaparecimento.

A imagem desaparece, ele desaparece; anulação da figura e do espaço: destruição. Fica um ecrã negro repleto de um ruído inquieto, oscilante. Tendo em conta as características desta obra, é relevante mencioná-la como uma referência para a generalidade do meu trabalho: os desenhos que fiz têm a ver com esta ideia de ruído visual e ausência de imagem. É, outra vez, esse chegar a um *quase nada*. Mas *Destruição* também estabelece uma ligação com as fotografias cobertas de carvão negro: é a minha imagem que faço desaparecer quase totalmente, deixando o que aparenta ser, num primeiro olhar, um ecrã negro. Faço o meu corpo e o meu rosto desaparecerem para quem vê: o outro que vê não acede a esta fotografia que ocultei. Estou, em simultâneo, a pedir-lhe que olhe demoradamente, estou a pedir-lhe tempo, e a impedi-lo de aceder totalmente à imagem.

Mostro-te algo que não podes ver completamente - esta oscilação entre a escuridão interior do corpo e o corpo adormecido no escuro.

Nestas fotografias, um olhar mais demorado vai percepcionar vestígios, indícios da imagem fotográfica ofuscada pela superfície negra de carvão, vai vislumbrar um rosto ou uma mão, uma silhueta de um corpo - petrificados, fixados. Não se desaparece totalmente - existe *algo* debaixo da superfície, *algo* ao qual não se acede completamente.

⁶⁹ Sardo, D. O mapa da noite é como o mapa do mar. In Calhau, F. (2001). *Work in Progress – Fernando Calhau*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. P. 29.

Conclusão

«(Não posso mostrar a Foto do Jardim de Inverno. Ela só existe para mim. Para vós não seria mais do que uma foto indiferente, uma das mil manifestações do «qualquer». Ela não pode constituir em nada o objecto visível de uma ciência; não pode criar uma objectividade, no sentido positivo do termo. Quanto muito, interessaria ao vosso *studium*; época, vestuário, fotogenia; mas nela não há para vós qualquer ferida.)»⁷⁰

No decurso da escrita desta dissertação apercebi-me do quão difícil é tentar explicar de uma forma aprofundada o meu trabalho. Creio que é uma dificuldade que assola muitos artistas. No meu caso, esta dificuldade advém ainda de uma outra questão: tenho esta sensação recorrente de que há questões no meu trabalho que não posso mesmo explicar. Talvez devido a certas características da minha personalidade, valorizo demasiado uma certa reserva quanto a explicações, especialmente se forem muito alongadas. Em todos os trabalhos que realizo, reside algo que preciso de guardar apenas para mim, porque o meu trabalho encontra a sua origem em questões muito pessoais e íntimas e nunca me interessou expô-las e explicá-las exaustivamente, porque, com frequência, não encontro palavras para as transmitir. Talvez por isso as tente traduzir pela criação de imagens, mesmo sabendo que esse acto é igualmente falível, ficará sempre aquém. De acordo com esta dificuldade em escrever extensivamente sobre o meu trabalho, preferi abordar recorrentemente, ao longo deste texto, várias obras teóricas que, de algum modo, podiam transmitir algo próximo daquilo que eu penso sobre o meu próprio trabalho.

Por outro lado, escrever esta dissertação foi simultaneamente importante para um melhor apuramento dos assuntos que tenho abordado no meu trabalho. Por exemplo, ao ler as obras de Barthes e Sontag mencionadas ao longo deste texto, comecei a pensar sobre a forma como olho para uma fotografia – com Barthes reaprendi a olhar para as fotografias, porque considero que aquilo que eu sempre procurava nelas era o *punctum*, mas com Barthes, lembrei-me desse termo e do que significa, lembrei-me que o que procurava constantemente era essa «ferida». Sempre que uma fotografia me fere, sinto um ligeiro desconforto, algo que pesa levemente, uma picada e

⁷⁰ Barthes, R. (1998). *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70. P.105.

penso «É isto!». Sontag, ao referir-se à fotografia como *memento mori*, está também a revelar uma ferida, a mais irreversível e sem resolução.

Concluindo, interessa-me continuar a explorar e a procurar formas de abordar o conceito de vestígio, e a sua relação com o corpo vulnerável, mas também com a memória, com o lado repetitivo e escuro da memória. Interessa-me continuar a explorar a minha saturação do auto-retrato e submetê-lo a processos de obliteração, ou ocultá-los ao ponto de ser quase impossível ver a imagem. Interessa-me continuar a tentar encontrar formas de fazer e trabalhar a fotografia, por vias menos convencionais, que podem passar, ainda que muito brevemente, pelo desenho.

Bibliografia

Monografias Impressas

Bachelard, G. (2008). *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes.

Barthes, R. (1998). *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70.

Berger, J. (2008). *Ways of Seeing*. Londres: Penguin Modern Classics.

Calhau, F. (2001). *Work in Progress – Fernando Calhau*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Chafes, R. (2007). Ser é estar num ponto. In *Fernando Calhau - Convocação - Leituras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Chafes, R. (2012). *Entre o Céu e a Terra*. (1ªed.). Lisboa: Documenta.

Chafes, R. & Matos, S. A. (2016). *Rui Chafes: Sob a Pele – conversas com Sara Antónia Matos*. Lisboa: Documenta.

Dillon, B. (Ed.). (2011). *Ruins*. (Documents of Contemporary Art). Londres: Whitechapel Gallery.

Faria, N. (2005). *Fernando Calhau: Dessin*. Paris: Centre Culturel Calouste Gulbenkian.

Faria, N. (Coord.). (2006). *Fernando Calhau: Convocação I – II (modo menor/modo maior)*. Lisboa: CAMJAP/ Fundação Calouste Gulbenkian.

Farr, I. (Ed.). (2012). *Memory*. (Documents of Contemporary Art). Londres: Whitechapel Gallery.

Foster, H. (2015). *Bad New Days*. Londres: Verso.

Gil, I. (2005). *A Atmosfera no Cinema: o caso de A Sombra do Caçador de Charles Laughton entre o onirismo e o realismo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Levi-Strauss, D. & Sollers, P., et al. (1999). *Francesca Woodman*. Paris/Lisboa: Fondation Cartier pour l'art contemporain / Centro Cultural de Belém.

Medeiros, M. (2000). *Fotografia e Narcisismo – o auto-retrato contemporâneo*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Melo, A. (1998). *Lost Paradise: Catherine Opie, Joachim Koester, Ellen Cantor*. Porto: Galeria Presença.

Sardo, D. (Coord.). (1999). *Luxury Bound - Fotografias de Jorge Molder*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Sardo, D. (2011). *A Visão em Apneia: escritos sobre artistas*. Lisboa: Babel (Athena).

Sontag, S. (2008). *On Photography*. Londres: Penguin Modern Classics.

Tarkovsky, A. (1986). *Sculpting in Time*. Austin, TX: University of Texas Press.

Web

Amison, P. S. *Daisuke Yokota – Back Yard*. Consultado em 2018, Maio 30. Disponível em <http://www.1000wordsmag.com/daisuke-yokota/>

Anacleto, A. (2010, Janeiro 10). *Fernando Calhau – La Manière Noire*. [mensagem de blog]. Consultado em 2018, Julho 15. Disponível em http://arquivolarte.blogspot.com/2010/01/fernando-calhau-1948-2002-la-maniere_10.html

Barnes, A. (2014, Fevereiro 10). *Joachim Koester: «Message From Andrée»*. Consultado em 2018, Julho 15. Disponível em <https://dergreif-online.de/artist-blog/joachim-koester-message-from-andree/>

Bowcock, S. *Vertigo - Photographs by Daisuke Yokota*. Consultado em 2018, Junho 5. Disponível em <https://www.lensculture.com/articles/daisuke-yokota-vertigo>

Kooiman, M. (2016, Agosto 31). *Daisuke Yokota: Synaesthesia*. Consultado em 2018, Maio 30. Disponível em <https://www.foam.org/talent/spotlight/daisuke-yokota-synaesthesia>

N., Asja. (2016, Abril 22). *Daisuke Yokota: Recollection of Memories*. Consultado em 2018, Junho 5. Disponível em <http://platea-magazine.com/daisuke-yokota-recollection-of-memories/>

O'Hagan, S. (2015, Maio 22). *'Apex Twin is my inspiration': Daisuke Yokota, the acid-loving photographer of tomorrow*. Consultado em 2018, Maio 30. Disponível em <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/may/22/daisuke-yokota-acid-loving-japanese-photographer>

Seymour, T. (2016, Março 24). *Leading Japanese photographer Daisuke Yokota wins Foam Paul Huf Award 2016*. Consultado em 2018, Maio 30. Disponível em <http://www.bjp-online.com/2016/03/leading-japanese-photographer-daisuke-yokota-wins-foam-paul-huf-award-2016/>

Documentários

Correia, L. M. (realizador). (2001). *Fernando Calhau: Work in Progress*. [DVD]. Lisboa: Laboratório de Criação Cinematográfica.

Índice de Imagens

- Fig. 1** – Andrei Tarkovsky, *Stalker*, 1979. (p.11)
- Fig. 2** – Fernando Calhau, #291, da série *Passageiro Assediado*, Grafite sobre Papel, 18 cm x 12,5 cm. 2001. (p.14)
- Fig. 3** – Fernando Calhau, #405, da série *Diários*, pastel sobre papel, 15,5 cm x 10,3 cm. 1992. (p.15)
- Fig. 4** – Rui Chafes, *Tranquila Ferida do Sim, Faca do Não*, ferro e projectores de luz, dimensões variáveis. 2000-2013. (p.16)
- Fig. 5** – Jorge Molder, da série *Auto-retratos*, 1983. (p.24)
- Fig. 6** – Jorge Molder, da série *The Secret Agent*, 1991. (p.26)
- Fig. 7** – Jorge Molder, da série *The Secret Agent*, 1991. (p.27)
- Fig. 8** – Jorge Molder, da série *The Secret Agent*, 1991. (p.27)
- Fig. 9** – Francesca Woodman, *Space², Providence, Rhode Island*, 1975-1978. (p.29)
- Fig. 10** – Francesca Woodman, *Untitled*, 1975–80. (p.30)
- Fig. 11** – Francesca Woodman: *House #3, Providence, Rhode Island*, 1976. (p.31)
- Fig. 12** – Susana Quevedo, *Sem Título (antiga casa dos meus bisavós)*, Ficheiro Digital. 2017. (p.34)
- Fig. 13** – Susana Quevedo, *Sem Título (Vestigial)*, Ficheiro Digital. 2016/2017. (p.37)
- Fig. 14** – Susana Quevedo, *Sem Título*, Ficheiro Digital. 2016. (p.37)
- Fig. 15** – Susana Quevedo, frames do vídeo *Lembro-me agora que a morte também habita as pequenas coisas*, 10:05”, 2017. (p.38)
- Fig. 16** – Susana Quevedo, *Sem Título #4*. Carvão prensado e giz branco s/ papel, 20,5 cm x 14,5 cm. 2018. (p.42)
- Fig. 17** – Susana Quevedo, *Sem Título*. Carvão prensado e giz branco s/ papel, 27 cm x 17 cm. 2018. (p.42)
- Fig. 18** – Pormenores de dois desenhos (um com carvão negro, o outro com acrílico negro). (p.42)

- Fig. 19** – Joachim Koester, frames de *Message From Andrée*, Película P/b 16 mm, 3.4 min. 2005. (p.43)
- Fig. 20** – Susana Quevedo, Sem Título, Ficheiro Digital, 2018. (p.45)
- Fig. 21** – Susana Quevedo, Sem Título, Ficheiro Digital, 2018. (p.46)
- Fig. 22** – Susana Quevedo, Desenho feito com cinzas de fotografias sobre papel. 29,7 cm x 21 cm. 2018. (p.47)
- Fig. 23** – Susana Quevedo, Cinzas de fotografias (imagem obtida através de scan). (p.47)
- Fig. 24** – Susana Quevedo, Resíduos da primeira experiência com fotografias enterradas, 2018. (p.48)
- Fig. 25** – Susana Quevedo, Sem Título, Impressão fotográfica exposta à terra, 10 cm x 15 cm. 2018. (p.49)
- Fig. 26** – Susana Quevedo, Sem Título, Impressão fotográfica exposta à terra, 10 cm x 15 cm. 2018. (p.49)
- Fig. 27** – Susana Quevedo, Sem Título, Impressão fotográfica exposta à terra, 10 cm x 15 cm. 2018. (p.49)
- Fig. 28** – Daisuke Yokota, *Vertigo* (fotolivro, 21 cm x 29 cm aprox.). 2014. (p.52)
- Fig. 29** – Susana Quevedo, Sem Título, Carvão prensado s/ impressão a jacto de tinta, 14.5 cm x 20.5 cm. 2018. (p.53)
- Fig. 30** – Susana Quevedo, Sem Título, Carvão prensado s/ impressão a jacto de tinta, 14.5 cm x 20.5 cm. 2018. (p.53)
- Fig. 31** – Fernando Calhau, *Destruição*, filme super 8mm transferido para DVD, 3'17". 1975. (p.54)