



Escola Superior de Arte e Design, Caldas da Rainha

Tese de Mestrado de Artes Plásticas

# **Vestígios permanentes de um fluxo de continuidade**

Hélder Oliveira Alfaiate

Caldas da Rainha

2014

**Hélder Oliveira Alfaiate**

**Vestígios permanentes de um fluxo de continuidade**

Escola Superior de Arte e Design

Orientador: Paulo Jorge Leandro Quintas

Co-orientadora: Susana Cristina Gaudêncio

Caldas da Rainha

2015

Hélder Oliveira Alfaiate

**Vestígios permanentes de um fluxo de continuidade**

Tese de dissertação apresentada na Escola Superior de Arte e Design para obtenção do grau de mestre em Artes Plásticas

Orientador: Paulo Jorge Leandro Quintas

Co-orientadora: Susana Cristina Gaudêncio

Departamento de Artes Plásticas

Caldas da Rainha

2015

*"Na arte só uma coisa importa: aquilo que não se pode explicar."<sup>1</sup>*

*Georges Braque*

Braque Georges, Disponível em <http://www.citador.pt/frases/citacoes/p/explicar> - Acesso a 19 Dezembro de 2014

## Resumo

No âmbito do Mestrado em Ensino de Artes, a componente escrita desta tese teórico-prática debruça-se, sobre a explicitação de problemáticas consideradas pertinentes no contexto da minha produção artística mais recente.

A reflexão que se segue incide essencialmente sobre o meu percurso artístico dos últimos dois anos, retratando um trajeto com derivações assentes numa busca que oscila entre o egocentrismo da procura de uma forma natural de expressão e a vontade de distanciamento da mediocridade e uniformidade social. É um registo onde mais do que explicitar um resultado final e fechado, constata-se como um *work in progress*.

Articular um discurso em torno dos objetivos da minha produção artística, relembra-me a citação de Montaigne de que “Somos retalhos de uma textura tão disforme e diversa que cada pedaço, a cada momento, faz o seu jogo. E existem tantas diferenças entre nós e nós próprios como entre nós e os outros”<sup>1</sup>, ao pensar a minha obra artística observo o reflexo de um trajeto misto de derivações, em que cada opção tomada não renega a anterior.

Consciente de que esta é uma análise passível de se perder, na lógica de uma transposição de uma linguagem plástica para o recurso narrativo, esta tese será exposta na forma de uma reflexão, ao processar os trabalhos desenvolvidos através de três eixos: a indexação teórica do trabalho a referências conceptuais e pessoais, a metodologia de trabalho e a exposição final.

Pretendo que a partir destes três vetores, possa legitimar a ideia titular de “vestígios permanentes de um fluxo de continuidade” ao explicitar, a intervenção gráfica, corporal e conceptual da minha ação para com a matéria, numa ligação umbilical e visceral, que se encontra perpetua na poética da matéria.

---

1b MONTAIGNE, M. Ensaios. capítulo 1, p. 95. São Paulo: Martins Fontes, 2000/2001, trad. Rosemary Costhek Abílio

## Introdução

Esta tese de Mestrado em Artes Plásticas é composta por um projeto prático artístico, acompanhado por um documento teórico, que pretende expor a metodologia de trabalho, os temas e motivações inerentes ao trabalho exposto.

Simultaneamente é minha pretensão contextualizar as minhas ideias através da criação de pontos de contacto e relações com outros artistas cujas preocupações semelhantes me permitem estabelecer pontos de contacto, tendo por base as suas produções artísticas/teóricas. Para tal, centrar-me-ei em três series de trabalhos que não se delimitando, são entre si processos complementares.

Esta dimensão teórica-expositiva pretende oferecer ferramentas que complementem o observador, contextualizando-o com a obra através da identificação de temáticas e conceitos inerentes ao aparecimento e processo de execução das obras.

A primeira parte, a que chamei de “*A caminho do retorno*” incide na influência do desenho no meu percurso. Explicitando a forma como o desenho se assumiu através de um código múltiplo, imprevisível e poético, como elemento central primordial na minha obra, onde através do recurso a exercícios de representatividade aparentemente caótica, surgem narrativas de encontros e dissoluções, que me levarão a questionar a importância e o valor da repetição enquanto automatismo.

A segunda parte a que chamei “Do desenho da gestualidade” diz respeito ao processo e à metodologia de transição utilizada na passagem de um registo bidimensional para o tridimensional, onde o gesto de desenhar co-existe e se substitui por um registo próximo da escultura. Com recurso a uma gestualidade mecânica, exercida sobre a matéria, onde a dimensão corporal é evidente. Procurarei estabelecer pontos de contacto entre a minha ação e o budismo zen a par com a execução da pintura de Jackson Pollock. Saliento ainda o facto de, a partir deste exercício ter surgido o título da tese” Vestígios permanentes de um fluxo de continuidade” na pretensão que o mesmo remeta para uma ação gráfica/corporal ininterrupta, perpetuada na poética da matéria.

A terceira parte que denominei “Da ascendência alheia” corresponde à explicitação de uma nova metamorfose do meu trabalho, num processo onde as minhas peças se fundem com o espaço de suporte por forma a produzir uma ambivalência e um

dualismo paradoxal entre os dois registos, a peça e o suporte da mesma. Neste capítulo procuro encontrar referências subjacentes à ideia de intrusão ou anormalidade e que simultaneamente se conectem com a ambiguidade de um registo de assimilação e rejeição no espaço.

A última parte que denominei de “Do desígnio”, pretende refletir transversalmente sobre as principais problemáticas da minha obra, o caminho percorrido e o resultado alcançado.

**Conceitos chaves:** Híbrido, repetição, tensão, confronto, simbiose e desenho

## **Abstract**

This Master's thesis in Arts consists of an artistic practical exercise, accompanied by a theoretical document, which aims to expose the working methodology, themes and motivations inherent in the work exhibited.

Simultaneously it is my intention to contextualize my ideas by creating points of contact and relationships with other like-minded artists whose allow me to establish contact points, based on their artistic / academic research. For this, I will focus on three series of works that do not delimiting, together are complementary processes.

This theoretical-scale exhibition aims to offer tools that complement the observer, contextualizing it with the work by identifying themes and concepts inherent to the development and execution of the work process.

The first part, which I called "The path of return" focuses on the influence of design on my route. Explaining how the design was assumed - through a multiple, unpredictable and poetic code - such as primary central element in my work, where through the use of exercises seemingly chaotic representation, narratives emerge dating and breakups, which will lead me to question the importance and the value of repetition as automatism.

In the second part which I called "The design of gestural" refers to the process of transition and the methodology used in the passage of a two-dimensional to three-dimensional registration, where the gesture of drawing co-exist and is replaced by a log near the sculpture. Using a mechanical gestures exerted on the matter, where body size is evident, seek to establish points of contact between my action and Zen Buddhism together with the execution of the painting of Jackson Pollock. I would also stress the fact that, from this exercise have come the title of the thesis "permanent traces of a flow of continuity" on the pretense that it refers to a graphical / uninterrupted bodily action, perpetuated in poetical matter.

The third part which I called "The alien ancestry" corresponds the explanation of a new metamorphosis of my work in a process where my pieces merge with the space of support in order to produce an ambivalence and a paradoxical dualism between the two records, the piece and the support of the same. In this chapter I try to find references to the underlying idea of intrusion or abnormality and simultaneously connect with the ambiguity of a register of assimilation and rejection in space.



The last piece I called "The design," intends to reflect on key issues across from my work, the path taken and the results achieved.

**Key Concepts:** Hybrid, repetition, tension, confrontation, symbiosis and drawing.

## ***Índice***

<b>Tomo I – Desenho a caminho do retorno</b>	<b>Pág. 12</b>
<b>Tomo II - tridimensionalidade de alto relevo</b>	<b>Pág. 18</b>
<b>II.I - Prevalência da tridimensionalidade</b>	<b>Pág. 23</b>
<b>Tomo III – da autonomia da elevação</b>	<b>Pág. 25</b>
<b>Do desenho da gestualidade</b>	<b>Pág. 30</b>
<b>Conclusão</b>	<b>Pág. 38</b>
<b>Anexos</b>	<b>Pág. 40</b>

## Tomo I – Desenho



*Fig. 1* - Sem título

Esferovite, fibra de vidro e pele elástica

Edifício Esad, 2014

## ***A caminho do retorno***

No processo de construção da minha obra é usual o recurso ao desenho como primeiro registo de projetos. Posteriormente no entanto, é frequente caminhar gradualmente para um sistema de conflito interno, onde o mapa de intenções preliminar se confronta com a execução.

É no entanto comum a este desenvolvimento que a transformação de um registo de base simples seja repetido até à sua desconstrução. Importando-me com o resultado assente na gradual supressão do elemento original, por via da apropriação de um novo registo, fruto da sua repetição exaustiva.

Próximo desta dimensão identifico-me com Sol LeWitt, quando afirma:

“Na verdade, é melhor que a unidade de base seja deliberadamente desinteressante para que esta possa mais facilmente tornar-se uma parte intrínseca de todo o trabalho. (...). Utilizando uma forma simples repetidamente restringe-se o campo da obra e concentra-se a intensidade na disposição da forma.”<sup>2</sup>



*Fig.2-Sol LeWitt, Wall Drawing #631*



*Fig.3 - Sol LeWitt, Wall Drawing #879*

---

<sup>2</sup> Le Witt S. " Paragraphs on conceptual Art " Artforum New York, - June, 1967.

É ainda minha pretensão que o registo gráfico elaborado através do desenho - ou nas peças que posteriormente apresentarei – seja detentor de uma expressividade que aluda à dimensão orgânica, dimensão esta alcançada a partir de uma linha de trabalho apoiada em de curvas livres, sugerindo fluidez de movimento e crescimento, numa gestualidade quase mecânica, onde surge uma constante sobreposição, ora convergente ora divergente.

Para tal, um dos conceitos que parece abrangido nos meus trabalhos é a repetição, desde logo pelo facto de trabalhar a partir de séries ou pelo recurso comum do uso de linhas que se repetem, edificando a obra e configurando representações que ora se equilibram, ora desequilibram, ditando um ritmo de repetição e uma poética própria para a obra, num jogo rítmico, por vezes obsessivo.

A este propósito afirma Ferraz, “enquanto a representação tende a ser genérica, a repetição deve ser vista como única, uma vez que não se encontra subjugada pela identidade ou analogia. A repetição deve ser vista como singular, enquanto a representação é genérica. (...) A repetição seria, então, aquilo que se opõe à representação (Ferraz, 1998, pag. 27)<sup>3</sup>

Ao longo da minha serie de desenhos ao utilizar formas, elementos que se repetem e combinam, apresento um elemento único, que pela repetição adquire uma identidade própria, que ao ser construído e afastado de regras definidas pode sempre apresentar um resultado final imprevisível, múltiplo e diferente.

Segundo Deleuze:

“Se a repetição existe, ela expressa, ao mesmo tempo, uma singularidade contra o geral, uma universalidade contra o particular, um extraordinário contra o ordinário, uma instantaneidade contra a variação, uma eternidade contra a permanência. Em todos os sentidos, a repetição é transgressão”( Deleuze, 1998, p.24)<sup>4</sup>

Esta dinâmica gráfica da minha narrativa processual sugere-me por vezes, um registo de contaminação. Pois apesar de não ter a pretensão de invocar um código de memórias para as minhas peças, estas irrompem à posteriori pontos de fusão passíveis de estabelecerem por encadeamento uma vinculação identitária entre mim e as minhas peças.

---

3 FERRAZ, Silvio – “Musica e repetição” a diferença na Composição contemporânea, EDUC/Fapesp. 1998.

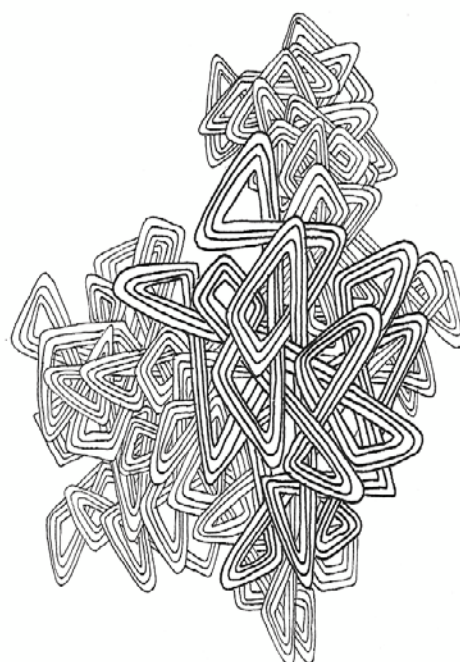
4 DELEUZE, Gilles. Diferença e Repetição. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

Recordo a este propósito as palavras de Pedro Cabrita Reis<sup>5</sup>: “*Imagina um momento de percepção, onde, mais além do objeto percebido, podes ver que tal objeto é como que uma encruzilhada, onde as recordações mais díspares chegam até ti, desde muitos e distintos lugares, como numa conversa, um mundo que passa, uma imagem, uma janela, um determinado cheiro. A singularidade da percepção é inevitavelmente limitada ao caos das recordações desencadeadas por aquele momento. O estável ou permanece estático mas também se aprecia como um turbilhão de meias recordações sem definir*”



*Fig.4 - Sem título  
Desenho a caneta*

2012



*Fig.5 - Sem título  
Desenho a caneta*

2012

---

5 LAMBERT, M<sup>a</sup> de Maria de Fátima in APHA - Ciclos & Trânsitos Problemas da Escultura do, Porto, Problemas da Escultura do Porto - Pedro Cabrita Reis & Ângelo de Sousa – Arte Pública@Av. da Boavista, Estudo, Reflexão e Valorização.

Deste confronto entre a minha experiência, a intenção inicial e aquilo que denomino de “ditadura dos materiais” emerge uma identidade que me é particular, onde simultaneamente me revejo e me confronto, revelando o híbrido da minha personalidade.

A este propósito Louise Bourgeois fala sobre o ato de criação enquanto conexões: “o que faço em meu trabalho são conexões que não posso encarar. São na verdade conexões inconscientes. O artista tem o privilégio de estar em contato com seu inconsciente, e isso é realmente um dom. É a definição de sanidade. É a definição de auto-realização”.<sup>6</sup>

Apesar do exposto, o meu produto artístico não procura ter na sua leitura qualquer lógica de um código pessoal, preferindo incidir na procura de uma narrativa aberta, passível de futuras leituras individuais. Interessa-me que as linhas apresentadas se confessem quer inócuas, quer produtoras de organizações desordenadas e indistintas, num exercício onde simultaneamente a norma se declara e desliga, impondo-nos uma sugestão caótica de representatividade narrativa de encontros e dissoluções. Na forma de um todo orgânico de características plásticas cognitivas e sensoriais.

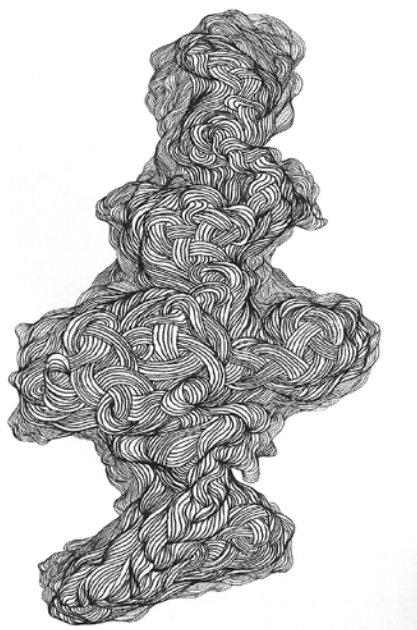


Fig.6 - Sem título  
Desenho a caneta, 2012

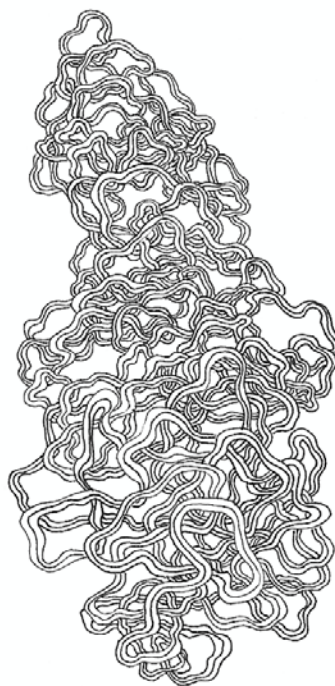


Fig.7 - Sem título  
Desenho a caneta, 2012

---

6 BOURGEOIS, Louise; BERNADAC, MarieLaure e OBRIST, Hans-Ulrich. Louise Bourgeois, Destruição do Pai, Reconstrução do Pai. São Paulo, Cosac & Naif Edições, 2000, p. 367

Acrescento ainda, a afinidade para com a dinâmica irreverente dos Dadaístas, patente na escrita criativa de Tristan Tzara ou André Bréton, que ao propor-se desmistificar qualquer racionalização através do seu “pensamento falado”, se afastam de qualquer código pré-estabelecido controlados pela lógica ou pela razão.

Este automatismo de afastamento de qualquer pensamento consciente, encontram ainda paralelo em Jackson Pollock, ao afirmar que “...os impulsos inconscientes são bastante significativos quando falamos de pintura”<sup>7</sup> ou novamente na obra de Louise Bourgeois:

“...a sua prática contínua avança par a par com a do desenho. Louise Bourgeois está sempre a desenhar, em qualquer superfície que lhe caia nas mãos. Ela chama esses desenhos de “pensamentos-plumas. Linhas desenhadas e linhas escritas que se entrelaçam para criar a tapeçaria das memórias da infância e para exorcizar seus temores.”<sup>8</sup>

No que concerne à formalidade da minha obra, o predomínio da linha e a sua lógica expansiva assente na repetição, embora surgindo inicialmente no formato de desenho, permite-me aquando da execução e observação, uma interpretação no campo da tridimensionalidade. Sempre vi nos meus desenhos esboços de uma lógica de representação espacial, cuja plenitude se manifestaria aquando da sua deslocação para a tridimensionalidade.

Para tal e ainda que por razões subjetivas, foi com naturalidade que paralelamente à produção de desenhos, a sublimação das ideias me tenha transportado para outras matérias - que sempre esteve presente – surgindo a natural transição do desenho para a tridimensionalidade.

No entanto, revejo nos desenhos alusivos à obra, uma parte integrante dela, formando um todo de uma história onde a introdução e o epílogo se complementam e validam.

Segundo Robert Smithson: "(...) Os mapas relacionados com a peça são como desenhos, que se relacionam com a peça da mesma forma como um estudo para uma pintura remete à pintura. Eles não são a mesma coisa, mas mantêm o referente. "<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> William Wright, "An Interview with Jackson Pollock", in Pollock: Painting (edited by Barbara Rose), Agrinde Publications Ltd.: New York (1980), pg 101-102;

<sup>8</sup> BOURGEOIS, Louise; BERNADAC, MarieLaure e OBRIST, Hans-Ulrich. Louise Bourgeois, Destrução do Pai, Reconstrução do Pai. São Paulo, Cosac & Naif Edições, p. 18

<sup>9</sup> Robert Smithson: Spiral Jetty by George Baker, Bob Phillips, Ann Reynolds and Lytle Shaw -Sep 5, 2005 - pag 208





Fig.8 Robert Smithson "Spiral Jetty", 1970, Salt Lake, Utah



Fig.9 - Robert Smithson, Spiraling Jetty", 1970  
22.5 x 30 cm, grafite/papel

Outro paralelismo existente entre o processo criativo de Robert Smithson e o meu, é a primazia existente da linha nas esculturas e desenhos. Assinalo aqui o caso da obra "Spiral Jetty" que se projeta no espaço e no tempo como uma linha escrita na paisagem a partir de desenhos que alcançam uma dimensão tridimensional estendendo-se da superfície para um "campo expandido" 9.1.

"Conseqüentemente, dentro de qualquer uma das posições geradas por um determinado espaço lógico, vários meios diferentes de expressão poderão ser utilizados. Ocorre também que qualquer artista pode vir a ocupar, sucessivamente, qualquer uma das posições." 9.2

A ideia de campo expandido defendida por Segundo Rosalind Krauss em 1979 no seu artigo The expanded field, em relação à escultura, onde defende que a mesma se encontraria em constante mutação questionando o seu anterior paradigma, numa nova abordagem promotora da desmaterialização da própria obra de arte e em que o artista tornaria cada vez mais híbridos os suportes do seu trabalho e por vezes mais visível o próprio processo da criação artística é relevante para a minha obra, pois revejo no meu percurso similitudes óbvias.

9.1 KRAUSS, Rosalind em Sculpture in the Expanded Field, termo usado em The AntiAesthetic: Essays on PostModern Culture, Washington Bay Press, 1979.

9.2 KRAUSS, Rosalind em Sculpture in the Expanded Field, em The AntiAesthetic: Essays on PostModern Culture, Washington Bay Press, 1979. Pag.137

## ***Tomo II – tridimensionalidade de alto relevo***

### ***Do desígnio***

Com a pretensão de continuar a explorar de forma cíclica um registo (neste caso a linha) que se repetisse sem no entanto ser igual, fui transportado para algumas experiências na tentativa de *importar* a linha de conceção do desenho para as peças. Para tal fui tentando estabelecer ligações com variados materiais passíveis de conseguir explicitar tridimensionalmente algumas das peças idealizadas. Nesta busca foi notória a recorrência a materiais da área da construção civil, tais como cordas, tubos ou plásticos diversos.

A necessidade de transpor a prática bidimensional do desenho para o espaço concreto, levou-me a explorar algumas maquetes na tentativa de alcançar por via da ampliação, um volume que comportasse apesar da transição de registos, a fiabilidade poética alcançada no registo no desenho.



Fig.10 - Sem título, 2012

Tubo de esponja sobre esferovite



Fig.11- Sem título, 2012

Corda mergulhada em tinta plástica



Fig.12 - Sem título, 2013

Esparguete e cimento sobre MDF  
enquadrado numa moldura

Ao transportar os desenhos para a dimensão tridimensional - após variados exercícios de experimentação-, comecei a trabalhar com materiais como o cimento, a esferovite ou o gesso, pois pelas suas características, estes materiais consentiam o infligir da minha ação gestual, permitindo preservar as características de densas sobreposições, confrontos e duplicações anteriormente exploradas pela via do desenho. Tal propriedade concedeu-me a possibilidade congelar ou petrificar, uma gestualidade sobre a matéria.

É também nesta ruptura que espero alcançar uma função de convocação para as minhas peças, promovendo a leitura atenta das mesmas através do efeito “mise en abyme”, que consiste na ideia de um processo de reflexividade e duplicação que favorece, um fenómeno de confronto entre níveis narrativos pela repetição. Segundo Dällenbach<sup>10</sup>, este efeito de perspectiva contínua sobre o mesmo objeto é responsável por causar uma oscilação entre o interior e o exterior da obra, proporcionando uma ruptura na linearidade esperada de uma narrativa.

Ao nível processual tudo começa com uma relação intuitiva da peça a realizar, num *jogo* onde desenhos mentais e material em exploração se agregam em duplicações rítmicas, com a pretensão de se dissolverem num objeto uno.

Neste meu recurso a repetições, é passível de projetar no trabalho uma lógica de teor apropriacionista, ao sugerir a adaptação de um gesto do campo da construção civil para as artes, - identificável com a Arte Povera quer na escolha dos materiais não convencionais, quer na exploração das propriedades físicas dos mesmos-.

Não detenho no entanto qualquer pretensão – à semelhança do que a Arte Povera assumia, de ultrapassar as distinções entre arte e vida quotidiana. A minha escolha recai sobre esses materiais por considerar serem aqueles que detêm a qualidade plástica mais adequada para servirem de fio condutor ao concretizar da minha obra.

Interessa-me igualmente sustentar movimentos compulsivos, condicionados a uma temporalidade do material que possibilitem o estímulo de uma reflexão sobre a materialidade temporal do registo.

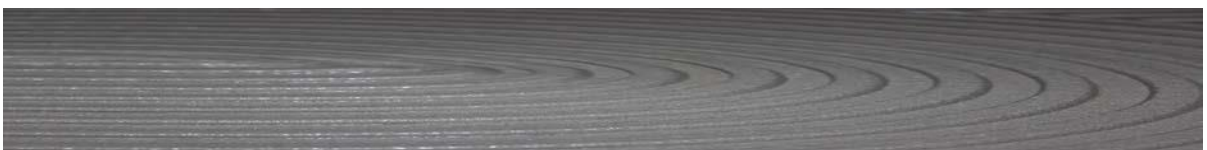


Fig.13 - Pormenor de uma peça em execução

A par com a obra de Jackson Pollock, onde a linha se assume como um elemento processado no espaço real (à semelhança de Robert Rauschenberg) também as minhas linhas se afastam das suas características tradicionais enquanto elemento definidor de espaços.

10 DÄLLENBACH, Lucien. *The Mirror in the Text*. Chicago: The University of Chicago Press, 1989, pag. 52

Outra das afinidades com Pollock é a ausência de distinção entre a linha e a cor, que cria uma fusão/dissolução entre a pintura e o desenho, também presente nos meus trabalhos. No entanto esta característica é ainda - no meu caso -, invadida pela tridimensionalidade do registo, transportando a obra para um híbrido entre a pintura, o desenho e a escultura que mencionarei adiante.

Apesar da execução se centrar na pretensão de alcançar a unicidade da peça através do gesto, a dimensão da corporalidade, - quer pela minha ação física sobre a obra, quer pela alusão a uma dimensão orgânica de estrias ou pregas - tende repetidamente a surgir ao longo dos meus trabalhos o que mais uma vez me transporta para Pollock.

Ao comparar as fotografias de Jackson Pollock no seu estúdio com o meu trabalho, observo quão similar é o contacto direto do corpo sobre o suporte, - embora recorrendo a técnicas distintas – pois, em ambos os casos se estabelece uma relação do corpo com a dimensão da obra trabalhada na horizontal. Existindo uma gestualidade mecânica obtida através de um sistema definido, que aquando da sua execução, não permite nem exige qualquer decisão sobre o andamento do trabalho.



Fig.14 - Registro da ação



Fig.15 - Jackson Pollock, Photo © Hans Namuth

A nível processual, recorro à argamassa misturada com água, dispersando-a sobre uma área rígida - definidora da dimensão da peça final -, para posteriormente recorrer a um *pente* próprio (construídos por mim, de forma a consentir registos distintos) entregando-me a um jogo de descoberta, numa ação comparável à conduta de uma criança que através da procura, se deixa surpreender ao aceitar tudo como novidade, que Baudelaire definiu como: “paixão insaciável, de ver e de sentir”<sup>10</sup>

10 BAUDELAIRE, Charles, O Pintor da Vida Moderna IN Baudelaire, C. A Modernidade de Baudelaire, (apres. Teixeira Coelho / trad. Suely Cassal), Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988, pp 159-212





Fig.16 - colocação da argamassa



Fig.17 - Início do processo

Ao ordenar conexões que as minhas peças estabelecem, encontro ligações formais na arte japonesa de criação dos *Karesansui* ou jardins de pedra. Onde constato para além do paralelo óbvio da configuração, que o uso simultâneo de materiais inertes como a areia ou o cimento, tendem a assumir-se aquando da leitura como representações orgânicas.



Fig.18 - Pormenor de um Karesansui



Fig.19 - Pormenor de uma peça

A par com esta semelhança, também ao nível da execução estabeleço algum pontos de contacto, uma vez que à semelhança do monge que desenha na areia com a intenção de mimetizar o movimento da água, procurando treinar a concentração e por esta via estimular a meditação através da ações repetidas. É-me comum aquando da execução atingir um estado de rendição onde a intuição me aproxima de um estado meditativo.

Embora passível de considerar todo o processo através de uma lógica de automatismo aparente, as minhas obras apenas refletem este carácter apenas na fase inicial, pois ao longo do processo, a mensagem expressiva vai surgindo, através de um ritual de entrega entre a minha dimensão corporal e a superfície em exploração, numa espécie de dança, só suspensa aquando do meu encontro com o objeto idealizado.



Fig.20- Registo da ação



Fig.21 - Conclusão

Este desfecho em que o objeto é descoberto, sustenta-se no momento em que a peça atinge a totalidade da área de suporte e simultaneamente um todo enquanto unidade. Unidade esta que apenas se revela na medida da sua execução. A este propósito refere Pollock,: “Quando estou a pintar não tenho consciência do que faço. Só depois de uma espécie de período de familiarização é que vejo o que estive a fazer”<sup>11</sup>

Tal sentido de não consciência aqui relatado, aproxima-se de uma pratica zen budista em que durante a execução da obra, a mente e o corpo se “afundam” no ato de forma desprendida, colocando o artista enquanto individuo ausente do processo. Este paradoxo inserido numa pratica de carácter meditativo, representa a pratica de Katachi.<sup>12</sup>

---

11 William Wright, "An Interview with Jackson Pollock", in Pollock: Painting (edited by Barbara Rose), Agrinde Publications Ltd.: New York (1980)

12 A palavra katachi em japonês é difícil de traduzir e mesmo dentro do Japão seu significado é múltiplo - pode ser forma, feitio, simetria - o casamento entre beleza e funcionalidade. Pode querer dizer as muitas formas (shapes) nas quais podemos produzir um mesmo objeto. A palavra ainda traz conceitos de elegância e harmonia a par com questões espirituais.

Segundo Claudio Miklos, (2010): O termo mais aproximado para “arte” na China ou Japão seria katachi (em japonês, literalmente “estrutura e desenho”), que associa a arte com uma atitude de mente e corpo<sup>13</sup>

Posteriormente e concluída a execução do registo sobre argamassa, é comum recorrer à pintura de forma a camuflar a primeira camada, pois é do meu interesse transportar o observador para além da materialidade da peça, procurando transferir uma qualidade emocional ao observador através da cor.



*Fig.22- Pintura das peças*

---

13 MIKLOS, Claudio. A Arte Zen e o Caminho do Vazio: uma investigação sobre o conceito zen-budista de Não-Eu na criação de arte. (Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte, Universidade Federal Fluminense. Orientador: Prof. Dr. Luciano Vinhosa Simão.) Niterói, ano 2010, 143 p.



## II.I Prevalência da tridimensionalidade

Assim e no decurso deste processo evolutivo, com a pretensão de acrescentar alguma emocionalidade poética, as minhas peças deixaram de ser tendencialmente planas para passarem a ser elevações, relevos e saliências.

Estas massas e volumes, por vezes subtis outras vezes mais pungentes, funcionam como um elemento físico catalizador da amplificação do jogo de simulação e interação entre o objeto e o observador.

Ao ampliar a carga simbólica que o jogo de linhas volumétricas já insinuava - através de subtis deformidades -, pretendo acrescentar leituras numa peça que se pretende uniforme, ainda que sujeita às mais díspares interpretações

Para tal, recorro normalmente a materiais leves como a esferovite pela sua capacidade de modelação e por via a não comprometer a leveza do projeto.



*Fig.23*  
*Execução dos complementos ou elevações*



*Fig.24-Idem*



*Fig.25 - Idem*



É minha intenção que a peça final apresente uma materialidade indefinida, sugerindo um peso incomum para um objeto colocado na vertical. Ambiciono neste propósito desequilibrar o observador de qualquer passividade no contacto com a obra.

Interessa-me que a obra se direcione no sentido de manter um campo aberto a leituras pessoais, não existindo a pretensão de impor critérios prévios de interpretação. Razão pela qual raramente atribuo títulos às minhas peças, deixando a peça assumir o seu carácter poético aberto e expansivo em detrimento de uma qualquer narrativa estrutural.



Fig.26 - Pormenor de um relevo, 2013

### ***Tomo III – da autonomia da elevação***

Em resultado do exercício de construção das peças apresentadas anteriormente, senti posteriormente a necessidade de invocar de forma mais relevante o caráter volumétrico das mesmas, isolando-o e salientando o seu caráter informe. O que simultaneamente me voltou a questionar os limites do meu trabalho salientando o caráter híbrido da sua ação no espaço.

Interessa-me o conceito de híbrido, seja pela amplitude do seu alcance, ou pelas suas diversas definições onde é comum a todas, a referência a uma mistura entre elementos para a formação de um novo elemento.

Segundo Santaella(2003): “São muitas as razões para esse fenômeno da hibridação, (na arte) entre as quais devem estar incluídas as misturas de materiais, suportes e meios, disponíveis aos artistas e propiciadas pela sobreposição crescente e sincronização consequente das culturas artesanal, industrial e mecânica”<sup>14</sup>

Ao pensar o meu trabalho detenho sempre alguma dificuldade de enquadramento, no contexto de uma determinada disciplina, no entanto recorro a este propósito a afirmação de Donald Judd de que “Um trabalho apenas precisa ser interessante” 15

---

14 SANTAELLA, L. 2003. Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo

15 Judd, Donald - Specific Objects 1963 - in: Arts Yearbook, 8, 1965. pp. 74-77. Reprinted in Donald Judd, Complete Writings 1959-1975, Halifax: Nova Scotia College of Art and Design, 1975, p. 184



Fig.27

“Nem tudo o que se encontra numa moldura é arte”  
Esferovite, fibra de vidro e madeira, 2013



Fig.28

Sem título  
Esferovite, fibra de vidro e pele elástica  
Átrio do Edifício da Esad, 2013

Na primeira peça realizada para esta serie (Fig.16)<sup>16</sup> tornou-se óbvia a relação que a peça assumia com a superfície de suporte, sendo deliberada a minha intenção reforçar o caráter fechado e limitativo de uma moldura, por via a conseguir estabelecer um caráter irónico da obra com o título e o espaço em que foi exposta: a rua.

Apesar desta peça conter algumas peculiaridades, foi a partir da mesma que senti a necessidade de continuar a isolar e invocar as volumetrias expostas. Pelo que o passo seguinte foi evidente e inevitável: fundir a peça com o espaço de suporte por forma a produzir uma ambivalência e um dualismo paradoxal entre os dois registos.

A serie evoluiu naturalmente de ações iniciais em espaços fechados (Fig.17) para espaços exteriores passíveis de um posicionamento no campo do *site-specific* para com a arquitetura de suporte.

---

16 De salientar que o título atribuído à peça, (exceção em relação aos meus restantes trabalhos) apenas carrega consigo a ironia da legitimidade da obra, por via de um sarcasmo inerente ao espaço onde a obra foi exposta.

Esta mudança de paradigma, alterou drasticamente a ação das minhas peças no espaço. Passando para uma dimensão onde a estrutura arquitetônica é invadida, num registo passível de associar ao conceito de “escultura no campo expandido”<sup>17</sup>. O que transportou o meu trabalho na incidência de uma nova abordagem e questionamento do espaço, ultrapassando os limites da noção tradicional da escultura sugerindo ações onde o binómio Arquitetura / Escultura se fundem.



Fig.29

Sem título, 2014

Esfervite, fibra de vidro e pele elástica Edifício ESAD



Fig.30

Idem

Esta ação dinâmica criou um novo campo que já não permite – à semelhança do que defende Rosalind Krauss –, a aplicação do termo escultura. Admitindo porém o ajustar na combinação de duas exclusões: não-paisagem e não-arquitetura.<sup>18</sup>

Através destas colagens híbridas que contaminam a arquitetura é-me permitido mesclar disciplinas distintas, lançando questões que permitem convocar a atenção do público para espaços e arquiteturas tradicionalmente inertes e *adormecidas*.

---

17 KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado, Caminhos da escultura moderna. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

18 KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. In: Caminhos da escultura moderna. São Paulo: Martins Fontes, 2007.





Fig.31

Sem título , 2014

Esferovite, fibra de vidro e pele  
elástica Edifício ESAD – Caldas da Rainha



Fig.32

Idem

Este diálogo remete-me para os trabalhos de Christo e Jeanne-Claude, onde através da envolvência e repetição se mudam a percepções e relações definidas de uma construção ou paisagem, abrindo uma multiplicidade de possibilidades narrativas diante de um determinado contexto anteriormente fechado.

Este domínio da obra, tende a encontrar paralelo com a minha serie de assemblages híbridas, que sendo temporária, desde logo pelo facto de, enquanto instalação ser por excelência uma obra que só se materializa quando instalada.



Fig.33

Wrapped Reichstag, Berlin, 1971-95

Christo and Jeanne-Claude

Photo: Wolfgang Volz

Este aspeto é essencial à experiência da obra, que projetada para um qualquer local definido, passa a ser um site-specific, onde tende a ser uma experiência efémera. Reforçando a ideia de uma ação definida e finita no espaço e no tempo, característica esta, que age como um catalizador do antagonismo para com o local de ação.

Sofrendo um processo de metamorfose aquando de uma nova montagem, onde operam mutações formais, simbólicas e espaço-temporais que tornam a sua ação única a cada repetição.

Interessa-me ainda no trabalho de Christo e Jeanne Claude, o extrapolar da ação para novos espaços, definindo novas fronteiras para além do espaço da galeria, afastando-se de quaisquer limites pré-determinados. Destaco a este propósito o caso da obra *Museu de Arte Contemporânea Embrulhado* (fig.34), de 1969, em Chicago, onde para além de cobrirem o exterior do Museu, os artistas cobriram também o chão e as escadarias no seu interior.



Fig.34 - Museu de Arte Contemporânea Embrulhado, Christo and Jeanne-Claude, 1969

Revejo-me ainda no facto de assumirem aquando do ato de cobrir, uma estética bruta onde os materiais como nós, cordas e panos, são assumidos na sua condição, criando contornos irregulares nos objetos cobertos. Ao conseguirem que edificios inertes pela sua falta de expressividade se reconfigurem, despertando uma recodificação simbólica em relação ao espaço circundante, os edificios passam a evidenciar-se, a existir de novo.

No caso das minhas intervenções, procuro que essas recodificações simbólicas aconteçam através da ideia de intrusão ou anormalidade, num jogo simultâneo e ambíguo entre assimilação e rejeição.

## ***Do desenho da gestualidade***

Ao perspetivar a obra aqui apresentada e as mutações progressivas do meu trabalho, relembro as palavras de Montaigne: “Somos retalhos de uma textura tão disforme e diversa que cada pedaço, a cada momento, faz o seu jogo. “<sup>19</sup>

É-me comum sustentar a minha atitude na lógica do afastamento de convenções, sendo a alternância de discurso indispensável à minha dinâmica artística pessoal. Neste propósito revejo-me num paralelo com artistas que ao longo do seu processo criativo se libertaram do percurso anterior em rutura consigo mesmo.

Relembro as palavras de Henry Miller “Aquilo que, momento a momento, se passa na vida de um homem é para sempre insondável. É absolutamente impossível que alguém conte a história toda, por muito limitado que seja o fragmento da nossa vida que decidamos tratar.”<sup>20</sup> ou nas palavras de Matias Aires ao afirmar que "A inconstância nos serve de alívio, e desoprime, porque a firmeza é como um peso, que não podemos suportar sempre, por mais que seja leve; e com efeito como podem as nossas ideias serem fixas, e sempre as mesmas, se nós sempre vamos sendo outros? <sup>21</sup>, recordando-me ambos que a constância e racionalidade são hoje elementos sobrevalorizados.

Ao estabelecer diálogos com a obra em execução, observo que a presença do meu corpo no trabalho é evidente, num paralelo com Pollock (apenas relativo ao processo, pois enquanto que Pollock pretendia por em causa a imagem, o meu trabalho não apresenta tal pretensão). Revejo-me no entanto no afastamento da ideia que a obra apresenta em si uma mensagem a ser decifrada.

São no entanto óbvias as comparações relativas à espontaneidade do gesto, num método de construção da obra muito físico que implica a utilização do meu corpo ao longo da pintura, como meio de execução ou ainda no facto da ação ser realizada no chão, a par com o improvisado ou da falta de um projeto preliminar.

---

19 - MONTAIGNE, M. Ensaaios. capítulo 1, p. 95. São Paulo: Martins Fontes, 2000/2001, trad. Rosemary Costhek Abílio. capítulo 1, p. 95

20 - Henry Miller, in "O Mundo do Sexo" Disponível em: <http://www.citador.pt/textos/nada-e-certo-henry-miller> - Acesso a 19 Dezembro de 2014

21 - Matias Aires, in 'Reflexões Sobre a Vaidade dos Homens e Carta Sobre a Fortuna' Disponível em <http://www.citador.pt/textos/em-nada-podemos-estar-firmes-matias-aires> - Acesso a: 19 Dezembro de 2014.

Ao nível das escolhas materiais, subsiste uma óbvia preponderância de materiais associados à construção civil, cuja escolha é passível de assentar em alguma reminiscência do meu inconsciente, por experiências profissionais anteriormente vivenciadas.

No entanto e embora consciente que não domino a razão da escolha do material, procuro que o mesmo estabeleça ao ser trabalhado uma empatia assente na expressividade da matéria, pelo que a preferência por materiais pobres e pela austeridade dos gestos no registo procuram apenas enaltecer a poética da própria obra.

Interessou-me sempre a procura de um espaço ambíguo, potenciador de leituras díspares, quer de unidade da obra, quer de interpretação dos elementos que a compõem. Esta procura conduziu-me até ao biomorfismo. Definido como “Forma ou imagem que, embora abstrata, se refere ou evoca formas de vida”, este conceito abarcava e enfatizava as ligações entre arte e vida, entre arte e natureza.

Os meus trabalhos tendem a manifestar o debate da problemática da linha em relação ao espaço e do desenho na sua relação com a tridimensionalidade, através de uma monocromia intencional, apenas desviada no teor de gradação de alguns tons por via a acrescentar um reforço do papel ilusório a sua verdadeira inscrição no espaço.

Este caráter influencia as dimensões tendencialmente grandes da minha obra, por forma a reforçar a dinâmica do jogo de repetições indecifráveis, pela sua posição perante o observador



Fig.35  
Sem título, 2013  
Esferovite, fibra de vidro e pele elástica





Fig.36

Sem título, 2013

Esferovite, fibra de vidro e pele elástica

A este propósito afirma Sol LeWitt: “Determinar o tamanho de uma peça é difícil. Se uma ideia requer três dimensões então parece qualquer tamanho serviria. Se a coisa fosse de tamanho gigantesco só seria impressionante e a ideia pode ser totalmente perdida. Mais uma vez, se ele for muito pequena, pode tornar-se irrelevante. A altura do espectador pode ter alguma influência sobre a obra, e também o tamanho do espaço dentro do qual ela será colocada” (1967)<sup>22</sup>

Procurando inicialmente dialogar com as paredes envolventes através do contraste da ação dos meus gestos num espaço limitado, comecei a interessar-me pela ideia de uma obra cuja dimensão se sobrepunha ao leitor, isto é, uma poética ampliada movendo o espectador em torno da ideia, num jogo de ambiguidade da obra e da percepção ou nas palavras Anish Kapoor:<sup>23</sup> “...um sistema simbólico e formal que manifesta problema.”

---

22 Le Witt S. " Paragraphs on conceptual Art " Artforum (June, 1967).

23 Anish Kapoor, em entrevista ao jornal “El cultural”, (março de 2010)



Fig.37

Sem título, 2013

Cimento cola sobre esferovite pintado a esmalte

2750x 1830 cm aprox



Fig.38

Sem título, 2013

Cimento cola sobre esferovite pintado a esmalte

2350x 1500 cm aprox

O que foi acontecendo moldou posteriormente a minha linha de trabalho: acidentalmente a cor foi introduzindo na obra uma alusão à corporalidade - embora as minhas primeiras obras obedecessem à monocromia, fui percebendo que em alguns casos o recurso à cor ampliava o diálogo com o espectador -. A par desta ocorrência ao ampliar a fragmentação da profundidade na elevação e depressão de planos, a conexão com o observador era de alguma forma ativada. O que me levou a uma alteração de percurso, transportando-me para a dimensão atual do meu trabalho. Onde eclodiu, uma massa que aparenta ter rompido o espaço, crescendo associada à arquitetura. Na superfície da parede algo indefinido avança e transmite um desconforto inquietante passível de interagir com o observador. Esta dimensão amplificou um sentido poético do meu trabalho, reforçado através do diálogo agora estabelecido entre o edifício e o corpo do espectador que simultaneamente levanta questões de relação antropomórfica, equilíbrio e ação da obra.

Para além da afinidade de conceitos para com os artistas Cristho e Jeanne Claude referidas anteriormente, as propriedades das minhas peças na sua ação simbiótica com o espaço, remetem-me para autores cujo questionamento da dimensão arquitetónica e da espacialidade é evidente, embora por perspetivas distintas: Richard Serra e Maya Lin .



Fig.38  
Fulcrum 1987  
Richard Serra



Fig.39  
Systematic Landscapes, 2006  
Maya Lin

Ambos percorrem caminhos onde a dinâmica estabelecida encontra linhas de contacto com Construtivismo Russo ou a Bauhaus pela sua ideia revolucionária de uma fusão entre artes, para questionarem e invadirem o espaço tradicional da arquitetura, apontando para uma evidente relação entre arquitetura e arte de forma não parcial.

No caso de Maya Lin, a sua forma de estabelecer diálogos arquitetónicos com recurso a códigos de linguagem da natureza interessa-me pela capacidade de ligar arquitetura e arte de uma forma assumidamente simbiótica. Pois para além de nos convidar a refletir quanto à forma como vemos o mundo, o seu diálogo integra-se no domínio do “campo expandido” em que arte e a arquitetura estabelecem relações de colaboração e questionamento constante, dissolvendo aquelas que eram anteriormente fronteiras disciplinares fechadas, para compor um novo registo contemporâneo.

Enquanto na obra de Maya Lin é a sua forma subtil de diluir o seu trabalho no espaço onde este habita no caso de Serra interessa-me o confronto que as suas esculturas potenciam ao evidenciarem no dualismo paradoxal de questionar o espaço, por via da imposição e contraste com o meio envolvente e simultaneamente permitirem uma simbiose entre a escultura e o espaço habitado.

Ao longo dos seus trabalhos surge o registo de uma arte, que anteriormente renegada passa a reivindicar um lugar no espaço.

A este propósito recorro aqui a palavras de Robert Smithson: “A arte dos nossos dias, já não é uma arquitetura produzida após um pensamento, ou um objeto para anexar num edifício depois de concluído, mas sim um compromisso total com o processo de construção do chão ao céu. A antiga paisagem do naturalismo e do realismo está sendo substituída pela nova paisagem do artifício e da abstração.”<sup>24</sup>



Fig.40

Maya Ying Lin, Vietnam Veterans Memorial, 1981- Richard Serra, Schunnemunk Fork 1990-91 Mountainville black granite, Washington, D.C



Fig.41

Interessa-me a intimidade alcançada pela especificidade do lugar de implantação e a fusão de dois registos aparentemente dispares que se assumem no espaço, mas que ainda assim alcançam a capacidade de questionar o espaço e surpreender numa atitude insubordinada. Surgindo ainda o choque para com o público, que num jogo de estranheza recíproca, é confrontado com o objecto artístico, que contamina e é contaminado.

---

24 Robert Smithson, MOCA, p. 198, extraído de texto originalmente publicado na revista Studio International (fevereiro/abril 1969) sob o título “Aerial Art”. (tradução do texto da responsabilidade do autor)

Formalmente as minhas peças, estabelecem ligações com a arte biomórfica<sup>25</sup> adjacente ao universo de David Cronenberg, onde subsistem narrativas que assentes num confronto entre o espectador e a obra, estabelecem um diálogo incómodo e desconfortável.



Fig.42  
Sem título  
Esferovite, fibra de vidro e pele elástica



Fig.43  
Cena do filme Videodrome, 1983  
David Cronenberg

Na amálgama produzida por David Cronenberg entre a corporalidade de personagens que se fundem noutros elementos, reconheço o diálogo estabelecido entre as minhas esculturas e o espaço que o recebe, Onde a transformação por assimilação e rejeição simultânea de novos elementos, desencadeia uma narrativa que invoca inquietações insólitas e viscerais.

25 Termo usado pela primeira vez em 1936 por Alfred Barr. Com ligações com o surrealismo e modernismo, a arte biomorfista incide sobre a utilização formas orgânicas, um dos exemplos arquitetónicos mais reconhecidos desta corrente será a Sagrada Família de Gaudí ou o trabalho do austriaco Friedensreich Hundertwasser.





Fig.44

Sem título

Manga de esponja e esmalte sobre mdf (pormenor)



Fig.45

Cena do filme Existenz, 1999

David Cronenberg

Em suma, interessa-me que ao longo dos meus trabalhos permaneça uma ideia transversal, passível de considerar como uma entidade, onde uma narrativa poética enigmática é presa na natureza dos materiais que a compõe, para posteriormente se expor numa lógica cujo o sentido é aberto ao observador.

“A arte não é utilitária. Quando a arte tridimensional começa a assumir algumas das características, tais como a formação de áreas utilitárias, que enfraquece a sua função como arte.” Sol LeWitt <sup>26</sup>

Ao oferecer possibilidades de narrativas distintas a cada leitura, tenciono promover a subjetividade da obra na sua relação com espetador ambicionando criar uma poética de contemplação.

Os meus trabalhos aspiram a figurar como pontos de paragem na uniformidade latente da vida, num acesso que é simultaneamente uma saída e o vislumbre de um momento de suspensão e contemplação. Pretendo aludir ao questionamento.

Encaro por isso a minha produção artística como uma necessidade de percorrer uma dinâmica de componente abstrata, onde coabitam os paradoxos meditativos da repetição e a poética da narrativa do espaço e do corpo, associados à brutalidade dos materiais, num registo de difícil denominação. Consciente no entanto, do ensinamento de Duchamp, de que a arte serve *apenas* para dar objetos às ideias.

---

26 Le Witt S. " Paragraphs on conceptual Art " Artforum (June, 1967).

## **Conclusão**

Neste projeto de investigação em artes plásticas procurei encontrar e dar a conhecer as causas, conceitos e processos intrínsecos à produção do meu objeto artístico. Em suma, o culminar desta tese obrigou-me a um olhar retrospectivo crítico, numa espécie confronto pessoal entre a narrativa e a obra produzida, que se revelou como uma oportunidade de clarificação sobre as problemáticas do meu processo de produção artística

Tendo por base a minha produção artística dos últimos anos, esta dissertação foi motivada pela necessidade de aprofundar o meu trajeto artístico através de novas reflexões, por forma a enquadrar a minha produção artística num patamar passível de reivindicar uma obra plástica própria.

Consciente de que dificilmente a investigação artística encontra um fim, e que a sua exploração apenas adiciona novos caminhos e configurações ao processo de criação artística. Observo que apesar das incertezas quanto ao resultado, as descobertas são sempre obra do investimento na procura de um registo individual e que são os novos caminhos encontrados que me permitem, a partir da reflexão potenciar as descobertas vindouras.

Findo este exercício, fico com a noção de um percurso que não se desenrolando linearmente, consegue na sua trajetória conter uma linha de trabalho transversal ao todo. Assim e partindo do exemplo da superação dos limites do suporte na minha obra, resta-me ultrapassar os limites do espaço académico em que me fui simultaneamente expondo e escondendo nos últimos anos, para uma dinâmica mais aberta ao exterior.

Dando primazia à intuição e aos anseios próprios da minha curiosidade relativamente ao fazer artístico, pretendo remeter os meus trabalhos futuros a contextos de amplitude mais alargada, que envolvam e resvalam para situações e espaços mais comuns, fora da esfera fechada das galerias. É minha pretensão que as minhas próximas obras legitimem o percurso anterior, continuando a explorar as potencialidades e os limites da minha ação no campo das artes plásticas, intervindo na arquitectura urbana, de forma a criar novas dimensões e questionamentos conceptuais entre o espaço público e o meu trabalho.





## Bibliografia

- BAUDELAIRE, Charles, O Pintor da Vida Moderna IN Baudelaire, C. A Modernidade de Baudelaire, (apres. Teixeira Coelho / trad. Suely Cassal), Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988, pp 159-212
- BENJAMIN W. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica (1936).
- BISHOP C. "Antagonismo e Estética Relacional" Originalmente publicado na revista October n. 110 (2004)
- BOURGEOIS, Louise; BERNADAC, MarieLaure e OBRIST, Hans-Ulrich. Louise Bourgeois, Destruição do Pai, Reconstrução do Pai. São Paulo, Cosac & Naif Edições, 2000
- DÄLLENBACH, Lucien. The Mirror in the Text. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.
- GARCIA, D., "Más mística que racionalista, alcanza verdades que la lógica no puede alcanzar", en torno de la investigacion artística, Contra textos, Macba 2011
- JACKSON Pollock: An Interview, by Maria Caamano,, 1950.
- KRAUSS, Rosalind Sculpture in the Expanded Field, apareceu em The AntiAesthetic: Essays on PostModern Culture, Washington Bay Press, 1979.
- LE WITT S. " Paragraphs on conceptual Art " Artforum (June, 1967).
- AIRES, Matias in 'Reflexões Sobre a Vaidade dos Homens e Carta Sobre a Fortuna'
- MILLER, Henry."O Mundo do Sexo"
- MIKLOS, Claudio. A Arte Zen e o Caminho do Vazio: uma investigação sobre o conceito zen-budista de Não-Eu na criação de arte. (Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte, Universidade Federal Fluminense. Orientador: Prof. Dr. Luciano Vinhosa Simão.) Niterói, ano 2010, 143
- Morin, E, "El Desenho e el desígnio complejos" introducion al pensamiento complejo (2008)
- MORIN, E. "Meus Demónios", Edição portuguesa, Europa América, 1996.
- POLLOCK, Jackson "My Painting", in Pollock: Painting (editado por Barbara Rose), Agrinde Publications Ltd.: New York (1980), page 65; originally published in Possibilities I, New York, Winter 1947-8:

*ANEXOS*

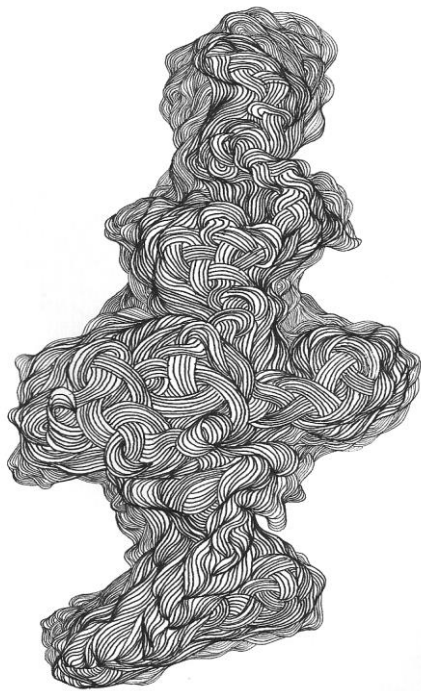


Fig.37  
Sem titulo  
Desenho a caneta  
A5

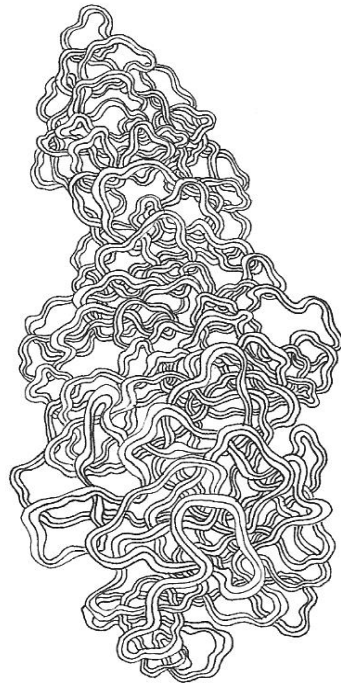


Fig.38  
Sem titulo  
Desenho a caneta  
A5

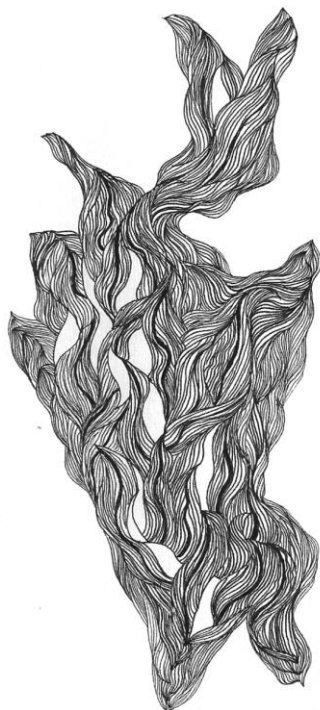


Fig.39  
Sem titulo  
Desenho a caneta  
A5

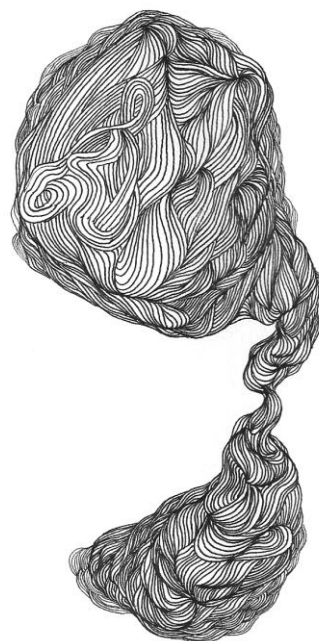
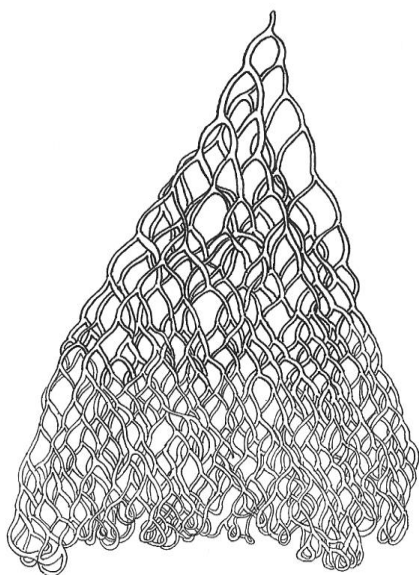
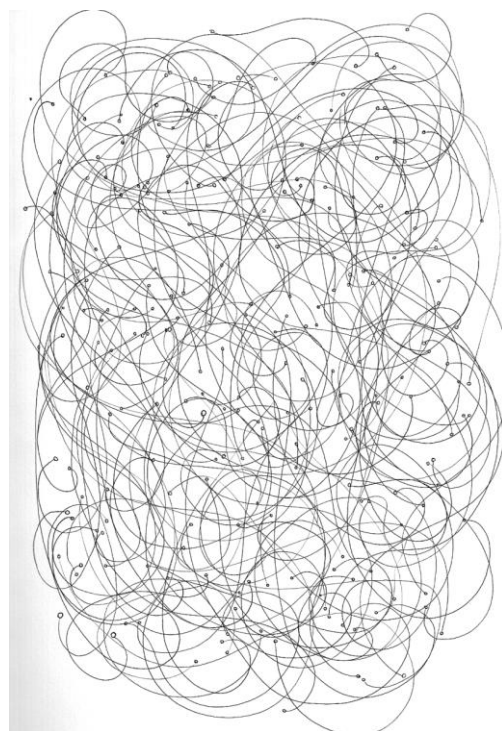


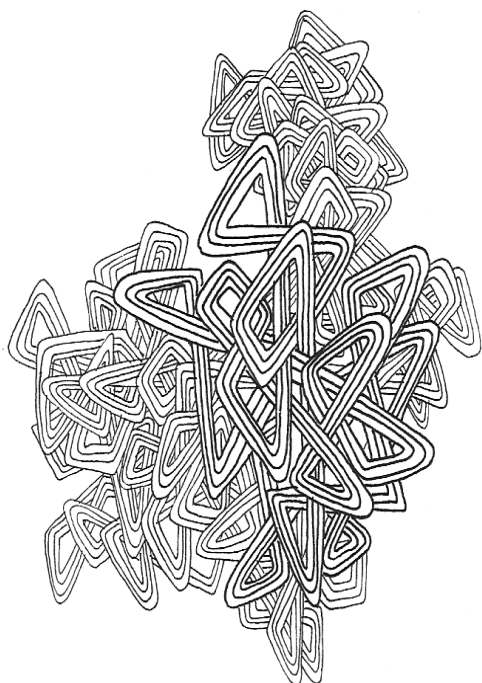
Fig.40  
Sem titulo  
Desenho a caneta  
A5



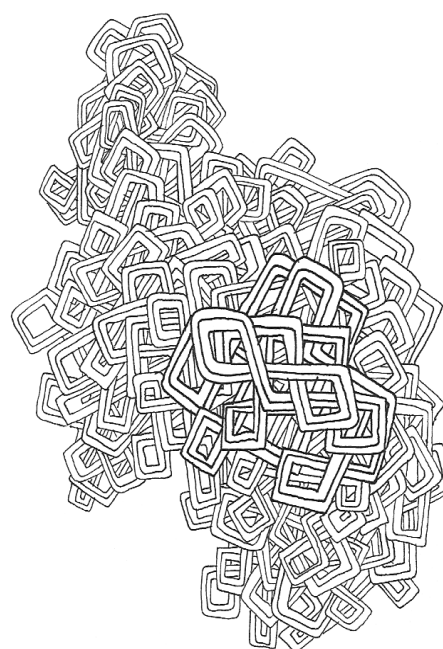
*Fig.41*  
Sem titulo  
Desenho a caneta  
A5



*Fig.42*  
Sem titulo  
Desenho a caneta  
A5



*Fig.43*  
Sem titulo  
Desenho a caneta  
A5

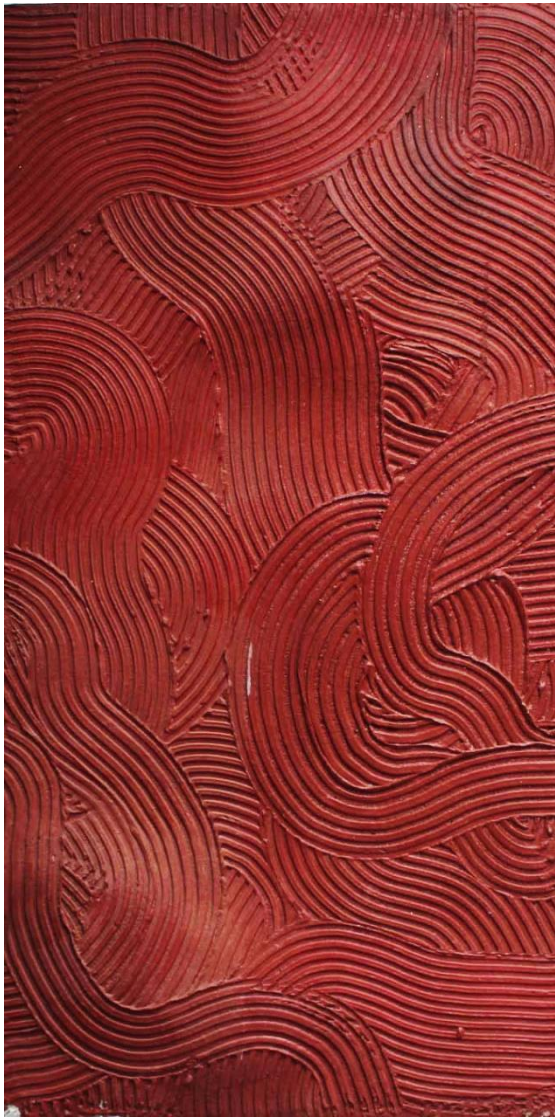


*Fig.44*  
Sem titulo  
Desenho a caneta  
A5



*Fig.45*  
*Sem título*  
*Manga de esponja e esmalte sobre mdf 2300 cm x 1500 cm aprox.*



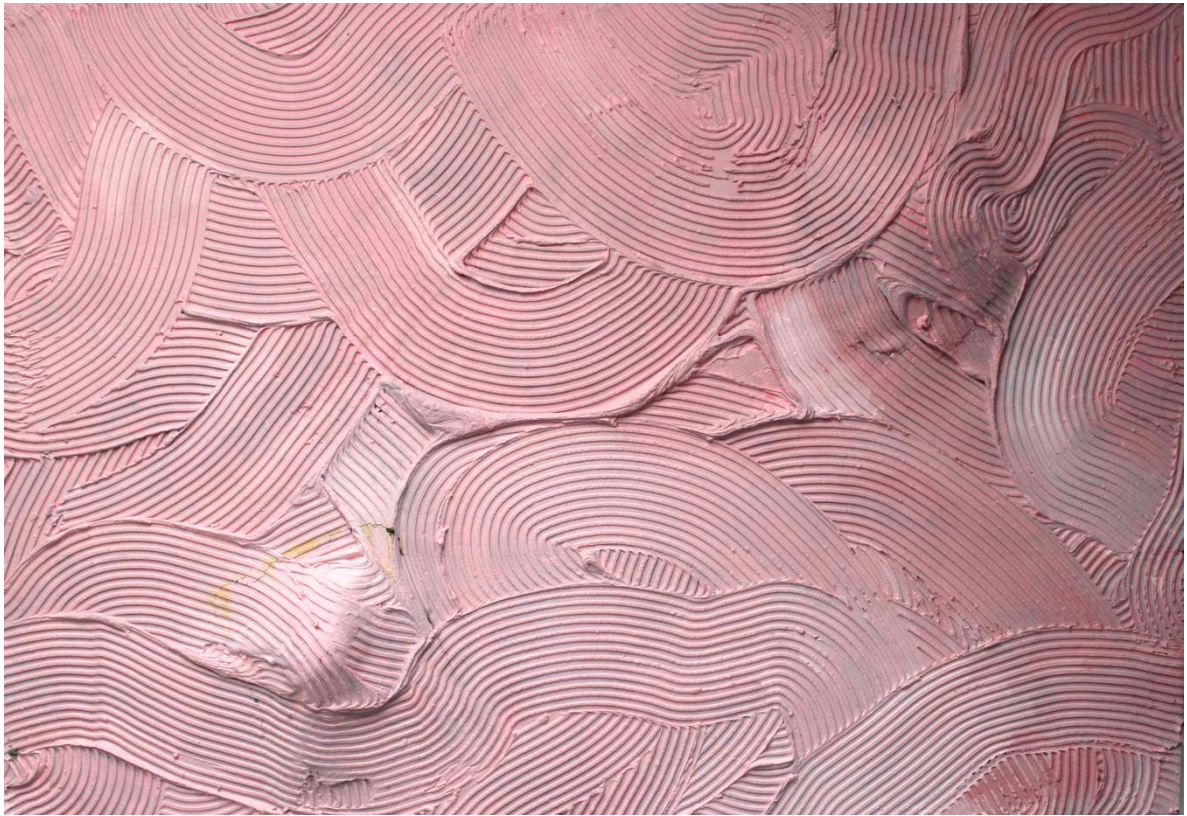


*Fig.46*  
*Sem título*  
*Cimento Cola sobre Esferovite pintado a esmalte*  
*2750 cm x 1830 cm aprox.*

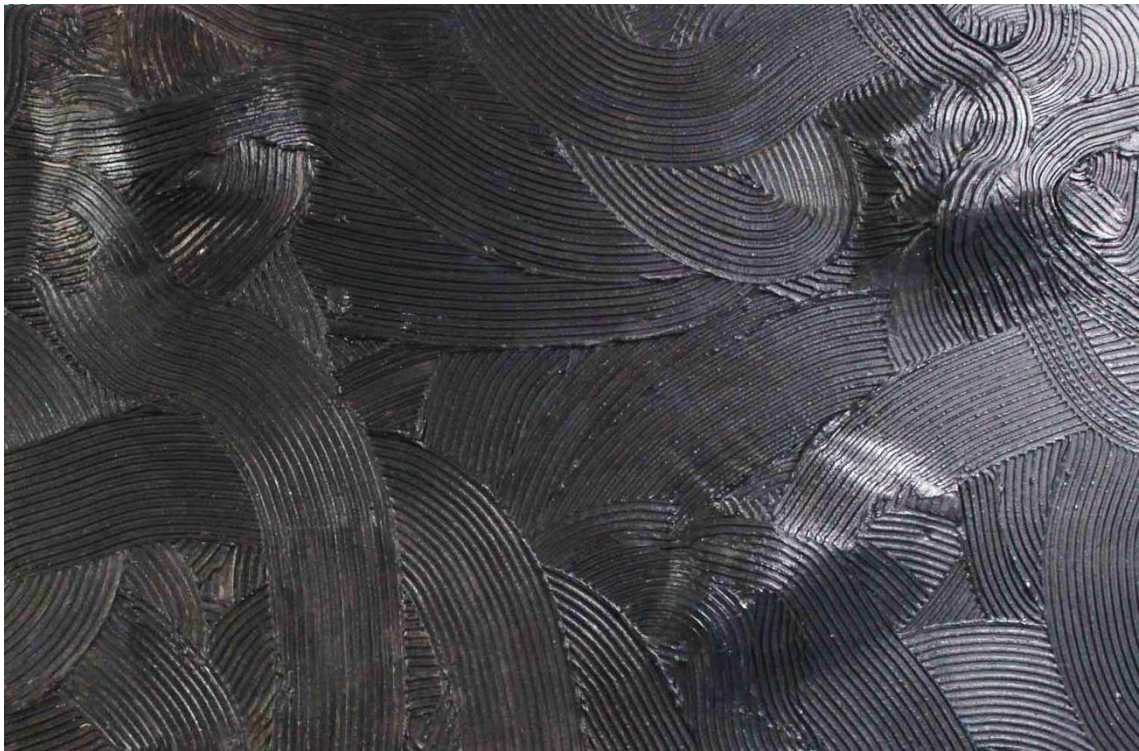


*Fig.47*  
*Sem título*  
*Cimento Cola sobre Esferovite pintado a esmalte*  
*2300 cm x 1500 cm aprox.*





*Fig.48*  
*Sem título*  
*Cimento Cola sobre Esferovite pintado pele elática e betadine*  
*2750 cm x 1830 cm aprox.*



*Fig.49*  
*Sem título*  
*Cimento Cola sobre Esferovite pintado pele elática e esmalte*  
*2750 cm x 1830 cm aprox.*





*Fig.50*  
*Sem título*  
*Esferovite, fibra de vidro e pele elástica*



*Fig.51*  
*“Nem tudo o que se encontra numa moldura é arte”*  
*Esferovite, fibra de vidro e madeira*





*Fig.52*  
Sem título  
Esferovite, fibra de vidro e pele elástica  
Edifício Esad



*Fig.53*  
Sem título  
Esferovite, fibra de vidro e pele elástica  
Edifício Esad



*Fig.54*  
Sem título  
Esferovite, fibra de vidro e pele elástica (pormenor)  
Edifício Esad





*Fig.55*

Sem título

Esferovite, fibra de vidro e pele elástica

Edifício Esad