

DE UMA A OUTRA COISA

Escultura como materialização de energia

Pedro Ruivo

Outubro 2013

Nota prévia

Dois anos antes de ingressar no ensino superior tive um acidente de viação que me provocou um coma de treze dias. Ao acordar tive uma experiência equiparável à que é descrita por António Damásio como, “... o momento do penetrar da luz, o momento preciso em que, sentados no meio do público, vemos abrir a porta do palco e um intérprete entra na zona de luz; ou, observando este acontecimento na perspectiva do intérprete, o momento preciso em que aguarda na obscuridade vê a mesma porta abrir-se e avança para dentro da luz que ilumina palco e público.”¹. Esta passagem descreve um momento em que passei a ter consciência de mim. Recordo uma luz longínqua que quando se aproximou me permitiu entrever o *palco*. Enquanto estive inconsciente, ligado às máquinas numa sala de cuidados intensivos, a energia do meu corpo continuou o seu trabalho. Mantive-me vivo e fez-me percorrer o *caminho* de volta à consciência. Quando aí chego, percebo que só existo enquanto corpo. É essa consciência que motiva e fundamenta todo o trabalho que tenho desenvolvido.

Durante as nossas vidas as transformações físicas e psicológicas exprimem-se através de sensações, de emoções e de comportamentos diferenciados. São essas mudanças que me remetem para o conceito de intérprete em António Damásio, e o de actor em William Shakespeare, presente na peça “As You like it” – “O mundo inteiro é um palco, e todos os homens e mulheres, apenas actores. Eles saem de cena e entram em cena, e cada homem a seu tempo representa muitos papéis”.

Como resultado daquele acontecimento e na sequência da leitura do livro “*Sentimento de Si*”, constatei a dialéctica existente entre o sentir e o pensar. Pude identificar a tensão da “entrada do si no mundo da mente” e que as emoções não são perceptíveis sem consciência. António Damásio refere-nos que antes da existência de um *Si*, que significa uma identidade, um *actor* no espectáculo da vida, há um corpo que reage a estímulos exteriores através de emoções traduzidas em representações cerebrais, que geram um sentimento - um “*sentimento de si*”.

¹ DAMÁSIO, António. “O Sentimento de Si, O Corpo, a Emoção a Neurobiologia da Consciência”, Publicações Europa-América, Men Martins, 2000, pág. 21.

Resumo

Neste projecto de Mestrado em Artes Plásticas desenvolvi esculturas e desenhos que procuram materializar o registo de fenómenos, acções e sensações que influenciam a percepção da matéria. Apostei num processo criativo que explora a relação sensitiva entre o observador e a energia implícita de um objecto. Relação essa, que se potencializa quando se permite uma desconstrução “material” dos objectos, aproveitando a natural capacidade que todo o tipo de material tem em activar, no observador, os mecanismos do “equipamento sensorial”².

This project for my Master in Fine Arts consists in a set of sculptures and drawings which I have developed as an attempt to materialize the record of all phenomena, actions and sensations that directly interfere with the perception of matter itself. I've worked through a creative process that explores the sensitive relation between the observer and the object's intrinsic energy. To allow the full exponential of such equation it was necessary to deconstruct the said object in terms of its “material” capitalizing the material's natural effect on the observer's so called “sensory equipment”.

Ideias-chave:

Energia,	Matéria,	Tempo,
Corpo,	Fenómeno,	Interior,
Instante,	Acção,	Registo,
Passagem,	Sensação.	

² GOURHAN, Leroi. “O gesto e a palavra 2 Memórias e Ritmos”, Edições 70, Lisboa, 2002, pág. 86.

Índice de Imagens

Imagem 1, Joseph Beuys, <i>Honigpumpe am Arbeitsplatz</i> , First presented at Documenta 6, 1977.....	14
Imagem 2, <i>Unique Forms of Continuity in Space</i> , Umberto Boccioni, Bronze, 1913.....	14
Imagem 3, <i>Raionismo vermelho</i> , Natalia Goncharova, 1913.....	15
Imagem 4, <i>Street Lighting</i> , Mikhail Larinov, oil on board, 1910/1911.....	15
Imagem 5, <i>Pássaro no espaço</i> ; Constantin Brancusi, 1928.....	15
Imagem 6, <i>Fish</i> , Constantin Brancusi, 1930.....	15
Imagem 7/8, <i>S/título</i> madeira 30 x 20,6 cm, 2007.....	16
Imagem 9, <i>S/título</i> , ferro, 30 x 40 x 40 cm, 2007.....	16
Imagem 10, <i>Enquadramento da Natureza</i> , Ferro, elementos da natureza, 62 x 62 cm, 2009.....	19
Imagem 11/12, <i>Alpi marittime: Continuerà a crescere tranne che in quel punto</i> , Giuseppe Penone, 1968/2033.....	20
Imagem 13, <i>Força</i> , Série: <i>Energia I</i> , limalha de ferro, ferro e imanes, 2008, 90 x 15 x 20 cm, 2008.....	21
Imagem 14, <i>Poça de chumbo</i> , Série <i>Energia II</i> , 30 x 47 cm, 2009.....	22
Imagem 15, <i>Cemitério de elefante</i> , Série <i>Energia III</i> , Chumbo derretido, 3,5 x 23 x 36 cm, 2009.....	21
Imagem 16, <i>S/título</i> Série: <i>Energia IV</i> , Chumbo derretido, 7,5 x 5,4 x 4,3 cm, 2008/09.....	22
Imagem 17, <i>Mentira</i> , Caneta preta sobre papel, 29,7 x 42 cm, 2000.....	23
Imagem 18, <i>S/título</i> , Série: “ <i>O Sentimento de Si</i> ” / <i>Retratos de emoção</i> , XXVI. Caneta Bic preta, lápis de cor preto, lápis de carvão, grafite, 42 x 59,4 cm, 2009.....	24
Imagem 19, <i>S/título</i> , Série: “ <i>O Sentimento de Si</i> ” / <i>Retratos de emoção</i> , XXI. Caneta Bic preta, verde, azule, laranja, grafite, Lápis de cor, 42 x 59,4 cm, 2009.....	24
Imagem 20, “ <i>O sentimento de Si</i> ”, “Série: sentimento de si” / <i>Retratos de emoção</i> , colagem com desenhos, 200 x 500 x 100 cm, 2010.....	26
Imagem 21, <i>S/título</i> , Série: <i>Instante I</i> , Chumbo e maçarico, 60 x 30cm, 2011.....	27
Imagem 22, <i>S/título</i> , Série: <i>Instante II</i> , Chumbo e maçarico, 30 x 23 cm, 2011.....	27
Imagem 23, <i>S/título</i> , Série: <i>Instante III</i> , Pano-cru e vidro destruído, 100 x 400 cm, 2011.....	28
Imagem 24/25, <i>S/título</i> , Série: <i>instante VI</i> , Vidro e ferro, 140 x 130 x 20, 2011.....	28
Imagem 26, <i>S/título</i> , Série: <i>Instante</i> , Folha-de-flandres com tiros de armas de fogo, 70 x 40 x 4,5 cm, 2011.....	28
Imagem 27, <i>Passagem</i> , Série: <i>Instante VIII</i> , Pano-cru, ferro, madeira e cola branca, 170 x 153 x 117 cm, 2011.....	29
Imagem 28, <i>Burning Rods</i> , Anselm Kiefer, 1987.....	29
Imagem 29, <i>Cloud Gate</i> , Anish Kapoor, Chicago, 2004.....	30
Imagem 30, <i>Sopa de universos</i> , Série <i>Terra Mãe V</i> , Algodão, Lã-Rocha, papel, esferovite, cartão, açafião, caril, pimentão-doce, café sal, salsa, nós moscada, cominhos, pimenta, Poliuretano, verniz, cola branca, acrílicos primários, 100 x 70 x 64 cm, 2011.....	31
Imagem 31, <i>S/título</i> , Série <i>Terra mãeVI</i> , Algodão, Lã-Rocha, papel, esferovite, cartão, açafião, caril, pimentão-doce, café, sal, salsa, nós moscada, cominhos, pimenta, Poliuretano, verniz, cola branca, acrílicos primários, 170 x 153 x 40 cm, 2012.....	34
Imagem 32/33, <i>S/título</i> , Série <i>Entretanto I</i> , Limalha de ferro, ferro e imanes, 200 x 4 x 20 cm, 2013.....	36
Imagem 34, <i>S/título</i> , Série <i>Entretanto IV</i> , Ferro e imane, 110 x 125 x 10 cm, 2013.....	37
Imagem 35, <i>S/título</i> redes de pesca fixas em pinheiros , dimensões variadas, 2013.....	37
Imagem 36, <i>S/título</i> redes de pesca fixas em pinheiros , dimensões variadas, 2013.....	38

Índice:

Nota prévia.....	3
Resumo.....	5
Ideias-chave.....	5
Índice de imagens	6
Introdução.....	9
Primeiro capítulo – O Início e introdução ao meu pensamento e produção artística.....	11
Segundo capítulo – Energia.....	19
Terceiro capítulo – “ O Sentimento de Si” / Retratos de Emoção;.....	23
Quarto capítulo – Instante.....	26
Quinto capítulo – Terra Mãe e Entretanto.....	30
Conclusão.....	36
Notas finais.....	40
Bibliografia.....	41

Introdução

Esta tese é composta por um projecto prático artístico que é acompanhado por um documento teórico. Este debruça-se sobre as seis séries de trabalho de um percurso (teórico-prático) sobre escultura como materialização de energia, sendo um exercício para situar o meu trabalho escultórico num contexto das ideias que vim a desenvolver sobre as *energias das matérias*. A cada série de trabalho corresponde um capítulo. No conjunto das séries expõem-se as três instâncias de energia, que serviram para realizar os objectos:

Energia como Fenómeno, como Acção e como Sensação.

Esta parte expositiva procura dar espaço a outros níveis de interpretação, sensoriais ou mesmo viscerais dos trabalhos. Pretende assim completar e apoiar o observador ajudando-o a compreender as minhas inquietações com as energias, o corpo da escultura, a textura, a cor, o peso o cheiro, assim como as relações estabelecidas com os materiais.

É também uma contextualização das minhas ideias na História de Arte e a criação de pontos de contacto e relações com outros artistas que se preocuparam em materializar ideias semelhantes.

Primeiro capítulo:

O Início e introdução ao meu pensamento e produção artística.

O meu interesse pelo livro de António Damásio é fruto da procura de respostas a questões com que fui confrontado resultantes do acidente referido na nota prévia, nomeadamente a incapacidade de saber que sentia, física e emocionalmente, e para as quais procurei dar formas de expressão plástica e artística.

Os conceitos como o *si-autobiográfico*³, o *si-nuclear*⁴ e o *proto-si*⁵, são-me úteis para reflectir sobre a capacidade de percepção da existência de uma passagem de energia pelo corpo. As minhas esculturas procuram uma relação directa com o observador. Nesta tese, dou expressão a um trabalho artístico-teórico chamando a atenção para a forma como a energia dos materiais é percebida pelo *equipamento sensorial*⁶.

A partir da minha experiência pude perceber a importância dos processos neurológicos e biológicos para a percepção do eu e das emoções. O facto de ter estado em coma significa que sofri uma mudança, uma transformação na forma da percepção, na forma como reagia aquele *equipamento*⁷. Houve interrupção. Há um antes e um depois. O traumatismo sofrido provocou transformações de capacidades físicas e mentais.

Vivi um momento de indefinição do meu corpo, do meu *Eu* “actor”, como definido por Shakespeare, uma vez que os sinais e estímulos captados pelos meus sentidos ou as imagens cerebrais produzidas não podiam ser percebidos, ou serem reconhecidos pelo *si-autobiográfico*. Segundo António Damásio, “O *si* autobiográfico baseia-se na memória autobiográfica constituída por memórias implícitas de múltiplos exemplos de experiência passada individual e de futuro antecipado. Os aspectos invariantes da biografia de um indivíduo formam a base da memória autobiográfica. A memória autobiográfica aumenta continuamente através da vida, mas pode ser parcialmente remodelada, de modo a reflectir novas experiências. Conjunto de memórias que descrevem identidade e pessoa podem ser reactivados sob a forma de padrões neurais e sempre que necessário, tornados explícitos sob a forma de imagens. Cada uma das memórias reactivadas funciona como ‘uma-coisa-que-está-para-ser-conhecida’ e gera o seu próprio pulso de consciência nuclear. O resultado é o *si* autobiográfico, do qual estamos conscientes.”⁸ E acrescenta “Baseia-se em arquivos prementes mas posicionais das experiências do *si* nuclear. Estes arquivos podem ser activados sob a forma de

³ DAMÁSIO, António. “O Sentimento de Si, O Corpo, a Emoção a Neurobiologia da Consciência”, Publicações Europa-América, Men Martins, 2000, pág. 206; 207.

⁴ Ibid. pág. 206; 207.

⁵ Ibid. pág. 206; 207.

⁶ GOURHAN, Leroi. “O gesto e a palavra 2 Memórias e Ritmos”, Edições 70, Lisboa, 2002. pág. 86.

⁷ Ibid. pág. 86.

⁸ DAMÁSIO, António. “O Sentimento de Si, O Corpo, a Emoção a Neurobiologia da Consciência”, Publicações Europa-América, Men Martins, 2000, pág. 206.

padrões neurais e transformados em imagens explícitas. Os arquivos são parcialmente modificáveis pela experiência ulterior. O si autobiográfico requer a presença do si nuclear para dar início a um desenvolvimento gradual. O si autobiográfico também requer o mecanismo da consciência nuclear, de modo a que a activação das suas memórias possa gerar a consciência nuclear.”⁹. O mesmo autor desenvolve também os conceitos de, *si-nuclear* e *proto-si*. “O si nuclear é inerente ao relato não-verbal de segunda ordem que ocorre sempre que um objecto modifica o proto-si. O si nuclear pode ser desencadeado por qualquer objecto. O mecanismo de produção do si nuclear sofre modificações mínimas ao longo de uma vida. Temos consciência de si nuclear”¹⁰. Aquele autor escreve ainda que o si nuclear “é o protagonista transitório da consciência, gerado para qualquer objecto que desencadeia o mecanismo da consciência nuclear. Devido à permanente disponibilidade de objectos capazes de desencadear o processo, o si nuclear é gerado continuamente e por essa razão parece ser contínuo no tempo. O mecanismo do si nuclear requer a presença do proto-si. A essência biológica do si nuclear é a representação, num mapa de segunda ordem, do proto-si a ser modificado.”¹¹. Por seu lado e seguindo o autor “O proto-si é um conjunto interligado e temporariamente coerente de padrões neurais que representam, a cada momento, o estado do organismo, a múltiplos níveis do cérebro. Não temos consciência do proto-si.”¹².

Estas referências de base para a percepção do mundo pelo eu do corpo que sente ou percepçiona servem de base ao conceito de energia presente no meu trabalho em escultura. Construir os objectos escultóricos ou desenhos, é como um acumular de memórias dos registos das energias que sendo exteriores ao observador lhe provocam, ao mesmo tempo, alterações no *proto-si* e consequentemente alteram a sua própria percepção.

Tem sido este o meu trabalho. Procuro que as minhas esculturas tenham uma relação orgânica com o espectador, que este percepcione, ou a presença de um fenómeno energético plasmado na matéria ou uma força transformadora das formas dos materiais ou ainda as sensações odoríficas dos materiais. A estas percepções correspondem três instâncias de energia. A energia como fenómeno, como acção e como sensação.

O conceito - *proto-si* - traduz-se, no meu trabalho como a percepção da energia que modifica o corpo. As instâncias de energia para que chamo a atenção nesta tese exprimem-se nas relações sensíveis com as minhas esculturas. A energia que se apresenta e que se materializa num registo, existente nas peças que constituem o meu trabalho.

As estruturas de segunda ordem são representações de relações entre corpo e a mente.

O autor referido enumera a percepção como uma forma estrutural e processual das relações e representações de segunda ordem¹³.

“1. Envolvimento do organismo por um indutor de emoção, por exemplo, um determinado objecto processado visualmente e resultando em representações visuais do objecto. O objecto pode ser ou não tornado consciente e pode ser ou não reconhecido, uma vez que nem a consciência nem o reconhecimento do objecto são necessários à continuação do ciclo.

⁹ DAMÁSIO, António. “O Sentimento de Si, O Corpo, a Emoção a Neurobiologia da Consciência”, Publicações Europa-América, Men Martins, 2000, pág. 207.

¹⁰ Ibid., pág. 206.

¹¹ Ibid., pág. 207.

¹² Ibid., pág. 206.

¹³ Ibid., pág. 324; 325.

2. Os sinais que se seguem ao processamento da imagem do objecto activam regiões neurais preparadas para responder à classe particular de indutor ao qual o objecto pertence (regiões de indução de emoções).

3. As regiões indutoras de emoção desencadeiam um certo número de respostas em direcção ao corpo, bem como em direcção a outras regiões cerebrais, e libertam uma larga gama de respostas corporais e cerebrais que constituem a emoção.

4. Os mapas neurais de primeira ordem, tanto nas regiões corticais como nas subcorticais, representam as modificações no estado corporal, independentemente de estas terem sido obtidas através de circuitos «corporais» ou «como-se-fossem-corporais», ou de mecanismos combinados. Os sentimentos emergem nesta etapa.

5. O padrão de actividade neural, nas regiões de indução de emoção, é cartografado em estruturas neurais de segunda ordem. As modificações no *proto-si* também são cartografadas em estruturas neurais de segunda ordem. O relato dos acontecimentos em curso, que descreve a relação entre ‘a emoção como objecto’ (a actividade nas regiões de indução de emoção) e o *proto-si*, é assim representado em estruturas de segunda ordem.”

Ou seja, a sequência dos mecanismos de como as emoções se relacionam connosco próprios. Como tomam conta de nós, como se exprimem e como nos modificam. É como uma codificação das sensações que ocorrem no nosso corpo e são representadas e percebidas no cérebro. Como se o corpo humano, com o seu cérebro, fosse uma “maquina” de codificação do que se sente e do que se vê - um processo que torna o “mundo” inteligível.

De acordo com a minha experiência eu não tinha consciência do efeito que uma emoção tinha ou poderia ter sobre o meu corpo porque o *si-autobiográfico*¹⁴, que corresponde às memórias das representações do *si-nuclear*¹⁵ e que serve de referência aos códigos produzidos pelo *proto-si*¹⁶, não se coadunavam. O eu anterior e posterior do acidente tinham um *proto-si* distinto. Conviviam assim, dentro de mim um eu com dois *proto-si* que me impediam definir o eu.

Na minha produção artística é como se tivesse a observar as reacções do meu próprio corpo, na relação com o meio durante a criação. Passei a ter em atenção as transformações do *proto-si*¹⁷ e do *si-nuclear*¹⁸ enquanto comportamentos da matéria do corpo que informam o meu eu *protagonista* tornando-se o meu corpo o próprio registo de uma energia. É através de transformações sensíveis como uma ocorrência de energia dos e nos materiais que construo os meus objectos.

Proponho um diálogo entre o objecto e o espectador, com base nas capacidades que os materiais têm em transformar o *corpo* estabelecendo uma outra percepção, criando uma possibilidade de experiência estética.

Esta tese trata de construir códigos do sentir uma escultura que assenta na relação do Sujeito, o seu Corpo, a Matéria, o Objecto e a Energia.

Para uma melhor compreensão deste trabalho importa estabelecer uma relação com Joseph Beuys, artista contemporâneo que se manifestou em várias áreas de expressão plástica. Para ele a

¹⁴ DAMÁSIO, António. “O Sentimento de Si, O Corpo, a Emoção a Neurobiologia da Consciência”, Publicações Europa-América, Men Martins, 2000, pág. 206; 207.

¹⁵ Ibid. pág. 206;207.

¹⁶ Ibid. pág. 206;207.

¹⁷ Ibid. pág. 206;207.

¹⁸ Ibid. pág. 206; 207.

sua experiência pessoal é a fonte vital que alimenta o seu trabalho “A minha história pessoal tem interesse somente na medida que até agora tentei usar a minha vida e eu próprio, como uma ferramenta.”¹⁹ Beuys criou um mito, um culto do artista, sobre si próprio a partir da reinterpretação de certos eventos que aconteceram para justificar a utilização de certos materiais nos seus trabalhos como, por exemplo o feltro e a gordura animal “Foi então socorrido por Tártaros que cuidaram das suas feridas. Este povo que vivia no meio da natureza rapidamente o aceitou como um deles: ‘Dunix Njemcky, du Tatar’, e trouxeram-no de volta à vida embrulhando-o nos seus cobertores tradicionais e mantendo-o quente envolto em cobertores de feltro e gordura animal.”²⁰.

No meu trabalho, diferentemente, não recorro a mitos ou lendas mas utilizo, com propriedade, a minha experiência real e as ideias que tiveram o seu início com a perda da percepção de emoções. É por causa dessa perda da percepção de emoções que eu deixo de ter consciência das energias imanentes às próprias emoções. O meu trabalho é precisamente essa investigação. Evito a construção subjectiva da autobiografia, tendo como princípio o uso dos factos reais sem os alterar subjec-



Img. 1 Joseph Beuys, *Honigpumpe am Arbeitsplatz*, First presented at Documenta 6, 1977.



Img. 2 *Munich Forms of Continuity In Space*, Umberto Boccioni, Bronze, 1913.

tivamente. Por exemplo, quando estava em Veneza e percorria a Strada Nuova apercebi-me que estabelecia diferentes relações com diferentes intensidade com as matérias do meio ambiente. O meu envolvimento com o meio era assim a um nível sensível das energias. Este acontecimento é o momento preciso em que recupero a capacidade de saber que sentia mas ainda sem perceber o que é que sentia. Ou seja, faltava-me uma nova interpretação sobre as novas transformações físicas e emocionais que tive.

Esta percepção deu-me consciência do meu posicionamento nas relações que conseguia estabelecer. Foi como “localizar-me” no espaço como um GPS de sensações.

O meu trabalho relaciona-se com o de Joseph Beuys na medida em que também trata uma ideia de energia. Segundo Nancy Spector para Beuys “a ‘transformação da substância’ era muito mais importante do que qualquer objecto estático final, e por conseguinte os seus esforços iam sempre no sentido de criar uma forma de arte em constante processo, contingente, sujeita a ser reconfigurada. Uma componente fundamental da sua *Teoria da Escultura*, ou a ‘teoria do calor’, era a ‘transformação’ como mudança de energia crua em forma significativa. Para Beuys este processo, com raízes na alquimia, era uma preocupação essencialmente dialéctica.”²¹ Assim, o processo desenvolvido por este artista é como uma manifestação de passagem de energia. Também eu utilizo a energia. Utilizo processos em que crio condi-

¹⁹ Tradução da responsabilidade do autor, JOSEPH BEUYS/TRANSFORMER TRAILER Jonh Halpen, I.T.A.P., Pictures, <https://www.youtube.com/watch?v=6qxVbbrZaNk>, 9:22 minutos, 01/08/2013

²⁰ Tradução da responsabilidade do autor do texto de, BORER, Alain. “The essential Joseph Beuys”, the MIT PRESS; Massachusetts institute of technology, 1997. pág. 12-13

²¹ Tradução da responsabilidade do autor do texto de, SPECTOR, Nancy. TAYLOR, Mark. “All in the presente must be transformed Barney Beuys”, Deutsche Guggenheim, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 2006. p22



Img.3 *Raionismo vermelho*, Natalia Goncharova, 1913.



Img.4 *Street Lighting*, Mikhail Larionov, oil on board, 1910/1911.

ções para a sua manifestação, como um instante de um fenómeno, uma acção ou sensação.

O meu pensamento inscreve-se nas correntes da História de Arte, nomeadamente as inquietações iniciadas no Futurismo, como por exemplo as desenvolvidas por Umberto Boccioni, em *Unique Forms of Continuity in Space*, que representa uma deslocação da matéria no espaço, o movimento aparente em escultura. Um pensamento que do meu ponto de vista, é representativo de uma energia motriz própria daquela época. Este trabalho de Boccioni representando o espaço ocupado pelo movimento da marcha da figura, é como uma materialização da força motora do corpo estendendo-se no espaço. Esta intenção pode-se verificar no meu trabalho com os objectos da série *Instante* (Img. 24) porque da mesma forma pretendo representar o movimento da energia que aplico através de um processo de destruição. Criando um registo desse processo no material.

Interesso-me também por um movimento que decorre deste primeiro - O Raionismo. Fundado e desenvolvido por Mikhail Larionov e Natalia Goncharova e acompanhados por Giacomo Balla, estes artistas pretendiam representar a energia da luz e a sua vibração no plano bidimensional da tela. Com composições não-objectivas, onde a luz é representada reflectida e refractada. Estes autores interessam-me porque desenvolveram objectos artísticos que representam a luz como uma energia.



Img.5 *Pássaro no espaço*; Constantin Brancusi, 1928.



Img.6 *Fish*, Constantin Brancusi, 1930.

gia.

A minha ideia de escultura como materialização de energia segue uma preocupação que vem de um cruzamento destas ideias e o pensamento de Brancusi. Este artista romeno desenvolve na área da escultura um interesse por uma presença ou aura

dos materiais que utilizava, através de formas abstractas e simplificadas. Brancusi afirma, “o meu trabalho é animado acima de tudo, pelo realismo. Procuro a realidade interior e oculta, a essência interior das coisas na sua própria e premente natureza.”²². Brancusi trata a ideia de energia como uma força anímica.

²² WALTHER, Ingo F. “Arte do sec. XX volume 2”, Ruhrberg [et al] Taschen GmbH, Hohenzollernring, Koln, 2010. pág. 425.

Início da Prática:

Nas obras desenvolvidas em 2007/2008 parti de uma reflexão e investigação sobre ideias-chave como tempo e interior. Estas questões fundamentais para a minha concepção de energia, serviram de premissa para construir dois objectos. Um primeiro em madeira e o segundo em ferro. O primei-



Img.7/8 s/titulo, madeira, 30 x 20,6 cm, 2007.



ro é constituído por uma secção de um tronco de árvore com duzentos e seis milímetros de diâmetro por trezentos milímetros de altura em que apliquei cortes a partir do seu eixo, de 35° à (drt.) e de 45° (esq.).

Deste segmento retirei

camadas que representam o tempo vivido por aquele elemento da natureza deixando apenas um, de duzentos e dez milímetros de altura por cem milímetros de diâmetro e seis milímetros de espessura, reinserindo-o no tronco principal, completando a circunferência de um anel. Criando um círculo, como representação de um ano de vida daquele tronco.

O segundo objecto é a materialização da ideia de interior. Para isto construí um cubo de quarenta milímetros de largura, oco, ao qual soldei nas quatro faces opostas, quatro tubos de ferro com cento e noventa milímetros de comprimento cada um, que atravessavam um outro cubo de noventa e cinco milímetros de largura.



Img.9 s/titulo, ferro, 30 x 40 x 40 cm, 2007.

A partir desta experiência pude aperceber-me de uma possível relação do meu segundo objecto com o espaço. O cubo pequeno está contido dentro do cubo grande que, por sua vez, está contido dentro de uma sala. No sentido inverso cada cubo contém dentro de si um outro e assim sucessivamente até ao infinito, sendo que no infinito o cubo continua vazio.

Comparo a minha preocupação sobre a existência de energia em escultura com a de Giuseppe Penone. Ele preocupa-se com as questões que a escultura levanta quanto ao seu conteúdo.

Ele diz, “Devo precisar que o meu trabalho no fundo nasce

como uma preocupação de escultura. O meu problema foi sempre como conseguir fazer escultura. O fazer escultórico não só como uma pesquisa de formas, mas uma procura do conteúdo de necessidade existencial ligado à escultura.”^{23a}. Penone desenvolve as suas esculturas como uma impressão na natureza, um gesto que a transforma. No entanto no meu processo de trabalho desenvolvo

²³ Tradução da responsabilidade do autor, GIUSEPPE PENONE DOCUMENTARY_part1 <https://www.youtube.com/watch?v=7Fo-76Gfg3w>, 27 segundos, 02/08/2013.

objectos que sejam criação de condições para a ocorrência de energia como manifestação da natureza.

Ao mesmo tempo e desde o início do meu interesse por este assunto tomei atenção às possibilidades que o corpo tem em envolver-se com as energias das matérias.

Para expor a minha ideia começo pela matéria.

Matéria “1. Substância que compõe qualquer corpo sólido, líquido ou gasoso. Matéria inorgânica e orgânica. Matéria cósmica, Astronomia. Aquela de que se formam os astros. 2. Substância cuja forma ou constituição pode ser transformada por acção de uma força ou de um agente.”²⁴.

No meu trabalho tenho em conta não só a matéria, mas sobretudo as suas manifestações. O que me interessa é o que é e não é observável pelos olhos, é toda a parte sensível e, ou invisível, das energias que fazem reagir e transformam a própria matéria.

Trato a energia como matéria em movimento. A energia da matéria pode ser perceptível pelo ser humano através dos seus mecanismos ou órgãos sensíveis e viscerais.

Apercebemos-nos da energia da matéria quando nos tornamos conscientes das transformações sensíveis do nosso corpo por ela provocadas. Essas sensações revelam a presença daquela energia.

No meu trabalho trato a matéria numa forma especial, a matéria reduzida a pó. O pó, que é matéria-prima de algum dos meus trabalhos, significa o mínimo perceptível pelo olho humano. Segundo Enciclopédia Einaudi – vol. 9 Matéria e Universo, a matéria é “o elemento estável sólido, premente da realidade, o suporte primário e passivo de qualidades sensíveis”²⁵. No entanto algumas propriedades físicas da matéria não são perceptíveis pelos nossos sensores primordiais como a visão e a audição. Para além do trabalho da matéria, trato também a relação desta com a energia. Sendo esta “...2 força física demonstrada”...“4 Capacidade de acção”...“7 Física, capacidade que possui um corpo ou um sistema de corpos de produzir trabalho. Energia calorífica, o mesmo que energia térmica” ... “Energia de activação. 1. Química. a adicional de que as moléculas necessitam para agir quimicamente”... “Energia radiante, a que pode ser transmitida de um corpo a outro no espaço sem a presença de meios materiais, propagando-se como onda; a que é transportada pelas radiações electromagnéticas.”²⁶.

Segundo a enciclopédia Einaudi – 9 Matéria e Universo; a definição de matéria diz: na “Física de Empedocles, surge pela primeira vez uma distinção entre dois princípios: um passivo (matéria) e um activo (força ou energia), ambas necessárias para uma descrição da realidade”²⁷.

Na minha tese estas duas ideias relacionam-se, e não é possível conceber uma sem a outra. No entanto necessito de introduzir elementos adicionais à ideia de energia para a tornar operacional no meu trabalho. Esta para existir e ser perceptível pelo homem, necessita de uma base material. Ou seja é uma projecção de matéria como energia de um material que é perceptível na medida em que pode ser vista ou sentida. Por isto o conceito de energia é matéria em movimento, que no meu projecto artístico existe materializada sob a forma de fenómeno, acção, ou sensação. Um exemplo des-

²⁴ CASTELEIRO, João Malaca. “Dicionário Da Língua Portuguesa Contemporânea”, Academia das Ciências de Lisboa, fundação Calouste Gulbenkian, Editora Verbo, Tilgráfica, S.A. – Braga, 2001.

²⁵ EINAUDI, Gulio. Enciclopédia Einaudi vol. 9 Matéria e Universo, INCM - Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 2012.

²⁶ CASTELEIRO, João Malaca. “Dicionário Da Língua Portuguesa Contemporânea”, Academia das Ciências de Lisboa, fundação Calouste Gulbenkian, Editora Verbo, Tilgráfica, S.A. – Braga, 2001.

²⁷ EINAUDI, Gulio. Enciclopédia Einaudi vol. 9 Matéria e Universo, INCM - Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 2012.

ta base material da energia é a atmosfera que é composta por partículas de matéria como oxigénio ou água e permite que outras energias se propaguem através de vibrações dessas matérias.

Na minha experiência pessoal, a percepção da realidade fez-se através das manifestações das sensações no meu corpo. Estas manifestações registadas na minha memória, servem de base às relações que procuro explorar nos meus objectos. Por princípio adopto a atitude de Alberto Caeiro:

“Sou um guardador de rebanhos.
O rebanho é os meus pensamentos
E os meus pensamentos são todos sensações
Penso com os olhos e com os ouvidos
E com as mãos e os pés
E com o nariz e a boca.

Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la
E comer um fruto é saber-lhe o sentido.

Por isso quando num dia de calor
Me sinto triste de goza-lo tanto,
E me deito ao comprido na erva,
E fecho os olhos quentes,
Sinto todo o meu corpo deitado na realidade,
Sei a verdade e sou feliz.”²⁸.

Tal como no poema estou atento aos sentidos que os materiais evocam e à experimentação das capacidades e resistências dos materiais. Procuro faze-las reagir para que elas reajam comigo, despertem as suas energias, para que possam accionar os meus sensores sensíveis, viscerais, que me transformando assim a minha percepção.

Empirismo; 1. Filosofia. Doutrina filosófica, segundo a qual todos as ideias provêm directamente da experiência, sendo esta a fonte de todo o conhecimento. 2. Conjunto de conhecimentos adquiridos pela pratica, que são fruto da experiência”²⁹. É a partir deste conceito filosófico que enquadro o meu trabalho, como uma procura de energias através de experiências com os materiais. Tento construir um código a partir das interferências ou reacções que a experiência provoca através do confronto entre energia e materiais, nas esculturas que realizo.

Tal como Alberto Caeiro assumo o corpo como uma base de dados dos registos da percepção de energias das matérias. Tornando-as em objectos poéticos com relações sensíveis.

O desenvolvimento do meu projecto escultórico tem sempre em consideração o Homem como natureza. O meu trabalho é uma reflexão sobre o Homem.

Nas esculturas desenvolvi sempre um exercício de experimentação de elementos que reagem e interagem produzindo alterações no observador. Este pode ou não identificar as alterações, e como

²⁸ CAEIRO, Alberto. “Poesia”, edição Fernando Cabral Martins Richard Zenith, Obras de Fernando Pessoa, Assírio & Alvim, Lisboa, 2004, pág. 42.

²⁹ CASTELEIRO, João Malaca. “Dicionário Da Língua Portuguesa Contemporânea“, Academia das Ciências de Lisboa, fundação Calouste Gulbenkian, Editora Verbo, Tilgráfica, S.A. – Braga, 2001.

tal reconhecer ou não que a escultura é o meio que provoca essas alterações por si sentidas. Assim, procuro encontrar novos sistemas de sensação ou relação do organismo com as esculturas. Procuo criar esculturas para que as pessoas possam perceber os sistemas de relação sensíveis estranhos à experiência estética. A escala dos meus trabalhos é sempre em relação ao Homem. Procuo que haja uma relação de semelhança entre a escala das peças e a escala do observador.

O observador na relação com os meus objectos não necessita de baixar nem levantar a cabeça. Não procuro questionar o posicionamento do espectador. São esculturas com uma escala que é compreendida na totalidade. São esculturas que permitem uma circulação em torno delas dando a percepção real da sua escala.

A segunda noção que desenvolvi na criação do projecto tese, é também uma relação de semelhança a partir da verticalidade. Adoptei a altura como medida primordial como metáfora do ser humano. Quis criar uma relação a partir da posição vertical, compreendi que esta posição ou linha introduz uma interrupção da linha do horizonte. É uma imposição de uma presença na amplitude do visível, ela consegue criar uma maior interferência com o espectador, é também nesse sentido que exploro os meus objectos como uma interrupção, como um fim ou início de um acontecimento.

2º Capítulo: Série Energia

Energia como fenómeno.

Este capítulo é fruto de uma clarificação da minha investigação sobre energia. Esta escultura decorre no seguimento das ideias sobre o tempo e interior e da experiência criativa da escultura com o nome Enquadramento da Natureza.

Nesta escultura, procurei materializar um olhar segundo uma ideia de racionalização da natureza,



Img.10 *Enquadramento da Natureza*, Ferro, elementos da natureza, 62 x 62 cm, 2009.

tomando como exemplo o parque e a reserva natural. Neste sentido construí uma grelha ortogonal com cinquenta e oito centímetros de altura por sessenta e dois centímetros de largura. Constituído por cinco barras horizontais fixas a outras duas verticais em dois lados opostos. A esta estrutura soldei vinte e cinco chapas de ferro quadrangulares de dez centímetros de lado com intervalos de 3 centímetros, A estas fixei através de imanes colados, elementos da natureza tais como: pedras, paus, folhas e cascas de pinheiro.

Neste processo pude observar que a limalha de ferro resultante do corte das barras de ferro, e o pó da oficina de metais, eram atraídos pelos ímans colados nos elementos que escolhi, este acontecimento, permitiu-me verificar que a limalha reagia na presença de uma energia magnética. Elas materializam um volume da acção

energética sobre o material. A quantidade de limalha atraída é sempre proporcional à força de atracção do imane. Este facto permitiu-me compreender que a energia existia no tempo e por uma força interior dos materiais, questões que trabalhara nos objectos anteriores, referidos no primeiro capítulo.

Foi a partir desta ideia, que iniciei a minha primeira série de trabalhos que deu início ao desenvolvimento desta tese de mestrado em artes plásticas sobre escultura como materialização de energia.

Esta série revela a minha preocupação em materializar energia, como prova da possibilidade de constituir esculturas, enquanto um registo da existência de energia. O registo, “(...)Acção de anotar, de passar a forma



Img.11/12 *Alpi maritime: Continuerà a crescere tranne che in quel punto*, Giuseppe Penone, 1968/20

escrita um facto, um documento, para que seja lembrado; acto ou efeito de registar, semelhante, anotação, apontamento”³⁰. Neste sentido, metodologicamente assumi

o meu projecto artístico de tese como uma componente de registo para a um somatório de factos.

Para o meu trabalho é importante a obra de Giuseppe Penone. Ele desenvolve um trabalho partilhando algumas premissas da arte Povera. Entendendo a natureza, como “a realidade”, desenvolve um projecto que relaciona o gesto do artista como uma marca na natureza, que por sua vez executa uma intervenção que interfere no decorrer dos fenómenos naturais, como é o caso: *Alpi maritime: Continuerà a crescere tranne che in quel punto*.

Ele diz, “Fazer uma escultura em relação com a natureza, era um modo para encontrar um novo campo de pesquisa, um novo espaço de trabalho. O primeiro trabalho foi de facto um gesto de escultura, onde a minha mão segurava o crescimento de uma árvore, substituída depois por uma mão em bronze. A minha ideia era esta, uma mão que apertava uma árvore, como se fosse uma continuação deste gesto no tempo. A árvore deveria dar por isso, portanto crescer de uma maneira diferente”^{31b}. Penone refere aqui a sua acção na natureza como uma impressão digital no tempo da matéria. É um trabalho de manipulação no crescimento de uma árvore, uma intervenção num fenómeno natural.

Nos objectos escultóricos da série *Energia* que desenvolvi em 2008, existe também um interesse pelos fenómenos da natureza, mas como um registo desses acontecimento. A minha actividade artística centra-se na criação de condições para a manifestação de fenómenos energéticos, de forma a que se realize um registo da sua passagem nos materiais. A ideia de registo aparece para constituir provas concretas que revelem métodos de transformação das formas dos materiais por acção de uma energia. Comportam-se como índice.

Também Beuys, que desenvolveu teorias e trabalhos sobre os conceitos de “warmth theory” ou “transformation” para as suas esculturas, acreditava na arte como uma transformação das formas e

³⁰ CASTELEIRO, João Malaca. “Dicionário Da Língua Portuguesa Contemporânea”, Academia das Ciências de Lisboa, fundação Calouste Gulbenkian, Editora Verbo, Tilgráfica, S.A. – Braga, 2001.

³¹ Tradução da responsabilidade do autor, Giuseppe Penone Documentary part1, <https://www.youtube.com/watch?v=7Fo-76Gfg3w>, 1:53 minutos, 02/08/2013.

dos conceitos. Joseph Beuys construiu objectos em que procurou obter uma transformação da forma da matéria aproveitando a dialéctica inerente às características dos materiais - quase como um processo alquímico. Segundo Nancy Spector, para Beuys. “ (...) Forças opostas são colocadas à prova através de «movimento», ou através da manifestação da vontade do artista perante o trabalho.

Caos - Ordem

Indeterminado – Determinado

Orgânico - Movimento - cristalino

Quente - frio

Expansão – contracção^{32c}

É deste ponto de vista que desenvolvo os objectos desta série. Dirijo a minha atenção sobre as características dos materiais, experimentando reacções através de duas energias, a magnética e a térmica, provocando transformações das formas dos materiais. Procuo responder à seguinte questão: Qual a materialidade de uma energia?



Img.13 *Força*, Série: *Energia I*, limalha de ferro, ferro e imanes 2008, 90 x 15 x 20 cm, 2008.

Procurando uma resposta, realizei pequenos exercícios com ímans, chapas de ferro e limalha e constatei que a energia nestes trabalhos se manifestava como fenómeno. Podemos definir Fenómeno dos seguintes modos “1. O que é percebido pelos sentidos ou pela consciência; facto que pode ser objecto de ciência. 2. Filosofia. Tudo o que é objecto da experiência sensível que resulta da síntese das intuições empíricas com as formas *a priori* de espaço e tempo, segundo Kant³³. Energia serve para demonstrar as capacidades que os materiais têm em criar e registar manifestações de energia – uma forma de tornar visível o invisível.

O processo da primeira escultura desta tese e que designei por *Força*, (Img. 13) consistiu em construir uma escultura vertical em que apliquei, limalha de ferro, desperdício de varias oficinas e de diversas dimensões. Cortei duas chapas de ferro quadrangulares de dez centímetros de largura fixas por um imane de quarenta quilos de força.

Num destes quadrados e na face oposta soldei uma porca de quatro milímetros de diâmetro, à qual enrosquei um varão roscado de 90 centímetros. A este fixei com oitos porcas, duas por cada imane, dois de sessenta e outros dois de oito quilos de força e vários mais pequenos fixos ao varão pelo magnetismo. De seguida aproximei limalha de ferro, permitindo que a energia magnética actuasse sobre este material e o atraísse. Dando forma a um volume que corresponde ao espaço de acção da energia magnética. No quadrado de ferro superior perfurei quatro furos com oito milímetros de diâmetro para aplicar quatro parafusos com as buchas correspondentes de modo a fixar aquele objecto ao tecto.

³² Tradução da responsabilidade do autor, SPECTOR, Nancy. TAYLOR, Mark. “All in the presente must be transformed Barney Beuys”, Deutsche Guggenheim, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 2006. pág. 22.

³³ CASTELEIRO, João Malaca. “Dicionário Da Língua Portuguesa Contemporânea”, Academia das Ciências de Lisboa, fundação Calouste Gulbenkian, Editora Verbo, Tilgráfica, S.A. – Braga, 2001.

Aristóteles define dialéctica como “busca de uma definição verdadeira, mediante divisão de géneros e espécies e a sua conexão, os dois extremos são, por um lado, a capacidade de fazer emergir a verdade...”³⁴.



Img.14 *Poça de chumbo*, Série *Energia II*, 30 x 47 cm, 2009.

Utilizo um método dialéctico na procura da verdade dos objectos. Com intenção de colocar em confronto a energia magnética e a energia gravítica. Para este trabalho. Escolhi formas e conceitos opostos ou que se relacionassem, nos objectos por oposição, tais como: aglomerado e isolado, plural e singular gravidade e magnetismo. Procurando desenvolver objectos que fossem uma afirmação e negação dessas relações (Img. 13).

Dialéctica significa no meu trabalho, uma atitude, um modo de ver reflexivo que compreende a existência de dicotomias e relações entre opostos. Ela serve-me como um método para entender a pluralidade do mundo e a unidade pela diferença.

Realizei uma segunda escultura nesta série com a mesma preocupação. Para alargar o campo de



Img.15 *Cemitério de elefante*, Série *Energia III*, Chumbo derretido, 3,5 x 23 x 36 cm, 2009.

trabalho sobre energias, escolhi explorar os fenómenos da energia térmica como possibilidades de escultura.

Este segundo processo decorreu segundo a experimentação de condições diversas na temperatura da água, para criar as manifestações de energia que pretendia. Experimentei fazer reagir a água

fria, quente e tédida com o chumbo líquido.

Realizei vários estudos, como a *Poça de chumbo* 2009 (Img. 14) que consistiu em derramar o chumbo líquido numa superfície horizontal.

Realizei ainda *Cemitério de elefantes* 2009, (Img. 15). Peça que é resultado de vários e pequenos derrames de chumbo líquido em água muito fria, que reagiu de forma instantânea e transformava o chumbo em fragmentos soltos que me sugeriam ossadas de elefante.

Desta investigação resultou um outra escultura, (Img. 16) que também sofreu um aquecimento do chumbo. Depois de fundido verti toda a sua massa para dentro de um recipiente com água tédida. Neste processo o chumbo reagiu de modo diferente, solidificando ao mesmo tempo que agregava mais massa do material utilizado. Surgiu uma forma de gota constituída por pequenas formas que se assemelhavam a gotículas. Criei este processo com a in-



Img.16 s/título Série: *Energia IV*, Chumbo derretido, 7,5 x 5,4 x 4,3 cm, 2008/09.

³⁴ EINAUDI, Gulio. Enciclopédia Einaudi vol. 9 Matéria e Universo, INCM - Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 2012.

tenção de materializar e registar o momento (o instante) em que se dá o fenómeno da passagem para a água da energia térmica contida no chumbo. A forma resultante é a materialização da reacção energética entre aqueles dois elementos.

Com estas experiências e obras resultantes conclui que o meu conceito de energia como fenómeno revelou outra questão sobre energia: O tempo, o “instante”, que serviu de ponto de partida para a segunda e terceira série de trabalhos, “*O Sentimento de Si*”/ Retratos de emoção e *Instante*.

3º Capítulo: “O Sentimento de Si” /Retratos de Emoção

Energia como sensação.

Este capítulo corresponde a um segmento do meu projecto experimental artístico, em que desenvolvi a minha ideia de energia como sensação a partir do desenho. Os *retratos de emoção* tomam a energia como sensação. Devedora da ideia de energia como fenómeno



Img.17 *Mentira*, Caneta preta sobre papel, 29,7 x 42 cm, 2000.

referida no capítulo anterior. São registos da transformação na expressividade e textura do rosto humano.

No ano 2000 fiz o primeiro desenho, com o título *Mentira*. É constituído por um rosto com uma expressão tensa em que uma cobra, viva, sai da boca e morde o pescoço.

Decorridos cinco anos sofro um acidente de viação que já referi no primeiro capítulo.

Esta série de trabalhos ocorre simultaneamente à minha tomada de consciência do

“sentir”, com apoio do livro já referido, “*O Sentimento de Si*” de António Damásio.

São desenhos em que procurei materializar a minha preocupação com o instante de uma emoção. Uma ideia do instante da tomada de consciência dessa emoção, que António Damásio refere como um “sentimento”³⁵.

Nesta fase o trabalho reflecte uma preocupação e entendimento sobre o sentir como uma percepção de uma transformação interior, sensível, que se manifesta no corpo e provoca uma expressão facial. Quis explorar o desenho como o momento da passagem do inconsciente de uma emoção para a consciência de um sentimento. Ou seja é quando a *proto-si* informa o corpo da percepção de

³⁵ “...Poderia ajudar-nos a compreender o diferente impacto biológico de três fenómenos distintos embora intimamente relacionados: a emoção, o sentimento dessa emoção e o conhecimento que temos o conhecimento dessa emoção.” Damásio António *Sentimento de Si*, pág. 27.

uma emoção e permite ao *si-nuclear* elaborar uma imagem mental sobre o estado do corpo após essa modificação do *proto-si*. E é quando nos é permitido dizer: - “Eu sinto isto”.

Para mim emoção é energia porque é uma força invisível que transforma e modifica a matéria do corpo humano da mesma forma que esta (energia) transforma e modifica a simples matéria. É equiparando as transformações que o corpo sofre como resultado das emoções, com as transformações que a matéria sofre, quando confrontada com diferentes tipos de energia, que me permito trabalhar-las de igual modo, pondo no mesmo plano, a emoção e a energia. É a esta equiparação que procuro dar expressão no trabalho desta série.

Como queria materializar emoções representei-as, no desenho, como *Retratos de emoção*. Esta expressão significa uma procura dos traços expressivos do rosto no momento de uma emoção e não uma tentativa de representar um sujeito ou uma identidade possível de reconhecer. Estes desenhos são uma procura do interior do corpo, do rosto e das estruturas internas que expressam uma emoção. Representam micro e macro expressões com incidência nas rugas, nos ossos, nos músculos e na pele. Há expressões de felicidade, alegria, medo, *suspense*, dúvida, inquietação, desconforto, curiosidade, surpresa, irritação, ansiedade e sedução.

Sendo a sensação a “impressão provocada pelo meio exterior num órgão dos sentidos, transmi-



Img.18 s/título, Série: “O Sentimento de Si” /Retratos de emoção, XXVI. Caneta Bic preta, lápis de cor preto, lápis de carvão, grafite, 42 x 59,4 cm, 2009.



Img.19 s/título, Série: “O Sentimento de Si” /Retratos de emoção, XXI. Caneta Bic preta, verde, azul, laranja, grafite, Lápis de cor, 42 x 59,4 cm, 2009.

tida ao sistema nervoso central”³⁶, é através dela que nos situamos no mundo . É nesta relação que a emoção desempenha o seu papel ao permitir que haja alterações nas sensações. As emoções são assim o caminho durante o qual vamos recolhendo estímulos exteriores até que se altere a sensação inicial. A vida é uma constante mutação. Por necessidade de adaptação ao real e num processo que não tem princípio nem fim, salvo no nasci-

mento e na morte, vamos processando as sensações que sentimos. A emoção é assim a passagem que permite a alteração das sensações. É a esta alteração que eu equiparo ao fluxo energético que ao passar pelo corpo lhe provoca alterações alterando o humor como uma transformação da forma da matéria do rosto.

“O Sentimento de si” /Retratos de emoção são desenhos que constituem uma interrupção de um contínuo através de um registo de transformação do rosto. Segundo Gilles Deleuze em *Logic de la Sensasion* “... os tons quebrados constituindo a carne da figura. Quanto a isto as três maneiras de espriados monocromáticos se opõem: o tom quebrado se opõe ao tom eventualmente o mesmo, mas vivo, puro ou inteiro; empastado ele se opõe ao chapado”³⁷. Para mim é relevante esta descri-

³⁶ CASTELEIRO, João Malaca. “Dicionário Da Língua Portuguesa Contemporânea”, Academia das Ciências de Lisboa, fundação Calouste Gulbenkian, Editora Verbo, Tilgráfica, S.A. – Braga, 2001.

³⁷ DELEUZE, Gill. Francis Bacon: “Logic de la Sensasion”. Paris: aux éditions de la différence. 1981, Por Silvio Ferraz e Annita Costa Malufe – sem revisão, 2010. pág. 80.

ção do autor, sobre as figuras representadas por Bacon, como se as figuras fossem um trabalho de transformação delas próprias, ou seja de transfiguração. O rosto como uma representação de um confronto entre a forma original, em tensão e a forma de uma expressão, provocando uma sensação, sendo a figura transformada por força de uma emoção.

Esta reflexão é a mesma que acompanha os *Retratos de emoção*. Uma modelação através de: aumento e redução dos olhos, nariz, boca, orelhas, sobrolho ou pescoço, texturas lisas e rugosas, exterior, interior, quebras de proporção e perspectiva. "... enquanto a rica corrente de tons rompidos modela o corpo da figura, vemos que a cor acede a um outro regime que o precedente. Em primeiro lugar, a corrente traça as variações milimétricas do corpo como conteúdo do tempo, enquanto os espriados ou chapados monocromados se elevam a um tipo de eternidade como forma de tempo. Em segundo lugar e principalmente, a cor-estrutura dá lugar à cor-forma: pois cada dominante, cada tom quebrado indica o exercício imediato de uma força sobre a zona correspondente do corpo ou da cabeça, torna imediatamente visível uma força."³⁸ Neste sentido "força" refere-se ao gesto do artista na modelação dos contornos e da cor. É também uma "força" que emerge, da representação fragmentada da figura do rosto. Esta "força" entendo-a, como sendo energia como sensação.

Estes trabalhos produzem uma sensação com dois sentidos: o primeiro de identificação da emoção desenhada e o segundo, o efeito que ela provoca no observador.

Relaciono estes retratos de emoção, com o que diz Deleuze quando fala das Figuras de Francis Bacon, "A figura é a forma sensível relacionada com a sensação; ela age imediatamente sobre o sistema nervoso, que é a própria carne. Enquanto a forma abstracta se volta para o cérebro, agindo por intermédio deste cérebro, mais próxima ao osso"³⁹.

O meu projecto desenvolve-se com a intenção de colocar o observador no centro da obra. O objecto faz reagir e o sujeito reage. Esta experiência ilustra como é possível ocorrer uma mudança no sentido do objecto, não ocorrendo neste mas no observador.

A percepção da energia nestes objectos só existe porque a peça contém uma expressão que se manifesta no espectador como sensação. É uma reacção que é apreendida pelo *proto-si*⁴⁰, que relaciono com Gille Deleuze, quando diz "A sensação tem uma face voltada para o sujeito (o sistema nervoso, o movimento vital, o 'instinto, o 'temperamento', todo um vocabulário comum ao naturalista e a Cézanne), e a outra face voltada para o objecto (o 'fato', o lugar, o acontecimento). Ela pode também não ter face nenhuma, ser as duas coisas indissolúvelmente, ser o estar-no-mundo como dizem os fenomenologistas: por sua vez eu me torno na sensação e alguma coisa me acontece pela sensação, um pelo outro, um no outro"^{41d}.

Energia como uma força intrínseca ao objecto que "toca". Primeiro através do gesto^e, e segundo de acordo com a citação de Deleuze, em que desenvolve a ideia de "força" como um toque óptico. O autor refere "...este espaço óptico, ao menos a princípio, ainda apresenta referências manuais

³⁸ DELEUZE, Gill. Francis Bacon: "Logic de la Sensation". Paris: aux éditions de la différence. 1981, Por Silvio Ferraz e Annita Costa Malufe – sem revisão, 2010. pág. 81.

³⁹ Ibid. pág. 19.

⁴⁰ DAMÁSIO, António. "Consciência de Si" – "é como um contínuo que assegura um conjunto de representações neurais não consciente, que informa sobre o estado do corpo, em todos os momentos. Mas não temos consciência do *proto-si*".

⁴¹ A nota constante na citação remete para a nota de rodapé na obra de; DELEUZE, Gill (1981) Francis Bacon: Logic de la Sensation. Paris: aux éditions de la différence. Por Silvio Ferraz e Annita Costa Malufe – sem revisão.p19; transcrita em notas finais.

com as quais ele se conecta: chamemos tátil tais referentes virtuais ...”⁴². Os meus objectos procuraram estabelecer este tipo de relação mas especificamente na série de trabalhos *Terra Mãe*, acrescento às referências visuais-táteis as olfacto-gustativas. Nesta série os trabalhos são desenvolvidos tendo em conta a energia como sensação, esta instância de energia como sensação, do meu ponto de vista, é comprável a uma experiência estética.



Img.20 “O sentimento de Si”, “Série: sentimento de si” /Retratos de emoção, colagem com desenhos, 200 x 500 x 100 cm, 2010.

Por fim produzi um objecto com o título desta série - “*O Sentimento de Si*” / *retratos de emoção* (Img. 20).

Este trabalho consistiu em utilizar principalmente os desenhos já realizados anteriormente. Fotocopiei com variadas dimensões, de A2 a A5, directamente e em espelho para depois

aplicar num mural que se estende em 3 planos diferentes em forma de U. Recortei algumas fotocópias que sobrepujando criando dois pontos de fuga e compus no centro do mural, um retrato de emoção, como se fosse a passagem para a consciência dos sentimentos.

4º Capítulo: Instante

Energia como acção.

Na série “consciência de Si” inicia-se uma reflexão sobre energia como sensação. Quis fixar a ideia do momento da passagem de energia. O momento da transformação das formas do rosto humano que se visualizam nos *Retratos de emoção* é o momento da “passagem” de uma a outra coisa. Essa passagem considero-a como uma “manifestação de energia”.

Passagem, segundo o Dicionário de Língua Portuguesa é: “11. Acção ou resultado de passar ou de fazer passar de um estado a outro, de uma situação a outra.13. Momento de transição, de evolução de um fenómeno para outro”⁴³, Esta definição serve-me, para dar a noção de passagem como um momento de transformação. É como se a minha acção fosse uma canalização da energia. Como se fosse um fluxo energético que transforma a forma dos materiais.

⁴² Deleuze, Gill (1981) Francis Bacon: Logic de la Sensation. Paris: aux éditions de la différence. Por Silvio Ferraz e Anitta Costa Malufe – sem revisão. Pg. 83.

⁴³ CASTELEIRO, João Malaca. “Dicionário Da Língua Portuguesa Contemporânea”, Academia das Ciências de Lisboa, fundação Calouste Gulbenkian, Editora Verbo, Tilgráfica, S.A. – Braga, 2001.

Criei então situações com diferentes materiais e técnicas que registassem esse momento. Um registo que conservasse uma manifestação de energia no material como resultado da minha acção. Um registo no material do momento de passagem daquela energia. A energia enquanto acção materializa-se, nesta série, através da interrupção de um processo de destruição das formas dos materiais. Esta interrupção permite ver o efeito da acção naquele instante.

Parti assim para uma terceira instância de energia. A energia como acção. Segundo o Dicionário De Língua Portuguesa Contemporânea acção é: “Capacidade, aptidão para agir ou realizar alguma coisa; energia; força” ... “Efeito de um agente ou de uma força da natureza.”⁴⁴.

Utilizo os materiais como instrumentos de registo do instante energético resultante da acção em que se transformam as formas dos materiais. Quando a acção termina interrompe-se essa transformação. O resultado é a materialização da energia.

Considerarei então uma outra, noção - a de destruição.

Na procura da essência dos materiais submeti-os a um processo de destruição enquanto “Acção de deixar ou ficar desfeito, estragado, em ruínas ou em estado irrecuperável” de “desaparecimento ou eliminação do que existia”⁴⁵. Produzo uma acção de destruição dos materiais com o objectivo de reduzir os materiais à sua elementaridade. É como desmontar os objectos e despi-los dos seus conceitos eliminando as formas pré-existentes.

Nesta fase do processo desenvolvi uma série com início na ideia do instante da passagem de energia que conclui em “*O Sentimento de Si*”/ *retratos de emoção*, em que dei forma ao instante representando-o como um momento de transformação do rosto, na “presença” de um sentimento. Na sua sequência comparei esse instante com o momento de transformação da forma do material.

Experimentei usar diferentes métodos de destruição: usando um maço de um quilo sobre vidro; ou um maçarico sobre chumbo, e ainda a destruição de vidro dentro de pano-cru com o mesmo maço de um quilo.

Com esta pratica tive consciência de como o momento da transformação é uma manifestação de energia. Construí vários objectos em que escolhi materiais que permitissem registar a minha acção.



Img.21 s/título, Série: *Instante* I, Chumbo e maçarico, 60 x 30cm, 2011.



Img.22 s/título, Série: *Instante* II, Chumbo e maçarico, 30 x 23 cm, 2011.

Nesta série, *Instante*, comecei por construir vários objectos em que explorei o chumbo como suporte da escultura. Fixando chapas de chumbo em estruturas em forma de L, colocadas na vertical e perpendiculares à parede, com um maçarico aqueci-as, derretendo-as, perfurando-as, e produzindo escorrimentos que solidificaram num processo de arrefecimento lento acumulando-se na base. As chapas tinham as medidas de vinte e cinco por trinta, e quarenta por sessenta centímetros, respectivamente.

Fiz outros trabalhos com chapas de chumbo,

⁴⁴ CASTELEIRO, João Malaca. “Dicionário Da Língua Portuguesa Contemporânea”, Academia das Ciências de Lisboa, fundação Calouste Gulbenkian, Editora Verbo, Tilgráfica, S.A. – Braga, 2001.

⁴⁵ *Ibid.*

mais pequenas, deformando-as também por acção do calor. (Img. 22). O registo significa ainda “Indicação em gráfico ou escala, efectuada por um aparelho próprio, de certos fenómenos físicos,



Img.23 s/título, Série: *Instante* III, Pano-cru e vidro destruído, 100 x 400 cm, 2011.

químicos, fisiológicos...”⁴⁶. Nos meus trabalhos escultóricos o registo significa a confirmação de um acontecimento. Cada objecto que construí é um instrumento que regista os fenómenos físicos da energia como acção, são os próprios materiais que determinam o aparelho para efectuar estes registos, materializando o resultado da manifestação de energia.

No sentido de aprofundar a ideia de materialização do instante da transformação, decidi fazer esculturas com pano-cru, cuja superfície sujeitei a uma acção de destruição. Para isso, coloquei vi-



Img.24/25 s/título, Série: *instante* VI, Vidro e ferro, 140 x 130 x 20, 2011.

dro no interior do pano-cru, dobrado ao meio, e de seguida com um maço de um quilo bati de uma forma mecânica e repetida, destruindo a sua superfície, mas mantendo a configuração. (Img. 23).

De seguida fiz mais esculturas com vidro, às quais apliquei folha de laminação transparente, e desenvolvi a mesma acção de destruição com o mesmo maço, sobre aquele material

colocado no chão. Escolhi de forma consciente os pontos de embate do maço no vidro transformando-o sob o impacto da energia da acção.

Previamente, construí duas estruturas com medidas correspondentes à dimensão daqueles vidros, cento e quarenta por cento e trinta centímetros, que serviram como seu encaixe vertical, criando um confronto entre o inteiro e o fragmentado, a acção e a sua interrupção.



Img.26 s/título, Série: *Instante*, Folha-de-flandres com tiros de armas de fogo, 70 x 40 x 4,5 cm, 2011.

Produzi outras esculturas com folha-de-flandres, em que sobre esta tive de novo uma acção de destruição recorrendo a armas de fogo, tais como: revolver sete milímetros, pistola de nove milímetros e caçadeira.

Os disparos sobre o material não foram aleatórios pois visaram explorar a plasticidade da folha-de-flandres. Usei folhas individuais e outras sobrepostas, criando volume, procurando deformar, destruir e perfurar, de modo a registar o atravessamento das balas pelo material, criando passagens e transformações da forma, (Img. 26).

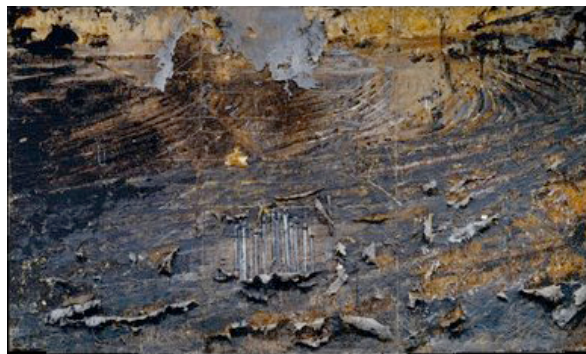
Para concluir esta série, *Instante*, concebi um objecto que

⁴⁶ CASTELEIRO, João Malaca. “Dicionário Da Língua Portuguesa Contemporânea”, Academia das Ciências de Lisboa, fundação Calouste Gulbenkian, Editora Verbo, Tilgráfica, S.A. – Braga, 2001.

resume as ideias desenvolvidas no fazer artístico, com o título, *Passagem* (Img. 27). Construí um objecto geométrico com forma de prisma rectangular, medindo cento e setenta, por cento e cinquenta e três, por cento e dezassete centímetros. Constituído por duas faces opostas com seis panos-crus sobrepostos, que foram destruídos na sequência da minha acção. A superfície dos panos-crus contem um buraco maior em cada quadrante, e fixei-os a cinco estruturas de madeira de cento



Img.27 *Passagem*, Série: *Instante VIII*, Pano-cru, ferro, madeira e cola branca, 170 x 153 x 117 cm, 2011.



Img.28 *Burning Rods*, Anselm Kiefer, 1987.

e setenta, por cento e cinquenta e três, por vinte e três centímetros. Fazendo coincidir os buracos, criei passagens, como uma evocação dos instantes da passagem de energia. Nas outras quatro faces de madeira aparafusei duas chapas de ferro maciço com cento e setenta por cento e dezassete centímetros, e outras duas, com cento e cinquenta e três por cento e dezassete centímetros, respectivamente, com a intenção de criar uma dialéctica entre o peso e resistência do ferro e a leveza e fragilidade do pano. Durante estes exercícios, criei varias técnicas de destruição assumindo esta acção como processo criativo. Segundo Andrew Benjamin em *Object Painting*, para Anselm Kiefer “Se assumirmos que as casas ardidadas pelo fogo nas pinturas de Nero foram o resultado das acções deste, teremos então que distinguir esse fogo do fogo que marca os campos ardidados. O primeiro é um niilismo de uma intenção de destruição pura. Não é niilista pela destruição em si mas pela intenção de destruir. Conceito que engloba a destruição pura e o estado de renovação total. Desta equação exclui-se então a relação. O niilismo torna-se a negação da relação primordial. É a negação que é contrariada pela afirmação de que as directrizes de uma metafísica destruidora se tornaram inoperáveis; uma nova forma de pensamento tem de tomar lugar.”^{47f}. Eu utilizo um processo criativo semelhante. Enquanto para Kiefer a destruição aparece como modo de reconfiguração das relações com os materiais, para mim aparece como uma reconfiguração dos instrumentos de percepção de energia.

⁴⁷ Tradução da responsabilidade do autor, BENJAMIN, Andrew. “Object Painting”, *Placing History: Anselm Kiefer*, London Academy (New York: NY: ST. Martins Press), 1994. pág. 113

5º Capítulo: Terra Mãe

Energia como sensação

Nesta fase, dei continuidade ao processo de destruição do pano-cru, com o objectivo de produzir um trabalho centrado na ideia de revelar o interior do material. Dobrei o pano-cru ao meio e repetidamente, de modo a constituir uma massa rectangular, fixando-o num torno de oficina. Sobre essa superfície dobrada exerci, usando uma escova de aço uma acção destrutiva. O resultado foi pó (cofão), material composto por partículas ínfimas, quase imperceptíveis pelo olho humano. A partir deste resultado, aprofundei o meu interesse pelas características dos materiais e as suas potencialidades ao convocarem relações sensíveis. Preocupe-me em criar matéria-prima desprovida de forma e identidade.

“Pó – 1. Terra seca, reduzida a partículas muito pequenas, que cobre o solo ou anda em suspensão no ar. Semelhante Poeira.”... “2. mistura de substâncias muito finas e muito ligeiras que pairam no ar e se depositam sobre os corpos, sobre os aposentos.”... “3. Qualquer substância solida reduzida a partículas ténues.”... “Em Pó, que esta pulverizado ou reduzido a partículas pequenas”... “8. A terra o solo”⁴⁸. Uma matéria desprovida de reconhecimento cultural ou funcional. Para conservar apenas seus resquícios materiais como uma espécie de “ruína”. O mínimo que liga ao mundo visível e sensível perceptível pelo Homem. Destruo para fazer desaparecer ou eliminar as suas formas de modo a que não restasse qualquer vestígio do objecto que foi. Para que apenas restem resíduos, e obter o registo subtil da energia do material.



Img.29 *Cloud Gate*, Anish Kapoor, Chicago, 2004.

Procurei usar um material que por si próprio fosse capaz de activar a sensibilidade do observador. Usando técnicas de desconstrução dos materiais da escultura, como uma negação das suas formas, construí outro tipo de esculturas em que outros códigos sensíveis fossem activados.

Anish Kapoor assenta o seu trabalho artístico em duas ideia-chave: corpo e não-objecto. Kapoor procura anular a ideia de objecto, estabelecendo rela-

ções sensíveis entre o corpo do espectador e o objecto em que este é o reflexo daquele num determinado espaço

Nesta série, partilhando a ideia de produzir não-objects, crio situações em que a “escultura” é a capacidade que a matéria tem em comunicar através de uma sensação como energia.

O pó, matéria mínima, essencial, sem forma determinada, serve-me para criar uma experiência no observador a partir da activação de alguns órgãos sensíveis do seu corpo.

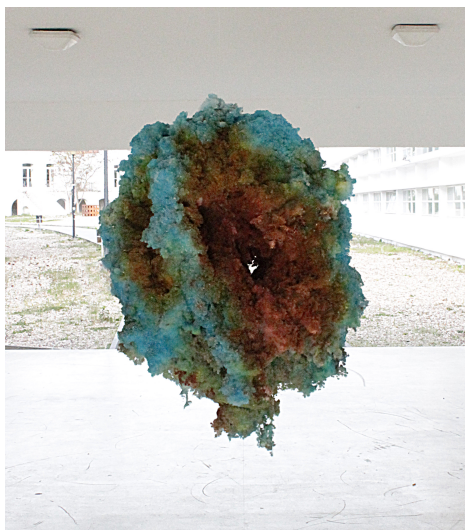
“Essencial 1. Filosofia. Que é relativo à essência, à natureza íntima; que constitui a essência”... “2. Medicina. Que existe por si mesmo, sem causa determinada ou conhecida”... “3. Que é inerente

⁴⁸ CASTELEIRO, João Malaca. “Dicionário Da Língua Portuguesa Contemporânea”, Academia das Ciências de Lisboa, fundação Calouste Gulbenkian, Editora Verbo, Tilgráfica, S.A. – Braga, 2001.

ou característico. 4. Que é absolutamente necessário, que não se pode dispensar”... “6. Química. Que diz respeito a extracto concentrado e aromático de vegetais, a essência...”⁴⁹.

Segundo Anish Kapoor, a propósito dos objectos anteriores da série com espelhos “ Faço esculturas com espelhos ... há muito tempo! Deve ser desde início dos anos 90. Cheguei a eles a partir do interesse na ideia de que os objectos não são o que dizem ser. As minhas obras anteriores tinham sido vazias, objectos com um interior sombrio, o que era de algum modo uma tentativa de fazer um não-objecto, um objecto que não existe”⁵⁰.

Identificando-me com esta ideia, nos objectos desta série, assumi a destruição como um processo criativo.. Confronto-me com a acção de destruição como uma energia que manipula o tempo.. Ao acelerar a deterioração, o desgaste, reduzindo as formas dos materiais concentrei-me nos seus odores, os do café, do sal, dos orégão, da paprica, do caril, dos cominhos, da canela, do açafraão, da pimenta, da casca de arvore e do papel em pó, do poliuretano, do verniz, da cola branca, e da argila seca depois de destruída por uma escova de aço.



Img.30 *Sopa de universos*, Série *Terra Mãe V*, Algodão, Lã-Rocha, papel, esfervite, cartão, açafraão, caril, pimentão-doce, café, sal, salsa, nós moscada, cominhos, pimenta, Poliuretano, verniz, cola branca, acrílicos primários, 100 x 70 x 64 cm, 2011.

Este processo é a continuação da *acção* da série *Instante*. A seguir construí novas organizações de matéria com outras formas, lembrando uma explosão de uma supernova ou a formação de um planeta. Sugeriram-me uma aproximada representação de certa energia cósmica e Universal. Procurei obter resultados sensíveis de modo a que a escultura se pressinta para além do espaço que é ocupado pelo seu corpo próprio. Assim os odores da matéria propagam-se no espaço envolvendo o observador num ambiente, como uma força sensível de efeito olfactivo que relaciona os corpos, tanto da escultura como do observador. Deste modo, o cheiro enquanto sensação é uma energia que influencia o espaço como as energias no Universo se condicionam entre si.

No trabalho *Sopa de Universo*, (Img. 30) utilizei uma escova de aço para desfazer casca de árvore, esfervite, papel em pó (resultante do corte de um rolo de papel de cenário) borras de café e ainda outros materiais também em pó, como as especiarias. Servi-me deste tipo de matéria-prima e adicionei cola branca, lã rocha, algodão sintético, pano-cru desfeito, e adicionei poliuretano para conferir alguma solidez e rigidez a este aglomerado de matéria.

Utilizei um alguidar de plástico como *panela cósmica* onde introduzo estes materiais e os amasso *como Zeus no momento da criação do universo*. No meu processo, faço com que o objecto, enquanto tal, deixe de existir, deixando de corresponder a qualquer conceito. Esta destruição, enquanto destruição de um objecto e questionamento de um conceito, revela a matéria por si. Neste sentido, a destruição é um acto de criação de matéria em si sem forma como o pó, aproximando-me do conceito de não-objecto de Anish Kapoor. Como ele procuro estabelecer relações sensíveis e viscerais, fazendo desaparecer o objecto como entidade concreta e imutável. “Para mim, uma arte

⁴⁹ CASTELEIRO, João Malaca. “Dicionário Da Língua Portuguesa Contemporânea”, Academia das Ciências de Lisboa, fundação Calouste Gulbenkian, Editora Verbo, Tilgráfica, S.A. – Braga, 2001.

⁵⁰ Schwerfel (Heinz Peter) *The World According to Anish Kapoor*, Doc. RTP 2,O mundo segundo Anish Kapoor, ARTE FRANCE, SHUCH CONSEILS ET PRODUCTION, 2010

bem-sucedida tem pelo menos o mérito de atingir um público amplo. Pode ser apreendida a todos os níveis, por todos os tipos de pessoas, instruídas ou não. Uma obra pode provocar uma sensação visceral, corporal. A arte produz uma forma de intimidade, e convida-nos a ela aceder”⁵¹.

Contudo, estes materiais desprovidos de forma não são inertes. Isto é, com o seu odor, materiais como o café o caril, a canela, o cominho, a pimenta, o pimentão-doce, o papel, a salsa seca, convocam uma dimensão ou alusão à Terra.

A transformação perpetua-se. Tal como a matéria se transforma em pó este, de novo, se pode transformar numa outra matéria.

A transformação faz-se por força de energias físicas e químicas. Como disse Focilon, “a qualidade da escultura é, de algum modo o cheio. Ela pode sugerir um conteúdo vivo e seu arranjo interno”⁵². Na minha ideia de escultura os materiais podem relacionar-se com o corpo, através de vibrações. Que respondem às suas ténues transformações internas sob a acção do tempo, como as transformações ou metamorfoses de que a putrefacção é um exemplo.

Consequentemente, comecei a explorar materiais escolhidos de acordo com a possibilidade de serem reduzidos a pó. Prestei então atenção a características como o peso, o atrito, o grão ou o cheiro. Dei uma maior importância às sensações.

Deste modo, no meu fazer artístico explorei as capacidades de relações sensíveis e invisíveis que podem ser apreendidas pelo corpo. Leroi Gourhan em 1965 escreveu que o equipamento sensorial é um conjunto de instrumentos orgânicos que pertencem a todos os animais, incluindo o homem, e que permitem a percepção do mundo. São eles que possibilitam o funcionamento de três comportamentos de base para a nossa existência, o *comportamento nutritivo*, o da *afectividade física* e o da *integração espacial* que nos humanos encontram-se a um nível sensível. Segundo este autor, o primeiro “... assegura o funcionamento corporal através do tratamento das matérias assimiláveis pelo organismo”⁵³. Isto é, o funcionamento do organismo e os ritmos das refeições, apetites ou a digestão. O segundo, a *afectividade física*, “assegura a sobrevivência genética das espécies”⁵⁴. O aspecto sexual e a atracção física. O terceiro, *integração espacial*, “...que torna possível os dois primeiros” este comportamento ao integrar a capacidade de relacionar o corpo no espaço torna possível os outros dois.

Esta série é uma procura de construir esculturas que activam os instrumentos do equipamento sensorial. Com as sucessivas experiências e através da relação objecto-corpo, podem sentir-se as sensações físicas provocadas pelo poder da transformação e a influência que tiveram na minha interpretação. O que permitiu compreender uma evolução ao nível da percepção das sensações. Por exemplo, o papel em pó que utilizei pulverizou-se no ar secando o ar e a pele. Ou os sensores do olfacto que reagem com a pimenta produzindo espirros. Ou o café que acelera ou activa a resposta dos músculos, (possivelmente através da memória do efeito da cafeína), ou, por vezes, a mistura dos cheiros, causavam-me um aquecimento do corpo e transpiração. Esta experiência artística, fruto de uma relação de causa-efeito, fez com que considerasse esta relação como uma segunda instância de energia. Energia como sensação.

⁵¹ Schwerfel (Heinz Peter) *The World According to Anish Kapoor*, Doc. RTP 2, O mundo segundo Anish Kapoor, ARTE FRANCE, SHUCH CONSEILS ET PRODUCTION, 2010.

⁵² FOCILON, Henri. “A vida das Formas”, Edições 70, Lisboa, 2009. pág. 41.

⁵³ GOURHAN, Leroi. “Ogesto e a palavra 2 Memórias e Ritmos”, Edições 70, Lisboa, 2002, pág. 86.

⁵⁴ Ibid, pág. 86

Gourhan reflecte sobre os instrumentos do equipamento sensorial que permitem o funcionamento e a relação dos três comportamentos de base, a partir da *estética fisiológica*, ele escreveu: “três planos estética fisiológica, que movimentam um sistema de relações bastante variáveis, através dos instrumentos do dispositivo sensorial: *sensibilidade visceral*; *sensibilidade muscular*; gosto; olfacto; tacto; audição; equilíbrio e visão”⁵⁵.

Deste ponto de vista a percepção de códigos sensíveis através dos instrumentos da *estética fisiológica* permite uma relação sensível com os meus objectos através de uma energia como sensação.

Esta série é constituída por objectos que activam o corpo do espectador a partir desta instância de energia. Os cheiros, as texturas, as densidades e a cor activam transformações do comportamento nutritivo, que Gourhan diz ser responsável pelo funcionamento dos órgãos digestivos e percepções olfactivas, “... tem por motor os ritmos viscerais e por agentes de percepção, olfacto-degustação e o tacto;”⁵⁶. Outro comportamento que também é influenciado pela energia emanante dos meus objectos, é o de situação espaço-temporal, que de acordo com Leroi Gourhan, é composto por sinais ou estímulos dos órgãos do equilíbrio, através da percepção do corpo no espaço, e que no caso do homem é com base na referência de sentido dominante a visão. No entanto, este comportamento do observador pode relacionar-se com as esculturas de maneira consciente, através da percepção do cheiro, que varia entre níveis de intensidade e com as distâncias.

Do ponto de vista do espectador, segundo Gourhan e considerando os conceitos desenvolvidos, por “...Freud, e um conjunto de psicanalistas realçaram amplamente a importância da ‘*libido*’ e das frustrações pelo que nos é lícito conferir ao condicionamento psicofisiológico possibilidades de emergência, inclusive no plano das formas mais elevadas da vida estética...”⁵⁷. Isto significa que as memórias traumáticas, ou outras, condicionam inevitavelmente a percepção dos sinais corporais, ou seja uma relação entre a experiência vivida e as percepções. Por isto a sensibilidade visceral oferece ao pensamento um conjunto de situações que podem activar certas frustrações ou gerar um sentimento de sobrevalorização do indivíduo, transformando a sua percepção estética.

A *sensibilidade visceral* funciona de modo a sinalizar os estados corporais. Induzem através de sinais sensíveis, ou estímulos, as condições de suficiência ou insuficiência do organismo – a fome ou o sono. Ou seja estes objectos estabelecem relações através da sensibilidade. A fome pode ser activada pelos cheiros destes objectos, transformando a sua percepção em experiência estética.

Nesta série, *Terra Mãe*, o processo de trabalho contém a destruição e a reconstrução da forma da matéria na escultura. São um resultado da energia sobre os materiais como um processo idêntico àquele que é descrito na bíblia, na passagem do Génesis “Comerás o pão com o suor do teu rosto, até que voltes à terra de onde foste tirado: porque tu és pó e em pó te hás-de tornar.”⁵⁸. O pó é o resultado de um ciclo de criação e destruição que é inerente à própria matéria enquanto expressão de energia transformadora. O pó é matéria fluida que se movimentando-se no espaço e no tempo, é resquício de matéria que contem energia.

Segundo Henri Focilon em *A vida das Formas*, “... em última análise, não se pode continuar a confundir a inércia da massa e a vida da matéria, já que esta última, nos seus mais ínfimos recôndi-

⁵⁵ GOURHAN, Leroi. “O gesto e a palavra 2 Memórias e Ritmos”, Edições 70, Lisboa, 2002, pág. 86.

⁵⁶ Ibid. pág. 86.

⁵⁷ Ibid. pág. 88.

⁵⁸ Bíblia Sagrada, 3, 19, Difusora Bíblica, (Missionários Capuchinhos), 5.ª edição, 1973.

tos, é sempre estrutura e acção, ou seja, forma, e enquanto mais restringirmos o campo das metamorfoses, melhor apreenderemos a intensidade e inflexão dos seus movimentos.”⁵⁹. É através deste pensamento que entendo existir energia intrínseca ao movimento da matéria, que pode relacionar-se com os dispositivos sensíveis do corpo humano. Estes objectos constituem uma relação invisível, sem linguagem, com base na *estética fisiológica*, com o objectivo de colocar o espectador no centro da experiência artística.

Procuro estabelecer novos códigos na experiência estética das minhas esculturas, como uma percepção de energia. Nas minhas esculturas, procuro estabelecer novos códigos de experiência estética através de uma particular percepção de energia.

Gourhan desenvolve um conceito de superestrutura, com base biológica que organiza outros valores da experiência humana. Este nível de percepção artística move-se fora do sentido da visão e



Img.31 *s/título*, Série *Terra mãe VI*, Algodão, Lã-Rocha, papel, esferovite, oil on canvas, cartão, açafraão, caril, pimentão-doce, café, sal, salsa, nós moscada, cominhos, pimenta, Poliuretano, verniz, cola branca, acrílicos primários, 170 x 153 x 40 cm, 2012.

da audição, corresponde a toda outra gama de sensações e estímulos que atingem a sensibilidade individual, quer através de vibrações das matérias quer pela capacidade sensorial do corpo receptor (por exemplo o olfacto). Gourhan, afirma que “... a base biológica manterá todos os seus recursos e não disporá de quaisquer outros para pôr à disposição da superestrutura artística. Na sua expressão reflectida, a estética permanecerá tal qual o mundo de onde emergiu, na base do primado da visão e da audição que, por força da evolução zoológica se tornaram os nossos sentidos de referência espacial. Basta tentar imaginar aquilo que a estética poderia ter sido caso o tacto, a subtil percepção das vibrações, ou o olfacto tivessem sido os nossos sentidos directores, para se poder conceber a possibilidade de existência de ‘sintáxias’ ou de ‘olfacxias’”⁶⁰.

Estas esculturas podem estabelecer relações com o corpo através da sensibilidade muscular que corresponde também a uma memória do posicionamento corporal no momento de

uma boa ou má experiência. Segundo Gourhan, “Ora, toda a experiência concreta vai buscar as suas primeiras referências ao suporte corporal, ‘em posição’ (tal como o exprimem as diferentes acepções deste termo), ou seja, em relação ao tempo e ao espaço corporalmente apreendidos.”⁶¹. Introduzindo outra característica sensível do espectador através do deslocamento de alguns cheiros próprios da culinária, para um objecto artístico. Tornando uma escultura abstracta, primeiro pela redução dos materiais e segundo pelo efeito da falta de correspondência entre o cheiro e a forma da escultura. Em terceiro através dos códigos da estética culinária que não se traduzem em imagens mas em sensações a partir de um código sensível sem linguagem, sem um referente. Este autor diz,

⁵⁹ FOCILON, Henri. “A vida das Formas”, Edições 70, Lisboa, 2009. pág. 56.

⁶⁰ GOURHAN, Leroi. “O gesto e a palavra 2 Memórias e Ritmos”, Edições 70, Lisboa, 2002, pág. 87.

⁶¹ Ibid. pág. 93.

“A arte culinária escapa à característica específica de todas as outras artes – a possibilidade figurativa – pois não emerge ao nível dos símbolos.”⁶².

Gourhan expõe também uma ideia do *tom*; estabelece uma relação entre o tom na música e as percepções gustativas na estética gastronómica. Como um plano sensível da sua experiência, em que produz um sentido onde se relacionam os outros elementos estéticos. Como uma base ou ambiente que envolve a experiência. “O carácter modesto e pouco variado das percepções especificamente gustativas explica o papel que desempenha nas culturas de estética gastronómica organizada; assim, e à semelhança da música, são aí chamadas a desempenhar o papel de nota fundamental, dando o tom e assegurando uma espécie de baixo contínuo sobre o qual se organizam todos os outros valores.”⁶³. Nestas esculturas, considero o tom como o cheiro que envolve o espectador, oferecendo ao espaço um ambiente, a percepção de uma energia como sensação atmosférica. A energia é a componente que faz reagir ou activar, os “instrumentos” sensíveis do corpo do espectador. É como ter uma percepção espacial do objecto, através do odor.

O *tom* é a capacidade que os meus objectos terão em criar um ambiente que integra o espectador, que o “toca”. Focilon diz “Um valor, um tom, não dependem unicamente das propriedades e relações entre os elementos que os compõem, mas também da maneira como são aplicados, ou seja, ‘tocados’”⁶⁴. E em Artes Plásticas, um valor, um tom, ou ainda uma característica, são sinónimos de uma definição para um objecto artístico. Este autor diz ainda que “o toque é estrutura. Sobrepele à do ser ou do objecto a que lhe é própria, a sua forma, que não é apenas valor e cor, mas (mesmo em proporções ínfimas) peso, densidade, movimento”⁶⁵, aquilo que no meu trabalho chamo de energia.

A cor nestes objectos pertence a esta lógica das relações sensíveis entre o corpo do espectador e as propriedades dos materiais. A cor que utilizo sobre alguns materiais é uma vibração de luz que é reflectida, interferindo com o espectador pelo efeito óptico da sua intensidade.

O espectro luminoso é uma tabela com valores de frequência das ondas luminosas, e corresponde a uma faixa de espectro electromagnético visível ao ser humano

A cor estabelece uma relação de contrários entre o comprimento de onda (manómetro – nm) que corresponde à gama perceptível pelo olho humano, e a frequência que indicia o calor da onda luminosa.

Deste modo quanto mais clara é a cor, maior é o comprimento de onda, mas menor frequência, ou seja mais fria e luminosa. Por outro lado uma cor mais escura, tem menor comprimento de onda, logo esta onda luminosa tem maior frequência e tem a temperatura mais elevada.

Utilizo a primeira noção de cor no objecto, *Sopa de Universo*, em que o interior tem cores quentes, como o vermelho, castanho, amarelo e laranja próprias das especiarias, para além de tintas acrílicas e, no exterior, cores frias como o azul e o verde. Este objecto contém um *dégradé* que progride de uma cor intensa e terrena para uma cor fria e etérea, como o azul.

Esta variação introduz no objecto um efeito de explosão, como um movimento na leitura, do interior para o exterior.

⁶² GOURHAN, Leroi. “O gesto e a palavra 2 Memórias e Ritmos”, Edições 70, Lisboa, 2002, pág. 99.

⁶³ Ibid. pág.97.

⁶⁴ FOCILON, Henri. “A vida das Formas”, Edições 70, Lisboa, 2009. pág. 66.

⁶⁵ Ibid., pág.66.

A segunda noção de cor existe noutra escultura, Supernova, onde a relação é oposta sendo o centro azul, como fonte de calor ou energia térmica. Aí fixei dois eixos que se afastam com duas cores mais luminosas, logo com menor frequência, e calor.

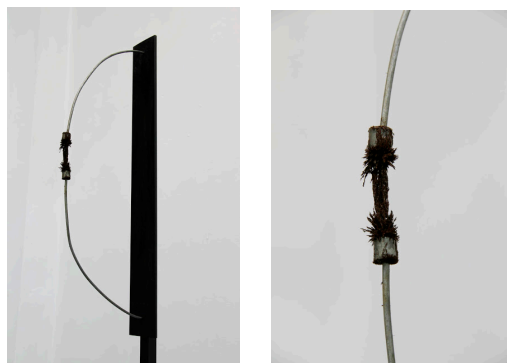
6º Capítulo: Entretanto

Esta tese sobre escultura como materialização de energia, não é um fim por si mas é a apresentação das minhas motivações, introduzindo novas palavras-chave e dando continuidade à prática descrita nos capítulos anteriores, com o objectivo de alargar os modos de interpretação dos mecanismos sensoriais.

A série que desenvolvo actualmente teve início na fase final da elaboração da tese e ainda é um processo em aberto, que decorre de exercícios que experimentei, sendo fruto das conclusões da série *Terra Mãe*.

O *Entretanto* - título possível desta fase do processo de trabalho, decorre de uma reflexão sobre o momento em que ocorrem manifestações de energia sensíveis ao equipamento sensorial. Realizei várias esculturas que activam esse equipamento durante o tempo da experiência do observador, manifestando uma energia como sensação. A experiência dessa energia começa na presença do objecto, no ambiente por ele criado e só termina quando dele se sai. É como “um entretanto” numa experiência maior.

A partir daquele facto e com as reflexões que retirei da série *Instante* (Img. 27) da transformação das superfícies dos materiais e da experiência dos cheiros em *Terra Mãe*, imagem 30, comecei a construir objectos que materializam uma ideia de “entretanto” num ciclo que se cumpre, numa interrupção que transforma a percepção de um contínuo, numa transformação da forma e numa alteração da experiência do tempo daquela escultura. Ou



Img.32/33 s/título, Série *Entretanto* I, Limalha de ferro, ferro e imanes, 200 x 4 x 20 cm, 2013.

seja, a intenção destas esculturas foi a de criar uma estrutura, uma linha condutora em ferro, circular ou de outras formas abstracta, como se fosse um circuito, nas quais existe um momento de interrupção através de uma desmaterialização ou ausência da forma e do material (Img. 32/34).

Deste modo, entendo que os objectos que deram início a esta série *Entretanto*, são uma construção

de ciclos de um contínuo infinito. Como um *entretanto* na transformação da forma, compreendida segundo um sentido perpétuo do movimento da energia da matéria, na materialização/desmaterialização das formas.



Img.34 s/título, Série *Entretanto IV*, Ferro e imane, 110 x 125 x 10 cm, 2013.

Estas esculturas concluem a componente prática desta tese e lançam novas ideias-chave que dão continuidade ao desenvolvimento da minha actividade e pensamento artístico sobre este tema.

Fruto desta concepção comecei por me interessar por uma ideia de caminho, percurso como energia e como representação da própria experiência. Esta pode ser tanto da energia como do observador.

Ao mesmo tempo que dei início à materialização deste pensamento tive em conta que a matéria é constituída por partículas e que são essas que constituem o padrão dos materiais, e que atribuem corpo ao visível e invisível. Elas são a substância. Assim, *caminho, movimento, experiência e partículas* são motivações para novas esculturas. Por exemplo, fiz um pequeno exercício em que suspendi, na vertical, redes de pesca recolhidas do porto de Peniche, com cheiro a mar, peixe e sal fixando-as a uns pinheiros (Img. 35). Este exercício foi o início de uma investigação para uma nova escultura. A minha intenção é construir estruturas que alterem a percepção do espaço, através de redes, tramas ou planos quadriculados ou com outras configurações.



Img.35, redes de pesca fixas em pinheiros, dimensões variadas, 2013.

Procuro construir percursos através dessas redes em que submeto o visível a uma espécie de *layer* que permite decompor a imagem em secções de várias dimensões.

Tenho intenção de utilizar redes transparentes, translúcidas e opacas, quero sobrepor, justapor, esticar, encolher e torcer criando situações labirínticas a que possa sugerir uma outra percepção do mesmo espaço. A estas esculturas futuras pretendo acrescentar mecanismos que libertem

cheiros como aguarrás, terebentina, especiarias, óleos e pós, entre outros, que são activados à medida que o observador as vai percorrendo.



Img.36, redes de pesca fixas em pinheiros , dimensões variadas, 2013.

visão, alterando o padrão do visível.

Com estas esculturas procuro materializar a minha ideia do *entretanto*, na passagem de energia como experiência das sensações. A experiência no corpo do observador funcionará como um registo da passagem por aquela experiência energética. Através das redes, também pretendo trabalhar as condições da percepção da

Conclusão:

Neste projecto de investigação em Artes Plásticas desenvolveram-se esculturas e desenhos que procuram materializar o registo de fenómenos, acções e sensações que influenciam a percepção da matéria. Assente numa metodologia teórico-prática, apostou-se num processo criativo que explora a relação sensitiva entre o observador e a energia implícita de um objecto.

A reflexão sobre energia com início na preocupação sobre a materialidade de uma emoção, resultou na definição de duas premissas essenciais para o desenvolvimento deste projecto de tese – O Tempo e O Interior. A série *Energia* nasceu da intenção de materializar energia em objectos que servissem de provas destas ideias. *Energia* compõe-se de peças que foram o início de um pensamento artístico sobre escultura como materialização de energia, e que resultaram da relação entre as premissas iniciais: a partir do interior do imane, que exerce uma força, e o tempo da sua acção ou o instante da energia térmica. Na segunda série de trabalhos, “*Sentimento de Si*” / *retratos de emoção*, dei continuidade ao pensamento sobre o interior energético dos materiais, dando início a um estudo das emoções, como passagem de energia interior nos homens e como reacção a outras energias. Estabeleceram-se relações entre os trabalhos da primeira série *Energia* com a segunda a partir do aglomerado de limalha de ferro ou chumbo e o aglomerado de desenhos do painel

da peça “*Sentimento de Si*” / *retratos de emoção*. Na terceira série de trabalhos desenvolvidos considerou-se o instante da manifestação de uma emoção como uma passagem de um fenómeno energético nos seres humanos, neste caso entendeu-se o instante da acção como passagem de energia transformadora das superfícies dos materiais. Em seguida desenvolveu-se uma série de trabalhos a partir da destruição de material, com a intenção de revelar o interior energético dos materiais, nomeadamente o seu cheiro. A essência do cheiro do material produz uma sensação, que faz reagir o observador, provocando um sentimento.

Neste projecto de investigação considerou-se que energia é matéria transmutável e que ela existe reconfigurada em todos os momentos, através da especificidade de cada material. Comprovámos este facto no decorrer das várias experiências que produziram os trabalhos práticos que incluem a tese.

A última série apresentada *Entretanto* aparece como um projecto com potencial ainda por revelar na sua totalidade, apresentando-se como uma hipótese de continuidade dos trabalhos e conceitos iniciados e desenvolvidos na tese. Na série *Entretanto*, relaciona-se o tempo da experiência dos cheiros, identificando a energia como sensação – O tempo de uma experiência, como um entretanto de um ciclo maior.

Deste modo a processo artístico desenvolvido nesta tese, continuará no sentido de uma reflexão sobre a série ainda em curso, *Entretanto*, onde se pretende materializar a ideia de escultura como energia, ou seja, como uma passagem de uma, a outra coisa e que poderá materializar-se num processo, num caminho, ou percurso no espaço da escultura.

(Notas finais)

a “devo presisare che mio lavoro nasce in fundo, como una priocupacione di scultura. Problema mio é sempre stato quello de riucire a fare sculture. Fare delle scultura no soltanto como una ricerca di forme, ma una ricerca di contenuto, di nessecita existencial legato alla scultura”.

b “fare una scultura in rapporto con la natura, era un modo per trovare un nuovo campo de indagine, un novo sapcio di lavoro. Il primo lavoro é stato in fatti un gesto di scultura, che era la mano, la mia mano che teneva la crescita di un albero, substituuta poi per una mano in acciaio. La mia idea era quela, che era una mano che stringeva un albero como se ci fossi una continuacione di questa strexa nelle tempo. Le albero dovere tener le conto, quindi crescer di modo diverso”.

c The opposing forces of energy and form, of chaos and order, are held in check via «movement», or the manifestation of the artist’s will at work. (By Nancy Spector)

Chaos – order

Undetermined – determined

Organic – Movement – crystalline

Warm – cold

Expansion – contraction”.

d Henri Maldiney, *Regard parole espace*, éd. L’homme, p136. Os fenomenólogos como Maldiney e Merleau-Ponty viram em Cézanne o pintor por excelência. Analisam a sensação, ou antes o “sentir”, não só e por ele relacionar as qualidades sensíveis com um objecto identificável (momento figurativo), mas sobre tudo porque cada qualidade constitui um campo que vale por si mesmo e interfere com os outros (momento “pathico”). É este aspecto da sensação que a fenomenologia de Hegel curto-circuitou, e que está portanto na base de toda estética possível. Cf. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, éd. Gallimard, p19.

e “As duas definições da pintura, pela linha e pela cor, pelo traço e a mancha, não se recobrem exactamente, pois um é visual, mas o outro é manual. Para qualificar a relação do olho e da mão, e os valores pelos quais esta relação se dá não bastaria dizer que o olho julga e as mãos operam. A relação da mão e do olho é infinitamente mais rica e passa por tensões dinâmicas, inversões lógicas, mudanças e vicariâncias orgânicas ...”,p83.

f “If it can be assumed that the houses burning in *Nero Paints* can be viewed as th result of nero’s actions, then this fire needs to be distinguished from the fire marking the burnt fields. The first from of fire – Nero’s – is the nihilism of a projected pure destruction. It is not nihilistic because of the destruction but because of the projection. Here the projection involves both pure destruction and absolute renewal. What is necessarily precluded from such a setup, therefore, is relation. Nihilism becomes the denial of relation’s primordiality. It is a denial that is countered by affirmation in which the determinations of a metaphysics of destruction are no longer operative; another mode of thinking will have taken place.”.

Bibliografia:

- . DAMÁSIO, António. “O Sentimento de Si, O Corpo, a Emoção a Neurobiologia da Consciência”, Publicações Europa-América, Men Martins, 2000.
- . DAMÁSIO, António. “Ao Encontro de Espinosa, As emoções sociais e a neurologia do sentir”, Publicações Europa-América, Men Martins, 2003.
- . STEINER, George. “No Castelo Do Barba Azul, Algumas notas para a redefinição da cultura”, Relógio de água, Lisboa, 1992.
- . DELEUZE, Gill. Francis Bacon: “Logic de la Sensation”. Paris: aux éditions de la différence. 1981, Por Silvio Ferraz e Annita Costa Malufe – sem revisão, 2010.
- . BENJAMIN, Andrew. “Object Paiting”, Placing History: Anselm Kiefer, London Academy (New York: NY: ST. Martins Press), 1994.
- . GOURHAN, Leroi. “O gesto e a palavra 2 Memórias e Ritmos”, Edições 70, Lisboa, 2002.
- . BORER, Alain. “The essential Joseph Beuys”, the MIT PRESS; Massachusetts institute of technology, 1997.
- . SPECTOR, Nancy. TAYLOR, Mark. “All in th presente must be transformed Barney Beuys”, Deustche Guggenheim, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 2006.
- . GRANHAN - DIXON, Andrew “GRANDE ENCICLOPÉDIA, da pré-história à época contemporânea”, Consultor Editorial, Civilização, Editores, Lda, Porto, 2009.
- . WALTHER, Ingo F. “Arte do sec. XX volume 2”, Ruhrberg [et al] Taschen GmbH, Hohenzollernring, Koln, 2010.
- . HEIDGGER, Martin. “Serenidade”, Instituto Piaget, 2001.
- . NIETZSCHE, Friedrich. “A filosofia na idade trágica dos Gregos”, Edições 70, Lisboa, 2009.

- . FOCILON, Henri. “A vida das Formas”, Edições 70, Lisboa, 2009.
- . MERCURIO, Gianni, and PAPARONI, Demetrio. “Dirty Corner Anish Kappor”, by Skina Editore, Italy in 2011.
- . CAEIRO, Alberto. “Poesia”, edição Fernando Cabral Martins Richard Zenith, Obras de Fernando Pessoa, Assírio & Alvim, Lisboa, 2004.
- . CASTELEIRO, João Malaca. “Dicionário Da Língua Portuguesa Contemporânea“, Academia das Ciências de Lisboa, fundação Calouste Gulbenkian, Editora Verbo, Tilgráfica, S.A. – Braga, 2001.
- . EINAUDI, Gulio. Enciclopédia Einaudi vol. 9 Matéria e Universo, INCM - Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 2012.