



REPRESENTAÇÃO SUBMERSA

A ÁGUA COMO ELEMENTO DE TRANSFIGURAÇÃO NO DESENHO

Eduarda Gomes de Sá Andresen

Orientação pelo Professor Doutor Paulo Oliveira Freire de Almeida,
da Escola de Arquitetura da Universidade do Minho

Relatório do Projeto de Mestrado apresentado à
Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

Mestrado de Desenho e Técnicas de Impressão, setembro 2013

Resumo / abstract

Este Projeto tomou a sua forma definitiva através de uma série de desenhos a carvão, com recurso à fotografia, que representam colegas do mestrado imersos na água com elementos do seu imaginário pessoal. Essa imersão na água indicia o perigo que a todos nos é comum e nos é dado pela nossa condição de vivos, imersos num mundo líquido na sua constante mutação, numa realidade cheia de ilusões e de mudanças vertiginosas que a todo o momento pode por em risco a nossa sobrevivência material, mas também indicia a nossa atitude na vida, o nosso modo de lhe fazer frente.

A água é usada neste trabalho não apenas como motivo, mas por uma questão metodológica, dado que impõe condições de revelação e de ocultação; dado que implica a refração e reflexão da luz, para se dar a perceber; e dado que contém um paralelismo notável com a memória, que também é líquida e facilmente transfigurada e influenciada pelos muito fatores que constituem a duração duma existência. Nessa capacidade de revelar, encobrir e deformar parcialmente, a água deixa espaço para que se veja o que se quer ver e toma assim a qualidade efabulada duma substância mista em que coexistem o objeto material e a matéria pensada ou imaginada.

This Project took its definitive form through a series of charcoal drawings, using photography as a tool, that represent fellow students of the Master immersed in water with elements of their personal imaginary. This immersion in water indicates the danger that is common to us all and we are given by our condition of living immersed in a liquid world in their constant mutation, a reality full of illusions and dizzying changes that may in any moment put our material survival at risk, but also indicates our attitude towards life, our way to stand up to it. Water is used in this work not only as a motif, but by a methodological issue, as it imposes conditions of revelation and concealment, as it implies the refraction and reflection of light to be perceived; and as it contains, as an element, a remarkable parallel with memory, which is also liquid and easily transfigured and influenced by the many factors that make up the length of a life. In its capacity to reveal, conceal and partially distort, water leaves room for you to see what you want to see and thus takes the quality of an efabulated mixed substance in wich coexists the material object and the thought or imagined matter.

Palavras chave: Água; Memória; Efabulação; Fotografia; Narrativa; Arquivo.

Índice

Índice	5
Agradecimentos	7
Introdução	9
Motivações:	15
Método:.....	15
1. Simbolismo da Água na Arte e na Cultura	17
2. A Memória.....	22
2.1 A Memória, o Arquivo e o pensamento criativo	25
2.2 Lugares de Memória.....	28
2.3 Efabulação da Memória através do Jogo com o Fantástico.....	30
3. Da relação da nossa investigação com o trabalho de outros autores	32
3.1 Efabulação e Fusão no Arquivo de Memória de William Kentridge	33
3.2 Barbara Eichhorn e a relação da Imagem Fotográfica com a Memória Pessoal ..	37
3.3 Luc Tuymans, e a Pintura com base numa Memória Pública que se apoia na Fotografia	41
4. Estudos de Imagens	46
Estrutura do Arquivo de Imagens:.....	46
5. Reflexões Finais	48
6. Conclusão	55
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	57
Referências Bibliográficas consultadas Online	59
Bibliografia.....	60
Sites consultados e PDF retirados da internet:	62
ANEXO 1	65
ANEXO 2	73

Agradecimentos

Ao Professor Doutor Paulo Oliveira Freire Almeida, pela sua perspicaz compreensão do âmbito dos meus interesses e pela indispensável contribuição para um esclarecimento de conceitos e factores estruturais que, não só me abriram caminhos, mas me ajudaram a realizar este relatório com crescente interesse e motivação.

Ao Diretor e aos Professores deste Mestrado, pelo enorme contributo em termos teóricos e práticos, mas, sobretudo, pela facilitação informal da frequência das aulas, sem a qual não me teria sido possível desenvolver o meu trabalho.

Aos colegas de Mestrado, pela generosidade na partilha, com especiais agradecimentos a Daniela Antunes, Tina Siúda e David Penela, pela disponibilidade, Daniela Antunes e José Miguel Cardoso, pelos incentivos e pela troca conceptual em espírito de Universidade e a Juliette Rahal, pela alegria.

À Doutora Maria Alexandra Martins, pela sua disponibilidade para informar e ajudar a resolver todas as questões administrativas.

Ao pessoal da Biblioteca da FBAUP, pela atenção, paciência e profissionalismo.

Aos amigos Dalila Vaz, Filipe Garcia e Francisco Laranjeira, pela ajuda, empréstimo de material de leitura e pela partilha de conhecimentos.

À minha filha Sara, pela paciente ajuda na revisão final.

Ao pessoal da Norcópia, pela sua atitude de trabalho, que levam muito além das suas obrigações profissionais.

Aos Professores Álvaro Lapa e Joaquim Matos Chaves, cujas aulas inesquecíveis abriram, de modo definitivo, a minha visão do mundo.

E a todas as pessoas que ao longo do tempo contribuíram, das mais diversas formas, para alargar a minha compreensão dos assuntos que me motivam.

Euarda Sá Andresen,
Porto, Setembro de 2013

Introdução

Este Projeto foi desenvolvido sob a forma de séries de desenhos produzidos, na sua maior parte, a partir de fotografias, apropriações de imagens alheias ou fotografias nossas, com recurso à efabulação.

Embora a água sempre nos tenha interessado, como elemento por si mesmo, e como tema, não fazia parte da nossa investigação inicial.

No início do mestrado, o nosso trabalho incidia numa série de pequenos objetos de parede (8x10x8cm), dos quais foram produzidos múltiplos em gesso, resina apoxídica, cera, sabão de glicerina e, em alguns casos, usadas tintas de acrílico.



Eduarda Sá Andresen. *Variações sobre sete objetos e outras estórias*, 2012
Gesso, 8 x 10 x 8 cm

Estes objetos híbridos, de intenção feminista, representam de forma efabulada algumas variações de nomes ou atributos popularmente dados ao órgão genital feminino e convidam o observador a um trabalho pessoal de interpretação e associação de memórias e senso comum através do humor, de que resulte um olhar donde a natureza possa emergir sem o pecado original do tabu e da misoginia. As experiências feitas em diversos materiais trouxeram nuances à interpretação dos objetos. Os objetos em gesso

lembram as decorações de frisos e tetos em estuque, os de resina apoxídica, patinadas a cor e tons de dourado, trazem à memória o universo duma estatuária kitch muito do agrado duma franja da população feminina, os de cera permanecem no território dos ex-votos, e na série chamada “vulvas de sabão” sublinham a sua presença através do intenso cheiro a sabão de glicerina, numa evocação do campo da higiene íntima, lembrando os sabonetes da infância, moldados como figuras de animais. Foi, ainda, produzida uma variação em gesso pintado de forma a evocar os “pretinhos da sorte” que, para funcionarem, tinham de ser roubados, no Senhor de Matosinhos.



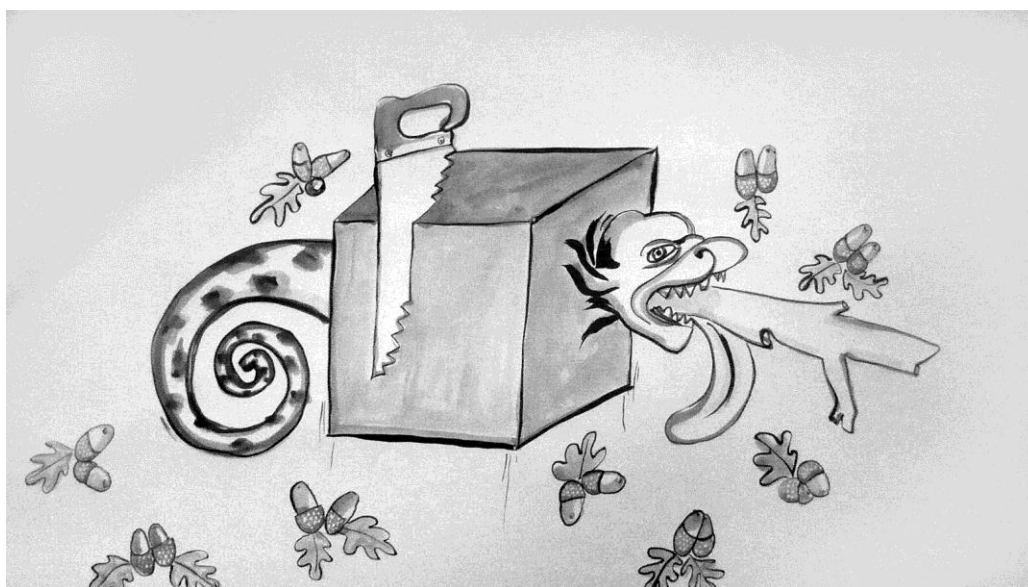
Eduarda Sá Andresen. *Variações sobre sete objetos e outras estórias*, 2012
Cera, 8 x 10 x 8 cm

Como esse projeto já estava no momento de acabamento final, com o início do mestrado passámos a trabalhar recorrendo a fotografias de figuras da estatuária decorativa do Convento de Cristo – um assunto que nos interessa - e também à efabulação, criando narrativas com as reproduções semi-caricaturadas dessas figuras em desenhos de grandes dimensões a pincel, tinta da china e aguadas, que tiveram como fio condutor a investigação dos estados meditativos no relacionamento pessoal com as memórias coletivas presentes num “lugar de memória” por excelência, como é o caso do Convento de Cristo, de que se apresentam alguns exemplos:



Eduarda Sá Andresen, *Força*, 2012
Tinta da China e aguada sobre papel, 80 x 140 cm

Trabalhar com as imagens de que nos apropriámos no Convento de Cristo foi uma escolha metodológica com a intenção de manter um foco temático delimitado.



Eduarda Sá Andresen, *Sem Título*, 2012
Tinta da China e aguada sobre papel, 80 x 160 cm

Mas durante o processo de estudo dessas imagens verificámos que, por causa do fator indissociável dos estados meditativos e da sua hipotética relação com a memória coletiva, este tema implicava, afinal, ramificações de investigação demasiado extensas para um trabalho de mestrado neste contexto.

Optou-se, então, e por uma questão também metodológica, por suspender esse processo e iniciar uma fase mais dispersiva, descomprometida quanto ao tema. Seguiram-se uma série de experiências a grafite, voltadas para o campo da apropriação.

Nesse segundo momento, a investigação baseou-se na apropriação de fotografias de retrato com o intuito de experimentar emoções-memórias diversas, e de experimentar a grafite como meio para a expressão no desenho.

Desta prática surgiram algumas questões, emergentes ao nível da memória, do inventário e do arquivo. Todas as imagens usadas evocam emoções de memórias ou memórias de emoções e reconhecimentos através de associações, um processo que sempre nos interessou na formulação das nossas narrativas através de imagens. Ao ser



decidida a sua utilização foi pretendido que se transformassem em lugares de memória através da representação, que as retira do seu contexto e as devolve como um novo objeto, o que tornou clara a necessidade duma investigação aprofundada dos processos da memória, tanto individual como coletiva, e da sua relação com a História, a identidade e a imaginação, logo, com a formação de um imaginário.

Na imagem da esquerda, um desenho a grafite em que se fez a fusão de uma ilustração científica do séc. XIX sobre siameses, com os nossos pés.

Eduarda Sá Andresen, *Sem Título*, 2012
Grafite sobre papel, 50 x 35 cm



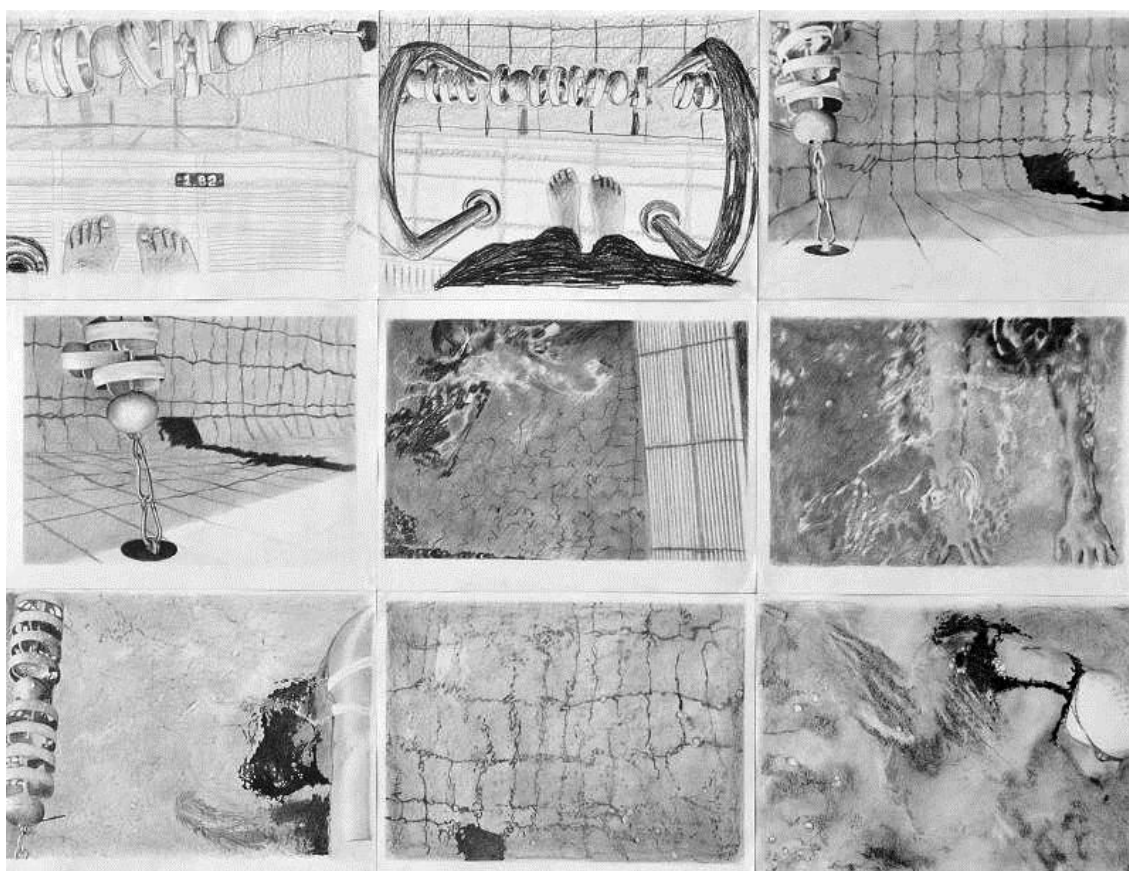
Eduarda Sá Andresen, Gorda,, 2012
Grafite sobre papel, 130 x 130 cm



Eduarda Sá Andresen, Três iranianos numa boia, 2012
Grafite sobre papel, 110x140 cm

A existência de um acordo entre a Faculdade de Belas –Artes e a Faculdade de Desporto implicou uma visita às suas instalações e, na piscina, foram feitas muitas fotos que deram origem a uma nova série e foram o ponto de partida para que a água se tornasse, não no tema, mas no motivo central em torno do qual o projeto passou a desenvolver-se rumo à sua fase final.

Nessa série, as imagens são estudos, a grafite, de emoções-memórias relacionadas com a água e o ato de nadar.



Eduarda Sá Andresen, *Memória da Água*, 2012

Grafite sobre papel, 50 x 64 cm, 9 vezes

Tomou a sua forma definitiva através de uma série de desenhos a carvão que representam colegas do mestrado imersos na água com alguns elementos do seu imaginário pessoal (ver anexo 1).

Motivações:

As questões que se pretendeu investigar foram:

- Como trabalhar essas imagens de forma a enfatizar visibilidades que convidem o observador ao pensamento analógico e ao uso da memória,
- como é que este processo pode ser potenciado pelo desenvolvimento dessas narrativas em séries,
- até que ponto a nossa memória/consciência do que nos rodeia e do que somos ou fomos, do que outros foram ou são, pode ser fruto dum processo de efabulação,
- até que ponto o mesmo processo associativo que lança a confusão e a subjetividade sobre as nossas impressões do presente através de memórias inconscientes, permite levantar o véu ao movimentar, de modo ativo e consciente, essas associações, trazendo-as para territórios visíveis e comuns.

Método:

Depois de uma fase inicial de procura centrada num tema que se veio a revelar, por implicar ramificações demasiado complexas e extensas, não corresponder às nossas necessidades dentro do âmbito de um mestrado, foi propositadamente mantida uma fase dispersiva, que permitiu à experiência fluir em várias direções e durante a qual, de forma orgânica, a Água veio a revelar-se como o motivo mais interessante no tipo de

desenho que, durante essa fase, se tornou mais natural, mais compulsivo e mais capaz de agregar as nossas energias.

Foi então iniciada uma pesquisa sobre a Água, sob os aspetos da sua simbologia na Arte e na Cultura.

Tomados como fatores operativos do nosso projeto, a Memória, o conceito de Lugar de Memória, e a Efabulação, foram feitas diversas pesquisas a esse respeito e ainda pesquisados diversos artistas e, mais aprofundadamente, aqueles em cuja obra encontrámos maior paralelismo com o nosso trabalho, sobretudo por trabalharem com a Fotografia, a Memória e a Efabulação.

- Foram recolhidas imagens e feitos registos fotográficos diversos,
- desenvolveu-se um arquivo online para consulta pública;
- paralelamente, desenvolveu-se um arquivo pessoal digitalizado, cuja estrutura está detalhadamente explicada na página 46 deste relatório,
- pesquisou-se sobre o próprio tema do arquivo, para melhor se compreender e utilizar essa ferramenta e perceber a sua utilização na obra de outros artistas.

Foi utilizada uma estratégia de desenvolvimento no desenho que contemplou:

- Experiências com vários tipos de meios de registo incluindo as técnicas facultadas nas oficinas postas à nossa disposição neste mestrado,
- a observação atenta das imagens recolhidas em arquivo,
- a cópia direta de alguns trabalhos, para melhor os compreender.

Foi, de forma experimental, aprofundada a experiência de estados meditativos, para melhor ser compreendida a sua função e os seus efeitos na percepção.

1. Simbolismo da Água na Arte e na Cultura

“Na natureza, é ainda a água que vê, é ainda a água que sonha (...) Desde que nos abandonemos inteiramente ao reino da imaginação, com todas as forças do sonho e da contemplação reunidas, compreendemos a profundidade do pensamento de Paul Claudel: «A água é, assim, o olhar da terra, o seu mecanismo de observação do *tempo*... .» (BACHELARD, 1984: 45)

A água, elemento original e princípio de todas as coisas, é um princípio que nos une, a nós humanos, gerados no líquido amniótico, com corpos compostos por cerca de 70% de água, alimentado pelas veias como a terra é alimentada pelos rios. Sendo um elemento instável, altamente sujeita às influências exteriores e em constante troca com o meio em que se encontra, a água varia em extremo os seus estados, indo do gelo ao líquido e ao gasoso. Toma, quando líquida, a forma dos recipientes que a contêm, escoando-se pelo menor orifício. Tendo sido meio de locomoção a grandes distâncias, energia e alimento de populações sediadas nas suas margens, pode tornar-se turbilhão e vaga, gerando enormes forças de arrastamento e destruição; Torna-se chão duro ao gelar, mas também esconde o perigo ao tornar-se escorregadia ou quebradiça. E na força ascendente do vapor, que move locomotivas e transatlânticos, a água deu impulso à revolução industrial e foi a primeira grande força motriz ao serviço do homem à escala industrial. Segundo Bachelard, a água pode apresentar, de um lado, a poética das águas e do outro a metapoética da água, indo assim do plural ao singular, de situações específicas de local ou estação do ano a uma geral, que comporte todos os locais e todas as estações (BACHELARD, 1980: 15). Bachelard refere a respeito da água que só uma matéria que consiga fazer a imaginação viver de forma dupla, ou seja, numa ambivalência de desejo e medo, de bem e de mal, de claro e de escuro, de branco e de negro, onde o elemento material abarque a alma inteira, pode desempenhar o papel psicológico de matéria original.

“As formas nascidas das águas têm mais atrativos, mais insistência, mais consistência, porque nelas intervêm os devaneios mais materiais e mais profundos, porque a nossa imaginação sonha de mais perto com os atos criadores” (BACHELARD, 1980: 17).

Verifica-se que grande parte das figuras mitológicas, mágicas e fantásticas do imaginário da humanidade têm a ver com o mar, os rios ou as fontes: Nos domínios de Nereu, Poseidon, Neptuno, reis dos mares, abundam sereias e encantos, Vénus nasce

das águas e existem um sem número de outros exemplos que não caberia descrever neste contexto. Também em Portugal o imaginário popular é rico em mouras encantadas e fadas dos rios. No Minho, e em comum com a Galiza, são populares as Janas – ou Anjanas, Xainas, Xanas, Xairas, Inxanes, Xanes, Xácias, encantos, fadas, donas d'água, ondinas, feiticeiras, velhas, senhoras e princesas...

“Seres míticos humanizados do meio aquático emparentados coas sereias são as xácias da Ribeira Sacra. Como as fadas marinhas, cativam aos homens pela sua beleza, para mais tarde causar a perdição dos que as seguem”.. <http://www.barcas.org/mitos.HTML>.

Outra figura mítica aparentada com as águas é o demo burleiro, ou Tardo, mito que conhecemos bem da nossa estadia de meses a sós numa casa junto ao rio, na região da confluência do rio Arda com o rio Douro, altura em que os populares, muito menos preocupados pela inexistência de outras casas habitadas num raio de alguns quilómetros, nos manifestavam os receios causados por uma hipotética aparição do Tardo.

A água fornece também numerosas imagens do adeus e da travessia fúnebre, e o barco dos mortos, de que a obra "A Ilha dos Mortos", várias vezes repetida, do pintor simbolista suíço Arnold Böcklin (1827-1901) é a perfeita ilustração, está presente nos mitos fúnebres de numerosas culturas.

O suicídio na água, de que Ofélia é símbolo, é o suicídio feminino por excelência. Afogando-se em lágrimas, o ser feminino reage passivamente à sua dor, retornando ao seu elemento e misturando as ondas e os fios dos seus cabelos com as ondulações do rio e das algas (BACHELARD, 1980: 126).

A água comporta toda a noção de feminilidade e de maternidade (BACHELARD, 1980: 155). Constituída em “fonte” simboliza o eterno nascimento. Associa-se com o “rebentar das águas” que precede o parto e, a sua forma mais mutável, solta na face do planeta, brota das nascentes e forma rios como veias da terra, transportando em si um padrão, uma forma de ser; escorre em sulcos que se vão engrossando até se tornarem ribeiros, rios, mares e oceanos, dando a volta ao mundo nos seus ciclos e tornando sempre ao interior da terra, tendo em si essa dualidade de ser sempre a mesma e nunca igual. Através das marés, está associada à lua e ao período lunar feminino, e as variações emocionais que este provoca encontram paralelo nas

variações de estado e disposição que a fazem assemelhar-se às sucessivas variações de ânimo de um ser humano com vontades, sentimentos e emoções.

A água assimila muitas substâncias, atrai muitas essências, impregna-se de todos os sabores, de todas as cores, de todos os odores, de todas as temperaturas, de todos os estados, de movimento, vibração. Impregna-se de sensualidade ao unir-se com o fogo e criar a humidade quente, que dá origem a toda a vida. (BACHELARD, 1980: 136)

A água contém assim uma proposta objetiva de possibilidade de mudança e transformação – plastifica o barro, oxida o metal, dilui as substâncias, ondula e reflete as imagens, constitui grande parte dos corpos vivos e é essencial aos seus processos de crescimento e regeneração. Condiciona a meteorologia e o próprio arco-íris é a manifestação da mistura da água com a luz.

Quando específica, podendo ser límpida ou turva, clara ou escura, fria ou quente, calma ou violenta, a água toma, na sua visibilidade matérica, qualidades e adjetivos que a humanizam e a tornam emocional, como água viva, adormecida, parada, profunda ou revolta. A água é um dos componentes da “matéria original” de que, simbolicamente, foi criado o Homem, ao misturar-se com a terra para formar o barro. Opõem-se à terra “finita” dando a volta aos continentes e podendo quase dizer-se da água “conter” tudo o que existe, como contém o feto no ventre materno.

Como espelho, a água implica sempre uma dualidade, para além do reflexo que devolve, a reciprocidade de ver e mostrar-se, mas também a dualidade presente-futuro: “meditando sobre a sua beleza, Narciso medita sobre o seu futuro” (BACHELARD, 1980: 35). Tomado num sentido mais literal, são numerosos na cultura universal os espelhos mágicos de água que adivinham e mostram o futuro. O espelho duplica ainda a singularidade do que é visto apenas do ponto de vista daquele que observa, e sublinha o sentimento de solidão (BACHELARD, 1980: 69); mas a água profunda, na diferença entre o que oferece à vista nas profundezas e o que reflete, dá ao observador a escolha entre o que quer e não quer ver, sendo o próprio inconsciente da forma. Toma assim um carácter mágico e divinatório.

Em Portugal existe uma antiga tradição entre as mulheres solteiras, de deitar uma clara de ovo dentro de um copo grande de vidro cheio de água, pondo-o em seguida ao frio do relento da noite de Ano-Novo, para observarem a forma que a clara tomou, durante a noite, o que lhes dará um indício sobre a profissão do futuro marido/companheiro.

Presente na superstição popular, a água, supostamente, absorve a negatividade presente no ambiente, sendo desaconselhado beber a água que se deixou algumas horas destapada e sendo costume colocar-se um copo de água, destapado, nos quartos onde as pessoas dormem mal, para que absorva as energias que lhes perturbam o sono.

“A água vai assombrar-se e, para isso, vai absorver materialmente as sombras” , “ a água não apenas como uma substância que se bebe, mas como uma substância que bebe” (BACHELARD, 1980, sobre a poética de Edgar Allen Poe: 75)

Em Óbidos e Mangualde, Carviçais, Moncorvo, Baião e na Beira Baixa, existe a crença de que não é bom beber água de noite, porque ela está a dormir; e antes de beber, bate-se no jarro como quem bate a uma porta, para que acorde e, assim, não faça mal. A Água lava tudo, dizem mães e avós de Norte a Sul de Portugal, enquanto mergulham em água as roupas que sofreram algum acidente inusitado – por terem provocado a energia da inveja alheia – e as crianças são diariamente lavadas e é-lhes passada na cara a água do banho (a “água de cu lavado”) para afastar doenças e maus-olhados.

Nas festas de santos, entre pescadores, por exemplo na Afurada, seguindo a tradição, as pessoas terminam a festa mergulhando no rio (neste caso, o Douro); ou no mar, como por exemplo, no caso da festa de 24 de agosto em Esposende, onde as crianças, quase sempre a chorar de medo, são levadas mar adentro ao colo do sargaceiro para um triplo mergulho ritual, o “banho santo”, que os livre de maus olhados e do diabo, assim como, no norte litoral, se vai ao mar para um mergulho ritual no primeiro dia do ano, como quem se lava do ano velho que passou e das suas vicissitudes, para começar fresco, lavado e abençoado o ano que se inicia. Também no Brasil os crentes em Iemanjá, a Senhora das Águas, dão o seu mergulho ritual de Ano Novo no mar.

Na Europa (sobretudo desde os anos sessenta) e na Rússia, em diversos locais, a passagem para o Ano-Novo é celebrada por este ritual de mergulhar na água dos rios ou do mar, não importa a quantos graus negativos o ar cá fora esteja.

O banho coletivo é cultural no Japão, como o era em todas as culturas da antiguidade e entre árabes e turcos, tendo os romanos construído imensas termas em toda a Europa e, ainda hoje, partilhamos a visão de belas mulheres em torno duma piscina no Hamman, e ouvimos falar da fonte da juventude, donde não só se bebe, mas onde as pessoas se banham para recuperar a saúde e juventude perdidas.

Claro que a Idade Média foi uma Idade das Trevas também para os banhos, tendo ocorrido a total extinção dos hábitos de higiene. A Igreja, ao dominar o poder político e cultural , erradicou os banhos como “Orgias Pecaminosas”. Curiosamente,

com o declínio da Igreja, ressurgem rituais de banhos coletivos na Europa um pouco por todo o lado. E as pessoas voltam às termas, onde águas que brotam naturalmente impregnadas de diversas substâncias curam doenças de pele, artrites, reumatismos, etc.

Na Índia, o rio da purificação pelas águas é o Ganges, que desce dos Himalaias. Para os hindus, o Ganges é Ganga, a deusa da purificação. Todas as Primaveras encontram-se, em Benares, mais duma centena de milhar de pessoas, entre elas, desde os anos sessenta, muitos ocidentais, para comemorar o nascimento de Ganga.

À hidroterapia, que conheceu um ressurgimento no século XVII na Europa, depois de proibida na idade média, junta-se a homeopatia, que consiste em diluir substâncias causadoras dos sintomas que se pretende contrariar, e depois voltar a diluir a solução obtida, repetindo este processo de sucessivas diluições até não se encontrarem senão vestígios da substância original, as chamadas “doses homeopáticas”. Este princípio, contrariado pela medicina tradicional e pela comunidade científica, assenta na premissa de que a água tem memória e é, como tal, capaz de guardar informação e transmiti-la, na gota que vai contaminar uma massa de água, sem no entanto transmitir os agentes patológicos da doença em número. Este princípio é levado a extremos nas experiências do controverso Dr. Emoto, um japonês que trabalha com água e com as conclusões da física quântica, segundo as quais as experiências são afetadas pelas intenções das pessoas que as conduzem. Embora seja considerada uma pseudo-ciência pela comunidade científica, existem diversas publicações profusamente documentadas com fotografias e descrições das suas experiências. Nas quais, entre outras, se congelam gotas de água pura de nascentes e gotas de água poluída, ou de água que foi exposta a vibrações musicais melodiosas ou a ruídos agressivos, obtendo-se resultados diferentes mas coerentes entre si. Nessas experiências, quando se pronunciam palavras com diferentes significados e intenções, na presença da água, verifica-se que as formas que as gotas de água tomam ao serem depois cristalizadas em gelo são muito diferentes e que, embora os cristais de gelo nunca se repitam, o fenómeno repete padrões. O que implica, para além de uma memória, uma instância de sensibilidade à consciência e à emoção humanas (EMOTO, 2004). O que por sua vez nos remete para a água-benta e para o velho ditado espanhol, “alguma coisa há de ter a água para que a bendigam”.¹

¹ As informações constantes neste capítulo, quando não referenciadas, não foram obtidas em nenhuma publicação específica e são fruto da nossa observação, através do testemunho pessoal e directo de comportamentos, acontecimentos ou transmissões verbais de outros ocorridas ao longo do tempo.

2. A Memória

A memória implica alguns tipos diferentes de ações, localizadas em circuitos neuronais distintos e em áreas diferentes do cérebro. Não utilizamos o mesmo tipo de memória para escutar um número de telefone que marcamos e logo esquecemos, para andar de bicicleta ou conduzir um carro, para recitar factos, ideias e conceitos, ou para sabermos quem somos. Mas todas essas ações dependem da memória.

A psicologia contemporânea define a memória como as relações funcionais entre dois grupos de condutas observáveis separadas por um intervalo de tempo de duração variável. O primeiro inclui os comportamentos – simples ou complexos - da *fase de aquisição*, os quais têm como objetivo reter aspetos de uma situação. Os ulteriores pertencem à *fase de atualização*, e pretendem identificar ou restabelecer os dados memorizados na fase de aquisição (FLORÈS, 1972: 13).

Este segundo grupo de condutas mnemónicas é ainda dividido em quatro tipos de condutas, e as três primeiras “estão hierarquizadas em função da sua ordem de aparecimento no desenvolvimento genético da criança” (FLORÈS, 1972: 14), a saber,

- 1º - as condutas de *reconhecimento* (identificação direta),
- 2º - as condutas de *reconstrução* (em que dados recebidos de forma alterada são reconstituídos na sua forma original),
- 3º - as condutas de chamamento (evocação de objetos ou situações ausentes, reprodução de atos), e
- 4º - as condutas de *reaprendizagem* (das quais resulta uma *economia* de tempo e exercício, em situações familiares, como por exemplo, conduzir um veículo a pensar noutra coisa) (FLORÈS, 1972: 14, 15).

A relação das condutas de aquisição e das condutas mnemónicas permite inferir a existência de processos de retenção a propósito dos quais é tradicional considerar a hipótese dos *traços mnemónicos*, designando esta expressão as expressões neurofisiológicas e bioquímicas resultantes da aquisição, isto é, o aspeto biológico da memória. No estado atual dos nossos conhecimentos, esta hipótese pode parecer legítima na condição de lembrar que, do mesmo modo que as atividades mnemónicas não poderiam ser isoladas do conjunto das atividades psicológicas de que o indivíduo é capaz, os “traços mnemónicos” são verosimilmente indissociáveis dos sistemas funcionais, integrados em todo

o conjunto do sistema nervoso, que constituem os fundamentos biológicos destas atividades. (FLORES, 1972 :15)

Existem várias concepções de memória, que se foram desenvolvendo e completando entre si ao longo dos tempos:

O Neo-associacionismo, modelo behaviourista resultante do empirismo anglo-saxão, que postula a permanência das associações armazenadas na memória e não admite o seu desaparecimento senão em casos limite (lesões do sistema nervoso, por exemplo), considerando o esquecimento como fruto de inibições.

A Teoria da Forma (Gestalttheorie), cujas leis do equilíbrio se fundamentam nas leis da física, e a qual postula que todos os processos psicológicos são “formas”, ou” estruturas de conjunto, totalidades organizadas, espaciais ou temporais, cujas propriedades não são redutíveis à soma das propriedades dos elementos que as constituem” (FLORES, 1972: 15) e que deu origem á lei da boa forma, segundo a qual toda a forma evoluirá para a melhor forma possível, a mais simples, simétrica e regular, a de melhor organização, considerados “os embaraços impostos pelas propriedades da estrutura original” (FLORES, 1972: 16).

A Teoria da Forma sublinha o aspeto estrutural de qualquer fenómeno psicológico, e não considera a memória um decalque da percepção, afirmando que “a organização interna dos sistemas de traços que constituem *Gestalten* neurofisiológicos será espontaneamente modificada, conforme as leis de equilíbrio, pelas tensões que lhe são inerentes e fora do embaraço da experiência” (FLORES, 1972: 19).

Esta teoria também enfatiza a importância das diferenças e das semelhanças na percepção e na ulterior organização da memória, e ainda a importância da “estrutura da tarefa” (na percepção) reunir as qualidades de uma boa forma para uma retenção fiel e prolongada, por garantir o equilíbrio estável do sistema de traços (FLORES, 1972: 39).

As Teses de Pierre Janet, ao contrário das duas posições anteriores, voltam a considerar o indivíduo como essencialmente ativo, introduzindo a importância a dar aos fenómenos relacionais.

O aspeto das adições ativas do indivíduo na organização seletiva da memória foi estudado com maior desenvolvimento por Jean Piaget, que deu particular atenção ao “papel dos processos de organização no funcionamento da memória” (FLORES, 1972: 40).

Piajet distingue duas grandes categorias de funções cognitivas: As funções operativas e as funções semióticas². Estando as primeiras ligadas aos esquemas sensoriomotores e às estruturas operatórias da inteligência, as segundas estão "encarregadas" da linguagem e da representação interiorizada dos acontecimentos e dos objetos apreendidos (FLORES, 1972: 40).

Piajet designa por "esquemas" as estruturas que se encontram e se atualizam de cada vez que uma mesma ação se repete, e sublinha a importância da comparação constante daquilo que acontece à estrutura do esquema pré-existente, designando esse processo de "assimilação e acomodação", pelo que "conhecer é agir sobre o objeto, comparando-o a um esquema" (FLORES, 1972: 42).

"Comparar um objeto a um esquema é conferir-lhe um significado sem o qual não haveria conhecimento. (...) as atividades esquemáticas originam as funções simbólicas e, dum modo mais geral, as funções semióticas;" (FLORES, 1972: 42).

O conceito de acomodação implica os ajustes ativos e corretivos do esquema comparador ao ajustar o esquema conhecido ao novo com que se depara.

Quanto às funções semióticas e à sua importância na génese da memória, Piajet distingue as categorias de significantes de acordo com a sua possibilidade de instrumentalização para que se tornem representações mentais do real e do grau de possibilidade da sua evocação:

Os índices percetivos, ou informações parciais que dependem de um esquema para poderem ser reconhecidos como partes de um todo e conferir um significado ao objeto da percepção, não podendo, por isso, ser considerados como tendo uma função semiótica em si mesmos, e a formação de símbolos figurativos, ou imagens mentais, as quais são reprodutoras de acontecimentos ou objetos anteriormente percebidos, ou antecipadoras, dependentes da imaginação para prever ou "criar" acontecimentos ou objetos ainda por existir (FLORES, 1972: 47).

Desta questão dos esquemas, passa-se para a importância da associação no ato de chamamento de memórias "armazenadas", o que obedece a determinados fatores, como o facto de uma palavra ou imagem, por exemplo serem suscetíveis de provocar múltiplas associações e o facto do número de associações provocadas obedecer a hierarquias de proximidade e a fatores sociais, culturais e temporais.

² Relativas à Semiótica, que estuda os signos, a sua natureza, tipo e funções, neste caso, a relação entre significantes e os seus respectivos significados e a organização mental dessas relações.

Não podemos de forma alguma compreender os processos da memória, sem prestar atenção ao problema do esquecimento. Este não pode ser visto apenas sob um ponto de vista de um mau funcionamento da memória, ou dos traços mnemónicos (hoje em dia chamados comumente de circuitos neuronais), da criação prévia de estruturas (esquemas) insuficientes para a reorganização e acomodação de novas aprendizagens, ou da presença de interferências competitivas, de fatores emotivos, motivacionais e afetivos durante a fase de memorização. Tal como na perspectiva cónica, sem a qual nada poderia ser visto porque tudo seria percecionado ao mesmo tempo, a capacidade de esquecimento tem essa função importante, a de permitir o chamamento de material mnemónico isolado e distinto, enquanto tudo o resto está “esquecido”. Embora, neste caso, o esquecimento seja temporário e, por vontade, se possam chamar essas coisas à memória. O esquecimento é o que permite também a acomodação de novos esquemas não compatíveis com os anteriores e, não menos importante, o apagamento de memórias traumáticas, tão desconfortáveis, que poderiam pôr em risco a sobrevivência de um mínimo vital de aceitação do presente (FLORÈS, 1972: 88 - 98).

2.1 A Memória, o Arquivo e o pensamento criativo

“Não existe imagem simples. Qualquer imagem quotidiana faz parte de um sistema, vago e complicado, pelo qual habito o mundo e graças ao qual o mundo me habita “

(Jean-Luc Godard, *Aqui e Alhures*, filme de 1974). (SAMAIN, 2011)

Durante a pesquisa feita sobre o tema da memória surge a noção de inventário e a compreensão de que a própria palavra deriva do latim “inventio” e partilha essa raiz com a palavra invenção. Na idade média, a retórica não era vista como a arte de persuadir os outros, mas antes como a arte de gerir a memória de forma tão organizada que a ela se possa recorrer, quando necessário, possibilitando um pensamento mais criativo. O pensamento criativo tem normalmente sido descrito como usando faculdades mentais como a observação e a imaginação, sendo a memória deixada de fora. Mais, ela é descrita como um ato mental isolado e independente das emoções ou da criatividade. Qualquer filósofo ou psicólogo sabe e admite que estas funções nunca atuam de forma separada no ato de pensar, mas o vocabulário e a forma da análise escolástica milita contra isto e a favor da distinção de faculdades. (CARRUTERS, 1998: 16)

A propósito da memória como filtro incontornável do que vemos e reproduzimos, Giacommeti fala de quando resolve pintar por observação direta, e diz que em breve está a pintar de memória, porque uma coisa automaticamente se torna na outra. No instante em que afasta os olhos do objeto e os volta para a tela já a percepção se transformou em memória.

A memória adapta-se continuamente às mudanças de circunstâncias, externas como internas, para constituir o *self* a qualquer dado momento. “A base neuronal do *self*”, de acordo com António Damásio, “reside na reativação contínua” não em traços de memória fixos e inalteráveis mas nos potenciais adaptativos a que ele chama “representações disposicionais” (OLNEY, 1998).

“Tratar de apropriações, portanto, é também tratar de memória, coleções, de arquivos – instituições humanas sempre em mutação, em ampliação, e cuja dramaticidade maior é nunca se completarem um dia. O exercício de colecionar traz consigo a árdua tarefa de catalogação dos objetos e das coisas colecionadas, inventário da memória de cada um dos objetos retirados do mundo e ressignificados em uma coleção.

(...) Borges em seu conto, Funes, El memorioso, atribui ao ato de recordar do personagem uma função taxonómica: a de inventariar todas as lembrança possíveis e impossíveis de todas as coisas vistas, lidas, experimentadas e imaginadas ao longo de uma vida. Borges caracteriza essa coleção de memórias do personagem como inútil, pois ao criar uma espécie de “museu de tudo”, qualquer esforço de organização é anulado, torna-se impossível”. (RIBEIRO, data desconhecida)

A propósito das implicações do arquivo na manutenção duma base de memória externa ao indivíduo, que a ela possa aceder para operar criativamente, ou proactivamente, na procura de novos significados, sentidos e associações/categorizações para as coisas, é interessante considerar a posição de Aby Warburg, que gravou na entrada interna da biblioteca de Hamburgo, edificada por si, o nome Mnemosyne, nome dado à mãe das nove musas e personificação da memória na mitologia grega.

Warburg, declinou da sua herança à frente duma poderosa instituição financeira para viajar e recolher livros, imagens e informação, e deu uma peculiar organização à biblioteca, e ao Atlas de imagens, que concretizou três anos antes da sua morte. Isto implica um programa intelectual (SAMAIN, 2011), que contraria a tradicional consideração do conhecimento como uma coisa separada por assuntos, autores e épocas, mas procura agrupar livros e imagens pelo critério a que ele chamou de “boa vizinhança”, ou seja, abrindo o espectro a muitos outros hipotéticos traços comuns e

cumplicidades, encontrados por ele e por quem visitasse a biblioteca, seguindo pistas e fios condutores libertos da catalogação tradicional.

“De um lado, a ordenação programática desta Biblioteca, com seus quatro andares (níveis), era significativa do movimento do pensamento de Warburg, o qual categorizava e imprimia a cada um de seus níveis as marcas de uma dinâmica do conjunto. A cada nível, correspondia uma categoria. Partia-se da Imagem (Bild: primeiro nível, agrupando as expressões figurativas desde a Arte pré-clássica até a Arte contemporânea) para se chegar ao topo imperativo de todo trabalho intelectual: a Ação (Aktion: quarto nível e categoria das tomadas de posição diante da História do mundo), tendo-se atravessado os segundo e terceiro níveis, respetivamente as secções da Palavra (Wort: tanto Linguagem e Literatura como Transmissão da literatura clássica) e da Orientação (Orientierung, ou seja, os corredores heurísticos do pensamento humano: Ciência, Religião, Filosofia)” (SAMAIN, 2011)

Se se atribuíssem palavras chave a esta biblioteca elas seriam, de acordo com estes níveis, Imagem, Palavra, Orientação e Ação, algo que de certa forma nos pode lembrar a máxima “Deus quer, o homem sonha, a obra nasce.

“Os livros para Warburg eram mais do que instrumentos de pesquisa. Agrupados e montados, eles expressavam o pensamento da humanidade em suas dimensões constantes e mutantes.” (Saxl, 1944, in Gombrich, 1970: 327) (SAMAIN, 2011)

A biblioteca agrupava, na época de Warburg, cerca de 79 painéis com umas 900 imagens, na maior parte fotografias a preto e branco. Eram reproduções de obras de arte, pinturas, esculturas, monumentos, edifícios, frescos, baixo-relevos, gravuras, grisailles, iluminuras e, também, de recortes de jornais, selos postais, moedas com efígies. De forma a poderem ser movimentadas a qualquer altura, Warburg montava e organizava estas imagens em painéis de 150 x 200 cm, cobertos com tecido preto. Warburg instalava essas imagens ao longo das paredes da biblioteca elíptica, para que se fundissem e se relacionassem, iniciassem entre si diálogos e “se pensassem” umas com as outras, condensando num único espaço o tempo e o espaço de uma longa história cultural, e nessa espécie de útero colectivo pudessem ser “observadas, relacionadas, confrontadas na grande arquitetura dos tempos e das memórias humanas. A história da arte tradicional transfigurava-se em uma antropologia do visual.” (SAMAIN, 2011)

A obra de Warburg teve repercussões relevantes na conceção da importância do arquivo pessoal, sobretudo para os artistas, e na abertura do caminho para uma nova abordagem na forma de conceber, organizar, alimentar e usar um arquivo.

2.2 Lugares de Memória

O sentido da criação de “lugares de memória” foi aprofundado sobretudo com base no trabalho de Pierre Nora e de José Guilherme Abreu. A atomização das estruturas sociais e familiares que permitiam a continuidade de uma memória coletiva, veículo de uma identidade social e individual, a par da evolução da História para uma equação universalizante, intelectualizada e despojada de âmbitos afetivos, deu origem à necessidade do surgimento de lugares de memória que, mais do que meros arquivos, meras enumerações abstratas de factos datados, fornecem a experiência física, direta, individual e ritual, “um feixe de realidade material e mental” (ABREU, 2005). A nível literário, a obra de Marcel Proust é sintoma e exemplo dessa necessidade (ABREU, 2005).

Como Pierre Nora explica no texto de Apresentação da obra,

«Les lieux de mémoire me paraissaient trancher par leur existence même et leur poids d'évidence, les ambiguïtés que comportent à la fois la mémoire, la nation, et les rapports complexes qu'elles entretiennent. Objets, instruments ou institutions de la mémoire, c'étaient des précipités chimiques purs».

Os lugares de memória são então os "precipitados químicos" de um passado coletivo, e essa qualidade decorre (...) daquilo que constitui o cerne da sua própria natureza, já que é próprio da sua existência e da sua evidência, cruzar e esclarecer as ambiguidades e as complexidades que se estabelecem entre a construção da memória e a existência da coletividade que lhe subjaz. Por isso, enquanto cristalizações do passado, os lugares de memória podem ser objetos, instrumentos ou instituições, não dependendo a sua definição da natureza concreta que os molda, mas apenas da realidade que os habita: uma realidade de que os mesmos são, então, depositários, enquanto condensações simultâneas do trabalho da História (sedimentações) e afloramentos da perpetuação da Memória (reminiscências) (ABREU, 2005).

Lugares de memória são, com muita frequência, revisitações artísticas de um passado pessoal e subjetivo, que não obstante oferece ao observador pontos de evocação e chamamento de memórias associadas a vivências pessoais comuns. Existem na arte ocidental moderna e contemporânea inúmeros exemplos. Estão neste caso os autorretratos de Rembrandt, Van Gogh e Frida Khalo, e os trabalhos autobiográficos de Louise Bourgeois, Tracey Emin e Nan Goldin, que por esse processo trabalham traumas e conflitos e, ao mesmo tempo que os materializam, os exorcizam (GIBBONS, 2007: 9). Mas são também testemunhos pessoais de realidades coletivas diversas, quer abriguem os resíduos indexados dessa mesma realidade, como no caso de Rachael Whiteread e os seus monumentos comemorativos, decalcados em gesso de monumentos reais,

(GIBBONS, 2007: 33), ou no caso de Bill Fontana e a escultura sonora *Distant Trains*, gravações de combóios numa estação ativa, instaladas numa estação desativada (GIBBONS, 2007: 50); ou remetam para figurações metafóricas que alberguem o subtexto duma outra realidade, culturalmente recalçada, como no caso da obra de Judy Chicago, *The Dinner Party*, de 1979, a qual consiste numa mesa-metáfora triangular sumptuosamente preparada para um banquete com adereços tradicionalmente produzidos por mulheres, como, por exemplo, os bordados dos paramentos e vestes dos padres, onde estão inseridos novecentos e noventa e nove nomes de mulheres ilustres que a história condenou ao esquecimento, numa alusão à invisibilidade historicamente conferida às mulheres pelo patriarcado ((GIBBONS, 2007: 56), mas consegue gerar controvérsia e é desacreditada por feministas radicais (GIBBONS, 2007: 58). Ou a obra de Yinka Shonibare, que reproduz, em tamanho natural mas decapitados, personagens coloniais de quadros do início do séc. XIX, que nos originais estariam vestidos com sedas e brocados, vestidos com os mesmos modelos mas em tecidos do tipo Dutch Wax, um material criado pelos holandeses para imitar e invadir com produção industrial o mercado indonésio de *baticks*. Este tecido, rejeitado ali, acabou vendido na África Ocidental, e estas obras dão por esse meio visibilidade ao facto histórico do expansionismo económico e da exploração colonial (GIBBONS, 2007: 69).

Em toda a obra artística dedicada à memória de situações traumáticas coletivas, como, por exemplo, o holocausto, perpassa também esta capacidade e função exclusiva da arte, de tornar visíveis aspetos que a História, na sua formalidade científica, está impossibilitada de focar, e através disso, ao voltar a trazer à consciência e à memória coletivas esses aspetos, sob uma nova perspetiva crítica, fazer o indispensável trabalho de cura social, de confronto e acomodação a um novo esquema. São disso exemplo as obras de pintura *Sulamith* e *Your Golden Hair, Margarete*, de Anselm Kiefer, numa alusão ao pesado poema de Paul Celan:

Deathfughe

(...) *Black milk of daybreak we drink you at night*
we drink you at morning and midday we drink you at evening
we drink and we drink
A man lives in the house he plays with his vipers he writes
he writes when it grows dark to Deutschland your golden hair
Margarete
Your ashen hair Sulamith we shovel a grave in the air
where you won't lie too cramped(...)

2.3 Efabulação da Memória através do Jogo com o Fantástico

Até que ponto as nossas memórias/consciência do que nos rodeia e do que somos ou fomos, do que outros foram ou são, podem ser fruto de um processo de Efabulação?

Há, em cada um de nós, a nível pessoal ou coletivo, uma imensidão de interpretações de carácter mágico e fantástico do presente "real". A nossa perceção dos fenómenos da existência está pejada de memórias e associações inconscientes vindas de estádios passados da nossa consciência, em níveis etários e psicológicos que, embora superados no presente, continuam a atuar segundo os padrões primitivos correspondentes à idade pessoal ou coletiva em que as situações na origem dessas memórias ocorreram. Daí a importância dada, na psicologia, à repetição, encenada ou vivida apenas através do chamamento da memória, das cenas traumatizantes, para que, ao trazê-las para o presente, possamos revivê-las, geri-las e acomoda-las de acordo com o nosso desenvolvimento atual (a isto chama-se comumente *Nachträglichkeit*, ou *afterwardsness*).

Paralelamente, estamos todos sujeitos, desde que começamos a construir a nossa identidade, a nossa perceção de nós e o nosso arquivo de memórias conscientes e inconscientes, a um processo de aculturação e de construção da realidade complexo e sujeito a múltiplos fatores que vão da influência familiar, interligada a uma consciência/memória coletiva regional, nacional e universal, aos fatores de propaganda ideológica que raíam a pura encenação de um espetáculo por parte dos poderes económicos que governam o mundo e detêm as infraestruturas da comunicação de massas. Esta encenação, surreal, assustadora e contraditória, causa um processo de dissonância cognitiva que mergulha as massas numa espécie de letargia de esquecimento e, às suas próprias ideias e constatações, acaba por sobrepôr-se uma versão dos factos absurda mas confortável, na sua conformidade social.

Podemos desenvolver um processo de desconstrução dessas formas letárgicas de perceção da realidade através do jogo com o fantástico, ou seja, aquilo que escapa à realidade pré-estabelecida, emprestando a pessoas e a objetos características que não

têm ou envolvendo-as em situações que naturalmente não lhes corresponderiam, mas que causam sentidos novos pela afinidade da associação, na memória, numa espécie de cubismo de situações diversas no espaço/tempo; situações híbridas que potenciam o presente com a multiplicação de memórias de situações a que atribuímos uma correspondência simbólica.

Essas memórias ganham um significado semi real e semi ficcional e uma "moral da história" que, não sendo necessariamente moral, potencia uma interpretação subjetiva de tudo que acontece. O pensamento associativo, fundamental para descortinarmos significados e nos movimentarmos no simbólico de forma a criar narrativas de entendimento comum, é uma faca de dois gumes: o mesmo processo que lança a confusão e a subjetividade sobre as nossas impressões do presente através de memórias inconscientes ou ditames subliminares, é o que permite levantar o véu ao movimentar essas associações em modo ativo e consciente, trazendo-as para territórios visíveis e comuns (comumente visíveis, como o são as imagens pictográficas, cinematográficas ou literárias).

3. Da relação da nossa investigação com o trabalho de outros autores

Relativamente à apropriação, um método usado nesta investigação mas que se tornou, de certa forma, periférico, não se torna necessário registar mais do que o facto de que, depois de estudados casos em que foi abordada como objeto em si mesmo (casos como o de Sherrie Levine e o interessante sucedâneo Mandiberg, os de Richard Prince, Barbara Kruger, Cindy Sherman, entre outros), como manifesto de independência do artista face ao mercado da arte, na criação de objetos com mais valor cultural do que valor económico, pode retirar-se da “Morte do Autor” (BARTHES, 2001), a noção da existência de uma coerção dos críticos a uma coerência fiel a um “estilo”. O trabalho desenvolvido neste projeto, para além da liberdade tomada na possível apropriação de imagens fotográficas, sejam ou não “de autor”, identifica-se com casos renitentes como o de Gerard Richter, o qual

“regista o desaparecimento do autor negando uma continuidade aos seus trabalhos de uns para os outros ao mover-se para lá e para cá, dum “realismo” derivado da fotografia em temas como a paisagem, o retrato ou a natureza morta, para a abstração (monocromática, sistémica, ou gestual) recusando efetivamente os princípios da coerência conceptual e da uniformidade estilística segundo os quais fomos ensinados a reconhecer a “presença” de um autor no seu trabalho”. (OWENS, 1992: 124).

Finalmente destacamos a importância do estudo do percurso e do trabalho de três autores contemporâneos, com os quais encontramos pontos de convergência ao nível da importância dada à memória e à utilização da fotografia como ferramenta de trabalho na pintura e no desenho: Encontramos estas referências em Barbara Eichorn e a sua relação da imagem fotográfica como arquivo de suporte ao estabelecimento de uma relação subjetiva com a própria memória de factos da sua vida privada, na utilização da fotografia para o trabalho de prospeção de uma memória tendencialmente mais pública, em Luc Tuymans, e na efabulação documental da realidade sul-africana, num processo autobiográfico e sua correspondente criação de um arquivo de memória efabulado, de William Kentridge.

3.1 Efabulação e Fusão no Arquivo de Memória de William Kentridge



William Kentridge, *Colonial Landscape (Falls Looking Upstream)*, 1996, carvão e pastel sobre papel, 135,9 x 175,5 cm. Gordon Schachat Collection.

Do trabalho de pesquisa sobre William Kentridge tornou-se visível a vantagem no conhecimento da biografia do autor para a compreensão do desenvolvimento do seu trabalho e, por isso, dela apontamos aqui algumas referências. Nascido em Joanesburgo, na África do Sul em 1955, é filho e neto de advogados e advogadas, de ascendência judia e com importantes ligações ao processo judicial do *apartheid*, uma vez que conduziram as defesas de Steve Biko e de Mandela e ainda estiveram na fundação da “Comissão da Verdade e da Reconciliação” – esta comissão, criada em 1996, fez o testemunho público e televisionado dos depoimentos de vítimas e testemunhas das atrocidades cometidas durante o *apartheid*, em que os executores podiam confessar e arrepender-se publicamente dos seus atos a troco de amnistia. O trabalho de Kentridge reflete esta ligação, desde a infância, a uma perspectiva privilegiada e rodeada de informação a que a maioria dos outros brancos não tinha acesso, relacionada ainda com a óbvia ligação emocional da família à memória do holocausto (CHRISTOV-

BAKARGIEV, 1999: 13). A sua obra gráfica, muito cedo dividida entre a gravura e o desenho a carvão, e misturada ao vídeo e ao teatro, liga-se desde o início e por uma reação de negação ao tipo de animações e projetos artísticos hollywoodescos e ao estilo de Walt Disney, aos trabalhos a preto e branco do expressionismo alemão do pós-guerra; e vai-se desenvolvendo de forma híbrida, arrastando para os trípticos de grandes dimensões grandes planos de uma câmara de cinema fixa que observa momentos cronológicos distintos, mas fundindo momentos em cada plano de forma não cronológica (CHRISTOV-BAKARGIEV, 1999: 17, 18), transportando para o cinema de animação a paisagem sul-africana, que usa no desenho aludindo a imagens colonialistas retratando um país idílico a prosperar e a esventrar através da mineração (CHRISTOV-BAKARGIEV, 1999: 19). Esse embate, de um colonialismo que domina e violenta, com uma natureza autóctone que, por sua vez, sofre e se revolta, nunca é tratado de forma direta e ortogonal. Nas suas próprias palavras, é necessária uma perspectiva oblíqua, dado que a pequenez do observador seria engolida pela grandeza e complexidade dos factos, os quais se banalizariam e amesquinhariam. E o campo dessa obliquidade é o campo onírico do artista. Por esse meio consegue o seu intento de não se centrar no drama social do mundo, mas de trabalhar a partir dele e de, prosperando a sua própria memória, lutar contra a amnésia social e criar uma memória dos factos não contaminada pelo retoque da História, a qual se centra em alguns poucos personagens e não na gente realmente implicada. O facto de que William Kentridge parte do princípio de que todos somos cúmplices e indiretamente responsáveis pelos dramas sociais que nos circundam é um ponto chave da sua obra (CHRISTOV-BAKARGIEV, 1999: 33). A fusão, que utiliza de forma máxima nas peças de teatro e óperas em que colabora, é outro ponto importante e ligado a esse processo em que sempre viveu, da procura duma harmonia social entre culturas tão distintas e antagónicas, pelo que torna o seu trabalho o palco híbrido do teatro de marionetas inglês com as marionetas e máscaras africanas anteriores à época colonial e com o teatro japonês de sombras, fazendo, através da projeção multimédia, com que os atores se possam movimentar no mesmo plano em que se movimentam os pensamentos de alguns personagens, e transportando para os seus vídeos de animação séries de desenhos a carvão, que vai apagando e repintando (CHRISTOV-BAKARGIEV, 1999: 19). Funde também, de umas obras para as outras, tanto personagens clássicos como o rei Ubu, numa metáfora do déspota que existe em cada um de nós e emerge desde que sejam criadas as circunstâncias adequadas, como personagens “Alter-egos” que ora tomam o carácter do opressor capitalista, dono da

terra e da prospeção do minério (por exemplo, “Soho”), ora o caráter duma figura feminina, mátria e terra possuída (esposa de Soho), mas envolvida sexualmente com o caracter do sem-terra (Félix), este retratado muitas vezes nu e mais parecido, fisicamente, com o próprio Kentridge (CHRISTOV-BAKARGIEV, 1999: 72).

Do meio mais frequentemente utilizado, o carvão, retiramos uma afirmação muito interessante do autor e com a qual nos identificamos: William Kentridge diz (no documentário brasileiro “Certas dúvidas de William Kentridge”, de Alex Gabassi, 2000) que prefere o uso do carvão porque o preto e branco está mais vocacionado para ilustrar uma ideia, permitindo, como uma escrita, às ideias fluírem, enquanto que a cor parece estar sempre ao serviço de si mesma; e pelas exigências de articulação que impõe, a cor exige a atenção do artista e do observador primeiro e antes de mais nada para si e só depois para as ideias.

A água surge, também, como um motivo recorrente na obra de William Kentridge e, tal como acontece no nosso trabalho, ela é motivo e não tema.



William Kentridge. *Stereoscope; Felix crying*, 1998
(fotograma)

A esse propósito, o autor afirma que, sendo o mais difícil de desenhar de todos os elementos, prefere representá-la dum modo que permita identificá-la, mas diferente o suficiente de uma imagem mimética da água, uma vez que isso seria contraproducente no registo em que trabalha. E afirma:

"Fiz muitos desenhos de inundações. Inundações na casa de ópera, inundações em todas as coisas. Eu acho que seria maravilhoso ver o panteão de Roma debaixo dum metro de água e toda a gente com água pelo pescoço. Não tenho um desejo teórico que isso aconteça pelo que representaria ou simbolizaria. Mas quando realmente caminho pelo panteão morro de ganas que isso aconteça. Não faço nenhuma ideia de onde essa ideia vem, e nunca tive o assunto mais claro do que a água limpa. Sinto-me apenas a desejar a água, e congratulo-me com ela quando aparece nos desenhos ou imagens (...). Não é um tema, mas uma imagem recorrente, um sentimento que atravessa o meu desenho. Uma nostalgia de água, de baldes despejados nas pessoas" (CHRISTOV-BAKARGIEV, 1999: 74).



William Kentridge, *Felix in Exile*. 1994
(fotograma)

3.2 Barbara Eichhorn e a relação da Imagem Fotográfica com a Memória Pessoal

A obra de Barbara Eichhorn caracteriza-se, até agora, por ser exclusivamente dedicada ao desenho na sua forma mais tradicional, linhas e traços num suporte, por se apoiar em fotografias, e por Eichhorn se ter, a partir de certa altura, dedicado também ao desenho de grandes dimensões em paredes.



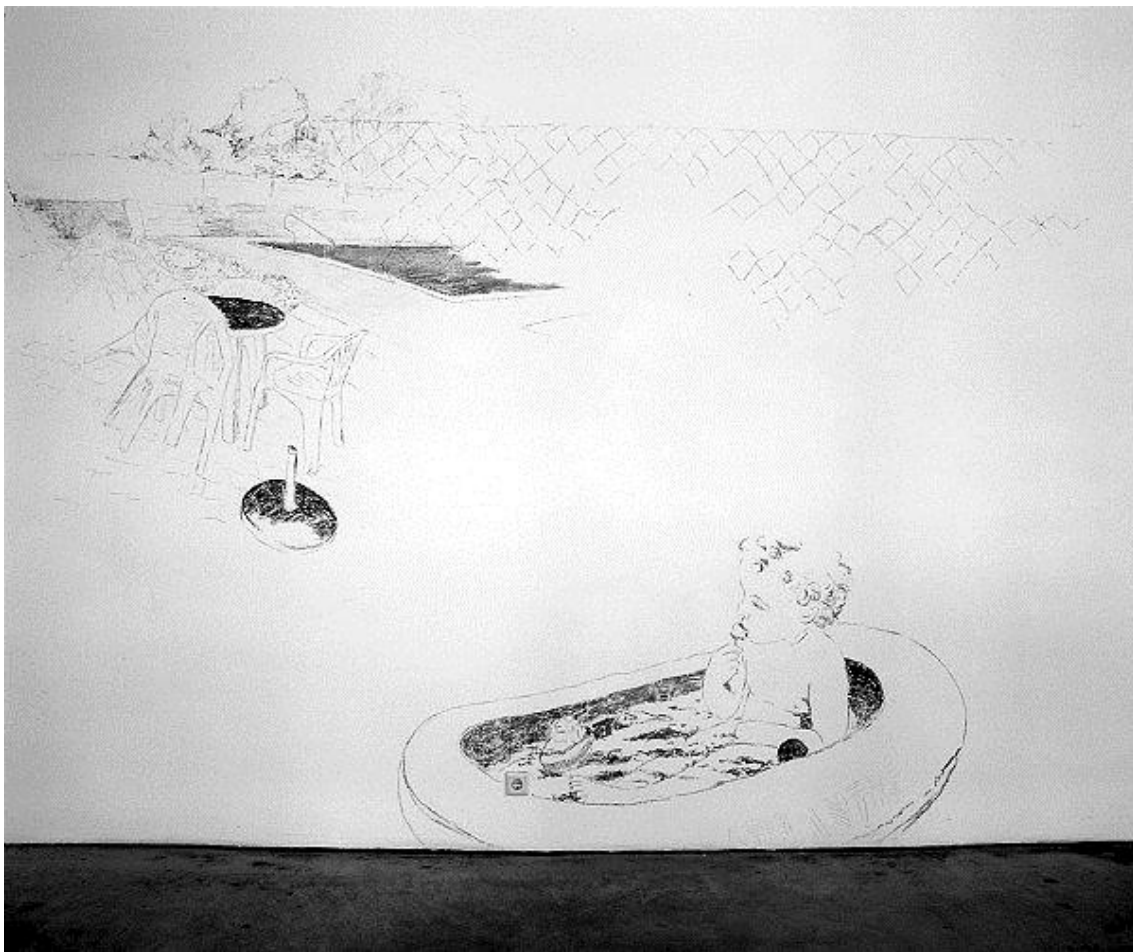
Barbara Eichhorn, *Untitled (many dogs)*, 2007
Ball pen and acrylic on paper, 150x210 cm

Os temas que Bárbara Eichhorn obsessivamente representa através do desenho são retirados sobretudo da sua memória pessoal, das memórias que mantém ou constrói sobre a sua vida privada e familiar. Dedicou uma série importante de trabalhos ao tema “Mutter” – mãe, tendo retratado a mãe em diversas situações e perspetivas, algumas anteriores ao seu próprio nascimento e, nas suas palavras:

“Não era tanto pelo papel de mãe e pela relação materno-filial, quanto pela minha mãe como uma mulher nos seus diferentes períodos vitais, e quanto ao seu tempo. Uma mulher que, provavelmente, terá tido em jovem desejos, sonhos e ideias acerca da sua vida, que abrigou esperanças, tanto do ponto de vista sociopolítico como do ponto de vista pessoal. Perguntei-me que

teria sido feito das suas esperanças e das tais ideias. Não questionei a minha mãe acerca dessas coisas, o trabalho aborda as minhas próprias apreciações totalmente subjetivas”;

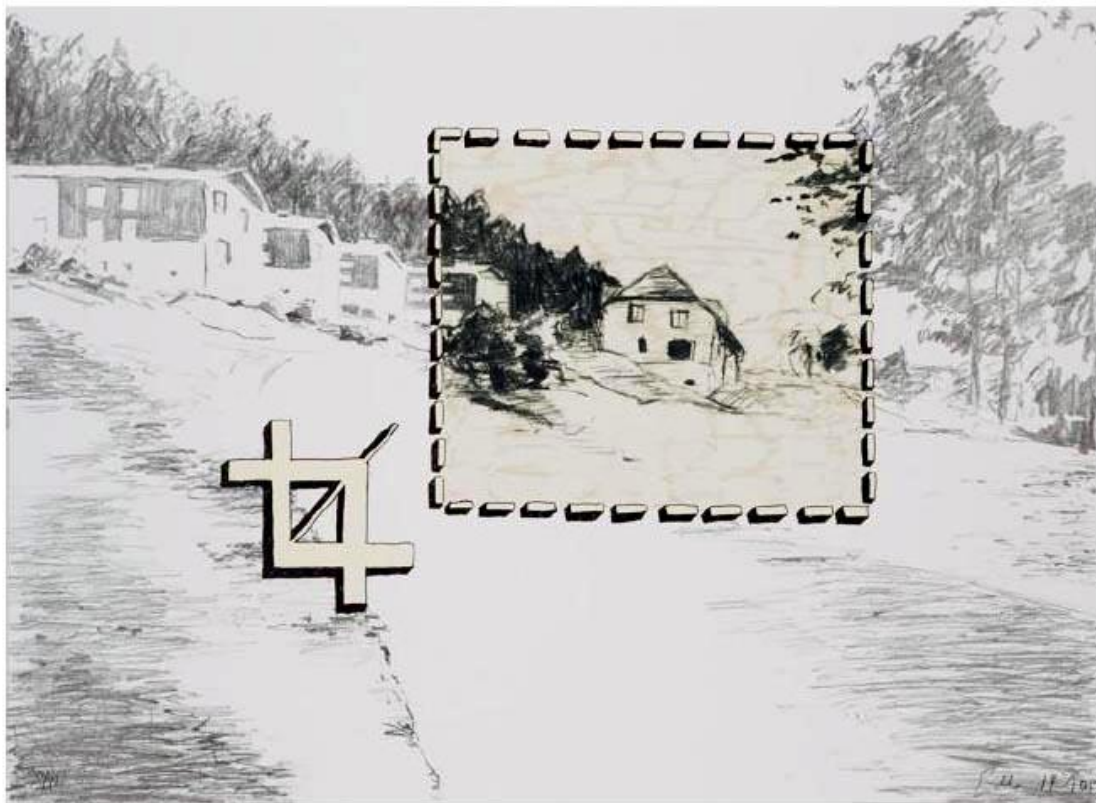
e depois de ter sido, ela mesma, mãe, os seus filhos e a sua família ocuparam o lugar central do trabalho, como modelos e objetos da sua atenção, e do estudo dos seus estados afetivos, numa observação da individualidade, sem julgamentos nem comentários, apenas um olhar em que a profundidade é dada pela atenção às pequenas coisas (CAÑAMÁS, 2004: 62) .



Barbara Eichhorn. *Höhenluft*, 2004
Desenho na parede, carvão

“O bosque”, ou “a floresta” é um outro tema que obsessivamente retrata, esse como uma referência importante da sua infância, lugar de passeio, isolamento e meditação, que descreve, parafraseando as palavras de Elisabeth von Sansonow, como um retrato da percepção do “ser humano no mundo”.

O desenho desta autora assenta numa espécie de imagem fotográfica queimada pelo tempo, mas revelada diretamente da memória para o desenho, mantendo linhas e traços estruturantes da composição e de uma espacialidade complexa, na sua diversidade de enquadramento (DE BARAÑANO, 2004: 23) linhas de contorno definindo rostos, corpos e objetos, zonas de sombra coexistindo com grandes espaços de reserva, e subtis traços de sombra volumetrizando os objetos, como se a imagem tivesse sido sobre-exposta à luz (VON SAMSONOW, 2004: 37). Mas a luz que queima as imagens não é a luz real, que é respeitada através das fotos que lhe servem de guia no mundo real, mas a da memória e, como na memória, emergem alguns traços em detrimento de outros, que parecem ficar esquecidos; e os motivos coabitam no mesmo espaço mas nem sempre num mesmo tempo. Coabitam ainda com elementos retirados do processo de tratamento digital da fotografia, como o sinal “crop” em “undo new path #6” e o tracejado do “retangular marquee tool” do menu de software photoshop, em “undo new path #2”, trabalhos mistos de litografia e serigrafia que fez em parceria com Almuth Rink.



Barbara Eichhorn & Almuth Rink, *Undo New Path #6* 2005
Graphic Print. Lithograph and Screenprint on Paper. 65x55 cm

Encontramos no trabalho de Barbara Eichhorn um paralelismo com as intenções do nosso trabalho no facto de, como a própria autora afirma ao declarar que o que a move é a subjetividade da sua própria perceção através do ato de desenhar, a busca por respostas nesse indagar da memória não se dirigir a qualquer estabelecimento de explicações fidedignas sobre o real ser e o real sentir dos retratados, mas muito mais se tratar de uma prospeção interior levada até ao seu sentimento profundo e, definitivamente, subjetivo.

3.3 Luc Tuymans, e a Pintura com base numa Memória Pública que se apoia na Fotografia

Wenn das Fenster Glas der Zug
Wie ein Spiegel Wand
Vor die Augem steht
Wenn da drausen nur
Glitzende Lichte ins dunkeln
Lebt. Dann ist klar
Wem man kan weiter sehen. Sehr grundlos
Man wird ja niemals sein
Eigenes Bild los
(Luc Tuymans, 2007)³

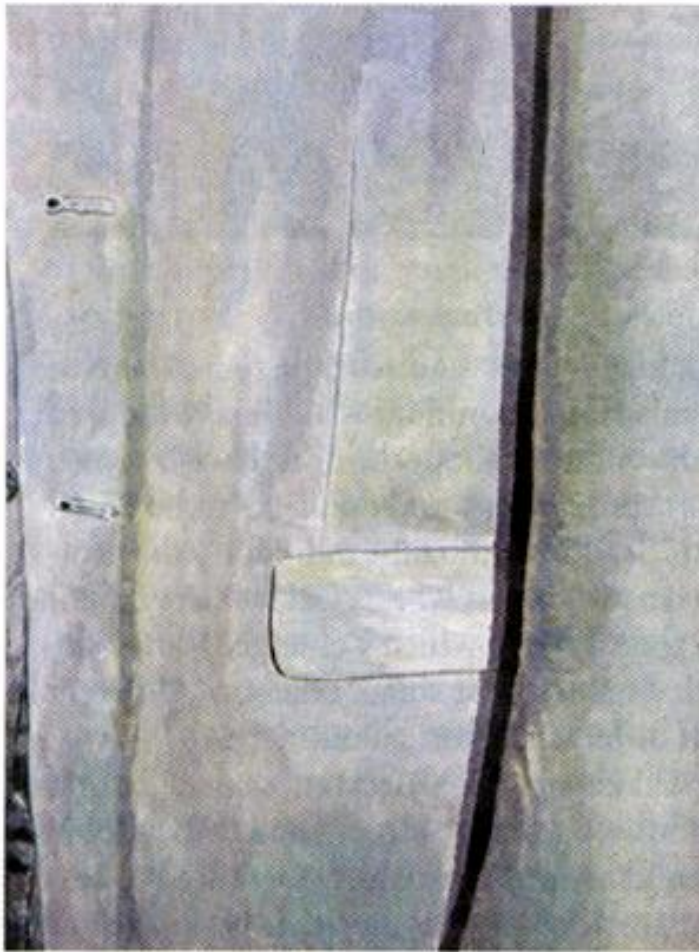


Luc Tuymans, *Gaskamer*, (*Câmara de gás*) 1986
oil on canvas, 60,96 x 81,28 cm., The Over Holland Collection. In honor of Caryl Chessman

Quando observamos o trabalho de pintura de Luc Tuymans, não podemos deixar de corroborar a sua própria afirmação de que qualquer coisa banal pode ser transformada em horror, e de que a violência é, se não a única, pelo menos uma estrutura que subjaz a

¹ Quando a vidraça do combóio,/como uma parede de espelho/ está frente aos olhos/ quando lá fora só/
vivem luzes brilhantes no escuro/ Fica claro/ a quem se pode ver/ Desamparados/nunca nos vemos livres/
da nossa própria imagem.

todo o seu trabalho. Funcionando com memórias que assombam, o *ductus* que emerge do trabalho é o de imagens banhadas numa luz que parece suave a amaciadora dos contornos, mas que se torna sinistra e inquietante, um misto da vulgaridade das imagens que observamos num ecrã de televisão ou computador com um fator de simplificação, até no próprio registo das linhas e traços com que são pintadas, deixando visíveis as manchas de pinceladas descontraídas e as linhas de toques rápidos e espontâneos, como se, aparentemente, o resultado não fosse de modo algum mais importante do que o ato de pintar e esse ato executado com bastante displicência. O que cria um contraste com a realidade do objeto que desperta imediatamente em nós uma espécie de má consciência da própria banalização da sensibilidade ao horror das imagens que nos são servidas pelos meios de comunicação como a televisão, os jornais e revistas e a internet.



Luc Tuymans, *Jacket*, 2011,
óleo sobre tela, 110 x 85 cm (por estimativa)

Num tipo de exercício que também nos é bastante caro, Luc Tuymans procura permanecer na linha estreita que separa o figurativo do abstrato (ROONEY, 2013), e ao levar esse exercício de simplificação e aparente displicência ao extremo de se limitar à reprodução dos objetos banais que observa na sua vida quotidiana, , nos trabalhos da sua exposição “The summer is over” na galeria David Zwirner, suscita dos amigos o comentário de que quando menos tem para dizer, mais eloquente fica, de onde se infere também que quanto mais pálidas as tintas, mais “coloridas” as obras, e quanto mais simples o pensamento, mais interessante o conceito (SCHWABSKY, 2013).

Na premissa de que todo o objeto tem um significado icónico, senão diretamente, jazendo escondido “debaixo da pele”, Tuymans pega em tradições e rituais e devolve-os na forma de imagens aparentemente banais, mas que, jogando com a memória do observador, condensam em si pensamentos terríveis e inquietantes. (STONARD, 2009)

Mas esse não é, para nós, o aspeto mais interessante da obra de Luc Tuymans. Como pudémos constatar através da consulta atenta do material compilado, por ele mesmo, numa edição limitada a 100 exemplares, do catálogo que se encontra na biblioteca da Faculdade de Belas Artes do Porto, relativo à sua exposição “Penumbra” em Serralves em 2006, este artista dedica uma especial atenção aos mínimos detalhes.

E complementa esse facto com um forte sentido de associação cruzada, uma notável dinâmica relacional entre a semântica, ou seja, os fatores da linguagem enquanto ferramenta descritiva de uma realidade, sobre a qual parece refletir tanto por palavras como por imagens. Nessa dinâmica, Tuymans cria constantes espelhos, pólos de objetos ou ideias que respondem de um lado para o outro, e isto não necessariamente numa linha. Podem entrever-se triangulações, quadraturas e outras figuras geométricas de jogos, de comparações, associações e outras conjunções de sentidos.

Um exemplo disso é o poema com que iniciámos o capítulo que lhe dedicamos. Nesse poema ele fala precisamente do espelho e de que nunca podemos largar a própria imagem. Esse poema está escrito, aliás, impresso (100 vezes), reproduzindo a esferográfica azul, nas costas de um envelope onde também estão impressas a dobra e o sujo e amarfanhado do envelope original, vazio, o qual, especulamos, andou dobrado num bolso durante uma solitária viagem de combóio pela Alemanha, porque tem (impresso), além de contas com números a verde, o carimbo a vermelho dos correios alemães e de uma clínica de biologia em Hamburgo. Suspeitamos do teor da viagem ao encontrar, na mesma publicação, em cartões pequenos e num polaroid, inusitadas

imagens de cancros de pele, a par da imagem de uma mama com um mamilo normal e um supérfluo. Este é um polo de uma triangulação (parte de uma figura de insondável complexidade, claro) que encontra o seu outro vértice num texto de Baruch Espinoza, “Ettica More Geometrico Demonstrata, parte II, da Natureza e origem da Alma” de 1677, texto esse que, curiosamente, mais parece pertencer à parte III, “Da origem e da natureza das afeições” e onde é postulado que o desejo, se é desejo, só pode ser bom, e que discorre sobre serem os outros existências dependentes de que a nossa alma os conheça para que existam – em nós, ou seja, outra vez a ideia de que não nos conseguimos ver livres da nossa própria imagem, nem quando olhamos os outros.

Todo o material incluído nessa pasta é uma espécie de mini-arquivo onde coexistem figuras pequenas de coisas grandes, figuras grandes de coisas pequenas, reproduções de recortes de jornais e revistas, reproduções de projetos rabiscados a lápis, textos de diversos autores sobre diversos assuntos, e também sobre a exposição em Serralves, chamada “Penumbra”; Fotos do rei Balduino da Bélgica em visita colonial junto à foto da pele de um tigre no chão a fazer de tapete; A fotografia de Tuymans fardado de oficial da Marinha (onde, de facto, prestou serviço), com a sua enorme sombra, um pequeno texto onde diz que queria ser oficial fardado de branco para ter muitas mulheres mas que nem tem barco nem as mulheres olham para ele; uma fotografia em papel Fuji do artista em 1978, um texto dele a fazer a elegia dos piratas e dos bandidos de bandos de salteadores de província, outro em que afirma que o alemão serve para esclarecer as ideias, o inglês serve para dar uma aparência de identidade universal e o francês serve para esconder a nudez, outro em que fala sobre o fascismo ainda vivo em cada um de nós e outro onde fala da evolução da imagem, da estática à móvel e à popularização da imagem e da sua publicação individual, e onde pelo meio afirma que cada indivíduo é o pornógrafo de si mesmo. E outro texto onde afirma algo parecido com ser o devaneio a quintessência da pintura.

Esta mesma exposição era para ser efetuada (assim o queria o autor) na Villa am Grossensee, a casa onde os quinze oficiais nazis reuniram, com Reinhard Heindrich, para decidir a “solução final” para os Judeus, o que realizou no edifício da Hamburger Bahnhof e que depois trouxe a Serralves, reproduzindo a tal casa. E que, no mesmo jogo de espelhos com que os objetos desse arquivo, que retira de todo o lado, conversam entre si, organizou a exposição incluindo, frente às pinturas, as fotografias de arquivo que lhe deram origem.



Luc Tuymans, *catálogo da exposição Dusk-Penumbra*, 2006, Fundação Museu de Serralves

Esta estreita relação de textos e pensamentos com as as imagens de arquivo, destas entre si e com as imagens expostas e a performance realizada e depois os jogos de associação entre elas, na exposição e com os lugares de exposição, são, quanto a nós, o aspeto mais interessante da sua obra. Uma obra que incide sobre um jogo de memória pessoal em relação estreita com a memória coletiva, um olhar mais virado para fora mas que se vê a si mesmo em todas as coisas.

4. Estudos de Imagens

Fizemos uma recolha de fotografias de motivos de água e de imagens da obra de vários autores, com o intuito de obter uma familiarização com processos de representação da água e uma interiorização desses mesmos processos. Essa recolha foi arquivada no portfolio online, do qual, para além de um arquivo de imagens, fizeram parte alguns textos e vídeos.

Estrutura do Arquivo de Imagens:

A estrutura dada ao arquivo de imagens serviu como uma base de trabalho experimental, e o seu arquivo fotográfico tem uma versão online, que pode ser consultada em <http://mdti-eduarda.blogspot.pt/>, com exemplos escolhidos, e uma versão "doméstica", ambas com três vertentes principais:

1º A base do trabalho de atelier.

2º Trabalhos de outros artistas.

3º Imagens de água.

1º A base do trabalho de atelier dividiu-se em quatro tipos de fotos:

- Fotos do convento/ Fotos da série de trabalhos sobre o convento.
- Fotos apropriadas na internet/ Fotos da série de trabalhos sobre essas apropriações.
- Fotos da piscina da FDUP /Fotos da série de trabalhos sobre a piscina
- Fotos dos nossos colegas de mestrado/Fotos do resultado do trabalho sobre as fotos.

2º Trabalhos de outros artistas focou dois tipos de autores:

- Autores que trataram o tema da água e mais precisamente, pessoas na água, em pintura ou desenho, com exceção para algumas gravuras de um autor desconhecido, que não focaram o tema da água, mas se tornaram interessantes pela sua tipologia e porque representam pessoas que, de certa forma, "flutuam" na imagem. São uma base de estudo das diversas formas de representar a água e a sua ação sobre os objetos nela imersos, revelando e escondendo em jogos de

luz e claro-escuro, sujeitos à ondulação e tensão superficial do líquido, efeitos de refração, transparência e reflexão: Alban Grosdidier, Liu Baomin, Utamaro, Alissa Monks e Ana Teresa Fernandez.

- Autores que usam a fotografia como meio de apoio na representação das cenas da vida privada ou pública que trazem à memória: Barabara Eichhorn, Luc Tuymans, Marlene Dumas e William Kentridge.

3º Imagens de Água reúne uma coleção de imagens de pessoas em situações subaquáticas de índole diversa e inclui fотомontagens e fotos de crianças em piscinas.

5. Reflexões Finais

A água é usada neste trabalho não apenas como motivo, mas por uma questão metodológica, dado que impõe condições de revelação e de ocultação; dado que implica a refração e reflexão da luz que a ilumina, a ela e ao que envolve, para se dar a perceber; e dado que contém um paralelismo notável com a memória, que também é líquida e facilmente transfigurada e influenciada pelos muito fatores que constituem a duração de uma existência. Nessa capacidade de revelar, encobrir e deformar parcialmente, a água deixa espaço para que se veja o que se quer ver e toma assim a qualidade efabulada de uma substância mista em que coexistem o objeto material e a matéria pensada ou imaginada.

Os colegas são retratados imersos nessa água não específica, apenas o rosto emerge, para respirar o ar deste mundo; uma água que remete para o elemento primordial, onde coexistem elementos do seu imaginário pessoal, mais precisamente os elementos que, sobre eles, emergem da nossa memória, porque foram as imagens mais marcantes e porque se associam numa fusão de percepções, mas também de especulações romanceadas ao longo do tempo. Assim se tornam elementos de uma efabulação sobre a realidade que foi por nós vivenciada no contacto com eles e com o seu trabalho.

Foi-nos, desde o início, muito claro que os rostos não poderiam ficar submersos, porque – o que desenvolvemos detalhadamente no capítulo sobre a Água – esta situação conteria um simbolismo muito forte de morte por afogamento. Portanto, se os rostos fossem representados submersos, a potencial narrativa contida nas associações provocadas pelas imagens seria enviada numa direção não desejada e que excluiria outras. No entanto, há um facto que se torna mais visível desde que optamos por situar os trabalhos na horizontal, dispostos no solo, e não pendurados numa parede: Essa imersão na água torna-se, aos olhos do observador, mais física, e torna mais visível que implica um perigo envolvente, o perigo que a todos nos é comum e nos é dado pela nossa condição de vivos, imersos num mundo líquido na sua constante mutação, numa realidade pessoal cheia de ilusões, desilusões e mudanças vertiginosas que a todo o momento podem pôr em risco a nossa felicidade, o nosso bem-estar, a nossa sobrevivência material e a nossa própria vida.

Os retratados não foram escolhidos por qualquer critério especial para além do facto de terem comparecido, na data marcada, no estúdio de fotografia da Faculdade de Belas Artes, onde foi realizada a sessão fotográfica para a qual foram convidados todos os colegas de mestrado com quem tivemos contacto regular.

No retrato “Tina”, que foi feito a partir de uma fotografia da Tina Siúda, podemos ver uma jovem vestida como *hipster*, imersa com uma expressão de aparente indiferença, mas um quê de sério, grave e quase ameaçador, ou desafiante, numa água que lhe torna o corpo mais real do que a parte que não está submersa, o seu rosto inefável apenas apontado ao de leve com alguns traços de carvão, como se, de certa forma, não estivesse aqui.

A água que a cobre está relativamente calma e não lhe deforma a imagem. Está rodeada por nove gatos, semi imersos, que choram sobre ela e misturam as suas lágrimas com a água em que parece flutuar. Esta imagem funde e chama, na nossa memória, duas situações distintas: Um sonho recorrente que tivemos numa determinada altura em que trabalhávamos intensamente para outros e não tínhamos tempo para a realização dos nossos projetos e anseios, quer a nível profissional, quer ao nível social e pessoal das nossas relações e afetos, onde gatos gigantes apareciam em diversas situações dos sonhos, se atravessavam à nossa frente, e choravam e protestavam com longos miados; e uma série de trabalhos de serigrafia e gravura da Tina, que também representam gatos a chorar. As linhas de textura da pele dos gatos repetem as linhas da textura do casaco e das meias, criando uma maior identidade entre a Tina e os gatos.

No retrato “Daniela”, feito a partir dum registo fotográfico da Daniela Antunes, podemos ver outra jovem, vestida de forma diferente, mais clássica e cuidada, imersa numa água muito mais agitada, onde a palavra “respire” se repete em linhas sucessivas, onduladas por uma água em que chove. O rosto respira fora de água, aliviado e bem definido, bem deste mundo, mas o seu sorriso é um misto ambíguo de candura pueril e de maturidade sabedora. A essa expressão híbrida corresponde o corpo crispado, quase pronto a saltar da água, mas ainda sem indícios de querer movimentar-se. Numa atitude controlada e paciente, como quem sabe que se moverá como um tigre mal seja necessário, foca na palavra “respire” como poderia ter focado na palavra “espera”.

Ocorreu, entretanto, uma interessante discussão com a retratada, que preferia a última, por considerá-la mais relevante no desenvolvimento do seu trabalho. Mas, na nossa relação subjetiva com a palavra “espera”, esta liga-se ao complexo de Jonas, assim chamado aludindo à figura bíblica Jonas, a quem Deus ordenou dirigir-se a uma cidade para avisar os habitantes que, caso não mudassem os vis costumes, a cidade seria arrasada. Jonas teve receio de não estar à altura da tarefa e embarcou rumo a outro lado, mas Deus enviou uma tempestade e os marinheiros mandaram Jonas borda fora, para que o mar acalmasse. Jonas foi engolido por um peixe gigante e permaneceu na sua barriga três dias, até que conseguiu escapar, tendo Deus voltado a insta-lo para que se dirigisse à cidade e cumprisse a sua missão, o que Jonas então fez.

Este complexo alude à espera compulsiva ditada pela incapacidade de ousar realizar um potencial que se sabe que se tem. O que pode ter muitos motivos, desde o receio de ultrapassar ou divergir do padrão paterno e do padrão social ao receio de confrontar-se com a sua verdadeira dimensão, seja pela positiva ou pela negativa. Mas o mais frequente dos motivos é o sistema de educação em que se desenvolvem a maioria dos jovens no mundo ocidental, orientada para uma direção específica e fragmentária, donde se torna complicado divergir uma vez encarreirado; orientada para a memorização de respostas pré-concebidas, suportadas apenas pela percepção acessível aos cinco sentidos, focadas num assunto e desligadas de um contexto geral, e para um agir adiado num futuro longínquo, autenticado por um diploma. Um sistema que não privilegia a livre iniciativa, a autonomia, o pensamento divergente, a intuição e a autodidactica, e que confina os indivíduos num modo de sobrevivência geralmente passivo, conformados numa espera por um amanhã que traga soluções nebulosas para problemas complexos e difusos.

Desta discussão nasceu a necessidade de fazer um segundo trabalho, de vídeo e performance, paralelo ao do nosso projeto de mestrado mas retirado desse contexto, e embora centrado num segundo retrato da Daniela, dela retratando, através da palavra “espera”, apenas esse traço comum a todos nós, da dificuldade de realização do nosso potencial humano dentro do sistema cada vez mais líquefeito, aceleradamente mutante da nossa realidade coletiva atual. Quanto à palavra “respire”, na nossa memória ela remete para a base de toda a meditação, porque focar na respiração é a primeira ação do meditador, aquela que permite que o “fazer” da criação mental de pensamentos e projetos de ações, contaminado pela sucessiva e descontrolada aparição de memórias à consciência, seja substituído pelo “não fazer”, ou a aquietação da mente, e das

memórias emergentes; e que a mente seja então, como é recorrente ouvir-se, “um lago de águas tão paradas que possam espelhar perfeitamente a realidade.”

"As águas paradas de um lago refletem a beleza à sua volta. Quando a mente está parada, a beleza do ser é vista refletida nela."
B.K.S. Iyengar

No retrato “David”, onde o fotografado foi o David Penela, a água parece agitada por um vento exterior. O retrato é cheio duma corporalidade ambígua, uma vez que o jovem representado partilha a água em que está imerso com um personagem da saga “Guerra das Estrelas”, Chewbacca, e contrasta a sua atitude geral de *understatement*, visível na expressão do rosto, levemente surpreendido, com a atitude emocional de Chewbacca, que parece querer morder-lhe a orelha enquanto lhe segreda qualquer coisa ao ouvido e é improvável se o abraça ou não com o braço direito. A figura de Chewbacca foi escolhida porque combina numa só duas referências importantes na nossa memória: A saga “Guerra das Estrelas”, de que o David, por diversas vezes, mostrou ser fã; e o facto de ser uma figura recoberta de pelo comprido, como cabelo, motivo recorrente na obra gráfica do nosso colega, sobre o que já declarou: “Eu gosto de desenhar cabelo”. O pelo de Chewbacca flutua como algas ao lado do corpo, mas ao contrário dos gatos da Tina, não se mistura com o David, a não ser no ombro esquerdo, por sobreposição, e a atitude do corpo de Chewbacca é leve, como quem acabou de se aproximar devagarinho, ao que a atitude do corpo do David responde com plácida aceitação.

O retrato do David foi o único que sofreu alterações no vestuário fotografado. Perdeu a blusa às riscas de marinheiro, que lhe conferia um ar bastante mais “bem comportado” e adquiriu, sobre a pele nua, debaixo do casaco de couro, algumas tatuagens, todas elas retiradas do seu próprio trabalho. Assim, pode ver-se no pescoço tatuado um coração em chamas com a palavra “MUM” e, na barriga, alguns montes e formas como manchas e olhos. No umbigo tem um olho maior, numa referência ao chakra do plexo solar, ou Manipura, correspondente ao elemento Fogo e tradicionalmente responsável pelo “poder de criar e destruir o mundo”, ou seja, pelo poder pessoal de realização dos desejos na interação com o mundo e os seus eventos (MOTOYAMA, 1981: 161). E toda aquela atividade na zona do ventre remete para muito mais “fogo” na barriga do que se pode entrever na calma da sua atitude.

Estes trabalhos conseguem, do ponto de vista dos nossos interesses, aquilo a que nos tínhamos proposto. Ultrapassam a insatisfação causada pela relativa mudez ou ausência de um discurso que extrapole a representação de um mero lugar de memória da água expresso no prazer de desenhar, na série de trabalhos da piscina, os quais serviram de trampolim, através do estudo das possibilidades de representação da água numa situação específica, a de uma piscina, para a representação de uma água não específica, elemental e “aberta” a outras questões, metáforas e efabulações.

A memória e a efabulação são fatores operativos do nosso trabalho, os que impulsionam e dão sentido ao método de trabalho, permitem operações de recolha de imagens, associações e a conceção de novas imagens, imagens essas que apontem subjetividades até aí escondidas aos nossos próprios olhos. São ferramentas de prospeção do inconsciente, pela abertura a um livre emergir de memórias cruzadas e de imagens compostas em analogias livremente estabelecidas. A memória e a efabulação são, assim, fatores operativos definitivos na produção de imagens que transportam uma carga discursiva, permitindo-se, ao mesmo tempo, a construção de imagens que contemplem outros desafios, ligados ao ato de representar a água e objetos imersos em água, através do desenho.

Porque tivemos, desde o início do nosso trabalho de mestrado, a intenção de explorar as possibilidades técnicas do desenho numa vertente mais tradicional, e porque, no decurso dessa experiência, descobrimos muito do que o processo do desenho, tal como o desenvolvemos, tem a oferecer de descoberta, desconstrução e introspeção, que outras abordagens mais imediatas não podem substituir, optámos por manter a nossa relação com o motivo da água através da produção de imagens que, pelas suas características de desenvolvimento, pressupõem um processo de construção ligado ao desenho. E fomos dando, de forma progressiva, cada vez mais tempo e atenção ao desenho, primeiro a tinta da china, depois a grafite e, no nosso projeto final, a carvão, em vez de nos focarmos na utilização de meios líquidos que permitem à água deslocar-se segundo as leis da física e sedimentar pigmentos no suporte numa expressão direta da sua liquidez, como a aguarela, meio que dominamos mas que não nos oferece as resistências e o processo meditativo e analítico do desenho; pelo mesmo motivo não nos dedicámos à representação direta da água através de experiências com fotografia, vídeo ou performance, tomadas como obras finais.

Sem mencionar trabalhos de resposta a propostas no âmbito de algumas cadeiras do mestrado, os quais, sem lhes retirar o valor contributivo para este processo, que todos, de uma forma ou de outra, sem dúvida tiveram, considerámos como experiências periféricas, abrimos uma exceção para o trabalho experimental de vídeo, som e performance “Daniela 2”, apresentado no ciclo de performance “In-tenções”, em agosto de 2013, um trabalho decorrente do retrato “Daniela”, da série “representação Submersa”.

The poster features a background image of a rough, textured wall with a hole. The text is overlaid on this image. At the top right is a logo for 'AVENIDA' consisting of a stylized grid pattern. The main title is '# Ciclo de performance In-tenções'. Below it, the date and location are listed: 'Sábado 24 de agosto 2013', 'espaço montepio - 15: 00', and 'av. dos aliados 90, 4000-065 porto'. A list of names follows: alexandre a. r. costa, andre fonseca, artur ruivo, beatriz albuquerque, dalila vaz, eduarda andresen, filipe garcia, francisco laranjeira, hugo soares, joão gigante, jorge f. santos, manojel barbosa, mariana bacelar, susana chiocca, vasco costa, and wolfgang obermair. At the bottom, there are several logos including 'AVENIDA', 'Montepio', 'POVT', 'ER', 'EUROPEAN UNION', 'PORTO VIVO', 'PORTO 2012', and 'PORTO 2013'.

Esse trabalho consistiu numa experiência paralela, cujo ponto de partida já especificámos acima. Tanto a memória descritiva, como o vídeo/som de suporte à performance podem ser consultados no arquivo online. <http://mdti-eduarda.blogspot.pt/>

Do ponto de vista do traço, ou “ductus”, os trabalhos de “Representação Submersa” mantêm a linha que já apresentavam na série da piscina:

- Poucos espaços de reserva, uma vez que a água, ou a sua representação, ocupa toda a superfície do desenho, e o branco absoluto, ou o branco da folha, é reservado aos pontos onde o brilho será maior ou aos pontos onde o corpo dos retratados deverá ser apontado de forma mínima. e utilizado para estabelecer situações de contraste.
- Manchas de aparência esfregada coexistindo com manchas onde são visíveis tramas de riscos finos, porque nos agrada mais manter o registo caligráfico do desenho, as energias expressivas dos gestos, e afastar de todo o registo hiper-realista.
- Texturas com pontos, obtidos por “frottage”, porque consideramos que enriquecem a textura e lhes retira, de novo, a intenção de hiper-realismo.
- Brancos obtidos por reserva mas também abertos com a borracha, tornando-se, eles mesmos, em traços com energia caligráfica própria.
- Formas desenhadas aliando a ferramenta do projetor para conseguir, através de traços firmes e muito rápidos, linhas de contorno estruturantes, contendo a energia dum frescura quase desleixada e, ao mesmo tempo, uma precisão útil no dimensionamento das proporções, permitindo a reserva da energia intencional para âmbitos mais expressivos.
- A ondulação é transmitida através da refração e, sobretudo da reflexão. É tratada de forma leve e mais ligada à ondulação superficial da água, embora não exclusivamente, para não saturar o desenho de informação concorrencial.
- A refração é intencionalmente diminuída, pelo mesmo motivo, e sugerida por distorções leves dos objetos representados.

- O brilho da água está representado através das cristas das ondulações.
- A luz é transmitida através do claro-escuro das sombras próprias e projetadas dos corpos representados e da ondulação. Obedece à iluminação preparada em estúdio para que fosse comum a todos os retratados.
- A Transparência é tratada como uma questão implícita, ou seja, é visível a sua ausência apenas em certos pontos do desenho, como consequência da atenção dada a outros factores, a reflexão e a ondulação.

6. Conclusão

Todos estes factores foram trabalhados a partir da premissa de que a água permanece sempre meio e não objecto, motivo e não tema. Embora o projecto se tenha desenvolvido em torno da representação submersa, e tenhamos dedicado à água e à sua representação muito tempo de pesquisa e um relativamente longo capítulo, neste relatório, e embora a memória, a efabulação e o arquivo funcionem como factores operativos, o tema é a transfiguração através da água, na representação. Coexistem, em pé de igualdade, como pretexto para uma reflexão longa e aprofundada sobre as possibilidades de prospeção da realidade através do desenho, e sobre a função discursiva da arte na edificação duma memória pessoal e colectiva que testemunhe e questione aquilo de que a História, na sua limitação formal, não pode falar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELARD, Gaston, (1980) *L'EAU et les RÊVES, Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti

BARTHES, Roland, (2001) *A Aventura Semiológica*, S. Paulo, Editora MARTINS FONTES

CAÑAMÁS , Maita, (2004) *Una conversacion com Barbara Eichhorn*, Catálogo da exposição no Instituto Valenciano da Arte Moderna, Valência, IVAM

CARRUTERS, Mary (1998) *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric and the Making of Images, 400 – 1200*, Cambridge, Cambridge University Press,

CHRISTOV-BAKARGIEV (1999) Carolyn, *William Kentridge*, Barcelona

DE BARAÑANO, Kosme (2004) *Marks and Messages*, Catálogo da exposição no Instituto Valenciano da Arte Moderna, Valência, IVAM

EMOTO, Masaru (2004) *The hidden Messages in Water*, Hillsboro, Beyond Words Publishing

GIBBONS, Joan (2007), *Contemporary Art and Memory – Images of Recollection and Remembrance*, Nova Iorque

MOTOYAMA, Hiroshi (1981), *Theories of the Chakras: Bridge to a Higher Conscience*, Wheaton, Illinois, Theosophical Publishing House

OLNEY, James (1998), *Memory & Narrative . The Weave of Life – Writing*, Chicago, Chicago University Press

OWENS, Craig (1992) *Beyond Recognition- Representation, power and Culture*, California, University of California Press

TUYMANS, Luc, (2006) *Catálogo da Exposição “Penumbra*, Fundação de Serralves, Porto

VON SAMSONOW, Elisabeth (2004) *O terceiro poder da fotografia – Até ao destino da memória que desenha e descreve*, Catálogo da exposição no Instituto Valenciano da Arte Moderna, Valência, IVAM

Referências Bibliográficas consultadas Online

ABREU, José Guilherme, *Arte Pública e Lugares de Memória*, 2005, Porto, Revista da Faculdade de Letras CIÊNCIAS E TÉCNICAS DO PATRIMÓNIO I sérir, vol IV, pag. 215-234

<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4944.pdf>

ARÉVALO, Maria Conceição da Massena, *Lugares de Memória ou a Arte de Conservar o Invisível*, Ouro Preto

http://www.anpuh.org/arquivo/download?ID_ARQUIVO=62

Barcas do Minho – Barcas.org

<http://www.barcas.org/mitos.HTML>.

BARTHES, Roland, *A Morte do Autor*, 2004 -Texto publicado em: O Rumor da Língua, São Paulo: Martins Fontes

http://ufba2011.com/A_morte_do_autor_barthes.pdf

FATEMAN, Johanna. Luc Tuymans: *Exhibitions at David Zwirner, 1994-2012*, Bookforum (April/May 2013): 26

<http://www.davidzwirner.com/wp-content/uploads/2013/03/130401-LT-Bookforum-Fateman.pdf>

NORA, Pierre, *Entre Memória e História, a Problemática dos lugares*, 1993, S. Paulo, <http://www.pucsp.br/projetohistoria/downloads/revista/PHistoria10.pdf>

ROONEY, Kara (2013) *Artistic Positions Q+A with Luc Tuymans*. Art in America: [ill.] [online]

<http://www.davidzwirner.com/wp-content/uploads/2013/01/130108-LT-Art-in-America-Rooney.pdf>

SCHWABSKY, Barry, 2013, *Luc Tuymans*, Artforum, Nova Iorque: 272 [ill.] [online]

<http://www.davidzwirner.com/wp-content/uploads/2013/02/130301-LT-Artforum-Schwabsky.pdf#page=1&zoom=170,129,554>

SAMAIN, Etiénne, 1911, Revista Poiesis No.17 - Estudos Contemporâneos das Artes – UFF

http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis17/Poiesis_17_EDI_Mnemosyne.pdf

STONARD, John Paul, 2009 Oxford University Press

http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=7520

Bibliografia

- BARBOSA, Álvaro (2000). *A Arquitetura Templária de Tomar. Nascimento e Devir*, Lisboa, Cadernos da Tradição, Ano I, n.º 1 p 149-171.
- Idem (1991), *O Castelo Templário e o Convento da Ordem de Cristo em Tomar*, Tomar
- BACHELARD, Gaston, (1980) *L'EAU et les RÊVES, Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti
- BARTHES, Roland (2001) *A Aventura Semiológica*, S. Paulo, Editora MARTINS FONTES
- CAÑAMÁS , Maita (2004) *Una conversacion com Barbara Eichhorn*, Catálogo da exposição no Instituto Valenciano da Arte Moderna
- CARRILHO, M.M. (1994), *Retórica e Comunicação*, Porto, Edições ASA
- CARRUTERS, Mary (1998) *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric and the Making of Images, 400 – 1200*, Cambridge, Cambridge University Press,
- CHRISTOV-BAKARGIEV Carolyn, (1999), *William Kentridge*, Barcelona
- DE BARAÑANO Kosme (2004) *Marks and Messages*, Catálogo da exposição no Instituto Valenciano da Arte Moderna, Valência, IVAM
- ECO, Humberto (2004) *Os limites da Interpretação*, Editora PERSPETIVA

ELIADE, Mircea (1999) *O sagrado e o profano. A essência das religiões*, São Paulo, editora Martins Fontes

GIBBONS, Joan (2007), *Contemporary Art and Memory – Images of Recollection and Remembrance*, Nova Iorque

MASSON, André, (1974) *L'allegorie*, Paris, Presses universitaires de France

MOTOYAMA, Hiroshi (1981), *Theories of the Chakras: Bridge to a Higher Conscience*, Wheaton, Illinois, Theosophical Publishing House

OLNEY, James (1998), *Memory & Narrative. The Weave of Life – Writing*, Chicago, Chicago University Press

TUYMANS, Luc, (2006) Catálogo da Exposição “Penumbra, Fundação de Serralves, Porto

TZVETAN, Todorov, (1980), *Simbolismo e interpretação*, Edições 70

WILBER, Ken, (2004), *Uma breve história de Tudo*, Porto, Via Optima

VON SAMSONOW, Elisabeth (2004) *O terceiro poder da fotografia – Até ao destino da memória que desenha e descreve*, Catálogo da exposição no Instituto Valenciano da Arte Moderna, Valência, IVAM

Sites consultados e PDF retirados da internet:

Apropriação na arte contemporânea: colecionismo e memória.
<http://www.anpap.org.br/anais/2008/artigos/075.pdf>

ABREU, José Guilherme, *Arte Pública e Lugares de Memória*, 2005, Porto, Revista da Faculdade de Letras CIÊNCIAS E TÉCNICAS DO PATRIMÓNIO I sérir, vol IV, pag. 215-234
<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4944.pdf>

ARÉVALO, Maria Conceição da Massena, *Lugares de Memória ou a Arte de Conservar o Invisível*, Ouro Preto
http://www.anpuh.org/arquivo/download?ID_ARQUIVO=62

Barcas do Minho – Barcas.org
<http://www.barcas.org/mitos.HTML>

BAHNERS, Patrick. “Bei Diesem Spiel Lacht Niemand Mehr.” *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (February 2, 2013): 36 [ill.]
<http://www.davidzwirner.com/wp-content/uploads/2013/02/130202-LT-FA-Frankfurter-Allgemeine-Zeitung-Bahners.pdf>

BARTHES, Roland, *A Morte do Autor*, 2004 -Texto publicado em: *O Rumor da Língua*, São Paulo: Martins Fontes
http://ufba2011.com/A_morte_do_autor_barthes.pdf

FATEMAN, Johanna. Luc Tuymans: *Exhibitions at David Zwirner, 1994-2012*, Bookforum (April/May 2013): 26
<http://www.davidzwirner.com/wp-content/uploads/2013/03/130401-LT-Bookforum-Fateman.pdf>

IRVIN, Sherri, *Appropriation and Authorship in Contemporary Art*
<http://www.ou.edu/ouphil/faculty/irvin/Appropriation.pdf>

JUNG, Carl Gustav, *Os Arquetipos e o Inconsciente Coletivo*
<http://www.safihquelbert.com/livros-e-artigos/Os-Arquetipos-e-o-Inconsciente-Coletivo.pdf>

NORA, Pierre, *Entre Memória e História, a Problemática dos lugares*, 1993, S. Paulo,
<http://www.pucsp.br/projetohistoria/downloads/revista/PHistoria10.pdf>

OWENS, Craig, *Allan Mc Collum, Repetition and Difference*, from *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, 1992, California, University of California Press
<http://web.mit.edu/allanmc/www/amcarticles/McCollum-Owens.pdf>

ROONEY, Kara (2013) *Artistic Positions Q+A with Luc Tuymans*. Art in America: [ill.] [online]
<http://www.davidzwirner.com/wp-content/uploads/2013/01/130108-LT-Art-in-America-Rooney.pdf>

SAMAIN, Étienne, 1911, Revista Poiesis No.17 - Estudos Contemporâneos das Artes – UFF

http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis17/Poiesis_17_EDI_Mnemosyne.pdf

SCHWABSKY, Barry, 2013, *Luc Tuymans*, Artforum, Nova Iorque: 272 [ill.] [online]
<http://www.davidzwirner.com/wp-content/uploads/2013/02/130301-LT-Artforum-Schwabsky.pdf#page=1&zoom=170,129,554>

STONARD, John Paul, 2009 Oxford University Press
http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=7520

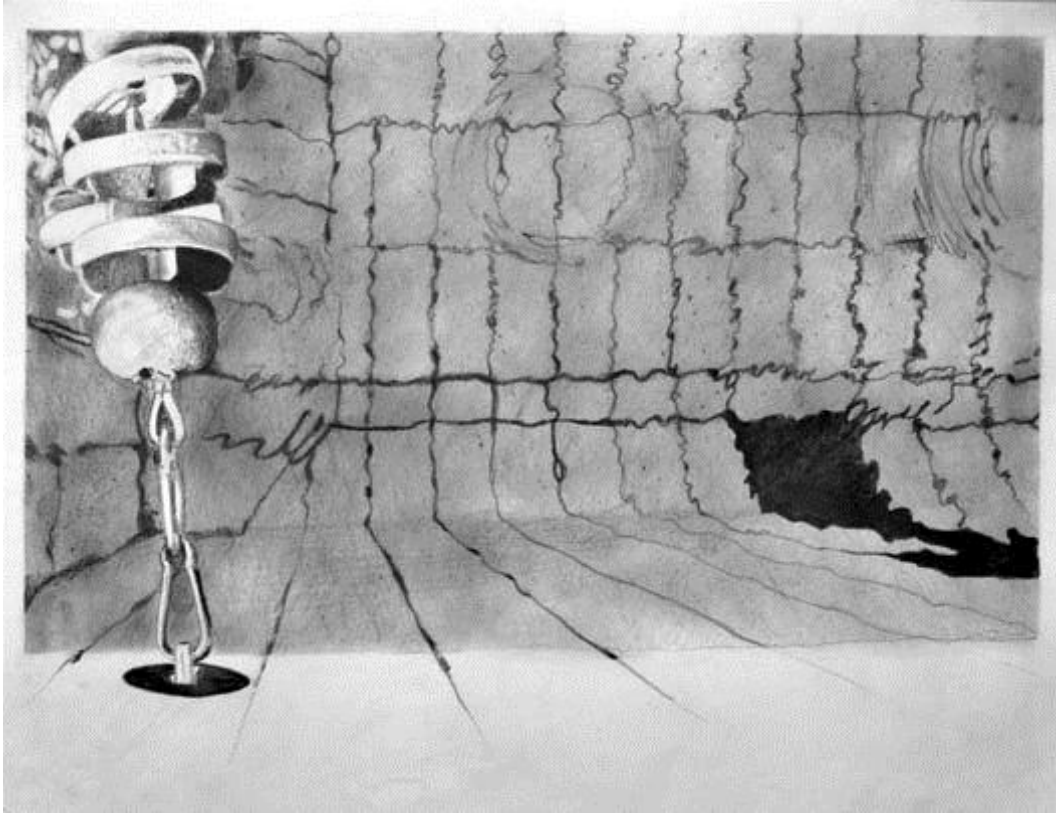
ANEXO 1



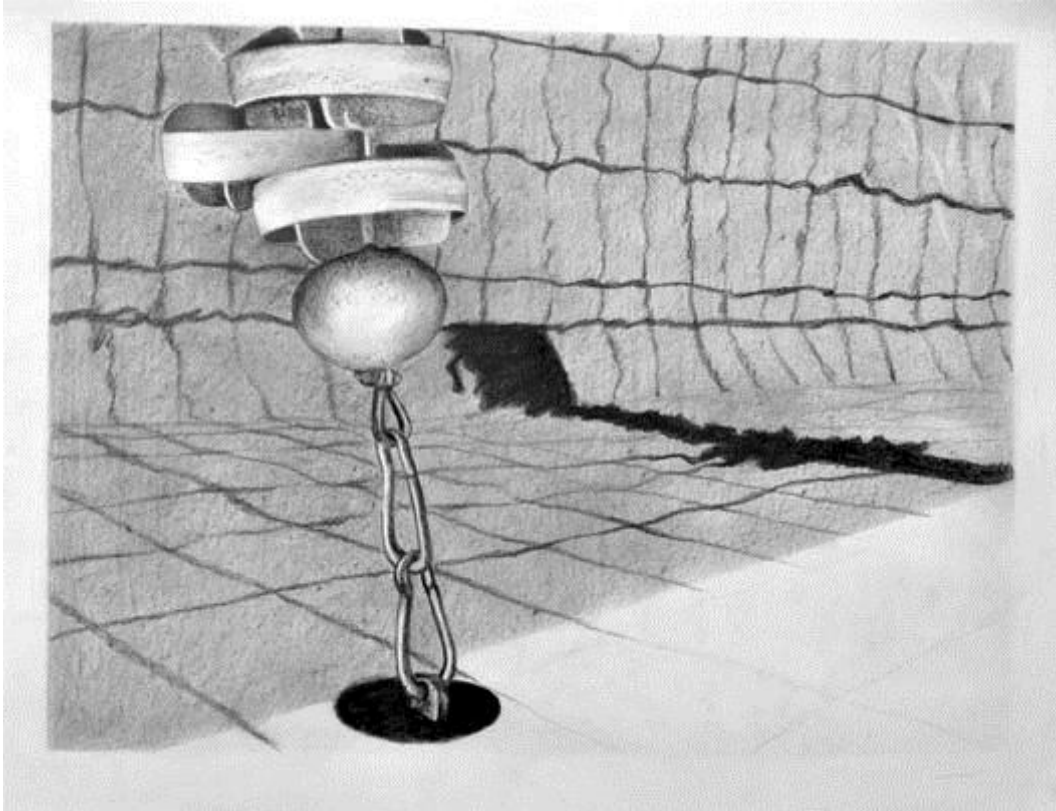
Eduarda Sá Andresen, *Memória da Água 1*, 2012,
Grafite sobre papel, 50 x 64 cm



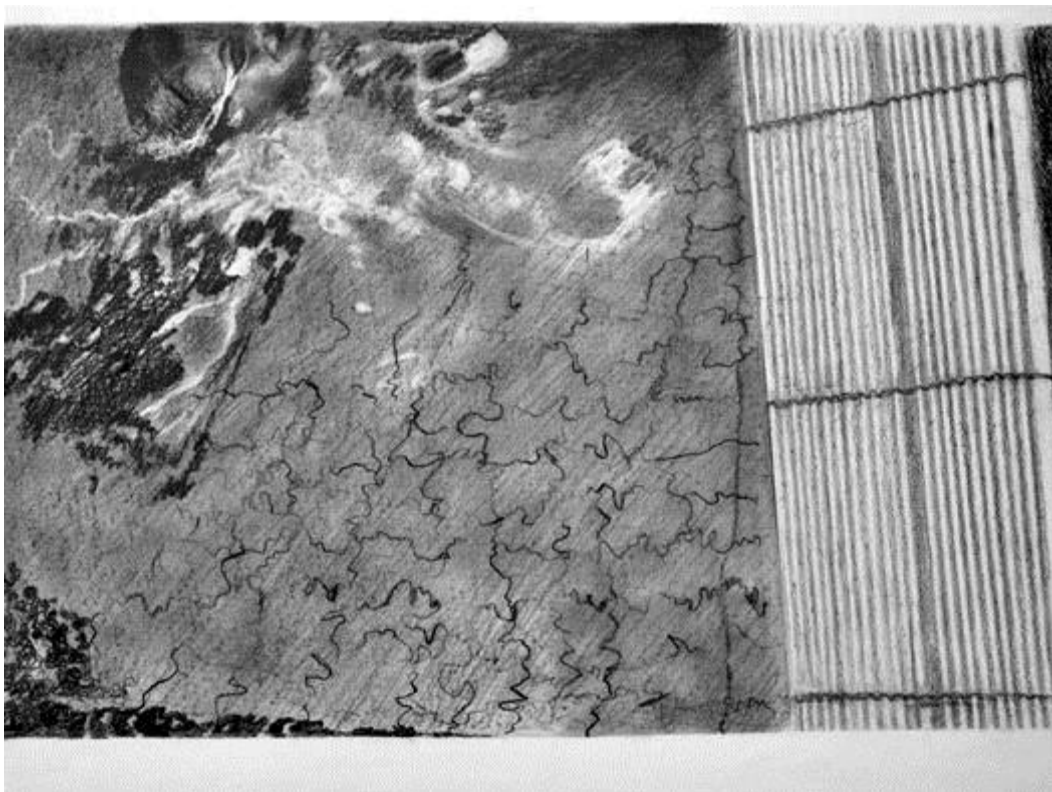
Eduarda Sá Andresen, *Memória da Água 2*, 2012,
Grafite sobre papel, 50 x 64 cm



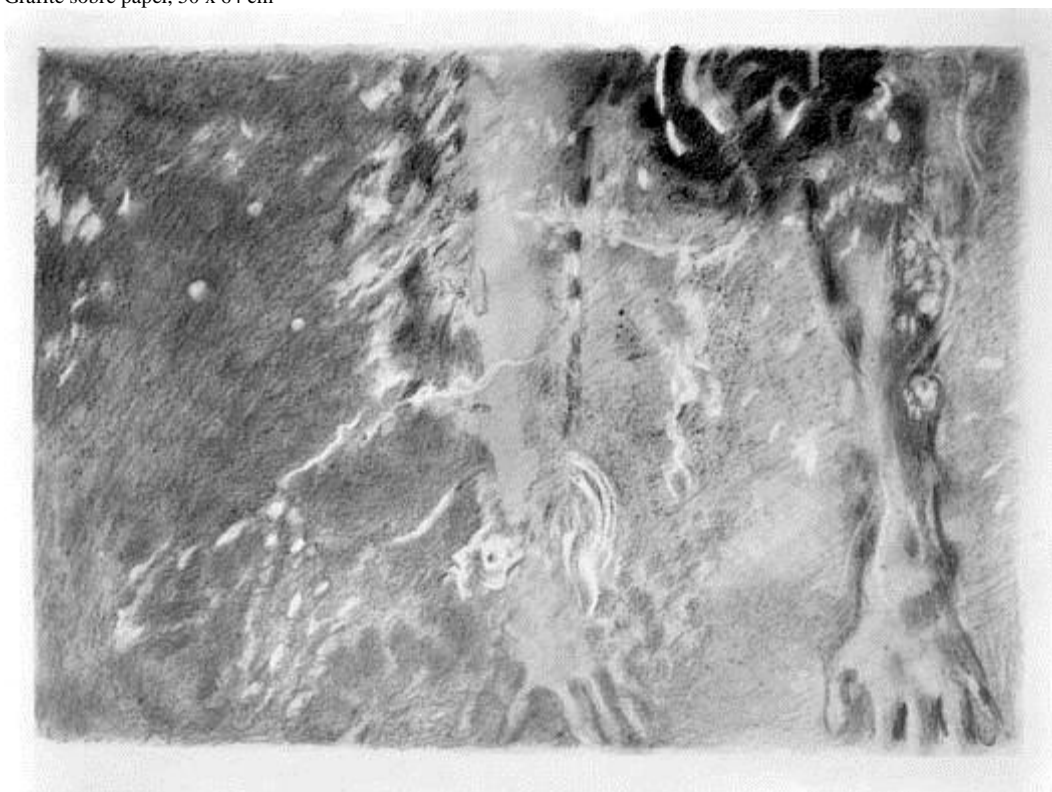
Eduarda Sá Andresen, *Memória da Água 1*, 2012,
Grafite sobre papel, 50 x 64 cm



Eduarda Sá Andresen, *Memória da Água 4*, 2012,
Grafite sobre papel, 50 x 64 cm



Eduarda Sá Andresen. *Memória da Água 1*, 2012,
Grafite sobre papel, 50 x 64 cm



Eduarda Sá Andresen. *Memória da Água 6*, 2012,
Grafite sobre papel, 50 x 64 cm



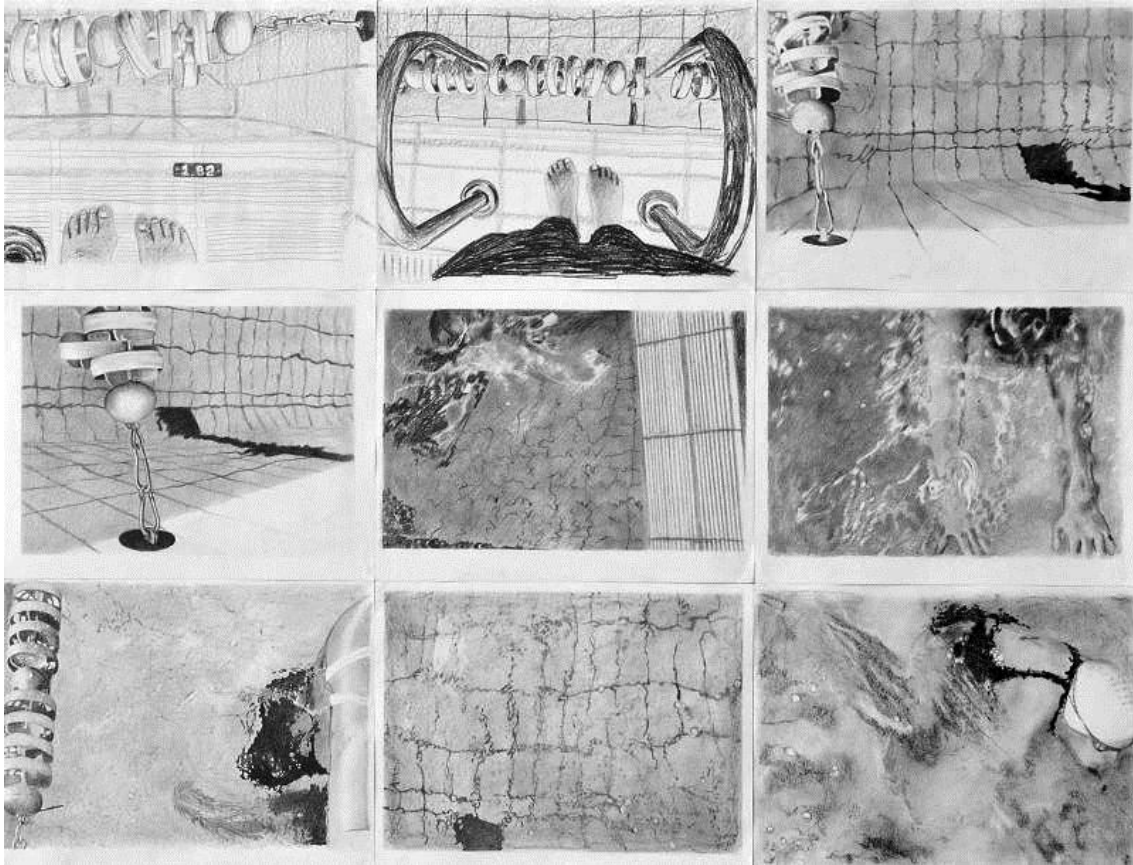
Eduarda Sá Andresen. *Memória da Água 7*, 2012,
Grafite sobre papel, 50 x 64 cm



Eduarda Sá Andresen. *Memória da Água 8*, 2012,
Grafite sobre papel, 50 x 64 cm



Eduarda Sá Andresen, *Memória da Água 9*, 2012,
Grafite sobre papel, 50 x 64 cm



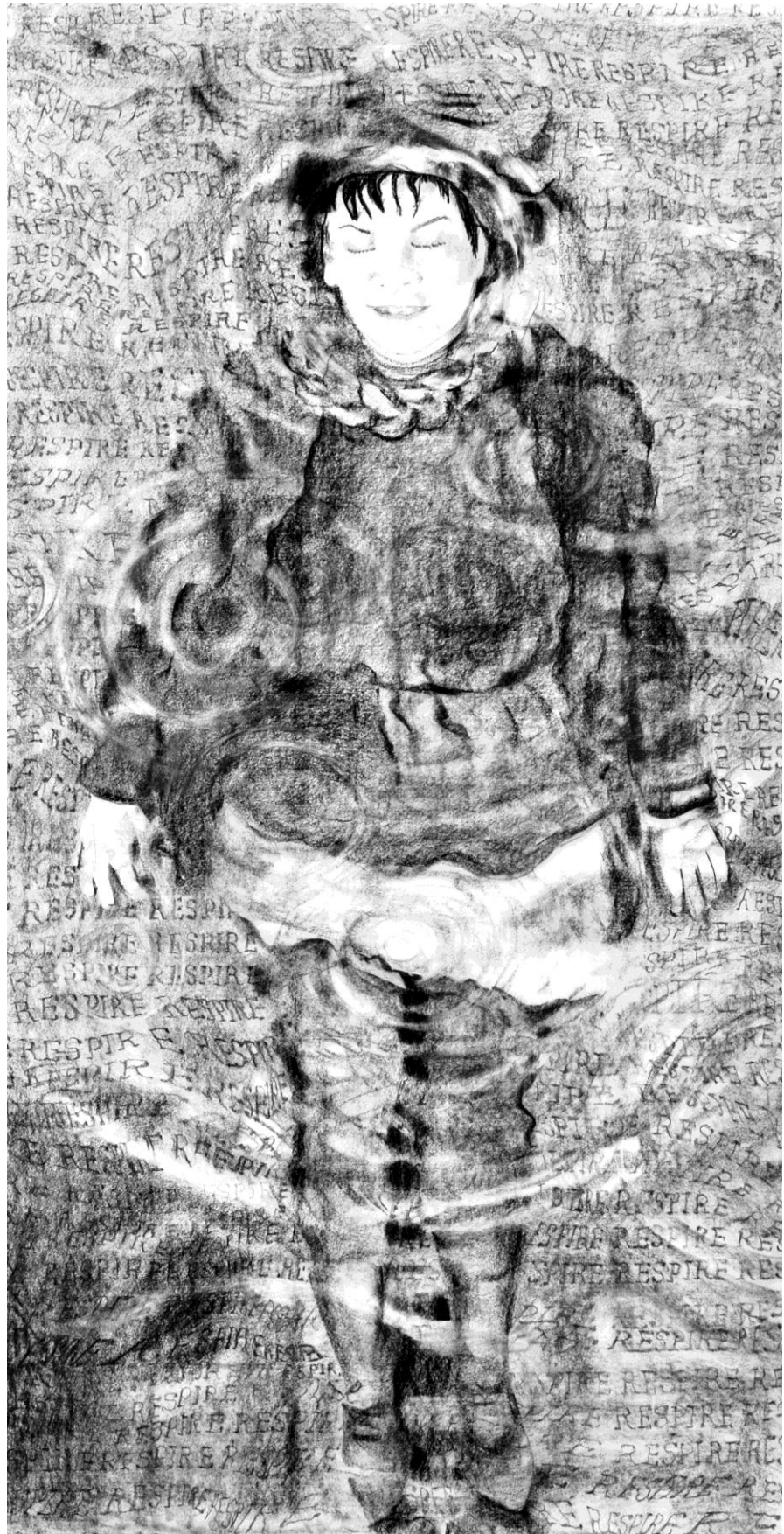
ANEXO 2

REPRESENTAÇÃO SUBMERSA

+



Eduarda Sá Andresen, *Tina*,
150 x 90 cm, carvão sobre papel



Eduarda Sá Andresen, *Daniela*,
150 x 90 cm, carvão sobre papel



Eduarda Sá Andresen, *David*,
150 x 90 cm, carvão sobre papel

