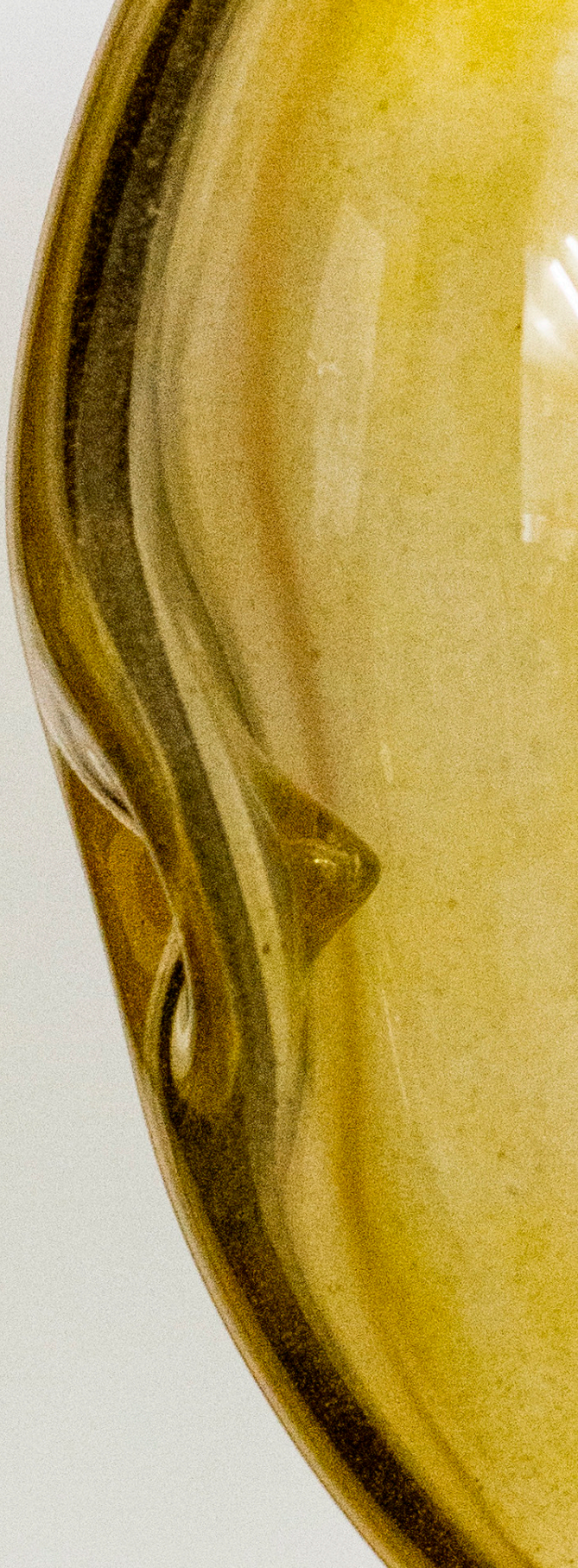
Dos vazios que nos habitam:

a sua materialização no corpo e como corpo





Dos vazios que nos habitam:

a sua materialização no corpo e como corpo

Relatório de Projecto apresentado à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, no âmbito do Mestrado em Artes Plásticas - Escultura, realizado sob a orientação do Professor Doutor Samuel Silva

Isabel Maria da Silva Dores

Vila do Conde, Setembro de 2021

U.PORTO
FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

Ao meu pai e à minha filha dedico este projecto

Agradecimentos

Ao meu orientador Professor Doutor Samuel Silva pelo rigor, sabedoria e confiança depositada em mim ao longo deste projecto.
Aos Técnicos Oficinais, nomeadamente Alcides Rodrigues e Carlos Lima pela generosa disponibilidade com que sempre acolheram os meus trabalhos.
A todos os Professores/as de curso que, directa ou indirectamente, contribuíram para este processo.
A todos os que participaram nos projectos práticos e que fortaleceram este trabalho com um pedacinho de si.
Aos artistas Sebastião Resende e Duarte Perry pelo conhecimento transmitido.
Ao Jorge Marques, ao José Paiva, ao André Lemos Pinto e a todos os meus amigos/as e colegas que me deram ânimo e alento para continuar neste percurso.
À Eliana Pinho que leu atentamente e corrigiu este texto.
À Francisca pelo apoio incondicional, pelo carinho, pelo acompanhamento crítico e pela ajuda gráfica.

Advertências ao leitor

Todos os excertos em língua estrangeira citados no corpo do texto e em notas de rodapé, apresentam-se traduzidas para português pela autora. Devido à extensão de notas de rodapé e de modo a tornar a leitura mais fluída, optou-se por não introduzir a versão original.

Adverte-se ainda o leitor que o presente documento respeita a ortografia anterior ao actual Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

Nota Introdutória

O corpo que aqui escreve é o meu corpo de mulher.
Um corpo concebido por um homem desenraizado da sua terra, feita de planícies,
e por uma mulher que sempre subestimou o seu género e a sua condição feminina.
Um corpo gerado por dois corpos inseparáveis até ao fim.
Um corpo criado nos subúrbios do Porto, na década de 1970 e de 1980.
Um corpo feito pelo ar da rua, por tardes desmarcadas pelo tempo e por parcelas de bosques.
Um corpo criado por uma família que retirava da terra o que a Natureza lhe oferecia.
Um corpo acariciado pela maternidade.
Um corpo que caminha a par com a filha e que, assim, se tornou esplendoroso.
Um corpo inadaptado à supremacia do minuto fabril e que renunciou ao cargo de sucessão familiar.
Um corpo que aprecia o vento do cimo das árvores e do cume da montanha.
Um corpo que atravessa a metamorfose do mundo, com alguma inquietude.
Um corpo escrito pelos sinais do tempo, que envelhece em silêncio, no campo, entre a matéria,
os utensílios, as hortícolas e os bichos.

Resumo | Abstract

Este projecto teórico-prático propõe pensar o corpo contemporâneo, na sua condição de *Ser* – interior - e de *Estar* – exterior -, dentro de uma sociedade pós-moderna. Nesta pesquisa, entende-se o corpo numa esfera individualista, hedonista e vislumbrado pelas imagens polidas do capitalismo. Procura-se analisar a dialéctica do corpo com os diferentes estados de vazio e de que modo a sua relação o (des)constrói, o fragmenta e o metamorfoseia. O espaço do vazio, aquém, entre e além do corpo é mensurável e materializado através: do diálogo com o corpo-próprio, promovendo e abrindo lugar à introspecção de um corpo social colectivo; da dualidade negativo/positivo com diferentes pesos e à luz de um *self-narcísico*; e da relação do corpo com o objecto visando a reflexão de *mutação antropológica*. Neste sentido, analisa-se a (des)materialização dos corpos como sendo caracterizada e conduzida pelo poder de dinâmicas provenientes de fenómenos sociais, culturais e estéticos e procura-se problematizar o corpo na sua pluralidade.

A exploração especulativa dos corpos, enquanto âmago de pensamento e sua correlação a exercícios dentro de um espaço tridimensional e multidisciplinar, é consolidada por uma prática artística autoral alicerçada por reflexões de pensadores de áreas e épocas distintas, bem como pela produção artística de autores a partir da década de 1970 até à contemporaneidade. As obras analisadas relacionam o peso do corpo com a escultura e atravessam, com percursos distintos, a escrita, a espiritualidade e a Natureza. Foi possível verificar que o fenómeno da civilização da imagem, assim como o do mundo espectacular, permeia o corpo e contamina, por sua vez, o mundo artístico.

Palavras-chave | Key-words

corpo | ser | estar | vazio | matéria | metamorfose | negativo/positivo | escultura

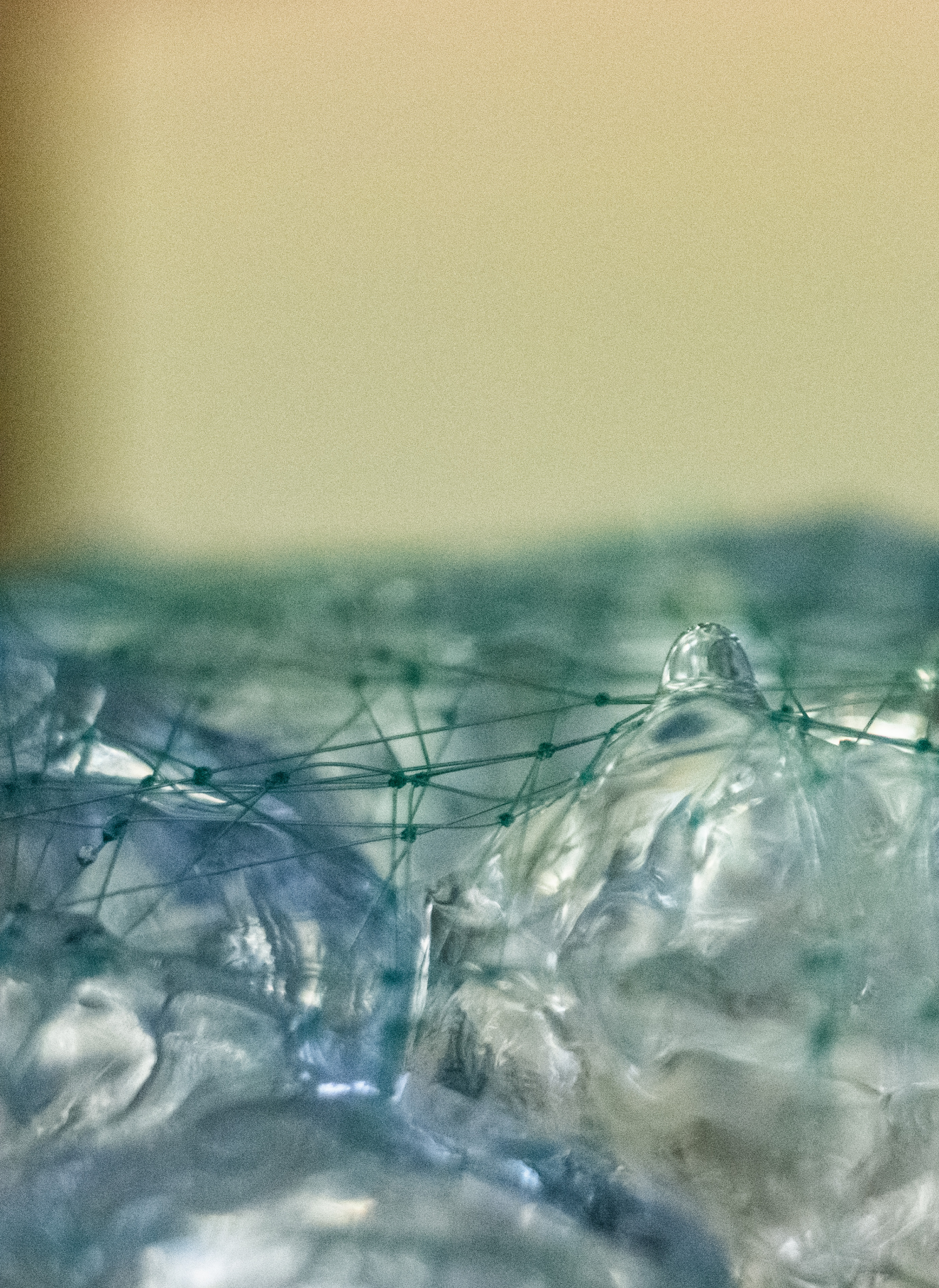
This theoretical-practical project proposes to think the contemporary body, in its condition of *Being* - inside - and *to Be* - outside -, within a post-modern society. In this research, the body is understood in an individualistic, hedonistic sphere, and glimpsed as the polished images of capitalism. It seeks to analyse the dialectics of the body with the different states of emptiness and how its relationship (de)constructs it, fragments it, and metamorphosises it. The space of emptiness, before, between and beyond the body is measurable and materialised through: the dialogue with the body itself, promoting and making room for the introspection of a collective social body; the duality of negative/positive with different weights in the light of a *self-narcissistic*; and the relationship of the body with the object aiming at the reflection of *anthropological mutation*. In this sense, the (de) materialisation of bodies is analysed as being characterised and driven by the power of dynamics coming from social, cultural and aesthetic phenomena and seeks to the body problematic in its plurality.

The speculative exploration of bodies, as the core of thought and its correlation to exercises within a three-dimensional and multidisciplinary space, is consolidated by an authorial artistic practice grounded in reflections by thinkers from distinct areas and eras, as well as by the artistic production of authors from the 1970s to contemporary times. The works analysed relate the weight of the body to sculpture and cross with distinct paths: writing, spirituality and Nature. It was possible to verify that the phenomenon of the image civilisation as well as that of the spectacular world permeates the body and contaminates the artistic world.

body | being | to be | void | matter | metamorphosis | negative/positive | sculpture

Sumário

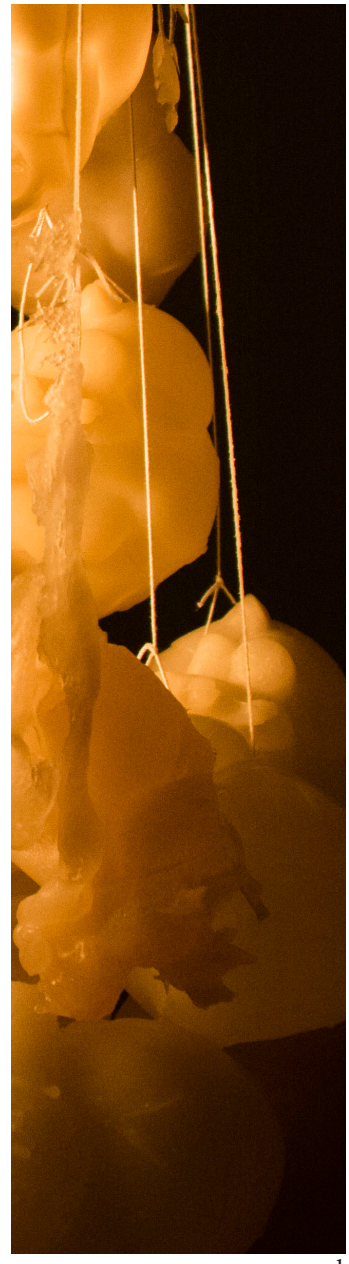
	Agradecimentos	III
	Resumo | Abstract	VIII
	Introdução	1
I	Dos Corpos	17
I.1	do fazer dos corpos	21
I.1.1	das imagens	28
I.1.2	da colonização dos corpos	32
I.2	(não) *Ser* um corpo contemporâneo	35
I.3	diálogo ou a tentativa de	45
II	Dos Vazios	59
II.1	dos lugares do vazio	63
II.1.1	dos sons do vazio	66
II.1.2	da direcção do vazio	69
II.1.3	à espera de um sonho	73
II.2	o *self-narcísico*	77
II.2.1	diálogo falocentrista	82
II.3	o sustentável peso do vazio	87
III	Das Metamorfoses	95
III.1	das metamorfoses do mundo	99
III.1.1	do *modus operandi* espectacular	105
III.2	entre o corpo e o objecto	111
III.3	*fiat lux* ou *tenebrae*	117
	Conclusões	123
	Bibliografia	127
	Anexo | Registos Processuais	135



Introdução

Este estudo propõe uma investigação teórico-prática em torno das problemáticas subjacentes ao corpo contemporâneo, seus vazios e metamorfoses.

Iniciou-se, em 2019, sob a premissa da relação do corpo com o vazio, dentro de uma esfera íntima e mais próxima do universo goethiano[1] – de amores, de corpos cheios que se esvaziam pela ausência de outros, de solidões, de tragédias. Todavia, com o surgimento do actual contexto pandémico tomaram-se outras direcções visando uma melhor compreensão do corpo na sua dimensão social e nas possíveis relações que estabelece com os vazios. Uma prática oficinal anterior, teria já marcado uma posição que se acreditava ser um motor de uma certa dose de *provocação*[2]. Estes trabalhos estavam inerentemente relacionados com preocupações climáticas e com a prevalência de uma sociedade caracterizada por um *Individualismo Narcísico*[3], entendida como reflexo dominante de uma cultura consumista. A inquietação e a incessante procura por uma prática de vida mais frugal e sustentável, permitiu o contacto, em Agosto de 2019, com o *Pequeno Tratado do Decrescimento Sereno*[4] de Serge Latouche. Aqui, assinalava-se como uma das cinco causas para uma possível extinção da humanidade, o aparecimento de uma "pandemia



1

[1] A este respeito cf. a obra de Goethe, sobretudo o romance *Werther*.
[2] O uso da palavra "provocar", na lógica deste texto, é aqui assumido na sua origem latina: provoco, -are, chamar para fora, mandar sair, mandar vir, estimular, exortar, desafiar, apelar. Consultado a 19 de Julho de 2020, disponível em: https://dicionario.priberam.org/provocar.
[3] Conceito defendido por Gilles Lipovetsky.
[4] Serge Latouche, *Pequeno Tratado do Decrescimento Sereno* (Lisboa: Edições 70, 2012).



infeciosa."[5] Quando no início de 2020, se confirmou a notícia de um vírus que viajava e se espalhava velozmente, a ligação foi imediata. Facilmente se presume que este fenómeno, acaba por ser um sintoma da acção humana, como refere Jean-Luc Nancy, "não há diferença entre fenómenos «naturais» e «técnicos»"[6], tudo se relaciona". Desta forma, o cenário de pandemia foi recebido com um choque (quase) apocalíptico. Não pelo receio de uma possível extinção da raça humana, mas pelas desigualdades que daí resultariam e pela constatação de um facto - as mutações (políticas, sociais, culturais, ambientais, etc.) em curso na Terra têm-se tornado cada vez mais visíveis e em grande escala.

Assim, a investigação teórica e a prática artística deste trabalho, foram incontornavelmente conduzidas para um entendimento de corpo mais alargado compreendendo a dimensão sociopolítica enquanto lugar de atenção para lá da esfera íntima. Bem como, para um corpo que, na sua frágil pluralidade, ocupa lugar no Pós-modernismo[7] na acepção de Fredric Jameson. Este período foi caracterizado essencialmente pela homogeneização, por divergências e, paradoxalmente, por desigualdades, como resultado da expansão global de um sistema totalitário orientado pelo capitalismo. Neste sentido, o lugar de destaque que o corpo ocupa neste estudo, não é, como salienta Paulo Cunha e Silva, "o

[5] Latouche referencia Dominique Belpomme, em: Latouche, 44.
[6] Jean-Luc Nancy, *Corpus* (Lisboa: Vega, 2000), 77.
[7] Fredric Jameson, dá credibilidade ao controverso conceito de Pós-modernismo e relaciona-o com um período que se situa com o despontar de um novo tipo de vida social e de uma nova ordem económica. Nos E.U.A., decorreu na década de 1940/50 (pós-guerra) e na França em 1958 (Quinta República). Contudo, a década de 1960 foi o período de transição "chave" em que se estabelece uma nova ordem internacional, com o surgimento do capitalismo tardio. Em Fredric Jameson, *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998* (London & New York: Verso, 1998), 3. Por sua vez, para Lyotard este período é essencialmente marcado com o fim da reconstrução da Europa, no final da década de 1950. Dando-se, assim, a passagem das sociedades consideradas mais desenvolvidas para o pós-industrial e da cultura para o pós-moderno. A este respeito cf. Jean-François Lyotard, *A Condição Pós-Moderna*, 12ª ed. (Rio de Janeiro: José Olympio, 2009), Adobe PDF eBook.

facto de estar na moda, mas a urgência de o problematizar."[8]

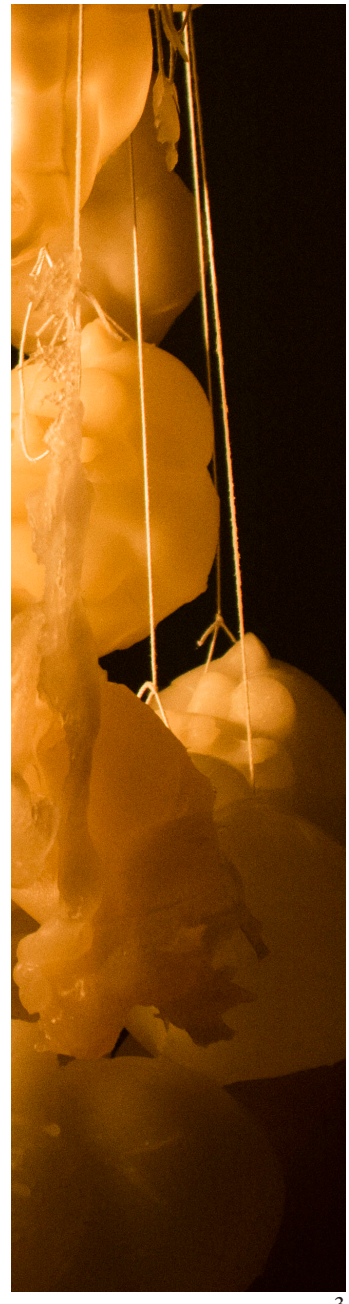
Por sua vez, o território de estudo do vazio prende-se com a necessidade de teorizar o seu desdobramento em vazios distintos, compreendendo-os, desmitificando-os e localizando-os nas suas interacções com os corpos.

Na fase inicial da nossa investigação, um grupo de questões emergiu naturalmente, permitindo a reflexão sobre conceitos teóricos e metodológicos estruturais na produção de uma prática artística: O que é *Ser* um corpo contemporâneo? O que é o vazio? Como tornar visível uma condição de *Estar* entre o corpo e o vazio? Como (des)materializar o diálogo do vazio com o corpo através da *práxis*? Como ver o vazio através do desenho?

A partir desta base e mantendo sob análise as relações de corpo e de vazio, tanto discursivas como práticas, optou-se por reunir as principais preocupações a uma única questão de investigação: O que é (não) *Ser* um corpo contemporâneo e de que modo os vazios o circunscrevem na sua condição de *Estar*?

Neste sentido, esta pesquisa procura contribuir para uma melhor compreensão da (des)construção dos corpos contemporâneos, inserindo-os em dinâmicas abertas a um colectivo de corpos colaborativos; procura analisar a problemática da condição de *Ser* e de *Estar* na contemporaneidade e potenciar exercícios que permitam criar a possibilidade de diálogo entre as duas posições; procura questionar e interpretar diferentes noções de vazios no Pós-modernismo, criando em simultâneo um campo de experimentação onde possa circular uma membrana mensurável (através de diferentes distâncias entre corpo e objecto, e entre o corpo-próprio), culminando com a (des)materialização (com e como corpo), através de uma prática artística autoral.

Com diferentes proveniências e distintas direcções, o desenvolvimento do conceito de vazio advém, ainda, da necessidade de pensar os possíveis mecanismos de metamorfoses; de pensar o invisível e o visível através da apropriação de espaços em nega-



[8] Paulo Cunha e Silva, "O Lugar do Corpo: Elementos Para Uma Cartografia Fractal" (Porto: UP, 1995), 23.



tivo e/ou no vazio, perspectivando como resultado volumetrias de espaços metafóricos; e, por fim, de potenciar possibilidades na corporização de dicotomias entre negativo e positivo.

O conceito de *Ser*[9] tem como possível ponto de partida as considerações filosóficas de Parménides (século VI a.C.) - confrontando-o e relacionando-o dentro de um contexto de contemporaneidade e a partir da sua problemática global. Desta forma, neste estudo entende-se por *Ser* o corpo dentro de si mesmo, porém, como um lugar livre, aberto e espontâneo. Ou seja, o ser *per se*, mas também, o ser no mundo - aqui designado por *corpo-Ser*. Por sua vez, o conceito de *Estar*, oposto a *Ser* - não no sentido de contradição, mas de complementaridade e de equilíbrio - entende-se como o corpo fora de si, mas poroso. Isto é, um lugar de diálogo na sua relação com o Outro e o estar no mundo - designamos de *corpo-Estar*. José Gil, define o corpo comunitário como: "um corpo em comunicação com toda a natureza e toda a cultura e tanto mais singular que se deixa atravessar pelo maior número de forças sociais e naturais."[10]

Jean-Luc Nancy, escreve que "um corpo pesa sempre, ou deixa-se pesar."[11] A escultura, desde a Arte do Paleolítico, tem vindo a materializar o peso do corpo humano afirmando-o em espaços arquitectónicos ou destacando-o como um lugar tridimensional independente. Miguel Ângelo, com o seu eloquente acto de libertação do peso excedente da pedra, afirma: "sobre o corpo humano poderemos representar desde a glória ao inferno."[12]

No século XX, no entanto, com a ascensão do modernismo, "o domínio" do corpo na escultura foi tremendamente abalado. A figura de corpo autónomo sucumbe e leva consigo as práticas clássicas do talhe directo e da modelação. Esta mudança tem um

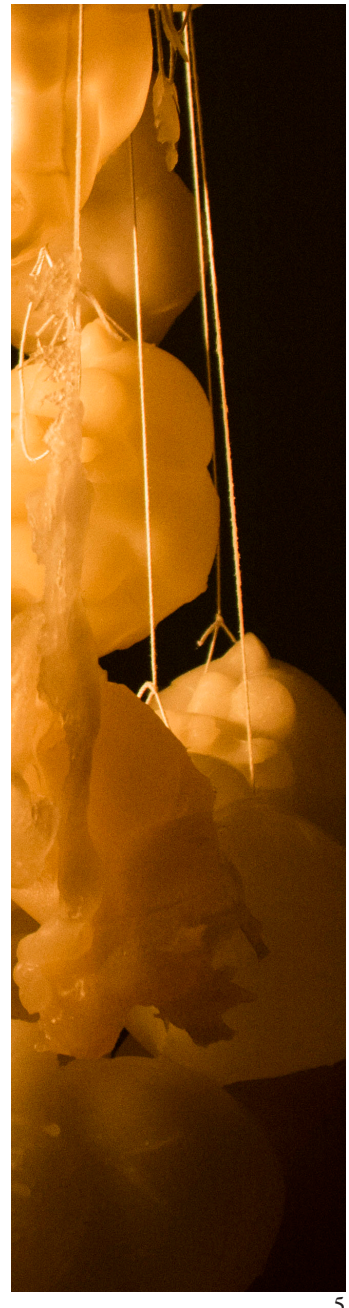
[9] Esta é apenas uma análise referencial, sem a pretensão de aprofundar conceitos filosóficos.
[10] José Gil, *Metamorfoses do Corpo*, 2ª ed. (Lisboa: Relógio D'Água, 1997), 58.
[11] Nancy, 91.
[12] Carlos Marques, "Da Pedra e do Talhe Directo" (Porto: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 1993), 9.

dos seus expoentes no *ready-made* de Marcel Duchamp que questiona todos os limites que eram tidos como aceitáveis enquanto arte. Joseph Kosuth defende que Duchamp deu a identidade à arte e que o *ready-made* "mudou a natureza da arte, de uma questão de morfologia para uma questão de funcionalidade. Esta mudança – da «aparência» à «concepção» - foi o início da arte «moderna» e o início da arte «conceptual»."[13]

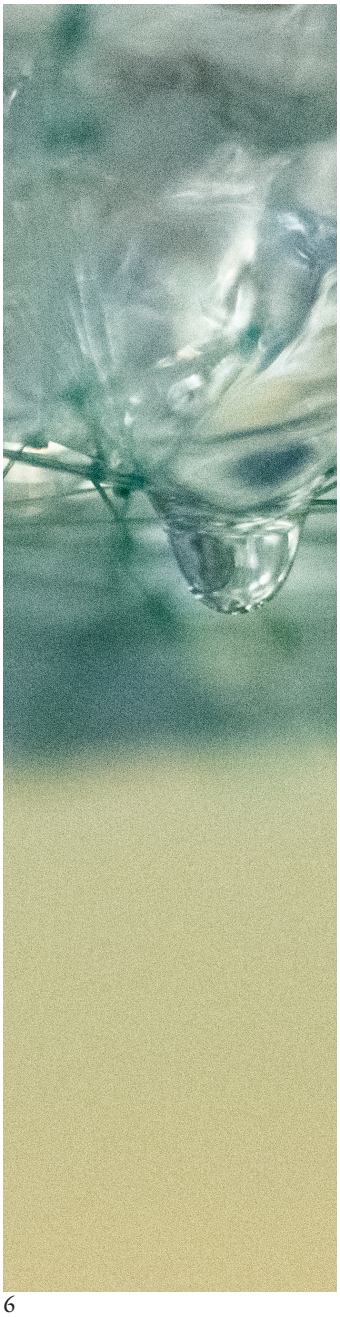
Este estudo toma como horizonte temporal os últimos 50 anos para problematizar a escultura enquanto meio para a (des) materialização do corpo enquanto densidade e peso. No entanto, com o intuito de realizarmos uma abordagem de amplitude alargada, assinalamos, ainda, outras práticas artísticas, que consideramos importantes pela sua relação, directa ou indirecta, com o corpo, como o cinema e a fotografia.

No início da década de 1980, no contexto artístico europeu, surge um novo envolvimento da escultura com o corpo, apesar da tendência do regresso ao objecto. Desta forma, o corpo torna-se novamente um dos seus pesos e contra-pesos centrais. A escultura questiona-o, revira-o, (des)multiplica-o, fragmenta-o e, ainda, o apresenta vivo.[14]

A obra de Antony Gormley (n. 1950) é um exemplo bastante expressivo deste momento. Gormley inicia uma investigação profunda sobre o corpo e através da prática artística do molde directo, apropria-se essencialmente do seu corpo como veículo para a formalização das suas esculturas. Porém, parece-nos interessante, destacar, nesta introdução, um dos seus primeiros trabalhos – *Bed* (1981) – materializado unicamente por várias camadas de fatias de pão de forma processado (uma referência à industrialização da comida), evocando, ainda, as suas influências pela Arte Povera. Gormley corporifica a ausência do seu corpo através de rigorosas marcas de dentes no pão que comeu. O corpo humano é sentido como um lugar de transformação. Este espaço



[13] Charles Harrison e Paul Wood, *Art in Theory, 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas* (Oxford: Blackwell, 1992), 856, Adobe PDF eBook.
[14] Faz-se referência à denominada "escultura viva" explícita por Gilbert and George, Rebecca Horn e Ana Mendieta.



vazio de um corpo, levanta questões antropológicas como: "O que é uma vida humana?"[15]

Num outro suporte, mas também através da prática do molde directo, Rachel Whiteread (n. 1963), no final da década de 1980, começa por explorar um mundo interior e invisível: o espaço vazio que envolve objectos utilitários domésticos (camas, banheiras, bancos). A apropriação do espaço em negativo, leva à materialização de objectos que passam a habitar um "não-mundo"[16] impenetrável, negando a sua função. Trabalhos como - *Sem título (Air Bed)*, de 1992, relacionam-se intrinsecamente, com um corpo "desprovido de desejo, até mesmo morto e calcificado"[17]. Este carácter antropomórfico presente na sua obra, é sentido pela evidência de "vestígios de rituais e histórias domésticas e comunitárias."[18]

Apesar das evidentes diferenças, entre Antony Gormley e Rachel Whiteread, parece-nos relevante salientar em ambos, a existência de uma forte relação com o corpo – o peso da dualidade entre presença e ausência. O corpo, ora seja representado de modo figurativo - o corpo arquétipo - ora revelado por memórias colectivas - o corpo social - é colocado em diálogo com o espaço que o envolve.

Importa referir que, neste contexto da apropriação do espaço negativo, a obra *Ceremonial* (1962-1963), de William Tucker (n. 1935), e *A Cast of the Space under my Chair* (1965), de Bruce Nauman (n. 1941), haviam já tomado este caminho - o conge-

[15] Entrevista com Tim Marlow, em "How it Was Made: Antony Gormley's Mother's Pride" (Royal Academy of Arts, 2019). Consultado a 4 de Maio de 2020, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=iy6h0NiPf2k

[16] Conceito de Keith Patrick, em Keith Patrick, *Escultura Britânica Contemporânea: De Henry Moore aos Anos 90* (Santiago de Compostela e Porto: Auditorio de Galicia e Fundação de Serralves, 1995). A este respeito cf. subcapítulo II.3 – *o sustentável peso do vazio*.

[17] Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois e Benjamin Biuchloh, *Arte Desde 1900: Modernidad, Antimodernidad, Posmodernidad* (Madrid: Akal Ediciones, 2006), 637, Adobe PDF eBook.

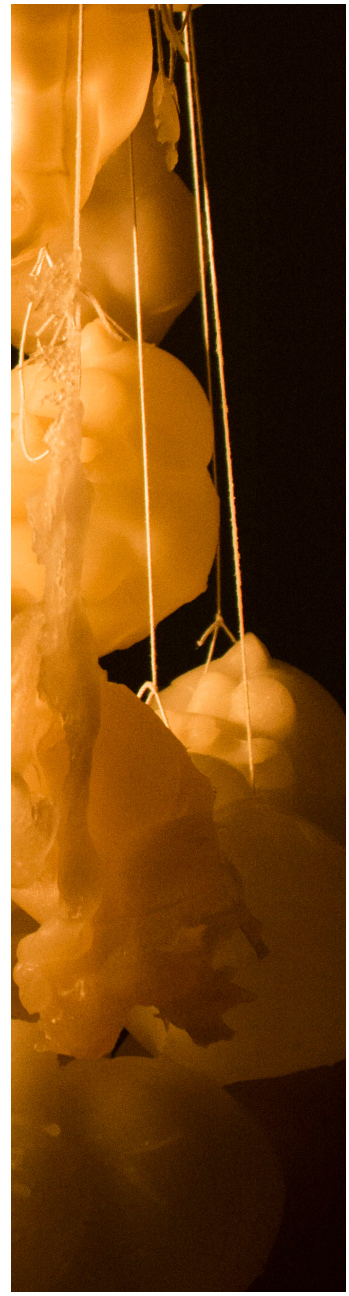
[18] Paulo Venancio Filho e Ann Gallagher, *Rachel Whiteread* (Rio de Janeiro e São Paulo: Artviva, 2003), 19.

lamento através do molde directo de um espaço negativo[19]. No entanto, Stuart Morgan afirma que Rachel Whiteread é única pela permanência e intensidade com que se dedica a esta técnica.[20]

Por sua vez, nos E.U.A., durante a década de 1970 e início da década de 1980, a arte feminista ganha voz, dentro de um contexto sociopolítico, com a influente presença de um grupo de jovens artistas. Hal Foster afirma que, nesta investida, as artistas: "voltaram-se para imagens e discursos adjacentes ao mundo da arte, especialmente às representações das mulheres na cultura de massas e às construções de feminilidade na teoria psicanalítica."[21] Entre elas parece-nos importante destacar os trabalhos de Barbara Kruger (n. 1945), e de Jenny Holzer (n. 1950), pela relação da acção do peso da linguagem com o peso que se faz sentir no corpo feminino. Através do recurso a técnicas e meios exclusivos da publicidade e do design problematizam, de forma crítica, questões como poder, consumismo, controlo e identidade, intervindo no espaço público.

Kruger actua sobretudo sobre imagens publicitárias – os denominados foto-textos – questionando estereótipos sexuais e "certas normas comportamentais/conceptuais que parecem perpetuar uma civilização patriarcal."[22] Em mensagens como: *Your comfort is my silence* (1981), Kruger confronta directamente o espectador com a sua leitura em grande formato.

Holzer, por seu lado, começa por se manifestar através de cartazes, que vai colando nas paredes de Manhattan, com frases

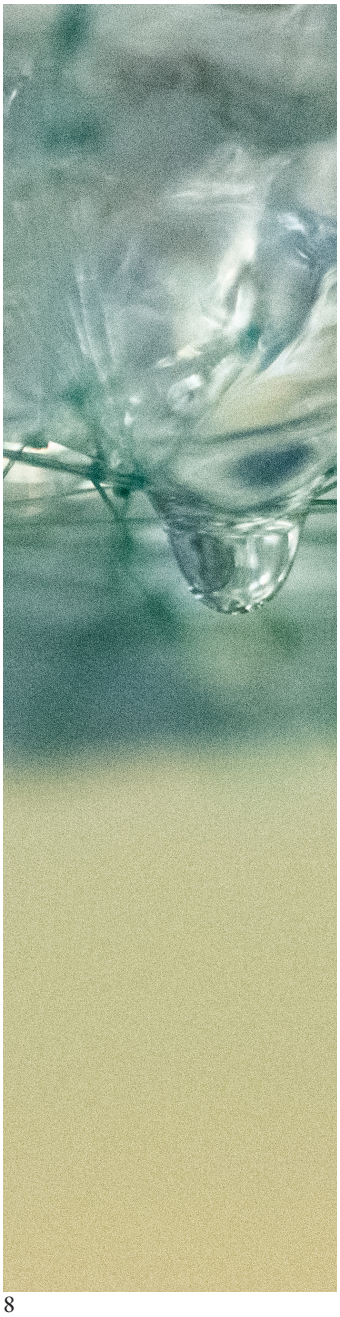


[19] Entre outras obras de Nauman, de 1966, que revelam uma prática de materializar espaços a partir de modelos negativos/vazios. A este respeito, Rosalind Krauss refere que ao congelar estes espaços, Nauman "despoja-os de qualquer possibilidade de serem «como» algo", ou seja, "congelam as possibilidades de significado." Enquanto as obras de Whiteread transportam significado. Rosalind Krauss, Michael Tarantino, Stuart Morgan e Bartomeu Marí, *Rachel Whiteread* (Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, 1997), 38.

[20] Krauss, Tarantino, Morgan e Marí, 21.

[21] Hal Foster, *El Retorno de lo Real: La Vanguardia a Finales de Siglo* (Madrid: Akal Ediciones, 2001), 62, Adobe PDF eBook.

[22] Dan Cameron, "Post-Feminism", *Flash Art: Two Decades of History, XXI Years*, (Milan: Giancarlo Politi, 1989), 165.



ambíguas que intitula de "truísmos". Um dos seus primeiros truísmos, *Abuse of power comes as no surprise*[23] (1983), é impresso numa *t-shirt* que o corpo, da *graffiter* nova-iorquina Lady Pink, veste. Holzer opta "por agravar a consciência do espectador de certas contradições nos nossos métodos de lidar linguisticamente com o nosso ambiente sociopolítico"[24], acrescentamos, implacavelmente.

No entanto, assiste-se, a uma metamorfose na conectividade da obra do artista com o seu espectador/receptor, dentro da lógica do mediático. Giorgio Agamben, diz-nos: "já é claro que o espectáculo é a linguagem, a própria comunicatividade ou o ser linguístico do homem."[25] Esta condição "debordiana"[26] estende-se também à produção de conteúdo artístico. A procura de visibilidade e de sucesso no mundo artístico actual, incita os artistas a partilhar interesses com a indústria cultural, transformando a arte num conjunto de signos de consumo. Esta simbiose, resulta, assim, tanto em mercadoria, como em entretenimento. Rosalind Krauss adverte que o próprio museu, ao industrializar-se "estará mais relacionado com os mercados de massa, do que com os mercados de arte, e com uma experiência de simulação do que com o imediatismo estético."[27]

Dentro deste cenário, questionamos a obra, *The Order: Cremaster 3*[28] (2006), de Matthew Barney (n. 1967), que utiliza como principal *medium* para a concepção do seu ciclo de filmes[29], o espectáculo. Barney, revela-nos através da sua escalada pelas

[23] Este truísmo é utilizado, em 2017, no movimento #MeToo, como protesto ao assédio e à violência sexual.
[24] Cameron, "Post-Feminism", 166.
[25] Giorgio Agamben, *A Comunidade Que Vem* (Lisboa: Editorial Presença, 1993), 62.
[26] Faz-se referência a Guy Debord, *A Sociedade do Espectáculo* (Lisboa: Antígona, 2021).
[27] Rosalind Krauss, "The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum", *The MIT Press / October, Vol. 54*, (1990), 17, Adobe PDF eBook.
[28] Matthew Barney, *The Order: Cremaster 3* (E.U.A.: 2003), DVD (Atalanta Filmes, 2006).
[29] *The Cremaster Cycle*, projecto constituído por uma série de 5 filmes, inciado em 1994 e concluído em 2002.

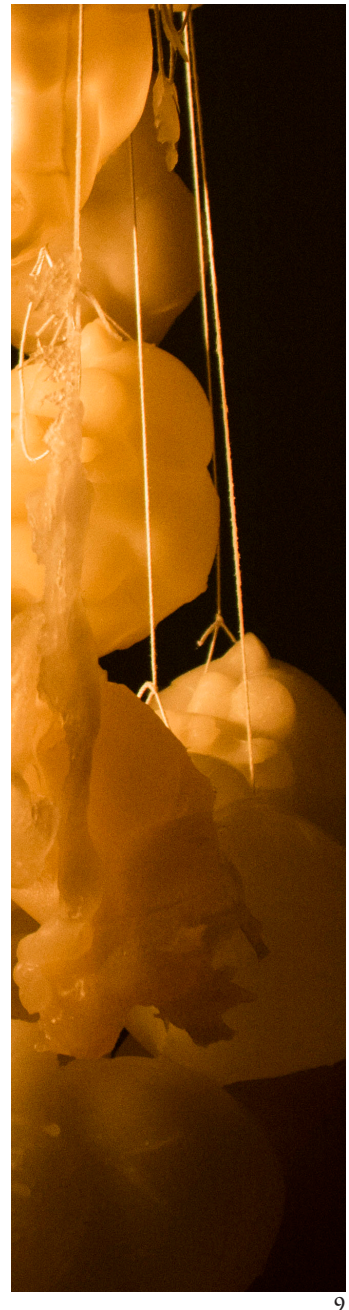
varandas do Museu Guggenheim de Nova Iorque, todo um intrincado simbolismo. O conceito de metamorfose é amplamente abordado nos corpos que protagonizam a narrativa, que se desenrola entre a dança, a escultura, a música, a performance, a mitologia.

Em oposição, abordamos, a exposição *Fecit Potentiam* (2014), de Sebastião Resende (n. 1954), que se posiciona com uma obra de interpretação crítica face aos novos museus de arte contemporânea. A partir das suas esculturas habitadas, Resende, questiona a transformação dos espaços museológicos servindo-se de uma metáfora – a da metamorfose da *bombyx mori*. Olhando para a maqueta-escultura do Museu de Serralves, Óscar Faria diz-nos: "não se pode deixar de pensar numa desejada e heterodoxa ocupação desse espaço, o museu, cada vez mais encerrado nas suas lógicas de sobrevivência económica."[30]

Segundo esta perspectiva, propomos analisar dois dos principais aspectos no campo das metamorfoses, a do corpo contemporâneo, enquanto produto do meio, e a metamorfose sociocultural como factor de uma estruturação do capitalismo.

Na potencialidade da (des)materialização do corpo com a escultura, parece-nos, ainda, importante, a referência a três artistas divergentes, mas com uma destacada posição na valorização da Natureza, no reencontro com a espiritualidade, bem como na interpretação do vazio.

O primeiro, inspirado pela Arte Povera, expressa-se através de trocas entre processos orgânicos, biológicos e escultóricos. Giuseppe Penone (n. 1947), na sua obra *Soffio di Foglie* (1970), revela-nos, através de uma acção performativa, a marca do peso do seu corpo num aglomerado de folhas secas. Com uma forte relação sensível com a Natureza, o artista, mostra-nos um lugar que o próprio corpo impõe, através da respiração de dentro para fora. Penone diz-nos que "a respiração é automática, uma escul-



[30] Óscar Faria, *Fecit Potentiam: Sebastião Resende*, (Porto: Sismógrafo, 2016), 23.



tura involuntária, que nos aproxima da osmose com as coisas."[31] O seu corpo assume uma relação escultórica com o espaço e a sua plenitude torna-se, assim, num lugar do vazio.

O segundo, fortemente influenciado pelo legado espiritual da escultura gótica tardia e do romantismo alemão, leva-nos para um mundo "entre o céu e a terra"[32], de contrates e de equilíbrios entre o peso e o vazio. Rui Chafes (n. 1966), ao introduzir as suas obras escultóricas em espaços na Natureza, onde o silêncio da paisagem impera, proporciona ao espectador uma transformação espiritual. O artista defende que a espiritualidade é o único meio de redenção face ao materialismo, marcadamente, presente no indivíduo contemporâneo. Chafes diz-nos que "a via espiritual é um testemunho da dignidade do homem e a esperança do homem que sofre a sua falta de dignidade."[33]

O último, entre dois pólos culturais, Inglaterra e Índia, cria formas orgânicas incorporadas por uma interioridade de lugares secretos e ocultos. Anish Kapoor (n. 1954), nos anos de 1980 e de 1990, através do uso intenso do pigmento em pó, (des)materializa corpos que, na sua solitude, entre o sagrado, o espiritual ou a Natureza, se encontram "aparentemente adormecidos."[34] Sobre a utilização da cor, diz-nos Kapoor: "A sua materialidade actua para desmaterializar"[35], como podemos observar em obras como *Angel* (1989). Por sua vez, o vazio, na sua potencialidade cósmica, é convocado directamente pelo seu nome em esculturas como: *Mother as a Void* (1988) ou *Void Field* (1989),[36] reconhecendo a sua importância.

Importa, ainda, referir que a todos os artistas que aqui intro-

[31] Thomas Marks, "Force of Nature: Interview with Giuseppe Penone", *Apollo, The International Art Magazine*, (2015). Consultado a 14 de Junho de 2021, disponível em https://www.apollo-magazine.com/force-of-nature-interview-with-giuseppe-penone/

[32] Faz-se referência ao seu livro homónimo.

[33] Rui Chafes, *Entre o Céu e a Terra,* 2ª ed. (Lisboa: Documenta, 2014), 47.

[34] Thomas McEvilley, *Anish Kapoor* (Londres: The British Council e Centro de Arte Reina Sofia, Ministerio de Cultura, 1991), 13.

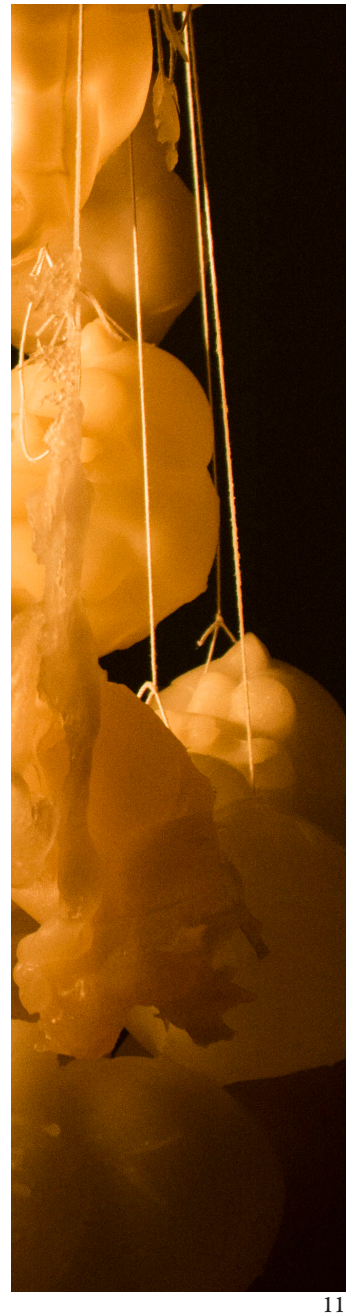
[35] Lewis Biggs e Juan Muñoz, *Entre el Objecto y la Imagen* (Madrid: Ministerio de Cultura, The British Council, 1986), 235.

[36] Em português: "Mãe como um Vazio" e "Campo Vazio", respectivamente.

duzimos, juntam-se outros, não menos importantes, que consideramos significativos destacar no decorrer do desenvolvimento do nosso estudo.

Para o processo metodológico desta investigação, optou-se por uma pesquisa assente numa estrutura aberta, de percurso contínuo, mas não linear, ou seja, de transição e de fluxo entre o raciocínio teórico e uma prática oficinal. Para o efeito, este estudo alicerça-se na investigação e análise de referências bibliográficas especializadas e em projectos e obras de artistas através de documentação variada como livros, catálogos, revistas, filmes, *websites* e de conversas não registadas, em específico com os artistas Sebastião Resende e Duarte Perry. Na pesquisa de obras literárias e cinematográficas de referência para o nosso estudo. Na visita a museus e a galerias relevantes no seu enquadramento de contemporaneidade, procurando relações com o corpo, o vazio e as metamorfoses. Na pesquisa de novos materiais, nomeadamente na aplicação prática da efemeridade do gelo, através de uma residência artística, e da experimentação do vidro, através de uma formação técnica de vidro soprado. No processamento e organização do trabalho de atelier, através de exercícios de desenho, de performance e de escrita. Na procura de operar com a esfera pública através de propostas de projectos colaborativos e de uma acção de intervenção no espaço público. E, por fim, na apresentação de conteúdos em mostras curriculares e de uma exposição individual.[37]

Partindo, ainda, do pensamento de autores que se tornaram fundamentais na construção deste estudo, no decorrer da investigação, definiram-se e catalogaram-se conceitos relevantes para a compreensão da multiplicidade dos corpos que foram coabitando com a escrita e com a prática oficinal. Esta colecta



[37] Faz-se referência em específico à exposição individual "Acto I - Entre o corpo e o objecto" (disponível em: https://www.isabeldores.com/). Outras exposições individuais estavam agendadas, mas devido às medidas de contingência da pandemia de Covid-19 ficaram anuladas.



deu origem à seguinte nomenclatura: *corpo-escrito* (Jean-Luc Nancy[38]), *corpo-rascunho* (David Le Breton[39]), *corpo-afectivo* (José Gil[40]), *corpo-simulacro* (Giorgio Agamben[41]), *corpo-dócil* e *corpo-útil* (ambos de Michel Foucault[42]), *corpo-líquido* (Zygmunt Bauman[43]), *corpo-fractal* (Paulo Cunha e Silva[44]), *corpo-polido* (Byung-Chul Han[45]), e *corpo-ligeiro* (Gilles Lipovetsky[46]). Lista esta que permanecerá em aberto perante a riqueza dos discursos que o corpo tem permitido, na sua grande maioria, a partir do século XIX.

A presente dissertação estrutura-se em três capítulos fundamentais, onde se desenvolve, de forma sucinta, uma análise transversal e de fluxos entre os corpos, os vazios e as metamorfoses.

O primeiro capítulo intitula-se ***dos corpos*** e propõe uma abordagem ao corpo contemporâneo a partir de reflexões sobre a massificação da imagem, a aculturação, o poder social e político e a ostracização de minorias. Estabelece-se dualidades entre o *corpo-Ser* consciente e o *corpo-Estar* social. Posiciona-se o progresso tecnológico como um fenómeno anestésico e de indiferença, e refere-se ainda à saturação de estímulos e de ruído impostos pelos meios de comunicação que, perversamente, desinforma.

O segundo capítulo intitula-se ***dos vazios*** e aborda sucintamente sobre diferentes discursos dos vazios, tendo como princípio distintos conceitos e confrontando autores no panorama da contemporaneidade. Introduz-se o conceito de *self-narcísico*, terminologia criada a partir da interpretação de António

[38] Cf. Nancy, *Corpus*.
[39] Cf. David Le Breton. *Antropología del Cuerpo y Modernidad*, (Epublibre, 1990).
[40] Cf. José Gil, *Metamorfoses do Corpo*.
[41] Cf. Giorgio Agamben, *Nudez* (Lisboa: Relógio D'Água, 2010).
[42] Cf. Michel Foucault, *Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão* (Lisboa: Edições 70, 2021).
[43] Cf. Zygmunt Bauman, *Vida Para Consumo*, (Rio de Janeiro: Zahar, 2012), Adobe PDF eBooK.
[44] Cf. Cunha e Silva, "O Lugar do Corpo".
[45] Cf. Byung-Chul Han, *A Salvação do Belo*, (Lisboa: Relógio D'Água, 2016).
[46] Cf. Gilles Lipovetsky, *Da Leveza: Para Uma Civilização do Ligeiro* (Lisboa: Edições 70, 2016).

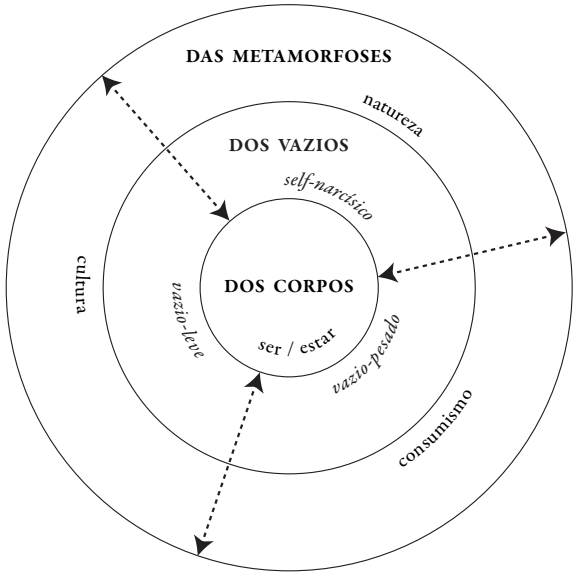
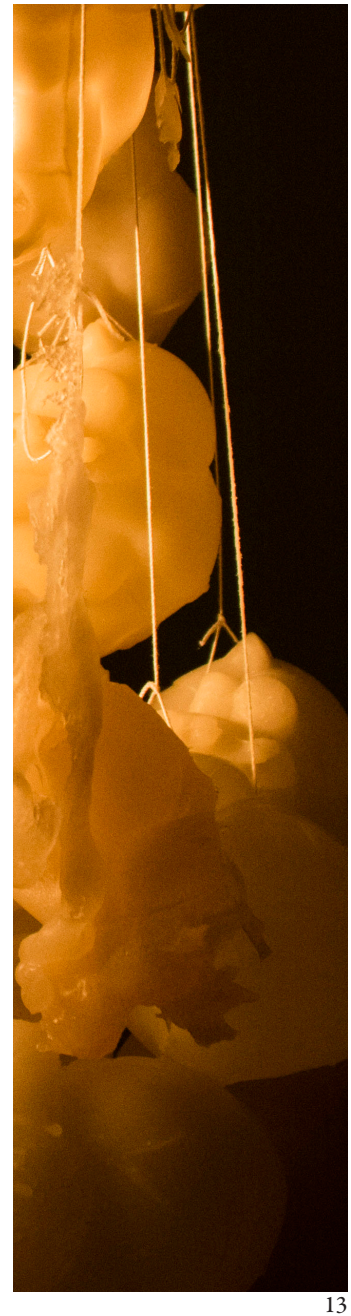


Fig. 3 - *Esquema*



Damásio. Introduz-se, ainda, o conceito de *vazio-leve* e *vazio-pesado*, segundo, essencialmente, as considerações de dois autores, Milan Kundera e Jean-Luc Nancy.

O terceiro capítulo intitula-se ***das metamorfoses*** e ocupa-se integralmente da reflexão sobre a desmaterialização do mundo e do corpo enquanto fragmento (múltiplo) e vulnerável a um processo de metamorfose. O capítulo culmina com a abordagem a uma possibilidade de "construção", sob uma perspectiva de dualidade entre luz e escuridão, tendo como base o pensamento de diferentes autores.

Por fim, a secção Anexo reúne o material relativo ao Relatório de Projecto. De carácter visual, trata sobretudo dos processos da prática artística autoral, da sua metodologia, dos materiais eleitos, de certas imagens processuais relativas a residências artísticas e de acções colaborativas, bem como, da apresentação de textos onde pareceu mais pertinente a sua introdução.



Fig. 1. **Isabel Dores**
Sem ser, existimos, 2020 (detalhe)
100 corações de gelo, chapa de ferro, rede de nylon, gancho e cabo de aço, sistema de som
80 x 80 x 2,50 cm

Fig. 2. **Isabel Dores**
Por dentro, por fora, 2020 (detalhe)
Corações de parafina, fio de algodão, latão, lâmpadas incandescentes, instalação eléctrica, gesso e borracha
Dimensões variáveis



CAPÍTULO I

DOS CORPOS

O corpo era uma jaula dentro da qual se dissimulava algo que via, ouvia, se assustava, pensava e se espantava; essa coisa, esse relicário que, deduzindo o corpo, era a alma.

Milan Kundera, *A Insustentável Leveza do Ser*

E é assim que nós – a humanidade – insistimos em que o corpo deve continuar a subsistir, ainda que unicamente movido por arames. Desistimos de ver e ouvir mas teimamos em manter o corpo em vida com um frasco de remédio ao lado, uma chávena de chá ao alcance da mão, e um fogo quase extinto, tal um corvo à porta de uma adega; um corpo vivo ainda, embora com as asas cortadas.

Virginia Woolf, *Contos*



I.1 - do fazer dos corpos

"Eis o ser humano. Eis o ser humano perfeito. Vamos ver o ser humano perfeito em acção."[1] Assim nos apresenta o cineasta Jørgen Leth (n. 1937), o homem e a mulher perfeitos no final do ano de 1960[2]. A afirmação dos indivíduos através da aparência surge como paradigma dominante numa sociedade fragmentada e sustentada por um novo período do capitalismo – o tardio. Uma posição de afastamento da realidade, de alienação e a preferência pela representação, isto é, a imagem da aparência, leva ao desabrochar de uma *sociedade do espectáculo*[3]. Fredric Jameson (n. 1934) afirma que a omnipresença da imagem no espaço cultural, na década de 1960[4], caracteriza a entrada no Pós-modernismo[5].

Hoje, exercida pela mão de uma globalização totalitária (entre o consumismo e a mediatização), podemos observar a crescente tendência de homogeneização dos corpos[6], asfixiando o particularismo e a pluralidade. A este respeito, Byung-Chul

◁

Fig. 4. **Isabel Dores**
Insert Flesh II, 2021 (detalhe)



Fig. 5. **Jørgen Leth**
Det Perfekt Menneske, 1968
[still do filme]

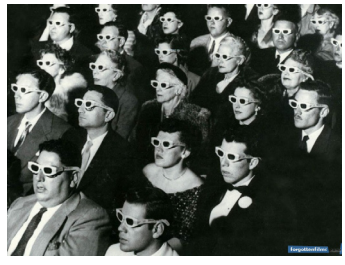


Fig. 6. **Guy Debord**
La Société du Spectacle, 1974
[still do filme]

[1] *Det Perfekte Menneske*, de Jørgen Leth (Dinamarca: 1968). O título português é *O Ser Humano Perfeito*. Consultado a 8 de Janeiro de 2021, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=XqQeSf24phU

[2] Analisamos, mais à frente, a curta-metragem de Leth.

[3] Faz-se referência à obra *La Société du Spectacle* de Guy Debord, publicada em 1967.

[4] Embora, ainda não tivesse atingido a magnificência dos dias actuais.

[5] Cf. a este respeito a Introdução.

[6] O termo de homogeneização dos corpos é entendido sob a luz de um mimetismo social incorporado pela actual era da globalização, da moda e do capitalismo de consumo. No entanto, Gilles Lipovetsky, defende a existência na sociedade de consumo, da heterogeneidade e da pluralidade nos indivíduos. Segundo o autor, esta caracterização é referente a um processo de personalização que é proveniente da multiplicação e da diversificação da oferta. O autor argumenta, ainda, que "temos por toda a parte a busca de uma identidade própria e já não da universalidade como motivo das acções sociais e individuais." Em: Gilles Lipovetsky, *A Era do Vazio* (Lisboa: Edições 70, 2018), 29.

Han (n. 1959) refere que se "destrói a *heterogeneidade do diferente*, a *alteridade*."[7] Perante este cenário coloca-se aqui a questão premente: como se fazem os corpos neste início de século e em plena resistência a um vírus que atormenta o ar que respiramos? Talvez seja pertinente começarmos pelo início.

Os corpos humanos *fazem-se*. Constroem-se e desconstroem-se. Não como uma matéria amálgama, mas como uma pluralidade de forças, de sonhos, de desejos, de relações, de emoções, de sentimentos. António Damásio (n. 1944), explica, cientificamente, que os sentimentos, sendo "as *experiências* mentais primordiais"[8], contribuem para a formação do *Self* [9]: "uma estratégia biológica para recrutar e organizar a informação que o cérebro recebe sobre o corpo a que pertence!"[10]

Os corpos fazem-se, também, de dualidades entre o instinto e a razão, entre o corpo e a alma, entre o interior e o exterior, entre o biológico e o psíquico. A alma, em permanente florescimento, é para Novalis (1772-1801), o lugar onde o mundo interior e o mundo exterior se unem, "onde eles se penetram."[11] A carne, em oposição à alma, é por excelência a matéria - é o contorno volátil, que se forma e disforma. É o lugar de embelezamento e por onde se pode espelhar o ficcional. É o prazer, bem como é a dor. No extremo do sofrimento "é carne da carnificina."[12] A pele, por sua vez, é o órgão que permeia os sentidos para o interior do corpo e, interagindo com o exterior, reage por impulsos. É o tocar, é o

[7] Byung-Chul Han, *A Salvação do Belo* (Lisboa: Relógio D'Água, 2016), 77.
[8] António Damásio, *Sentir & Saber: A Caminho da Consciência* (Lisboa: Círculo de Leitores, 2020), 53.
[9] A palavra em inglês - *Self*, foi introduzida por António Damásio, na segunda edição do livro - *O Sentimento de Si*, em 2017, em substituição da palavra em português – *Si*, utilizada quinze anos antes na primeira edição. Segundo o neurocientista, o termo *self*, nos dias de hoje, é preferível na aplicação ao campo da mente e da identidade de cada um dos indivíduos. Cf. António Damásio, *O Sentimento de Si: Corpo, Emoção e Consciência* (Lisboa: Círculo de Leitores, 2017).
[10] Damásio, *Sentir & Saber*, 55.
[11] Rui Chafes, *Fragmentos de Novalis* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2000), 29.
[12] Jean-Luc Nancy, *Corpus* (Lisboa: Vega, 2000), 76.

sentir, é o corar. É a "supermembrana"[13] visceral que delimita o organismo e o "encerra de modo a constituir uma unidade."[14] O corpo, a cada um pertence. À luz da poesia, Tolentino Mendonça (n. 1965), di-lo assim: "O corpo é o estado onde cada um/ respira mais perto de si."[15]

Mas o corpo "sozinho não significa, nada diz."[16] Não (se) faz. O corpo diferencia-se dos outros corpos biológicos, precisamente, como refere Paulo Cunha e Silva (1962-2015), pelo "facto de fazer e de ser feito."[17] O corpo na sua porosidade, torna-se ajeitável e um meio de comunicação e de troca. Ao manifestar-se através do seu ambiente social, cultural e religioso, age, reage e interage. O corpo tem a capacidade, como afirma José Gil (n. 1939), de "emitir e receber signos, para os inscrever sobre si mesmo"[18] e para os transmitir aos outros no interior das sociedades - "fazendo cultura, fazendo conhecimento, fazendo civilização."[19] Os corpos percecionam, absorvem e actuam através de códigos e de imagens de si. Jean-Luc Nancy (1940-2021), singelamente, define: "um corpo é uma imagem oferecida a outros corpos."[20]

O ser humano, como qualquer organismo vivo, nasce com instintos de sobrevivência, contudo, através da educação e da aculturação adquire, como argumenta Damásio, "um conjunto de estratégias de decisão socialmente permissíveis e desejáveis."[21] Estas são basilares para a construção do indivíduo e incrementam a sua qualidade de sobrevivência. No entanto, as relações sociais, sendo concretizadas por manifestações de entrega e de apresentação aos outros, tornam o corpo apreciado e desejado ou, pelo

[13] António Damásio, *O Erro de Descartes: Emoção, Razão e Cérebro Humano,* 6ª ed. (Lisboa: Círculo de Leitores, 2019), 295.
[14] Damásio, *O Erro de Descartes*, 295.
[15] José Tolentino Mendonça, *Teoria da Fronteira* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2017), 53.
[16] José Gil, *Metamorfoses do Corpo*, 2ª ed. (Lisboa: Relógio D'Água, 1997), 24.
[17] Paulo Cunha e Silva, "O Lugar do Corpo: Elementos Para Uma Cartografia Fractal", (Porto: UP, 1995), 25.
[18] Gil, *Metamorfoses do Corpo*, 32.
[19] Cunha e Silva, 25.
[20] Nancy, *Corpus*, 118.
[21] Damásio, *O Erro de Descartes*, 173.



Fig. 7.
Vénus de Hohle Fels,
c. 40.000 - 35.000 a.C
Caverna de Hohle Fels, Alemanha
Marfim
6 cm de altura

https://humanorigins.si.edu/carved-ivory-venus-hohle-fels-cave

contrário, discriminado e rejeitado. A categorização social do corpo, quer queiramos quer não, processa-se através da sua modelação, bem como de desvios sobre a sua espontaneidade.

Pensemos no corpo contemporâneo ocidental e nos seus ancestrais. Facilmente percebemos que hoje carrega consigo uma densa memória de transformações e uma complexa sobreposição de camadas. Percorrendo brevemente a história da nossa existência, podemos observar que o corpo, caracterizado nas diferentes épocas, foi sofrendo alterações no modo como se apresentava e interagia com os outros corpos. Nesta sucinta linha cronológica, na qual os corpos se vão encadeando e sucedendo, podemos identificar os que mais se destacaram: o *corpo-arquétipo*[22] de culto e de espiritualidade, centrado no feminino; o *corpo-clássico*[23], treinado, aprimorado, saudável e estético da Grécia Antiga; o *corpo-platónico*[24] com a ascensão da alma; o *corpo-cristão*[25] criado pela «mão» de Deus; o *corpo-medieval*[26] marcado pela tortura, pela santidade e por epidemias; o *corpo-renascentista*[27] como modelo das ciências e das artes plásticas;

[22] As vénus paleolíticas, nomeadamente a de Hohle Fels, é, provavelmente, a representação mais antiga do corpo humano. Os avolumados atributos sexuais vinculam-se à ideia de fecundidade, de reprodução e de sexualidade. Em Werner Herzog, *Cave of Forgotten Dreams* (Estados Unidos e Alemanha: MUBI, 2010).
[23] Tanto admirado na sua nudez como na sua mente, este corpo pertencia apenas ao domínio dos cidadãos, ou seja, dos homens livres.
[24] Referimo-nos à divisão entre corpo e alma, determinada por Platão nos séculos V-IV a.C.
[25] Com o cristianismo o corpo passa a ser propriedade de Deus. Glorificado na carne sofrida de Cristo, o corpo é, no entanto, fruto de pecado e brutalmente reprimido. A alma prevalece como o único caminho para a salvação e eternidade.
[26] A tensão entre veneração e humilhação, exaltação e repressão do corpo. Importa ainda referir que com a implementação da Inquisição e a caça às bruxas, exacerbou-se o desprezo pelo corpo feminino (associado à sexualidade) levando cruelmente à morte muitas mulheres. Cf. Jacques Le Goff e Nicolas Truong, *Une Histoire du Corps au Moyen Âge* (Paris: Liana Levi, 2012).
[27] O corpo, na sua morfologia, passou a ser representado por grandes mestres como Da Vinci, Botticelli e Michelangelo, e ainda como objecto de estudo e de experiências cientificas.

o *corpo-cartesiano*[28] divisível e não pensante; o *corpo-operário*[29] valorizado apenas pela sua utilidade; o *corpo-estético*[30] deformado fisicamente pelos cânones da moda; o *corpo-puro*[31] de raça ariana; o *corpo-próprio*[32] liberto de preconceitos; o *corpo-objecto*[33] educado por uma cultura de consumo; até culminar na crise que anuncia o seu declínio[34] – o corpo contemporâneo.

[28] Descartes divide o corpo em dois, o material (o corpo) e a razão (a mente). Esta separação para Damásio, foi abissal, pela sua repercussão nas ciências e humanidades ocidentais. Segundo Damásio, Descartes contribuiu para que as doenças psicológicas fossem colocadas em segundo plano ou postas de parte, e para que os efeitos dos conflitos psicológicos sobre o corpo sejam, ainda, negligenciados. Cf. Damásio, *O Erro de Descartes*.

[29] No final do século XVIII, a mão-de-obra era fulcral com a proeminente evolução do capitalismo industrial. Foucault salienta: "daí decorrem a valorização do corpo como instrumento de trabalho." Em Michel Foucault, *A Arqueologia do Saber* (Lisboa: Edições 70, 2018), 214.

[30] No século XIX, com a expansão do capitalismo, o corpo é pressionado a seguir a moda para se tornar num activo consumidor. Ainda, referindo-se às mulheres desta época e à necessidade de se protegerem dos olhares públicos, assim como à repressão dos seus impulsos de natureza sexual, Richard Sennett descreve: "A deformação física do corpo por meio das roupas adquire sentido nos mesmos termos: quando o corpo estiver retorcido e fora de qualquer forma natural, deixará de «falar»." Em Richard Sennett, *O Declínio do Homem Público: As Tiranias da Intimidade* (Rio de Janeiro: Editora Record, 2014), 519, Adobe PDF eBook.

[31] Referindo-se a um cartaz de propaganda nazi, Harari, refere: "A admiração nazi pelo corpo humano é evidente, bem como o seu receio de que as raças inferiores pudessem poluir a humanidade e provocar a sua degenerescência." Em Yuval Noah Harari, *Sapiens: História Breve da Humanidade*, 26ª ed. (Amadora: Elsinore, 2021), 274.

[32] A noção do corpo como sendo «nosso» é recente. Bragança de Miranda refere: "a ideia de um corpo próprio demorou toda a história a preparar." Em J. A. Bragança de Miranda, *Corpo e Imagem*, 3ª ed. (Lisboa: Nova Vega, 2017), 162. Referimo-nos ainda à libertação do corpo e da sexualidade com as revoluções sociais e políticas de 1968.

[33] Sob a premissa de Bauman: "na sociedade de consumidores, ninguém pode se tornar sujeito sem primeiro virar mercadoria." Em Zygmunt Bauman, *Vida Para Consumo* (Rio de Janeiro: Zahar, 2012), 29, Adobe PDF eBook.

[34] Muitos autores defendem a obsolescência do corpo humano. Veja-se o exemplo do artista Stelarc (n. 1946) que afirma: "O desejo de localizar o eu, simplesmente dentro de um determinado corpo biológico, já não tem sentido. O que significa ser humano está a ser constantemente redefinido". Em Paolo Atzori e Kirk Woolford, "Extended-Body: Interview with Stelarc", CTHEORY, 1995. Consultado a 12 de Julho de 2021, disponível em: https://journals.uvic.ca/index.php/ctheory/article/view/14658.



Fig. 8. **Leonardo da Vinci**
Coito de um homem e mulher hemisectados, c. 1492 - 94
Desenho à pena

https://www.leonardodavinci.net/coition-of-a-hemisected-man-and-woman.jsp



Fig. 9. **Lewis Hine**
Bibb Mill
Fotografia
Macon, Georgia. Janeiro, 1909

https://www.loc.gov/resource/nclc.05394/



Fig. 10. **Jørgen Leth**
Det Perfekt Menneske, 1968
[still do filme]

Regressemos novamente aos finais do século XX e ao exemplo de expressão crítica de Jørgen Leth. Na sua curta-metragem *Det Perfekte Menneske* (1968), podemos observar e inteirarmo-nos, à semelhança de um guia informativo e antropológico, como um corpo humano contemporâneo pode fazer-se perfeito. A narrativa, que pretende normalizar tanto o homem como a mulher, desenrola-se num espaço branco, vazio e asséptico. O estereótipo de perfeição pode ser facilmente alcançado por uma série de rotinas automatizantes, tais como: higienização, indicação de posições corporais, o guarda-roupa e a ociosidade. Um corpo sendo regulado e docilizado[35] pela habituação a regras culturais, pode corromper, como sustenta a filósofa e feminista Susan Bordo (n. 1947), "a nossa política consciente, os nossos compromissos sociais, os nossos esforços para a mudança."[36] Esta afirmação, no entanto, parece-nos ser relevante não só para a condição feminina como também para o ser humano em geral.

O mesmo grau de perfeição e de homogeneização, embora confrontando o espectador de uma forma mais directa e incisiva, pode ser prefigurado no *objecto-medi-dor* de seios, *Insert Flesh II*[37] (fig. 11), de 2021[38]. Aqui, tenciona-se possibilitar a verificação de um dos ideais de beleza feminino que é promovido, em grande medida, pelos *mass media*. Este trabalho, no entanto, intenta a *catalogar* e a *reconhecer* apenas matéria humana, ficando desta forma excluídos os corpos adulterados pela cirurgia estética. O espaço em vazio que aguarda a entrada de dois seios acaba por

[35] O termo é de Foucault: "É dócil o corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado." Em Michel Foucault, *Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão* (Lisboa: Edições 70, 2021), 159.
[36] Alison M. Jaggar e Susan R. Bordo, *Gender, Body, Knowledge: Feminist Reconstructions of Being and Knowing* (New Brunswick & London: Rutgers University Press, 1989), 80, Adobe PDF eBook.
[37] No caso, e sempre mais adiante no texto, quando não se faz referência ao autor, os trabalhos apresentados são da autora.
[38] A representação de um par de seios pretende reforçar a ideia de mensurabilidade no corpo feminino e, em simultâneo, remeter para uma embalagem, enquanto no trabalho *Insert Flesh*, de 2014, não existe esta categorização.
A este respeito cf. o website: https://www.isabeldores.com/the-perfect-size

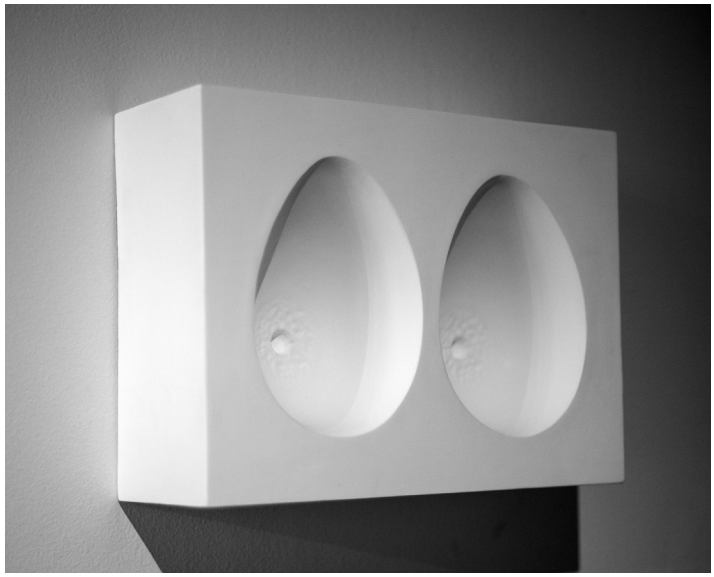


Fig. 11. **Isabel Dores**
Insert Flesh II, 2021
Gesso Pintado
29 x 20,5 x 9 cm

ser um convite traiçoeiro. *Insert Flesh II*, na sua rigidez paralelepipedal, transporta, assim, uma situação paradoxal: o *modelo*[39] oferecido é contranatural e opõe-se à organicidade biológica exigida. Tal como os estereótipos difundidos pelos canais da moda.

Na esfera do corpo feminino, Bordo reforça que historicamente, este ao ser disciplinado e normalizado "tem de ser reconhecido como uma estratégia de controlo social, surpreendentemente durável e flexível."[40] Sendo que hoje, e mais do que nunca, as mulheres despendem muito do seu tempo na perseguição de um ideal, que por muito que se procure, torna-se exactamente naquilo que nunca se encontra. Esta dominante preocupação é,

[39] Importa referir que o modelo de silicone escolhido para este trabalho, é o tamanho mais vendido por uma das plataformas *e-commerce* mais adoptada, havendo uma clara diferença em relação aos outros tamanhos. Podemos, assim, constatar que, neste caso, existe a procura por um ideal nivelador.
[40] Em Jaggar e Bordo, 84.

assim, muito mais incidente nas mulheres do que nos homens[41]. Segundo a autora, no "reino" das mulheres é, ainda, visível um consentimento, aparentemente voluntário, de práticas e de regras. Neste sentido, Bordo salienta: "necessitamos desesperadamente de um discurso político eficaz sobre o corpo feminino."[42]

De todo este universo que temos vindo a descrever, emerge um corpo contemporâneo que, empenhadamente explorado, se encontra agora, ao que tudo nos parece indicar, em declínio. Sendo ainda de realçar que nos encontramos num período histórico de profundas metamorfoses (como é exemplo a clonagem, a engenharia genética ou a biologia molecular), e de enormes desafios externos à imagem da aparência e à da carne (exemplo: *Big Data*, Inteligência Artificial, mutação climática[43], entre outros). Voltemos a Byung-Chul Han, para concluir o raciocínio: "O corpo encontra-se hoje em crise. Desintegra-se não só em partes corporais pornográficas mas também em séries de dados digitais."[44]

I.1.1 - das imagens

A questão central da "crise" do corpo a que hoje se assiste, de um modo generalizado, apaticamente[45], relaciona-se directamente, segundo José Bragança de Miranda (n. 1953), com a crise das imagens. A massificação da imagem, na opinião de Bragança

[41] Apesar do forte crescimento da preocupação masculina com a aparência, Bordo expõe estudos que revelam que as mulheres (sobretudo as adolescentes), continuam a ser as mais insatisfeitas. Outros estudos sugerem, ainda, que "as mulheres são julgadas mais severamente que os homens, quando se desviam dos padrões sociais dominantes de atratividade." Em Jaggar e Bordo, 151.
[42] Jaggar e Bordo, 87.
[43] Importa referir que Bruno Latour defende que a palavra "mutação" tem um sentido de irreversibilidade enquanto que "crise" de transitoriedade, adequando-se melhor à realidade das questões climáticas. Cf. Bruno Latour, *Face à Gaïa: Huite Conférences sur le Nouveau Régime Climatique* (Paris: La Découverte, 2015), Adobe PDF eBook.
[44] Han, 25.
[45] Utiliza-se a palavra a partir da ideia de Lipovetsky que defende a existência de

de Miranda, fez com que esta, através da sua fragmentação, perdesse a sua solidez e "o seu estatuto inicial, de iniciação, de começo."[46] O autor argumenta ainda que, com a divisão entre o corpo e a alma[47], "o corpo fica reduzido ao orgânico e às imagens em que se pluraliza."[48] Isto é, as imagens da actualidade, enfraquecidas e coisificadas, são o fundamento para um corpo que se tem vindo a destacar pelo seu fisicalismo. A este respeito, diz Bragança de Miranda: "as imagens surgem hoje como uma forma de parasitismo da carne, que fica outra vez desnudada, à mostra, à disposição."[49] Esta análise remete para a reflexão de Giorgio Agamben (n. 1942), na qual argumenta que "não foi o corpo que foi tecnicizado, mas a sua imagem."[50]

Recuando aos anos 20 do século XX, podemos observar, através da popularidade dos anúncios publicitários, uma indústria capitalista que explora o corpo e que o encara como um promitente investimento. Como evidencia Agamben, o corpo, apesar de estar sujeito ao valor de objecto de consumo e à perda da sua unicidade, ascendeu à libertação de um passado marcado por uma asfixia corporal. O corpo "abandonava quer o grito inarticulado do corpo trágico quer o mutismo do corpo cómico e surgia pela primeira vez perfeitamente comunicável, integralmente iluminado."[51] Este corpo que se emancipava, trazia consigo a promessa da felicidade e da imortalidade, através do espectacular e de uma perfeita plasticidade. Contudo, os outros corpos que assistem à distância de um écran ou à distância de revistas *mainstream*, caminham em direcção a um imaginário. Sem conseguirem gerir, no tempo real, todas as identidades

"um surto da apatia de massa", proveniente do crescente grau de desinteresse e de indiferença dos indivíduos. Em Lipovetsky, *Vazio*, 64. Voltaremos a este assunto no capítulo seguinte.

[46] Bragança de Miranda, 38.

[47] Bragança de Miranda defende que é a partir desta divisão, feita pelos gregos, que se opera a crise do corpo. A este respeito, identificamos anteriormente o *corpo-platónico* e o *corpo-cartesiano*.

[48] Bragança de Miranda, 84.

[49] Bragança de Miranda, 15.

[50] Giorgio Agamben, *A Comunidade Que Vem* (Lisboa: Editorial Presença, 1993), 43.

[51] Agamben, *A Comunidade*, 41

efémeras impostas pelas imagens da indústria mercantil e da moda, os corpos tendem a tornar-se insatisfeitos, frágeis e "desestabilizados"[52]. O tecido sociocultural é cerzido de uma forma tão contundente que a asfixia corporal se inclina a manifestar-se por uma outra via – a da indiferença que se torna uma constância nas suas mentes separadas dos corpos.

Se tomarmos a perspectiva pelo lado da ciência, podemos compreender que a mente e a consciência do ser humano são construídas, em grande parte, pela coabitação com as imagens. António Damásio, analisando como se processa o conhecimento, afirma que "a capacidade de raciocinar explicitamente requer a manipulação lógica das imagens."[53] São estas que, como refere ainda o cientista, "geralmente dominam os nossos estados mentais."[54] Neste sentido, o excesso de imagens que prevalece no nosso ambiente, marcado pela quantidade e não pela qualidade (como atrás referimos), é, inequivocamente, percecionado e transmitido por todos os canais sensoriais, não deixando qualquer espaço para um pensamento livre.

Podemos afirmar, com segurança, que o rápido desenvolvimento tecnológico foi e continua a ser o principal responsável pela forma ostensiva como as imagens se difundem e proliferam. E o corpo, como argumenta Bragança de Miranda, "foi-se tornando problemático à medida que a estrutura clássica se descompassava, a imagem teológica se fragmentava e a mobilização técnica do mundo se tornava imparável".[55] Os corpos são hoje, reféns de um sistema que produz imagens em cima de imagens, idealizando-as como padrões de beleza, de saúde e de bem-estar. Com o capitalismo tardio, na década de 60 e 70 do século XX, instaura-se a primazia de uma cultura do prazer. Sigmund Freud (1856-1939) teria já analisado, no século anterior, que o sentido da vida para o ser humano é a felicidade.[56] É, essencialmente, sentir prazer.

[52] Lipovetsky, *Vazio*, 70.
[53] Damásio, *Sentir & Saber*, 70.
[54] Damásio, *Sentir & Saber*, 76.
[55] Bragança de Miranda, 158.
[56] Sigmund Freud, *O Mal-Estar na Civilização* (Lisboa: Relógio D'Água, 2008), 24.

Porém, no final do século XX, o entretenimento, o espectáculo e a valorização da doutrina do hedonismo, passam a ser legítimos e a ter um destaque primordial nos valores que caracterizam o individualismo ocidental. Por sua vez, Guy Debord (1931-1994) diz-nos que o espectáculo "é o movimento autónomo do não-vivo"[57] e que não é apenas um conjunto de imagens, mas essencialmente "uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens."[58] A realidade transforma-se numa imagem e as imagens tornam-se na realidade a ser vivida.



Fig. 12. **Jørgen Leth**
Det Perfekt Menneske, 1968
[still do filme]

Voltemos, uma vez mais, à curta-metragem *Det Perfekte Menneske*. Uma das cenas finais desenvolve-se à mesa degustando a refeição perfeita, na qual o homem se interroga sobre a fugacidade da vida: "Porque é que a alegria tão rapidamente se acaba? Porque me abandonou?"[59] Passados trinta e seis anos, o realizador Lars von Trier (n. 1956) em co-autoria com Jørgen Leth, realiza o filme ensaio *The five Obstructions* (2003), cujo mote é refazer cinco vezes *Det Perfekte Menneske*, com regras prescritas por Trier. Num dos remakes, Trier desafia Leth a protagonizar o homem perfeito "no lugar mais miserável da terra"[60], em Bombaim. A cena é filmada na rua e observada pelos moradores que se aglomeram atrás de si, separados por uma frágil película de plástico que eles próprios carregam, dividindo os dois mundos. A indiferença do homem perfeito saboreando a sua luxuosa refeição contrasta cruelmente com o grupo que vive em condições precárias. O homem perfeito, ou seja, o homem que se caracteriza pelas imagens da cultura, de costas voltadas ao olhar do Outro, vive numa bolha imaginária circunscrita pela realidade crua dos residentes.



Fig. 13. **Lars Von Trier & Jørgen Leth**
The Five Obstructions, 2003
[still do filme]

[57] Guy Debord, *A Sociedade do Espectáculo* (Lisboa: Antígona, 2021), 9.
[58] Debord, 10.
[59] *Det Perfekte Menneske*, de Leth
[60] Lars Von Trier, em *The Five Obstructions*, realizado por Jørgen Leth e Lars Von Trier (Dinamarca: 2003). Consultado a 15 de Janeiro de 2021, disponível em: https://mubi.com/pt/films/the-five-obstructions



Fig. 14. **Doreen Garner**
Rack of Those Ravaged and Unconsenting, 2017
Silicone, espuma de isolamento, missangas, fibra de vidro, ganchos de carne de aço, pinos de aço e pérolas
200 x 200 x 200 cm

http://www.doreengarner.com/present/bdtr2luztgj00xlhovlzyjfl6r9s9a

I.1.2 - da colonização dos corpos

A estereotipação, ou seja, as codificações culturais, como vimos anteriormente, inscreve-se no corpo e afasta-o da sua natural espontaneidade. Neste sentido, a espontaneidade, como afirma José Gil, é "a manifestação da energia num corpo não codificado."[61] A circulação desta energia pode ser sentida pelos povos primitivos, onde os seus corpos, descodificados, se exprimem "nos símbolos, nas práticas, nos códigos."[62] Por seu lado, o corpo, colonizado pela lógica dos códigos da cultura (e não sobre eles), torna-se um corpo regulado e obediente. Como refere Gil, "o corpo não fala, faz falar."[63] Mais, com a actual sobrevalorização do corpo, pelas diversas disciplinas e agentes: "quanto mais sobre ele se fala, menos ele existe por si próprio."[64]

Michel Foucault (1926-1984), argumenta que este domínio de poder social não é unicamente exercido na consciência ou na formação de ideais dos indivíduos, mas é no próprio corpo que se faz sentir, fazendo dele "uma realidade bio-política. A medicina é uma estratégia bio-política."[65] Os corpos das mulheres durante anos, paradigmaticamente, foram por excelência, nas mãos dos médicos, objectos de estudo. Para alcançar um corpo mais saudável e com uma maior longevidade, outros, demasiados, foram profanados e torturados. Ainda hoje, a imagem generalizada que nos chega do mundo identifica-se com a igualdade, mas servindo de exemplo as muitas mulheres que continuam a ser marginalizadas bem como todos os indivíduos escravizados pela indústria mercantil, podemos facilmente constatar que os seus corpos são, ainda, excluídos.

O trabalho *Rack of Those Ravaged and Unconsenting* (fig. 14), de 2017, de Doreen Garner (n. 1986), confronta-nos com

[61] Gil, *Metamorfoses*, 35.
[62] Gil, *Metamorfoses*, 62.
[63] Gil, *Metamorfoses*, 35.
[64] Gil, *Metamorfoses*, 13.
[65] Michel Foucault, *Microfísica do Poder*, 13ª ed. (Rio de Janeiro: Graal, 1998), 80, Adobe PDF eBook.

a violência e o abuso de poder exercido sobre uma minoria de corpos de mulheres. J. Marion Sims (1813-1883), considerado como o pai da ginecologia moderna, operou, sem anestesia, várias mulheres escravizadas. Utilizadas como cobaias, as mulheres, sem opção de escolha, foram vítimas de tortura em benefício do progresso da ciência médica ocidental. Garner afirma: "tento criar uma experiência traumática. Quero que o público se afaste, sentindo que não pode esquecer o que acabou de ver. Algo que se queima e dura, sem nunca se poder livrar dele."[66] Entre a performance e uma panóplia de materiais como silicone, alfinetes, missangas, pérolas e ganchos para carne, a artista, com ardileza, apresenta-nos uma obra multidisciplinar, onde pedaços de carne se exibem como numa vitrine de um talho.

A obra de Garner, discursa pelo corpo um conjunto de problemáticas, com destaque para a objectificação, a opressão racial e o poder. Pesquisas similares a um passado histórico e controverso, tinham sido já contundentes em trabalhos como *Ota Benga* (fig. 15) de 2008, de Fred Wilson (n. 1954). Ota, um jovem africano, depois de ter sido exibido na feira Mundial em 1914 (Nova Iorque), foi alojado numa jaula na companhia de um orangotango, no jardim zoológico. Wilson ao apropriar-se do busto do rapaz, esquecido num espaço museológico, questiona não só a identidade racial, como também os valores culturais da tradição da escultura ocidental expondo a repressão institucional.

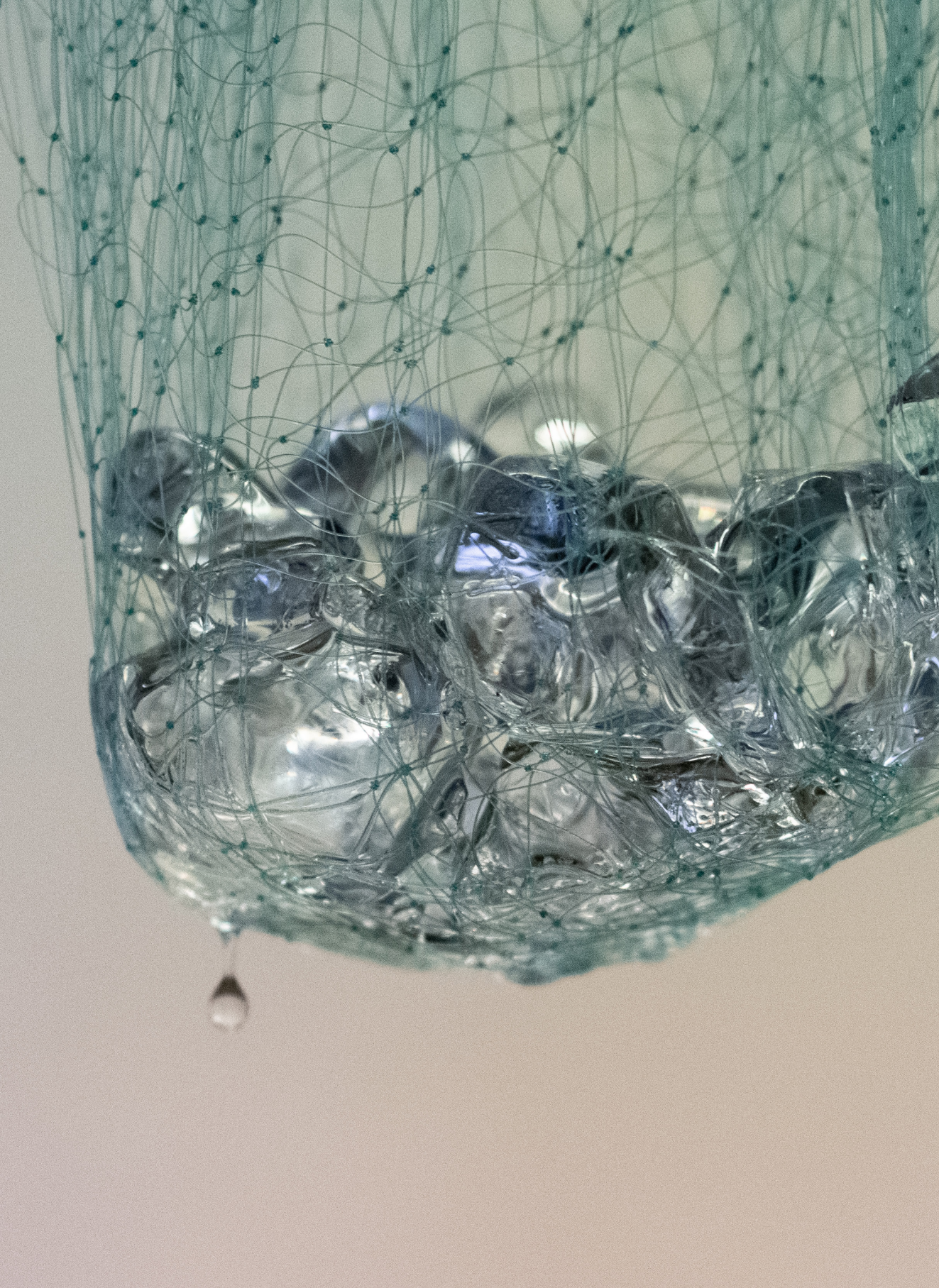
Para concluir utilizaremos, uma vez mais, as palavras de José Gil: "Não se parou de fazer violência à violência para reencontrar este corpo que se perdeu nos signos, na escrita e na ciência, nas instituições e na guerra."[67]



Fig. 15. **Fred Wilson**
Ota Benga, 2008
Bronze com lenço de seda e base de madeira
151,1 x 30,5 x 30,5 cm

https://www.clevelandart.org/exhibitions/fred-wilson-works-2004%E2%80%932011

[66] Doreen Garner em "Doreen Garner Sculpts Our Trauma", Art 21 "New York Close Up". Consultado a 20 de Outubro de 2020, disponível em: 2018. https://www.youtube.com/watch?v=jjOUk4p3bo8.
[67] Gil, *Metamorfoses*, 14.



I.2 - (não) *Ser* um corpo contemporâneo

O que deve subsistir e ser edificado na nossa condição de *corpo-Ser* consciente, em harmonia com uma posição de *corpo-Estar* social?

A consciência, "a entrada do si no mundo da mente"[68], em interacção com o ambiente sociocultural, abre caminho para dar início ao conhecimento. É a partir da consciência que conhecemos a felicidade ou a tristeza, que sentimos prazer ou dor. A sua existência, o sentido do *Self*, segundo Damásio, permite que os seres humanos se preocupem com a sua sobrevivência e assim possam organizar e reger as suas vidas. Numa das passagens de *A Náusea* (1938), do existencialista Jean-Paul Sartre (1905-1980), podemos também ler: "O meu pensamento sou eu [...] Existo porque penso... e não posso deixar de pensar."[69] Neste sentido, Damásio afirma que "sem consciência, nada se pode *saber*"[70], e que foi esta que criou toda a História das civilizações. A consciência, segundo o autor, tem-se revelado fundamental para a evolução das culturas.

O Poema – *Sobre a Natureza* – do pré-socrático Parménides de Eleia (c. 530 a.C. – c. 460 a.C.), fundamentando a unicidade do *Ser*, foi um primordial contributo para a Cultura Ocidental. Várias vezes citado por Platão, as suas ideias foram imprescindíveis, tanto na construção do pensamento dos filósofos gregos, como dos filósofos modernos e contemporâneos. José Trindade Santos (s.d.), afirma que foi "a primeira obra em que se definem os princípios reguladores da actividade a que se chama «pensar»."[71]

◁
Fig. 16. **Isabel Dores**
Sem ser, existimos, 2020 (detalhe)

[68] Damásio, *Sentimento de Si*, 19.
[68] Jean-Paul Sartre, *A Náusea* (Porto: Porto Editora, 2018), 134.
[70] Damásio, *Sentir & Saber*, 164.
[71] José Trindade Santos, *Da Natureza: Parménides* (Brasília: Thesaurus, 2000), 60, Adobe PDF eBook.

Assim, a condição de *Ser*, segundo o Poema, é indissociável do pensamento: "pois o mesmo é pensar e ser."[72] O ser humano, ao pensar, é *Ser*. No entanto, para a construção deste pensamento revela-se necessário a existência de um núcleo central da verdade – *o coração da verdade*[73] – onde se localiza toda a sua essência enquanto *Ser*. Néstor Luis Cordero (n. 1937), na sua análise do texto de Parménides, argumenta que, para a verdade ser autêntica, o seu coração não pode mudar a cada instante e deve ser "intrépido."[74] Além de que o pensamento tem de seguir um caminho conduzido pelo método.

Do outro lado, numa posição contraditória, Parménides, apresenta-nos o *não-Ser*: "multidão indecisa, que acredita que o ser e o não-ser são o mesmo."[75] Para o filósofo, o *não-Se*r não existe: "pois não poderás conhecer o não ser, não é possível, nem mostrá-lo."[76] O *Ser*, por seu lado, é inato, "indestrutível"[77] e completo, ou seja, "não é carente"[78], enquanto que o *não-Ser* "não é dizível, nem pensável, visto que não é"[79] e "tudo lhe falta."[80] Embora o Poema não nos tenha chegado integralmente às mãos, é o primeiro filósofo que, desta maneira, "argumenta e dá razões"[81], e define o *Ser* na sua essência.

Recorrendo estritamente à leitura dos textos dos dois autores[82] suprarreferidos, e dentro de uma possibilidade interpretativa, tendo presente o contexto contemporâneo desta pesquisa, seguimos a ideia depreendida dos versos de Parménides, na qual o caminho que o filósofo nos apresenta do lado do

[72] Santos, 21.
[73] Néstor Luis Cordero. *Sendo, Se É: A Tese de Parménides* (São Paulo: Odysseus, 2011), 35, Adobe PDF eBook.
[74] Luis Cordero, 36
[75] Santos, 21.
[76] Santos, 19.
[77] Santos, 23.
[78] Santos, 25.
[79] Santos, 23.
[80] Santos, 25.
[81] Luis Cordero, 44.
[82] Importa referir que esta é, apenas e só, uma interpretação pessoal, alicerçada por José Trindade Santos e Néstor Luis Cordero.

não-Ser, não podia ser determinado como existente. A sua identidade não era pensável – era "incognoscível."[83] O ser humano, não pode *não-Ser* porque é dotado de consciência. No decorrer da formação da mente, como vimos através de Damásio, vai adquirindo um pensamento analítico e crítico acerca do meio com o qual se relaciona. Tal como o jovem na história de Parménides, que durante a sua viagem, conduzido pelas Helíades e na procura da *verdade*, forma a sua opinião "através do raciocínio."[84] Neste sentido, podemos arriscar a deduzir que, uma sociedade pós-moderna, de certo modo, alienada pela máquina do consumismo, torna concebível a existência de um estado *não-natural* de *não-Ser*. Os corpos, aos serem descarnados de significado, tornam-se, também, vazios de um espírito crítico, isto é, a dá-se a anulação do *corpo-Ser*.

Quando os indivíduos consomem para *Ser*, como refere Debord, na "evidente degradação do *ser* em *ter*"[85], o Eu coisifica-se. Este Eu, cada vez mais "visível" no espaço público, predispõe-se, ciclicamente, a ser (re)aperfeiçoado pela ótica do *smartphone* mais recente e pelo bisturi da cirurgia estética. E o corpo sofre na sua carne, não como um mártir, mas como um objecto. A essência do *Ser* tende, assim, a evaporar-se, inodoramente, pelos poros da aparência - do *corpo-Estar*. Na constituição da essência do *Ser*, como tão bem descreve Nancy, "o corpo fruído frui de si enquanto este *si* é fruído."[86] Com a anulação em si da relação do fruir e ser fruído, bem como a diluição da fronteira entre o sujeito e o objecto e o entorpecimento da consciência, o *Ser* deixa de pensar. O *Ser* deixa de ser *Ser*.

No trabalho multidisciplinar, *Sem ser, existimos*[87] (fig. 17), de 2020, o corpo, reduzido ao seu órgão vital central – o coração - simbolizando o núcleo do *Ser*, propõe reflectir sobre o indivíduo

[83] Luis Cordero, 45.
[84] Luis Cordero, 27
[85] Debord, 13.
[86] Nancy, *Corpus*, 116.
[87] Adiante, no cap. III, voltaremos a este trabalho, centrando a análise na questão da metamorfose.



Fig. 17. **Isabel Dores**
Sem ser, existimos, 2020
100 corações de gelo, chapa de ferro, rede de nylon, gancho e cabo de aço, sistema de som
80 x 80 x 2,50 cm
Átrio FBAUP

contemporâneo automatizado e desestabilizado. Em permanente atenção a uma vasta e embrenhada variedade de imagens que desfilam pelos diferentes canais, o corpo contemporâneo, como já referimos, entra num vertiginoso processo de reformulação do Eu. Esta flutuação proporciona a fragmentação do Eu ou até mesmo a sua "dissolução" (utilizando um termo de Gilles Lipovetsky). Neste sentido, o foco central deste trabalho encontra-se no conjunto de cerca de cem corações materializados em gelo que, reunidos numa rede, lentamente se liquidificam, isto é, deixam de *Ser*. Esta acção é intensificada pelo som, audível através da sua amplificação, que desordenadamente cai sobre o receptáculo. Os corações fundidos no mesmo molde pretendem, ainda, reforçar a ideia de um corpo objectificado inserido numa sociedade com tendência para a normalização e que, desta forma, se torna redutora.

A efemeridade do trabalho remete para a perda das raízes



Fig. 18. **Isabel Dores**
Sem ser, existimos, 2020 (detalhe)

antropológicas, bem como para o afastamento da Natureza, ou seja, para o *corpo-líquido*[88]. A unificação de *Ser* e de *Estar* dissipa-se pela acção do descongelar. *Sem ser, existimos*, pretende, assim, ser uma passagem metafórica para uma condição de *não-Ser*.

Com uma perspectiva oposta ao corpo representado em *Sem ser, existimos*, uma condição de *não-Ser* pode ser considerada por um sistema político que recusa reconhecer um corpo transgénero. O corpo de Paul B. Preciado (n. 1970), é um destes paradigmas contemporâneos. Preciado, através do testemunho na primeira pessoa, dá-nos a conhecer o seu corpo: "O meu corpo trans não existe nos livros de anatomia como uma variante potencial e vital

[88] A este respeito cf. a Introdução.

do ser humano."[89] As diferenças de género, desde sempre construções socioculturais, continuam a determinar rigidamente características, ora femininas ora masculinas. Na educação infantil podemos, ainda, encontrar uma separação bastante marcada no que se relaciona a comportamentos, modos de vestir e até mesmo na pedagogia. O sociólogo Pierre Bourdieu (1930-2002), salienta que as diferenças entre o orgão sexual masculino e o feminino: "são uma construção social que encontra seu princípio nos princípios de divisão da razão androcêntrica, ela própria fundamentada na divisão dos estatutos sociais atribuídos ao homem e à mulher."[90]

O corpo de Preciado, não se balizando dentro dos cânones tradicionais, levanta muitas questões de raiz, entre as quais: "o meu corpo ainda existe quando a certidão de nascimento é destruída?"[91] A imposição da eliminação do registo do seu nascimento pretende apagar um corpo que se torna um tabu para uma sociedade dominante que rejeita a singularidade. O seu corpo transgénero continua a ser estigmatizado por uma estrutura, que o destrói dos ficheiros, e não o aceita enquanto criança que nasceu com um género diferente da identidade intrínseca ao seu *Ser*. Como escreve Bourdieu: "os gêneros, longe de serem simples «papéis» com que se poderia jogar à vontade (à maneira das *drag queens*), estão inscritos nos corpos e em todo um universo do qual extraem sua força."[92]

Incoerentemente, apoiado pelo mesmo sistema político, assistimos ao progresso da tecnologia médica e da indústria da reprodução. O desenvolvimento de corpos em laboratório, recorrendo a tecnologias como a fertilização *in vitro*, como refere Ulrich Beck (1944-2015), já não é apenas movido pelo objectivo inicial de propiciar a conceção tradicional da família. Parece-nos então desenvolver o seu oposto, potenciar a simbiose entre o bioló-

[89] Paul B. Preciado, "My Body Doesn't Exist." *The Documenta, Reader* (s.d.), 132.
[90] Pierre Bourdieu, *A Dominação Masculina*, 2ª ed. (Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002), 12, Adobe PDF eBook.
[91] Preciado, 124.
[92] Bourdieu, 61.

gico e o tecnológico, com o objectivo primordial de criar "super corpos", tão perfeitos como homogéneos. A respeito da evolução da medicina reprodutiva, o sociólogo diz-nos de forma clara: "abriram-se as portas para a manufaturabilidade cada vez mais vasta da vida humana."[93] A tecnologia genética intenta a aproximar-nos do cibercorpo, projectado e criado a partir de mutações genéticas em prol de uma racionalidade científica. Beck afirma, ainda: a "*mater certa* já não vale; ao invés, é agora *mater incerta* – o filho tem muitas mães."[94] No entanto, a Preciado que nasceu de um corpo biológico materno, o sistema transforma-o num corpo espectral.

O trabalho público *Westpark Clouds* (fig. 19), de 2016 , do artista Fabian Hess (n. 1980), em co-autoria com Mitra Wakil (s.d.), desmascara uma ideologia tecnológica que se restabelece como perfeita. Hess e Wakil, levantam questões pertinentes dentro de um contexto digital, onde se geram mutações sociais sustentadas pelo controle capitalista. A obra apresenta-nos um conjunto de corpos sobrepostos e que se trespassam na sua materialidade. Os corpos, representações da comunidade local, são copiados digitalmente e parcialmente desintegrados pelo erro reproduzido pela impressão 3D. Hess e Wakil, ao interferirem no processo de impressão, tornam questionável uma tecnologia inovadora, relativamente à sua eficiência. As poses descontraídas dos vários cidadãos representados, contrastam com a rigidez, com a perfeição maquinal e com a distorção do resultado.

Os artistas retratam de que modo a transição para um mundo prioritariamente tecnológico caminha a par com as transformações sociais e culturais. O corpo contemporâneo, dependente das mais diversificadas ciências tecnológicas, levanta novas questões e problemas relacionais, entre corpo e alma, e entre identidade e

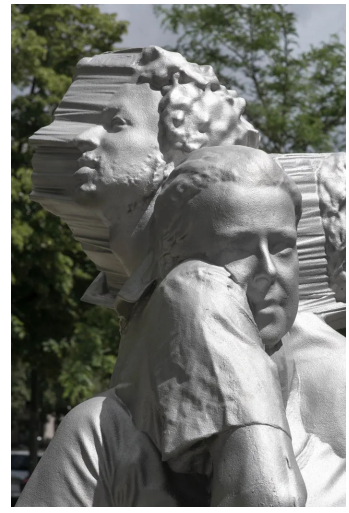


Fig. 19. **Fabian Hess & Mitra Wakil**
Westpark Clouds, 2016
Alumínio
400 x 200 x 200 cm

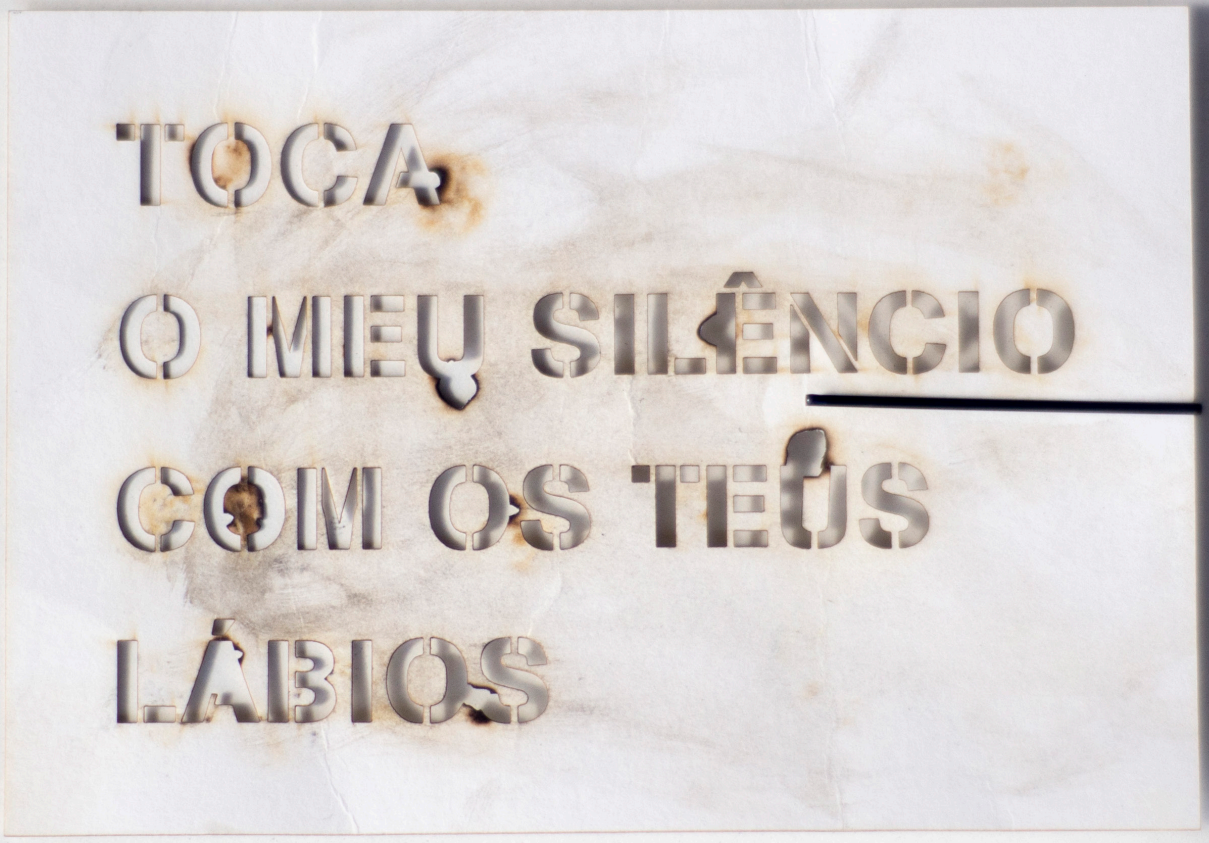
https://fabianhesse.com/portfolio/westpark-clouds/

[93] Ulrich Beck, *A Metamorfose do Mundo* (Lisboa: Edições 70, 2016), 40.
[94] Beck, 48.

consciência. Será necessário, como afirma Damásio, "enriquecer um processo mental simples"[95] onde o conhecimento do nosso organismo nos faça identificar com o corpo que possuímos para deste modo podermos ter a liberdade de gerir e governar as nossas vidas e os nossos pensamentos. Como escreve Novalis, "onde existe um ser deve existir também um conhecer."[96]

Chegamos a uma conclusão que nos parece clara. O corpo contemporâneo, teima em exibir um *corpo-glorioso*[97], agarra-se e articula-se a uma lógica de códigos debitados pela sociedade, como um molusco, resistindo à maré, se agarra à rocha. Os corpos que se ajustam exactamente ao seu tempo, à sua época, como refere Agamben, "não são contemporâneos."[98] Parece-nos, então, que o *corpo-Estar*, ou seja, o estar no mundo, e o *corpo-Ser*, isto é, o ser no mundo, dissolvem-se em *não-Ser*.

[95] Damásio, *Sentir & Saber*, 194.
[96] Chafes, *Novalis*, 21.
[97] Utilizamos este conceito a partir da ideia de Giorgio Agamben. O autor compara o corpo cristão, isto é, glorioso, a um "corpo-simulacro" (referido na Introdução) que é promovido na publicidade ou na pornografia: "as partes sexuais deixadas a girar no vazio mostram a potência ou a virtude da geração. O corpo glorioso é um corpo ostensivo, cujas funções não são executadas, mas mostradas", em Giorgio Agamben, *Nudez* (Lisboa: Relógio D'Água, 2010), 115.
[98] Agamben, *Nudez*, 20.


TOCA
O MEU SILÊNCIO
COM OS TEUS
LÁBIOS

I.3 - diálogo ou a tentativa de

O progresso e a difusão das tecnologias da informação, bem como a grande expansão da actividade *online*, tem vindo a ocupar, cada vez mais, o espaço público e privado. Não como um espaço de diálogo, de comunicação, de expressão, ou de "tão-só *escutar*"[99], mas acima de tudo, suscitando um circuito fechado, de controlo e anestésico. Ora, como já vimos, a circulação de liberdade, de criação, de trocas, de forças, no espaço público, favorece e contamina intensivamente a expressão interior dos corpos. O espaço exterior aberto é, como argumenta Gil, "a condição imprescindível para que o «dentro» respire."[100] Hoje, por oposição, assistimos ao abafar das vozes genuínas e a um estancar de fluxos e de pensamentos livres. A par deste atrofiamento e do crescente espaço mediático e espectacular, o ruído tem aumentado consideravelmente[101]. Gilles Lipovetsky (n. 1944), afirma que o indivíduo pós-moderno consome música, durante todo o seu dia, e que "tudo se passa como se precisasse de uma desrealização estimulante, eufórica ou inebriante do mundo."[102] Os corpos procuram bordejar à superfície de um campo social redundante e evitam a todo o custo, a esfera íntima – o auto-conhecimento e o silêncio.

◁

Fig. 20. **Isabel Dores**
Oração Portátil, 2020-2021
Técnica mista
Dimensões variáveis

[99] Han, 80.
[100] José Gil, *Portugal, Hoje: O Medo de Existir* (Lisboa: Relógio D'Água, 2005), 30.
[101] Voltaremos a este assunto no cap. II.1.1, "dos sons do vazio".
[102] Lipovetsky, *Vazio*, 46.

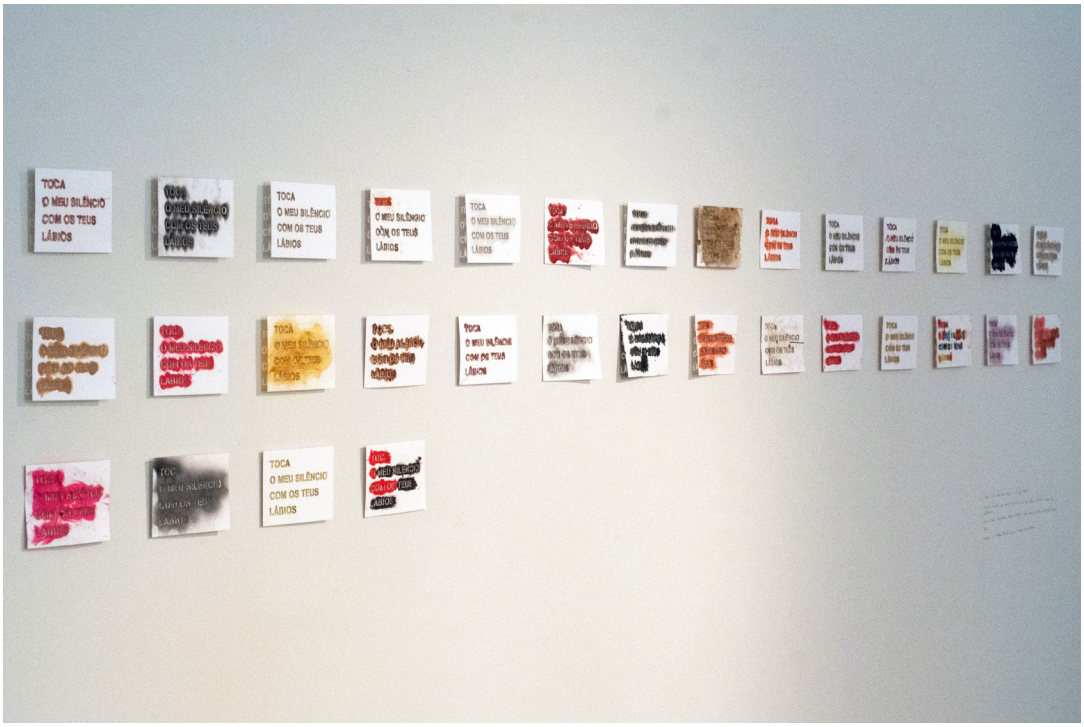


Fig. 21.**Isabel Dores**
Oração Portátil, 2020-2021
Museu FBAUP

O projecto *Oração Portátil* (fig. 21), de 2020-2021, com origem no políptico *Orações*[103] (2017), foi desenvolvido dentro do contexto do confinamento pandémico, alargando o seu campo exploratório. O "silêncio" referido na *Oração 1*, e que agora se separa das outras, ganhou uma outra dimensão: deixou a esfera pessoal da auto-representação e passou a estar disponível para um colectivo. Assim, o seu principal objectivo parte do incentivo e do envolvimento de vários corpos, através da colaboração e da transitoriedade (via correios) de um pequeno postal. O convite proposto a um colectivo, afigura-se a uma acção performativa a ser realizada no espaço íntimo e privado, tendo como directiva uma instrução protocolar clara e concisa (fig. 24). O mecanismo da reciprocidade é assumido e declarado pelo mesmo objecto: é

[103] A este respeito cf. o website: https://www.isabeldores.com/oracoes





Fig. 22 e 23. **Isabel Dores**
Oração Portátil, 2020-2021

oferecido cru e é devolvido vestindo a matéria e o toque da particularidade de cada corpo.

Nos longos dias que atravessamos, tornou-se imperativo não tocar o corpo dos outros, bem como evitar tocar o seu próprio. Instaurando-se o medo. Neste sentido, o decalque no próprio corpo, com o *stencil* da frase imperativa: "Toca o meu silêncio com os teus lábios", pretende intensificar uma acção carecente. O distanciamento corporal, criado tanto pela exigência do actual contexto bem como pela preferência dos indivíduos pelo sentido da visão, tem proporcionado a ausência do toque e da partilha de afectos. A inscrição de um acto real no corpo, como afirma

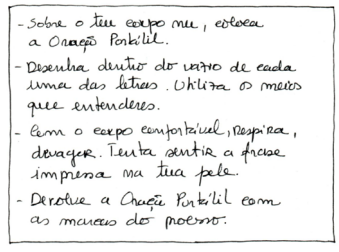

- Sobre o teu corpo nu, esboça a Oração Portátil.
- Desenha dentro do vazio de cada uma das letras. Utiliza os meios que entenderes.
- Com o corpo confortável, respira, devagar. Tenta sentir a fricção impressa na tua pele.
- Devolve a Oração Portátil com os marcos do processo.

Fig. 24. **Isabel Dores**
Instrução da Oração Portátil,
2020-2021



Fig. 25. **Isabel Dores**
Oração Portátil, 2020-2021
Museu FBAUP

Gil, "abre os corpos."[104] A efemeridade das marcas processuais, potencia a formação de novas experiências, sem, contudo, objectificar ou aprisionar o corpo. Porém, uma outra vontade ambiciona ser estabelecida - a unificação entre o *corpo-Ser* e o *corpo-Estar*.

A dialéctica entre o gesto e os signos das palavras em vazio, que nos corpos se tornam no cheio, fundem-se com o acto de desenhar. Nancy argumenta que o "*desenho* participa num campo semântico onde acto e força [*puissance*] se reúnem, ou onde o sentido do acto, do estado ou do ser em questão não pode ser totalmente separado de um sentido de gesto, movimento ou devir."[105] É a partir desta força, impulsionada pela acção do gesto autossomático, que se entende uma concisa simbiose entre o exterior e o interior, e entre o desenhar e o "orar". Para Gonçalo M. Tavares (n. 1970), a oração é o conjunto de "palavras não

[104] Gil, *O Medo*, 49
[105] Jean-Luc Nancy, *The Pleasure in Drawing* (New York: Fordham University Press, 2013), 1, Adobe PDF eBook.

científicas, sem peso e sem comprimento exactos"[106], não para serem mais facilmente absorvidas, mas para induzir a "uma certa beleza instável que nos levante."[107] A utilização do corpo como suporte gráfico de uma mensagem que solicita um desejo, aspira a traduzir-se desta forma num ritual de catarse e de transcendência através do toque corporal que é fortemente desencorajado. Jacques Rancière (n. 1940) argumenta que "o verbo só se faz carne através de um relato."[108] A inscrição torna-se real através da acção performativa e do registo da sua narrativa no papel do postal, revelando a sua força, o seu carácter, do encontro com os corpos. As imagens fotográficas associadas à acção são consideradas como registo processual, e não como fim. Este trabalho procura contrariar a actual saturação de imagens.[109]



Fig. 26. **Peter Greenaway**
The Pillow Book, 1996
[still do filme]

No filme *The Pillow Book* (1995), de Peter Greenaway (n. 1942), a protagonista Nagiko (interpretada por Vivian Wu) desenha com o pincel caracteres orientais sobre o seu corpo. Prolongando o ritual da sua infância - sentir o prazer do toque da caligrafia sobre a sua pele - Nagiko, nas várias incursões da escrita sobre os diferentes corpos, acaba também por explorar o gesto autossomático de desenhar. Greenaway, mostra-nos uma intensa relação do corpo com a escrita caligráfica, fazendo a analogia entre corpo e livro, e pele e papel: "trata-me como a página de um livro."[110]

À flor da pele (fig. 27), de 2021, é um exercício de auto-representação, que intenta a uma (re)construção do corpo com novos



Fig. 27. **Isabel Dores**
À flor da pele, 2021
MDF, ferro, gesso
Dimensões variáveis
Galeria Cozinha FBAUP

[106] Gonçalo M. Tavares, *Atlas do Corpo e da Imaginação: Teoria, Fragmentos e Imagens* (Lisboa: Relógio D'Água, 2019), 253.
[107] Tavares, 253.
[108] Jacques Rancière, *O Destino das Imagens* (Lisboa: Orfeu Negro, 2011), 44.
[109] Não pretendendo ser uma fonte de criação de imagens digitais, a acção colaborativa procura enaltecer a matéria. Nesse sentido, não são solicitadas imagens fotográficas do processo da impressão do stencil nos corpos. Porém, há participantes que sentem necessidade de registar visualmente a acção. Alguns dos registos enviados foram apenas incluídos no Relatório de Projecto na secção Anexo.
[110] O título português é: *O Livro de Cabeceira* de Peter Greenaway (Reino Unido: 1995), DVD (Midas Filmes, 2011).

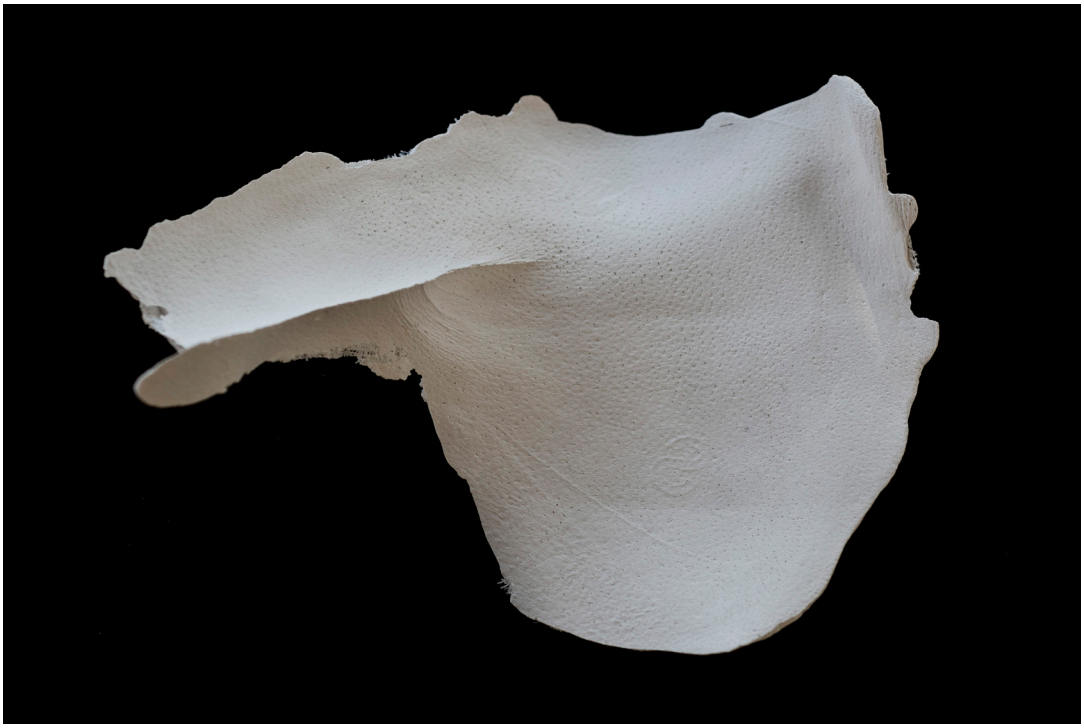


Fig. 28. **Isabel Dores**
À flor da pele, 2021 (detalhe)

e distintos signos. Longe do olhar digital e com o *corpo-vivo* assente sobre os volumes de caracteres tipográficos, espelhados em alto-relevo, dá-se lugar à introspecção. O corpo pesa, como descreve Nancy: "carregando a sua própria queda."[111] As palavras vão marcando a pele e a carne. Vão escrevendo, interruptamente, o corpo, com excertos da frase: "Toca o meu silêncio com os teus lábios", que é, mais uma vez, o mote. O corpo fala em silêncio, num diálogo mudo, na fronteira da impossibilidade. Os vários pedaços de gesso vão-se agrupando como resquícios da acção performativa. O corpo reduz-se a uma fragilidade e em simultâneo, multiplica-se numa pluralidade óssea. São despojos de matéria orgânica onde a textura da pele se mistura com a prototipagem maquinal das letras. O *corpo-ausente* faz-se pelo vazio

[111] Nancy, *Corpus*, 8.



Fig. 29. **Isabel Dores**
À flor da pele, 2021 (detalhe)

do gesso directo. O *corpo-presente*, pelas marcas inscritas na matéria. A matriz de corpo, é o lugar, exterior e interior, onde se funde o *Ser* e o *Estar*. Este estado introspetivo imposto pela acção performativa, aspira ao auto-conhecimento. A introspecção, afirma Damásio, "oferece-nos a única perspectiva directa sobre os fenómenos que queremos entender."[112] Ao marcar, profundamente, o texto no corpo, interpela-se uma vontade de tornar esta passagem, mais directa e objectiva. O caminho, deste modo, torna-se mais fácil.

Vários artistas, nos anos 80 do século XX, reivindicaram a linguagem escrita como uma forma de arte e o corpo tornou-se, muitas vezes, o seu veículo. Para Jenny Holzer (n. 1950), a palavra tem sido a principal matéria de trabalho. Quase sempre no feminino, utiliza um discurso acutilante que projecta e difunde nos

[112] Damásio, *Sentir & Saber*, 25.



Fig. 30. **Jenny Holzer**
Lustmord, 1993-1994
Alemanha
Tinta sobre pele

https://publicdelivery.org/jenny-holzer-lustmord/

espaços públicos. No início dos anos 1990, em resposta à crueldade da Guerra na Bósnia, Holzer escreve inquietantes mensagens em corpos de mulheres. *Lustmord*[113] (fig. 30), de 1993, reúne um conjunto de fotografias *close-up* do corpo nu com frases manuscritas a marcador. Uma primeira leitura poderá parecer um discurso erótico, mas quando mais explorado, percebemos que relata a violência de crimes sexuais. Este pedaço de pele escrito, como afirma Marie-Laure Bernadac (n. 1950), "consagrado à violação, testemunha o enraizamento do seu trabalho com o corpo. A linguagem está de facto ligada ao corpo, à sua intimidade."[114] Holzer, confronta o espectador com a violência e coloca-o numa posição de desconforto – a de um observador de crimes de cariz sexual. O artista na actualidade, é, essencialmente, como afirma Hal Foster (n. 1955), "um manipulador de signos mais do que um produtor de objectos de arte, e o espectador um leitor activo de mensagens, em vez de um contemplador passivo da estética ou consumidor do espectacular."[115]

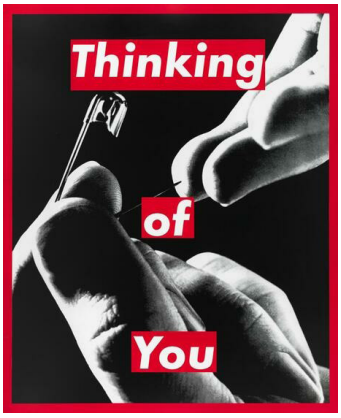


Fig. 31. **Barbara Kruger**
Thinking of you, 1999-2000
Serigrafia sobre vinil
312,7 × 255,7 cm

https://whitney.org/collection/works/12926

Por seu lado, as frases incisivas que Barbara Kruger (n. 1945), destaca a vermelho sobre imagens monocromáticas e estereotipadas da cultura de massas, como: *Your body is a battleground*[116], *I shop therefore I am*[117], *You are a captive audience*[118] ou *Thinking of you*[119], desafiam o espectador com questões sobre o consumismo, o poder, o sexismo, a alienação do próprio corpo, a falta de autonomia, ou a dependência de imagens ficcionais. Kruger, nas suas colagens, utiliza as mesmas técnicas da imprensa e os mesmos espaços de circulação de publicidade para as expor. O resultado, no entanto, é um forte contraste entre o *close up*, de fotografias dos anos de 1940 e de 1950, e as mensagens, que

[113] Em português: crime sexual.
[114] Marie-Laure Bernadec, *Jenny Holzer OH* (Bordeaux: capcMusée d'art contemporain de Bordeaux, 2001), 11.
[115] Charles Harrison e Paul Wood, *Art in Theory, 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas* (Oxford: Blackwell, 1992), 1066, Adobe PDF eBook.
[116] Em português: o teu corpo é um campo de batalha.
[117] Em português: eu compro, portanto, sou.
[118] Em português: és um público cativo.
[119] Em português: pensa em ti.

explicitamente dirige ao espectador. As imagens, ironicamente provenientes de revistas que idilicamente difundem os ideais que a artista contesta, ficam cobertas com um novo significado. Kruger diz: "Digo sempre que tento trabalhar sobre como somos um para o outro."[120]

A este respeito, na medida que utiliza o peso da linguagem sobre o corpo feminino, destacamos, ainda, o trabalho de Daniele Buetti (n. 1955). Para o artista, também as imagens de célebres modelos que encontra em revistas ou, mesmo, na *internet*, são o meio que utiliza para intervir com a palavra. Explorando a obsessão pela beleza assim como os cânones da moda, na sua série *Looking for love* (1996-2000), Buetti interfere nas fotografias, modificando-as. Inscreve, estrategicamente, sobre as imagens de mulheres jovens com corpos harmoniosos e pele lisa, o nome de marcas e de símbolos comerciais. As personalidades passam a exibir cicatrizes e cruas tatuagens. Os corpos vistos como referências estereotipadas de modelo a seguir, são directamente marcados pelos mesmos códigos que os enaltece. Buetti, desfaz um ideal de beleza contemporâneo que se difunde através do mundo da moda.



Fig. 32. **Daniele Buetti**
Looking for Love, 1996
Fotografia
100,3 x 74,9 cm

https://www.mutualart.com/Artwork/Looking-for-Love--Versace-/07295A93BD5C52DC

O corpo contemporâneo, ao prevalecer nas grandes cidades, distancia-se do núcleo familiar. Perde referências externas, tradicionais, e, por conseguinte, valores culturais. O *glamour* das imagens de celebridades, reconhecidas pela cultura do instantâneo, passam a coexistir no seu quotidiano e a construir a sua essência. Estas imagens, exploradas sobretudo pelo cinema e pela publicidade, povoam o imaginário dos indivíduos e definem um estilo de vida ideal, perfeito e feliz, de fama e de glória. Aparentemente reais, estes corpos não têm espaço para defeitos e imperfeições. Retratam vidas exuberantes com corpos de porte atlético, visualmente saudáveis e de uma juventude cintilante. Com um discurso que se opõe à lisura dos corpos contemporâneos, Byung-

[120] Barbara Kruger em: "Barbara Kruger: In Her Own Words", National Gallery of Art, Washington, 2016. Consultado a 3 de Junho de 2021, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8xi9qQb2SHU

-Chul Han, afirma que a "pele depilada outorga ao corpo um polimento pornográfico que é percebido como puro e limpo."[121] Sem cheiro, sem marcas, sem cicatrizes, sem sinais, os corpos esgotam-se numa perfeição sem detalhe e sem caráter. Os corpos escritos são assim "preciosos"[122], são corpos que se podem tocar e tornam-se escassos numa sociedade de abundância.[123] Invertendo a posição de encantamento, os signos e as palavras que Buetti *escreve* em *Looking for love*, estigmatizam e infligem degradação a corpos perfeitos e idílicos difundidos pelos *media*.

Com a forte tendência para se privilegiar a visão ao tacto, o *corpo-vivo* tem, gradualmente, desaparecido, instaurando-se uma civilização da imagem. A actual crise pandémica, fez com que o corpo em confinamento, fragilizado e inseguro, se tornasse, inevitavelmente, ainda mais ausente, mas digitalmente mais presente. A conectividade virtual passou a ser tudo na vida dos indivíduos e a exposição nas redes sociais tornou-se num modo de sobrevivência.

A partir de uma recente experiência vivida na rede social *instagram*, semelhante a tantas outras que se desenvolvem no mundo virtual, deu-se lugar ao desdobramento do projecto *À flor da pele*. A conexão entre dois indivíduos estranhos e fisicamente distantes tem de partir de um ponto comum. As imagens que se vão partilhando formam essa ligação e abrem a cortina ao mundo ficcional. Assim se despertam diálogos improváveis. A comunicação, neste caso específico, iniciou-se pela troca de trabalho artístico, sucedendo-se em catadupa, vários vídeos (excertos de filmes e videoclipes) e poesia. No entanto, a duração deste "romântico" episódio não durou mais de um mês e tão depressa começou como terminou. O que parece ser completamente velado para os predadores, protegidos pela distância de um dispositivo

[121] Han, 19.
[122] Nancy, *Corpus*, 12.
[123] A palavra "abundância" associada à de "sociedade", é utilizada a partir do conceito de Hannah Arendt, que descreve o surgimento de uma alarmante sociedade fútil perante o deslumbramento de uma crescente abundância. Cf. Hannah Arendt, *A Condição Humana* (Lisboa: Relógio D'Água, 2001).



Fig. 33. **Isabel Dores**
À flor da pele II, 2021 (detalhe)
Mármore de Estremoz, gesso e pó de carvão
Dimensões variáveis

eletrónico, facilmente se torna transparente para as imaginárias presas. Principalmente quando o discurso da sedução é dissecado pela lente do actual campo de pesquisa.

À flor da pele II (fig. 33, 34 e 35), de 2021, tem, desta forma, como mote o excerto de um dos poemas que serviu ao jogo de sedução do colector.[124] Opondo-se à "lisura", pretende-se incidir sobre a importância da inscrição de sentimentos e de emoções nos corpos, torná-los reais e sentidos. Por conseguinte, as tocantes

[124] Utiliza-se o termo "colector" devido ao recurso a várias abordagens simultâneas a mulheres, na rede social referida.

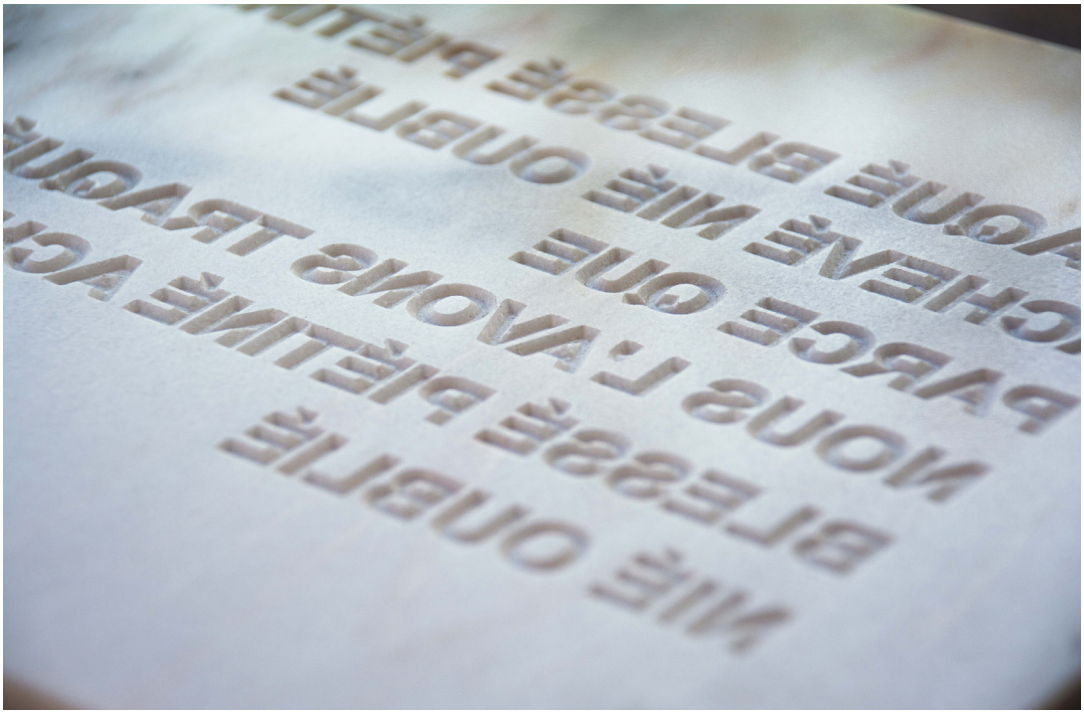


Fig. 34. **Isabel Dores**
À flor da pele II, 2021 (detalhe)

palavras do poema *Cet Amour* (1946), que agora se espelham, se sulcam em placas de mármore, e se imprimem organicamente, são de igual modo, as verdadeiramente sentidas pela alma de quem as escreveu, Jacques Prévert (1900-1977). A vontade de trasvazar a experiência a um colectivo, levou as palavras a serem decalcadas e materializadas em diferentes corpos, deixando de ser um exercício de auto-representação. A linguagem predispõe-se, por conseguinte, a ser utilizada para retirar polimento, inserir marcas efémeras sobre a pele e a carne, abrindo espontaneamente os corpos. Neste segundo acto, tal como no filme de Greenaway, procura-se reunir o corpo com a literatura.

O tempo agora é de recuperar o silêncio. De sentir. De escutar as pequenas palavras. De ouvir os pequenos sons que se perdem no excesso de estímulos e no elevado grau de ruído que se infiltra e reverbera por todo o tecido social. Milan Kundera (n. 1929) diz-nos que "a transformação da música em ruído é um processo



Fig. 35. **Isabel Dores**
À flor da pele II, 2021 (detalhe)

planetário, que faz a humanidade entrar na fase histórica da fealdade total."[125] O corpo já não aprisiona a alma. A alma, dissipa-se pelas imagens e pelo burburinho. Kundera replica que a ciência desvendou o "inquietante e desconhecido"[126] corpo, e a alma não é mais do que uma actividade do cérebro. Para concluir, resta-nos enaltecer que somente o ímpeto da paixão faz abrir as portas à alma e aí sim, o corpo volta a ser o lugar do seu "relicário."[127]

[125] Milan Kundera, *A Insustentável Leveza do Ser*, 23ª ed. (Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001), 112.
[126] Kundera, 50.
[127] Kundera, 50.

CAPÍTULO II

DOS VAZIOS

A graça preenche espaços vazios, mas só pode entrar onde há um vazio para a receber, e é a própria graça que faz esse vazio.

Simone Weil, *Gravity and Grace*

Os corpos abandonados no vazio caem todos à mesma velocidade.

Jean-Paul Sartre, *A Náusea*



II.1 - dos lugares do vazio

Vivemos num mundo cheio de vazios. Na sua diversidade, composta de diferenças e de possíveis similitudes que se podem aproximar e tocar, podemos pensar o vazio através de um amplo espectro de pensamento inseminado em disciplinas como: a filosofia, a física, a sociologia, a psicanálise ou, por potências mais livres e eloquentes, como a literatura e a poesia. Assim, na sua territorialização, o vazio, pode ser interpretado como um vasto e amplo terreno arável ou, pelo contrário, árido.

O *vazio*[1], palavra com origem no latim "vacivus", de um modo geral, é definido como um espaço desocupado, que nada contém, e o seu sentido é entendido como negativo, isto é, tende a ser associado a uma falta de significado. Por conseguinte, a relação e a mediação com o espaço vazio de matéria, tem um sentido oposto a pleno e a completo, sendo este já entendido como positivo. No seguimento desta linha de pensamento, o significado de vazio na cultura Ocidental, quando associado ao corpo humano, tende a ser interpretado de forma semelhante, qualificando-o, também, com um estatuto negativo. Os corpos vazios, compreendidos como um lugar desprovido de conteúdo, de emoções ou de sentimentos, são, no entanto, paradoxalmente "preenchidos pela ansiedade, pela depressão, por vagos descontentamentos."[2] O protagonista do romance *A Náusea*, Roquentin, escreve de forma

◁

Fig. 36. **Isabel Dores**
Sem título [mãos], 2020
Estanho
12 x 1 cm | altura variável
Galeria Cozinha FBAUP

[1] A palavra vazio significa: "Que não encerra nada ou só ar. Que contém algo em pequena quantidade. Cujo conteúdo foi retirado. Que não é habitado ou frequentado. Que tem falta de algo. Que tem preocupações ou interesses de pouca utilidade ou importância". Em *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. Consultado a 21 de Maio de 2021, disponível em: https://dicionario.priberam.org/vazio

[2] Christopher Lasch, *A Cultura do Narcisismo: A Vida Americana Numa Era de Esperanças em Declínio* (Rio de Janeiro: Imago, 1983), 33, Adobe PDF eBook.

íntima o sentimento de vazio, após recordar a separação com Anny, como um estado interior em crescente: "Nem sequer sofri: sentia-me vazio. Depois o tempo pôs-se de novo a correr, e o vazio aumentou."[3] Esta é uma condição que se tem tornado comum ao indivíduo contemporâneo. A incapacidade de sentir revela um estado que podemos considerar de vazio emocional.

Porém, na cultura Oriental, com uma dimensão de vazio muito distinta, podemos acolher a situação inversa. O vazio é interpretado como uma condição superior da alma e não como sendo a falta dela, dignificando os corpos. Significa isto que o vazio não é percepcionado como um estado de insensibilidade ou de não existência interior, mas pelo contrário, como um lugar de abertura e de receptividade. O filósofo chinês Lao Tse, no século VI, na sua obra literária *Tao Te King*, escreve: "molda-se o barro para fazer um vaso. É precisamente o que nele não existe que dá utilidade ao vaso."[4] O vazio, segundo esta perspectiva, torna-se um terreno fértil onde o latejar de uma força potencia a experiência e o conhecimento. É um lugar desprovido de "coisas" e com espaço para a circulação de energia.

Seguindo a linha do pensamento Oriental, José Gil, afirma que o vazio é o elemento originário e que este "não se reporta a um cheio."[5] Enquanto a ausência remete para uma presença, diz-nos José Gil, a existência do vazio não depende do seu oposto, uma vez que é o princípio fundador: "do vazio nascem os pensamentos únicos, nunca anteriormente pensados."[6] Para se poder possibilitar esse estado criativo, o filósofo sublinha, ainda, que "é preciso saber produzir o vazio."[7] No entanto, como facilmente se entende, a capacidade de produção de uma situação de vazio, como um processo de interiorização e de plenitude, contraria o sentimento de vazio que mais se adequa às estruturas de poder,

[3] Jean-Paul Sartre, *A Náusea* (Porto: Porto Editora, 2018), 90.
[4] Lao Tse, *Tao Te King: Livro do Caminho e do Bom Caminhar* (Lisboa: Relógio D'Água, 2010), 41.
[5] José Gil, *Portugal, Hoje: O Medo de Existir* (Lisboa: Relógio D'Água, 2005), 103.
[6] Gil, *Portugal, Hoje*, 103.
[7] Gil, *Portugal, Hoje*, 103.

presentes na sociedade pós-moderna. Pois, compreender e proporcionar um estado primordial de vazio com possibilidades "construtivas", pode tornar-se no percurso ideal para a formação de um espírito crítico. Como nos diz Rui Chafes (n. 1966): "O «grande público» [...] está embrutecido e manipulado pelas campanhas demagógicas que o querem impedir e tornar incapaz de aceder a valores que o possam fazer questionar aquilo que lhe é dado como certo."[8]

Considerando o vazio enquanto característica de esvaziamento interior parece-nos importante realçar a análise de dois autores. Destacamos, em primeiro lugar, a perspectiva do psicanalista Wilhelm Reich (1897-1957), pela relevância do seu discurso situado no conturbado período pós-guerra. Em 1945, na sua «conversa» dirigindo-se ao *Zé Ninguém*, o «homem comum», Reich escreve: "a tua permanente avidez só tem *um* significado: és continuamente forçado a encher-te de dinheiro, de satisfações, de conhecimento, porque te sentes vazio, esfomeado, infeliz, ignorante e temendo a sabedoria."[9] Reich, caracteriza com alguma contundência uma sociedade, que transita para o Pós-modernismo, constituída por indivíduos que, inquestionavelmente, aceitam as normas de um sistema imperativo. Daí que o autor austríaco afirme que os indivíduos "não andam, marcham."[10]

Em segundo lugar, destacamos a opinião do filósofo Gilles Lipovetsky, inserida no contexto actual, advertindo que somos "governados"[11] pelo vazio. O autor defende a existência de uma mudança estrutural na sociedade (nomeadamente nos países desenvolvidos pelo capitalismo), que ocorre da época moderna das revoluções para a pós-moderna dos valores hedonistas. Esta nova realidade, com efeitos a partir da Segunda Guerra Mundial (em sintonia com o testemunho de Reich), é, segundo Lipovetsky, essencialmente caracterizada pela indiferença a ideologias,

[8] Rui Chafes, *Entre o Céu e a Terra*, 2ª ed. (Lisboa: Documenta, 2014), 56.
[9] Wilhelm Reich, *Escuta, Zé Ninguém*, 10ª ed. (Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1981), 49.
[10] Reich, 50.
[11] Palavra utilizada por Lipovetsky.

pela excessiva ocupação de imagens e de objectos, por uma saturação dos *mass media* e, ainda, assinalada pelo despertar da era do digital. Todas estas condições, de acordo com a sua análise, levaram a um posicionamento destacado do individualismo e a um "desprendimento emocional", ou seja, de um vazio interior.

Estas duas posições, embora introduzidas de modo tão sucinto, permitem-nos observar grande parte da "origem compulsiva" do acto de preencher uma sensação de vazio no interior de um corpo pós-moderno. Não só pela procura de bens materiais, como também de relações, de afectos ou de entretenimento. Tudo se tem tornado um produto consumível, da mesma maneira que tudo se tem tornado descartável. O *corpo-Estar* embrenhado na esfera do consumismo associa a felicidade, como refere Zygmunt Bauman (1925-2017), "a um volume e uma intensidade de desejos sempre crescentes, o que por sua vez implica o uso imediato e a rápida substituição dos objectos destinados a satisfazê-la."[12] Deste modo, a incessante insatisfação e as falsas alegrias, não permitem que os indivíduos, como refere Reich, sejam capazes de sentir e de cuidar da felicidade com "plenitude", acrescentamos nós, permanecendo num sistémico sentimento de vazio, fragilizando o *corpo-Ser*.

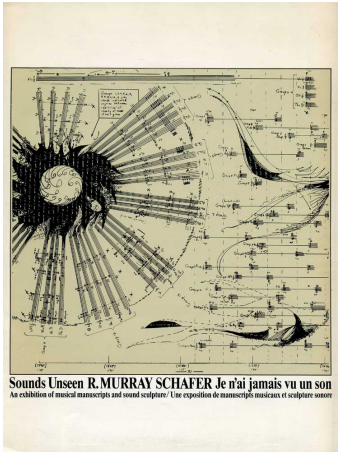


Fig. 37. **Murray Schaffer**
Cartaz da exposição "Sounds Unseen", 1981

https://continuo.wordpress.com/2010/09/13/raymond-murray-schafer-sounds-unseen/

II.1.1 - dos sons do vazio

Se, por um lado, somos despovoados por um lugar comum de vazio, imposto por uma cultura consumista, por outro, vivemos no limiar de uma pressão de cheio. No frenesim da vida contemporânea, as múltiplas acções produzem múltiplos sons. A este respeito, Lipovetsky afirma: "hoje os ruídos e vozes da vida se transformaram em parasitas."[13] Aos sons do corpo, da Natureza, da sociedade ou da cidade, acrescem, agora, entre tantos outros, os que se acoplam ao corpo, como é exemplo a música, "parasita"

[12] Zygmunt Bauman, *Vida Para Consumo* (Rio de Janeiro: Zahar, 2012), 66, Adobe PDF eBook.
[13] Lipovetsky, *Vazio*, 114.

dos tímpanos[14], e os mais variados sonidos assinalando a entrada de notificações nos diversos dispositivos eletrónicos que, sagradamente, usamos. Murray Schafer (1933-2021), argumenta que foi a partir da Revolução Industrial que se introduziram com abundância novos sons. Este "congestionamento" originou, segundo Schafer, consequências nefastas, tanto para os sons naturais[15], que se apagam pela sobreposição e intensidade de outros, como para os humanos, atordoados por uma quantidade indefinida de sons. Neste sentido, o compositor, sublinha que "hoje, o mundo sofre de uma sobrepopulação de sons; há tanta informação acústica que pouco dela pode emergir com clareza."[16] Perante este estado de submersão sonoro, os corpos deixaram de poder e saber ouvir o silêncio. No dia-a-dia, torna-se difícil escapulir, desligar, ou até reservar um curto espaço de tempo no *vácuo*. O sobrelotar da coisificação a par com o transbordar de estímulos, tendem a antagonizar com o vazio *natural* e com o silêncio. Schafer, diz-nos, ainda, que o ser humano "requer períodos de silêncio para recuperar a compostura mental e espiritual."[17] Hoje, parece-nos que se torna vital a necessidade de um refúgio com baixos estímulos e de privação sensorial, ainda que este possa ser considerado por breves momentos.

Na procura de um lugar hermético, não só de recuperação como também de contemplação, deu-se origem ao trabalho *Sem título* [mãos] (fig. 36 e 39), de 2020. Aqui, subsiste a intenção de corporizar um vazio que se possa tocar no limiar do encontro de duas mãos. Isto é, materializar um vazio que se torne táctil e de curta distância corporal, de modo a que se possam escutar os sons do *corpo-próprio*. Este é um vazio que se metamorfoseia



Fig. 38. **Isabel Dores**
Sem título [mãos], 2020
Cera de abelha

[14] Lipovetsky refere que segundo uma notícia do *Le Monde*, com o título: Geração de Surdos, "há jovens que perderam já 50% da sua capacidade auditiva." Lipovetsky, *Vazio*, 114.
[15] Schafer identifica de sons naturais como os da água, do ar, da terra, do fogo, dos animais ou das estações. Cf. R. Murray Schafer, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World* (Vermont: Destiny Books, 1994).
[16] Schafer, 71.
[17] Schafer, 253 e 254.



Fig. 39. **Isabel Dores**
Sem título [mãos], 2020 (detalhe)
Galeria Cozinha FBAUP

num cheio, e que se pretende caracterizar como um espaço primitivo e puro. A sua forma é, ainda, singularizada pela força de um peso em suspensão e silencioso. O lugar íntimo de reconciliação que se intenta, é, assim, um lugar diametralmente oposto ao *não-lugar* teorizado pelo antropólogo Marc Augé (n. 1935). Os espaços públicos, de passagem, sem identidade e não antropológicos – que permitem colocar "o indivíduo em contacto com

uma outra imagem de si próprio"[18] - são identificados por Augé como não-lugares (como os transportes públicos, os hotéis ou os supermercados).

O espaço metafórico que circunscreve *Sem título* [mãos], assume a mesma importância do objecto fundido em estanho. O objecto, porém, encontra-se coberto por uma pátina escura, que retira brilho à sua condição e, em simultâneo, intensifica a textura da pele que, na sua tangência com o vazio, lhe deu corpo. Os objectos metálicos sem o seu brilho superficial e gélido, como refere Junichirō Tanizaki (1886-1965), "apazigua-nos curiosamente o coração e acalma-nos os nervos."[19] Neste sentido, o trabalho pretende permitir que o corpo se visualize a si mesmo, não só dentro do seu invólucro, como também no *corpo-Estar*. Permitir, assim, um lugar sem espelhamentos e longe dos incessantes ruídos.

II.1.2 - da direcção do vazio

José Gil, refere que é a partir do vazio que "nasce a obra (eventualmente, de arte) absolutamente original."[20] Dentro desta lógica, João Miguel Fernandes Jorge (n. 1943), olhando para o processo da "direcção" da escultura, diz-nos que este exige um estado inicial de vazio, de limpidez. Fernandes Jorge descreve a realização da escultura como um signo que nasce no atelier, no local onde as "coisas [...] foram vazias até ao limite em que se iniciam como modo e como tom de pensamento."[21] A escultura inscrita pelo signo, de acordo com o escritor, inicia-se a partir de um pensamento que resulta da coexistência no território do

[18] Marc Augé, *Não-Lugares: Introdução a Uma Antropologia da Sobremodernidade*, 2ª ed. (Lisboa: Letra Livre, 2016), 70.
[19] Junichirō Tanizaki, *Elogio da Sombra* (Lisboa: Relógio D'Água, 2016), 24.
[20] Gil, *Portugal, Hoje*, 103.
[21] João Miguel Fernandes Jorge, *Sombras* (Lisboa: Relógio D'Água, 2001), 31.



Fig. 40. **Rui Chafes**
L'innommable feuille de..., 2004-2008
Bronze

http://www.artecapital.net/exposicao-316-orla-barry-rui-chafes-five-rings



Fig. 41. Rui Chafes
The world becomes silent, 2004
Jardim da Sereia, Coimbra, Portugal
Ferro
50 x 1000 x 1000 cm

http://www.projectomap.com/en/artists/rui-chafes/

atelier com o seu autor, e progride até à sua separação no espaço expositivo.

Pensando na corporização de um sentido inicial de vazio límpido, destacamos a obra *L'innommable feuille de...* (fig. 40), de 2004/2008, de Rui Chafes. Nestas pequenas esculturas, podemos apreender o vazio dos gestos que o pulsar da força da mão do artista desenvolveu, e que arriscamos a considerar como actos performativos. O conjunto de vinte e oito "esculturas para guardar na mão"[22], intenta a memórias de gestualidades e de vazios íntimos da qual a matéria densa e pesada do bronze, teimou em petrificar. Parece-nos ser um trabalho, como refere Chafes no seu livro auto-biográfico, de dentro para fora e reúne metaforicamente o que advém da ideia: "só podemos oferecer o que nos cabe na mão."[23] A dualidade entre o negativo e o positivo resulta, assim, da vontade de congelar um tempo que só ao artista pertence, como afirma Chafes, "o artista não vai atrás do tempo, é ele quem o faz."[24]

A grande maioria das obras de Rui Chafes é, no entanto, acentuada pela monumental presença da materialidade da superfície lisa em negro baço, "a cor do luto"[25], na qual podemos subentender um diálogo romântico que se estabelece com o corpo. João Lima Pinharanda (n. 1957), diz-nos que as obras de Chafes estão carregadas de referências ao corpo e aos seus fantasmas. O artista cria esculturas, refere ainda o autor, "de clausura (coroas, máscaras, próteses híbridas ou peças de tortura) em ferro [...] de modo a acentuar o vazio dos objectos artísticos por relação com a sua ideia projectual."[26]

No campo mais teórico, Rui Chafes enaltece a distinção

[22] Cf. Bárbara Valentina, "Orla Barry & Rui Chaves: Five Rings" (ArteCapital, 2011). Consultado a 28 de Junho de 2021, disponível em: http://www.artecapital.net/exposicao-316-orla-barry-rui-chafes-five-rings
[23] Chafes, *Entre o Céu*, 53.
[24] Manuel Castro Caldas, Rui Chafes e Aurora Garcia, *Rui Chafes, Durante o Fim* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2000), 17.
[25] Chafes, *Entre o Céu*, 52.
[26] João Lima Pinharanda, "Anos 80: 'A Idade da Prata' e Anos 90: Imagens de Fim de Século", em *História da Arte Portuguesa, Volume III* (Barcelona: Círculo de Leitores, 1995), 628.

entre o vazio enquanto potência de uma força de devir e o "vazio mais estéril a partir do qual nada se pode criar."[27] O escultor adverte que vivemos "intoxicados" pelo excesso de comunicação e de imagens banais, indiferentes e sem estética, isto é – vazias. São o resultado, como nos diz, de uma sociedade anestesiada e "desesperadamente materialista."[28] Perante esta realidade, como contraponto para a regeneração da espiritualidade perdida, Chafes privilegia a Natureza como lugar ideal e de cumplicidade para a exposição das suas obras. Desta forma, a escultura de Rui Chafes, na sua quietude, coabita em plena harmonia com os sons naturais e com a imponência das árvores grandes e fortes que "têm raízes grandes e profundas."[29]

As árvores, são elementos fulcrais para Giuseppe Penone (n. 1947). Elas permitem uma relação sensível e espiritual que Penone mantém, em uníssono, com a Natureza e com a escultura. No início do seu percurso artístico, em 1968, Penone escreve: "Sinto a floresta a respirar, e ouço o crescimento lento e inexorável da madeira."[30] No encontro do seu corpo com a Natureza, o acto, natural e vital, de respirar, tem para Penone, uma relevância primordial. Na obra *Soffio di creta* (fig. 42), de 1978, o escultor através de uma duplicidade, entre a materialidade física do seu corpo e o volume imaterial da sua respiração, unifica e molda no barro, enquanto fresco, um novo lugar. Este lugar projectado pelo seu corpo e pela acção autossomática de respirar – o *corpo-Estar* e o *corpo-Ser* -, é, no entanto, um lugar que nos parece transcrever na íntegra, a materialização do vazio pleno que o antigo mestre Lao Tse nos indica.

A forte conexão que Penone mantém entre a respiração e a Natureza, encontra-se, também, presente em *Soffio di foglie* (fig.



Fig. 42. **Giuseppe Penone**
Soffio di creta, 1978
Terracota
160 x 80 x 80 cm

https://www.rudedo.be/amarant09/italie/arte-povera/giuseppe-penone-1947/giuseppe-penone-soffio-1978/penone75/



Fig. 43. **Giuseppe Penone**
Soffio di foglie, 1979
Folhas de azevinho
Dimensões variáveis

https://www.mariangoodman.com/artists/58-giuseppe-penone/works/32305/

[27] Chafes, *Entre o Céu*, 57.
[28] Chafes, *Entre o Céu*, 47.
[29] Chafes, *Entre o Céu*, 58.
[30] Thomas Marks, "Force of Nature: Interview with Giuseppe Penone" *Apollo, The International Art Magazine*, (2015). Consultado a 14 de Junho de 2021, disponível em https://www.apollo-magazine.com/force-of-nature-interview-with-giuseppe-penone/



Fig. 44. **Anish Kapoor**
Void field, 1989
Pedra arenito e pigmento
Dimensões variáveis

https://anishkapoor.com/73/void-field

43), de 1979. Através de um acto performativo, o artista estabelece uma relação de troca, entre o ar que expele do seu corpo deitado, com a envolvência de uma pilha de folhas secas. A sua fisicalidade e a sua plenitude marcada em vazio no conjunto de pequenas folhas, transforma-se, uma vez mais, numa escultura habitada pelo seu corpo. É através dos sentidos que o artista acredita ser a única maneira de estabelecer um contacto estreito entre o ser humano e o mundo natural. Neste sentido, Penone refere: "O homem não é um espectador ou actor mas simplesmente a natureza."[31] Esta evidência é ainda destacada pela escolha e relação directa que mantém com os materiais, que antagonizam com um mundo do qual se afasta, o tecnológico.

Para Anish Kapoor (n. 1954), "A terra é a maior peça escultórica, e a única maneira de lidarmos com ela é assinalar lugares na sua superfície."[32] A referência a esses lugares pode ser encontrada em obras como *Void field* (fig. 44), de 1989, onde a sólida massa exterior, bem como a irregularidade cúbica dos blocos, contrasta com os espaços interiores esvaziados e meticulosamente revestidos com pigmento negro. Em *Void field*, a tensão entre a presença do peso das pedras e o vazio contido em cada uma delas, estabelece, ainda, um mistério na sua obscuridade. O artista menciona: "Nas pedras ocas de *Void field*, tentei sugerir a ideia do céu contido pela terra."[33] Parece-nos, então, ser neste sentido, que a materialização do vazio inscrito no interior das vinte pedras seja, em simultâneo, desmaterializada pela densa utilização do pigmento em pó. Esta escuridão imersa, que repousa em silêncio sobre as pedras, transporta-nos, ainda, para um lugar uterino. O imaginário e a criatividade de Kapoor, estão quase sempre relacionados com a noção de uma origem feminina.

Tanto a ideia de útero, bem como a da experiência do vazio, prevalece em grande parte no trabalho de Kapoor. A utilização profunda de pigmento, nas suas primeiras obras, reforça a inte-

[31] Thomas Marks, "Force of Nature."
[32] Lewis Biggs e Juan Muñoz, *Entre el Objecto y la Imagen* (Madrid: Ministerio de Cultura, The British Council, 1986), 225.
[33] Entrevista com Marjorie Allthorpe-Guyton, em Thomas McEvilley e Marjorie Allthorpe-Guyton, *Anish Kapoor* (Londres: The British Council e Centro de Arte Reina Sofia, Ministerio de Cultura, 1991), 45.

rioridade desse lugar que, muitas vezes, se encerra em si mesmo. Percepcionado como um estado interior e com uma carga positiva, Kapoor refere: "Este vazio não é algo que não se possa expressar. É um espaço potencial, não um não-espaço."[34]

Nos três artistas, Anish Kapoor, Rui Chafes e Giuseppe Penone, parece-nos importante realçar a primazia da concepção artística que passa, acima de tudo, por projectar, do interior para o exterior, o que o corpo contém. Pois, para Kapoor, ao contrário dos outros dois artistas, a maneira como realiza as suas obras não é importante. Diz-nos Kapoor: "a manufactura não é o resultado [...] é, em última análise, irrelevante para a contemplação."[35] Porém, ambos os artistas, transmitem um espaço de vazio, latente e fecundo nos seus íntimos, que, na sua condição primária e informe, repõe e origina novos lugares de espiritualidade que se perderam na cultura Ocidental.

II.1.3 - à espera de um sonho

Tomemos de exemplo o vazio a partir da perspectiva da física moderna, mais em concreto, da teorização de Stephen Hawking (1942-2018). O conceito de espaço livre, é definido pelo físico, por uma "porção de espaço vazio completamente livre de campos, isto é, não influenciada por nenhuma força."[36] Se transportarmos esta parcela de vazio para uma dimensão corporal e psíquica, este vazio poderá, então, ser pensado como um lugar caracterizado por uma ideia de abrigo e de produção.

Harmonizado com esta perspectiva, o trabalho *À espera de um sonho* (fig. 45), de 2021, pretende ser o lugar de acolhimento de um estado de vazio primário. Isto é, um receptáculo

[34] Entrevista com Allthorpe-Guyton, 45.
[35] Entrevista com Allthorpe-Guyton, 47.
[36] Stephen Hawking, *O Universo Numa Casca de Noz* (Rio de Janeiro: Editora Intrínsica, 2016), 386, Adobe PDF eBook.



Fig. 45. **Isabel Dores**
À espera de um sonho, 2021 (detalhe)
Vidro soprado e pedra
17,5 x 11,5 cm | altura variável

que acondiciona uma ideia embrionária e, a partir daí, elege um novo eixo de pensamento. No entanto, a sua forma, proveniente do sopro da respiração que se inscreve na bola de vidro quente, foi condicionada lateralmente por duas forças "esmagadoras". Esta pressão, bilateral, pretende remeter para uma envolvência cultural que se tem marcado de um modo asfixiante. Por sua vez, a cor, próxima do âmbar, pretende fazer uma analogia, tanto com a matéria luminescente do vidro, ainda em estado de fusão, como com a resina vegetal que se transforma em fóssil.

A fragilidade do peso do vidro em suspensão equilibra-se com o peso de um outro corpo - uma pedra. Ao adicionar um pequeno bloco de granito, na sua rudeza natural, pretende-se representar o peso de um trabalho intensificado pelo labor da terra. No decorrer da preparação da terra para as hortícolas, muitas foram as pesadas pedras que se fizeram emergir.

O lugar vazio de *À espera de um sonho*, pretende, no entanto, que se oponha ao "vazio translúcido"[37] da "cabeça decapitada"[38], que o filósofo Michel Serres (1930-2019) descreve como característica dos corpos das gerações mais novas. Com a actual difusão e circulação de informação pelos diversos aparelhos conectáveis e portáteis (como o computador, o *tablet* ou o *smartphone*), Serres afirma que o cérebro já não é detentor do saber. Neste sentido, o autor refere que a "nossa inteligência saiu da cabeça ossuda e neural"[39], ficando, desta forma, vazia.

No actual contexto de contingência, o vazio ganhou, ainda, uma outra dimensão e tornou-se uma realidade visualmente presente no nosso quotidiano. Assim, falar hoje de vazio já não provoca qualquer tipo de estranheza. Os jornais, diariamente, apresentam notícias como:

"A chama olímpica chegou a Tóquio esta sexta-feira para uma cerimónia num estádio vazio, um dia depois de as autoridades japonesas e os organizadores olímpicos terem decidido proibir os espectadores de assistir à maioria dos eventos presencialmente devido à pandemia de covid-19."[40]

Este é apenas um dos muitos paradigmas de uma nova vivência a juntar aos tantos outros "não-lugares" de vazio que já se predispõem a ocupar a vida contemporânea, como acima foi referido. O ego, cada vez mais, como refere Michel Serres, "foge para o vazio, em sua branca e cândida nulidade"[41], indo contra todos os lugares de vazio que nos possam frutuosamente habitar.

[37] Michel Serres, *Polegarzinha* (Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013), 38, Adobe PDF eBook.
[38] Michel Serres refere-se à "ausência que se mantém acima do pescoço cortado", ou seja, a "cabeças decapitadas", causada pela era da informação que armazena o saber fora dos cérebros. Serres, 37. Voltaremos a este assunto no capítulo seguinte.
[39] Serres, 36.
[40] Mais à frente, na notícia, podemos ler: "Isto significa que os Jogos Olímpicos de 2020, adiados para este verão devido à pandemia, serão os primeiros da história olímpica a realizar-se, em grande parte, à porta fechada". Consultado a 9 de Julho de 2021, disponível em: https://www.lusa.pt/article/2021-07-09/33880696/tóquio2020-chama-ol%C3%ADmpica-chega-a-tóquio-para-uma-cerimónia-sem-público
[41] Serres, 43.


TOCA
O MEU SILÊNCIO
COM OS TEUS
LÁBIOS

II.2 - O *self-narcísico*

A história de Narciso é sobejamente conhecida: rapaz belo, de figura graciosa que se torna vaidoso e obstinado pela sua própria admiração. É incapaz de amar o Outro, sentindo apenas amor por si próprio. Arrebatado pela sua imagem espelhada na água da fonte, imutável até ao último bater do coração, acaba por morrer adorando a sua imagem imaginária. Os deuses, compadecidos, metamorfoseiam Narciso numa flor.

Sabine Melchior-Bonnet (n. 1940), afirma que o objecto espelhado, desde os primórdios, acompanha o ser humano na procura da sua identidade e que "Narciso é o primeiro herói desse perturbador encontro consigo próprio."[42] Como refere, ainda, a historiadora, através do espelho podemos construir uma imagem do nosso corpo, mas, é também pelo espelho "que assistimos à sua destruição."[43]

A sociedade abeira-se, hoje, de uma extrema e profunda contemplação narcísica. A auto-admiração da qual o indivíduo se tem aproximado, cegamente, no decorrer dos tempos, deve-se, em parte, a ideologias que encorajam como mecânica de (sobre) vivência, a supremacia pelo culto do corpo. Ao ser transformado em objecto, o corpo torna-se indissociável do consumismo e de um ideal de prazer extremo. Lipovetsky, afirma que o Eu é "o alvo de todos os investimentos"[44] e a "preocupação central."[45] Em face desta predisposição, o indivíduo contemporâneo veste, despe e reveste, sumptuosamente, um corpo que se tem tornado vazio, desassossegado e com raízes superficiais. Este é um corpo

◁

Fig. 46. **Isabel Dores**
Diálogo falocentrista, 2020
Gesso
40 x 15,5 x 19 cm
Museu FBAUP

[42] Sabine Melchior-Bonnet, *História do Espelho*, (Lisboa: Orfeu Negro, 2016), 15.
[43] Melchior-Bonnet, 17
[44] Lipovetsky, *Vazio*, 89.
[45] Lipovetsky, *Vazio*, 89.

que procura abrigo numa cultura de individualismo competitivo e "desenfreado."[46] Umberto Eco (1932-2016), diz-nos que as únicas soluções para o indivíduo contemporâneo, deslocado e sem pontos de referências, são a visibilidade - "aparecer como valor"[47] - e o consumismo "bulímico."[48] Eco, afirma, ainda, que o ser humano "para saber quem é" precisa da admiração do Outro e quanto maior for a audiência, maior é o grau de satisfação alcançada. Como observa Damásio, "os prazeres resultantes da admiração social [...] podem revelar-se orgásticos."[49]

Lipovetsky, no entanto, contrapõe esta análise, afirmando que o indivíduo narcísico contemporâneo quebra esta dependência com o Outro: ao "aprofundar a sua diferença, a sua singularidade,"[50] a figura do Outro desaparece da cena social. O individualismo, ou, com mais rigor, a personalização narcísica, segundo a sua opinião, proporciona o abandono do mimetismo e da estereotipação, que, diz-nos ainda, caracterizavam a fase inicial da sociedade de consumo[51]. Como anteriormente chamámos a atenção, não podemos partilhar, em particular, desta convicção de Lipovetsky, antes, reforçamos o seu oposto em trabalhos como *Insert Flesh II*. Parece-nos, assim, relevante salientar que o actual espírito narcísico ao procurar o mediatismo e a exposição na esfera pública, contrapõe o padrão clássico de Narciso. Este último, ao ser solitário, não confundir com individualista, recusa claramente o mimetismo social.

Com o actual desenvolvimento tecnológico e como também já analisámos anteriormente, com a existência de uma civilização

[46] Umberto Eco, *Pape Satàn Aleppe: Crônicas de Uma Sociedade Líquida* (Rio de Janeiro: Record, 2017), 13, Adobe PDF eBook.
[47] Eco, 13.
[48] Umberto Eco, refere-se à obsolescência programada "levando o indivíduo de um consumo a outro numa espécie de bulimia sem escopo." Em Eco, 14.
[49] Damásio, *Sentir & Saber*, 156.
[50] Lipovetsky, *Vazio*, 92.
[51] No entanto, Lipovetsky, admite: "não devemos omitir que em simultâneo com uma função de personalização, o narcisismo realiza uma missão de normalização do corpo" e, mais à frente, "como operador de despadronização e como operador de padronização". Segundo o autor, o processo de personalização obedece a imperativos sociais e ao anexar a norma, também anexa o consumo, a informação, ou a educação. Em Lipovetsky, *Vazio*, 98.

da imagem em plena ebulição, a obsessão pelo *selfie*, aparece-nos então, como um modo de vida primordial e subsistente. Para Byung-Chul Han o rosto em primeiro plano é um rosto "autor-referencial"[52], que se torna vazio e sem expressão. Com falta de profundidade e de interioridade, o autor refere que o rosto ao se ampliar e ao se expor como uma superfície lisa, "torna a face obscena e pornográfica."[53] Esta nova condição existencial dos indivíduos, que se manifesta, assim, por uma auto-promoção de reflexos polidos, parece-nos, no entanto, ocupar um lugar utópico na esfera do *sociovirtual*. A propósito do reflexo da imagem do Eu no espelho, que, na nossa perspectiva, é semelhante à imagem produzida pela câmara fotográfica do *smartphone*, diz-nos Melchior-Bonnet: "a reverberação roça a miragem, e o reflexo pode transformar-se numa recusa da realidade."[54] Na continuação da sua análise, entre a relação da imagem projectada – neste caso fotográfica - com os pontos de referência do Eu, a autora, salienta ainda: "a imagem que temos do nosso corpo não é nem a reprodução da nossa realidade anatómica, nem o produto do nosso ser social, mas uma projecção flutuante, um conceito elaborado que o cutelo do instante imobiliza."[55]

A fotografia foi claramente um marco fulcral de viragem na História da Humanidade. Já no século XIX, Charles Baudelaire (1821-1867), no seu ensaio *O Público Moderno e a Fotografia*, referindo-se ao desenvolvimento da fotografia que se fazia sentir na época, afirmava: "A partir deste momento, a nossa sociedade repugnante correu, como Narciso, para contemplar a sua imagem vulgar na chapa metálica."[56] Surgia assim, mais concretamente no final da década de 1860, a industrialização do retrato fotográ-



Fig. 47. **André Disdéri**
José Manuel Hidalgo, 1860
Impressão albúmen em prata
19,8 × 23,2 cm

https://www.moma.org/collection/works/45679

[52] Byung-Chul Han, *A Salvação do Belo* (Lisboa: Relógio D'Água, 2016), 24.
[53] Han, 25.
[54] Melchior-Bonnet, 256.
[55] Melchior-Bonnet, 338.
[56] Charles Baudelaire, *The Painter of Modern Life* (London: Penguin Books, 2010), 143, Adobe PDF eBook. No entanto, não podemos deixar de referir a importância que Baudelaire incutia na moda, isto é, a valorização do novo, como um mecanismo essencial de modernidade.



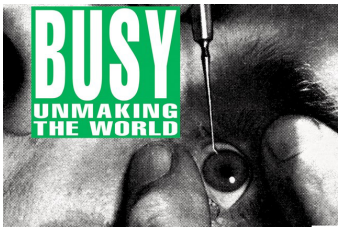


Fig. 48e 49. **Barbara Kruger**
Untitled (project for Dazed and Confused)
Litografia
https://www.dazeddigital.com/tag/barbarakruger

fico.[57] Passados dois séculos, assistimos ao seu apogeu máximo, por via do digital. Melchior-Bonnet refere que a massificação da fotografia, a par da difusão do espelho, ajudou a uma "*democratização do narcisismo*."[58] Regressemos por instantes a Barbara Kruger, em muitos dos seus foto-textos, podemos encontrar um triângulo subversivo entre a fotografia, o espelho e o narcisismo contemporâneo (fig. 48). Noutros, em grandes ampliações de imagens de olhos humanos, podemos observar o acto de infligir dor que anula o acto de contemplação (fig. 49). A artista diz-nos: "numa cultura baseada na imagem e na colisão do olhar e do ser, na colisão do narcisismo e do voyeurismo, o olho é o protagonista principal."[59]

Ao novo período na actual corrente pós-modernista, Lipovetsky define-o de *neo-narcisismo*. Hoje, Narciso, refere o filósofo francês, já não se encontra imóvel perante o espelhamento da sua imagem. A figura romântica de outrora deu lugar a um Eu que, perante o excesso de informação e a par do seu *hiper-investimento*, "torna-se um espelho vazio."[60] Lipovetsky refere que o indivíduo pós-moderno está "consagrado ao *self-service* narcísico e a combinações caleidoscópicas indiferentes."[61] Com um investimento emocional reduzido no espaço público, o *neo-narcisista*, afirma o autor, "socializa dessocializando."[62] Este posicionamento inédito, caracterizado por um indivíduo "esvaziado da sua identidade,"[63] é, também, segundo o autor, um obstáculo para a mobilização de massas. O indivíduo contemporâneo padece, nas palavras de

[57] A massificação do retrato deve-se, sobretudo, ao fotógrafo francês André Adolphe-Eugène Disdéri (1819-1889) que, em meados da década de 1850, idealizou um sistema para tornar as fotografias economicamente mais acessíveis. Numa só placa, que ficou conhecida como *carte-de-visite*, colocava vários retratos.
[58] Melchior-Bonnet, 220.
[59] Barbara Kruger em "Barbara Kruger: In Her Own Words", National Gallery of Art, Washington, 2016. Consultado a 3 de Junho de 2021, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8xi9qQb2SHU
[60] Lipovetsky, *Vazio*, 89.
[61] Lipovetsky, *Vazio*, 70.
[62] Lipovetsky, *Vazio*, 89.
[63] Lipovetsky, *Vazio*, 90.

Lipovetsky, de uma "apatia feita de sensibilização epidérmica ao mundo e simultaneamente de profunda indiferença em relação a ele."[64] Assistimos à promoção de um individualismo puro e sem limites em detrimento de uma cultura construída por conteúdos.

Lipovetsky define, ainda, de *narcisismo colectivo*, os pequenos grupos terapêuticos (de apoio a problemas íntimos), que reúnem os indivíduos com os mesmos interesses. Esta necessidade, segundo o autor, é "um sintoma social da crise generalizada das sociedades burguesas, incapazes de enfrentarem o futuro sem desespero."[65] Por seu lado, Melchior-Bonnet atribui a noção de narcisismo colectivo, a partir da proliferação do espelho, enquanto objecto pequeno e pessoal. A autora caracteriza uma sociedade mimética na qual se estabelece "uma espécie de osmose entre a imagem do grupo social e a do indivíduo, de espelhamento entre os dois."[66] Mais uma vez, encontramos uma relação que reforça a ideia que defendemos a propósito da homogeneização da sociedade.

Na perspectiva de uma análise mais alargada sobre a teorização do narcisismo, parece-nos importante, também, referir, embora de forma sucinta, o ponto de vista do historiador Christopher Lasch (1932-1994). Para o autor, o conceito de narcisismo precisa de ser analisado a partir de uma dimensão psicológica e não apenas de uma interpretação redutora ao nível do campo sociológico. Lasch caracteriza o narcisismo (por conseguinte, sob a luz da patologia psiquiátrica), como um conjunto bem definido de mudanças socioculturais e constituído: "da burocracia, da proliferação de imagens, de ideologias terapêuticas, da racionalização da vida interior, do culto do consumismo e, em última análise, das mudanças na vida familiar, assim como de padrões variáveis de socialização."[67] Estas condicionantes caracterizam o estado psíquico do narcisista para o qual, refere o autor, o mundo é um espelho do *Self*.

No final da década de 1970, Lasch serve-se deste padrão para identificar a sociedade americana[68] como uma cultura do narci-

[64] Lipovetsky, *Vazio*, 85.
[65] Lipovetsky, *Vazio*, 84.
[66] Melchior-Bonnet, 211.
[67] Lasch, 57.

sismo. Uma sociedade onde reina um indivíduo individualista, obcecado pelo reconhecimento dos outros, mas, no entanto, associado "a um medo da dependência, uma sensação de vazio interior, ódio reprimido sem limites e desejos orais insatisfeitos."[69] O indivíduo narcísico, segundo o autor americano, encontra-se mais próximo do *ódio-próprio* do que do *amor-próprio*. Seguindo este ponto de vista, o filósofo Han refere que, hoje, não existe "um autoenamoramento ou uma vaidade narcísica, mas um vazio interior. Não há aqui um eu estável e narcísico que se ame a si mesmo."[70] A este afastamento, Han designa-o de *narcisismo negativo*. Torna-se evidente, uma vez mais, a distância ao conceito clássico de Narciso.

Lasch, no entanto, caracteriza, ainda, o ser narcísico como um indivíduo que vive essencialmente no presente, sem referências com o passado e sem perspectivas do futuro. O autor afirma que daí advém a crise cultural que se faz sentir nos últimos tempos. Esta análise é também partilhada por Lipovetsky, como vimos anteriormente, pelo processo de personalização hedonista e pela ausência de ideologias.

II.2.1 - diálogo falocentrista

A partir das considerações que temos vindo a analisar, chegou agora a altura de introduzirmos o termo *self-narcísico*[71]. De modo

[68] Lasch argumenta que, a par da crise de confiança no poder político que ocorre nos E.U.A., também se fez sentir, de forma idêntica na Europa, levando o "actual mal-estar" a dimensões internacionais. O autor salienta: "A crise política do capitalismo reflete uma crise geral da cultura ocidental". Em Lasch, 11. Neste sentido, parece-nos importante referir a teorização realizada por Lasch na nossa pesquisa.

[69] Lasch, 57.

[70] Han, 24.

[71] A terminologia de *self-narcísico*, foi criada a partir da interpretação de António Damásio. A ideia tradicional do *self* relaciona-se com uma identidade,

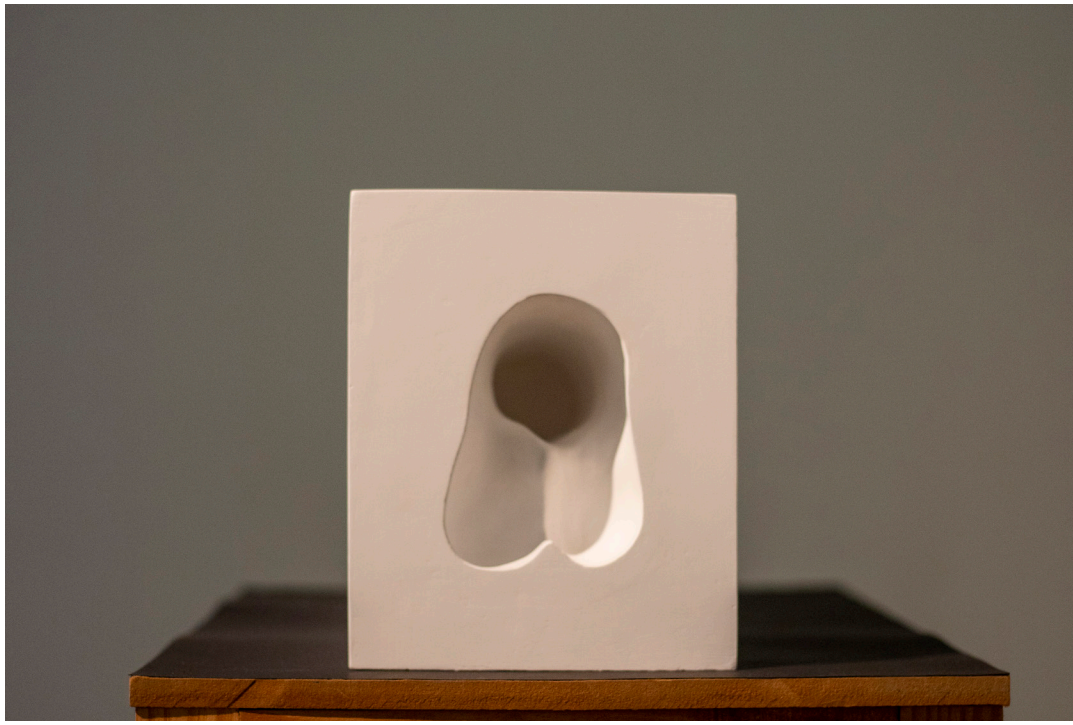


Fig. 50. **Isabel Dores**
Diálogo falocentrista, 2020

sucinto, o *self-narcísico* é caracterizado essencialmente por um individuo que se posiciona numa sociedade pós-moderna e que estabelece, como o próprio nome indica, uma relação directa entre o Eu e o narcisismo. Isto é, de um corpo contemporâneo que, desligado da sua natureza intrínseca e absorto pela imagem reflectida do eco do seu Eu, se torna vazio. Desta forma, o *corpo--Ser* e o *corpo-Estar* anulam-se, reciprocamente, permanecendo o reflexo da imagem de um individualismo extremo.

Sob a luz desta noção, de *self-narcísico*, corporificamos o *Diálogo falocentrista* (fig. 46 e 50), de 2020. Este trabalho

à qual o autor designa de *self autobiográfico*, para o nosso estudo, optou-se por associar à palavra "narcísico". A este respeito cf. António Damásio, *O Sentimento de Si: Corpo, Emoção e Consciência* (Lisboa: Círculo de Leitores, 2017).

pretende, assim, caracterizar um corpo que, diante de si mesmo e da sua autoridade, exerce um domínio social e cultural. Um corpo isolado em si próprio e com um Eu delirante. Neste sentido, o trabalho é representado, na sua essência, pelo órgão masculino - o falo. Através da tangência em espelho, explora-se o negativo de dois falos (em vazio), que quase se tocam num eixo vertical de simetria. O seu formato paralelepipedal e de carácter portátil, transporta, deste modo, um núcleo sem peso. Embora denso e compacto na sua materialidade, faz-se, ainda, a analogia para uma embalagem de mercadoria - um produto passível de ser consumido pelas massas. Na sua transfiguração, procura-se assumir um *corpo-objecto* como sendo o resultado de um universo entorpecido pelo poder.

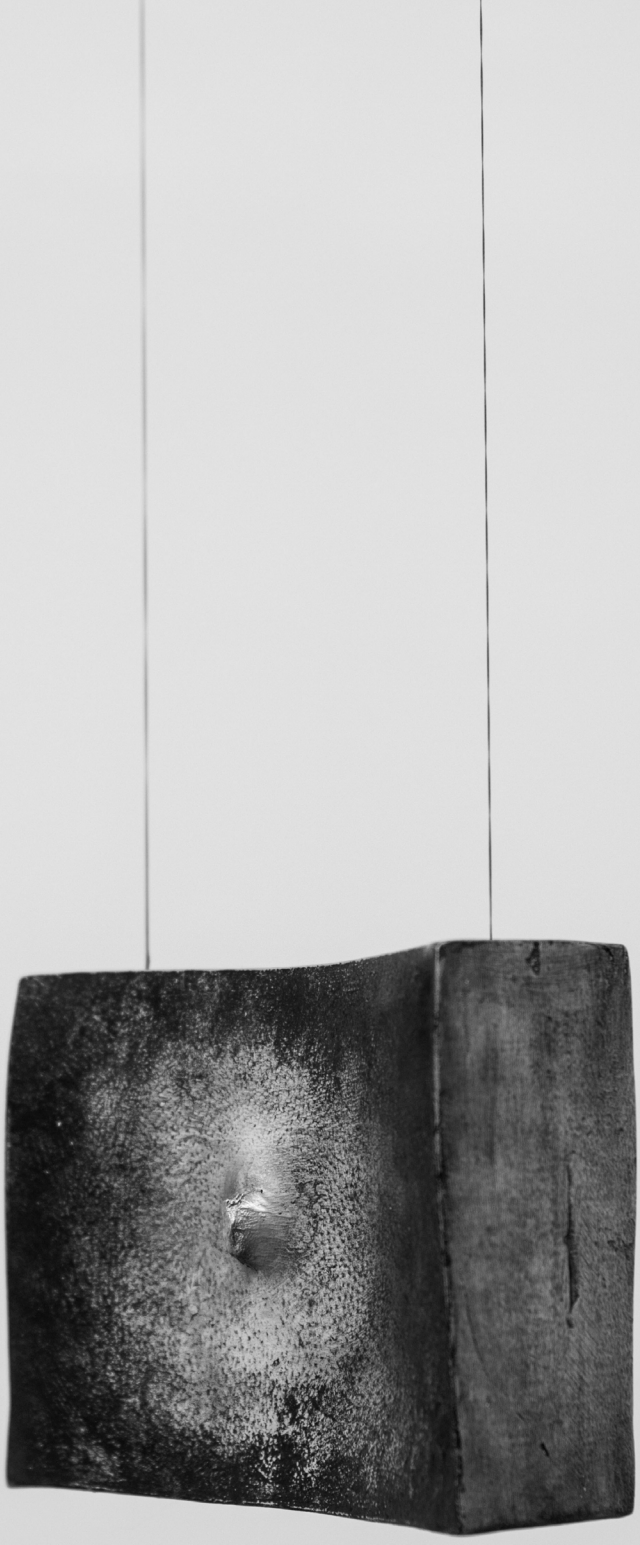
A palavra *diálogo*, inserida no título, pretende realçar no objecto a posição de "corpo falante" do homem que se opõe ao "corpo mudo" da mulher. Laura Mulvey (n. 1941) defende que o homem manifesta "as suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como portadora de significado não produtora de significado."[72] A ideia generalista do corpo masculino como orador e pelo qual irradia a cultura, contrapõe, assim, a fisicalidade do corpo feminino como máquina reprodutora, característica esta conferida pelo seu destino biológico social. Seguindo esta linha de pensamento, Peggy Phelan (n. 1948), argumenta que a mulher continua a ser mantida à margem da cultura: "Ao valorizar e marcar um género (com o falo), a cultura reproduz um só sexo e um só género, o *homo-sexual*."[73] Tanto Phelan como Mulvey, ambas feministas, definem claramente a predominância na sociedade de uma cultura de dominação falocrática.

[72] Laura Mulvey, "Prazer Visual e Cinema Narrativo" em *A Experiência do Cinema: Antologia* (Rio de Janeiro e São Paulo: Paz & Terra, 2018), 438, Adobe PDF eBook.
[73] Peggy Phelan, "The Ontology of Performance" em *Unmarked: The Politics of Performance* (London & New York: Routledge, 1993), 151, Adobe PDF eBook.

No entanto, o "cheio" do falo - "cheio de vida e que enche de vida"[74] -, ao se representar por um vazio, inverte-se a relação de positivo/negativo, ou seja, de masculino/feminino. Pretende-se, desta forma, metamorfoseá-lo na condição que é inerente ao órgão sexual feminino e de como este é tradicionalmente visto. De acordo com Bourdieu: "a vagina deve, sem dúvida, seu caráter funesto, maléfico, ao facto de que não só é vista como vazia, mas também como o *inverso*, o negativo do falo."[75] A visão androcentrista sobre o corpo masculino como "medida de todas as coisas", pretende ser contraposta em *Diálogo falocentrista*.

Para concluir, resta-nos salientar que a representação do falo como um espaço vazio, é, ainda, entendido, à semelhança de *Insert flesh II*, como um *objecto-medi-dor*. Deste modo, prevalece nestes dois trabalhos um certo grau de provocação que intenta a uma reflexão ou, quiçá, a uma utilização.

[74] Bourdieu fala-nos do "esquema de preenchimento (cheio/vazio, fecundo/estéril, etc.)" e da associação da "ereção fálica à dinâmica vital do enchimento, que é imanente a todo o processo de reprodução natural." Em Pierre Bourdieu, *A Dominação Masculina*, 2ª ed. (Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002), 11, Adobe PDF eBook.
[75] Bourdieu, 13.



II.3 - O sustentável peso do vazio

Milan Kundera, no seu romance, *A Insustentável Leveza do Ser* (1984), tece uma série de considerações sobre a noção de leveza e de peso, com as quais o ser humano se debate constantemente. Kundera, entende que "quanto mais pesado for o fardo, mais próximo da terra se encontra a nossa vida e mais real e verdadeira é."[76] Tomando por fio condutor esta noção estabelecida por uma relação que se torna quantificável, uma questão premente se coloca: qual o peso que o corpo contemporâneo carrega?

Se atendermos às observações feitas por Jean-Luc Nancy sobre "peso", este ocupa um lugar de extrema importância no corpo. Em toda a sua dimensão e plenitude, o corpo tem peso. Este pode ser sentido na pele, na carne, na alma ou até mesmo na consciência. O peso permite que os corpos comuniquem, como refere Nancy, "todos os corpos pesam uns sobre os outros e uns contra os outros."[77] É através do toque, com mais ou menos peso, que o corpo imprime e se deixa imprimir. É o peso que nos tenta manter sobre a terra, como reflecte, ainda, o filósofo francês, "o corpo *deve* pôr os pés no chão."[78] Por seu lado, Stephen Hawking diz-nos que somos feitos com os elementos mais pesados, como o carbono e o oxigénio.[79] Para Rui Chafes, com o seu incansável espírito criador e repleto de "emoções secretas"[80], também "fazer arte é produzir memória, peso."[81] As suas esculturas pesam pela relação do labor do peso do seu corpo. Apesar de, por vezes, poder ser difícil de carregar, o peso pode ser entendido, segundo

◁

Fig. 51. **Isabel Dores**
Sem título [umbigos], 2020
Estanho
16,5 x 5 cm | altura variável
Galeria Cozinha FBAUP

[76] Kundera, 13.
[77] Jean-Luc Nancy, *Corpus* (Lisboa: Vega, 2000), 92.
[78] Nancy, 10.
[79] Hawking, 191.
[80] Chafes, *Entre o Céu*, 60.
[81] Chafes, *Entre o Céu*, 59.

esta perspectiva, como uma densa carga positiva. A vida pesa. O amor tem peso. Gerar vida é carregar um peso sublime.

Em contrapartida, Parménides considera que ter "peso", é o par negativo do par positivo de ser "leve". No seu Poema, diz-nos que de um lado encontramos "a chama do fogo etéreo, branda, muito leve"[82] (isto é, a luz) e, do outro lado, oposta, "a noite sem luz, espessa e pesada."[83] No entanto, Lipovetsky argumenta que vivemos actualmente uma civilização materialmente leve, sendo a grande maioria da actividade dos indivíduos entendida como negativo. De acordo com a sua opinião: "Através do consumismo, vivemos o tempo da legitimação e da generalização social da leveza, enaltecida como valor quotidiano e modo de vida para todos."[84] Partindo da ideia do filósofo contemporâneo, podemos afirmar: o consumismo é leve, o descartável é leve, as cinzas são leves, o vírus é leve. O leve pode ser a poeira errante que o vento leva.

No entanto, outras questões se levantam: Será que podemos considerar que o vazio tem peso? E quanto pesa o vazio no corpo contemporâneo?

O vazio, como já analisámos, tem uma marcada presença e relação directa com o indivíduo contemporâneo. Prosseguindo esta relação e a partir da coexistência da dualidade entre *peso* e *leve* com o corpo, emergem duas noções de vazio que nos parecem relevantes procurar interpretar: o *vazio-leve* e o *vazio-pesado*. Embora, empiricamente, o conceito de vazio seja associado exclusivamente à leveza.

Ao vazio incorpóreo e fugaz, podemos, então, designar de *vazio-leve*. Isto é, um vazio que intenta a ser preenchido reciprocamente com múltiplos e pequenos prazeres, gerando uma falsa imagem de realização. A exaltação do consumismo pelo novo e pelo descartável, impulsionada pela cultura, vai-se sucedendo, entre objectos, imagens, pessoas, afectos, e entre tantas outras

[82] José Trindade Santos, *Da Natureza: Parménides* (Brasília: Thesaurus, 2000), 27, Adobe PDF eBook
[83] Santos, 27.
[84] Gilles Lipovetsky, *Da Leveza: Para Uma Civilização do Ligeiro* (Lisboa: Edições 70, 2016), 29.



Fig. 52. **Isabel Dores**
Sem título [umbigos], 2020 (detalhe)

coisas avaliadas e consideradas de passagem leve e rápida. Este vazio tem um sentido de horizontalidade. Podemos considerar que este é o que o corpo contemporâneo carrega, massiva e ciclicamente, mas, no entanto, com um espírito leve.

Ao vazio corpóreo, denominamos de *vazio-pesado*. É o vazio, como já identificamos, produtivo. É o vazio dos pensadores, dos poetas, dos artistas. É o vazio que, pela força de uma vontade cósmica, se torna num cheio, único, com identidade, com essência e que perdura no tempo, ou seja, longo e lento. É um vazio que vincula, que resiste dentro e para além da essência da existência humana. Este vazio tem um sentido de verticalidade.

No seguimento desta análise, podemos entender que o trabalho, *Sem título* [umbigos] (fig. 51 e 52), de 2020, incorpora, através da relação entre a materialização do vazio com o seu sentido de verticalidade, a noção de *vazio-pesado*. Este trabalho, à semelhança de *Sem título* [mãos], cristaliza uma tangência de um lugar de vazio que circunscreve o corpo. Ao comungar, em





Fig. 53 e 54. **Jean Cocteau**
Le Sang d'un Poète, 1932
[stills do filme]

simultâneo, com a presença corporal (exterior) e com a da metafísica (interior), este *vazio-refúgio* torna-se no local de comunicação consigo próprio – o corpo a corpo. Contudo, o *Self* que se espelha, à semelhança da figura mitológica de Narciso, não pretende prevalecer como primazia de um Eu em absoluto. Este espaço pode ser interpretado como um lugar onde o espelho permite uma reflexão, assegurando, no entanto, a sua identidade. Numa das cenas do filme de Jean Cocteau (1889-1963), *Le Sang d'un Poète* (1932), quando o jovem protagonista, olhando-se ao espelho, mergulha, literalmente, no seu vazio, o autor realça que os "espelhos deviam reflectir um pouco mais, antes de enviarem de volta as imagens."[85] A travessia do jovem torna-se numa aventura onírica e reflexiva e o espelho não é usado por ostentação, mas como descoberta do seu Eu. É dentro do universo desta procura que a concretização deste trabalho pretende ser percepcionada, não só como um espaço aberto à introspecção, como também convocar a união entre o *corpo-Ser* e o *corpo-Estar*. O peso do volume suspenso, marcado pela fundição do metal e pelo seu eixo vertical de simetria, intenta, assim, à presença silenciosa de um corpo, sem manifestações estrepitosas e sem brilho.

Rainer Maria Rilke (1875-1926), através das suas eloquentes palavras, declara a importância de nos reconhecermos e não nos iludirmos com o nosso reflexo no espelho. Isto é, distinguirmo-nos como um corpo real e não como uma imagem turva. Neste sentido, Rilke escreve: "Por mais que o espelhamento no tanque/ possa confudir-se-nos:/ *Saberás a imagem*."[86] Em *Sem título* [umbigos], a materialização de uma imagem espelhada do *Self*, segue este pensamento. A imagem, não é apenas realizada entre os dois pólos - positivo e negativo – como também, entre a projeção e a percepção. Voltemos a Melchior-Bonnet. A propósito de Rilke encontrar no espelho um lado "luminoso" e não

[85] *Le Sang d'un Poète*, de Jean Cocteau (França: 1932). Consultado a 19 de Outubro de 2020, disponível em: https://mubi.com/pt/films/the-blood-of-a-poet
[86] Rainer Maria Rilke, *Os Sonetos a Orfeu* (Lisboa: Relógio D'Água, 2005), 29.

apenas o lado obscuro, a autora refere: "o nada do vazio é também o tudo, o sempre das virtualidades infinitas."[87]

Também para Antony Gormley (n. 1950), o vazio pode ser transfigurado no *tudo*. Em trabalhos como *Flesh* de 1990 (fig. 55) e *Sense* de 1991 (fig. 56), Gormley cria uma pesada massa cúbica de betão que delimita o espaço em vazio de quase toda a totalidade do seu corpo. Além destes dois blocos prefigurarem "uma noção comprimida de arquitectura"[88], envolvendo o seu corpo com o mundo, são também mensurados, nas palavras do artista, como: "o espaço mínimo necessário para um homem ocupar."[89] Aqui, podemos sentir o peso na materialidade do vazio que habita o exterior do seu corpo e que, assim, se torna táctil.

Enquanto, grande parte das suas esculturas de chumbo ou de ferro, fechadas e seladas, contém na ficha técnica o elemento *ar*, em *Flesh* e *Sense*, deparamo-nos com um volume no qual os limites do seu corpo, como os pés, as mãos e a cabeça, estão abertos e livres. Ou seja, o ar não está contido, mas circula entre o interior das obras e o exterior que as envolve. O artista, nestas obras, assume como único material utilizado o betão. Em esculturas como *Learning to Think* (1991) ou *Still Falling* (1990), pelo contrário, o ar está hermeticamente selado. Esta carga, que preenche o interior vazio das obras, é adquirida como uma respiração interna e uma energia que está inacessível.

Para Gormley, o cerne do seu trabalho foca-se, acima de tudo, no que significa habitar o corpo na sua essência, "nas qualidades internas das coisas e das pessoas"[90], e não na sua forma. Através da auto-representação, o escultor explora o espaço que limita o seu corpo e a sua relação com o universal, através de um "pensamento arquétipo."[91] Gormley considera que: "A acção



Fig. 55. **Antony Gormley**
Flesh, 1990
Betão
36 x 198 x 174 cm

https://antonygormley.com/sculpture/chronology-item-view/id/2170/page/698#p1



Fig. 56. **Antony Gormley**
Sense, 1991
Betão
74.5 x 62.5 x 60 cm

https://antonygormley.com/sculpture/chronology-item-view/id/2407/page/681#p1

[87] Melchior-Bonnet, 354.
[88] Entrevista com Declan McGonagle, em John Hutchinson, E. H. Gombrich e Lela B. Njatin, *Antony Gormley* (London: Phaidon, 1995), 141.
[89] Entrevista com McGonagle, 141.
[90] Lewis Biggs e Juan Muñoz, *Entre el Objecto y la Imagen* (Madrid: Ministerio de Cultura, The British Council, 1986), 17.
[91] Biggs e Muñoz, 18.

pode ser confundida com a vida. Grande parte da vida humana está escondida. A escultura, na sua quietude, pode transmitir o que pode não ser visto."[92] No caso específico destas duas obras, parece-nos evidente a fisicalidade de um peso do vazio como uma medida de visibilidade.



Fig. 57. **Rachel Whiteread**
Ghost, 1990
Gesso e estrutura de aço
269 × 355,5 × 317,5 cm

https://gagosian.com/quarterly/2017/11/03/solid-recollections-rachel-whiteread/

Um outro caso exemplar que nos parece incorporar a ideia de *vazio-pesado* como um princípio, é o da artista Rachel Whiteread (n. 1963). O espaço vazio e invisível, materializado no peso de objectos ou de monumentos, atravessa toda a sua prática artística. Através do uso do molde directo, Whiteread apropria-se do espaço negativo e transforma-o, segundo Keith Patrick, num "não-mundo" que se torna físico e concreto através da escultura. Patrick, diz-nos que a presença da "estranheza"[93] do espaço negativo representa, no entanto, espaços reais e tempos específicos, e passa a existir, também, na mente do espectador.

Por sua vez, Michael Tarantino (1948-2003) refere que a evidência de uma ausência nas obras de Whiteread "é o espaço que existe entre as coisas, o espaço onde se encontra a razão, a percepção e a imaginação."[94] Este é, assim, um espaço específico e absoluto, de testemunho de narrativas, e onde se convocam os corpos em silêncio. Com uma concepção oposta ao de Antony Gormley, o vazio para Whiteread é, assim, o do espaço dos objectos onde o corpo é evocado apenas pela sua memória.

Para concluirmos utilizaremos as palavras de Paulo Venancio Filho (s.d.), que a propósito da obra de Rachel Whiteread, nos parece resumir o âmbito do que temos vindo a analisar: "Hoje, quando tudo parece transparente, o trabalho é opaco; quando

[92] Entrevista com McGonagle, 118.
[93] Keith Patrick, *Escultura Britânica Contemporânea: De Henry Moore aos Anos 90* (Santiago de Compostela e Porto: Auditorio de Galicia e Fundação de Serralves, 1995), 88.
[94] Rosalind Krauss; Michael Tarantino; Stuart Morgan; Bartomeu Marí; *Rachel Whiteread* (Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, 1997), 17.

tudo pode ser penetrável, o trabalho é impenetrável; quando tudo está em movimento, o trabalho é inerte; quando tudo se desmancha no ar, o trabalho é sólido."[95]

[95] Paulo Venancio Filho e Ann Gallagher, *Rachel Whiteread* (Rio de Janeiro e São Paulo: Artviva, 2003), 32.

CAPÍTULO III

DAS METAMORFOSES

Sempre o mutável,
Sempre a matéria, mudando, desfazendo-se, realizando-se,
Sempre as oficinas, as fábricas divinas,
Produzindo imagens.

Olha, tu ou eu,
Ou qualquer mulher, homem ou nação, conhecidos ou desconhecidos,
Parecemos criar sólidas riquezas, força, beleza,
Mas realmente só criamos imagens.
[...]

Walt Whitman, *Folhas de Erva*


SEM SER, EXISTIMOS

III.1 - das metamorfoses do mundo

O mundo encontra-se, hoje, em processo de metamorfose, assim o diz Ulrich Beck. O sociólogo adverte que está em acção contínua, espontânea[1], irreversível e com efeitos secundários desconhecidos. O mundo não está apenas em mudança, como sempre aconteceu ao longo dos séculos da História da Humanidade, mas a sua metamorfose, nas palavras de Beck, "implica uma transformação muito mais radical, na qual as velhas certezas da sociedade moderna desaparecem, e algo de novo emerge."[2] O que quer isto dizer?

Vejamos, Beck aponta, de forma clara, vários agentes que segundo a sua perspectiva têm contribuído para a metamorfose do mundo e, consequentemente, para a mudança da estrutura de ser no mundo dos humanos. Entre esses agentes, realçamos os seguintes: a digitalização do mundo[3], a cosmopolização do mundo[4], o mercado global[5], a tecnologia médica[6] e as alterações climáticas[7]. Beck, diz-nos que, "a uma velocidade verdadeira-

◁

Fig. 58. **Isabel Dores**
Sem ser, existismos, 2020 (detalhe)
Átrio FBAUP

[1] Ulrich Beck refere que "a metamorfose do mundo é uma coisa que acontece; não é um programa." Ulrich Beck, *A Metamorfose do Mundo* (Lisboa: Edições 70, 2016), 32.
[2] Beck, 16.
[3] Serve de exemplo o uso do telemóvel, do qual Ulrich Beck argumenta que os seus utilizadores são metamorfoseados em recursos (dados) controláveis, sendo esta uma característica fundamental da metamorfose. Em Beck, 22.
[4] Entre a política, a economia, a religião, a migração, o entretenimento ou o corpo. A este respeito, Beck afirma: "para se ter sucesso, é preciso abrir-se ao mundo!" Beck, 23.
[5] Beck refere que o mercado global "está a levar-nos todos à ruína." Beck, 31.
[6] O autor adverte que "as questões fundamentais levantadas pela manufaturabilidade da vida humana estão a ser respondidas por meio do poder silencioso do mercado mundial capitalista." Beck, 49.
[7] Uma das metamorfoses causada pelas alterações climáticas, indicadas por Beck, corresponde à subida do nível do mar que "está a criar mudanças nas paisagens da desigualdade – desenhando novos mapas do mundo." Beck, 54.

mente *inconcebível*"[8], a metamorfose do mundo "esmaga" pessoas e instituições, sendo que muitos dos conceitos fundamentais (políticos, sociais ou familiares) tornam-se agora anacrónicos e vazios de significado. Beck, acrescenta, ainda: "Estou preocupado não com o presente na sua totalidade, mas com o que é novo na nossa realidade presente."[9] A sua análise centraliza-se, assim, no novo desconhecido (perante a inexistência de precedentes históricos) que emerge da relação directa com uma potencial sociedade de risco mundial.

Michel Serres, encara a transformação do mundo também como algo historicamente incomparável. O autor atribui, como principal causa, a rápida velocidade com que as técnicas se transformam. Em simultâneo, "o corpo se metamorfoseia, o nascimento e a morte mudam, assim como o sofrimento e a cura, as profissões, os habitáts, o ser no mundo."[10] Com o predomínio das novas tecnologias, pela sua constância, excesso e disponibilidade, Serres afirma que o saber deixou de ser absoluto: "É o fim da era do saber."[11] Esta posição tem sido também defendida por Jean-François Lyotard (1924-1998) que argumenta a existência da "mercantilização do saber"[12], por via da globalização, afectando radicalmente toda a cultura Ocidental. Segundo a sua opinião, a entrada na pós-industrialização e no pós-modernismo, é marcada, acima de tudo, pela grande "transformação da natureza do saber"[13], que passa a ser normalizado, miniaturizado e comercializado. O autor refere, ainda, que "o saber é e será produzido para ser vendido"[14], acrescentamos nós, metamorfoseando-se em mais um produto do consumismo.

Por sua vez, tomando de exemplo as actividades cosmopolitas (também de uma geração mais nova), educada por um novo

[8] Beck, 76.
[9] Beck, 33.
[10] Michel Serres, *Polegarzinha* (Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013), 29, Adobe PDF eBook.
[11] Serres, 45.
[12] Jean-François Lyotard, *A Condição Pós-Moderna*, 12ª ed. (Rio de Janeiro: José Olympio, 2009), 5, Adobe PDF eBook.
[13] Lyotard, 4.
[14] Lyotard, 5.

enquadramento da publicidade e com uma exposição virtual da intimidade aberta ao mundo global, Umberto Eco, adverte para uma das maiores "revoluções antropológicas depois do neolítico."[15] Gilles Lipovetsky, no entanto, recua ao ano de 1940, como já referimos no capítulo anterior, e a este novo período em curso, designa-o de "mutação antropológica."[16] Segundo a sua opinião, a transformação social do estar no mundo está sobretudo associada à revolução do consumo, isto é, a passagem do capitalismo autoritário para um "capitalismo hedonista e permissivo."[17]

A questão do consumismo está fortemente presente na análise que Zygmunt Bauman (1925-2017) realiza sobre a sociedade contemporânea - a qual designa de *líquida*. Esta é uma sociedade cuja principal estratégia é direccionar o ser no mundo a um valor existencial consumista. Neste sentido, o sociólogo fala-nos de uma "revolução consumista líquida-moderna."[18] Sem descurar a importância, da atividade cultural e comercial dos artefactos que hoje habitam os museus e que revelam toda uma identidade civilizacional da humanidade, Bauman argumenta, deste modo, que a grande e fulcral mudança é a transição do consumo para o consumismo e, por conseguinte, "a transformação dos consumidores em mercadorias."[19]

Murray Schafer, por seu lado, adverte para a mudança drástica da paisagem sonora do mundo e para os "perigos de uma propagação indiscriminada e imperialista."[20] Schafer argumenta que o *novo* habitat do corpo contemporâneo, como referimos no subcapítulo II.1.1, *dos sons do vazio*, está circunscrito por um ambiente acústico de "novos sons, que diferem em qualidade e intensidade dos do passado."[21]

[15] Umberto Eco, *Pape Satàn Aleppe: Crônicas de Uma Sociedade Líquida* (Rio de Janeiro: Record, 2017), 90, Adobe PDF eBook.
[16] Gilles Lipovetsky, *A Era do Vazio* (Lisboa: Edições 70, 2018), 82.
[17] Lipovetsky, *Vazio*, 82.
[18] Zygmunt Bauman, *Vida Para Consumo* (Rio de Janeiro: Zahar, 2012), 38, Adobe PDF eBook.
[19] Bauman, 29.
[20] R. Murray Schafer, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World* (Vermont: Destiny Books, 1994), 3.
[21] Schafer, 3.



Fig. 59. **Isabel Dores**
Sem ser, existimos, 2020 (detalhe)
Átrio FBAUP

Perante as teorias defendidas pelos autores, acima referidos, podemos observar que tanto o ser no mundo como o estar no mundo do ser humano, tornam-se um ponto comum na análise que efectuam sobre o processo da "metamorfose" em curso. O corpo contemporâneo, originando e absorvendo a uma velocidade estonteante todas as enormes transformações, revoluções, mutações e mudanças, metamorfoseia-se e vai apagando *leis naturais*, até então consideradas como imutáveis. Este é, também, um ponto referencial para a idealização do trabalho *Sem ser, existimos* (fig. 58, 59 e 60). Ao completar o que já atrás explanámos, nos centralizamos agora na questão da metamorfose através da efemeridade pela qual é representada[22]. Neste sentido, pretende-se evidenciar as duas posições de metamorfose do corpo contemporâneo: o *corpo-Ser* e o *corpo-Estar*. Desta forma, a representação do coração em múltiplos de gelo – o núcleo do *Ser* - pretende fazer uma analogia com a *mutação* climática – o *corpo-Estar* - por se entender ser este o agente global com o efeito mais irreversível da metamorfose do mundo.

Segundo esta premissa, procura-se, assim, problematizar uma humanidade que se impõe soberbamente sobre a Natureza. Os corações, expostos e unidos pela malha de uma rede de pesca e suspensos por um anzol, tornam-se frágeis e volúveis perante uma atmosfera com uma temperatura mais elevada. O volume

[22] Cf. *Sem ser, existimos*, em: https://vimeo.com/398321978



Fig. 60. **Isabel Dores**
Sem ser, existimos, 2020 (detalhe)
Átrio FBAUP

sólido dos corações, tal como os glaciares da calota polar, pela acção do sobreaquecimento, gradualmente se liquidifica. O lacrimejar, contínuo e progressivo, pretende criar uma tensão entre a temporalidade e a efemeridade do objecto representado. O som do impacto sobre o receptáculo que acolhe a água, acrescenta tempo e dimensão espacial à atmosfera. Desta forma, o gotejar, audível através da amplificação eletroacústica, procura captar a atenção de quem passa. Segundo Michel Chion (n. 1947), o som com um desenvolvimento irregular e imprevisível, "coloca o ouvido e toda a atenção em alerta constante"[23], criando uma animação temporal maior.

Sem ser, existimos, através da sua materialidade, ambiciona à interacção, bem como à reflexão, por parte dos espectadores que são confrontados com a sua multidisciplinaridade. Lipovetsky afirma que "as pessoas habituam-se sem dilacerações ao «pior» que se consome nos *media* [...] A ameaça económica e ecológica não conseguiu penetrar em profundidade a consciência indiferente dos nossos dias."[24] Neste sentido, com a inscrição do título no receptáculo, à semelhança de trabalhos anteriores, pretende-se, ainda, acrescentar uma presença e impor a sua leitura. A sua forma planetária, remete para o depósito de algo que não

[23] Michel Chion, *A Audiovisão: Som e Imagem no Cinema*, 3ª ed. (Lisboa: Texto & Grafia, 2016), 19.
[24] Lipovetsky, *Vazio*, 85.

só está a ser irreversivelmente metamorfoseado, como também destruído. No final da acção[25], prevalece um ambiente vazio, sem os corações e sem o compasso preenchido pelo gotejar - "tudo voltou ao silêncio: mas já não é o mesmo silêncio."[26] O coração humano deixa de *Ser* e consigo leva uma parte do seu universo.

Sigmund Freud identifica e destaca três origens que ameaçam a felicidade e o bem-estar do ser humano: "a prepotência da natureza, a fragilidade do nosso próprio corpo"[27] e a relação com os seus semelhantes. Freud argumenta com clareza que, ao longo da História, o ser humano foi impondo, com sucesso, o seu domínio civilizacional sobre a Natureza, e, no entanto, "todos os meios a que recorremos para nos protegermos da ameaça das causas do sofrimento pertencem a essa mesma civilização."[28] Neste sentido, Freud afirma que apesar da rápida proliferação dos meios de comunicação, dos animais selvagens e perigosos terem sido extintos, e do incentivo à criação de animais domésticos, permanecemos angustiados com um sentimento de mal-estar e de descontentamento. O ser humano progride, afasta-se da Natureza e torna-se infeliz.

Diante destes factos, não nos restam muitas dúvidas que o mundo, de braço dado com a civilização, se encontra em rápido processo de metamorfose. No entanto, importa salientar que o nosso planeta continuará na sua "prepotência" (para utilizarmos a palavra de Freud), a orbitar no universo até que uma causa maior o demova, e não a da mão do ser humano. Como refere Beck, é a imagem que temos do mundo que está a "perecer". O autor diz-nos que "as alterações climáticas podem provocar secas numa região e novas vinhas noutra região"[29], independentemente dos efeitos

[25] Importa referir que o processo de descongelar durou um dia e o trabalho esteve exposto no final do mês de Fevereiro (mês de temperatura fria).
[26] Jean-Paul Sartre, *A Náusea* (Porto: Porto Editora, 2018), 91.
[27] Sigmund Freud, *O Mal-Estar na Civilização* (Lisboa: Relógio D'Água, 2008), 37.
[28] Freud, 38.
[29] Beck, 34. Não sendo aqui o espaço, esta teoria, no entanto, levanta muitas discussões sobre a sua praticabilidade.

secundários que daí advenham[30]. Isto vai também de encontro ao que nos diz o princípio atribuído a Antoine Laurent de Lavoisier (1743-1794): "na natureza nada se cria e nada se perde, tudo se transforma."[31] Contudo, Beck acrescenta que a metamorfose do mundo "desafia a nossa maneira de estar no mundo."[32] Porém, nós, os seres humanos, com o nosso "superego civilizacional"[33], poderemos um dia acordar e perceber que deixámos de ter condições para acompanhar a sua veloz metamorfose e assim sucumbirmos aos seus pés. Como profere Walt Whitman (1819-1892), dirigindo-se à *Morte*, e ouvindo as lamentações das estrelas: "Caí sobre o lamento incoerente dos ossos secos."[34]

III.1.1 - do *modus operandi* espectacular

A arte contemporânea não está indiferente ao processo de metamorfose do mundo. A proliferação de uma indústria cultural, que se alia à indústria do espectáculo, tem procurado estabelecer uma cumplicidade com os artistas. Deste modo, a relação da obra do artista com o seu espectador sofre uma metamorfose, e a arte,

[30] O autor refere como efeitos secundários, as desigualdades sociais e as relações de poder sociais. Beck, 34.
[31] No entanto, a Lei de conservação das massas ou a Lei de Lavoisier, como é actualmente conhecida, segundo a opinião de Bernadette Bensaude-Vincent, terá sido apenas enunciada por Lavoisier, na seguinte fórmula: "nada se perde, nada se cria", num dos capítulos do *Tratado Elementar de Química*, publicado em 1789. A autora refere, ainda, que Lucrécio (c. 94 a.C. – c. 50 a.C.) teria já formulado: "nada nasce de nada; nada volta ao nada". Em: Bernadette Bensaude-Vincent, "Lavoisier: Uma Revolução Científica", em *Elementos Para uma História das Ciências II: Do Fim da Idade Média a Lavoisier*, direcção de Michel Serres, 197–221 (Lisboa: Terramar, 1996), 201, Adobe PDF eBook.
[32] Beck, 35.
[33] Utiliza-se a expressão de Freud.
[34] Walt Whitman, *Folhas de Erva* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2003), 107.



Figs. 61. **Mathew Barney**
The Order: Cremaster, 2003

[still do filme]

afirma Lipovetsky, "segue agora as regras do mundo mercantil e mediático."[35] Por sua vez, Andreas Huyssen (n. 1942), afirma que os museus, com as suas exposições, acomodaram-se aos interesses do público: "o espectador, cada vez mais, parece estar à procura de experiências enfáticas, de uma compreensão instantânea, de *stellar events* e de exposições *blockbusters*, em vez de uma apropriação séria e meticulosa de conhecimento cultural."[36] O espectador, refere ainda Huyssen, sem estímulos para um pensamento crítico, tem uma visão mais superficial das actividades culturais. A este respeito, sobre uma vigente civilização do espectáculo, Rui Chafes afirma que "o sensacionalismo, a frivolidade, a superficialidade e o entretenimento são a expressão de uma indiferença passiva que aceita tudo como sendo cultura até chegarmos ao ponto de já não saber o que é a cultura."[37] Rosalind Krauss (n. 1941), partilha de opinião semelhante e argumenta que o espectador é um sujeito embevecido por práticas mais extáticas e desprovido de um interesse cultural. O museu industrializado, afirma Krauss, "tem necessidade do sujeito tecnológico, o sujeito à procura, não de afectos, mas de intensidades, o sujeito que experiencia a sua própria fragmentação como euforia, o sujeito cujo campo de experiências deixou de ser a história, mas sim o próprio espaço."[38]

Perante tal cenário, revela-se particularmente interessante a análise da obra *Cremaster 3*, de 2003 (uma parte do mítico Ciclo *Cremaster*), do artista Matthew Barney (n. 1967), tanto pelo recurso à metamorfose do corpo, como pelo distinto formato expositivo museológico. No filme *The Order: Cremaster 3*[39] (fig. 61), podemos observar toda uma eloquente narrativa desenvolvida em cinco estranhas camadas. Iniciando pelo piso térreo, Barney,

[35] Lipovetsky, *Vazio*, 22.
[36] Andreas Huyssen, "Escape from Amnesia: The Museum as Mass Medium", em *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, 13–35, (New York: Routledge, 1995), 14.
[37] Chafes, 55.
[38] Rosalind Krauss, "The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum", *The MIT Press / October,* Vol. 54, (1990), 3–17.
[39] Matthew Barney, *The Order: Cremaster 3* (E.U.A.: 2003), DVD (Atalanta Filmes, 2006).

realiza uma enérgica escalada ao longo das varandas do Museu Guggenheim de Nova Iorque (com a ajuda de equipamento de alpinismo), até alcançar Richard Serra que encarna o papel *The Hiram Abiff*. Nos diferentes patamares, Barney enfrenta uma diversidade de corpos mascarados, metamorfoseados, protésicos e híbridos, que revelam toda uma complexa narrativa performativa envolta em referências mitológicas e maçónicas. O seu próprio corpo, com um alto desempenho atlético, é apresentado como *The Entered Apprentice* vestido de soldado escocês que no lugar da boca perfigura um buraco ensanguentado, mas tamponado com um lenço de cetim. Outro corpo performativo intrigante é o da paraolímpica e manequim Aimee Mullins que veste *The Entered Novitiate*. As suas pernas protésicas contrastam fortemente com uma linha de mulheres, disfarçadas de cordeiros, que dançam atirando as suas longas pernas sincronizadas (fig. 62 e 63). É a antítese entre a carne sincronizada e o tecnológico espontâneo. No último anel do Museu, Richard Serra atira *petroleum jelly* aquecida contra duas placas de aço. A mutabilidade do material vai-se escapulindo pelo serpenteante declive, que caracteriza a arquitetura do edifício, e acaba por percorrer todas as camadas, ao que nos parece, num desejo de as fundir. Barney, em *The Order*, confronta-nos com um denso e intricado simbolismo e com uma sobreposição de mitos, que nos obriga a recriar as ligações no nosso imaginário. O editor de arte Alex Needham (s.d.), afirma que, apesar de o *Cremaster Cycle* ser um projecto "ligeiramente viril, faz parte do conceito – muito do trabalho é sobre a vontade de poder e o confronto entre natureza e sociedade."[40] Por outro lado, com um olhar extremamente crítico, Hal Foster (n. 1955), afirma que "o espectáculo é a própria lógica de um Matthew Barney, o seu «médium» [...], e para muitos ele aproveita-o ao máximo."[41]





Figs. 62 e 63. **Mathew Barney** *The Order: Cremaster*, 2003

[still do filme]

[40] Jordan Hoffman e Alex Needham, "Matthew Barney's Cremaster Cycle: Nine Hours of 'Challenging' Art on Film" (The Guardian, 2015). Consultado a 9 de Março de 2021, disponível em: https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/jul/14/matthew-barney-cremaster-cycle-art-film

[41] Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois e Benjamin Biuchloh, *Arte desde 1900: Modernidad, Antimodernidad, Posmodernidad* (Madrid: Akal Ediciones, 2006), 675.





Fig. 64 e 65. **Sebastião Resende**
Fecit Potentiam, 2014
Instalação

Cortesia do artista

Com uma prática artística conceptual distinta, Sebastião Resende (n. 1954), confronta-nos com um projecto onde a subtileza do recurso à metamorfose, questiona a transformação expositiva dos museus de arte contemporânea. Em *Fecit Potentiam*[42] (fig. 64 e 65), de 2014, Sebastião Resende apresenta-nos uma exposição interdisciplinar onde, entre outras peças, surge a primeira de uma série de maquetas já então existentes de museus contemporâneos elaboradas em cartão e delicadamente habitadas pela *bombyx mori*[43]. Ao ocupar e interagir com a labiríntica escultura, a *bombyx mori* cria uma narrativa semelhante a um acto performativo. Na atmosfera do espaço expositivo podemos ouvir uma composição baseada nos sons de diversas gravações naturais, desde a alimentação dos bichos à deslocação das borboletas, que evolui para uma composição sonora. Alinhadas nas paredes, macrofotografias revelam-nos magníficos seres alados. Na escultura de papel, podemos observar engenhosos casulos que o insecto foi construíndo, meticulosamente, à volta de si mesmo, um longo fio de seda. A metamorfose em mariposa acaba por eclodir dentro do espaço museológico. Através de uma metáfora, Resende questiona as actuais instituições museológicas e a dialéctica com os artistas e com o público.

Com início em 2005, este projecto teve origem na investigação do ciclo de vida da *bombyx mori*. Partindo de um processo documental de registo fotográfico deste insecto, mais tarde, Sebastião Resende expandiu a sua pesquisa a plantas arquitectónicas de museus contemporâneos conhecidos a uma escala internacional. Tendo como ponto de partida o Museu de Serralves (Porto), outros, como o MAC Niterói (Rio de Janeiro), o Museu Soumaya (Cidade do México) e o CGAC (Santiago de Compostela) fazem parte deste conjunto. O longo projecto de investigação de Sebastião Resende, encontra o seu fim em 2019, com a apresentação da exposição *Quando se extinguiram o espaço ficou vazio*, na Casa das Artes (Porto). As nove esculturas-maquetas

[42] Exposição Individual de Sebastião Resende, Sismógrafo, Porto, 2014.
[43] Em português: bicho-da-seda. É considerado como um dos primeiros animais a ser domesticado pelo ser humano.

apresentadas pela primeira vez no seu conjunto, agora despovoadas, silenciosas, e visivelmente marcadas pela passagem dos bichos-da-seda, formalizam metaforicamente, através dos seus despojos, a ruína do museu.

Se, como afirma André Malraux (1901-1976), no passado, os museus "impuseram ao espectador uma relação completamente nova com a obra de arte"[44], nos dias de hoje, são os espectadores que se impõem e transformam o museu como instituição. Como refere Marcel Duchamp (1887-1968): "É o espectador que faz os museus, que estabelece os princípios do museu."[45]

Para concluir, parece-nos interessante realçar uma similitude em ambas as exposições que nos é dada pelas características estruturais apresentadas. Na interacção performativa com o espaço museológico, Matthew Barney, metamorfoseado, está munido de um arnês que o ajuda na vertiginosa escalada. Da mesma forma, a *bombyx mori*, munida com o fio de seda, interage, percorre e se pendura, nas maquetas de cartão que representam os museus. No entanto, a interacção de Barney com o espaço museológico, é rápida e espectacular. A da acção "performativa" da *bombyx mori*, é lenta e fatal. O ciclo da sua metamorfose, bem como o seu fim, é revelado pelo perdurar do tempo, que se torna linear e contemplativo.



Fig. 66. **Sebastião Resende**
Fecit Potentiam, 2014
Instalação

Cortesia do artista



Fig. 67. **Mathew Barney**
The Order: Cremaster, 2003

[still do filme]

[44] André Malraux, *As Vozes do Silêncio, Volume I* (Lisboa: Livros do Brasil, 1991), 9.
[45] Pierre Cabanne e Marcel Duchamp, *Marcel Duchamp, Engenheiro do Tempo Perdido* (Lisboa: Assírio & Alvim, 1990), 111.



III.2 - entre o corpo e o objecto

Se, no passado, o corpo foi maioritariamente dividido em matéria e alma, hoje assistimos, no entanto, ao seu estilhaçar. Encontramo-nos no reino do *corpo-fragmento* que se desagrega numa pluralidade carnal impudente. O corpo deixou de ser sentido como um todo, uníssono na sua corporalidade, e passou a ser contabilizado em múltiplos adereços em constante manutenção: cabelo, lábios, unhas, dentes, pele, seios, glúteos, abdómem. Tudo é passível de ser aperfeiçoado, melhorado, transformado, reconstruído, preenchido, insuflado, sugado e esvaziado. Vivemos, assim, no auge da opulência da metamorfose do corpo. Os corpos, condenados, constroem-se metricamente de acordo com uma normativa social consumista. Os seus limites são continuamente transpostos e o corpo metamorfoseia-se num *corpo-expandido* munido de vários e longos tentáculos. Certa manhã, o corpo acorda sem se reconhecer no espelho e, tal como Gregor Samsa[46] na sua espontânea metamorfose, permanece numa impotência de escapar ao impiedoso destino. Este *corpo-tentacular* é, assim também, um corpo que se metamorfoseia ao encontro de metas cada vez mais exigentes e difíceis de alcançar. E este corpo, tal como o de Gregor, padece isolado, por psicopatologias como, por exemplo, a anorexia, a bulimia ou a vigorexia.

Por outro lado, Paulo Cunha e Silva, afirma que, embora a pele esteja continuamente a ser "refeita" pela moda, "há um núcleo que permanece e que lhe oferece um sentido. O corpo atravessa discursos e metamorfoseia-se, mas não se dissolve."[47] No entanto

◁

Fig. 68. **Isabel Dores**
Por dentro, por fora, 2020 (detalhe)

[46] Cf. Franz Kafka, *A Metamorfose*, 9ª ed. (Lisboa: Editorial Presença, 2013).
[47] Paulo Cunha e Silva, "O Lugar do Corpo: Elementos Para Uma Cartografia Fractal", (Porto, 1995), 22.



Fig. 69. **Isabel Dores**
Por dentro, por fora, 2020 (detalhe)
Art Lab 24, Espinho

no trabalho *Por dentro, por fora* tentamos defender o contrário.

Recorrendo, uma vez mais, ao coração – o núcleo do *Ser* – introduz-se, novamente, a ideia de metamorfose do corpo através de uma acção que se caracteriza pela efemeridade dos materiais utilizados. Assim, em *Por dentro, por fora* (fig. 68, 69, 70 e 71), de 2020, os múltiplos de corações representados em parafina transportam-nos para o universo do consumismo, como também da religião. Desta forma, a exposição dos dois conjuntos suspensos, remete para os ex-votos, suspensos nos tectos das igrejas, e os receptáculos, pousados no chão, representam o vazio de duas embalagens de mercadoria. Pela acção da luz quente e artificial (lâmpadas de incandescência de alta potência), que incide nos corações, lentamente se desencadeia a mutação. Aos pedaços e deformados pelo calor, os múltiplos vão caindo nos receptáculos que metaforicamente os esperam, para os voltar a moldar com a forma de caixas. Contrariamente aos corações de gelo que ficam



Fig. 70. **Isabel Dores**
Por dentro, por fora, 2020 (detalhe)
Art Lab 24, Espinho

reduzidos à homogeneidade da liquidez da água, os ocos corações de cera deformam-se na precariedade do material e espalham-se aleatoriamente pelo chão.

O modelo de coração utilizado foi moldado (previamente em barro) de forma a aproximar-se da representação do ex-voto[48]. A variação na cor é o resultado de uma reutilização de diferentes objectos de cera, no entanto, houve a intenção de se manter uma tonalidade rosa através do uso de pigmento. Esta coloração, embora se afaste da cor branco do ex-voto, pretende criar um contraste com a matéria opaca do gesso. Ainda, os dois únicos pontos de luz existentes no espaço, são os que incidem no tom rosado dos corações, criando, desta forma, uma atmosfera mais intimista, realçando a acção da metamorfose.

[48] Deste modo, o modelo de coração é diferente do que fora utilizado no trabalho *Sem ser, existimos*.



Fig. 71. **Isabel Dores**
Por dentro, por fora, 2020
Corações de parafina, fio de algodão, latão, lâmpadas incandescentes, instalação eléctrica, gesso e borracha
Art Lab 24, Espinho

Dentro do contexto da representação da metamorfose através do ex-voto, parece-nos importante destacar a obra interdisciplinar *Offerings* (fig. 72 e 73), de 1992, de Ann Hamilton (n. 1956). Os ex-votos, diferentes cabeças (de homem, mulher e criança) trazidas do Brasil, encontram-se fechados numa caixa de vidro que, pela acção do calor (luz quente), se deformam, se derretem e deslizam em gotas, pelas frestas do chão (também com aquecimento instalado), para os pisos inferiores. Todo um cenário sublime e poético pode ser percecionado no espaço: pela luz que se infiltra nas janelas, pela acção das múltiplas cabeças de cera que derretem, pelo esvoaçar livre dos trinta canários e pela queda da cera que atravessa os três andares do edifício vazio. Hamilton escreve de forma poética: "a evidência de uma lenta dissipação interior/ o sonoro movimento odorífico de/ canários a

voar livremente."[49] Ao visitante, são oferecidos uma transposição sensorial e o desenvolvimento de uma narrativa que se inicia pelo seu fim. Isto é, no piso da entrada, encontram-se restos da cera dos ex-votos provenientes da acção que teve a sua origem no sótão do edifício.

Tal como os pássaros que, em *Offerings*, sem outra saída, são atraídos pela luz e pousam nas arestas metálicas da caixa de vidro, também o corpo contemporâneo nos parece estar a ser atraído pela luz e pelo calor artificial, convicto da sua liberdade que, no entanto, é veladamente condicionada. Assim, tal como os canários, pousamos os pés sobre uma estrutura onde os nossos fragmentos, à espera de milagres, se desfiguram e se metamorfoseiam. Para concluir, talvez esquecidos pelos Deuses.

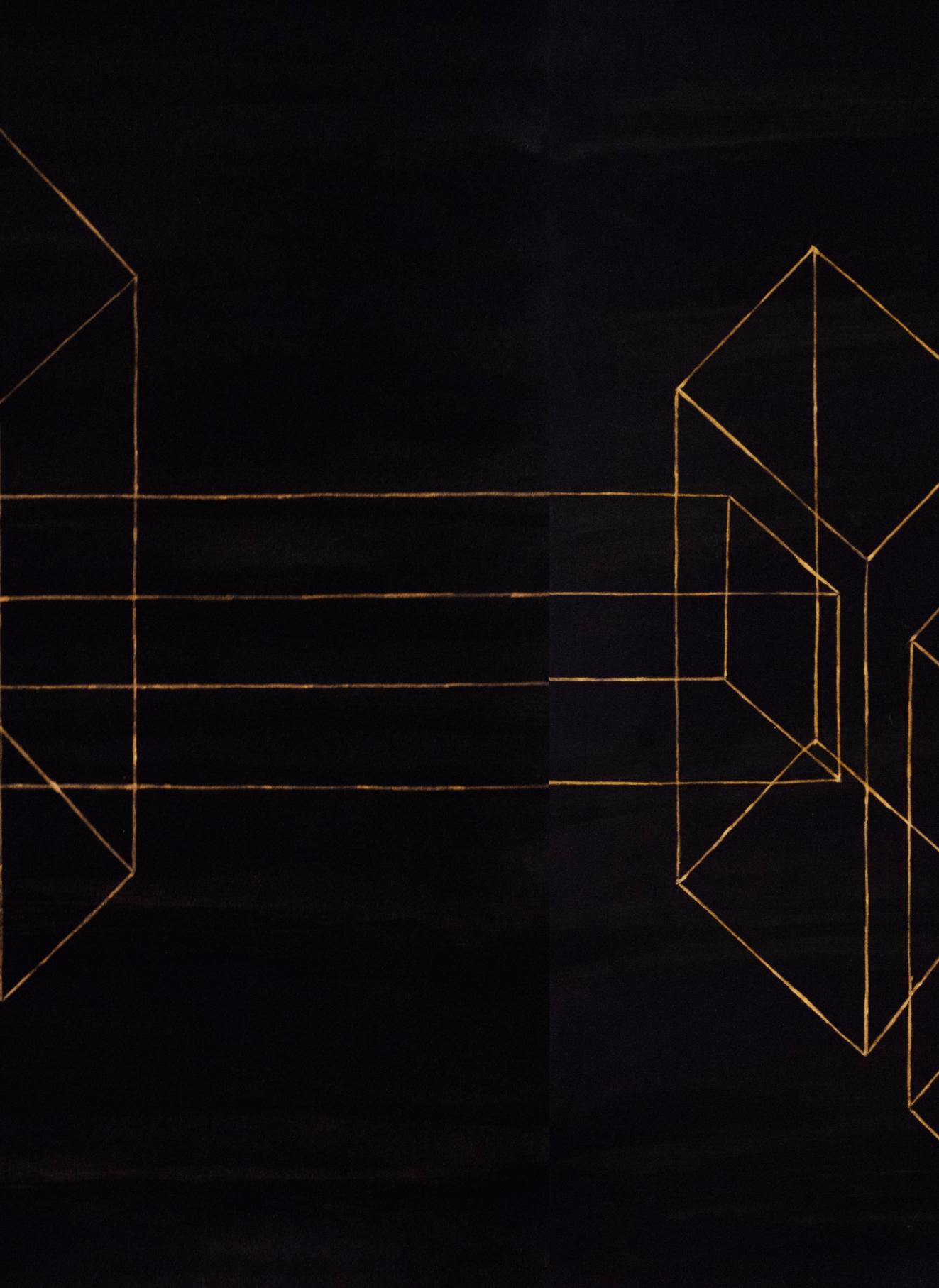




Fig. 72 e 73. **Ann Hamilton**
Offerings, 1992
Instalação

https://www.annhamiltonstudio.com/projects/offerings.html

[49] Ann Hamilton, "Ann Hamilton Studio" (s.d.). Consultado a 19 de Julho de 2021, disponível em: https://www.annhamiltonstudio.com/projects/offerings.html



III.3 - *fiat lux* ou *tenebrae*[1]

O *Big Bang*, o instante zero que originou o nosso universo, é descrito pelos astrónomos como uma explosão de luz e de energia. O físico Stephen Hawking partilha desta ideia e admite que a concentração de matéria num único ponto de densidade infinita possa ter dado início ao universo.[2] Tudo começou a partir deste clarão, defende, assim, a grande maioria dos cientistas: a vida, o tempo e o espaço. Porém, eram as trevas que precediam à luz.

Parménides, no seu Poema, menciona o "calor ardente dos astros forçados a nascer"[3], e diz-nos que dos raios de sol provém a origem. O filósofo considera que a luz e a noite são o todo: "tudo é igualmente cheio de luz e de noite obscura"[4], isto é, nada mais existe para além destes dois princípios. No entanto, a luz, para Parménides, é sinónimo de sabedoria e a noite o seu oposto. Na sua obra *Sobre a Natureza*, como referimos anteriormente, as jovens Helíades, filhas do sol, conduzem o jovem da escuridão da noite na direcção da luz sabedora.

Por outro lado, Giorgio Agamben, afirma que para conseguirmos ser contemporâneos, devemos ter a capacidade de neutralizar as luzes do nosso tempo, para desta forma sabermos ver e perceber o seu escuro, a sua treva. No entanto, admite que a luz e o escuro são, também, inseparáveis. Atendendo ao nosso

◁

Fig. 74. **Isabel Dores**
Sem título, 2020 (detalhe)

[1] Utiliza-se a expressão em latim *fiat lux*, que em português significa "haja luz", e a palavra *tenebrae*, também em latim, que significa "escuridão".
[2] Cf. Stephen Hawking, *O Universo Numa Casca de Noz* (Rio de Janeiro: Editora Intrínsica, 2016), Adobe PDF eBook.
[3] José Trindade Santos, *Da Natureza: Parménides* (Brasília: Thesaurus, 2000), 27, Adobe PDF eBook.
[4] Santos, 27.



Fig. 75. **Duarte Perry**
Eu e o Outro, 2020
Aço inox, aço galvanizado, ferro, tinta de esmalte, instalação eléctrica, lâmpadas tubulares
145 x 284 x 15,5cm

Cortesia do artista

universo infinito, Agamben, refere, ainda, que a luz proveniente das galáxias distantes, afasta-se de nós a uma velocidade superior à da luz que irradiam, desta forma, essa mesma luz jamais nos alcançará. Assim, ser contemporâneo implica, também, um "distanciamento e um anacronismo"[5] para melhor entender o seu tempo, sem, no entanto, o negar. Neste sentido, o texto autobiográfico[6] de Rui Chafes parece-nos ser um exemplo bastante revelador deste desajuste com o seu tempo. Na sua narrativa de carácter poético, Chafes começa por escrever: "Nasci em 1266 numa pequena aldeia, que já não existe, na Francónia, na Baviera."[7] E, contudo, as suas esculturas materializam o encontro com a contemporaneidade do seu tempo cronológico – o "agora". Chafes, através da singularidade de um pensamento no espaço, ou, podemos até mesmo proferir, de um "feixe de luz", que do passado das antigas catedrais se irradia, consegue relacionar os dois tempos e transforma-os, como se, utilizando as palavras de Agamben, "adquirisse a capacidade de responder às trevas da hora."[8]

Em resposta a um recente período tenebroso, Duarte Perry (n. 1999), na sua obra *Eu e o Outro* (fig. 75), de 2020, apresenta-nos um projecto onde intimamente se relacionam luz, vazio e corpo, fragilizado pela actual crise pandémica. Através de dois expositores de publicidade, despidos de imagens, Perry, faz uma analogia a dois corpos humanos semelhantes. Como nos diz o artista: "não existem dois corpos iguais."[9] Na interioridade destes corpos, são visíveis os sistemas circulatórios – os cabos vermelhos e azuis que, saindo das duas estruturas como "raízes ou cordões umbilicais"[10], serpenteiam no chão em direcção à mesma fonte de

[5] Conceitos de Agamben em Agamben, 19.
[6] *A história da Minha Vida* em Rui Chafes, *Entre o Céu e a Terra*, 2ª ed. (Lisboa: Documenta, 2014).
[7] Chafes, 11.
[8] Agamben, 28.
[9] Duarte Perry em Duarte Perry - Impact of COVID on Society, *Eu e o Outro*. Consultado a 10 de Agosto de 2021, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=VsLJZrmpfvk
[10] Perry, *Eu e o Outro.*

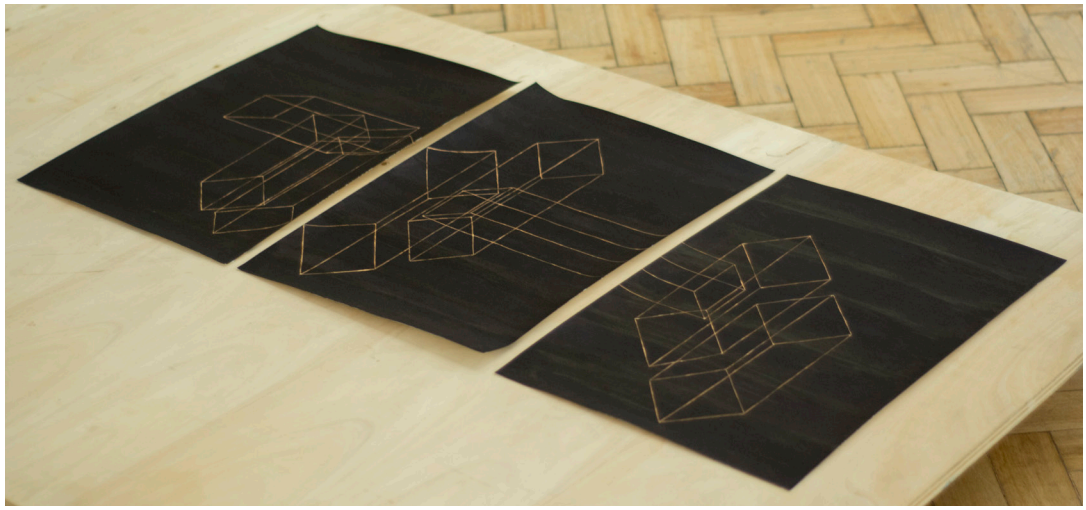


Fig. 76. **Isabel Dores**
Sem título [tríptico], 2020
Ecoline e lixívia sobre papel A grain 180 gr
50 x 35 cm [cada desenho]
Museu FBAUP

energia. Será, esta fonte, um indicador da homogeneidade capitalista que todos nós automaticamente absorvemos?

Estes dois corpos, com energia e luminosos permanecem, no entanto, expostos e vulneráveis na sua desnudez. Revelam-nos, deste modo, um vazio que nos parece estar pronto a extinguir-se perante a fragilidade de um único ponto unilateral de energia. Perry refere que este ponto pode simbolizar os recursos básicos a que temos acesso. O projecto transporta, assim, as preocupações do autor "sobre as relações sociais, o desequilíbrio e desigualdade, as falhas de sistemas e de sectores."[11]

A luz, porém, no trabalho *Sem título* (fig. 74 e 76), de 2020, rasga o vazio imposto na folha de papel e persiste, destacando-se da escuridão do seu suporte. Partindo de um pressuposto desafiador, "ver" o vazio do consumismo através do desenho, o exercício, no entanto, revelou-se em traços de uma luz de tonalidade âmbar. O fino pincel que vai "abrindo" as linhas estruturantes dos objectos representados (embalagens de consumíveis), torna-se, pela sua persistência, num acto que revela profundidade, demarcando as fronteiras entre o interior e o exterior. O gesto, no entanto, é

[11] Perry, *Eu e o Outro.*



Fig. 77. **Hiroshi Sugimoto**
Rashomon, 2015
Fotografia

https://www.sugimotohiroshi.com/abandoned-theater



Fig. 78. **Hiroshi Sugimoto**
Snow White, 2015
Fotografia

https://www.sugimotohiroshi.com/abandoned-theater

de higienização, repetido, assim, pelas várias passagens de lixívia na tinta preta. Um conjunto de linhas é formado, construído e multiplicado em sobreposições e proximidades, originando uma plasticidade e gradação de tonalidades, que por vezes quase não tocam o escuro.

Com a sua triplicidade, pretende-se criar um diálogo entre as diferentes estruturas de sólidos que, nos seus prolongamentos, se ligam e se trespassam entre si. Sobre o papel, de grandes dimensões, evoca-se o desejo de transcender a sua bidimensionalidade e de, assim, contemplar mais de perto a luz que se distancia num céu escuro.

Para o fotógrafo Hiroshi Sugimoto (n. 1948), a luz acompanha-o com um duplo sentido, é um elemento fundamental para a fotografia, assim como para a vida. Preferindo fotografar com luz natural, na sua série *Theaters*, iniciada em 1976, Sugimoto revela-nos a coexistência da luz, proveniente da cristalização de uma longa exposição, com a escuridão de salas de cinema vazias, e, muitas vezes, abandonadas. Em fotografias como *Rashomon* (fig. 77), ou *Snow White* (fig. 78), ambas de 2015, o tempo é capturado e congelado numa infinidade de *frames*. Assim, através de uma fotografia, o artista regista os milhões de imagens de longas-metragens. O resultado é um ecrã branco luminoso, aparentemente vazio e envolto pela escuridão dos espaços. No entanto, Sugimoto diz-nos que a percepção de vazio no branco luminescente é o seu oposto: "há muitas imagens dentro do branco. Não está vazio, está demasiado cheio!"[12] Estas imagens, esmagadas numa única, surgem aos nossos olhos semelhantes à percepção do instante que originou o nosso universo - o *Big Bang*. O exercício de introspecção que Sugimoto nos encoraja a contemplar, perante a luminosidade inesperada nos espaços fotografados, transpõe-nos, ainda, para o que Agamben nos diz sobre o sentido de sermos contemporâneos: "perceber no escuro do presente esta

[12] Elena Cué, "Interview With Hiroshi Sugimoto", Alejandra de Argos, 2016. Consultado a 19 de Julho de 2021, disponível em: https://www.alejandradeargos.com/index.php/en/all-articles/21-guests-with-art/499-interview-hiroshi-sugimoto

luz que procura alcançar-nos e não pode fazê-lo."[13]

No que concerne à presença da luz na vida, dos dias de hoje, Sugimoto assinala a mudança drástica para hábitos nocturnos que, permanentemente e artificialmente são iluminados. O artista diz-nos, que o aparecimento da energia eléctrica fez com que se perdesse "a qualidade poética da vida nocturna"[14], metamorfoseando, desta forma, o estar no mundo do ser humano. A dualidade entre noite e dia, entre a escuridão e a luz – estes dois grandes princípios que regem a vida de todos os organismos vivos –, tende, assim, nos dias de hoje, a diluir-se. Jonathan Crary (n. 1951) defende que nos encontramos num momento histórico de "suspensão da vida."[15] A globalização capitalista, não só impõe a dissolução das diferenças elementares entre corpo e máquina, entre cultura e Natureza, como também, diz-nos Crary, entre dia e noite, e, consequentemente, entre acção e repouso. O autor refere que o direito à escuridão nocturna "já é hoje violado para mais de metade da população do mundo"[16], as cidades são toldadas pela "penumbra de poluição e iluminação de alta intensidade."[17]

Podemos concluir que neutralizar as luzes do nosso tempo e focarmo-nos na sua escuridão, como Agamben refere, embora com uma conotação metafórica, parece-nos ser uma tarefa cada vez mais difícil de realizar. Como nos diz Jonathan Crary, vivemos num mundo artificialmente iluminado, "24/7"[18], sem sombras e sem escuridão. Um mundo que se torna plano e se metamorfoseia quase à velocidade da luz, a mesma dos milhões e milhões de estrelas que os físicos nos dizem se afastarem e se extinguirem.[19] Nesta hipótese, o universo perecerá na leveza de um vazio glacial.

[13] Agamben, *Nudez*, 24.
[14] Cué, "Interview With Hiroshi Sugimoto".
[15] Jonathan Crary, *24/7: O Capitalismo Tardio e os Fins do Sono* (Lisboa: Antígona, 2018), 17.
[16] Crary, 12.
[17] Crary, 12.
[18] 24/7 significa trabalhar e consumir 24 horas por dia e 7 dias por semana.
[19] Cf. Hawking.

Conclusões

Este projecto incidiu sobre a análise do corpo contemporâneo, cujo problema central se focou na necessidade de compreender o corpo que vestimos e que projectamos. Dentro deste contexto, a questão que povoou toda a investigação prendeu-se com o *corpo-Ser* e o *corpo-Estar* no mundo. Neste sentido, o cruzamento da informação entre os temas propostos nos três capítulos foram cruciais e permitiram, tanto a exploração como a interligação teórico-prática, culminando no enriquecimento pessoal e no apuramento da continuidade de uma prática artística autoral.

Importa agora verificar como se examinaram as principais ideias que estão na origem e desenvolvimento deste trabalho e o que se deixa por consolidar para o futuro.

No capítulo I, caracterizou-se o corpo fora e dentro da sua pele e ao longo de um percurso civilizacional onde foi mais destacado, de modo a reflectir sobre o peso que hoje o corpo carrega e que faz pesar. Investigou-se a sua pluralidade e constatou-se que a homogeneização dos corpos atravessa toda uma sociedade global e mimética.

A uma das questões de partida – (não) *Ser* um corpo contemporâneo? – procurou-se problematizar a partir dos argumentos do pré-socrático Parménides, o primeiro filósofo a definir o *Ser* na sua essência, e resistiu-se a abordagens mais contemporâneas e debatidas, como é o exemplo da obra "Ser e Tempo", publicada em 1927, de Martin Heidegger.

Com o trabalho *Oração Portátil* pretendeu-se, em contexto de isolamento pandémico, tocar o maior número possível de corpos através da transitoriedade de "matéria". No entanto, constatou-se que, a par do exercício introspectivo proposto, existiu uma forte tendência para o registo visual da acção.

No capítulo II, circunscreveu-se a análise ao conceito de "vazio" e compreendeu-se que este se direccionou em múltiplos e diferentes vazios. Dos resultados obtidos, experimentaram-se conceitos como o *self-narcísisco*, o *vazio-leve* e o *vazio-pesado*. Tendo consciência de que estas noções mereceriam amplo debate e aprofundamento, foram estruturantes no desenvolvimento prático do trabalho. Concluímos, ainda, que o silêncio, longe de ser considerado sinónimo de vazio, pode configurar um lugar de acção plena e produtividade.

No capítulo III, reflectiu-se sobre os processos de metamorfose numa amplitude alargada que incluiu o habitat do corpo contaminando, por sua vez, a prática artística. Constatou-se, a partir das abordagens de diferentes autores, que o processo em curso de metamorfose está inerentemente relacionado, não só com o estar no mundo, como também com o ser no mundo do corpo contemporâneo. Analisou-se a mudança da conectividade da obra de arte com o espectador e constatou-se que

as instituições museológicas operam sob uma dinâmica que vai de encontro a uma industrialização.

Com o trabalho *Sem ser, existimos*, procurou-se utilizar as sinergias de uma residência artística e extrapolá-las para o contexto escolar. Deste modo, tentou-se estimular a comunidade através da multidisciplinariedade apresentada.

Verificou-se que, em geral, uma prática de "hiper-consumismo", despertada pela Revolução Industrial, impregna-se no ser e estar no mundo do ser humano, metamorfoseando-o. A informação recolhida apresentou considerações sobre uma fragmentação do corpo contemporâneo e a sua desarmonia com a Natureza. Tanto a aculturação como a tecnologia podem ser consideradas como uma potencial força de afastamento, não só com o mundo natural, como também com a estrutura antropológica dos corpos. Verificou-se, ainda, que a procura de felicidade do ser humano, enraizado na civilização, antagoniza com o mundo capitalista.

Os materiais utilizados foram também uma preocupação a considerar, tanto no que respeita à sua escolha enquanto sustentabilidade (reciclagem, origem, etc.), bem como de encontrar o que melhor se adequasse aos trabalhos desenvolvidos. Serve de exemplo a representação do *diálogo falocentrista* (em gesso) que se opôs à sua realização em fundição de metal, pelo peso. Neste sentido, cresceu o desejo de trabalhar com materiais naturais e com um menor impacto ambiental, tanto na concepção dos projectos, como na sua apresentação final.

Outros aspectos a considerar no futuro prendem-se com melhorar e encontrar mecanismos que consigam criar vínculos entre os projectos de carácter colaborativo com a comunidade envolvente. Dar continuidade prática à simbiose entre o Desenho de Projecto e a Escultura, que se mostrou uma ferramenta importante para testar e compreender a relação do espaço e do vazio. A utilização de uma grande escala do suporte (como, por exemplo, 70 x 100 cm), foi reveladora perante a acção do gesto do corpo com a dimensão dos sólidos representados em vazio. A vontade de continuar a desenvolver exercícios e projectos nas formações anuais de vidro soprado no CENCAL. Por fim, potenciar uma maior expressão na transferência de trabalhos para o espaço público, ou seja, para lugares abertos, porosos, de transição, e que possam ser tocados por um colectivo maior.

Para finalizar, esta investigação contribuiu para alargar a problemática do corpo contemporâneo na sua globalidade e com os vazios que o habitam. Porém, reconhecemos que, no território das metamorfoses, haverá ainda um vasto caminho a percorrer. Neste sentido, outras questões se inquietam: Até que ponto pode o corpo humano continuar a expandir-se e a fragmentar-se? Haverá um limite? O corpo deixará de ser corpo?

▷

Fig. 80. **Isabel Dores**
À flor da pele, 2021 (detalhe)



Bibliografia

Agamben, Giorgio. *Nudez*. Lisboa: Relógio D'Água, 2010.

_____. *A Comunidade Que Vem*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

Augé, Marc. *Não-Lugares: Introdução a Uma Antropologia da Sobremodernidade*. 2ª ed. Lisboa: Letra Livre, 2016.

Baudelaire, Charles. *The Painter of Modern Life*. London: Penguin Books, 2010. Adobe PDF eBook.

Bauman, Zygmunt. *Vida Para Consumo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012. Adobe PDF eBook.
Beck, Ulrich. A Metamorfose do Mundo. Lisboa: Edições 70, 2016.

Bensaude-Vincent, Bernadette. "Lavoisier: Uma Revolução Científica". Em *Elementos Para Uma História das Ciências II: Do Fim da Idade Média a Lavoisier*, direcção de Michel Serres, 197–221. Lisboa: Terramar, 1996. Adobe PDF eBook.

Bernadac, Marie-Laure. *Jenny Holzer OH.* Bordeaux: capcMusée d'art contemporain de Bordeaux, 2001.

Biggs, Lewis e Juan Muñoz. *Entre el Objecto y la Imagen*. Madrid: Ministerio de Cultura, The British Council, 1986.

Bourdieu, Pierre. *A Dominação Masculina*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002. Adobe PDF eBook.

Cabanne, Pierre, e Marcel Duchamp. *Marcel Duchamp, Engenheiro do Tempo Perdido*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1990.

Caldas, Manuel Castro, Rui Chafes, e Aurora Garcia. *Rui Chafes, Durante o Fim*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

Cameron, Dan. "Post-Feminism". *Flash Art: Two Decades of History*, XXI Years. Milan: Giancarlo Politi, 1989.

Chafes, Rui. *Fragmentos de Novalis.* Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

_____. *Entre o Céu e a Terra*. 2ª ed. Lisboa: Documenta, 2014.

Chion, Michel. *A Audiovisão: Som e Imagem no Cinema*. 3ª ed. Lisboa: Texto & Grafia, 2016.

Crary, Jonathan. *24/7: O Capitalismo Tardio e os Fins do Sono.* Lisboa: Antígona, 2018.

Cunha e Silva, Paulo. "O Lugar do Corpo: Elementos Para Uma Cartografia Fractal". Porto: Faculdade de Ciências do Desporto e de Educação Física - UP, 1995.

Damásio, António. *O Erro de Descartes: Emoção, Razão e Cérebro Humano.* 6ª ed. Lisboa: Círculo de Leitores, 2019.

_____. *O Sentimento de Si: Corpo, Emoção e Consciência.* Lisboa: Círculo de Leitores, 2017.

_____. *Sentir & Saber: A Caminho da Consciência.* Lisboa: Círculo de Leitores, 2020.
Debord, Guy. A Sociedade do Espectáculo. Lisboa: Antígona, 2021.

Eco, Umberto. *Pape Satàn Aleppe: Crônicas de Uma Sociedade Líquida*. Rio de Janeiro: Record, 2017. Adobe PDF eBook.

Faria, Óscar. *Fecit Potentiam: Sebastião Resende*. Porto: Sismógrafo, 2016.

Foster, Hal. *El Retorno de Lo Real: La Vanguardia a Finales de Siglo.* Madrid: Akal Ediciones, 2001. Adobe PDF eBook.

Foster, Hal, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, e Benjamin Biuchloh. *Arte Desde 1900: Modernidad, Antimodernidad, Posmodernidad*. Madrid: Akal Ediciones, 2006. Adobe PDF eBook.

Foucault, Michel. *Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão*. Lisboa: Edições 70, 2021.

_____. *Microfísica do Poder*. 13ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1998. Adobe PDF eBook.

Freud, Sigmund. *O Mal-Estar na Civilização*. Lisboa: Relógio D'Água, 2008.

Gil, José. *Metamorfoses do Corpo*. 2ª ed. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

_____. *Portugal, Hoje: O Medo de Existir*. Lisboa: Relógio D'Água, 2005.

Han, Byung-Chul. *A Salvação do Belo*. Lisboa: Relógio D'Água, 2016.

Harrison, Charles, e Paul Wood. *Art in Theory, 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell, 1992. Adobe PDF eBook.

Hawking, Stephen. *O Universo Numa Casca de Noz*. Rio de Janeiro: Editora Intrínsica, 2016. Adobe PDF eBook.

Hutchinson, John, E. H. Gombrich, e Lela B. Njatin. *Antony Gormley.* London: Phaidon, 1995.

Huyssen, Andreas. "Escape From Amnesia: The Museum as Mass Medium". Em *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, 13–35. New York: Routledge, 1995.

Jaggar, Alison M. e Susan R. Bordo. *Gender, Body, Knowledge: Feminist Reconstructions of Being and Knowing.* New Brunswick & London: Rutgers University Press, 1989. Adobe PDF eBook.

Jameson, Fredric. *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern,* 1983-1998. London & New YorK: Verso, 1998. Adobe PDF eBook.

Jorge, João Miguel Fernandes. *Sombras*. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

Luis Cordero, Néstor. *Sendo, Se É: A Tese de Parménides*. São Paulo: Odysseus, 2011. Adobe PDF eBook.

Kafka, Franz. *A Metamorfose*. 9ª ed. Lisboa: Editorial Presença, 2013.

Krauss, Rosalind. "The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum". *The MIT Press / October,* Vol. 54, 1990. Adobe PDF eBook.

Krauss, Rosalind; Michael Tarantino; Stuart Morgan; Bartomeu Marí; *Rachel Whiteread*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, 1997.

Kundera, Milan. *A Insustentável Leveza do Ser*. 23ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001.

Lasch, Christopher. *A Cultura do Narcisismo: A Vida Americana Numa Era de Esperanças em Declínio*. Rio de Janeiro: Imago, 1983. Adobe PDF eBook.

Lipovetsky, Gilles. *Da Leveza: Para Uma Civilização do Ligeiro*. Lisboa: Edições 70, 2016.

_____. *A Era do Vazio*. Lisboa: Edições 70, 2018.

Lyotard, Jean-François. *A Condição Pós-Moderna*. 12ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009. Adobe PDF eBook.

Malraux, André. *As Vozes do Silêncio, Volume I*. Lisboa: Livros do Brasil, 1991.

Marques, Carlos. "Da Pedra e do Talhe Directo". Porto: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 1993.

McEvilley, Thomas, e Marjorie Allthorpe-Guyton. *Anish Kapoor*. Londres: The British Council e Centro de Arte Reina Sofia, Ministerio de Cultura, 1991.

Melchior-Bonnet, Sabine. *História do Espelho*. Lisboa: Orfeu Negro, 2016.

Bragança de Miranda, J. A. *Corpo e Imagem*. 3ª ed. Lisboa: Nova Vega, 2017.

Mulvey, Laura. "Prazer Visual e Cinema Narrativo". Em *A Experiência do Cinema (Antologia)*. Rio de Janeiro e São Paulo: Paz & Terra, 2018. Adobe PDF eBook.

Nancy, Jean-Luc. *The Pleasure in Drawing*. New York: Fordham University Press, 2013. Adobe PDF eBook.

_____. *Corpus*. Lisboa: Vega, 2000.

Patrick, Keith. *Escultura Britânica Contemporânea: De Henry Moore aos Anos 90*. Santiago de Compostela e Porto: Auditorio de Galicia e Fundação de Serralves, 1995.

Phelan, Peggy. "The Ontology of Performance: Representation Without Reproduction." Em *Unmarked: The Politics of Performance*. London & New York: Routledge, 1993. Adobe PDF eBook.

Pinharanda, João Lima. "Anos 80: 'A Idade da Prata' e Anos 90: Imagens de Fim de Século". Em *História da Arte Portuguesa, Volume III*. Barcelona: Círculo de Leitores, 1995.

Preciado, Paul B. "My Body Doesn't Exist." *The Documenta, Reader*, s.d.

Rancière, Jacques. *O Destino das Imagens*. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.

Reich, Wilhelm. *Escuta, Zé Ninguém*. 10ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1981.

Rilke, Rainer Maria. *Os Sonetos a Orfeu*. Lisboa: Relógio D'Água, 2005.

Santos, José Trindade. *Da Natureza: Parménides*. Brasília: Thesaurus, 2000. Adobe PDF eBook.

Sartre, Jean-Paul. *A Náusea*. Porto: Porto Editora, 2018.

Schafer, R. Murray. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Vermont: Destiny Books, 1994.

Sennett, Richard. *O Declínio do Homem Público: As Tiranias da Intimidade*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2014. Adobe PDF eBook.

Serres, Michel. *Polegarzinha*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013. Adobe PDF eBook.

Tanizaki, Junichirō. *Elogio da Sombra*. Lisboa: Relógio D'Água, 2016.

Tavares, Gonçalo M. *Atlas do Corpo e da Imaginação: Teoria, Fragmentos e Imagens*. Lisboa: Relógio D'Água, 2019.

Tse, Lao. *Tao Te King: Livro do Caminho e do Bom Caminhar*. Lisboa: Relógio D'Água, 2010.
Venancio Filho, Paulo, e Ann Gallagher. Rachel Whiteread. Rio de Janeiro e São Paulo: Artviva, 2003.

Whitman, Walt. *Folhas de Erva*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

Documentos Eletrónicos

Atzori, Paolo, e Kirk Woolford. "Extended-Body: Interview with Stelarc". CTHEORY, 1995. https://journals.uvic.ca/index.php/ctheory/article/view/14658 [consultado a 12 de Julho de 2021].

Cué, Elena. "Interview With Hiroshi Sugimoto". Alejandra de Argos, 2016. https://www.alejandradeargos.com/index.php/en/all-articles/21-guests-with-art/499-interview-hiroshi-sugimoto [consultado a 19 de Julho de 2021].

Garner, Doreen. "Doreen Garner Sculpts Our Trauma". Art 21 "New York Close Up", 2018. https://www.youtube.com/watch?v=jjOUk4p3bo8 [consultado a 20 de Outubro de 2020].

Hamilton, Ann. "Ann Hamilton Studio". S.d. https://www.annhamiltonstudio.com/projects/offerings.html [consultado a 19 de Julho de 2021].

Hoffman, Jordan, e Alex Needham. "Matthew Barney's Cremaster Cycle: Nine Hours of 'Challenging' Art on Film". The Guardian, 2015. https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/jul/14/matthew-barney-cremaster-cycle-art-film [consultado a 9 de Março de 2021].

Kruger, Barbara. "Barbara Kruger: In Her Own Words." National Gallery of Art, Washington, 2016. https://www.youtube.com/watch?v=8xi9qQb2SHU [consultado a 3 de Junho de 2021].

Lusa, Agência. "Tóquio 2020: Chama Olímpica Chega a Tóquio Para Uma Cerimónia Sem Público," 2021. https://www.lusa.pt/article/2021-07-09/33880696/tóquio2020-chama-ol%C3%ADmpica-chega-a-tóquio-para-uma-cerimónia-sem-público [consultado a 9 de Julho de 2021].

Marlow, Tim. "How it Was Made: Antony Gormley's Mother's Pride". Royal Academy of Arts, 2019. https://www.youtube.com/watch?v=iy6h0NiPf2k [consultado a 4 de Maio de 2020].

Marks, Thomas. "Force of Nature: Interview with Giuseppe Penone". Apollo, The International Art Magazine, 2015. https://www.apollo-magazine.com/force-of-nature-interview-with-giuseppe-penone/ [consultado a 14 de Junho de 2021].

Perry, Duarte. "Impact of Covid on Society: Eu e o Outro," 2021. https://www.youtube.com/watch?v=VsLJZrmpfvk [consultado a 10 de Agosto de 2021].

Valentina, Bárbara. "Orla Barry & Rui Chaves: Five Rings". ArteCapital, 2011. http://www.artecapital.net/exposicao-316-orla-barry-rui-chafes-five-rings [consultado a 28 de Junho de 2021].

Filmografia

Barney, Matthew. *The Order: Cremaster 3*. E.U.A: 2003. DVD Atalanta Filmes, 2006.

Cocteau, Jean. *Le Sang d'un Poète*. França: 1930. https://mubi.com/pt/films/the-blood-of-a-poet [consultado a 19 de Outubro de 2020].

Greenaway, Peter. *O Livro de Cabeceira*. Reino Unido: 1995. DVD Midas Filmes, 2011.

Herzog, Werner. *Cave of Forgotten Dreams*. E.U.A. e Alemanha: 2010. https://mubi.com/pt/films/cave-of-forgotten-dreams [consultado a 7 de Abril de 2021].

Leth, Jørgen. *Det Perfekte Menneske*. Dinamarca: 1968. https://www.youtube.com/watch?v=XqQeSf24phU [consultado a 8 de Janeiro de 2021].

Von Trier, Lars e Jørgen Leth. *The Five Obstructions*. Dinamarca, 2001. https://mubi.com/pt/films/the-five-obstructions [consultado a 15 de Janeiro de 2021].

Bibliografia Complementar

Arendt, Hannah. *A Condição Humana*. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

Foucault, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Lisboa: Edições 70, 2018.

Harari, Yuval Noah. *Sapiens: História Breve da Humanidade*. 26ª ed. Amadora: Elsinore, 2021.

Latouche, Serge. *Pequeno Tratado do Decrescimento Sereno*. Lisboa: Edições 70, 2012.

Latour, Bruno. *Face à Gaïa: Huite Conférences sur le Nouveau Régime Climatique*. Paris: La Découverte, 2015. Adobe PDF eBook.

Le Breton, David. *Antropología del Cuerpo y Modernidad*. Epublibre, 1990.

Le Goff, Jacques e Nicolas Truong. *Une Histoire du Corps au Moyen Âge*. Paris: Liana Levi, 2012.

Mendonça, José Tolentino. *Teoria da Fronteira*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2017.

Dos vazios que nos habitam:

a sua materialização no corpo e como corpo

Anexo | Registos Processuais

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto
Mestrado em Artes Plásticas – Escultura

Isabel Maria da Silva Dores

Vila do Conde, Setembro de 2021

U.PORTO
FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

Este documento é um complemento do projecto de investigação *Dos vazios que nos habitam: a sua materialização no corpo e como corpo*, desenvolvido no âmbito do Mestrado em Artes Plásticas – Escultura, na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, sob a orientação do Professor Doutor Samuel Silva.

O conjunto de imagens que se apresenta procura dar visibilidade aos diversos processos práticos de investigação, como imagens de processo, desenhos, registo de performances e testemunhos de acções colaborativas.

Insert flesh ii

2021
Gesso
32 x 22 x 9,5 cm

objecto-medi-dor



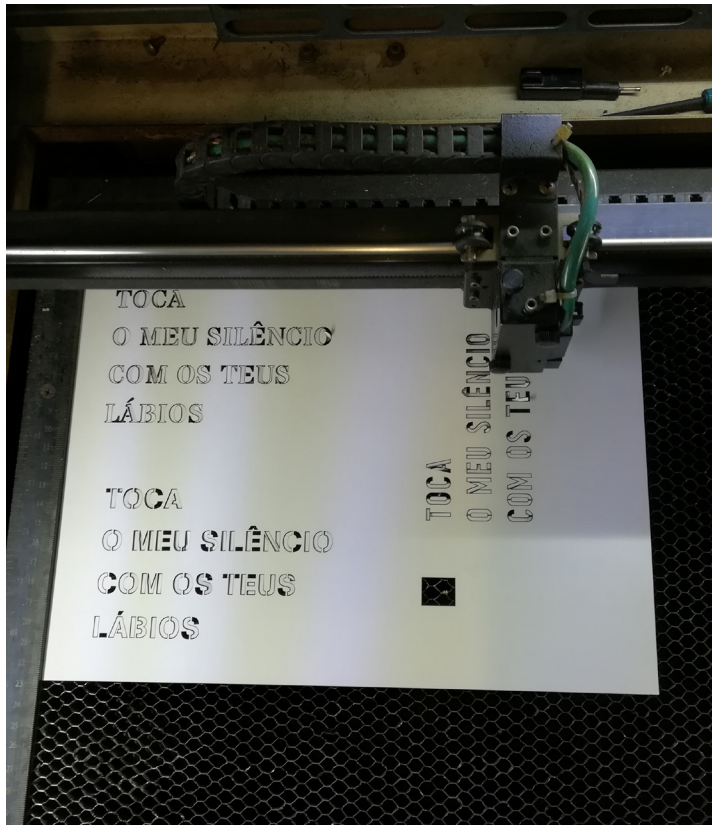
modelo em silicone



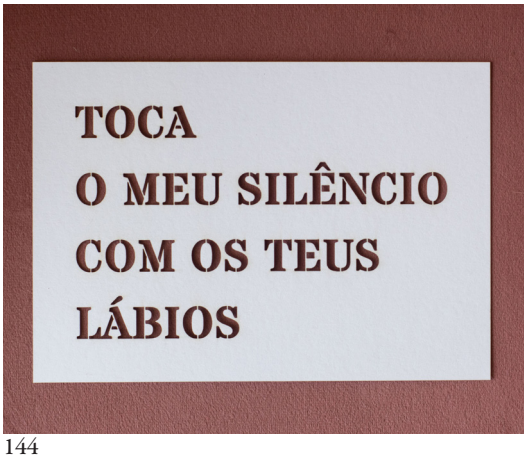


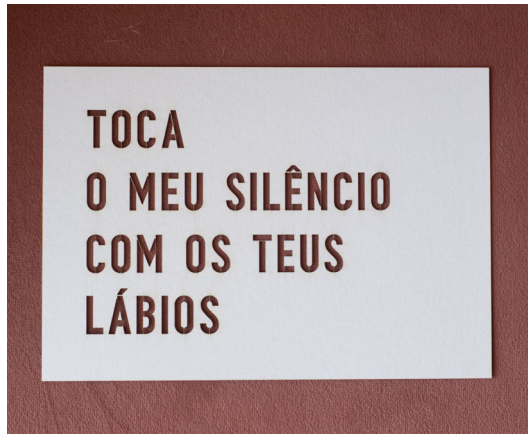
Oração Portátil

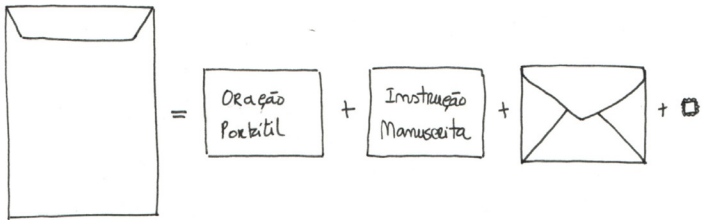
2020-2021
Papel mixed media 300 g
10,5 x 15 cm


TOCA
O MEU SILÊNCIO
COM OS TEUS
LÁBIOS
TOCA
O MEU SILÊNCIO
COM OS TEUS
LÁBIOS
TOCA
O MEU SILÊNCIO
COM OS TEU

maquetas

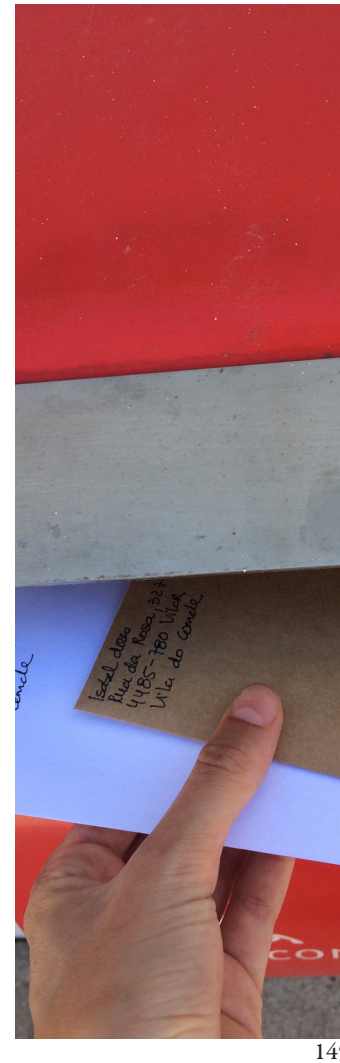

TOCA
O MEU SILÊNCIO
COM OS TEUS
LÁBIOS


TOCA
O MEU SILÊNCIO
COM OS TEUS
LÁBIOS



envio por correio

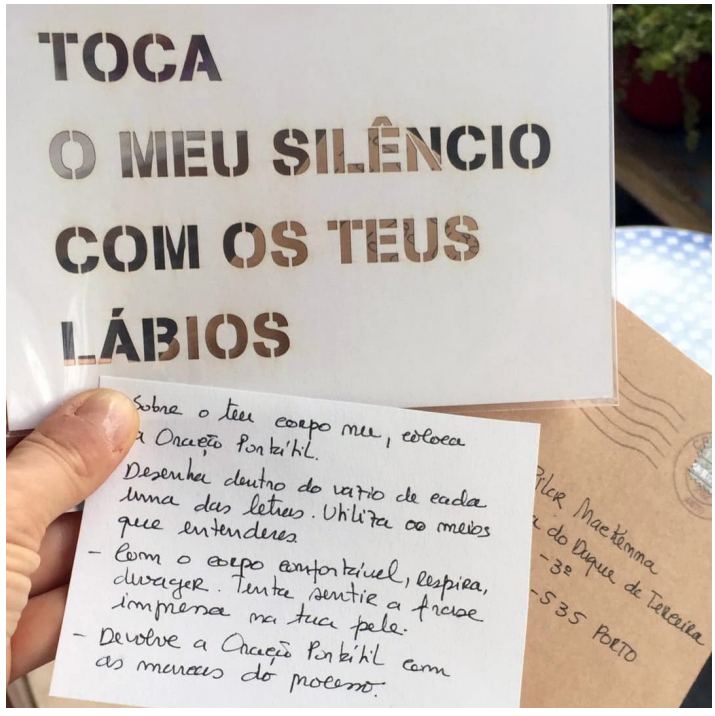


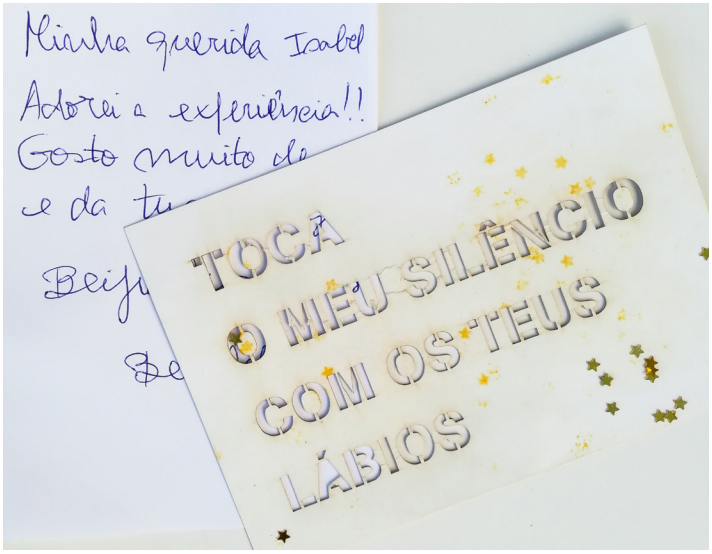


fotografia de Rui Mota



fotografia de Pilar Mackenna





resultado
técnica mista

Benilde Silva



resultado
tinta de iodo

Manuela dos Campos

resultado
técnica mista

Rosana Soares



"(...) no momento em que estava a aplicar a tinta sob as palavras refleti muito acerca delas e surgiramme diversas interpretações, destacando-se a do abuso que pode estar associado ao não poder falar, ao silêncio. A demonstração de amor forçada no outro. Penso que o local que escolhi do meu corpo, o pescoço, por ter tido de o esticar ao máximo para aplicar as palavras, me levaram até esta interpretação. Porque para aplicar o batom (que poderia ser a boca de alguém) no meu corpo, quase que não respirava, havia silêncio em mim."





registo fotográfico da acção performativa e resultado
baton vermelho sobre pele

fotografias e texto de Bárbara Silva





"Tocar e ser tocado. O objecto que toca adapta-se ao corpo que é tocado. Em resposta, o corpo adapta-se ao toque. Moldo o postal no meu corpo. Uma membrana aquosa espalha a tinta entre as duas superfícies. A oração é impressa na pele. No verso do postal, o volume do corpo é impresso na mensagem: a negro, os lugares de tangência entre a pele e o papel; a branco, a ausência do toque."

registo fotográfico da acção performativa e resultado
tinta da china

fotografias e texto de Francisca Dores





registo fotográfico da acção performativa e resultado cosmético sobre pele

fotografias de Cristina Carvalho











registo fotográfico da acção performativa e resultado cosmético sobre pele

fotografia de Alice Leal





registo fotográfico da acção performativa e resultado cosmético sobre pele

fotografia de Laura





registo fotográfico da acção performativa e resultado cosmético sobre pele

fotografia de Ana





registo fotográfico da acção performativa e resultado marcador sobre pele

fotografia de Henrik Ferrara





registo fotográfico da acção performativa
corante alimentar sobre pele

fotografia de Letícia Maia





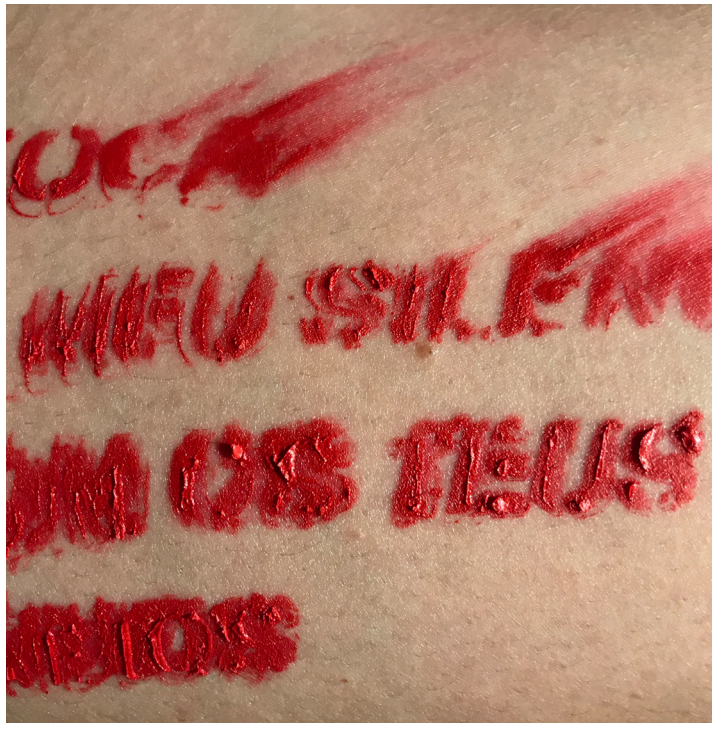
registo fotográfico da acção performativa e resultado especiaria sobre pele

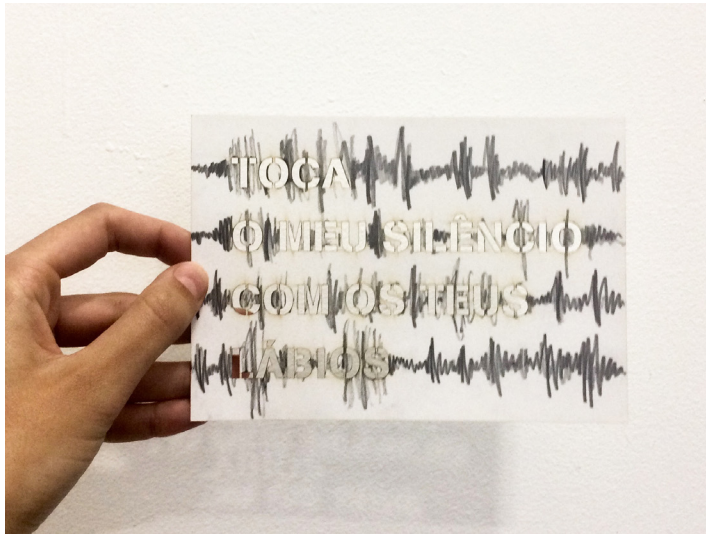
fotografia de Rute Rosas



registo fotográfico da acção performativa e resultado baton sobre pele

fotografia de Clarisse Cunha





resultado
grafite

Filipe Lopes



resultado
tinta acrílica

Tomás Barão da Cunha

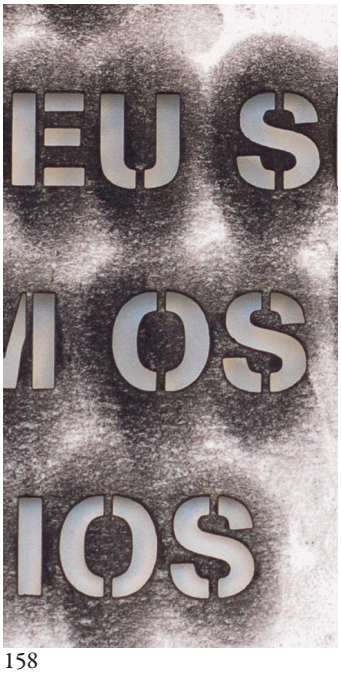
resultado
guache

Rui Mota



resultados
cosmético

Susana e Raquel







resultado
marcador

José Dores

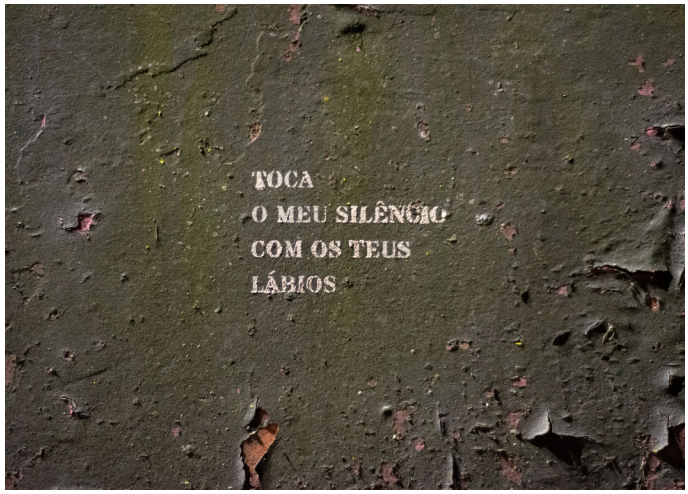


resultado
barro

Pedro

tinta acrílica sobre bancos de jardim
Vila do Conde




TOCA
O MEU SILÊNCIO
COM OS TEUS
LÁBIOS




TOCA
O MEU SILÊNCIO
COM OS TEUS
LÁBIOS

À flor da pele

2021
MDF, ferro, gesso
Dimensões variáveis

impressão sobre o corpo



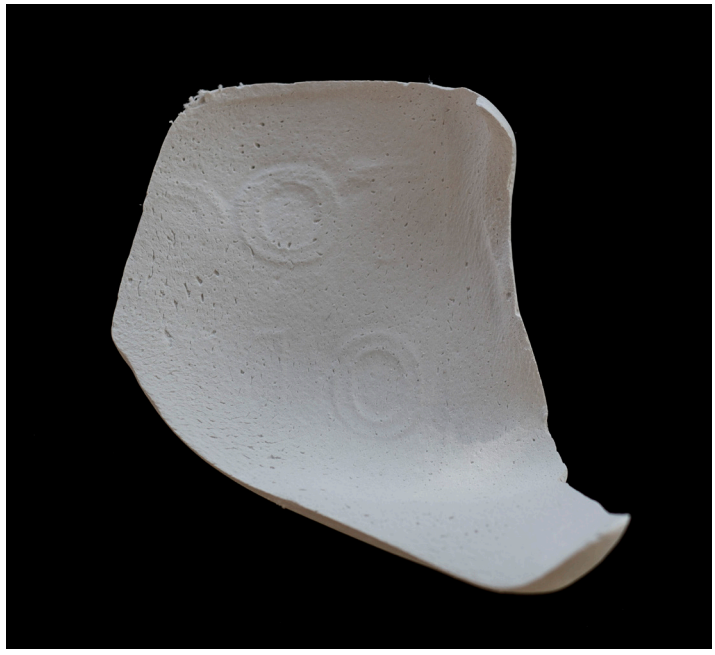


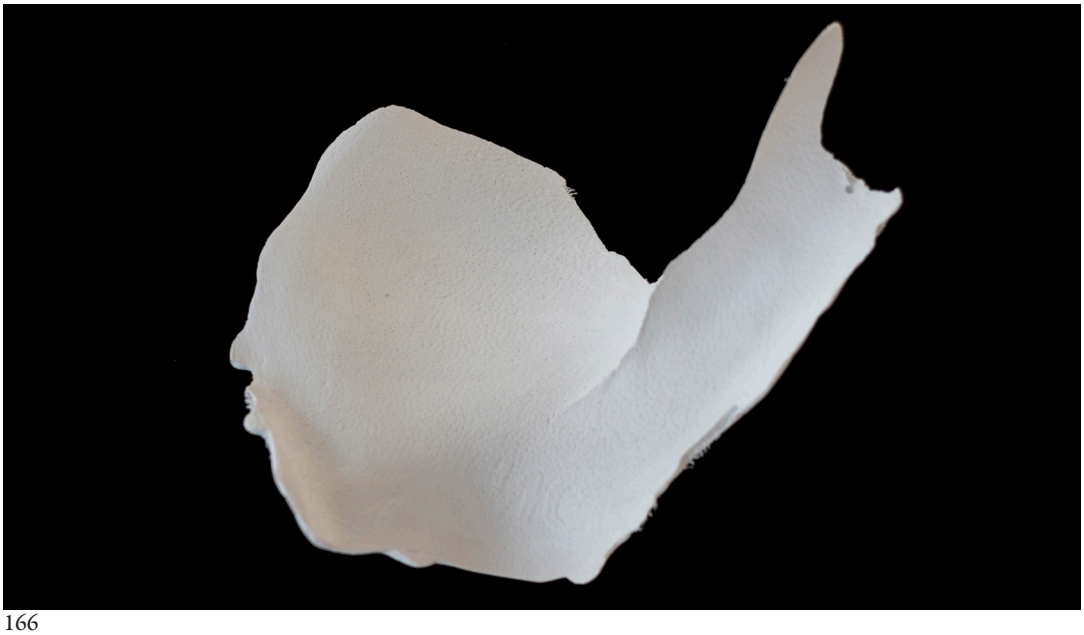


gesso directo



resultados
gesso







resultados
gesso



Sem título [mãos]

2020
Estanho
12 x 1 cm | altura variável

Sem título [umbigos]

2020
Estanho
16,5 x 5 cm | altura variável

gesso directo



molde de gesso





silicone e jesmonite



silicone thixo body



cera de abelha directa





gesso directo



molde de silicone e execução da caixa para vazamento





protótipos

múltiplos: cera de abelha e parafina



fundição em areia





À espera de um sonho

2021
Vidro soprado e pedra
17,5 x 11,5 cm | altura variável

processo da bola de vidro





processo do vidro soprado



processo do vidro soprado entre duas "forças"

exercícios de vidro soprado





exercícios de vidro soprado

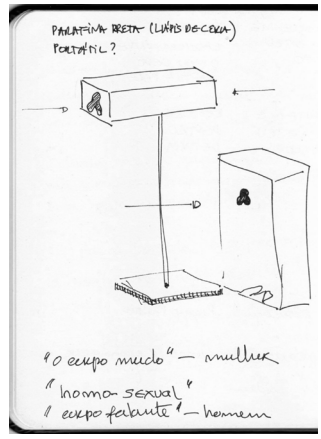


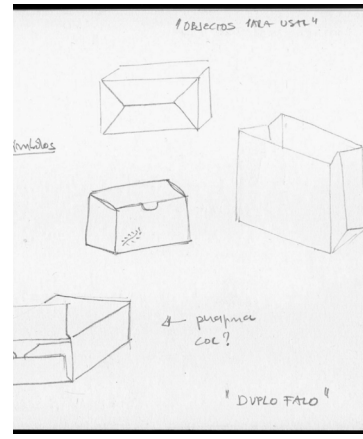


Diálogo Falocentrista

2020
Gesso
40 x 15,5 x 19 cm

esboços do projecto





molde de gesso





positivos de parafina

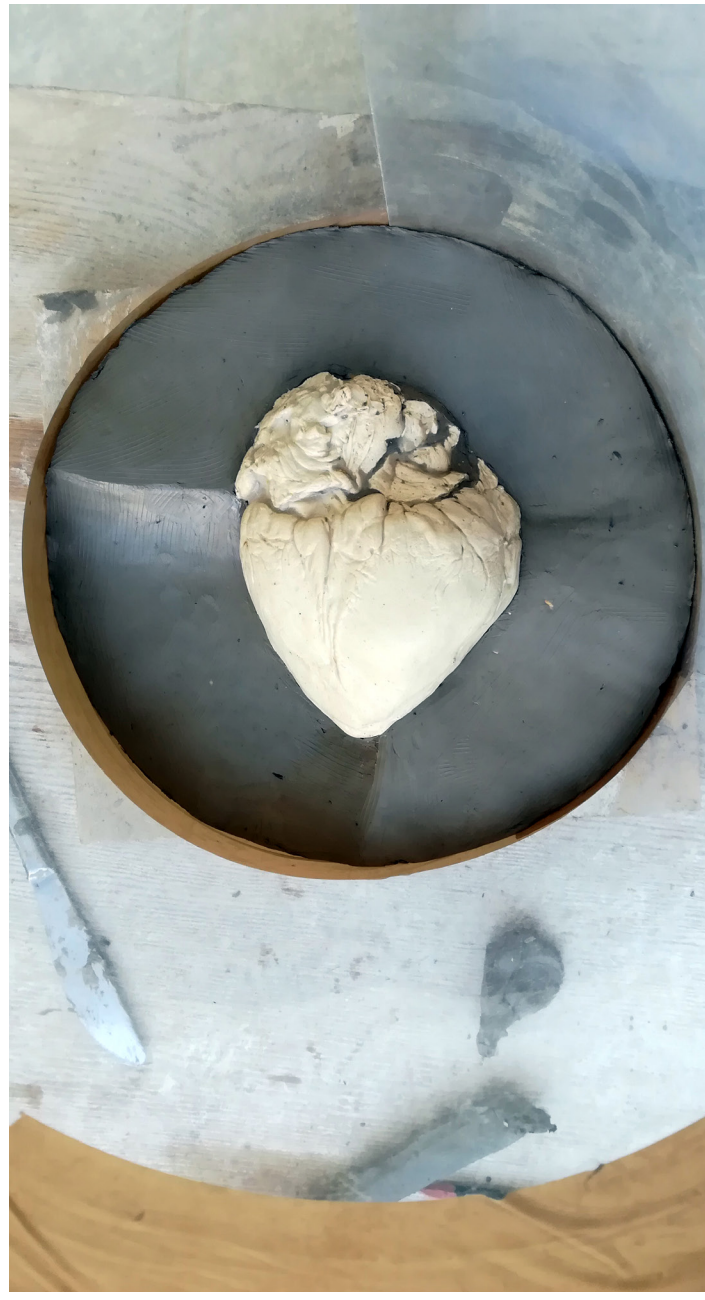
caixa para vazamento de gesso



Sem ser, existimos

2020
100 corações de gelo, chapa de ferro, rede de nylon, gancho e cabo de aço, sistema de som
80 x 80 x 2,50 cm

molde de gesso



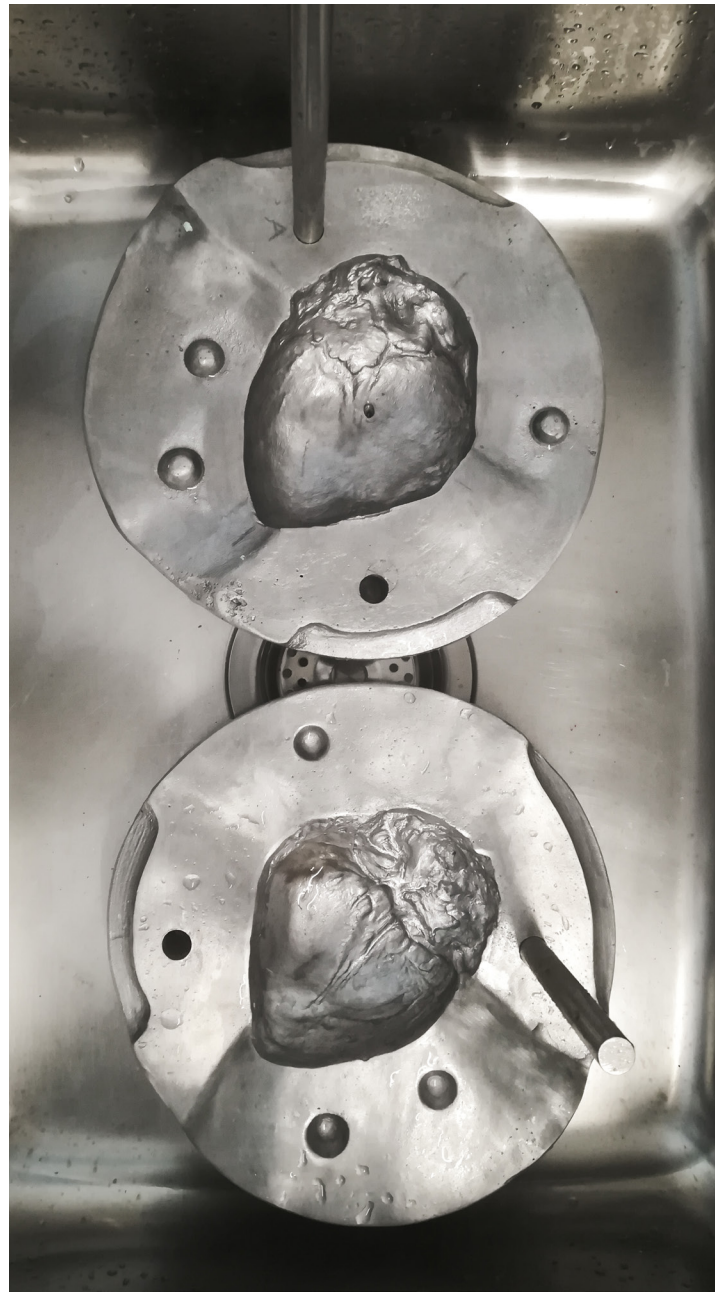




molde em gesso do coração para fundição em areia



fundição do coração em gelo









fundição do coração em gelo







execução do receptáculo: solda automática, colocação de máscara em vinil e oxidação com ácido nitríco

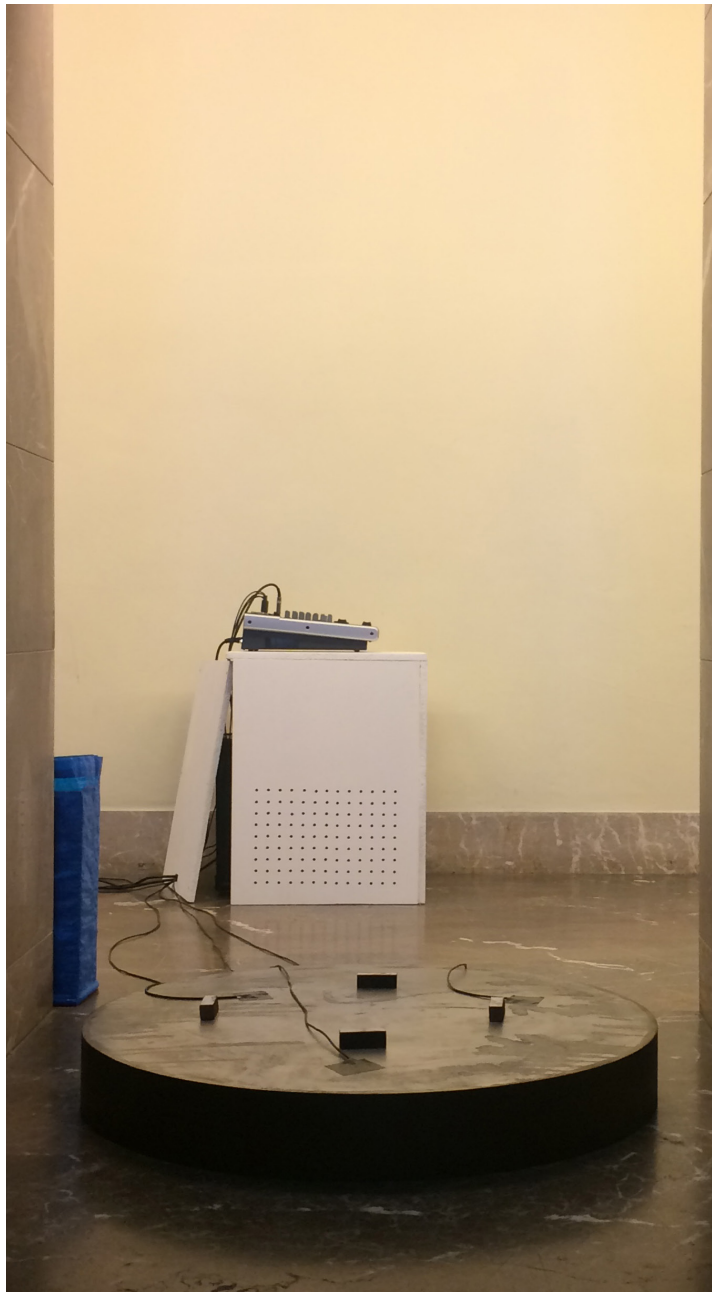




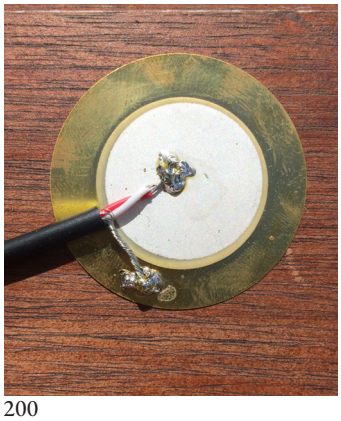

SEM SER, EXISTIMOS


SEM SER, EXISTIMOS

montagem do sistema de som



montagem de piezo com solda



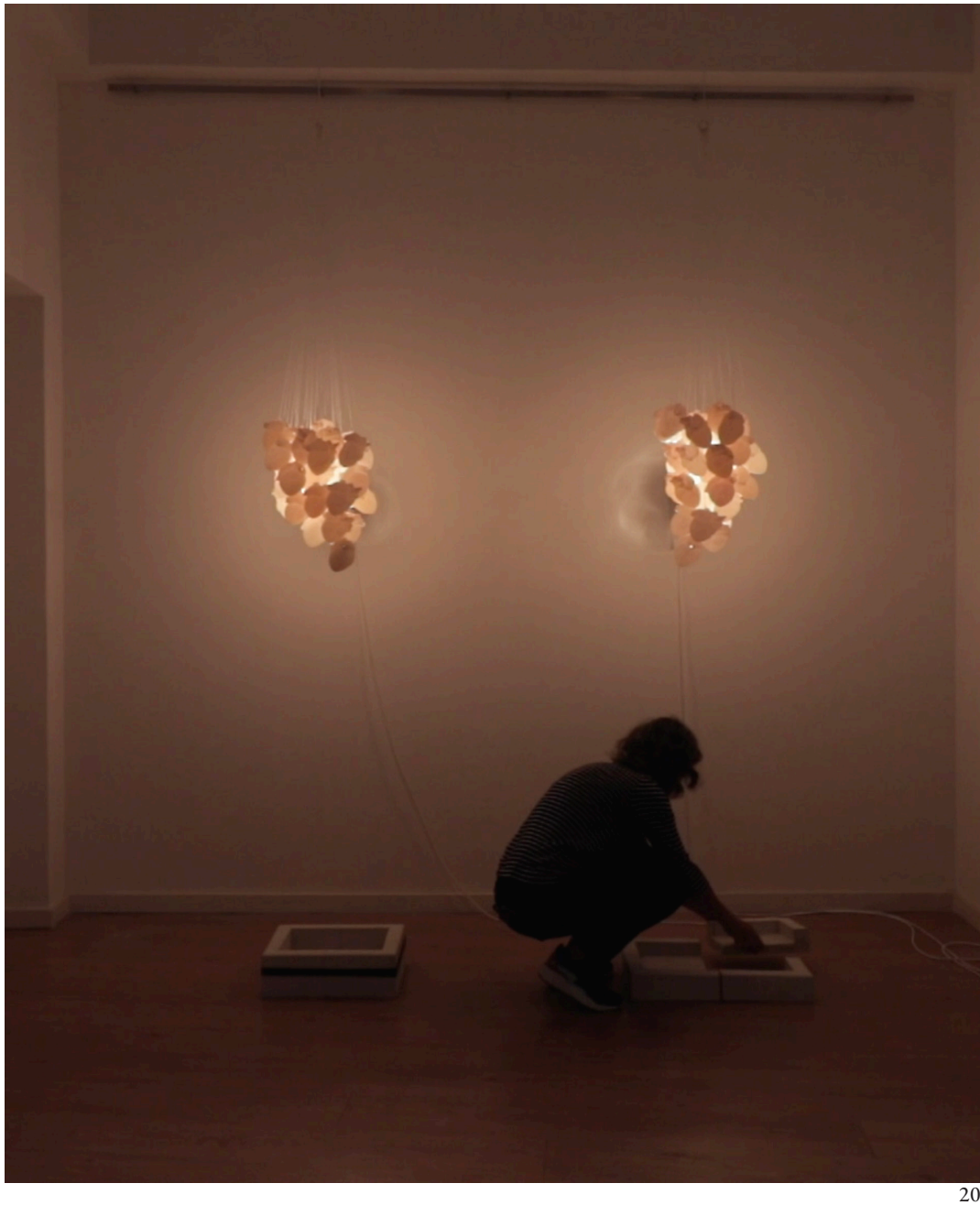

ER. EXISTIMOS

Por dentro, por fora

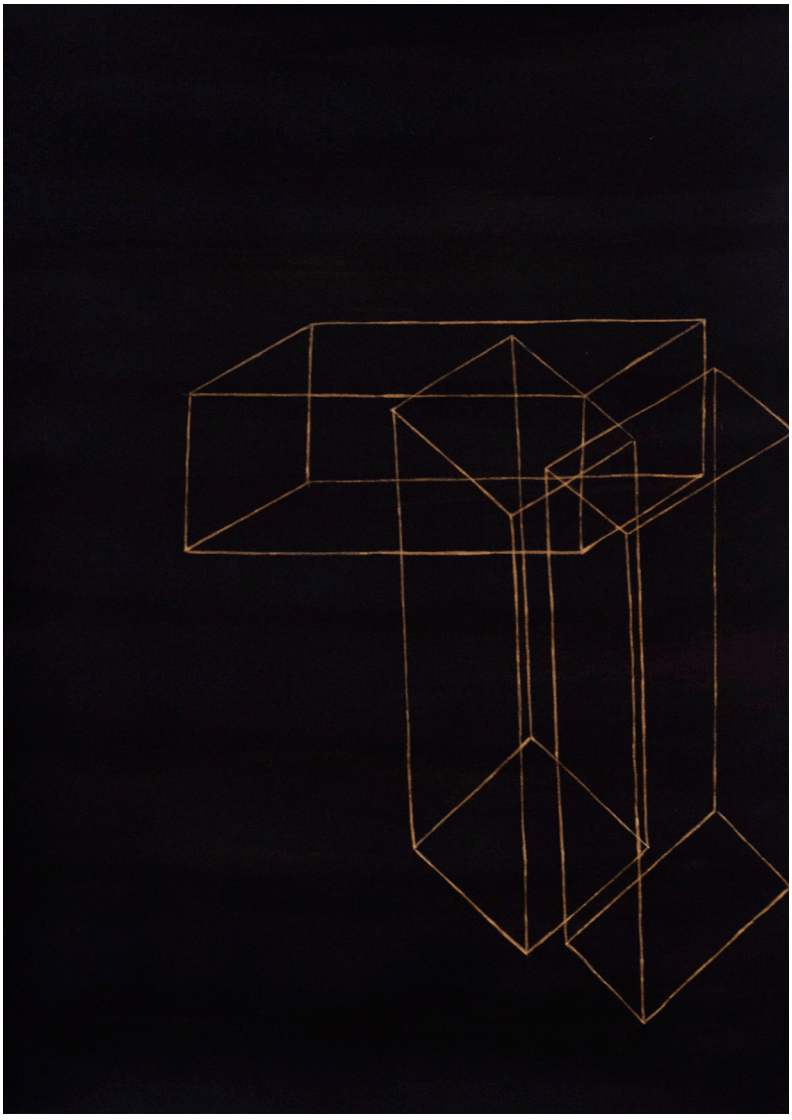
2020
Corações de parafina, fio
de algodão, latão, lâmpadas
incandescentes, instalação eléctrica,
gesso e borracha
Dimensões variáveis

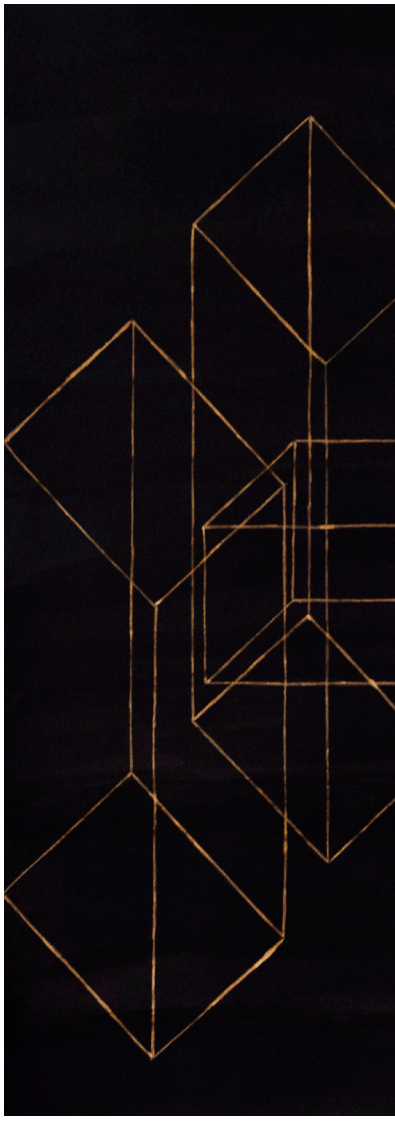
2020
montagem da exposição
Acto I - Entre o corpo e o objecto
Art Lab 24, Espinho



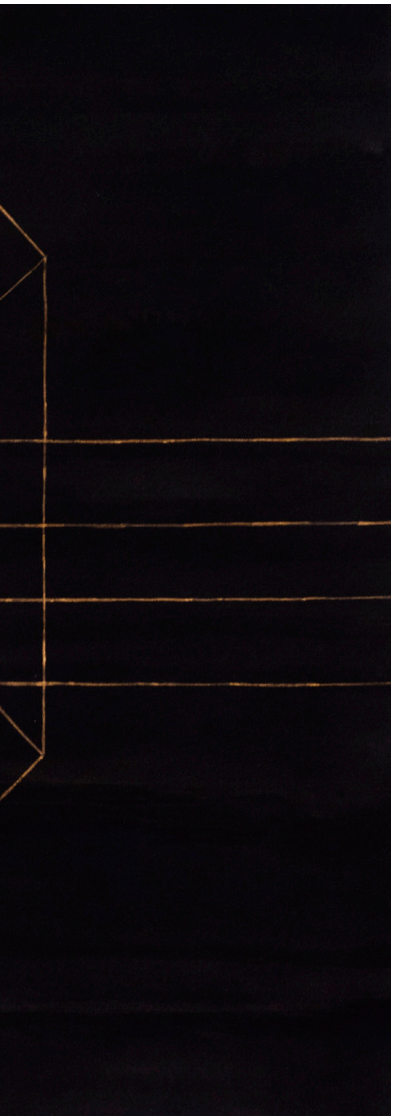


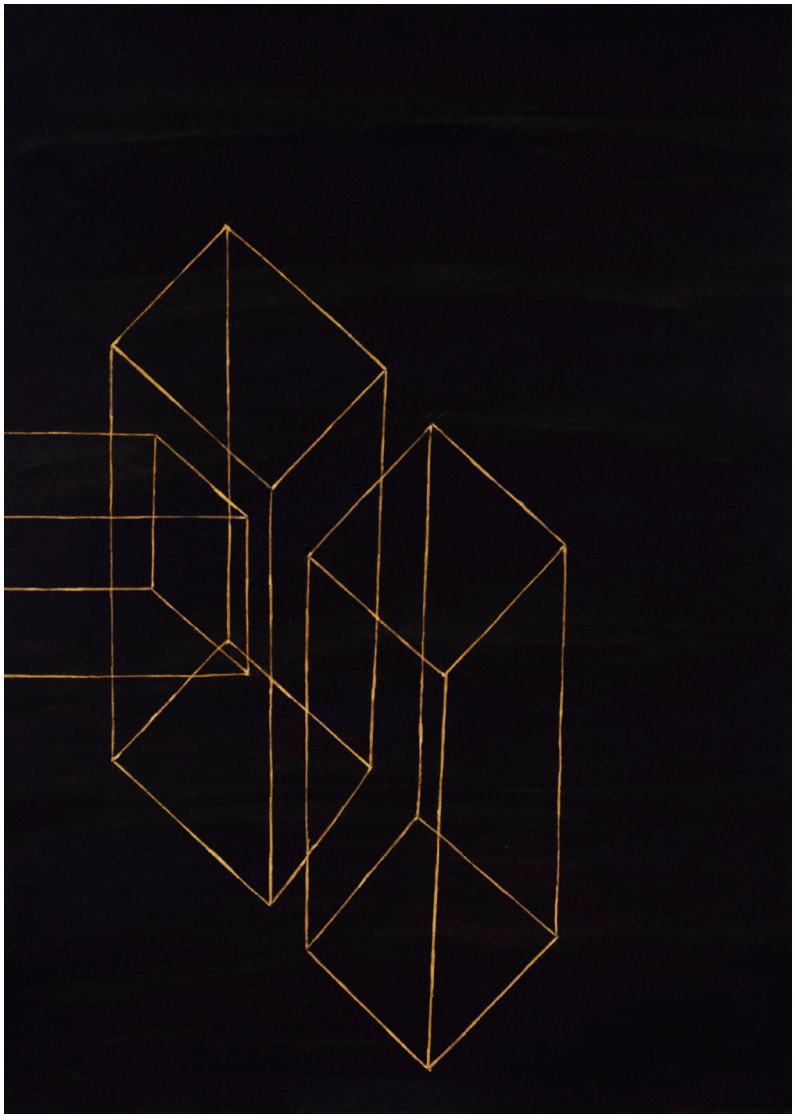
Como ver o vazio através do desenho?



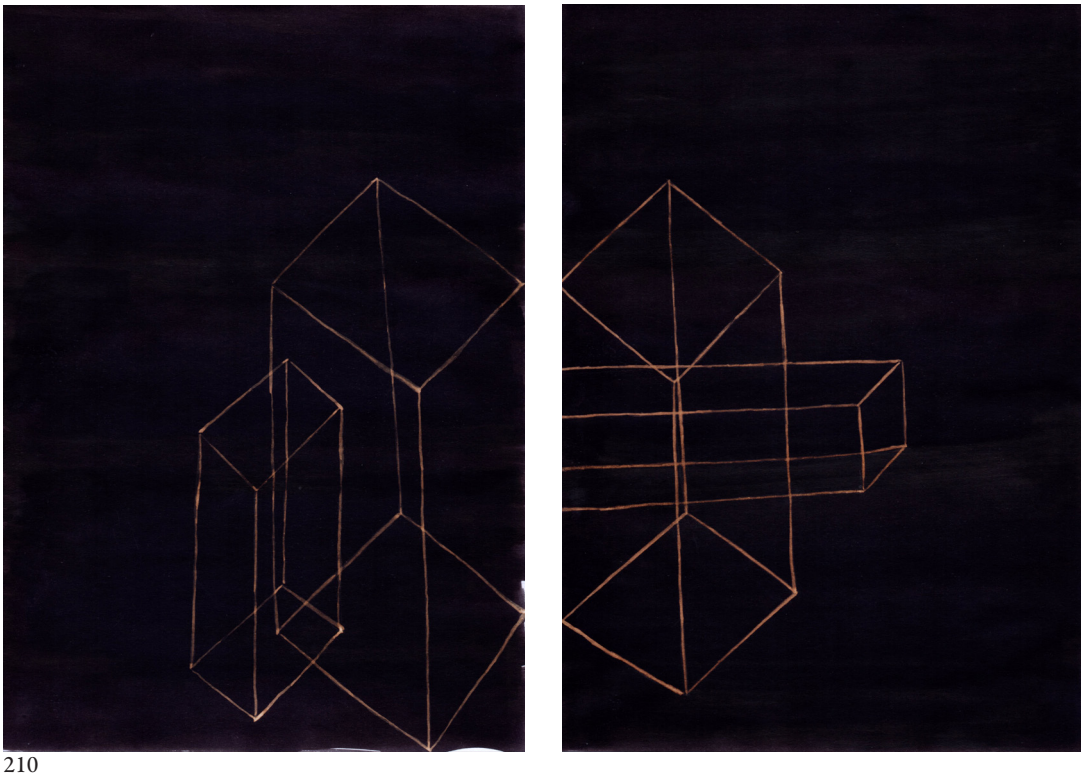


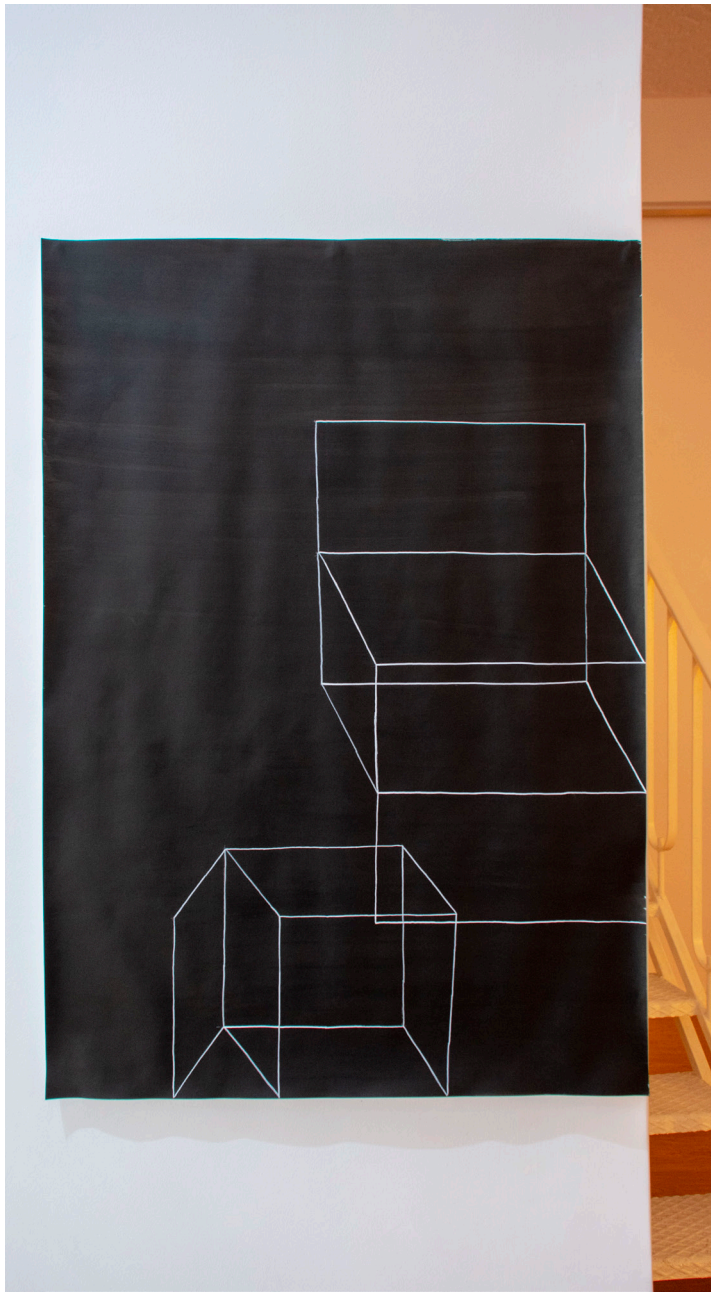
Sem título [tríptico], 2020
Ecoline e lixívia sobre papel A grain 180 gr
50 x 35 cm [cada desenho]





Sem título [díptico], 2020
Ecoline e lixívia sobre papel Fabriano
A4 [x2]





Sem título, 2020
Tinta da china e marcador de giz
sobre papel A grain 180 gr
70 x 100 cm
Art Lab 24, Espinho