

Só porque foi e voou:  
Tempo, memória e nostalgia na Arte Contemporânea

David Capela Martins Silva

Relatório de projeto para obtenção do grau de Mestre em Artes Plásticas, Especialização em Pintura, apresentado à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, sob a orientação do Professor Doutor Domingos Fernando da Silva Loureiro.

Mestrado Artes Plásticas

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

Porto, Setembro 2021

Eu amo tudo o que foi,  
Tudo o que já não é,  
A dor que já me não dói,  
A antiga e errónea fé,  
O ontem que dor deixou,  
O que deixou alegria  
Só porque foi, e voou  
E hoje é já outro dia.

1931, Fernando Pessoa

## **Agradecimentos**

Agradeço ao meu Orientador Professor Doutor Domingos Fernando da Silva Loureiro, pelo apoio, sinceridade, amizade e inspiração neste e em tantos outros projetos.

Aos meus pais, que sempre apoiaram incondicionalmente os meus sonhos e que abdicaram de muito para que os mesmos se realizassem.

À minha irmã e à minha avó por comporem o meu mundo.

Ao Afonso por tudo.

À Ana Bravo pela sensibilidade, energia e harmonia.

À Bruna Vieira pela serenidade e humildade.

À Carolina Ferreira pelo olhar otimista e transparente.

À Sara Freitas pelas gargalhadas e companheirismo.

À Irene Pedras e ao José Sampaio pelas conversas e vivências.

Aos meus amigos e colegas de faculdade, Andreia Pereira, Cassandra Pereira e Luís Ferreira, que tornaram o meu percurso académico muito mais divertido.

A todos os professores que me ensinaram a ser.

E por fim, a todas as pessoas que não menciono, mas que certamente estão no meu coração.

## **Resumo**

Os conceitos de “tempo”, “memória” e “nostalgia” têm-se manifestado enquanto matéria fértil de estudo, como recursos criativos para os artistas visuais e tema de reflexão de vários teóricos. O tempo, apesar de contínuo e invariável, é percebido de forma diferente por cada um de nós. A memória, no contexto artístico, parte principalmente da sua potencialidade como mecanismo historiográfico da relação que estabelecemos com o mundo. A evocação involuntária, ou a reminiscência propositada do passado e respetiva introspeção de uma determinada memória, pode, por sua vez, originar sensações nostálgicas. A nostalgia, apesar de ter sofrido alterações na sua semântica e interpretação (particularmente nos campos social e científico) ao longo de diferentes épocas, tem proporcionado espaços de reflexão e autorreflexão artística, nomeadamente na arte contemporânea.

Através da pesquisa e estudo de autores e obras de arte, esta investigação visa compreender de que modo estes três conceitos (e algumas das suas problemáticas subjacentes) têm sido explorados. Na linha concetual do projeto artístico, o procedimento criativo fundamentou-se em dois pontos-chave: a construção e exploração de um arquivo de memórias, através da representação na pintura de elementos nostálgicos, e a investigação da percepção subjetiva da passagem do tempo.

**Palavras-chave:** tempo, memória, nostalgia, arte contemporânea

## **Abstract**

The concepts of "time", "memory" and "nostalgia" have manifested themselves as fertile subject of study, as creative resources for visual artists and as a subject of reflection by several theorists. Time, despite being continuous and invariable, is perceived differently by each of us. Memory, in the artistic context, starts mainly from its potentiality as a historiographic mechanism of the relationship we establish with the world. The involuntary remembrance, or the purposeful reminiscence of the past and respective introspection of a particular memory, can, by itself, lead to nostalgic sensations. Nostalgia, despite having suffered changes in its semantics and interpretation (particularly in the social and scientific fields) throughout different eras, has provided spaces for artistic reflection and self-reflection, particularly in contemporary art.

Through the research and study of authors and artworks, this research aims to understand how these three concepts (and some of their underlying issues) have been explored. In the conceptual line of the artistic project, the creative process was based on two key points: the construction and exploration of an archive of memories, through the representation of nostalgic elements through painting, and the investigation of the subjective perception of the passage of time.

**Keywords:** time, memory, nostalgia, contemporary art

## Índice

<b>Introdução</b>	<b>7</b>
<b>Parte 1 - Tudo o que foi: o tempo</b>	<b>10</b>
1.1 O tempo	11
1.2 O tempo e a nostalgia	13
1.3 O tempo como matéria artística	22
1.3.1 On Kawara	30
1.3.2 Félix González-Torres	36
1.3.3 Tacita Dean	44
<b>Parte 2 - Tudo o que já não é: memória e nostalgia</b>	<b>49</b>
2.1 Reminiscência e reconstrução	59
2.2 Nostalgia restaurativa e reflexiva	64
2.3 A memória e nostalgia no contexto artístico	67
2.3.1 Christian Boltanski	76
2.3.2 Kristen Morgin	85
2.3.3 Ana Vidigal	89
<b>Parte 3 - Só porque foi e voou: prática artística autoral</b>	<b>94</b>
3.1 Dimensão conceptual: objetivos e metodologias	95
3.2 Processos, técnicas, formatos e suportes	98
3.3 Resultados e meios expositivos	105
<b>Conclusão</b>	<b>106</b>
<b>Catálogo</b>	<b>109</b>
<b>Índice de imagens</b>	<b>131</b>
<b>Bibliografia</b>	<b>134</b>
<b>Anexos</b>	<b>142</b>

## Introdução

A arte pode-nos fazer sentir nostálgicos, mas poderá a nostalgia inspirar a arte? Uma paisagem impressionista, por exemplo, consegue facilmente remeter-nos a um determinado espaço e/ou determinado momento. As pinceladas de luz nos quadros de Claude Monet conseguem evocar um sentimento de desejo e saudade por um período precedente às redes sociais, onde o pôr-do-sol não era visto através de um ecrã de telemóvel. Recentemente, no mundo da arte contemporânea, tem surgido uma nova forma de pensar a arte, o tempo, a memória. Vários artistas procuram rebobinar a linha temporal através dos seus trabalhos, numa tentativa de relembrar memórias passadas e irrepetíveis. Naturalmente, este processo de recolha daquilo que já foi, pode despertar toda uma mesclagem de experiências e sentimentos subjetivos, sejam eles bons ou maus.

Enquanto seres humanos, estamos como que destinados a seguir em frente, numa linha temporal pré-estabelecida com partida no passado e meta no futuro. Todavia, o tempo na arte tem outra ordem: um novo conceito de tempo, paralelo ou perpendicular ao que todos vivemos. A passagem do tempo, os conceitos pré-estabelecidos de “passado”, “presente” e “futuro”, as conceções temporais, tudo isto é desconstruído e construído de raiz. Cada artista adota o seu estilo, a sua inspiração, as suas referências, as suas técnicas, o seu tempo. O artista que regressa ao passado em busca de memórias, lembranças ou artefactos, sujeita-se a uma experiência singular e única. É por isso errado, não só interpretar o conceito de “tempo” na arte como algo absoluto, tal como será erróneo catalogar os sentimentos e emoções que possam motivar a arte. Deste modo, a emoção na arte terá outra expressão. A tristeza pode ser feliz, a felicidade pode ser triste. Falar em “nostalgia”, em

tempos, era falar em tristeza e melancolia. Contudo, recentemente na arte contemporânea (mas não só), este conceito tem-se revelado como um “sentimento novo”, propulsor de distintas formas de expressão e interpretação.

Este sentimento abstrato, amado por uns e questionado por outros, tem evocado curiosidade no espaço artístico e tornou-se o ponto central de muitas obras de arte. No entanto, e talvez devido à sua implacável “industrialização”, a estética nostálgica também tem sido vista como uma forma fácil e elementar de fazer com que o espectador se relacione com a obra de arte. A este respeito, levantam-se algumas questões: - *Poderá a nostalgia responder à promessa de um espaço reflexivo e criativo?*; - *Porque é que cada um de nós percebe o tempo de determinado modo?*; e, finalmente, - *Que formas pode a nostalgia assumir no contexto artístico?*

Na procura para responder algumas destas perguntas, o relatório de investigação organiza-se em três partes: **1) na primeira parte, “Tudo o que foi: o tempo”**, será abordado como o conceito de tempo e a sua perceção se foram modelando ao longo da história e dos movimentos artísticos. Num primeiro momento, são brevemente apresentadas as teorias sobre o tempo por parte dos filósofos Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.), Immanuel Kant (1724-1804), Henri Bergson (1859-1941) e Paul Ricoeur (1913-2005). Posteriormente, é investigada a relação entre a experiência subjetiva do tempo e a nostalgia, passando pela Modernidade e Pós-modernidade, assim como pelos trabalhos de William Turner (1775-1851) e René Magritte (1898-1967). De seguida são examinadas algumas exposições e artistas de todo o mundo, demonstrando de que modo o tempo influenciou e influencia diferentes expressões artísticas. Por fim, são apresentados de uma forma mais aprofundada três artistas que se relacionam

com esta temática: Félix González-Torres (1957-1996), On Kawara (1932-2014) e Tacita Dean (1965).

**2) Na segunda parte, “Tudo o que já não é: memória e nostalgia”,** são analisados os conceitos de memória e de nostalgia no contexto da arte contemporânea. São exploradas as diferentes vertentes nas quais a nostalgia se foi manifestando e transformando, de modo a originar múltiplas perspetivas ao longo da história. Conceitos basilares à nostalgia como a definição de “casa” são explorados a partir dos artistas Michael Landy (1963), Do Ho Suh (1962) e Rachel Whiteread (1963). De seguida, e considerando a reminiscência e reconstrução como conceitos inerentes à nostalgia, estes são explorados através da obra “Memory, History, Forgetting” de Paul Ricouer e da artista Louise Bourgeois (1911-2010). Posteriormente, é analisada a tipologia proposta por Svetlana Boym (1966-2015) na sua obra “The Future of Nostalgia” de 2001, onde a autora faz a distinção entre nostalgia restaurativa e reflexiva. De seguida, é feito um levantamento de exposições e artistas, do Ocidente ao Oriente, de forma a esboçar um panorama artístico onde a nostalgia seja discutida e explorada. Por fim, são analisados os artistas Christian Boltanski (1944-2021), Kristen Morgin (1968) e Ana Vidigal (1960).

**3) Na terceira parte, “Só porque foi e voou: prática artística autoral”,** é dado a conhecer o projeto artístico que fundamentou toda a investigação. Em suma, o projeto traduziu-se num conjunto de telas, desenhos e colagens que tentam representar uma odisseia utópica às memórias construídas no passado, e que agora se fazem sentir pelo meio da nostalgia. Aqui, são descritos processos técnicos e conceituais, metodologias, materiais e, por fim, a apresentação dos resultados obtidos.

Parte 1

## **Tudo o que foi: o tempo**

## Tudo o que foi: o tempo

Nesta primeira parte será abordada a correlação entre percepções temporais e a nostalgia, e de que modo estes conceitos atuam nos campos artísticos. Com base na perspectiva de diferentes autores e obras, o tempo será explorado de forma a analisar algumas das suas inúmeras narrativas e estruturas. Da ciência à filosofia, o tempo sempre foi uma das maiores e mais complexas abstrações para o entendimento humano. De modo a melhor compreender e interpretar este conceito, o ser humano desenvolveu diferentes sistemas, desde obeliscos a clepsidras<sup>1</sup>, a ampulhetas, relógios e astrolábios, mantendo-se, por mais instrumentos de medida que desenvolva, vulnerável perante a sua ação. Podemos inferir que o tempo estará nas bases de muitos desenvolvimentos tecnológicos e sociais na história da humanidade.

### 1.1 O tempo

O tempo é contabilizado, desperdiçado, aproveitado, capitalizado, perdido. Aprendemos a categorizá-lo dentro de inúmeras designações, tais como cósmico, geológico, histórico, cronológico e até mesmo na terminologia musical encontramos diferentes géneros temporais, como *adagio* (lento) e *allegro* (rápido). As nossas vidas estão organizadas por horários cada vez mais exigentes. Sendo que um quotidiano lotado afeta diretamente a nossa percepção temporal, e até mesmo o contexto sociocultural envolvente. O paradigma do tempo está em constante mutação — novas e velhas questões são colocadas e revistas, numa procura incessante de respostas, numa corrida contra o tempo,

---

<sup>1</sup> Relógios de água

mas a favor dele. - *O que é exatamente o tempo? - Que unidades de mediação podemos utilizar para o quantificar? - De que modo o percebemos individualmente?* Filósofos como Aristóteles, Immanuel Kant, Henri Bergson e Paul Ricoer, levantaram questões concernentes a esta problemática.

Para Aristóteles, a existência de tempo está estritamente ligada à presença de movimento e mudança entre objetos e eventos. Para Kant, o tempo é definido pela relação do sujeito com ele próprio e com o mundo que o rodeia, perceptível nessa relação, dada a condição transcendental do tempo. É uma condição subjetiva da nossa intuição humana *à priori* de todos os fenômenos internos e externos — o tempo e o espaço são noções que possibilitam compreender a experiência dos sentidos. Por sua vez, o filósofo francês Henri Bergson propõe que o tempo pode ser dividido em dois modelos: o primeiro, “tempo objetivo”, caracterizado pelo tempo medido/calculado e estruturado pela ciência, como por exemplo através do relógio ou do calendário. O segundo, “*la durée*” (duração), entendido como o tempo vivido pela nossa experiência subjetiva e irreplicável. Paul Ricoer, também ele filósofo francês, determina a narrativa como o elemento moderador imprescindível entre o tempo cronológico e o tempo vivido/existencial. Segundo Ricoer, “(...) o tempo torna-se humano na medida em que se articula por meio de um modo narrativo, e a narrativa atinge o seu sentido pleno quando se torna uma condição de existência temporal<sup>2</sup>”. (Ricoer, 1983, pp.128)

Tendo em consideração que seria particularmente extenso abordar todas as definições e estudos sobre o conceito “tempo” ao longo da história, será aprofundada a percepção temporal no contexto da arte contemporânea.

---

<sup>2</sup> Tradução livre, do original: “Time becomes human to the extent that it is articulated through a narrative mode, and narrative attains its full meaning when it becomes a condition of temporal existence”.

Passando pelo Modernismo e Pós-modernismo, pretende-se compreender a relevância da percepção temporal na construção de um entendimento sobre a forma operativa da nostalgia na arte. Neste sentido, serão abordados autores como George Kubler (1912-1996), Svetlana Boym e Kate Brett Kelly-Chalmers (s.d.).

## 1.2 O tempo e a nostalgia

O termo “nostalgia” está intrinsecamente relacionado com a experiência subjetiva do tempo. Considerando que cada sujeito tem diferentes percepções temporais (diferentes “durações” como Bergson defende): - *Pode a nostalgia atuar igualmente de diferentes formas? - Que relações estabelecem estes dois conceitos? e, ainda, - Quando começaram a surgir?*

Conforme George Kubler, historiador de arte americano, na sua obra intitulada “The Shape of Time” (1962), a nossa percepção do tempo deve-se apenas ao conjunto de acontecimentos que conhecemos e que tenham acontecido ao longo da história. Kubler defende que ao observar a permanência e a mudança, ao marcar a sucessão de eventos entre contextos e ao observar contrastes entre taxas variáveis de mudança, podemos compreender de que forma o tempo decorre. (Kubler, 1962)

“Sem mudança não há história; sem regularidade não há tempo. O tempo e a história estão relacionados como regra e variação: o tempo é o cenário regular para as ambiguidades da história.”<sup>3</sup>(Kubler, 1962, pp.65)

---

<sup>3</sup> Tradução livre, do original: “Without change there is no history; without regularity there is no time. Time and history are related as rule and variation: time is the regular setting for the vagaries of history”.

Sendo qualquer prática artística o resultado de uma posição no tempo, e através do tempo, a obra transcreve-se para a história como um espelho do contexto cultural e social em que foi criada. Como evidencia o professor Manuel Moreira Rocha (1962):

“Qualquer ideia primogénita está carregada de pensamento e cultura da sua época. É essa cultura que se revê no objeto criado, que faz dele o fruto de um tempo e espaço bem concretos, respondendo às necessidades singulares de cada tempo histórico” (Rocha, 2008-2009, pp.357)

Com a invenção do relógio mecânico, no século XIII, uma certa “tranquilidade” temporal foi-se perdendo, e a noção de tempo foi ganhando uma lucidez álgida e pragmática. (Boym, 2001). Dentro deste panorama, e na arte Ocidental, o tempo era personificado como a figura de um homem idoso, frequentemente alado para simbolizar como o “tempo voa”, e normalmente acompanhado por uma ampulheta e uma foice<sup>4</sup>. O tempo era retratado através da transição das estações, da idade do ser humano, da passagem dos prazeres fugazes e da inevitável transitoriedade da vida em comparação com a intemporal glória de Deus. (Mccouat, 2012)

Todavia, foi a partir da Modernidade que o tempo começou a ter repercussões mais evidentes dentro de várias teorias e expressões artísticas. O diálogo entre este conceito e a revolução industrial começou a surgir devido à constante mutação da moderna percepção temporal consequência do progresso avassalador da comunicação e da tecnologia. Boym refere que “a nostalgia, tal

---

<sup>4</sup> Como por exemplo na pintura “*Time Clipping Cupid's Wings*” (1694) de Pierre Mignard.

como o progresso, está dependente da concepção moderna de um tempo irrepitível e irreversível<sup>5</sup>". (Boym, 2001, pp.63)

Com os primórdios da invenção da fotografia no século XIX, o espaço e o tempo ganham representações nunca antes conhecidas. A fotografia que se julga ser a primeira da história "View from the Window at Le Gras", registada entre 1826 e 1827 por Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833), demorou oito horas a ser completada na *câmara obscura*<sup>6</sup>. O resultado foi uma vista da janela da casa de Niépce na região da Borgonha (França), durante este período temporal. (Phillips, 2016) A capacidade de poder congelar um momento no espaço viria a ser ainda mais revolucionária com a invenção da imagem em movimento na segunda metade do século XIX. Em 1878, o fotógrafo Eadweard Muybridge (1830-1904), desafiado a descobrir se ao galopar os quatro cascos de um cavalo se levantam do chão em simultâneo, captura uma série de fotografias que juntas formariam o que conhecemos atualmente como vídeo. Ao aperfeiçoar as câmaras para conseguirem disparar numa fração de segundo, Muybridge descobre uma forma de parar o tempo. (Phippen, 2016)

Na pintura "Rain, Steam and Speed – The Great Western Railway" (1844) (fig.1) de William Turner, podemos vislumbrar o início da tensão entre o tempo "natural" e o tempo mecânico. O comboio veloz que corta o nevoeiro, ultrapassa o ritmo natural do rio que o tenta acompanhar. (Mccouat, 2012) Em 1938, noventa e quatro anos depois, René Magritte pinta a obra "La Durée poignardée"<sup>7</sup> (fig.2) mais conhecida como "Time Transfixed". Nesta, vemos um

---

<sup>5</sup> Tradução livre, do original: "Nostalgia, like progress, is dependent on the modern conception of unrepeatable and irreversible time".

<sup>6</sup> Dispositivo precursor às câmaras fotográficas constituído por uma cabine completamente escura e um pequeno orifício que poderia levar um conjunto de lentes. A luz que entrava por esta abertura era projetada (de forma invertida) na parede oposta, produzindo assim a imagem. Este aparelho era muito utilizado para fazer estudos de perspetiva e luz pelos pintores do Renascimento.

<sup>7</sup> Em português: "duração apunhalada".

comboio a todo o vapor à saída de uma lareira que suporta na sua prateleira um relógio, um espelho e candelabros. Da estação “Turner” à estação “Magritte”, o comboio, enquanto símbolo do progresso humano, apunhala a duração e continua a sua viagem infindável: porque tal como no tempo, poderá haver várias estações, mas nunca um destino final. Enquanto o comboio avança rumo ao futuro, o seu fumo recua rumo ao passado, evaporando-se numa névoa de esquecimento.



Figura 1. William Turner, *Rain, Steam and Speed – The Great Western Railway*, 1844, óleo sobre tela, 91 x 122 cm



Figura 2. René Magritte, *Time Transfixed*, 1938, óleo sobre tela, 147 x 98,7 cm

De acordo com Boym, o passado começou a ser mais valorizado, tornando-se “património” a partir do século XIX, onde pela primeira vez monumentos antigos foram restaurados à sua imagem original. Assim, o sentido de historicidade e de narração do passado começou a ser uma preocupação e sensibilidade a partir deste período. (Boym, 2001)

Contraditoriamente, o paradigma Pós-moderno caracteriza-se por uma recusa de regras, normas e narrativas do Modernismo. A mudança de correntes estéticas e a constante globalização contribuíram para uma representação do tempo nas vanguardas artísticas de uma forma intrinsecamente pessoal. Da Arte Pop à Arte Conceptual, o tempo começou a ser entendido como uma experiência subjetiva e, segundo Boym, as suas qualidades estéticas começaram a impulsionar bases criativas durante este período. Consequentemente, a arte nostálgica associa-se à cultura popular e reabilita-se como um híbrido entre o passado e o presente. (Boym, 2001)

Com a invenção da internet na segunda metade do século XX, e com o seu desenvolvimento de forma a alcançar o público a partir dos anos noventa (*World Wide Web*), a comunicação e partilha imediata de informação possibilitou atingir velocidades nunca antes imaginadas. No livro “*Time, Duration and Change in Contemporary Art*” (2019), de Kate BrettKelly-Chalmers, a autora afirma que a troca de informações cada vez mais veloz e “*wireless*” fez com que os sistemas de comunicação se desprendessem de viagens físicas e das fronteiras geográficas.

Estas mudanças são entendidas como benéficas, mas também como criadoras de ansiedade. (BrettKelly-Chalmers, 2019) De acordo com o sociólogo Manuel Castell (1942) — referenciado por BrettKelly-Chalmers — a tecnologia e

a rapidez digital contribuíram para uma mecanização temporal para além das nossas capacidades: estas novas temporalidades "instantâneas" estão a ultrapassar o "tempo biológico" do sujeito humano e as temporalidades dos recursos naturais. (Brettkelly-Chalmers, 2019)

Brettkelly-Chalmers exemplifica este fenómeno através da instalação intitulada "Escapement" (2009) (fig.3 e 4), do coletivo artístico indiano "Raqs Media" composto pelos artistas Jeebesh Bagchi (1965), Monica Narula (1969) e Shuddhabrata Sengupta (1968). Esta obra é composta por vinte e quatro relógios apresentados numa fila oscilante, legendados com cidades de todo o mundo. Os relógios parecem normais, no entanto os seus doze números foram substituídos por doze palavras associadas a emoções humanas: epifania, ansiedade, dever, culpa, indiferença, temor, fadiga, nostalgia, êxtase, medo, pânico e remorso. Segundo Brettkelly-Chalmers, esta obra analisa os múltiplos tempos da vida contemporânea: as durações definitivas do relógio de vinte e quatro horas são contrastadas com os ritmos flutuantes das emoções e sentimentos humanos. (Brettkelly-Chalmers, 2019, pp.37-38) Uma outra obra que segue esta linha conceptual é a "The Ecliptic" (2014), do mesmo grupo artístico. Esta obra consiste novamente num circuito de um relógio alterado de forma a adjetivar o tempo a cada hora que passa.

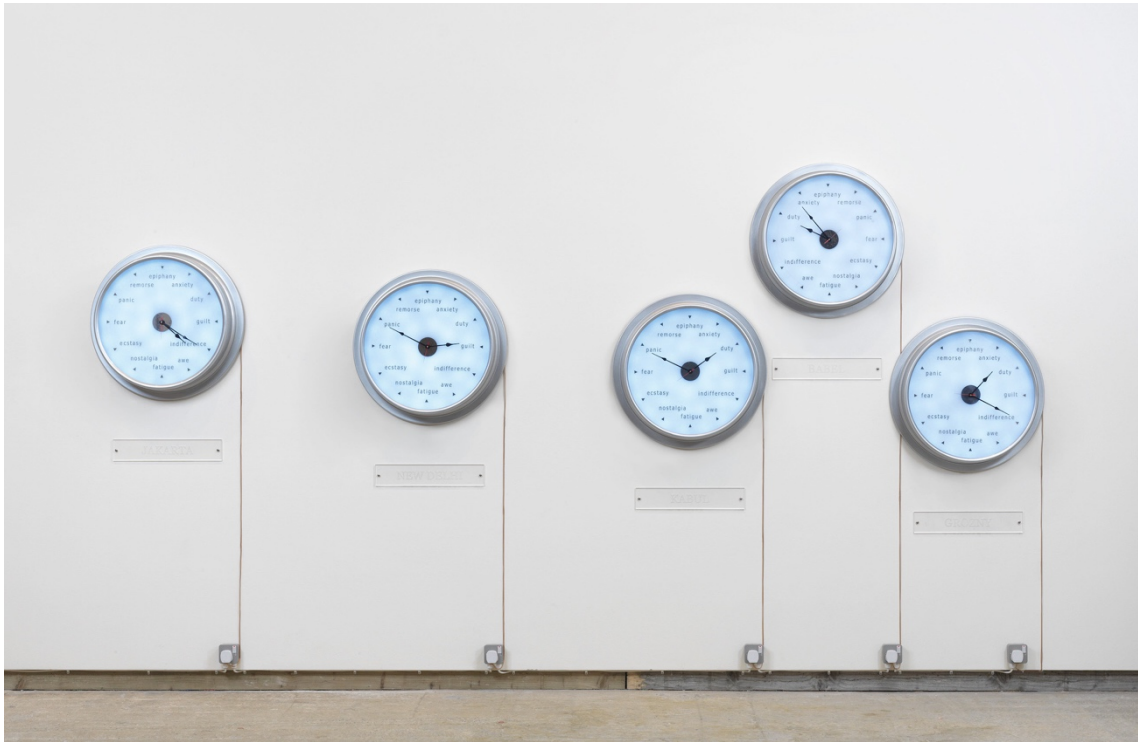


Figura 3. Raqs Media Collective, *Escapement* (detalhe), 2009, técnica mista, dimensões variáveis



Figura 4. Raqs Media Collective, *Escapement* (detalhe), 2009, técnica mista, dimensões variáveis

Diz o ditado popular que “depressa vai o tempo que depressa vem”, e a consciência de que estamos a devorar o tempo das nossas vidas — cada hora, minuto, segundo — pode, portanto, cultivar na mente humana uma sensação de descontrolo e perda. Consequentemente, desejamos regressar, por exemplo, a um período em que esta perceção não era tão determinante: a nossa infância. “Quando era criança vivi sem saber, só para hoje ter aquela lembrança<sup>8</sup>” escreveu Fernando Pessoa. Deste modo, podemos constatar que certas manifestações nostálgicas têm raízes mais profundas. Não são apenas o resultado da saudade de um determinado local ou momento, mas sim de um novo entendimento do tempo. Nas palavras da professora, teórica e crítica literária canadiana, Linda Hutcheon (1947):

“A nostalgia já não é simplesmente um desejo de regressar a casa. Já em 1798, Immanuel Kant tinha notado que as pessoas que regressavam a casa ficavam normalmente desapontadas porque, de facto, não queriam regressar a um lugar, mas sim a um tempo, um tempo de juventude. O tempo, ao contrário do espaço, nunca pode ser retornado; o tempo é irreversível. E a nostalgia torna-se a reacção a esse triste facto.”<sup>9</sup> (Hutcheon, 2000, pp.19)

---

<sup>8</sup> “Quando era Criança” (1933) Poesia Ortónima de Fernando Pessoa

<sup>9</sup> Tradução livre, do original: “Nostalgia was no longer simply a yearning to return home. As early as 1798, Immanuel Kant had noted that people who did return home were usually disappointed because, in fact, they did not want to return to a place, but to a time, a time of youth. Time, unlike space, cannot be returned to—ever; time is irreversible. And nostalgia becomes the reaction to that sad fact”.

### 1.3 O tempo como matéria artística

De acordo com Kate BrettKelly-Chalmers, o tempo torna-se uma característica proeminente nas obras de arte a partir das grandes guerras. Da literatura às artes, as práticas artísticas sofreram momentos de transformação profunda, e novos media relacionados diretamente com conceitos temporais surgiram, como a performance, videoarte e fotografia. (BrettKelly-Chalmers, 2019) Movimentos como a Land Art, Happening, Arte Performativa e Arte Conceptual surgem de modo a expandir panoramas artísticos. Num sentido de compreender de que forma o tempo se manifesta como matéria artística, nesta parte serão analisados alguns autores e exposições num contexto contemporâneo. Para esse efeito, a escolha terá como critérios a diversidade na interpretação do conceito “tempo” como matéria artística e a distribuição geográfica, de modo a interpretar de que forma esta temática poderá ser influenciada não só pela subjetividade de uma visão artística, bem como pelo contexto sociocultural intrínseco a uma determinada zona (por exemplo, Oriente versus Ocidente).

Entre 1980 e 1981, o artista performativo taiwanês Tehching Hsieh (1950), criava a obra “One Year Performance (Time Clock Piece)” (fig.5). Durante um ano, diariamente e de hora em hora, Hsieh fotografou-se no seu estúdio, com uma câmara de dezasseis milímetros, junto de um relógio de ponto, o qual utilizava igualmente para fazer o registo a cada hora. De forma a destacar ainda mais a passagem do tempo, Hsieh cortou o seu cabelo antes de dar início à obra, o qual podemos ver a crescer ao longo do filme, em formato de *time-lapse* resultante da compilação de 8627 fotografias.

Em conversação com Hsieh e Lois Keidan numa apresentação inserida no evento “Art Time, Life Time” em 2017 no TATE Modern em Londres, a historiadora, crítica e curadora Amelia Groom (s.d.), denota uma coincidência. Compara esta obra ao filme “9 to 5” de Colin Higgins (1941-1988) e à música homónima de Dolly Parton (1946) escrita para o filme em 1980 — o mesmo ano em que Hsieh dá início à performance. Neste filme um grupo de três mulheres enfrentam horários de trabalho, sobrecarregadas de stress numa empresa que não reconhece os seus esforços. Segundo Groom, podemos entender estas obras como respostas aos tempos corporativos que progressivamente são menos delineados, graças ao trabalho “imaterial” que os novos sistemas de comunicação possibilitaram. Para além disso, e cada vez mais, o local de trabalho está menos definido, dado que trabalhamos em qualquer lugar, o que constrói uma indistinguibilidade entre o trabalho e a vida. (Groom, 2017)



Figura 5. Tehching Hsieh, *One Year Performance (Time Clock Piece)* (detalhe), 1980-1981, técnica mista, dimensões variáveis

Na obra "24 Hour Psycho" (1993) do artista escocês Douglas Gordon (1966), o filme de 1960 "Psycho" de Alfred Hitchcock é alongado para uma duração de vinte e quatro horas. Ao invés dos vinte e quatro fotogramas por segundo (FPS), o filme é apresentado a aproximadamente dois FPS, de modo a transformar a sua narrativa original. Mesmo que a história esteja presente no filme, a manipulação temporal que Gordon realiza, desorienta o espectador ao ponto de o mesmo completar as filmagens através da sua memória. Nesta versão alongada, uma simples ação de um dos protagonistas é distorcida de tal forma que perde o seu genuíno significado. O filme é ainda apresentado sem som, pelo que o espectador recorre à sua memória auditiva de forma a imaginar os sons provenientes das ações — o famoso grito de Janet Leigh ecoa na mente do espectador.

Em 2006, o artista islandês-dinamarquês Olafur Eliasson (1967) transportou grandes blocos de gelo da Islândia para diferentes galerias/museus distribuídos por todo o mundo. Intitulada "Your waste of time", a obra consiste na exposição destes blocos até à sua liquefação. Focando-se na frágil duração do gelo, Olafur contrapõem o tempo geológico deste objeto (alguns dos blocos tinham aproximadamente 800 anos) com o tempo humano e o tempo da sua duração fora do seu habitat. (Brettkelly-Chalmers, 2019)

Em 2014, em parceria com o geólogo Minik Rosing (1957), Eliasson dispõe novamente doze pedaços de gelo, colocados em círculo, aludindo ao formato de um relógio. Intitulada "Ice Watch" (fig.6), esta obra foi apresentada pela primeira vez em Copenhaga em frente ao City Hall Square, de forma a marcar a publicação do quinto relatório de avaliação sobre alterações climáticas

do IPCC<sup>10</sup> da ONU. Os blocos de gelo representavam o tempo que estamos a perder nem relação à preservação do nosso ecossistema.



Figura 6. Olafur Eliasson, *Ice Watch*, 2014, Place du Panthéon, Paris, 2015

Em 2007 foi realizada a exposição intitulada “Out of Time: A Contemporary View”, no Museu de Arte Moderna (MoMA) em Nova Iorque, com a curadoria de Joachim Pissarro e Eva Respini. Nesta foram apresentadas obras de trinta e seis artistas, tais como Luc Tuymans (1958), Robert Morris (1931-2018), Bill Viola (1951), Pipilotti Rist (1962), Mona Hatoum (1952) e Andy Warhol (1928-1987). Nesta exposição foram abordadas as diferentes linguagens que vários artistas contemporâneos utilizam para descrever a forma de como a temporalidade é manipulada na contemporaneidade. (MoMA, s.d.)

---

<sup>10</sup> Intergovernmental Panel on Climate Change

O filme "Empire" (1964) (fig.7), presente na exposição acima descrita, filmado pelo cineasta lituano-americano Jonas Mekas (1922-2019) a pedido de Andy Warhol, é composto por oito horas e cinco minutos de gravação (a preto e branco e sem som), do Empire State Building em Nova Iorque. Na sua projeção, vemos o anoitecer em contraste com a silhueta e as luzes do edifício. Mekas utilizou aproximadamente trezentos e sessenta e cinco metros de película de filme de dezasseis milímetros, de forma a gravar em câmara lenta toda a duração do filme. Num sentido documental, Warhol desafia o espectador a um olhar atento face à passagem do tempo. (MoMA, s.d.)



Figura 7. Andy Warhol, *Empire*, 1964, película de 16mm (preto e branco, sem som), 8h e 5 min a 16 fps

Em 2009 no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona foi realizada a exposição “Time as Matter” com a curadoria de Bartomeu Marí e Antònia Maria Perelló. A exposição contou com a participação de oitenta artistas, alguns dos quais David Lamelas (1946), Armando Andrade Tudela (1975), Hans Haacke (1936), Rita McBride (1960) e Peter Friedl (1960). A exploração dos limites da temporalidade na arte, juntamente com uma reflexão sobre as ligações em constante mudança entre o *Avant-garde* e o Classicismo, foram os principais temas desta exposição. (MACBA, s.d.) Nesta foi exposta a instalação “Situación de Tiempo” (1967) (fig.8) do artista argentino David Lamelas. A obra é constituída por dezassete televisores alinhados em fila numa sala escura e sintonizados numa imagem sem sinal. Numa crítica à forma como os *mass media* influenciam o público e numa procura na arte de processos alternativos de comunicação, Lamelas personifica através da luz e do ruído branco dos televisores um novo espaço e tempo.

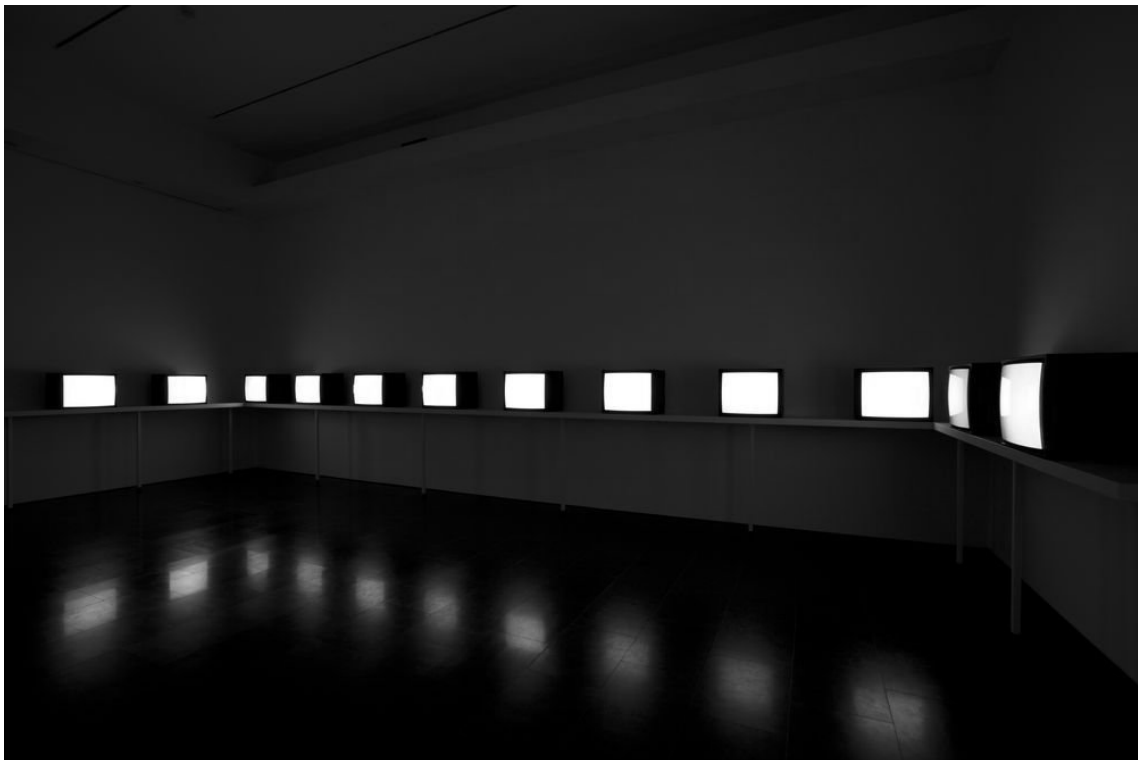


Figura 8. David Lamelas, *Situación de Tiempo*, 1967, técnica mista, dimensões variáveis

Em 2015 foi apresentada a exposição “Time of Others” no Museu de Arte Contemporânea de Tóquio com a curadoria de Che Kyongfa, Hashimoto Azusa, Michelle Ho e Reuben Keehan. A complexidade e diversidade de tempos entre pessoas e regiões (aqui em particular no continente asiático), foi explorada a partir das obras de dezoito autores, tais como Danh Vo (1975), Pratchaya Phinthong (1974), Basir Mahmood (1985), An-My Lê (1960), On Kawara e Bruce Quek (1986). (MoT, s.d.)

A obra “Hall of Mirrors” (2011) (fig.9) apresentada nesta exposição, do artista singapurense Bruce Quek, é constituída por vinte e quatro relógios ligados a uma impressora de recibos. Cada um destes relógios representava a temporalidade de tragédias sociais ou ecológicas que ocorreram em determinada região. À entrada, era fornecido um código de barras impresso em formato de recibo aos visitantes, que à saída poderia ser lido por uma máquina, a qual comparava o tempo que gastaram a visitar a instalação com o tempo das catástrofes representadas. Através desta obra, Quek demonstra o efeito de dessensibilização que a saturação dos media pode criar, e expõem como diferentes momentos podem ser vividos de diferentes formas em diferentes lugares. Esta obra lembra-nos a instalação “National Times” (2016) (fig.10), apresentada na Whitney Biennial em 2019, da artista argentina Agustina Woodgate (1981). Quarenta relógios analógicos são sincronizados através de um único relógio digital. Os ponteiros dos minutos de cada relógio são revestidos a lixa, de modo que os números sejam apagados gradualmente conforme o seu movimento circular. De acordo com Woodgate, “‘National Times’ descreve as medidas económicas atuais do trabalho e valor num processo de desintegração<sup>11</sup>”. (Woodgate s.d.)

---

<sup>11</sup> Tradução livre, do original: “‘National Times’ depicts current economic measures of labor and value in a process of disintegration”.



Figura 9. Bruce Quek, *Hall of Mirrors*, 2011, técnica mista, dimensões variáveis

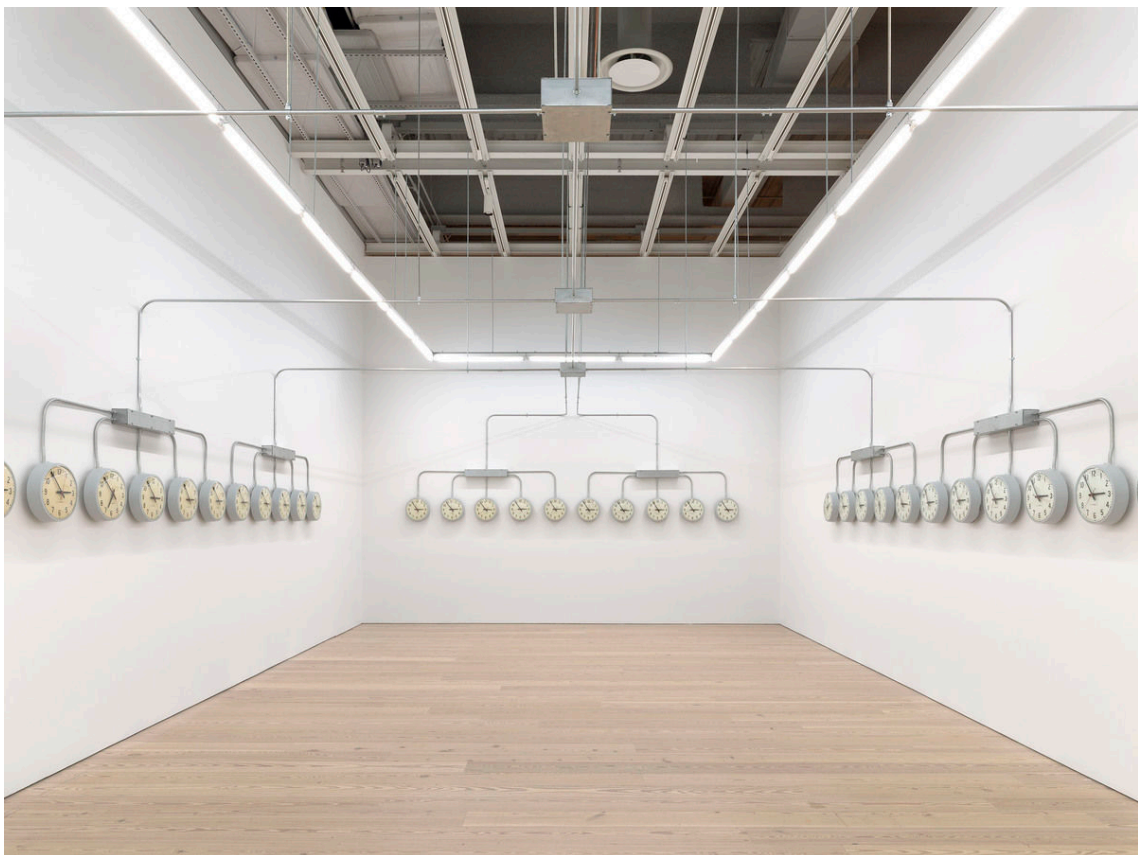


Figura 10. Agustina Woodgate, *National Times*, 2016, técnica mista, dimensões variáveis

Podemos verificar a partir destes artistas e exposições realizadas em três continentes diferentes, que o tempo como matéria artística manifesta-se de múltiplas formas. Tendo em consideração todos os aspetos abordados nesta parte, veremos de forma aprofundada como alguns autores interpretaram as suas perceções temporais. Serão analisadas as obras de três artistas: On Kawara, Félix González-Torres e Tacita Dean. On Kawara adota rotineiramente a numeracia do tempo de forma a investigar a nossa relação com diferentes conceitos temporais. Félix González-Torres aborda-o de um modo privado e pessoal, ao mesmo tempo que o interliga com questões sociopolíticas. Tacita Dean, através da natureza do seu media — o filme analógico — cria cápsulas temporais, provedoras de perspectivas entre a relação do contemporâneo com o histórico.

### **1.3.1 On Kawara**

Quando pensamos na materialidade do tempo através da arte, encontramos transversalmente On Kawara, artista conceptual japonês. Para Kawara, o tempo é material, intangível, é o que une e separa todos os seres humanos; é o que marca a nossa passagem pelo mundo e o que a termina. O tempo é, ainda, corpo criativo desprovido de interrupções. Este corre, e Kawara acompanha-o deixando pelo caminho abstrações da sua etérea essência. Trabalhos como “I Met”, “I Read”, “I Am Still Alive” e “I Got Up”, marcaram permanentemente a história da Arte Conceptual. Como Kate Brett Kelly-Chalmers constata: “de certo modo os corpos de artistas como Kawara, podem

ser vistos a assumir o 'tick' mecânico de uma máquina: repetitivo, numérico, altamente racional e preciso"<sup>12</sup>. (Brettkelly-Chalmers, 2019, p.22)

A quatro de Janeiro de 1966, Kawara inicia o que viria a ser o trabalho de quase cinco décadas: "Today Series" (1966-2013). Durante este período o artista produziu milhares de "Date Paintings" (fig.11) — pinturas que ilustram meramente a data em que foram concebidas. Cada uma destas pinturas seguia as convenções do calendário Gregoriano do país onde estavam a ser realizadas, e eram armazenadas em caixas de cartão forradas com recortes de notícias do jornal local. Inclusive, se Kawara não conseguisse realizar a pintura até à meia-noite do dia em questão, destruía-a sem deixar nenhum vestígio da sua existência. "A pintura é a data e a data é também a pintura."<sup>13</sup> (Brettkelly-Chalmers, p.23, 2019) Podemos até assemelhar esta metódica contagem da passagem do tempo ao trabalho "One Year Performance" de Tehching Hsieh.

O espectador confrontado com as singelas pinturas de Kawara, pode prontamente associar as datas a algum significado pessoal/comunitário, como por exemplo, um acontecimento histórico ou um aniversário. Para além disso, e paradoxalmente, os caracteres não serifados e rigorosamente pintados a tinta branca de uma forma sensivelmente fria, são acompanhados das caixas (apesar de raramente expostas em conjunto com as pinturas), revestidas a notícias, traduzindo-se assim em relatos de vivências humanas e histórias do quotidiano, agora perenemente documentadas e datadas pelo artista. (Brettkelly-Chalmers, 2019)

---

<sup>12</sup> Tradução livre, do original: "In some sense, their bodies could be seen to assume the mechanical 'tick' of the machine: repetitive, numerical, highly rational and precise."

<sup>13</sup> Tradução livre, do original: "the painting is the date and the date is also the painting".



Figura 11. On Kawara, Date Painting (16.JAN.1989), 1989, acrílico sobre tela e caixa de cartão forrada a papel de jornal, 45 x 60 cm

Simultaneamente, a sua obra "I Read" (fig.12) realizada entre 1966 e 1995, que está diretamente interligada com a sua "Today Series", aborda exatamente esta duplicidade entre os conceitos de tempo numérico e tempo subjetivo. Trata-se de um arquivo de recortes de jornais, organizados em dossiês de argolas e divididos por dezoito volumes. Estes são organizados conforme as datas de cada "Date Painting", como se se tratasse de uma legenda. Como o crítico de arte Ken Johnson (1953) explica:

"Enquanto as imaculadas pinturas minimalistas das datas representam o tempo na sua forma mais abstrata, os recortes incorporam através da decadência do seu próprio material e dos eventos que narram a desordenada realidade do tempo. As pinturas tornam-se mais atrativas e filosoficamente intrigantes quanto mais olhamos para elas; a instalação 'I Read' amplifica o seu discreto mistério<sup>14</sup>." (Johnson, 1999, pp.40)

Em suma, Kawara com a sua "Today Series", propõe um debate sobre o conceito de calendário e as diferentes quantificações temporais, que tanto podem ser narradas através de contextos socioculturais, como experiências intrinsecamente pessoais.

A sua obra "One Million Years" (fig.13) de 1999, não é nada mais nada menos que o tempo em si. Composta por dois livros divididos em dois volumes, 2012 páginas cada, o primeiro é intitulado "Past" e é dedicado a "All Those Who Have Lived and Died"; começa em 998.031 a.C e termina em 1969 d.C, um milhão de anos depois. O segundo volume "Future", "For the Last One",

---

<sup>14</sup> Tradução livre, do original: "While the pristine, Minimalistic date paintings represent time at its most abstract, the clippings embody the scruffy reality of time in the events they chronicle and in the yellowed states of their own material being. The paintings become more attractive and philosophically intriguing the more you look at them; the "I Read" installation amplifies their understated mystery."

começa em 1993 d.C e termina um milhão de anos depois, em 1.001.992 d.C. Cada página contém o espaço temporal de 500 anos. (Didier, 1997)

Podemos dizer que “One Million Years” pergunta ao tempo quanto tempo o tempo tem. Contando-o esquematicamente, de certa forma, Kawara perspectiva-nos a amplitude e vastidão do tempo assim como a forma limitada de como o compreendemos. Ao contrário da nossa percepção temporal diária — as 24 horas do relógio, os 7 dias da semana e os 12 meses do ano que contamos pelo calendário — aqui, a cada página que folheamos, meios milhares de anos passam. A imensidade temporal assume, deste modo, uma efemeridade pragmática. Mais tarde, e a pedido do artista, foram apresentadas leituras públicas de porções deste livro em diferentes galerias, museus e espaços por todo o mundo. Estas leituras eram gravadas ao vivo, onde uma mulher e um homem, sentados lado a lado numa divisão vitrificada, liam (um de cada vez e intervaladamente) cada ano para um microfone. Por fim, estas gravações eram transferidas para uma compilação em *CD*. Foi estimado que seriam necessários 270.000 *CD* e 100 anos para gravar todo o projeto.

Esta performance, de caráter megalómana e simultaneamente meditativo, proporciona ao leitor, assim como ao ouvinte, um vislumbre da nossa passagem fugaz pelo mundo: uma vida humana ocupa menos de um quinto de uma página ou menos de 10 minutos de gravação. “One Million Years” é, sem dúvida, uma peça de arte intemporal que, assim como tantas outras de On Kawara, coloca o tempo e a sua subjetividade em discussão.



Figura 12. On Kawara, I Read, 1966-1995, dezoito dossiês de argolas e bolsas plásticas com recortes de jornais, dimensões variáveis



Figura 13. On Kawara, One Million Years, 1999, livro de artista, dois volumes, cada 15.1 x 10.9 x 4.4 cm

### 1.3.2 Félix González-Torres

Se por um lado as obras de On Kawara exploram o tempo de uma forma enigmaticamente imparcial, as de Félix González-Torres abordam-no de um modo liricamente pessoal. A partir do seu foro íntimo, o artista cubano-americano desdobra a sua arte entre discursos privados assim como político-sociais. A sua arte, procura assuntos que remetem para uma transcendentalidade, é uma combinação de contradições, um jogo de opostos que se complementam para formar representações das mais singelas experiências humanas. Desde puzzles que encapsulam a intimidade, a relógios que metaforizam corações palpitantes, González-Torres dedicou toda a sua carreira artística à construção de parábolas, que nos revelam temáticas como o amor, a perda, o tempo e até mesmo o ativismo cultural, conjugando a cada instante a estética com a ética.

Em 1987, González-Torres inicia uma série de trabalhos nomeados "Datelines". Estes são compostos por listagens de várias datas, organizadas de forma aleatória e impressas a caracteres brancos, sobre papel completamente preto. Estas impressões, remetentes a legendas de filmes, eram apresentadas em molduras pretas com vidro refletor, de modo que o espectador se espelhasse no próprio trabalho, como podemos ver na figura 14. Assim como nos "Date Paintings" de On Kawara, em que o espectador quando confrontado com uma determinada data pode, hipoteticamente, remeter-se a um evento da sua memória, nas "Datelines" de González-Torres o espectador vê-se refletido no conjunto de eventos históricos e datas, como se o artista pretendesse teletransportar o observador para aqueles momentos no tempo e questioná-lo sobre a sua perceção pessoal. Neste conjunto de *timelines*, a hierarquia cronológica é ignorada: ênfase incide na forma como recordamos (e

esquecemos) determinados momentos (quer sejam eles políticos, históricos ou culturais), e ao modo como estes nos influenciam ao longo do tempo. Conforme o autor explica numa entrevista com o curador Hans Ulrich Obrist (1968): “Embora possamos não pensar assim, somos construídos de uma forma não cronológica por coisas que nos afetam<sup>15</sup>”. (González-Torres, 1994)

Nesta série de trabalhos, iniciada no auge da pandemia de VIH/SIDA<sup>16</sup>, conferimos ainda as qualidades ativistas na obra de González-Torres. Num destes quadros (fig.15), o artista apresenta uma *timeline* dos eventos mais significativos da história dos direitos LGBTQIA+<sup>17</sup>. Grande parte da obra de González-Torres é constituída por importantes manifestações artísticas no apoio às minorias com diferentes orientações sexuais e/ou identidades de género. Nas palavras da escritora Elizabeth Zuba (s.d.):

“Estes trabalhos são mais bem descritos como poemas concretos que falam da ética da memória numa cultura do esquecimento coagido e corporificado; colagens de recordações, de nomeações e de contenções da existência individual, particularmente a dos marginalizados e despossuídos<sup>18</sup>.” (Zuba, 2020)

---

<sup>15</sup> Tradução livre, do original: “We are constructed in a nonchronological way by things that affect us, although we might not think so”.

<sup>16</sup> Síndrome da imunodeficiência adquirida, causada pelo vírus VIH (vírus da imunodeficiência humana). Na década de 1980, a discriminação homofóbica e a falta de apoio governamental perante esta pandemia, levou ao aparecimento de inúmeras manifestações e movimentos ativistas. Artistas como Robert Mapplethorpe, Keith Haring, David Wojnarowicz e Félix González-Torres, representaram um importante papel na exposição dos preconceitos associados à doença. Inclusive, de 1987 a 1991, González-Torres pertenceu ao grupo *Material* cujos membros trabalhavam coletivamente na educação e ativismo cultural.

<sup>17</sup> Nomenclatura utilizada a partir de 1990 para designar um grupo de indivíduos que se identifiquem com diferentes orientações sexuais e identidades de géneros: lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, *queer*, intersexo, assexual, simbolizando ainda o “+” todas as restantes possibilidades.

<sup>18</sup> Tradução livre, do original: “To my mind, they are best described as concrete poems that speak to the ethics of memory in a culture of coerced and embodied forgetting; collages of remembering, naming, and the contention of individual existence, particularly that of the marginalized and dispossessed”. [on-line]. (Consultado a 30/06/2021). Disponível em: <https://bit.ly/3Cab6cm>



Figura 14. Félix González-Torres, *Untitled*, 1987, serigrafía emoldurada, 20 x 26 cm



Figura 15. Félix González-Torres, *Untitled*, 1989, serigrafía emoldurada, 42.4 x 55.4 cm

Num sentido mais individual, mas ainda inserido nesta série de “Datelines”, González-Torres cria, a partir de 1989, um conjunto de retratos compostos unicamente por linhas de texto pintadas no topo de paredes de diferentes edifícios (fig.16). Com exatamente a mesma tipografia, mas variando na cor, estes “frisos” datam momentos referentes à vida de um determinado indivíduo, criando por consequência uma espécie de epítome temporal relacionada com as suas experiências individuais — um retrato no tempo. Quando questionado acerca destas obras, por Tim Rollins (1955-2017) em 1993, González-Torres constata que, na nossa cultura estamos habituados a ler uma determinada imagem de duas formas: pelo que é denotado e pelo que é conotado. Explica-nos que o “denotado” é bastante óbvio: cor ou preto e branco, uma fotografia de uma pessoa ou de um edifício, um retrato ou uma paisagem, etc. O “conotado” são todas as outras características que trazemos à leitura de uma imagem, de acordo com a nossa formação particular e posição histórica. Portanto, quando olhamos para o retrato fotográfico de alguém, levamos as nossas próprias conotações para um conjunto de características denotadas. Por outras palavras, de uma imagem passamos para uma linguagem, sendo esta a única forma pela qual os humanos conseguem “ler” uma imagem. O artista refere ainda: “Nestas peças-retratos, tento reverter o processo. Começo pela linguagem e depois peço ao espectador para providenciar a imagem<sup>19</sup>”. (González-Torres, 1993)

---

<sup>19</sup> Tradução livre, do original: “In these portrait-pieces, I try to reverse the process. I start with language and then I ask the viewer to provide an image”.



Figura 16. Félix González-Torres, "Untitled" (Portrait of Michael Jenkins), 1991. Instalado na Galeria Andrea Rosen, Nova Iorque de 3 Maio a 18 Junho de 2016, tinta sobre parede, dimensões variáveis

Este interesse em sujeitar o público a completar a criação conceptual da obra e a participar na sua metamorfose, é algo intrínseco no trabalho de González-Torres. Na sua obra "Untitled (Portrait of Ross in L.A.)" de 1991 (fig.17) — uma das várias peças constituídas por aglomerados de rebuçados, dispostos de determinada forma — o visitante é convidado a retirar um doce da "montanha" encostada num canto da galeria/museu. Esta obra, composta por aproximadamente 79 quilos de rebuçados embrulhados em papel colorido, representa metaforicamente o corpo do seu companheiro Ross Laycock que, diagnosticado com SIDA, acabaria por falecer em 1991. A cada rebuçado retirado, a obra vai-se desmaterializando, paralelamente o corpo de Ross vai-se degradando. Cada rebuçado saboreado representa cada célula derrotada, e até que o último doce seja levado, Ross estará presente, mesmo que num sentido

figurado. Esta alegoria “agridoce” representa, a perda e o desaparecimento, assim como o amor e a imortalidade. Esta obra é um teste ao tempo, sobre o que é eterno e efémero.

González-Torres abordou esta dualidade em inúmeras obras, tanto pelas suas pilhas de folhas impressas com cores, fotografias ou textos em “Untitled” (Loverboy) de 1990, como pelos milhares de fortune cookies em “Untitled” (Fortune Cookie Corner) de 1990. Uma vez que nestes trabalhos o visitante leva consigo parte da obra até que a mesma se “esgote”, o único objecto artístico passa a ser as diretrizes que as galerias/museus recebem por parte do artista, de modo a serem replicadas por todo o mundo. Este processo metodológico interessava bastante González-Torres. Como o próprio salienta: “O trabalho realmente não existe; portanto, o trabalho nunca poderá ser destruído porque nunca existe um original<sup>20</sup>”. (González-Torres, 1994) O artista refere ainda:

“Freud disse que ensaiamos os nossos medos a fim de os atenuar. De certa forma, este 'deixar ir' da obra, esta recusa em a fazer de uma forma estática, uma escultura monolítica, a favor de uma forma que se vai desaparecendo, mutável, instável e frágil, foi uma tentativa de ensaiar o meu medo em perder Ross dia após dia diante dos meus olhos<sup>21</sup>”. (González-Torres, 1993)

Dentro deste conceito de mutabilidade da obra de arte, insere-se a obra “Your Waste Of Time” (2006) de Olafur Eliasson, onde os grandes pedaços de glacião, com o passar do tempo e diferenças de temperatura, vão-se derretendo, liquidificando, desaparecendo. Relembra-nos inclusive a exposição “do it” de Hans Ulrich Obrist, que desde 1993 se tem vindo a realizar por diferentes países,

---

<sup>20</sup> Tradução livre, do original: “That work doesn’t really exist; therefore, the work can never be destroyed because there’s never an original”.

<sup>21</sup> Tradução livre, do original: “Freud said that we rehearse our fears in order to lessen them. In a way this “letting go” of the work, this refusal to make a static form, a monolithic sculpture, in favor of a disappearing, changing, unstable, and fragile form was an attempt on my part to rehearse my fears of having Ross disappear day by day right in front of eyes”.

consistindo em instruções de artistas executadas por vários participantes. Esta exposição concretizou-se pela primeira vez em Portugal, em 2017, na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Um dos artistas interpretados foi González-Torres, tendo sido recriada uma das suas *candy pieces*, com rebuçados “Flocos De Neve” da marca portuguesa Vieira De Castro.



Figura 17. Félix González-Torres, "Untitled" (Portrait of Ross in L.A.), 1991, rebuçados com invólucros coloridos, dimensões variáveis

A partir de 1987, González-Torres apresenta o que viria a ser uma das suas obras mais reconhecidas: "Untitled (Perfect Lovers)". Nesta, dois relógios expostos lado a lado na parede, simbolizam dois corações mecânicos, que a cada batimento paralelo se aproximam do seu destino irrevogável. Inicialmente acertados exatamente à mesma hora, estes relógios acabarão por se dessincronizar, até pararem por completo. Segundo o artista, estes dois relógios

representam a vida que partilhou com o seu companheiro Ross. De acordo com Kate BrettKelly-Chalmers, podemos interpretar esta peça como uma reflexão sobre o impulso contemporâneo para acompanhar o relógio: fazer corresponder o seu ritmo regular aos nossos próprios batimentos cardíacos, às nossas atividades, de forma a estar constantemente “em sincronia”. (BrettKelly-Chalmers, 2019) Tal como a “tranquilidade temporal” perdida que Svetlana Boym menciona.



Figura 18. Félix González-Torres, “Untitled” (*Perfect Lovers*), 1987, dois relógios inicialmente sincronizados, dimensões variáveis

De certo modo, estas obras artísticas conseguem transcender cronologias, propondo ao mesmo tempo uma consciência temporal para além do relógio, objeto este suscitou uma grande curiosidade conceptual em vários artistas. Desde os relógios de Salvador Dalí (1904-1989) na pintura “La persistència de la memòria” (1931), ao relógio de Tatsuo Miyajima (1957) —

intitulado “Clock for 300 Thousand Years” (1987) — até ao filme “The Clock” (2010) de Christian Marclay (1955), com a duração de vinte e quatro horas, este aparelho mecânico com mais de oito séculos de história, é uma representação sólida — ainda que derretida nas pinceladas de Dalí — de um símbolo artístico sobre a passagem inevitável do tempo.

### **1.3.3 Tacita Dean**

Através de uma atmosfera contemplativa, a artista britânica Tacita Dean, aborda a plasticidade do tempo de forma a relacioná-lo com o espaço. Conhecida principalmente pelos seus filmes, a artista opta por métodos analógicos ao invés de métodos digitais, de modo a abordar a própria materialidade da película de filme. Desde os desenhos de luz que Pablo Picasso (1881-1973) capturava com uma câmara de disparo lento, às esculturas videográficas do artista americano Tony Oursler (1957), a câmara apresenta-se ao longo da história da arte, como uma ferramenta imprescindível no diálogo entre conceitos temporais e expressões artísticas.

Dean, em muitos dos seus trabalhos, apropria-se ainda de objetos do passado, como postais, fotografias e películas de filme encontradas em mercados de segunda mão por todo o mundo. Na sua série intitulada “c/o Jolyon” (2012-2013) (fig.19), constituída por 100 postais representativos da cidade alemã Kassel (num período pré-guerra), Dean pinta sobre estes antigos artefactos, a guache, as alterações ocorridas ao longo de 70 anos. Removendo ou adicionando elementos, a artista propõe, através desta sobreposição, um contraste entre uma vista contemporânea e uma histórica, evocando assim uma colisão do passado com o presente.



Figura 19. Tacita Dean, *c/o Jolyon* (detalhe), 2012-2013, guache sobre postal, dimensões variáveis

Em “Disappearance at Sea” (fig.20) de 1996, Dean inspira-se na história do desaparecimento do marinheiro amador Donald Crowhurst em 1969, filmando um farol em St Abb's Head em Berwick-upon-Tweed (norte de Inglaterra). Com aproximadamente catorze minutos, as filmagens realizadas num formato *widescreen* anamórfico<sup>22</sup>, intercalam-se (com planos fechados e abertos), entre o interior e o exterior da cabine da lâmpada do mecanismo rotativo do farol. Podemos comparar este movimento giratório, quase hipnotizante, a um ponteiro: contamos os segundos entre os raios de luz que se alinham com o horizonte, como se contássemos os minutos e as horas por um relógio. Paralelamente, a paisagem vai-se alterando: vemos a transição cromática entre dia e noite. Num contexto expositivo, a gravação é projetada numa repetição constante, o que provoca uma sensação de deslocação temporal — a cada ciclo solar visualizado, um dia termina. Portanto, dentro da progressão destas filmagens, o tempo humano (representado pelo farol), e o tempo cósmico (representado pelo pôr-do-sol), oscilam e comungam como se estivessem em loop. (Walsh, 2004)

Do mesmo modo, em “The Green Ray” (2001) (fig.21), Dean, através da sua câmara (com apenas um rolo de filme), desafia-se a documentar um fenómeno óptico, muito raro, que ocorre durante o nascer ou pôr-do-sol, mediante condições meteorológicas favoráveis: o raio verde. Este acontecimento resulta da refração e dispersão prismática do espectro luminoso junto da linha do horizonte. Tal como Helena Campbell, protagonista do romance homónimo “Le Rayon vert” (1882) de Júlio Verne, Tacita Dean fica

---

<sup>22</sup> Técnica cinematográfica para retirar uma imagem *widescreen* (panorâmico), de um filme de tamanho padrão, de modo a permitir a melhor qualidade de imagem possível.

fascinada com este momento tão fugaz no tempo. O filme de dois minutos, capturado através de película de 16mm e filmado na praia de Morombe (na costa oeste de Madagascar), acaba por se tornar num testemunho às qualidades da película analógica: outros “cineastas” providos de câmaras digitais não conseguiram capturar o fenómeno, por se revelar “demasiado elusivo para a pixelização do mundo digital” (Dean, 2001)

Em “Fernsehturm” (2001) (fig.22), Dean volta a filmar um pôr-do-sol, mas desta vez através das janelas do restaurante giratório da torre Berliner Fernsehturm em Berlim. Segundo Dean, a própria fisicalidade do mundo está presente na construção desta obra, uma vez que grava simultaneamente as duas rotações: a da estrutura do restaurante e a do planeta Terra. (Dean, 2004)

Em conclusão, nestes três trabalhos de Tacita Dean (“Disappearance at Sea”, “The Green Ray” e “Fernsehturm”), podemos verificar uma preocupação similar: a exploração das diferentes perceções do tempo cósmico e humano em relação com o espaço. Nas palavras do professor Michael Newman (s.d.):

“(…) o espaço sinóptico e o tempo linear são evocados apenas para serem perturbados. A arte de Tacita Dean não se trata de progresso e controlo, mas sim de anacronismo e acaso.”<sup>23</sup> (Newman, 2013, pp.5-9)

---

<sup>23</sup> Tradução livre, do original: “ (...) synoptic space and linear time are evoked only to be disrupted. Dean’s is an art not of progress and control but of anachronism and chance”.

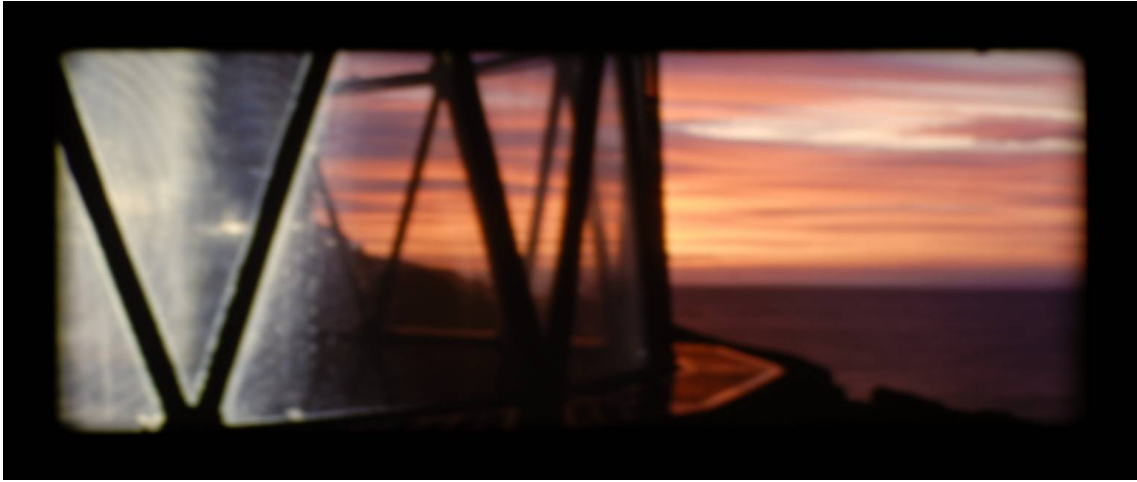


Figura 20. Tacita Dean, *Disappearance at Sea (still)*, 1996, filme anamórfico de 16 mm (cor e som), projeção, 14 min



Figura 21. Tacita Dean, *The Green Ray (still)*, 2001, filme de 16 mm (cor, som), 2 min



Figura 22. Tacita Dean, *Fernsehturm (still)*, 2001, filme anamórfico de 16 mm (cor, som), 44 min

Parte 2

## **Tudo o que já não é: memória e nostalgia**

## **Tudo o que já não é: memória e nostalgia**

Estando a memória vinculada com o tempo, e a nostalgia subordinada à memória, estes três conceitos estão irrevogavelmente relacionados. Nesta segunda parte será abordada a correlação entre memória e nostalgia, e de que modo estas duas abstrações se interligam de forma a originar representações no contexto artístico. Pretende-se, dentro de um enquadramento contemporâneo, assinalar alguns autores e obras que possam ter a nostalgia como matéria basilar nas suas abordagens artísticas.

A memória é multiforme, mutável e incerta, caótica ou serena, simples e complexa, pessoal ou partilhada. Através dela podemos evocar, conscientemente ou não, uma sensação, um espaço, um tempo. Relembramos (quase sempre de forma imperfeita) cores, formas, sentimentos e fragmentos da nossa relação e experiência com o mundo. A memória é uma das capacidades mais vitais que nos permite o reconhecimento, e sem a qual os próprios recursos de cognição permanecem transitórios e não enquadrados. (Gibbons, 2007)

Por sua vez, a nostalgia está ligada ao desejo romântico e sentimental do anseio pelo regresso de um passado idealizado e mítico. (Boym, 2001) É a dor de uma ausência que temos prazer em sentir; é a materialização do imaterial e a repetição do irrepitível. (Boym, 2001) A nostalgia é capaz de criar conexões entre a memória pessoal e coletiva. Tem uma dimensão utópica, e não tem como preocupação a narração de factos absolutos. Recorremos à nostalgia principalmente em momentos de crise, onde o passado parece mais simples e seguro. A nostalgia é uma poesia inerente ao ser humano, fruto da exploração da memória e de tudo o que já não é.

Em “Excavation and Memory”, Walter Benjamin (1892-1940) utiliza a metáfora da arqueologia para caracterizar a exploração da memória. Primordialmente utilizada por Freud para descrever a sua forma de terapia em “Estudos Sobre a Histeria” (1895)<sup>24</sup>, Benjamin, através desta metáfora, defende que a memória não é um instrumento para explorar o passado, mas sim um meio do que é experienciado. O sujeito que pretenda aproximar-se do seu próprio passado “enterrado”, deverá agir como um escavador que “acima de tudo, não deve ter medo de voltar repetidamente ao mesmo assunto; de o espalhar como se espalha a terra, de o virar como se vira o solo”. (Benjamin, 1931-1934, pp.576)

Na arte, a memória apresenta-se como um repositório pessoal de experiências que se relacionam com o espectador, e deverá ser entendida de forma processual. A prática autoral deverá fazer uso da memória como um modo de investigação crítica das profundezas do nosso passado. Como salienta o professor Manuel Moreira Rocha:

“Tanto o ato criativo como o inventivo, em cada presente, radica, radica e radica num caminho que, só terá validade, se o passado for entendido e absorvido na memória, e pela memória, individual e coletiva. E o futuro constrói-se com o presente que conhece o ontem, a História”. (Rocha, 2008-2009, pp.351-360)

No processo de reavivar memórias, a nostalgia pode surgir como um efeito colateral, onde o artista inebriado no seu passado e nas suas emoções, confronta-as através da criação artística. Desde a pintura “The Nostalgia of the Infinite” (1911) de Giorgio de Chirico (1888-1978), à “Le Mal du Pays” (1941) de

---

<sup>24</sup> Freud Museum London, (s.d.). *Digging Up the Past*, [on-line]. (Consultado a 11/08/2021). Disponível em: <https://www.freud.org.uk/education/resources/freud-and-archaeology/why-dig-up-the-past/>

René Magritte, podemos denotar que a sensação nostálgica pode estar conceptualmente presente numa obra artística. Na contemporaneidade, este tema tem suscitado um grande impacto num vasto conjunto de investigações teórico-práticas, assim como no cinema, literatura, música e artes plásticas. Em março de 2019, foi organizada uma conferência interdisciplinar intitulada “Nostalgia Today” no Freud Museum em Londres, onde historiadores, investigadores, críticos, escritores e psicanalistas como Amy Kenyon (1954), Will Self (1961), Erica Hepper (s.d.), David Morgan (1957), Imogen Racz (s.d.) e Samuel Earle (s.d.), abordaram os vários significados da nostalgia na psicologia individual e vida social.

Associada às investigações de memória autobiográfica, memória cultural/social e pós-memória, assim como a conceitos de obsolescência, casa e arquivo, verificamos que a nostalgia desempenha um relevante papel na teorização de diferentes faculdades humanas. A partir de estudos principalmente fenomenológicos, autores como Svetlana Boym, Owen Hatherley (1981), Pietro Castelnovo-Tedesco (1925-1998), Jean Starobinski (1920-2019), Allison Graham (1937), problematizaram a definição de nostalgia dentro de inúmeros contextos.

Do grego *nóstos*, “regresso” e *algos*, “dor”, a palavra “nostalgia” tem as suas origens numa terminologia médica criada pelo médico suíço Johannes Hofer, na sua “Dissertação Médica sobre Nostalgia”, publicada em 1688. (Boym, 2001) Nesta, Hofer classifica-a como “a doença de uma imaginação infligida”, do desejo de determinado sujeito em lembrar a sua terra nativa<sup>25</sup>. Principalmente diagnosticada entre soldados durante o seu afastamento em

---

<sup>25</sup> Anspach, C. (1934). *Medical Dissertation On Nostalgia By Johannes Hofer, 1688*. Bulletin of the Institute of the History of Medicine, 2(6), 376-391. [on-line]. (Consultado a 11/08/2021). Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/44437799>

combate, esta patologia partilhava alguns sintomas com a melancolia/hipocondria, e poderia até levar à morte. Inclusive, algumas músicas de folclore eram proibidas de serem tocadas em campos militares, com o receio de desencadear um surto de nostalgia. (Kenyon, 2019)

Atualmente, esta palavra está totalmente afastada do seu significado primitivo enquanto doença. Ainda que se tenha mantido como uma preocupação médica dois séculos após a classificação de Hofer, a nostalgia do nosso século apresenta conceitos bastante diferentes. (Kenyon, 2019) Ainda assim, a significação desta palavra continua a levantar várias incertezas. No ano de 2011, “nostalgia” foi classificada como a palavra mais consultada no dicionário Priberam da língua portuguesa, com mais de 185 mil consultas<sup>26</sup>. Na publicação destes resultados podemos ler: “será um reflexo da recente vaga de emigração (portuguesa e não só)? Ou será porque a UNESCO distinguiu o fado com o estatuto de património imaterial da humanidade?”. Efetivamente, podemos relacionar a sensação nostálgica com inúmeros fatores, desde uma música que nos faça lembrar um outro tempo ao afastamento de um determinado lugar. No enquadramento da arte contemporânea, esta “sensação” tem sido progressivamente associada a inúmeras obras e artistas, principalmente de países ocidentais. (Rosario, 2015)

A cultura popular do século XX e a sua globalização possibilitou, através dos avanços tecnológicos, um acesso mais facilitado ao passado, o que teve um importante papel na proliferação da nostalgia. (Boym, 2001) Aqui, esta emoção surge como “um mecanismo de defesa numa época de ritmos de vida acelerados e de agitação histórica”<sup>27</sup>. (Boym, 2001, pp.16) O artista americano

---

<sup>26</sup> Balanços relativos ao ano de 2011, consultados no website oficial do dicionário *Priberam* da língua portuguesa, em 0/2020 e disponível em: <http://blogue.priberam.pt/2012/01/numeros-de-2011-ii-ou-o-que-tera.html>

<sup>27</sup> Tradução livre, do original: “Nostalgia inevitably reappears as a defense mechanism in a time of accelerated rhythms of life and historical upheavals”.

Allen Ruppersberg (1944), conhecido pela sua exploração da linguagem e imagem filtrada pela cultura de massas, na sua série "Preview" de 1988, apropria-se do visual de cartazes e anúncios publicitários e apresenta dez litografias, sendo que numa podemos ler "Nostalgia 24 Hours a Day" (fig.23). No século XXI, a era digital, as grandes inovações na comunicação proporcionaram espaços de discussão comunitários onde o sentimento nostálgico começou a ser refletido mais aprofundadamente. Atualmente, aliada a grandes estratégias de marketing, a nostalgia nunca esteve tão em voga.

O próprio conceito de "casa" está relacionado com o de "nostalgia". Para muitas pessoas deslocadas do seu país de origem, a nostalgia é uma estratégia para dar sentido à impossibilidade de regressar a casa. (Boym, 2001) Independentemente de esta ser imaginada, simbólica ou real. Artistas como Michael Landy, Do Ho Suh e Rachel Whiteread, trabalharam sobre esta temática.

Lembremos a instalação site-specific intitulada "Semi-detached" (fig.24) de 2004 do artista britânico Michael Landy, onde constrói no interior das galerias Duveen no Tate Britain, uma réplica à escala real da casa onde cresceu. Do Ho Suh, artista coreano, constrói em 2013 no Museu de Arte Moderna e Contemporânea de Seoul a sua instalação "Home Within Home Within Home Within Home Within Home" (fig.25). Nesta reproduz em tecido translúcido (semelhante à organza) a sua casa de infância, ao estilo arquitetónico tradicional da Coreia, no interior da sua casa em Rhode Island, a primeira após se ter mudado para os E.U.A. em 1991. Em 2016, Suh cria "Rubbing/Loving", onde reveste todo o seu estúdio/casa em Nova Iorque (na qual viveu durante dezoito anos) com papel branco. Posteriormente, a partir da técnica de *frottage*, fez um levantamento de todas as texturas da habitação, criando desta forma uma cópia/mapa de todos os detalhes da casa. A artista inglesa Rachel Whiteread,

conhecida pelas suas esculturas que apresentam, através de fundições, os vazios e inversos de espaços e objetos, constrói “House” (fig.26) em 1993, onde apresenta o “negativo” de uma típica casa londrina. Whiteread reconstrói “quartos que não podemos entrar, escadas que não se podem subir, e portas que não conseguimos abrir”.<sup>28</sup> (Cohen, 2018)

---

<sup>28</sup> Tradução livre, do original: “She makes room you can’t enter, stairs you can’t climb, and doors you can’t open”.

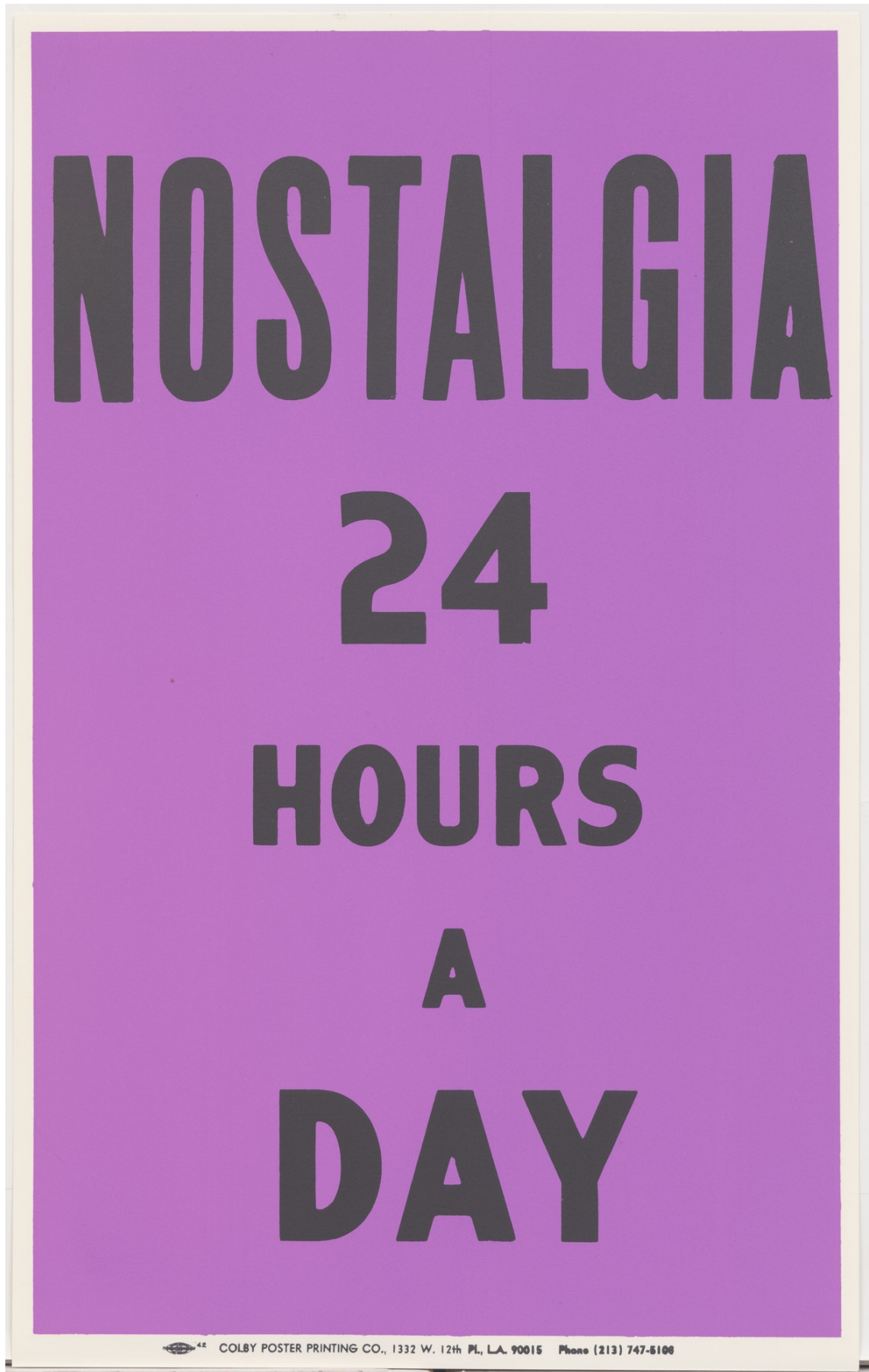


Figura 23. Allen Ruppersberg, *Preview*, 1988, uma de dez litografias, 54.2 x 33.6 cm



Figura 24. Michael Landy, *Semi-detached*, 2004, instalação nas galerias Duveen no Tate Britain, Londres



Figura 25. Do Ho Suh, *Home Within Home Within Home Within Home Within Home*, 2013, instalação no Museu de Arte Moderna e Contemporânea de Seul



Figura 26. Rachel Whiteread, House, 1993, Grove Road, Mile End, Londres

## 2.1 Reminiscência e reconstrução

“O esquecimento, paradoxalmente, é inerente à própria memória, (...) para um bom funcionamento desta, é tão importante adquirir como esquecer”. (Trindade, 2017, pp. 239)

A memória é naturalmente seletiva e está predisposta a refazer factos originais e experiências de forma profícua aos desejos e valores do próprio sujeito que relembra. (Gibbons, 2007) Ainda, a reminiscência e reconstrução de memórias pode ser deliberada ou não: relembramos sem querer e relembramos para crer. Na medida em que a nostalgia tem uma forte relação com os conceitos de anamnese, propõe-se uma reflexão sobre de que modo as memórias se podem evidenciar na mente humana.

Paul Ricoeur (1913-2005), no seu livro “Memory, History, Forgetting” de 2004, propõe a organização dos diferentes tipos de memórias em pares opositivos. O primeiro par é formado pelo hábito/memória, sendo que o conceito de hábito é entendido como uma ação repetitiva que necessita de aprendizagem de modo a guardar determinada informação, enquanto a memória se define por algo singular e específico, cuja gravação é automática. (Ricoeur, 2004) O segundo par é constituído pela evocação/procura, em que a evocação é percecionada como o aparecimento inesperado de uma memória, e a procura como a relembração ou o esforço de recordar, podendo resultar ou falhar, uma vez que o esquecimento pode ser uma barreira a esta pesquisa. (Ricoeur, 2004) Ricoeur menciona ainda Aristóteles e a respetiva diferenciação entre estes dois tipos de memória:

“(...) os Gregos tinham duas palavras *mnēmē* e *anamnēsis* para designar, por um lado, a memória aparecendo, em última análise passivamente, a ponto de caracterizar um afeto -*pathos* - o surgimento na mente de uma lembrança; e, por outro lado, a memória como objeto de uma busca comumente denominada recordar, reminiscência.”<sup>29</sup> (Ricoeur, 2004, pp.23)

Neste enquadramento, lembremos o romance de 1913 “*À la recherche du temps perdu*” de Marcel Proust (1871-1922), onde o narrador interpreta a evocação involuntária da memória através do exemplo da *madleine* embebida no chá que, quando saboreada, desperta espontaneamente uma memória esquecida há muito tempo da sua infância. O sabor deste pequeno biscoito despoleta a recordação da casa onde cresceu e das ruas e flores dos jardins que frequentou, criando um efeito “bola de neve” que vai relembrando cada vez mais. De acordo com Svetlana Boym, esta analogia na obra de Proust expressa uma profunda reflexão de memórias do dia-a-dia de forma a construir uma odisseia consigo mesmo: “os nomes dos lugares abrem mapas mentais e o espaço dobra-se no tempo.”<sup>30</sup> (Boym, 2001, pp.111)

Ricoeur termina a sua análise com um par complementar: reflexividade e mundanismo, o qual considera fundamental no momento da passagem da memória para a História. A memória não acontece de forma isolada, ou seja, a vivência no mundo e a interação com os outros é uma característica para que memórias sejam realizadas. Consequentemente, a reflexão interior parte deste convívio com o mundo, dando origem ainda a uma polaridade subjacente como a memória própria e coletiva. (Ricoeur, 2004)

---

<sup>29</sup> Tradução livre, do original: the Greeks had two words *mnēmē* and *anamnēsis* to designate, on the one hand, memory as appearing, ultimately passively, to the point of characterizing as an affection—*pathos*— the popping into mind of a memory; and, on the other, the memory as an object of a search ordinarily named recall, recollection.

<sup>30</sup> Tradução livre, do original: “Place names open up mental maps and space folds into time”.

Podemos assumir então que a memória é camaleónica, no sentido em que esta pode fazer-se lembrar de várias formas, desde a recordação consciente ou involuntária, à associação direta e “automática” entre objetos ou espaços. A verdade é que, independentemente da sua multiformidade, esta é capaz de alicerçar, vigorosamente, todo um trabalho artístico. Importa realçar, contudo, que a reconstituição/reminiscência de memórias não se trata de uma ação passiva ou submissa. Durante o processo em que o passado é reexaminado, o indivíduo que se aventura pela escavação de memórias, aludindo à metáfora de Walter Benjamin, está sujeito ao desconhecido, devendo estar predisposto à exploração meticulosa — por vezes dolorosa — dos segredos do passado.

Para Louise Bourgeois, o passado e o presente mesclam-se para formar um papel importante ao cartografar a sua autobiografia. O seu trabalho artístico cria fortes ligações com memórias da sua infância, e para a artista a função da memória não é apenas recordar, reconstituir ou reconciliar o passado, mas também construir e representar o presente. (Gibbons, 2007) Contudo, muitas vezes a ressuscitação da memória na obra de Bourgeois, emerge de um espaço de obsessão, compulsão e tensão, algo que podemos reparar particularmente na obra “The Destruction Of The Father” de 1974. Considerada umas das primeiras instalações da artista, esta obra é apresenta de forma semelhante a um cenário de teatro, ocupado por adereços realizados em látex moldado que relembram pedaços de corpos mutilados. Esta “cena” representa uma fantasia de infância em que Bourgeois, juntamente com a sua mãe e irmãos, se vingam do seu pai adúltero, devorando-o à mesa. Paralelamente, a sua série “Cells” representa espaços psicológicos em que diversos tipos de emoções são arquitetadas em jaulas de aço.

Num sentido menos tético, podemos encontrar o seu livro de artista "Ode A La Bièvre" (fig.27) de 2007. Neste, Bourgeois recua aos seus oito anos de idade onde revive a memória do rio que atravessava a propriedade adquirida pela família, para futura construção da oficina de restauração de tapeçarias. O livro, inteiramente produzido em tecido, expõe através de recortes, ilustrações e textos, uma recordação daquele espaço e dos momentos que guardava na sua memória. Bourgeois termina-o escrevendo que voltou a visitar o local, e que o rio Bièvre já não existe, apenas as árvores que o seu pai plantou à margem que surgem como testemunhas incólumes. De certa forma, podemos interpretar "Ode A La Bièvre" como uma viagem nostálgica à imaginação da artista, no sentido em que denota a falta de algo insubstituível: o rio da infância de Bourgeois que inundou tantas das suas memórias. Esta obra, ainda que intrinsecamente pessoal, pode propor uma reflexão coletiva, em que também o espectador pode recordar o rio Bièvre, um outro rio, ou algo sem uma relação direta, algo que parta de uma analogia mental e faça falta ao espectador.

A memória não se trata, assim, de um recurso egoísta que contribui apenas para o desenvolvimento autorreferencial e que, numa fase final, se camufla indeciframente para o espectador. Pode existir uma intenção assumida em provocar um momento de contemplação e recordação comum, sendo que a parte estética da obra pode ser interpretada como uma primeira camada, uma sugestão, uma "pré-obra" que antecede o que pode ser considerado o momento final da sua análise artística: a interpretação feita por cada um e respetiva ligação emocional e criação de uma imagem figurada mentalmente. O espectador, inebriado neste tipo de atmosfera, pode perder-se no momento presente e vir a encontrar-se numa recordação passada.



**Figura 27.** Louise Bourgeois, Ode A La Bièvre (detalhe), 2007, livro ilustrado em tecido com 24 composições: 21 estampas digitais, 7 com colagem de tecido, 2 textos serigráficos e capa serigráfica, 28 x 39.5 x 5 cm

## 2.2 Nostalgia restaurativa e reflexiva

De modo a compreender melhor as diferentes nuances em que a nostalgia pode atuar, Svetlana Boym no seu livro “The Future of Nostalgia” de 2001, propõe uma tipologia e categoriza-a em dois géneros: restaurativa e reflexiva. Estes dois conceitos não se entendem como absolutos, mas sim tendências e meios de dar forma e significado à nostalgia. (Boym, 2001) Apesar de se formarem através dos mesmos estímulos, estes dois géneros são antagónicos e contam histórias totalmente diferentes.

A nostalgia restaurativa concentra-se na total e perfeita recuperação/reconstrução do passado e das memórias distantes, em que o passado não deve revelar quaisquer sinais de decadência. Esta propõe um retorno às origens, defendendo a verdade absoluta e a tradição. (Boym, 2001) Este tipo de nostalgia está muitas vezes associado a revivalismos nacionalistas e religiosos, e participa em princípios antiprogressistas. (Boym, 2001) Podemos até associar às recentes utilizações por parte de campanhas políticas, que prometem um regresso a ideais conservadores e fantasiosos, a uma “nostalgia da austeridade” como o escritor Owen Hatherley (1981) a designou no seu livro de 2017, “The Ministry of Nostalgia”. A nostalgia restaurativa é frequentemente utilizada em várias estratégias de marketing, aplicadas por inúmeras empresas, que tentam acoplar as nossas identidades a produtos que prometem reavivar emoções passadas.

Em contrapartida, a nostalgia reflexiva questiona a verdade absoluta e preocupa-se com as texturas do tempo histórico e individual. Espelha as ambivalências dos sentimentos de saudade e finitude humana, e preza

fragmentos de memórias individuais e culturais ao invés de definitivas. (Boym, 2001) Por um lado, podemos comparar a nostalgia restaurativa a um espelho estilhaçado, no qual se procura incessantemente colar de novo os pedaços e reconstruir o vidro. Contrariamente, a nostalgia reflexiva é também esse espelho quebrado, mas onde se procura juntar e separar os pedaços, como se de um jogo se tratasse, e o nosso reflexo espelhasse uma versão disforme de nós próprios, fragmentada, tal como as recordações do nosso passado.

A nostalgia presume a falta de algo ou de alguém, mas quando associada a uma capacidade refletiva, a carga emocional negativa que possa estar associada à melancolia e saudade, é imediatamente contrabalançada por um momento de reflexão, ponderação e contemplação do passado. É importante referir, além do mais, que a nostalgia reflexiva não estima valores ultrapassados e não pretende reedificar uma “golden age”. Não considera o passado melhor que o presente ou futuro, procurando contrastar apenas diferentes períodos temporais. Parafraseando Boym: “(...) a nostalgia reflexiva permanece nas ruínas, na pátina do tempo e da história, nos sonhos de um outro lugar e de um outro tempo.”<sup>31</sup> (Boym, 2001, pp.101)

Distingue-se, portanto, que a nostalgia reflexiva poderá ser a mais fértil para a construção de prósperas investigações artísticas. Através de um olhar catapultado por um sentimento nostálgico, contemplativo ao invés de obsessivo, heranças, histórias e recordações do passado são interpretadas num contexto presente. Como explica Manuel Moreira Rocha:

“A projeção criativa de vanguarda não é conseguida sem que cada criador se aliene do seu tempo, depois de o ter vivido e sentido plenamente. Conhecendo-

---

<sup>31</sup> Tradução livre, do original: “(...) reflective nostalgia lingers on ruins, the patina of time and history, in the dreams of another place and another time”.

o: presente e passado. E mais, por muito desenvolvido que seja o conhecimento científico/tecnológico, ou artístico, alcançado por um indivíduo, ou equipa de trabalho ou pesquisa, sem que esta perceba a sua herança cultural – material, imaterial e transcendente – o entendimento do homem será sempre fragmentário.” (Rocha, 2008-2009, pp.355)

### 2.3 A memória e nostalgia no contexto artístico

O pintor francês Pierre Bonnard (1867-1947) trabalhava a partir da memória para criar as suas coloridas e extraordinárias composições. Desta forma, podia soltar-se de detalhes distrativos e abordar elementos que apresentavam grande significado para ele, como por exemplo a cor. Nesta parte serão abordados alguns artistas e exposições, de modo a interpretar como a relação entre a memória e nostalgia tem vindo a ser trabalhada. Artistas como Vija Celmins (1938), Daniel Blaufuks (1963), Hollis Frampton (1936-1984) e Mark Dion (1961), para além de lidarem com temáticas relativas a estes assuntos, apresentam um conjunto de moldes idênticos, como a representação da ausência, saudade, efemeridade e finitude.

O trabalho inicial da artista letã-americana Vija Celmins, abordava questões relacionadas com a memória, principalmente as que guardou ao longo da sua infância, durante o fim da Segunda Guerra Mundial, no decorrer do seu processo de expatriação da Letónia para a América. Conhecida pelas suas pinturas e desenhos detalhistas de temáticas como o mar, deserto e as estrelas, em obras como "T.V." (1964) e "Suspended Plane" (1966), podemos notar o forte impacto que este período da sua vida tem na sua arte. Na obra "House #2" (fig.28) de 1965, a artista pinta uma maquete de uma casa incendiada e em destruição, como se tivesse sido atacada por um avião bombardeiro. Esta casa, de acordo com Celmins, retrata de certo modo todas as tensões da sua juventude<sup>32</sup>. Um retrato de uma casa perdida, em chamas, à qual só poderá voltar através das suas memórias

---

<sup>32</sup> Tate, s.d. *Explore the art of Vija Celmins* [on-line]. (Consultado a 20/08/2021). Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artists/vija-celmins-2731/explore-art-vija-celmins>



Figura 28. Vija Celmins, *House #2*, 1965, óleo sobre madeira e cartão, 30.5 x 22.8 x 17.8 cm

Paralelamente encontramos o trabalho do fotógrafo português Daniel Blaufuks que se traduz, essencialmente, na caracterização da deslocação humana no tempo através da memória. Em “Sob Céus Estranhos” (fig.29) de 2002, um projeto materializado em formato de filme e livro, o artista inicia uma jornada pela biografia dos seus avós, narrando as histórias de exílio através de documentos, vídeos e fotografias retiradas do “baú de recordações” do seu avô. Deste baú privado, emerge uma ligação entre memórias pessoais e públicas/coletivas, nomeadamente recordações da Segunda Guerra Mundial. Um exemplo pertinente entre este paralelismo entre memória privada e pública, é a sua exposição “Toda a Memória do Mundo, Parte Um” de 2014 no Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado. Nesta, Blaufuks faz uma viagem entre a biografia e a ficção, a memória pessoal e a narrativa, com o intuito de refletir a construção (e reconstrução) da memória histórica.

Para Blaufuks, existe uma incontestável distinção entre um arquivo e um álbum. Enquanto um arquivo concentra-se em qualidades quase totalizantes e numa configuração protocolar e apurada, um álbum é algo mais individual, afetivo e representativo, não deixando, contudo, de possuir um carácter coletivo. Em “Sob Céus Estranhos” encontramos qualidades que apontam para a formação de um álbum, assim como, por exemplo, na sua obra “Álbum” de 2008, onde vemos um livro que reúne uma coleção de fragmentos de diversas viagens (bilhetes, cartas, livros, talões, postais, fotografias, entre outros), como se se tratasse de um diário de viagem.

Na obra “(nostalgia)”<sup>33</sup> (fig.30) (1971) de Hollis Frampton, fotógrafo e videógrafo americano, vemos uma série de fotografias sobre uma boca de fogão, acompanhada por uma narração pausada, daquilo que julgamos ser a

---

<sup>33</sup> Disponível em: <https://youtu.be/voMDL1TgTh4>

descrição sonora da imagem apresentada. À medida que a fotografia é narrada, o fogo começa a devorá-la até à sua combustão, ao mesmo tempo que ouvimos a voz de Frampton, impávida e serena, descrevendo memórias referentes a momentos da sua vida, tais como amizades perdidas, interesses amorosos e momentos no seu ateliê. Através de um olhar e ouvido mais atento, percebemos que a fotografia que vemos não diz respeito à descrição que ouvimos. A dessincronia sonora é contrastada pela voz calma do artista e a imagem parte do estaticismo para a disformidade do papel fotográfico, ao mesmo tempo que o fumo cobre a vista do espectador, como se se tratasse de uma névoa de esquecimento. Após a combustão, o espectador continua a idealizar forçosamente uma imagem mental, tal como acontece com Frampton num possível momento nostálgico em que recorda as suas memórias. Para além do carácter quase lúdico deste filme, das cinzas do que em tempos foram fotografias, das descrições sonoras misturadas, persiste a qualidade de algo etéreo e eterno, como uma recordação videográfica do que foi visto, ouvido e sentido. Esta destruição das fotografias de Frampton, remete-nos para o "Cremation Project" (1970) de John Baldessary (1931-2020), onde o artista cremou todos os seus trabalhos, registando, curiosamente, todo o processo através de fotografias.

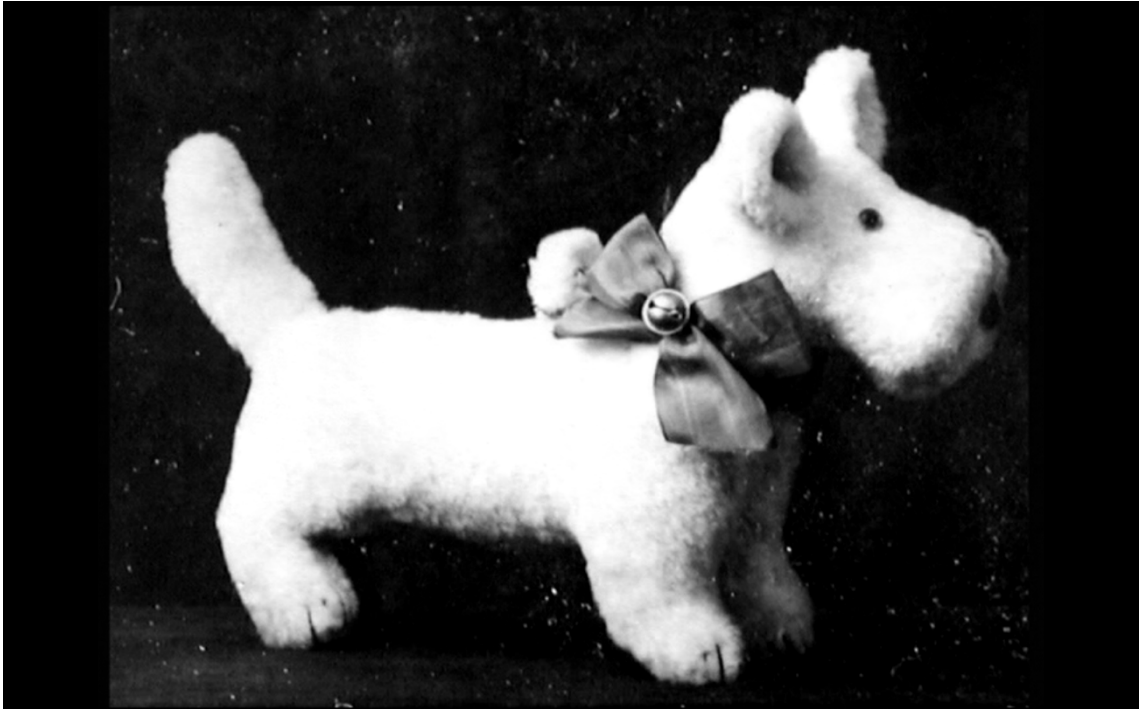


Figura 29. Daniel Blaufuks, *Sob Céus Estranhos* (still), 2002, livro e filme (cor e som), 57 min

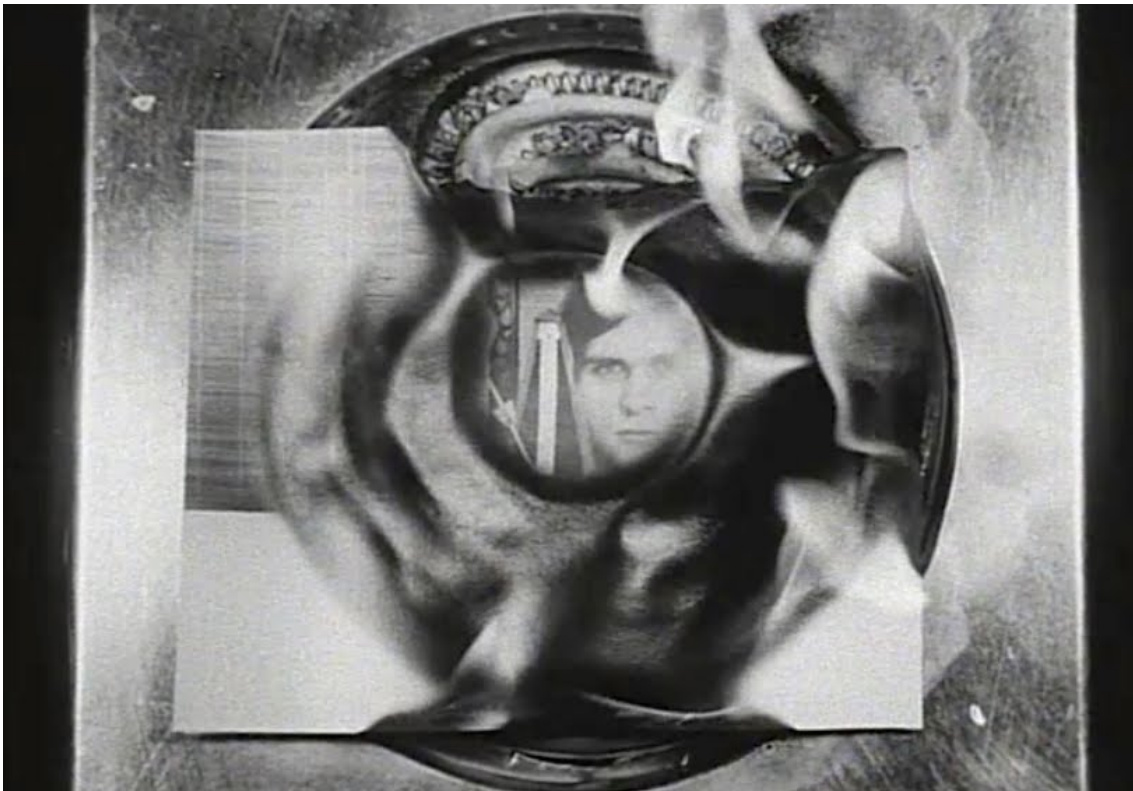


Figura 30. Hollis Frampton, "*nostalgia*" (still), 1971, filme (preto e branco, som), 38 min

A instalação “When Dinosaurs Ruled the Earth (Toys 'R' U.S.)” (fig.31) de 1994 do artista americano Mark Dion, trata-se de uma reprodução (à escala real) do quarto de uma criança, decorado apenas com motivos relativos a dinossauros. Brinquedos espalhados pelo chão, posters pendurados nas paredes, desenhos em cima de uma secretária, roupas dispersas em gavetas, livros em prateleiras, e até mesmo o papel de parede apresentam ao espectador um fascínio de uma criança omnipresente sobre estas criaturas pré-históricas. A obra remete-nos instantaneamente para memórias nostálgicas dos nossos próprios quartos enquanto crianças, como se se tratasse da memória de um espaço congelado no tempo.

Simultaneamente, Dion propõe uma reflexão sobre a nossa ligação e fascínio com “simulações”, e como estas são imperfeitas e frequentemente “a única substância do nosso conhecimento do passado e muitas vezes do presente”. (Gelber, 2005) O quarto replicado no *white cube* da galeria/museu, perde a sua intimidade e a criança transforma-se numa paródia, como se o espectador estivesse a observar um cenário de um museu de história natural. A panóplia de produtos “jurássicos” aqui encenados, servem também para perspetivar sobre o conhecimento adquirido durante a infância, que muitas vezes é um produto do capitalismo. (Gelber, 2005) Svetlana Boym, no seu livro (referenciado anteriormente), dedica um capítulo inteiro à analogia entre estes animais extintos e a nostalgia, intitulando-o “The Dinosaur: Nostalgia and the Popular Culture”. Neste, Boym denota o desenvolvimento da indústria nostálgica na cultura popular, e caracteriza o dinossauro como o seu ícone ideal: “a sua extinção é uma garantia de sucesso comercial; permite a total restauração e explorabilidade global”.<sup>34</sup> (Boym, 2001, pp.86-87)

---

<sup>34</sup> Tradução livre, do original: “Their extinction is a guarantee of commercial success; it allows for total restoration and global exportability”



Figura 31. Mark Dion, *When Dinosaurs Ruled the Earth (Toys 'R' U.S.)*, 1994, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles

Em 2013 foi realizada a exposição “Echoing Nostalgia. Collecting Countermemory” na galeria Sàn Art em Ho Chi Minh City no Vietnam, com a curadoria de Arlette Quynh-Anh Tran e com a participação dos artistas Pham Ngoc Lan (1986), Nguyen Trinh Thi (1973) e John Monteith (1973). Nesta exposição, o espectador é convidado a mergulhar num espaço onde a linha temporal passado/presente é destruída através da sinergia entre imagem, som e vídeo. Os valores do passado, os cânones de beleza clássica e o continuum lógico dos acontecimentos históricos são desafiados a partir da contra-memória individual de cada artista<sup>35</sup>.

Em 2016, no Museu Nacional de Arte Contemporânea de Bucareste na Roménia, foi apresentada a exposição “Shape of Time — Future of Nostalgia” com a curadoria de Adriana Oprea, Nathalie Hoyos e Rainald Schumacher e com a participação de vinte e nove artistas, nomeadamente: Stanisław Drózdź (1939-2009), Igor Grubić (1969), Aneta Grzeszykowska (1974), Petrit Halilaj (1986), Mladen Stilinović (1947-2016), Vladimír Houdek (1984). Na exposição é salientada a forte ligação das narrativas de alguns artistas da Europa de Leste com o passado, e simultaneamente com o futuro. A nostalgia é abordada através de obras que narram experiências pessoais dos artistas, refletindo sincronicamente sobre a mutabilidade da história e a plasticidade do tempo.

Em 2019 foi realizada a exposição “A Journey That Wasn’t” no museu The Broad em Los Angeles. Na exposição encontramos interpretações de um sentido de viagem temporal e utópica através de sentimentos nostálgicos por mais de vinte artistas, tais como: Gregory Crewdson (1962), Pierre Huyghe (1962), Anselm Kiefer (1945), Sherrie Levine (1947), Elliott Hundley (1975) e Paul

---

<sup>35</sup> Sàn Art, 2013. *Echoing nostalgia. Collecting countermemory*. [on-line]. (Consultado a 11/08/2021). Disponível em: <http://san-art.org/exhibition/echoing-nostalgia/>

Pfeiffer (1966). A partir de processos como a apropriação, artifice, duração, repetição e ritmo, noções como o envelhecimento e a passagem do tempo são exploradas através da pintura, escultura, fotografia, vídeo e instalação<sup>36</sup>.

Posto isto, percebemos a partir destas obras, artistas e exposições de diferentes locais do mundo que os conceitos de memória e nostalgia estão presentes ao longo da criação e representação artística contemporânea. De modo a aprofundar esta investigação, e por constituírem grandes referências relativas a estas duas temáticas, serão abordados de modo mais aprofundado os trabalhos dos artistas Christian Boltanski, Kristen Morgin e Ana Vidigal.

---

<sup>36</sup> The Broad, 2019. *A Journey That Wasn't*. [on-line]. (Consultado a 20/08/2021). Disponível em: <https://www.thebroad.org/art/collection-exhibitions/a-journey-that-wasnt>

### 2.3.1 Christian Boltanski

O artista francês Christian Boltanski trabalha essencialmente sobre a reconstituição e manipulação de memórias, de modo a construir um arquivo que relata a narrativa da sua própria vida, correlacionada com uma experiência coletiva e histórica. O seu trabalho, apesar de aparentemente autobiográfico, utiliza frequentemente fictícios (como objetos, documentos e fotografias encontradas), de forma a criar uma mitologia individual. Nascido no seio de uma família judaica, no final da II Guerra Mundial, a sua arte é influenciada pelas memórias do Holocausto: verificamos isto através de obras como "Autel de Lycée Chases" (1986-1987), "Les Suisses Morts" (1989) e "The Missing House" (1990). Fascinado pela junção entre a fotografia, escultura e pintura, aborda temáticas como o tempo, memória, infância e morte.

Grande parte dos primeiros trabalhos de Boltanski visam construir uma infância ficcionada e arquetípica. Num dos seus primeiros livros de artista, intitulado "Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance, 1944-1950"<sup>37</sup> de 1969, Boltanski fotografa vários objetos pertencentes à sua infância, numa tentativa de recuperar os seus primeiros seis anos de vida. Pedacos de roupas, uma página de um dos seus livros, fotos de família, e até a sua cama de criança, são alguns dos documentos/objetos catalogados neste livro.

"(...) decidi dedicar-me ao projeto que há muito tempo tem estado próximo do meu coração: preservar-me inteiramente, manter um rasto de todos os momentos da nossa vida, de todos os objetos que nos rodearam, de tudo o que

---

<sup>37</sup> Em português: "Pesquisa e apresentação de tudo o que resta da minha infância, 1944-1950".

dissemos e do que foi dito à nossa volta, esse é o meu objetivo. A tarefa é vasta, e os meus meios são débeis. Porque não comecei antes?”<sup>38</sup> (Boltanski, 1969)

Esta tarefa que Boltanski se propõe a realizar seria praticamente inexecutável. Recuperar e registar todos os seus pertences desde o dia em que nasceu seria uma tarefa extremamente complexa, e Boltanski quando se questiona porque não começou antes, está a consolidar esta impraticabilidade. De facto, a maior parte destes objetos nunca pertenceram a Boltanski e são réplicas oriundas de outras infâncias. Através desta apropriação de memórias universais, Boltanski realiza uma despersonalização e generalização nos seus trabalhos que posteriormente o público, através de um conhecimento partilhado, interpreta e completa o sentido. (Lobinho, 2011)

Na sua obra de 1970, “Reconstitutions des gestes effectués par Christian Boltanski entre 1948 et 1954<sup>39</sup>” (fig.32), o artista regista-se fotograficamente recriando, com elevado detalhe, acontecimentos do quotidiano da sua infância. Entre várias ações características deste período, nas fotografias podemos ver nomeadamente Boltanski (agora adulto) a regressar das aulas com a sua mochila, a chorar, a deslizar sobre um colchão, e a esconder-se. Podemos reparar que estes gestos não são exclusivos da infância de Boltanski, mas sim comuns a todas as crianças desta idade — de uma forma ou de outra, identificamo-nos com estas ações e colocamo-nos na posição do artista. (Garcia, 2008)

---

<sup>38</sup> Tradução livre, do original: “(...) j’ai décidé de m’atteler au projet qui me tient à coeur de-puis longtemps: se conserver tout entier, garder une trace de tous les instants de notre vie, de tous les objets qui nous ont côtoyés, de tout ce que nous avons dit et de ce qui a été dit autour de nous, voilà mon but. La tâche est immense et mes moyens sont faibles. Que n’as-je commencé plus tôt?”.

<sup>39</sup> Em português: “Reconstrução de gestos realizados por Christian Boltanski entre 1948 e 1954”.

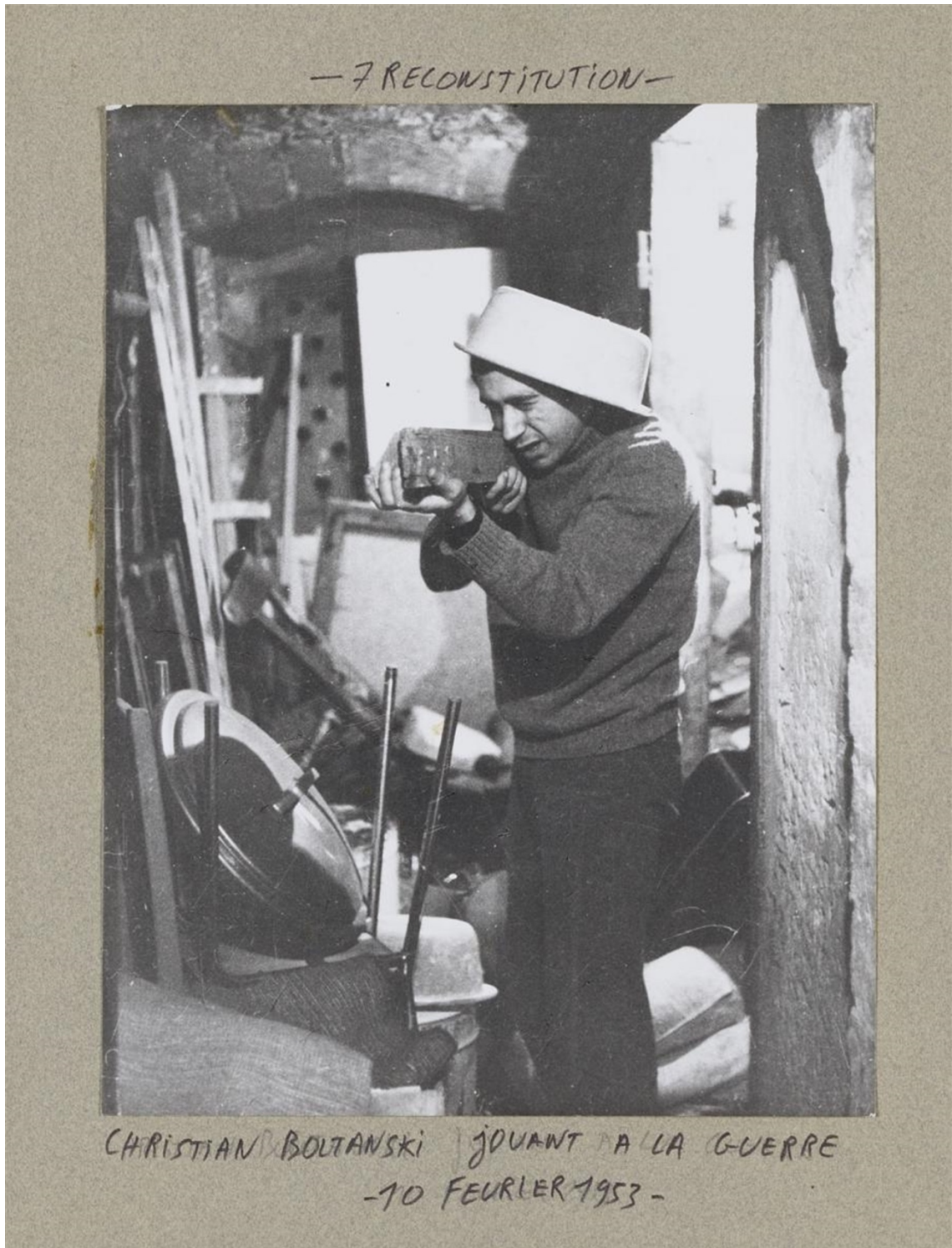


Figura 32. Christian Boltanski, *Reconstitutions des gestes effectués par Christian Boltanski entre 1948 et 1954*, 1970, uma de sete fotografias (preto e branco), 23.8 x 17.8 cm

Em 1971, através da publicação intitulada "Catalogue: Essais de reconstitution d'objets ayant appartenu à Christian Boltanski entre 1948 et 1954"<sup>40</sup>, o artista descreve, ao estilo objetivo e "frio" dos catálogos de leilões e inventários, peças que realizou em argila modeladora que representavam objetos que lhe pertenceram. Estes objetos foram depois apresentados em gavetas metálicas aludindo a arquivadores. Posteriormente, Boltanski começa a apresentar todos estes "artefactos" nas suas "Vitrines de références", as quais evocam modelos expositivos de museus arqueológicos e etnográficos.

Os arquivos que Boltanski constrói atuam como um espólio pessoal do artista para o artista, assim como para o espectador. Numa primeira instância, existe uma recolha de memórias, lembranças, artefactos, sejam coisas mentais ou físicas, fictícias ou verdadeiras. No fundo, tudo o que diz algo ao artista pode vir a fazer parte do seu arquivo. Após uma seleção que pode seguir vários critérios, tais como uma ligação emocional ou uma escolha meramente estética/visual, o artista vai organizando a sua coleção.

Este arquivo, pela complexidade emocional e organizacional que acarreta, pode ser interpretado como algo frágil, com pouco valor científico e objetivo. Ou seja, o arquivo resume-se à acumulação de coisas, objetos, artefactos, pensamentos, e tal como a memória sofre "um processo de reconstrução e também de seleção e de exclusão". (Cruz, 2005, pp.33) Este será pela sua volatilidade definitiva, algo sempre incompleto: não só pela incapacidade humana e artística de registar todos os estímulos visuais, bem como pela impossibilidade de captar memórias tão subjetivas. (Cruz, 2005, pp.33) O filósofo francês Jacques Derrida, a partir da sua análise em "Mal

---

<sup>40</sup> Em português: "Catálogo: tentativas de reconstruir objetos que pertenceram a Christian Boltanski entre 1948 e 1954".

d'Archive" (1995), designa o arquivo como uma figura de poder social, político e cultural e repara nas suas semelhanças entre a mente humana.

Na obra intitulada "Album de Photos de la Famille D., 1939-1964" de 1971, Boltanski apropria-se de cento e cinquenta fotografias (a preto e branco) de um álbum pertencente a uma família anónima. Através da experimentação na reorganização de sequências cronológicas das imagens, de modo a tentar reconstruir a vida desta família e compreender as relações interpessoais, Boltanski apercebeu-se que nunca iria conseguir conhecer verdadeiramente as histórias associadas à família "D.". Por outro lado, via as suas próprias memórias e o seu passado nas imagens. Os eventos comuns que aparecem nas fotografias — como aniversários, viagens, passeios pela praia — criam, também no espectador, reminiscências das suas próprias experiências. Nas palavras da escritora e professora Rebecca J. DeRoo (s.d.):

"A série de fotografias era suscetível de produzir respostas conflituosas. Por um lado, o desconhecimento dos indivíduos fá-las parecer anónimas, distantes, até aborrecidamente estereotipadas e repetitivas. Por outro lado, uma vez que uma narração visual pode ser reconstituída, com as personagens a crescer ao longo do tempo, é provável que o espectador experiencie uma forte sensação de nostalgia e identificação."<sup>41</sup> (DeRoo, 2004, pp.232)

Em 1998, em parceria com os estudantes do Lycée Français de Chicago, Boltanski cria a obra "Favorite Objects" (fig.33). Através do programa "Lycée's Artist-in-Residence", convida os duzentos e sessenta e quatro alunos da escola a trazerem de casa o seu objeto favorito para ser fotografado. Desde bonecas

---

<sup>41</sup> Tradução livre, do original: "The series of photographs was likely to produce conflicting responses. On the one hand, the unfamiliarity of the individuals makes them seem anonymous, distant, even boringly stereotypical and repetitive. On the other, because a visual narration can be traced, with the characters growing up over time, the viewer is likely to experience a strong sense of nostalgia and identification".

Barbie a carrinhos telecomandados, os objetos foram fotografados durante dois dias num fundo neutro ao estilo das fotografias de anuário. De certo modo, estes objetos acabaram por transmitir a “aura” do seu proprietário, transformando-se num “auto-retrato”.

Elizabeth Wood (s.d.) no seu texto “The Matter and Meaning of Childhood through Objects” refere que os objetos da nossa infância evocam um profundo sentido de identidade. Estes “artefactos” como a autora os apelida, possuem a capacidade de corporalizar as experiências temporais, espaciais e ritualizadas da infância, e demonstram de que modo os objetos podem funcionar como uma “tecnologia de memória”. (Wood, 2009, pp.121) A professora de antropologia Janet Hoskins (s.d.) nomeia-os “objetos biográficos”, os quais partilham a nossa vida e espelham o nosso crescimento. (Hoskins, 1998)

A procura em cartografar a infância na obra artística de Boltanski pode ser interpretada ainda como uma procura das origens, de onde parte toda a impulsão criativa. Catherine Crimp (s.d.), no seu livro intitulado “Childhood as Memory, Myth and Metaphor” (2013), relaciona os trabalhos de Samuel Beckett (1906-1989), Louise Bourgeois e Marcel Proust, denotando que a nossa infância pode ser percecionada como a metáfora de uma mitologia pessoal da memória e da criatividade. (Crimp, 2013) Todavia, o conceito de infância associado a uma obra manifesta-se como algo catártico, capaz de destabilizar as nossas conceções de espaço e tempo. Isto reflete o comportamento da memória humana assim como propõe uma reflexão sobre a distinção entre a realidade e ficção. (Crimp, 2013)



Figura 33. Christian Boltanski, *Favorite Objects*, 1998, uma de 264 fotografias (preto e branco), 27.4 x 21.1 cm

Em 2001, o artista Michael Landy cria um inventário de todos os seus pertences e destrói-os por completo na instalação intitulada “Break Down”. Neste inventário, Landy divide o seu património em dez categorias, nomeadamente: “A – Artworks, C – Clothing, E – electrical, F – Furniture, K – Kitchen, L – Leisure, P – Perishables, R – Reading, S – Studio, V – Vehicle”, e atribui uma referência a cada objeto. Posteriormente, constrói uma “linha de desmantelamento” inspirada numa fábrica de recuperação de resíduos, numa antiga loja da marca C&A em Oxford Street (Londres). Com a ajuda de assistentes destrói peça a peça todos os seus objetos durante duas semanas. Numa crítica ao consumismo, Landy propõe uma reflexão sobre a nossa relação com os nossos pertences e de que forma estes moldam a nossa personalidade<sup>42</sup>. Ao mesmo tempo, a instalação pode ser percecionada como um *memento mori*<sup>43</sup> contemporâneo: a existência material do artista é aniquilada por completo. (Sooke, 2016) Contrariamente, acontece o processo inverso na construção dos bens de consumo — o objeto volta ao seu estado original como matéria-prima.

Neste enquadramento podemos posicionar igualmente a obra “Inventory of Objects Belonging to a Young Man of Oxford” (fig.34) realizada em 1973 por Boltanski. Nesta o artista cria um inventário de todos os pertences de um indivíduo aleatório de Oxford recém-falecido. A exposição foi organizada (quase exclusivamente) através de cartas entre Peter Ibsen (curador do Museu de Arte Moderna de Oxford) e Boltanski. O resultado foram duzentas fotografias que incluíam desde roupas a livros e utensílios de cozinha. Esta obra semelhante a um “memorial”, pode ser interpretada paradoxalmente no seu sentido: ao mesmo tempo que Boltanski tenta criar a imagem particular de um sujeito

---

<sup>42</sup> Landy, entrevista para o *The Guardian* por Charlotte Higgins (2021) [on-line]. (Consultado a 28/07/2021). Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2021/jan/27/like-witnessing-my-own-funeral-michael-landy-shredding-everything-owned-yba-break-down>

<sup>43</sup> Expressão artística e simbólica que simboliza a inevitabilidade da morte.

através das suas posses, a banalidade dos objetos acaba por refletir um retrato do espectador: “possuímos praticamente os mesmos objetos, e acabamos por aprender mais sobre nós próprios do que a pessoa por detrás do inventário.”<sup>44</sup> (Boltanski, 2013)

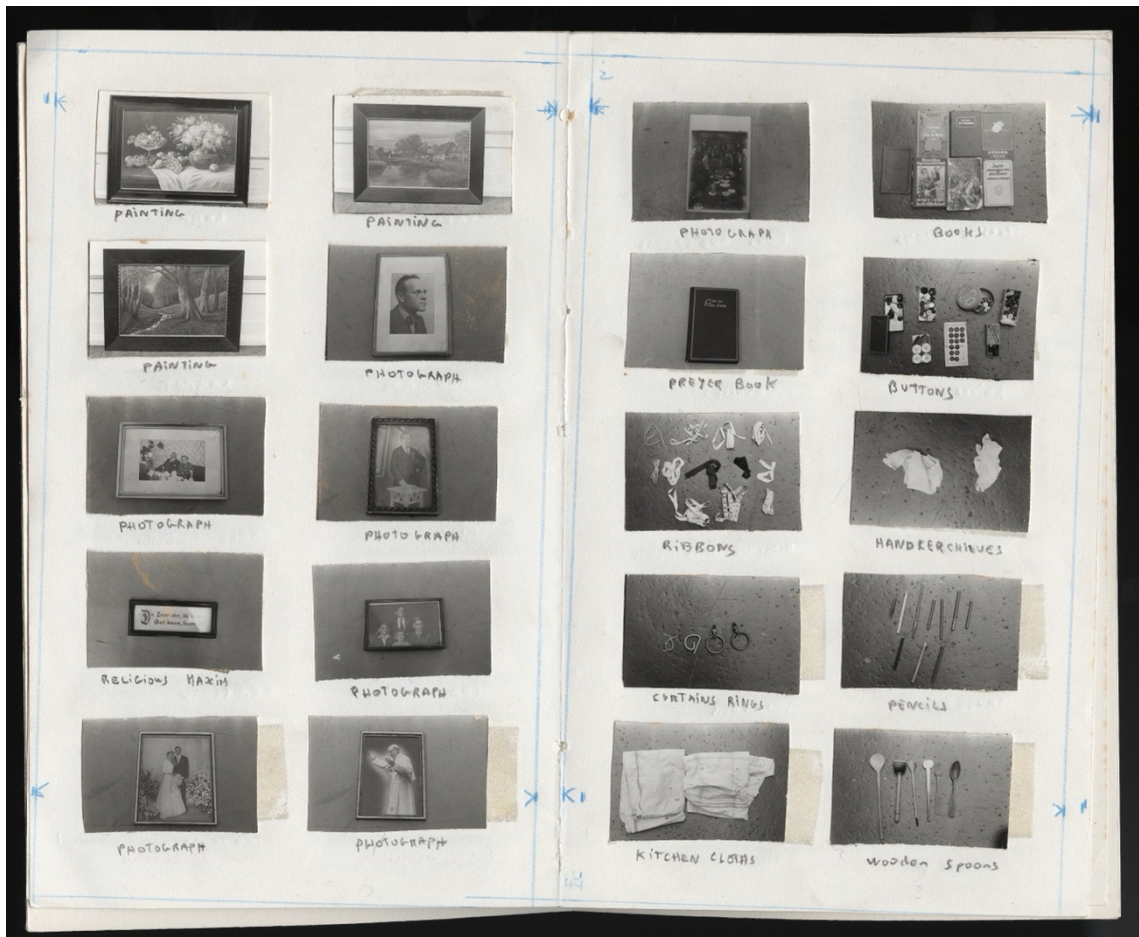


Figura 34. Christian Boltanski, *Inventory of Objects Belonging to a Young Man of Oxford*, 1973, prova original para o catálogo do Museu de Arte Moderna de Oxford

<sup>44</sup> Boltanski, citado em Arfuch, 2013. “*Memory and Autobiography: Explorations at the Limits*” [on-line]. (Consultado a 28/07/2021). Disponível em: <https://bit.ly/2TJ8d1q>

### 2.3.2 Kristen Morgin

A artista americana Kristen Morgin, é conhecida pelas suas esculturas capazes de reativar memórias nostálgicas no espectador. Através da fac-similação de objetos pertencentes à cultura popular, Morgin explora a tensão entre a passagem do tempo e a persistência da matéria. As relações que concebemos com determinados objetos, e toda a história impregnada neles, é igualmente uma das suas preocupações. A essência das suas obras incide numa viagem utópica ao passado, em virtude de um confronto entre a realidade do presente. A sua arte é frequentemente relacionada com o termo “Americana” — linguagens e estéticas relacionadas com a história, folclore, geografia ou consideradas típicas da cultura americana. As suas obras abordam temáticas como a inocência perdida, isolamento, obsolescência, abandono e melancolia.

Por entre vários artigos que podemos ler sobre Morgin, a palavra “nostalgia” encontra-se quase sempre associada ao seu trabalho. De facto, a própria artista afirma que “muitas vezes a nostalgia é uma forma de as pessoas começarem a prestar atenção, para depois falar sobre outras complexidades”<sup>45</sup>. (Morgin, 2018) Deste modo, a artista apropria-se de iconografias populares, tal como personagens de *cartoons*, revistas de banda desenhada, livros, brinquedos, álbuns de música e até carros à escala real, de forma a interligar o espectador num diálogo com o conceito e sensação nostálgica. A imagética da infância faz igualmente parte do processo artístico de Morgin: em trabalhos como “150 Ways to Play Solitaire” de 2010 e “Still Life as a Conga Line” de

---

<sup>45</sup> Kristen Morgin entrevistada por Brant Weiland (2018). Tradução livre, do original: “Often time I feel nostalgia is a way for people to begin to pay attention. Once you get them there you can talk about more complex things”.

2014, a artista cria composições através de brinquedos e objetos pertencentes a este período.

O seu processo de trabalho passa pela recriação de determinado objeto, em barro não cozido, que posteriormente é pintado de forma a igualar o original. Podemos interpretar esta ausência da cozedura do barro, como uma metáfora da mortalidade e da temporalidade: dada a natureza delicada do material, a artista personifica os efeitos destrutivos da passagem do tempo. As suas obras adquirem por consequência uma aparência degradada e frágil, ao mesmo tempo que apresentam um meticuloso detalhe. Apesar dos trabalhos criarem a ilusão de se tratar de *ready-mades*, existe um processo manual extremamente minucioso na sua criação.

Na exposição "New York be Nice" de 2010 na galeria Zach Feuer (Nova Iorque), Morgin apresenta pela primeira vez a obra "Wrecked Spyder" (2010) (fig.35). Esta é constituída por uma reprodução à escala real de um Porsche 550 Spyder — automóvel que a estrela de cinema (e ícone intemporal da cultura americana) James Dean conduzia no seu acidente fatal de 30 de setembro de 1955 na Califórnia. Acredita-se que o carro se tenha perdido na história e que apenas algumas partes vão aparecendo ocasionalmente em leilões, atingindo valores exorbitantes. O automóvel, é representado (e reconstruído) por Morgin, num estado de ruína avançado e produzido a partir de uma estrutura de madeira e arame revestido a barro.

Transversalmente, e na mesma exposição, Morgin apresenta a obra "The Repeating Table" (2010) (fig.36), na qual coloca numa mesa objetos recriados em conjunto com os objetos originais. Livros, aviões de papel, cartas, jogos de tabuleiro, entre outros artigos são "copiados" a partir do barro e são justapostos

com o objeto genuíno, de forma a confrontar o real e o fictício. Para além disso, dada a natureza do material, as suas esculturas destinam-se a desmoronar-se, possivelmente com uma duração de vida ainda mais curta do que aquilo com que se assemelham. (Sierzputowski, 2016)

Na sua obra “Monopoly” (fig.37) de 2007, a artista reproduz o famoso jogo de tabuleiro com todas as suas peças dispostas numa mesa. Quando entrevistada por Katherine Mangiardi acerca desta obra, a artista afirma que “queria pegar neste objeto produzido em massa e torná-lo único”<sup>46</sup>. Esta é uma das principais vertentes do trabalho de Morgin: os seus objetos apesar de triviais e industrializados, apresentam uma individualidade notoriamente íntima. Neste enquadramento, podemos até equiparar o trabalho do artista sueco-americano Claes Oldenburg (1929), que em 1961 abre “The Store” em Manhattan, onde apresentava e vendia as suas reproduções de objetos referentes à cultura do consumo, feitas em gesso pintado.



Figura 35. Kristen Morgin, *Wrecked Spyder*, 2010, madeira, arame e barro cru, dimensões variáveis

---

<sup>46</sup> Kristen Morgin entrevistada por Katherine Mangiardi (2010). Tradução livre, do original: “I wanted to take this mass produced item and make it one of a kind”.



Figura 36. Kristen Morgin, *The Repeating Table*, 2010, madeira, livros, brinquedos, discos e respetivas cópias realizadas em barro não cozido, dimensões variáveis



Figura 37. Kristen Morgin, *Monopoly*, 2007, barro cru, dimensões variáveis

### 2.3.3 Ana Vidigal

Numa linha concetual paralela à de Kristen Morgin, podemos situar a pintora portuguesa Ana Vidigal. A artista utiliza uma multiplicidade de materiais nas suas telas e aborda temáticas como a pós-memória da Guerra Colonial, o feminismo, a finitude e a experiência pessoal. As suas telas apresentam tudo isto com um sentido de ironia meditativa e autorreferencial, ao mesmo tempo que revelam críticas político-sociais. A sua arte tenta “sempre refletir sobre o tempo da perda, o tempo da ausência e do abandono, o tempo da poesia”<sup>47</sup>.

A artista explica que o seu processo de criação tem como ponto de partida a abertura de “caixas” onde guarda documentos, fotografias, postais, cartas e outros tantos objetos que foi acumulando e herdando ao longo do tempo<sup>48</sup>. Num processo que reacende memórias e através de uma prática arquivística, a artista “vasculha” o passado para se inspirar e encontrar fragmentos significativos, que posteriormente corporizam a matéria das suas obras. A sua pintura é feita através de técnicas próximas à *assemblage*, como podemos verificar em trabalhos como “Beijoca” (2013) e “Há manhãs que cantam” (fig.38) (2017). A artista faz uso de recortes de desenhos, revistas, livros e cartazes, de modo a recontextualizar conteúdos pertencentes ao passado num panorama atual. Para Vidigal, “a pintura é tudo o que se cola”<sup>49</sup>, e a artista faz da sua memória a tinta para as suas telas.

---

<sup>47</sup> Ana Vidigal entrevistada por Isabel Carlos (2017). [on-line]. (Consultado a 06/08/2021) Disponível em: <https://contemporanea.pt/edicoes/05-06-2017/retrato-da-artista-enquanto-menos-jovem>

<sup>48</sup> Depoimento de Ana Vidigal para o MNAC sobre o seu processo criativo. [on-line]. (Consultado a 06/08/2021) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vXcg-p53t-A>

<sup>49</sup> Ana Vidigal para o jornal Público (1999). [on-line]. (Consultado a 06/08/2021) Disponível em: <https://www.publico.pt/1999/11/17/jornal/pintura-e-tudo-o-que-se-cola-126566>

Na obra intitulada “Penélope” (fig.39) do ano 2000, apresentada em 2010 na exposição antológica no Centro de Arte Moderna da Gulbenkian, a artista constrói uma “colcha plastificada” com as cartas e aerogramas trocados entre os seus pais durante o serviço militar na Guerra Colonial na Guiné. A obra, carregada de memórias íntimas da sua infância, expõe-nos o “outro lado da guerra”<sup>50</sup>: o lado da saudade, ausência, solidão e abandono. Segundo Vidigal, “Penélope” traduz também a perspetiva familiar e feminina: a mulher que ficava em casa à espera do seu cônjuge num constante desassossego, via a sua vida virada do avesso. Uma vez que estas cartas são seladas através de bolsas de plástico, a artista cria ainda um jogo entre revelar/ocultar — vemos as cartas, mas nunca teremos acesso às conversas privadas entre o casal. Neste panorama podemos referir a instalação de Miguel Botelho “Cartas de Amor e Saudade” de 2011, onde o artista explora também a Guerra Colonial, a partir de cartas de amor que funcionavam como “veículos de partilha de sentimentos que alimentavam relações de família, letras de canções e namoros”. (Capucho, 2012)

Paralelamente, na instalação “Void” apresentada em 2007 no Project Room na Arte Lisboa, Vidigal reproduz fielmente o seu quarto de infância, desde a secretária onde estudava ao candeeiro vermelho. Com esta obra intrinsecamente pessoal, Vidigal não pretende abordar no tema da Guerra Colonial pelo seu lado político, mas sim pela perspetiva de uma criança de nove anos que sente um vazio paterno devido à guerra<sup>51</sup>.

Posto isto, podemos considerar algumas das obras de Vidigal como representações da pós-memória. Este conceito, segundo a professora Marianne Hirsch (1949) a partir da sua obra “The generation of Postmemory” (2012),

---

<sup>50</sup> Ana Vidigal entrevistada por Eugénia de Vasconcellos em *Mil Palavras Não Fazem Uma Árvore* (2019). [on-line]. (Consultado a 06/08/2021) Disponível em: <https://www.rtp.pt/play/p5985/e424156/mil-palavras-nao-fazem-uma-arvore>

<sup>51</sup> Ana Vidigal entrevistada por Susana Pomba (2009). [on-line]. (Consultado a 06/08/2021) Disponível em: <http://anavidigal.blogspot.com/2009/12/conversa-de-atelier-em-casa.html>

traduz-se na existência de certas memórias traumáticas que, quando transmitidas de um plano emocional para uma “segunda geração”, de um modo tão abrupto, essas memórias acabam por se metamorfosear/transformar em memórias próprias. Hirsch aborda no seu livro a escrita e cultura visual depois do Holocausto, associando este evento a manifestações de pós-memória. Por sua vez, no contexto português podemos assinalar o exemplo da Guerra Colonial que alimentou conceptualmente os trabalhos de artistas como Miguel Palma (1964), Daniel Blaufuks e Nuno Nunes-Ferreira (1976).

Neste sentido, encontramos a exposição “Herança” (fig.40) de 2021, que Ana Vidigal realizou juntamente com o artista Nuno Nunes-Ferreira no Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, com a curadoria de Emília Ferreira. Realizada no ano em que se assinalavam os sessenta anos do início da Guerra Colonial, nesta exposição encontramos obras que revelam parte de dois arquivos pessoais. Estes arquivos representam as heranças que os pais dos artistas deixaram, trabalhadas de forma a criar narrativas intimistas de reminiscências, e uma nostalgia reflexiva para as múltiplas histórias deste período desolador.



Figura 38. Ana Vidigal, *Há manhãs que cantam*, 2017, técnica mista sobre papel, 153,5 x 181 cm



Figura 39. Ana Vidigal, *Penélope*, 2000, colcha plastificada com cartas e aerogramas, 237 x 290 x 22 cm



**Figura 40.** Ana Vidgal e Nuno Nunes-Ferreira, Vista da exposição *Herança*, 2021, Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado

Parte 3

## **Só porque foi e voou: prática artística autoral**

## **Só porque foi e voou: prática artística autoral**

Nesta parte, e à luz da investigação desenvolvida, será abordada a dimensão conceptual, assim como o desenvolvimento prático do trabalho artístico autoral. Os conceitos e problemáticas subjacentes de tempo, memória e nostalgia foram explorados através do trabalho de ateliê, de modo a encontrar propostas e interpretações para um melhor entendimento acerca destas noções. Serão descritos os processos, materiais, dimensões e técnicas utilizadas, de modo a encontrar os resultados desejados.

### **3.1 Dimensão conceptual: objetivos e metodologias**

A génese do processo criativo procurou desenvolver a sensação da nostalgia, dando especial ênfase à figuração de memórias construídas a partir do tempo. Estas memórias podem partir de um momento de espontaneidade emocional (onde uma ou mais se fazem lembrar), ou então a sua procura pode ser ativada propositadamente, tal como Paul Ricoeur diferenciou.

Através da reminiscência e reconstrução, e do desenho e da pintura, procura-se explorar uma catarse de emoções e recordações. No ato criativo, de certo modo, perpetua-se a perceção subjetiva de determinado momento e sentimento através da obra. A pintura em si é um ato de memorizar gestos, expressões e ideias numa superfície. Com este projeto procurou-se construir um memorando que se interliga com o espectador de forma a dialogar sobre os conceitos-chave desta investigação: tempo, memória e nostalgia. De uma

introspeção para uma partilha, o objetivo final de cada obra não é de restaurar o passado, mas sim apresentar fragmentos de passado num contexto presente/atual, com base no conceito de “nostalgia reflexiva”, termo criado por Svetlana Boym

Este projeto alicerça-se sobre a construção de um arquivo. Tal como no processo artístico de Christian Boltanski, Kristen Morgin e Ana Vidigal, as ideias partem de um repositório de objetos com alguma significação que, além do mais, possibilitem uma confabulação entre criador e observador. Inicialmente, foi realizada uma recolha de documentos, fotografias, cartas, livros e objetos diversificados, tanto pessoais como casualmente encontrados, que posteriormente foram organizados de forma anárquica, como podemos ver na figura 41.



Figura 41. “Arquivo” de referências

Tendo em vista as problemáticas adjacentes de arquivo, como a seleção, exclusão e impossibilidade de se tornar completo, não se pretendeu um levantamento esquemático de determinado assunto/temática, mas sim uma recolha de apontamentos inerentes ao passado. Com isto, entende-se que o principal objetivo não é criar uma catalogação formal e íntegra, mas sim dispor as diferentes referências num diálogo recíproco, tal como os objetos das “Vitrine de Référence” (1971) de Christian Boltanski ou as fotografias que Hollis Frampton destrói na sua obra “(nostalgia)” (1971).

Apesar do arquivo não seguir nenhum molde organizacional, os objetos que o compõem têm (preferencialmente) de se enquadrar num dos seguintes campos: pertencerem ao passado (não podendo se tratar de um objeto recente/novo), suscitar memórias sobre um determinado momento, espaço ou sensação, e introduzirem-se num diálogo entre artista e observador a partir de uma assimilação amplamente comum.

Paralelamente, um dos objetivos basilares do trabalho artístico foi a exploração da percepção subjetiva da passagem do tempo. A obra “sabão azul” procurou interpretar o tempo através de uma medida não convencional, e através de um objeto que não fosse, por exemplo, um relógio ou calendário. Foi definida uma data de início, onde um cubo com 7 x 7 x 7 centímetros de sabão tradicional azul foi pintado diariamente após a sua utilização, desde a limpeza de pincéis à limpeza corporal. Ao fim de trinta pinturas (e trinta dias), o sabão desapareceu, acabou, cessou no tempo, um mês fora contabilizado através da mutação deste objeto. Do mesmo modo que os rebuçados de Félix González-Torres são consumidos, representando o “desaparecimento” do seu companheiro, o sabão azul vai-se dissolvendo, não só na água como no tempo.

Num jogo entre revelar/ocultar, o projeto artístico fundamentou-se nos fragmentos de histórias que são retratados na tela através de memórias pessoais e partilhadas, que convidam o espectador a colá-las intelectualmente consoante o seu desejo. É criada uma atmosfera anamnésica, um “ateliê nostálgico” que tenta evocar um exercício público de introspeção — um *memento* para a construção de uma nostalgia coletiva e uma prática da ação entre lembrar, relembrar e esquecer.

### **3.2 Processos, técnicas, formatos e suportes**

Pelo meio de uma expressão artística próxima do *trompe-l'oeil* e de uma figuração realista, pretendeu-se representar os vários objetos do arquivo o mais fielmente possível. Para isto utilizaram-se tintas acrílicas, pasteis de óleo, lápis de cor e grafite. A tinta acrílica revelou-se um material apropriado, dado a rapidez de secagem e a possibilidade de trabalhar por camadas e velaturas quase de forma imediata. Os pasteis e lápis de cor, pela sua facilidade de utilização e precisão, proporcionaram apontamentos expressivos e detalhados, como podemos ver na figura 42, onde a solução encontrada para traduzir o traço das folhas de papel quadriculado foi a utilização de lápis de cor resistente à luz (*lightfast*) e não aguarelável. Porém, a utilização destes materiais mais sensíveis na superfície da tela de algodão e linho, implicou a aplicação de uma camada protetora, como um fixador ou verniz. Ainda, a sua combinação com a tinta acrílica requereu trabalhar sempre por “hierarquias” — tendo em vista que o pastel de óleo tem tempos de secagem diferentes do acrílico, este deve ser o último material a ser aplicado, preferencialmente.

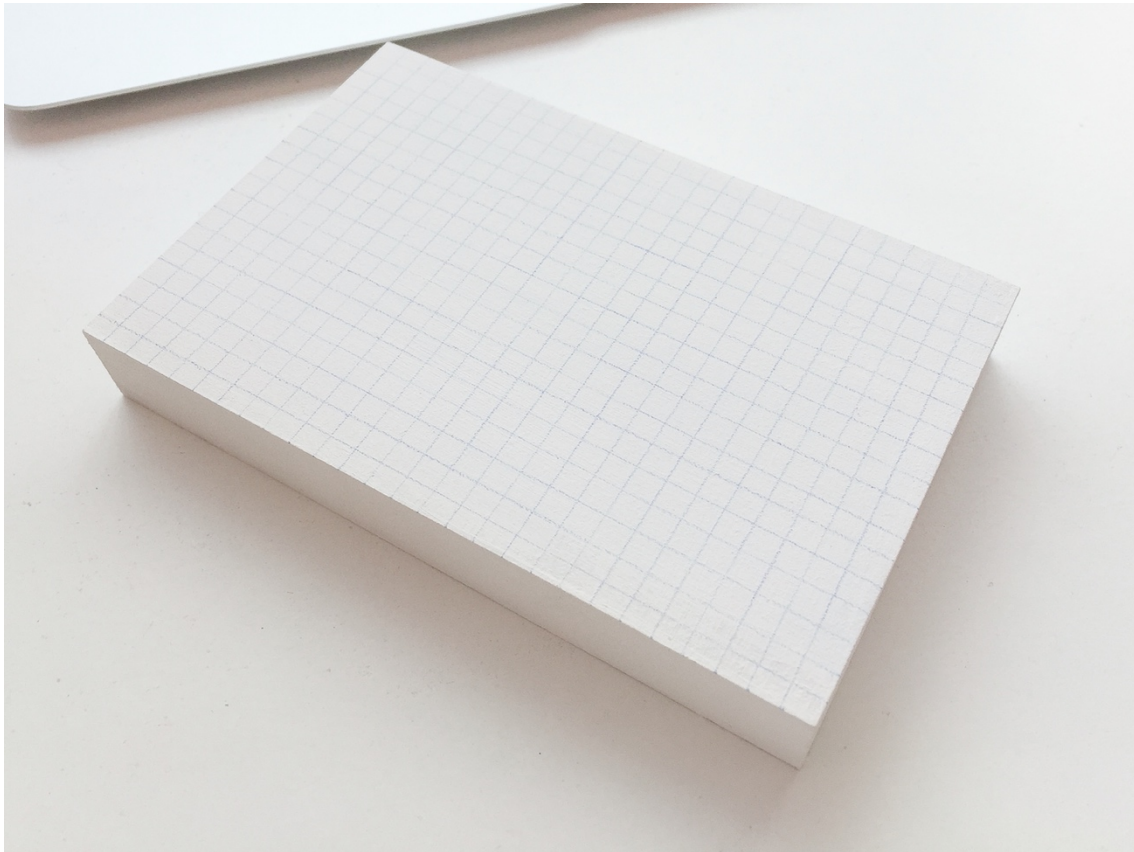


Figura 42. Traço a lápis de cor, utilizado para representar o quadriculado de um caderno

Durante a pintura dos objetos nunca foram utilizadas fotografias como auxílio, mas sim o próprio objeto como referência. A pintura à vista possibilitou uma maior proximidade com o que estava a ser retratado. Como podemos reparar na figura 43, a pintura do sabão implicou um exercício de observação minucioso, de modo a perceber as nuances de tamanho, cor e forma ao longo de cada pintura/dia. Ainda, para as pinturas que requeriam estudos compositivos, foram praticados esboços a grafite, dispondo os objetos da forma pretendida, como podemos ver na figura 44.



Figura 43. Pintura à vista do sabão azul

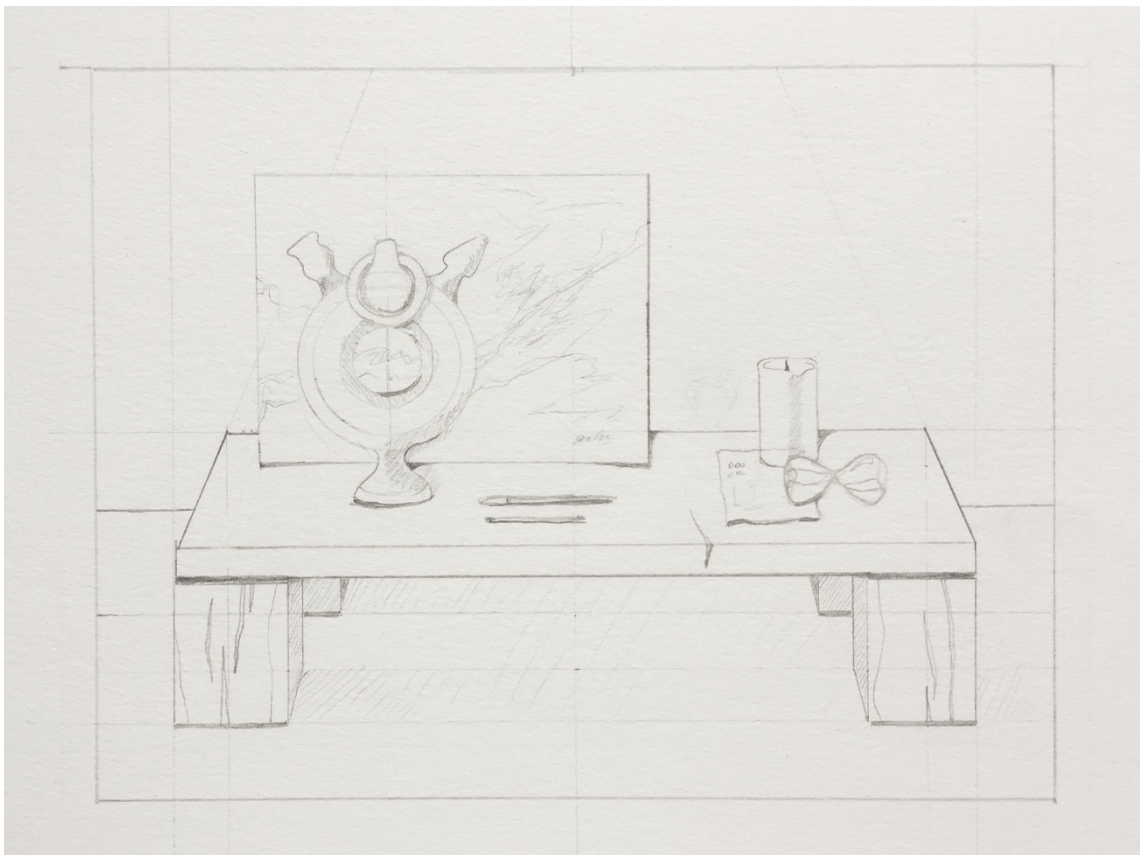


Figura 44. Estudo para pintura em tela

Na obra “álbum” pretendeu-se explorar tecnicamente as fitas de papel vegetal que seguram os selos dentro de um álbum, através da conjugação entre verniz mate e brilhante. Para que o verniz brilhante não derramasse para fora da máscara criada com fita-cola de papel, duas camadas de verniz mate foram levemente aplicadas previamente, como podemos ver na figura 45. Desta forma é criado um revestimento protetor e invisível, que possibilita a manipulação dos brilhos que o verniz brilhante concede, como confirmamos na figura 46.



Figura 45. Máscara para aplicar os vernizes



Figura 46. Diferença entre brilhos / resultado do efeito pretendido

A escala em que os objetos foram traduzidos para a tela revelou-se um importante fator. Pretendeu-se respeitar as dimensões originais (1:1), de forma a criar uma representação fac-símile, como podemos constatar na figura 47. Deste modo, quando confrontado com a obra, o espectador associa automaticamente o objeto pintado ao objeto real. Consequentemente, e dado o tamanho diminuto de alguns objetos (como por exemplo os selos), o observador é convidado/aliciado a aproximar-se para uma melhor percepção, podendo resultar também num maior envolvimento e intimidade com o trabalho.



Figura 47. Objeto (esquerda) e pintura (direita)

Os suportes utilizados que forneceram o melhor resultado foram telas em caixa alta de grão extrafino, compostas por uma mistura de algodão com linho e preparadas com gesso acrílico. Dada a natureza do estilo de pintura, bastante detalhista, esta tela com este tipo de grão mais fechado possibilitou uma pintura mais pormenorizada. Similarmente, os trabalhos em papel foram realizados em folhas *Fabriano*, macio e sem textura, de forma a obter resultados o mais semelhante entre suportes. Foram executados alguns trabalhos sobre papéis encontrados e desgastados. Este tipo de papel “envelhecido” atribui uma dimensão temporal à obra: o amarelecimento natural do material, contrastado com a vivacidade do pigmento recentemente aplicado, cria uma sobreposição antagonicamente expressiva. Estas diferentes impressões que um papel “novo” e o “velho” suportam, podem ser vistas na figura 48. A utilização destes papéis encontrados foi também utilizada conjuntamente com os desenhos a lápis de cor sobre papel (fig.49). Aqui, são combinados e agrupados numa espécie de assemblagem, de forma a criar composições com os desenhos, cartas e documentos encontrados.



Figura 48. Papel "novo" e papel desgastado e envelhecido



Figura 49. Detalhe das composições realizadas com os desenhos, cartas e documentos encontrados

### **3.3 Resultados e meios expositivos**

O projeto artístico materializou-se através de um conjunto de telas, desenhos e colagens que exploraram através da pintura e desenho as temáticas vigentes deste relatório. Os trabalhos em tela são expostos sem moldura, de modo a acentuarem a crueza e pureza do branco da tela preparada. Foram também utilizadas molduras de caixa em madeira e vidro, de forma a proteger os trabalhos mais delicados em papel, principalmente aqueles realizados no papel desgastado.

A disposição em linha da obra “caderno quadriculado” convida a que o observador siga o trabalho do mesmo modo como folheamos um caderno ou um livro. Da direita para a esquerda, de tela em tela, o espectador segue a obra na parede.

Por fim, e retirando inspiração nos métodos que Ana Vidigal utiliza para criar as suas colagens — através de agrafos, cliques e cola — na obra “flores do meu pai” pretendeu-se acoplar os desenhos em papel com as cartas e documentos através de cliques que, para além de juntarem os papéis, funcionaram como o método expositivo, como denotamos na imagem 49.

## Conclusão

Mais do que falar sobre nostalgia na arte, este relatório representa o culminar de uma experiência riquíssima, da teoria à prática, da razão à emoção. Apesar do processo criativo ter partido algumas vezes de momentos desinspirados e através de objetos inusitados, a pouco e pouco foram criadas ligações emocionais e conceituais com base na vivência e experiência pessoal. O passado, aquilo que foi, que já não é, como escreveu Fernando Pessoa, é um universo por si só, pela sua complexidade e continuidade, pelos segundos que vai sugando, pelo tempo de vida que nos vai tirando.

Numa fase embrionária do projeto, antes de qualquer componente prática, e antes mesmo de qualquer elemento estético, surgiram uma série de recordações, lembranças, associações aleatórias, odores esquecidos, cartas perdidas, selos isolados, cadernos de infância fechados, um número interminável de objetos que, num todo, fazem parte do arquivo pessoal, ainda em desenvolvimento. A mão e razão humana tentam organizar, catalogar, etiquetar o que vai surgindo, mas o coração e a emoção dificultam o processo.

A viagem ao passado nem sempre é uma viagem intencional, como Paul Ricoeur denota, muito menos uma viagem que se faz uma vez na vida: é uma viagem regular para que a vida seja vivida. Viajar ao passado pode ser um risco, explica-nos Walter Benjamin através da sua metáfora da arqueologia. É como um barco no meio de um mar agitado. É como um avião que voa num céu nublado. É como um transeunte numa estrada que corre o risco de ser atropelado. A saudade, a melancolia, a tristeza e a nostalgia são sentimentos facilmente despertados, especialmente se aquilo que recordamos nos faz falta, conforme Svetlana Boym salienta. De modo a basilar a investigação que se

avizinhava, e protegendo a sensibilidade emocional, foi imperativo relacionar a experiência pessoal com a vertente artística.

O rompimento de laços com o passado é, em si, um ato de auto-sabotagem: é como debater-se violentamente quando preso em areias movediças, numa tentativa de soltar-se de algo que parece devorar-nos. Contudo, o segredo reside não só na imobilidade corporal, mas também num estado de lucidez intelectual, na aceitação daquilo que nos levou até ao que somos hoje. De nada vale lutar contra o passado que insiste, e persiste em fazer-se presente.

A partir dos artistas On Kawara, Félix González-Torres e Tacita Dean, entendemos que o tempo está presente em abordagens artísticas no contexto da arte contemporânea. On Kawara faz-nos refletir sobre o contraste entre a perceção individual do tempo e a contabilização própria dos instrumentos de medição temporal. Félix González-Torres, por sua vez, demonstra-nos de que modo diferentes *durações* podem pintar diferentes retratos. Tacita Dean, juntamente com a sua câmara fotográfica, ensina-nos a manipular e a parar o tempo. Através do olhar criativo destes artistas e tantos outros, o tempo transforma-se numa matéria elástica e moldável, como plasticina, que vai sendo esculpida conforme a visão e experiência de cada autor.

Por entre os autores e artistas explorados neste relatório, reparamos que a nostalgia nutre a arte com imagéticas pictóricas, quando interpretada como um óculo introspetivo, como uma janela para o passado que permite a formação de novas combinações contemporâneas entre heranças artísticas, culturais e sociais. As memórias de infância, por exemplo, revelam uma fonte predominante de inspiração, tal como podemos constatar nos trabalhos

artísticos de Christian Boltanski, que propõem ao espectador viagens ficcionadas a um passado repleto de simbolismos. Paralelamente, Kristen Morgin a partir das suas esculturas em barro, cria analogias em relação à nossa fugacidade no mundo. Esta efemeridade é por sua vez desafiada por Ana Vidigal através das suas heranças pessoais, que atuam como um lápis delineador de histórias, perpetuadas através da sua arte.

O artista coreano Nam June Paik (1932-2006), no seu ensaio de título homónimo de 1992, define a nostalgia como um “feedback extensivo” — como um elástico sem início ou fim definido que se sobrepõe à linha do tempo. A nostalgia é como uma nota de rodapé à qual recorreremos ao longo de um texto, de modo a compreender o porquê das coisas. Especialmente na arte, quando tratada e filtrada pelo artista daquilo que lhe é o mais privado e pessoal, a nostalgia emerge como um éter carregado de significação. Só porque foi e voou, só porque já não é, de uma recordação singela e por vezes inconsciente, segue-se uma partilha consciente de um ou vários fragmentos. De um para todos, da obra para o espectador, irrompe uma atmosfera envolvente. Quem vê, quem aprecia e quem se deixa inebriar, acede a uma estrofe da vida do artista. A nostalgia não é solitária: é de todos aqueles que vivem o presente, questionam o futuro e, sobretudo, recordam o passado.

## Catálogo



David Capela, *máscara*, 2020, acrílico sobre tela, 25 x 30 cm



David Capela, *Composição*, 2020, acrílico sobre tela, 100 x 130 cm



David Capela, *Caderno quadriculado*, 2021, acrílico sobre tela, 30 x 40 cm (cada)



David Capela, *Caderno quadriculado* (detalhe), acrílico sobre tela, 30 x 40 cm



David Capela, *Caderno quadriculado* (detalhe), acrílico sobre tela, 30 x 40 cm



David Capela, *Caderno quadriculado* (detalhe), acrílico sobre tela, 30 x 40 cm (cada)



David Capela, *Sabão Azul*, 2021, acrílico sobre tela, 25 x 30 cm (cada)



David Capela, *Sabão Azul (detalhe)*, 2021, acrílico sobre tela, 25 x 30 cm (cada)



David Capela, *Sabão Azul (detalhe)*, 2021, acrílico sobre tela, 25 x 30 cm (cada)



David Capela, *Sabão Azul (detalhe)*, 2021, acrílico sobre tela, 25 x 30 cm (cada)



David Capela, *Sem título*, 2021, lápis de cor e grafite sobre papel, 32 x 22 cm (cada)



David Capela, *Sem título*, 2021, lápis de cor e grafite sobre papel, 32 x 22 cm (cada)



David Capela, Cartas e selos, 2021, lápis de cor sobre papel e acrílico sobre tela, dimensões variáveis



David Capela, Cartas e selos, 2021, lápis de cor sobre papel e acrílico sobre tela, dimensões variáveis



David Capela, *Cartas*, 2021, lápis de cor sobre papel, 70 x 50 cm



David Capela, *Cartas*, 2021, lápis de cor sobre papel, 70 x 50 cm



David Capela, *Selos (detalhe)*, 2021, acrílico sobre tela, 80 x 60 cm



David Capela, *Selos (detalhe)*, 2021, acrílico sobre tela, 80 x 60 cm



David Capela, *Sem título*, 2021, lápis de cor sobre papel, 41,7 x 29,7 cm



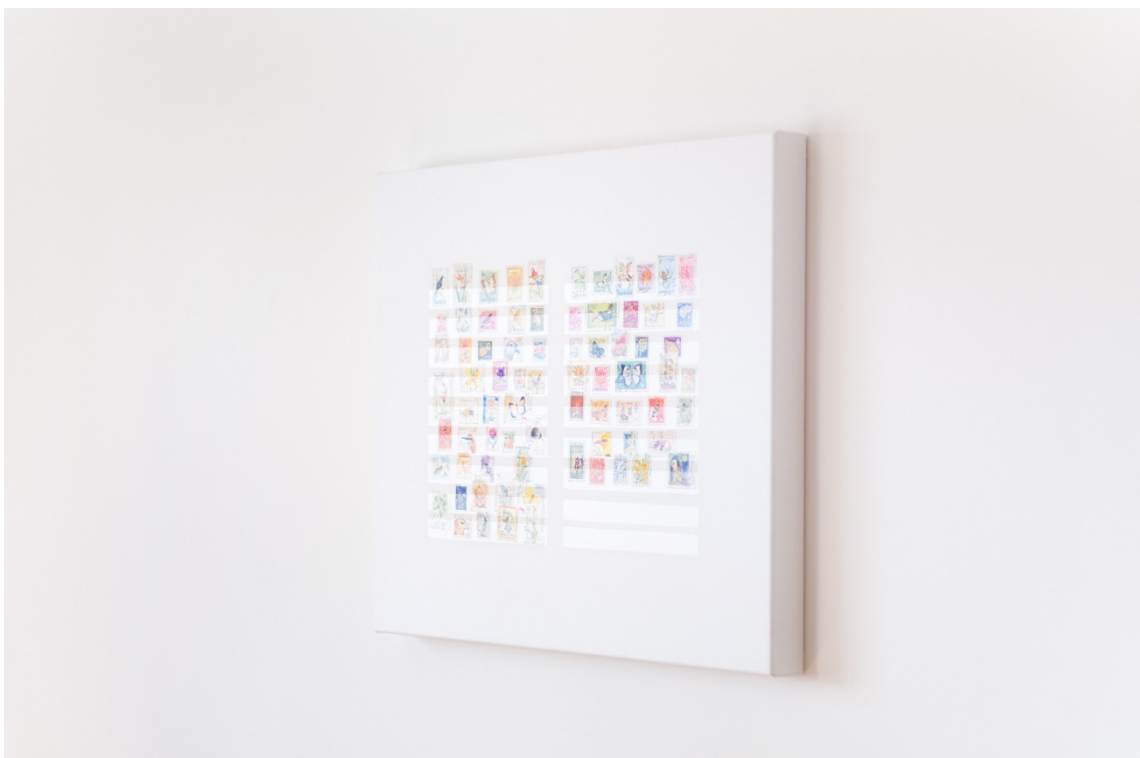
David Capela, *Sem título*, 2021, lápis de cor sobre papel, 29,7 x 41,7 cm



David Capela, *Sem título (detalhe)*, 2021, lápis de cor sobre papel, 29,7 x 41,7 cm



David Capela, *Álbum*, 2021, acrílico sobre tela, 50 x 60 cm



David Capela, *Álbum*, 2021, acrílico sobre tela, 50 x 60 cm



David Capela, *Álbum*, 2021, acrílico sobre tela, 50 x 60 cm



David Capela, *Álbum (detalhe)*, 2021, acrílico sobre tela, 50 x 60 cm



David Capela, *Flores do meu pai*, técnica mista, dimensões variáveis



David Capela, *Flores do meu pai* (detalhe), técnica mista, dimensões variáveis



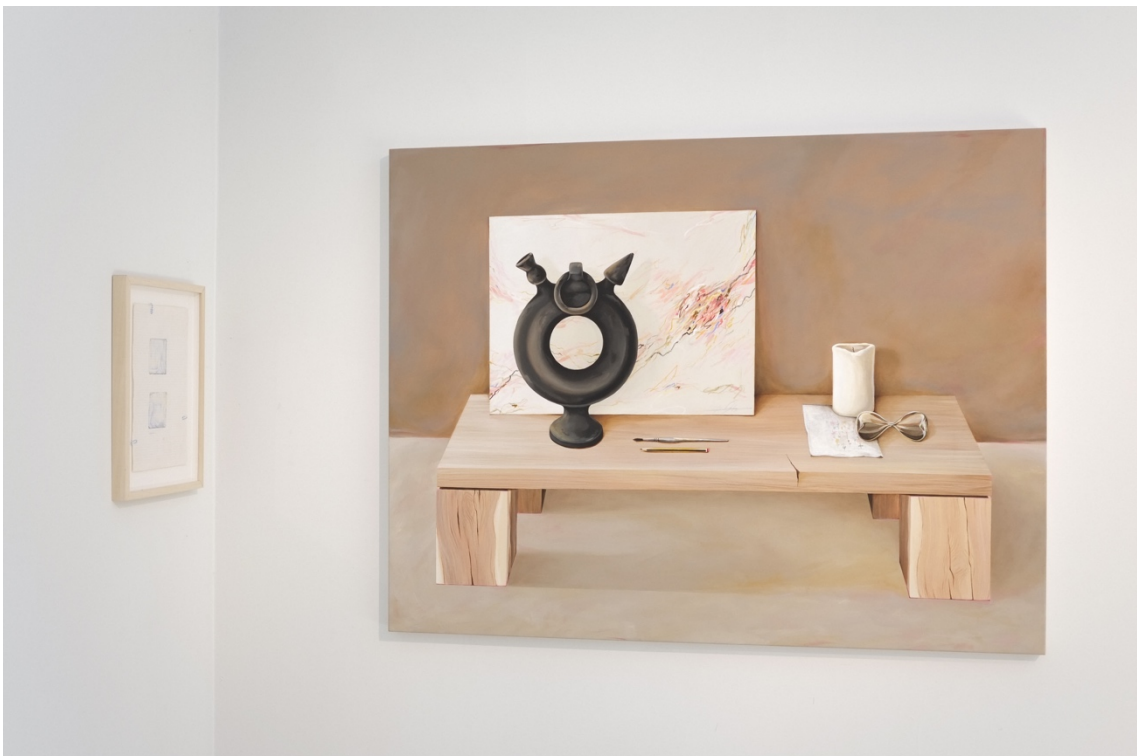
David Capela, *Flores do meu pai* (detalhe), técnica mista, dimensões variáveis



David Capela, *Flores do meu pai* (detalhe), técnica mista, dimensões variáveis



Vista da exposição, oMuseu FBAUP, 2021



Vista da exposição, oMuseu FBAUP, 2021



Vista da exposição, oMuseu FBAUP, 2021



Vista da exposição, oMuseu FBAUP, 2021



Vista da exposição, oMuseu FBAUP, 2021



Vista da exposição, oMuseu FBAUP, 2021



Vista da exposição, oMuseu FBAUP, 2021



Vista da exposição, oMuseu FBAUP, 2021



Vista da exposição, oMuseu FBAUP, 2021



Vista da exposição, oMuseu FBAUP, 2021



Vista da exposição, oMuseu FBAUP, 2021



Vista da exposição, oMuseu FBAUP, 2021

## Índice de imagens

**Figura 1.** William Turner, *Rain, Steam and Speed – The Great Western Railway*, 1844, óleo sobre tela, 91 x 122 cm

**Figura 2.** René Magritte, *Time Transfixed*, 1938, óleo sobre tela, 147 x 98,7 cm

**Figura 3.** Raqs Media Collective, *Escapement* (detalhe), 2009, técnica mista, dimensões variáveis

**Figura 4.** Raqs Media Collective, *Escapement* (detalhe), 2009, técnica mista, dimensões variáveis

**Figura 5.** Tehching Hsieh, *One Year Performance (Time Clock Piece)* (detalhe), 1980-1981, técnica mista, dimensões variáveis

**Figura 6.** Olafur Eliasson, *Ice Watch*, 2014, Place du Panthéon, Paris, 2015

**Figura 7.** Andy Warhol, *Empire*, 1964, película de 16mm (preto e branco, sem som), 8h e 5 min a 16 fps

**Figura 8.** David Lamelas, *Situación de Tiempo*, 1967, técnica mista, dimensões variáveis

**Figura 9.** Bruce Quek, *Hall of Mirrors*, 2011, técnica mista, dimensões variáveis

**Figura 10.** Agustina Woodgate, *National Times*, 2016, técnica mista, dimensões variáveis

**Figura 11.** On Kawara, *Date Painting (16.JAN.1989)*, 1989, acrílico sobre tela e caixa de cartão forrada a papel de jornal, 45 x 60 cm

**Figura 12.** On Kawara, *I Read*, 1966-1995, dezoito dossiês de argolas e bolsas plásticas com recortes de jornais, dimensões variáveis

**Figura 13.** On Kawara, *One Million Years*, 1999, livro de artista, dois volumes, cada 15.1 x 10.9 x 4.4 cm

**Figura 14.** Félix González-Torres, *Untitled*, 1987, serigrafia emoldurada, 20 x 26 cm

**Figura 15.** Félix González-Torres, *Untitled*, 1989, serigrafia emoldurada, 42.4 x 55.4 cm

**Figura 16.** Félix González-Torres, *"Untitled" (Portrait of Michael Jenkins)*, 1991. Instalado na Galeria Andrea Rosen, Nova Iorque de 3 Maio a 18 Junho de 2016, tinta sobre parede, dimensões variáveis

**Figura 17.** Félix González-Torres, *"Untitled" (Portrait of Ross in L.A.)*, 1991, rebuçados com invólucros coloridos, dimensões variáveis

**Figura 18.** Félix González-Torres, *"Untitled" (Perfect Lovers)*, 1987, dois relógios inicialmente sincronizados, dimensões variáveis

**Figura 19.** Tacita Dean, *c/o Jolyon* (detalhe), 2012-2013, guache sobre postal, dimensões variáveis

**Figura 20.** Tacita Dean, *Disappearance at Sea (still)*, 1996, filme anamórfico de 16 mm (cor e som), projeção, 14 min

**Figura 21.** Tacita Dean, *The Green Ray (still)*, 2001, filme de 16 mm (cor, som), 2 min

**Figura 22.** Tacita Dean, *Fernsehturm (still)*, 2001, filme anamórfico de 16 mm (cor, som), 44 min

**Figura 23.** Allen Ruppersberg, *Preview*, 1988, uma de dez litografias, 54.2 x 33.6 cm

**Figura 24.** Michael Landy, *Semi-detached*, 2004, instalação nas galerias Duveen no Tate Britain, Londres

**Figura 25.** Do Ho Suh, *Home Within Home Within Home Within Home Within Home*, 2013, instalação no Museu de Arte Moderna e Contemporânea de Seul

**Figura 26.** Rachel Whiteread, *House*, 1993, Grove Road, Mile End, Londres

**Figura 27.** Louise Bourgeois, *Ode A La Bièvre* (detalhe), 2007, livro ilustrado em tecido com 24 composições: 21 estampas digitais, 7 com colagem de tecido, 2 textos serigráficos e capa serigráfica, 28 x 39.5 x 5 cm

**Figura 28.** Vija Celmins, *House #2*, 1965, óleo sobre madeira e cartão, 30.5 x 22.8 x 17.8 cm

**Figura 29.** Daniel Blaufuks, *Sob Céus Estranhos* (still), 2002, livro e filme (cor e som), 57 min

**Figura 30.** Hollis Frampton, *"(nostalgia)"* (still), 1971, filme (preto e branco, som), 38 min

**Figura 31.** Mark Dion, *When Dinosaurs Ruled the Earth (Toys 'R' U.S.)*, 1994, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles

**Figura 32.** Christian Boltanski, *Reconstitutions des gestes effectués par Christian Boltanski entre 1948 et 1954*, 1970, uma de sete fotografias (preto e branco), 23.8 x 17.8 cm

**Figura 33.** Christian Boltanski, *Favorite Objects*, 1998, uma de 264 fotografias (preto e branco), 27.4 x 21.1 cm

**Figura 34.** Christian Boltanski, *Inventory of Objects Belonging to a Young Man of Oxford*, 1973, prova original para o catálogo do Museu de Arte Moderna de Oxford

**Figura 35.** Kristen Morgin, *Wrecked Spyder*, 2010, madeira, arame e barro cru, dimensões variáveis

**Figura 36.** Kristen Morgin, *The Repeating Table*, 2010, madeira, livros, brinquedos, discos e respectivas cópias realizadas em barro não cozido, dimensões variáveis

**Figura 37.** Kristen Morgin, *Monopoly*, 2007, barro cru, dimensões variáveis

**Figura 38.** Ana Vidigal, *Há manhãs que cantam*, 2017, técnica mista sobre papel, 153,5 x 181 cm

**Figura 39.** Ana Vidigal, *Penélope*, 2000, colcha plastificada com cartas e aerogramas, 237 x 290 x 22 cm

**Figura 40.** Ana Vidigal e Nuno Nunes-Ferreira, Vista da exposição *Herança*, 2021, Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado

**Figura 41.** “Arquivo” de referências

**Figura 42.** Traço a lápis de cor, utilizado para representar o quadriculado de um caderno

**Figura 43.** Pintura à vista do sabão azul

**Figura 44.** Estudo para pintura em tela

**Figura 45.** Máscara para aplicar os vernizes

**Figura 46.** Diferença entre brilhos / resultado do efeito pretendido

**Figura 47.** Objeto (esquerda) e pintura (direita)

**Figura 48.** Papel “novo” e papel desgastado e envelhecido

**Figura 49.** Detalhe das composições realizadas com os desenhos, cartas e documentos encontrados

## Bibliografia

Almeida, J. (2014). *Apropriação do Arquivo Privado do Período da Guerra Colonial na Prática Artística Contemporânea Portuguesa* (Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa)

Andrewes, W. (2006). *A Chronicle Of Timekeeping*. *Scientific American* (Edição 16 pp. 46-55). Acedido a 2 de julho 2021 no website: <https://www.scientificamerican.com/article/a-chronicle-of-timekeeping-2006-02/>

Anspach, C. (1934). *Medical Dissertation On Nostalgia By Johannes Hofer, 1688*. *Bulletin of the Institute of the History of Medicine*, 2(6), 376-391." [on-line]. (Consultado a 11/08/2021). Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/44437799>

Arfuch, L. (2013). *Memory and Autobiography: Explorations at the Limits*. Tradução de Christina MacSweeney, Polity Press: Reino Unido

Art Institute Chicago (s.d.). *Time Transfixed — René Magritte*. Acedido a 18 de julho 2021 no website: <https://www.artic.edu/artworks/34181/time-transfixed>

Barbosa, J. (2018) A Existência Do Tempo, Na Física De Aristóteles. Acedido a 18 de julho 2021 no website: <http://pensamentoextemporaneo.com.br/?p=2699>

Benjamin, W. (1931-1934). *Selected Writings*, Vol. 2, Part. 2, "Ibizan Sequence" (1932), ed. Bullock, M. Jennings, M. Eiland, H. Smith, G. Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press. [on-line]. (Consultado a 11/08/2021). Disponível em: <https://folk.uib.no/hlils/TBLR-B/Benjamin-ExcavMem.pdf>

Bergson, H. (1913). *Time and free will: an essay on the immediate data of consciousness*. Tradução de F. L. Pogson. Dover Publications, Inc.: Nova Iorque

Bertocco, F. (2009). *Time and identity in the work of Tacita Dean*. *Digimag* (Edição 44). Itália: *Associazione Culturale Digicult*. Acedido a 5 de junho 2021 no website: <http://digicult.it/digimag/issue-044/time-and-identity-in-the-work-of-tacita-dean/>

Boym, S. (2001). *The Future of Nostalgia* (1ª edição). Basic Books, Universidade de Michigan

Brettkelly-Chalmers, K. (2019). *Time, Duration and Change in Contemporary Art: Beyond the Clock* (1ª edição). Intellect Bristol, UK / Chicago, USA

Capucho, A. (2012). in "Cartas de Amor e Saudade — Manuel Botelho" [on-line]. (Consultado a 06/08/2021) Disponível em: <https://online.fliphtml5.com/kyoil/qlix/#p=1>

Centre Pompidou. (s.d.). Christian Boltanski: Vitrine de référence. Acedido a 28 de julho 2021 no website: <https://bit.ly/3A3x282>

Cruz, F. (2005) *Tudo o que te queria dizer: A indefinição, ilegibilidade, invisibilidade e insuficiência da linguagem na prática artística*. (Tese de Doutoramento, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Portugal)

Cohen, A. (2018) *Rachel Whiteread's "House" Was Unlivable, Controversial, and Unforgettable*. [on-line]. (Consultado a 22/07/2021). Disponível em: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-rachel-whitereads-house-unlivable-controversial-unforgettable>

Cummings, A. (s.d.). *Art Time, Life Time: Tehching Hsieh. Tate Modern*. Acedido a 18 de julho 2021 no website: <https://www.tate.org.uk/research/research-centres/tate-research-centre-asia/event-report-tehching-hsieh>

Dahan, A. (2020). Christian Boltanski with Alexis Dahan "I want to create legends and mythology". Acedido a 28 de julho 2021 no website: <https://brooklynrail.org/2020/02/art/CHRISTIAN-BOLTANSKI-WITH-Alexis-Dahan>

Davies, W. (2019). *The 6 Most Compelling Works at the 2019 Whitney Biennial, Explained by its Curators*. Time Magazine. Acedido a 20 de julho 2021 no website: <https://time.com/5590616/2019-whitney-biennial-compelling-works/>

Dean, T. (2004). *Entrevista com Jean Christophe Royoux*. Em: Royoux, J. Ohnian, M. (2005). *Cosmograms* (Versão brasileira, pp.37-38). Brasil: Kristale Company

DeRoo, Rebecca J. (2004). *Christian Boltanski Memory Images: Remaking French Museums in the Aftermath of '68*. Oxford Art Journal Vol. 27, nº 2, pp. 219-238. [on-line]. (Consultado a 28/07/2021) Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/20107977>

Derrida, J., Prenowitz, E. (1995). *Archive Fever: A Freudian Impression*. Diacritics, 25(2), 9-63. [on-line]. (Consultado a 28/07/2021). Disponível em: <https://doi.org/10.2307/465144>

Do it. (2017) de Hans Ulrich Obrist. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Portugal. Acedido a 1 de julho de 2021 no website: <https://doingit.fba.up.pt/pt/>

Duarte, J. (2020). *Arpad e as cinco, de Ana Vidigal*. Acedido a 7 de agosto 2021 no website: <https://umbigomagazine.com/pt/blog/2020/11/27/arpad-e-as-cinco-de-ana-vidigal/>

Eliasson, O (s.d.). *Website do artista*, acedido a 17 de julho de 2021 em: <https://olafureliasson.net>

Eliasson, O. (2006). *Your Waste of Time*. *Website do artista*, acedido a junho de 2021 em: <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK100564/your-waste-of-time>

Figes, L. (2020). *Remembering artists impacted by the 1980s AIDS crisis*. Art UK. Acedido a 6 de julho de 2021 no website: <https://artuk.org/discover/stories/remembering-artists-impacted-by-the-1980s-aids-crisis>

Frampton, H. (s.d.). *Website do artista*, acedido a 17 de Agosto de 2021 em: <http://hollisframpton.org.uk/nostalgia.htm>

Freud Museum London, (s.d.). *Digging Up the Past*, [on-line]. (Consultado a 11/08/2021). Disponível em: <https://www.freud.org.uk/education/resources/freud-and-archaeology/why-dig-up-the-past/>

Frith Street Gallery. (2009). *Raqs Media Collective: Escapement*. Acedido a 18 de julho 2021 no website: <https://www.frithstreetgallery.com/exhibitions/raqs-media-collective-escapement>

Gauger, M. (2018). *Mark Dion: Misadventures of a Twenty-First Century Naturalist*. [on-line]. (Consultado a 11/08/2021). Disponível em: <https://ymemerson.com/new-blog-3/2018/1/19/mark-dion-misadventures-of-a-twenty-first-century-naturalist>

Gelber, E. (2005). *Mark Dion*. [on-line]. (Consultado a 11/08/2021). Disponível em: <https://artcritical.com/2005/12/01/mark-dion/>

Gibbons, J. (2007). *Contemporary Art and Memory, Images of Recollection and Remembrance*. (1ª Edição) I.B.Tauris & Co Ltd: Londres/Nova Iorque

Gil, A. (2015). *A Realidade do Tempo – uma análise de Durée et Simultanéité de Henri Bergson* (Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Portugal)

González-Torres, F. (s.d.) Website do artista, acedido a 10 de junho de 2021 em: <https://www.felixgonzalez-torresfoundation.org>

González-Torres, F. (1993). *Interview by Tim Rollins*. Editado por Bill Bartman. *New York: Art Resources Transfer, Inc.* (pp. 5-31)

González-Torres, F. (1994). *Interview Felix Gonzalez-Torres and Hans-Ulrich Obrist*. Acedido a 1 de julho 2021 no website: <http://origin.www.felixgonzalez-torresfoundation.org/attachment/en/5b844b306aa72cea5f8b4567/DownloadableItem/5fb82a0d5fc138093dcc0e1c>

Graça, A. (2019). *O que é o misterioso raio verde do entardecer?* Acedido a 5 de junho 2021 no website: <https://www.tempo.pt/noticias/ciencia/o-que-e-o-misterioso-raio-verde-do-entardecer.html>

Greenberger, A. (2021). *How Felix Gonzalez-Torres's unabashedly political art lent Minimalism a new context*. *Art In America*. Acedido a 2 de julho 2021 no website: <https://www.artnews.com/feature/who-was-felix-gonzalez-torres-why-was-he-important-1234592006/>

Griffin, J. (2018). *Tacita Dean: "I don't care about the long run. I care about now"*. *Royal Academy of Arts*. Acedido a 5 de junho 2021 no website: <https://www.royalacademy.org.uk/article/magazine-tacita-dean>

Groom, A. (2017). *I'm a waste of time don't touch me*. Acedido a 18 de julho 2021 no website: <https://ameliagroom.com/im-a-waste-of-time-dont-touch-me/>

Hatherley, O. (2016). *The Ministry of Nostalgia*. Verso: Meard Street, Londres

Heise, U. (1997). *Chronoschisms: Time, Narrative, and Postmodernism* (1ª edição). Cambridge University Press, Cambridge, Reino Unido

Higgins, C. (2021). Interview, 'Like witnessing my own funeral': Michael Landy on destroying everything he owned. Acedido a 28 de julho 2021 no website: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2021/jan/27/like-witnessing-my-own-funeral-michael-landy-shredding-everything-owned-yba-break-down>

Hirsch, M. (2012). *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Columbia University Press: Nova Iorque

Hoskins, J. (1998). *Biographical Objects: How Things Tell the Stories of People's Lives*. Routledge: Reino Unido

Hutcheon, L. Valdés, M. (2000). *Irony, Nostalgia, and the Postmodern: A Dialogue*. Poligrafías, Revista de Literatura Comparada (nº 3) (1998-2000), Faculdade de Filosofia e Letras, Universidade Nacional Autónoma do México, México

Johnson, K. (1999, 9 de Abril). *Art In Review; On Kawara — I Read*. *The New York Times*, p. 40, consultado a 11 de Junho de 2021 e disponível em: <https://www.nytimes.com/1999/04/09/arts/art-in-review-on-kawara-i-read.html>

Jones, D.H. (2018). *Installation Art and the Practices of Archivalism*. Routledge: Reino Unido

Kenyon, A. (2019). *The Lost Potential of Nostalgia*. [on-line]. (Consultado a 11/08/2021). Disponível em: <https://amymkenyon.medium.com/the-lost-potential-of-nostalgia-a98cd87274d5>

Kerr, M. (2010). *Kristin Morigin, "New York Be Nice" at Zach Feuer Gallery*. *Time Out New York*. Acedido a 3 de agosto 2021 no website: <https://newyorkarttours.com/blog/?p=927>

Kubler, G. (1962) *The shape of time: remarks on the history of things*. (Edição revista de 2008), Yale University Press: New Haven e Londres

Lobinho, J. (2011) *Memento: Christian Boltanski e o Memorial*. (Dissertação de Mestrado, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Portugal)

MACBA Collection. (2009). *Time as Matter: Exhibition Guide*.

MACBA. (s.d.). *Situación de tiempo (1967) — David Lamelas*. Acedido a 18 de julho 2021 no website: <https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/lamelas-david/situacion-tiempo>

Manchester, E. (2009). *Tacita Dean, Fernsehturm*. Tate. Acedido a 8 de junho 2021 no website: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/dean-fernsehturm-t07871>

Martin, R. (2015). *Tacita Dean, Disappearance at Sea*. Tate. Acedido a 7 de junho 2021 no website: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/dean-disappearance-at-sea-t07455>

Martin, B. (2018). *The Broad's Newest Show Has Been a Long Time Coming*. [on-line]. (Consultado a 11/08/2021). Disponível em: <https://www.lamag.com/culturefiles/a-journey-that-wasnt/>

Mccouat, P. (2012). *Art in a Speeded up World*. Journal of Art in Society. Acedido a 18 de julho 2021 no website: <http://www.artinsociety.com/pt-1-changing-concepts-of-time.html>

Miao, J. (2020). *Félix González-Torres's Portrait of Ross: Beyond Form and Content*. *Inquiries Journal* (vol.12, pp.1/1). Acedido a 2 de julho 2021 no website: <http://www.inquiriesjournal.com/a?id=1838>

Miyajima, T. Website do artista, acedido a 2 de julho de 2021 em: <https://tatsuomiyajima.com>

MNAC. (s.d.). *Shape Of Time – Future of Nostalgia. Works of the Art Collection Telekom*. [on-line]. (Consultado a 11/08/2021). Disponível em: <https://bit.ly/3koA2WI>

MNACC. (s.d.). *Daniel Blaufuks, Toda a memória do mundo, parte um*. [on-line]. (Consultado a 11/08/2021). Disponível em: <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/programacao/toda-a-memoria-do-mundo-parte-um>

MNAC (s.d.). *Herança, de Ana Vidigal e Nuno Nunes-Ferreira*. Acedido a 7 de agosto 2021 no website: <https://dicionario.priberam.org/arquiv%C3%ADstica>

MoCP (s.d.). *Untitled, from the "Favorite Object" portfolio*. Acedido a 28 de julho 2021 no website: <https://bit.ly/3yg4rM7>

Modern Art Oxford (s.d.). *Christian Boltanski: Inventory Of Objects Belonging To A Young Man Of Oxford*. Acedido a 28 de julho 2021 no website: <https://www.modernartoxford.org.uk/event/inventory-objects-belonging-young-man-oxford-christian-boltanski/>

MoMA. (s.d.). *Andy Warhol, John Palmer — Empire*. Acedido a 18 de julho 2021 no website: <https://www.moma.org/collection/works/303039>

MoMA (2007). *Out of Time: A Contemporary View — Press Release*. Acedido a 18 de julho 2021 no website: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/5?>

MoMA. (s.d.). *Allen Ruppersberg*. [on-line]. (Consultado a 11/08/2021). Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/68003>

MoMA. (s.d.). *Christian Boltanski: Favourite Objects*. Acedido a 28 de julho 2021 no website: <https://www.moma.org/collection/works/63069>

Morgin, K (2010). *Entrevista com Katherine Mangiardi* [on-line]. (Consultado a 28/07/2021). Disponível em: <https://whitehotmagazine.com/articles/2010-interview-with-kristen-morgin/2160>

Morgin, K. (2018). *Entrevista com Brant Weiland* [on-line]. (Consultado a 28/07/2021). Disponível em: <http://uarkceramics.org/university-of-arkansas-ceramics-blog/2018/4/9/kristin-morgin-interviewed-by-brant-weiland>

Museum of Contemporary Art Tokyo (2015). *Time of Others*. Acedido a 20 de julho 2021 no website: <https://www.mot-art-museum.jp/en/exhibitions/timeofothers/>

Newman, M. (2013) *Drawing Time: Tacita Dean's Narratives of Inscription*. Enclave Review (pp. 5-9) Acedido a 8 de junho 2021 no website: <http://enclavereview.org/drawing-time-tacita-deans-narratives-of-inscription/>

Ollman, L. (2017). *Review: The Underdog on Post-it notes and other nostalgic bits, revived with a twist*. Los Angeles Times. Acedido a 3 de agosto 2021 no website: <https://www.latimes.com/entertainment/arts/la-et-cm-kristen-morgin-review-20170629-htmlstory.html>

Peralta, E., Oliveira, J. (2016). *Pós-memória como herança: fotografia e testemunho do "retorno" de África*. [on-line]. (Consultado a 06/08/2021) Disponível em: <https://journals.openedition.org/configuracoes/3290>

Phippen, J. (2016). *The Man Who Captured Time*. Acedido a 18 de julho 2021 no website: The Atlantic. <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2016/07/eadward-muybridge/483381/>

Priberam, (2012). *Números de 2011 (II) ou "O que terá acontecido ao amor?"*. [on-line]. (Consultado a 11/08/2021). Disponível em: <http://blogue.priberam.pt/2012/01/numeros-de-2011-ii-ou-o-que-tera.html>

Proust, M. (1913). *Em Busca do Tempo Perdido*. Vol.1. Edição Portuguesa (2016), Tradução de Tamen, P. Relógio D'Água: Lisboa

Quek, B. (2011). *The Hall of Mirrors* (1ª edição). The Substation, Singapore

Ribeiro, A. (2019). *Pós-memória e ressentimento*. Acedido a 7 de agosto 2021 no website: <https://www.buala.org/pt/a-ler/pos-memoria-e-ressentimento>

Ricoeur, P. (1983). *Time and Narrative* (vol. 1). Tradução de McLaughlin, K. e Pellauer, D. Chicago Press: Chicago

Ricoeur, P. (2004). *Memory, history, forgetting*. Tradução de Blamey, K. e Pellauer, D. The University of Chicago Press: Chicago

Rocha, M. (2008-2009). *O Tempo, a Memória e a Arte*. Revista da Faculdade de Letras Ciências e Técnicas do Património. Porto, I Série, Volume VII-VIII, pp. 351-360. [on-line]. (Consultado a 11/08/2021). Disponível em: <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/9423.pdf>

Rosario, D. (2015). *Representation of nostalgia and melancholy in contemporary artworks: Tacita Dean and Louise Bourgeois*. [on-line]. (Consultado a 11/08/2021). Disponível em: <https://bit.ly/3CKDI2e>

Saines, C. (2016). *From The Director: A "Time Of Others" – Now Open At Goma*. Queensland Art Gallery, Australia. Acedido a 20 de julho 2021 no website: <https://blog.qagoma.qld.gov.au/from-the-director-a-time-of-others-opens-at-goma/>

Sàn Art. (2013). *Echoing nostalgia. Collecting countermemory*. [on-line]. (Consultado a 11/08/2021). Disponível em: <http://san-art.org/exhibition/echoing-nostalgia/>

Sierzputowski, K. (2016). *Classic American Ephemera Recreated in Clay by Artist Kristen Morgan*. [on-line]. (Consultado a 28/07/2021) Disponível em: <https://bit.ly/3ik5KnC>

Sílvia, R. (2007). *Arte Lisboa - Algumas Observações Póstumas E Votos De Festas Felizes Para As Inaugurações Simultâneas*. Acedido a 7 de agosto 2021 no website: <https://bit.ly/37tmyX>

Smith, O. (2016). *Authorless Pictures: Uses of Photography in Christian Boltanski's Early Work (1969-75)*. Marian Goodman Gallery [on-line]. (Consultado a 28/07/2021). Disponível em: <https://bit.ly/3fjBWph>

Smith, C. (2012). *"The Last Ray of the Dying Sun": Tacita Dean's commitment to analogue media as demonstrated through FLOH and FILM*. NECSUS. Acedido a 8 de junho 2021 no website: <https://necsus-ejms.org/the-last-ray-of-the-dying-sun-tacita-deans-commitment-to-analogue-media-as-demonstrated-through-floh-and-film/>

Sooke, A. (2016). *The man who destroyed all his belongings*. Acedido a 28 de julho 2021 no website: <https://www.bbc.com/culture/article/20160713-michael-landy-the-man-who-destroyed-all-his-belongings>

TATE. (s.d.). *Artist Rooms, Vija Celmins: Memory*. [on-line]. (Consultado a 11/08/2021). Disponível em: <https://www.tate.org.uk/artist-rooms/learning/resources/vija-celmins-old/artist-rooms-vija-celmins-memory>

TATE, (s.d.). *Explore the art of Vija Celmins* [on-line]. (Consultado a 20/08/2021). Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artists/vija-celmins-2731/explore-art-vija-celmins>

TATE. (s.d.). *Explore the art of Vija Celmins*. [on-line]. (Consultado a 11/08/2021). Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artists/vija-celmins-2731/explore-art-vija-celmins>

The Broad. (2019). *A Journey That Wasn't*. [on-line]. (Consultado a 20/08/2021). Disponível em: <https://www.thebroad.org/art/collection-exhibitions/a-journey-that-wasnt>

The Broad. (2019). *A Journey That Wasn't*. [on-line]. (Consultado a 20/08/2021). Disponível em: <https://www.thebroad.org/art/collection-exhibitions/a-journey-that-wasnt>

Tinari, P. (2011). *Meditations on time, The Unilever Series: Tacita Dean*. Tate. Acedido a 7 de junho 2021 no website: <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-23-autumn-2011/meditations-on-time>

Trindade, C. (2017). *Arte e memória (Vol. I). Desenvolvimentos e derivações sobre o conceito de memória e sua contribuição à prática artística*. Novas Edições Académicas: Moldova

Turello, D. (2015). *How We Experience Time: Paul Ricoeur on Past, Present, and Future*. Acedido a 18 de julho 2021 no website: <https://blogs.loc.gov/kluge/2015/04/paul-ricoeur/>

Vidigal, A. (2009) *Entrevistada por Susana Pomba*. [on-line]. (Consultado a 06/08/2021) Disponível em: <http://anavidigal.blogspot.com/2009/12/conversa-de-atelier-em-casa.html>

Vidigal, A. (2019) *Entrevista por Eugénia de Vasconcellos em Mil Palavras Não Fazem Uma Árvore*. [on-line]. (Consultado a 06/08/2021) Disponível em: <https://www.rtp.pt/play/p5985/e424156/mil-palavras-nao-fazem-uma-arvore>

Vidigal, A. (1999). *Entrevista para o jornal Público*. [on-line]. (Consultado a 06/08/2021) Disponível em: <https://www.publico.pt/1999/11/17/jornal/pintura-e-tudo-o-que-se-cola-126566>

Vidigal, A. (2017). *Entrevista por Isabel Carlos*. [on-line]. (Consultado a 06/08/2021) Disponível em: <https://contemporanea.pt/edicoes/05-06-2017/retrato-da-artista-enquanto-menos-jovem>

Vidigal, A. (s.d.) Depoimento de Ana Vifigal para o MNAC sobre o seu processo criativo. [on-line]. (Consultado a 06/08/2021) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vXcg-p53t-A>

Wagley, C. (2010). *Kristen Morgin*. Ceramic Arts Daily. Acedido a 3 de agosto 2021 no website: <https://bit.ly/37qgESp>

Walsh, M. (2004). *Narrative Duration: Tacita Dean's Disappearance at Sea*. Em: English, E. e Silvester, R. (Edição 245 de Faux Titre Series), *Reading Images and seeing Words* (pp.57-70). Amesterdão - Nova Iorque: Rodopi

Watkins, J. e Denizot, R. (2002). *"On Kawara" Tribute testimonies and reflections on On Kawara*. Phaidon Press Limited, London

Whitney Museum of American Art (2019). *Whitney Biennial 2019 - Agustina Woodgate*. Acedido a 20 de julho 2021 no website: <https://whitney.org/exhibitions/2019-biennial#exhibition-feature>

Wood, E. (2009). *The Matter and Meaning of Childhood through Objects*. Em: Plate, L e Semelik, A (Eds.), *Technologies of Memory in the Arts* (pp. 120-131). Palgrave Macmillan: Reino Unido

Woodgate, A. (s.d.). Website da artista, acedido a 17 de julho de 2021 em: <https://agustinawoodgate.com>

Zuba, E. (2020). *Felix Gonzalez-Torres's Photostats Document Subjugation and Violence. Hyperallergic independent arts journalism*. Acedido a 30 de junho 2021 no website: <https://hyperallergic.com/599410/felix-gonzalez-torress-photostats-document-subjugation-and-violence/>

# Anexos:

## Folha de sala da exposição “Só porque foi e voou”

Trabalho de projeto apresentado à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, para a obtenção do grau de Mestre em Artes Plásticas – Pintura

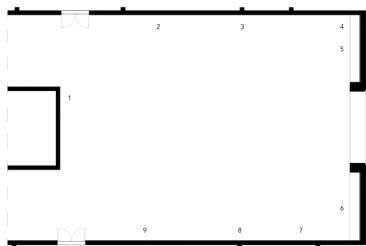
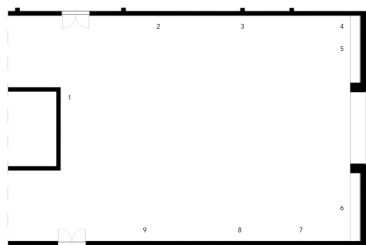
Os conceitos de “tempo”, “memória” e “nostalgia” têm-se manifestado enquanto matéria fértil de estudo, como recursos criativos para os artistas visuais e tema de reflexão de vários teóricos. O tempo, apesar de contínuo e invariável, é percebido de forma diferente por cada um de nós. A memória, no contexto artístico, parte principalmente da sua potencialidade como mecanismo historiográfico da relação que estabelecemos com o mundo.

A evocação involuntária, ou a reminiscência propositada do passado e respetiva introspeção de uma determinada memória, pode, por sua vez, originar sensações nostálgicas. A nostalgia, apesar de ter sofrido alterações na sua semântica e interpretação (particularmente nos campos social e científico) ao longo de diferentes épocas, tem proporcionado espaços de reflexão e autorreflexão artística, nomeadamente na Arte Contemporânea.

Trabalho de projeto apresentado à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, para a obtenção do grau de Mestre em Artes Plásticas – Pintura

Os conceitos de “tempo”, “memória” e “nostalgia” têm-se manifestado enquanto matéria fértil de estudo, como recursos criativos para os artistas visuais e tema de reflexão de vários teóricos. O tempo, apesar de contínuo e invariável, é percebido de forma diferente por cada um de nós. A memória, no contexto artístico, parte principalmente da sua potencialidade como mecanismo historiográfico da relação que estabelecemos com o mundo.

A evocação involuntária, ou a reminiscência propositada do passado e respetiva introspeção de uma determinada memória, pode, por sua vez, originar sensações nostálgicas. A nostalgia, apesar de ter sofrido alterações na sua semântica e interpretação (particularmente nos campos social e científico) ao longo de diferentes épocas, tem proporcionado espaços de reflexão e autorreflexão artística, nomeadamente na Arte Contemporânea.



- 1  
**Máscara**  
Acrílico s/ tela  
25x30 cm  
2020
- 2  
**Caderno quadriculado**  
Acrílico s/ tela  
30x40 cm (cada)  
2021
- 3  
**Flores do meu pai**  
Técnica mista  
Dimensões variáveis  
2021

- 4  
**Sem título**  
Lápis s/ papel  
20x22 cm (papel)  
2021
- 5  
**Composição**  
Acrílico s/ tela  
100x130 cm  
2020
- 6  
**Cartas**  
Lápis s/ papel  
27x49 cm (cada)  
2021

- 7  
**Álbum**  
Acrílico s/ tela  
50x60 cm  
2021
- 8  
**Selos**  
Acrílico s/ tela  
80x60 cm (cada)  
2021
- 9  
**Sabão azul**  
Acrílico s/ tela  
25x30 cm (cada)  
2021

- 1  
**Máscara**  
Acrílico s/ tela  
25x30 cm  
2020
- 2  
**Caderno quadriculado**  
Acrílico s/ tela  
30x40 cm (cada)  
2021
- 3  
**Flores do meu pai**  
Técnica mista  
Dimensões variáveis  
2021

- 4  
**Sem título**  
Lápis s/ papel  
20x22 cm (papel)  
2021
- 5  
**Composição**  
Acrílico s/ tela  
100x130 cm  
2020
- 6  
**Cartas**  
Lápis s/ papel  
27x49 cm (cada)  
2021

- 7  
**Álbum**  
Acrílico s/ tela  
50x60 cm  
2021
- 8  
**Selos**  
Técnica mista  
80x60 cm (cada)  
2021
- 9  
**Sabão azul**  
Acrílico s/ tela  
25x30 cm (cada)  
2021

### MESTRADO EM ARTES PLÁSTICAS PINTURA

#### Só porque foi e voou

Tempo, memória e nostalgia na Arte Contemporânea

Exposição individual

DAVID CAPELA

Com orientação de Domingos Loureiro



oMuseu — FBAUP  
30 de Novembro 2021

### MESTRADO EM ARTES PLÁSTICAS PINTURA

#### Só porque foi e voou

Tempo, memória e nostalgia na Arte Contemporânea

Exposição individual

DAVID CAPELA

Com orientação de Domingos Loureiro



oMuseu — FBAUP  
30 de Novembro 2021

## Cartaz da exposição “Só porque foi e voou”

### MESTRADO EM ARTES PLÁSTICAS PINTURA

## *Só porque foi e voou*

Tempo, memória e nostalgia na Arte Contemporânea

Exposição individual

DAVID CAPELA

Com orientação de Domingos Loureiro

Os conceitos de “tempo”, “memória” e “nostalgia” têm-se manifestado enquanto matéria fértil de estudo, como recursos criativos para os artistas visuais e tema de reflexão de vários teóricos. O tempo, apesar de contínuo e invariável, é percebido de forma diferente por cada um de nós. A memória, no contexto artístico, parte principalmente da sua potencialidade como mecanismo historiográfico da relação que estabelecemos com o mundo.

A evocação involuntária, ou a reminiscência propositada do passado e respetiva introspeção de uma determinada memória, pode, por sua vez, originar sensações nostálgicas. A nostalgia, apesar de ter sofrido alterações na sua semântica e interpretação (particularmente nos campos social e científico) ao longo de diferentes épocas, tem proporcionado espaços de reflexão e autorreflexão artística, nomeadamente na Arte Contemporânea.

oMuseu — FBAUP  
30 de Novembro 2021