O ser da Sombra:
Um caminho do incorpóreo ao corpo

Catarina de Freitas Bach

U.PORTO
FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

O SER DA SOMBRA: UM CAMINHO DO INCORPÓREO AO CORPO

Catarina de Freitas Bach

Relatório de Projeto para obtenção de grau de mestrado em Artes Plásticas, com especialização em Pintura

Orientação pela Professora Doutora Teresa Maria Castro Almeida e co-orientação pela Professora Doutora Filipa Sofia Correia de Carvalho e Cruz

2022

Agradecimentos

Uma vez concluída esta fase importante da minha vida, deixo uma pequena nota de agradecimento a um conjunto de pessoas que me acompanham desde o início deste percurso, nomeadamente:

À Professora Doutora Teresa Almeida e à Professora Doutora Filipa Cruz pela dedicação e cuidado durante todo o percurso. Uma orientação essencial de que muito me orgulho, de muito rigor e profissionalismo.

Ao Professor Doutor Domingos Loureiro, Professor Arlindo Silva e Professor Doutor Paulo Almeida, agradeço por todo o apoio que me deram e pela orientação em momentos mais confusos.

Aos meus queridos pais, que são a minha principal fonte de inspiração e motivação, sem eles nada disto era possível.

Ao meu namorado, André, por todo o companheirismo e dedicação, e por acreditar no meu trabalho.

À ajuda imprescindível e ao apoio dispensado pelos meus amigos Ronaldo e Sofia, que estão presentes sempre e para sempre.

À valiosa amizade da Eduarda, da Andreia e da Mariana, pela motivação que me deram e que me dão constantemente, em todas as minhas conquistas.

Aos meus restantes familiares e amigos, um enorme obrigada por me acompanharem nesta fase importante, cada um na sua forma singular e única.

Ainda aos técnicos da oficina de vidro, de madeira e metais, nomeadamente a Daniela, o Lima e o Tiago, por todo o apoio a nível prático.

Em memória a Lourdes Castro, uma sombra que tristemente se tornou ausente...
(1930-2022)

RESUMO

Como pode a imaterialidade de uma sombra fazer parte de um projeto artístico na arte contemporânea? E o que ela pretende simbolizar? O ser da Sombra: Um caminho do incorpóreo ao corpo representa uma investigação teórico-prática que busca uma definição de Sombra enquanto uma exteriorização de um ser-espírito por meio de uma autodescoberta interna. Esta Sombra é um símbolo poético que traduz uma ação invisível, uma exteriorização do corpo, de dentro para fora, e representa a transformação do incorporal em matéria. Sendo que reflete sobre uma projeção que não é palpável, estas Sombras surgem como expressões que pretendem definir, de forma simbólica, imagens exteriorizadas, deixando de ser apenas imagens vazias do corpo físico reveladas pela luz. Esta imagem exteriorizada cria-se por meio da produção artística, onde se acede a todos os sentidos do corpo, para além da visão. É no decorrer deste tempo de criação que a experiência acontece: começa no incorpóreo, num campo introspetivo, e resulta numa materialização de conteúdos internos tornados agora em matéria, corpo. O método que permite esta experiência é a intuição. Por esta autognose, surgem resultados artísticos que refletem sobre questões filosóficas, tal como a capacidade da intuição na produção artística, a subtileza do tempo e o instante de uma sensação, a transparência enquanto pureza e verdade, entre outras. O trabalho simboliza uma linguagem de formas que pretende comunicar pelo carácter paradoxal que o vidro comporta, rígido e, ao mesmo tempo, frágil. Por este suporte, desenhos expressivos de linha e mancha ficam cravadas no tempo, representando imagens que contemplam projeções interiores - as Sombras. Este caminho torna-se essencial uma vez que a prática artística é capaz de ultrapassar o universo corpóreo e levantar questões que escapam e transcendem os nossos sentidos. Serve, portanto, como método de autoconhecimento por caminhos do metafísico, onde se esperam resultados capazes de refletir acerca de um mundo complexo e ininteligível.

Palavras-chave:
Sombra; Invisível; Transparência; Efemeridade; Intuição; Arte abstrata

ABSTRACT

How can the immateriality of a shadow be part of an artistic project in contemporary art? And what is it meant to symbolize? O *ser da Sombra: Um caminho do incorpóreo ao corpo* represents a theoretical-practical investigation that seeks a definition of Shadow as an externalization of a being-spirit through an internal self-discovery. This Shadow is a poetic symbol that translates an invisible action, an exteriorization of the body, from the inside out, and represents the transformation of the incorporeal into matter. Since it reflects on a projection that is not palpable, these Shadows appear as expressions that intend to define, in a symbolic way, externalized images, ceasing to be just empty images of the physical body revealed by light. This exteriorized image is created through artistic production, where all the senses of the body are accessed, in addition to sight. It is during this time of creation that the experience takes place: it begins in the incorporeal, in an introspective field, and results in a materialization of internal contents now turned into matter, body. The method that allows this experience is intuition. Through this autognosis, artistic results emerge that reflect on philosophical issues, such as the capacity for intuition in artistic production, the subtlety of time and the instant of a sensation, transparency as purity and truth, among others. The work symbolizes a language of forms that it intends to communicate through the paradoxical character that glass has, rigid and, at the same time, fragile. Through this support, expressive line and stain drawings are stuck in time, representing images that contemplate interior projections - the Shadows. This path becomes essential since artistic practice is capable of going beyond the corporeal universe and raising questions that escape and transcend our senses. It serves, therefore, as a method of self-knowledge through metaphysical paths, where results capable of reflecting on a complex and unintelligible world are expected.

Keywords:
Shadow; Invisible; Transparency; Ephemerality; Intuition; Abstract art

ÍNDICE

Resumo 8
Abstract 9
Índice 10
Introdução 13

Parte I 19
1. Existir da Sombra 20
1.1 - A Sombra enquanto conceito: a sua simbologia e representações 21
1.2 - Breve introdução à experiência sensível 23
1.3 - A Sombra enquanto figura de substituição: uma exteriorização 30

Parte II 33
2. Métodos para produção de Sombras 34
2.1 - Poder intuitivo no contexto de produção 36
2.2 - Transparência sobre a essência da obra 40
2.3 - Processo poético de eternizar um instante 44

Parte III 51
3. Sombras exteriorizadas: a prática artística 52
3.1 - O Desenho: exploração contínua do gesto 53
3.2 - Introdução às matérias de eleição 56
3.2.1 - O Vidro e as suas compatibilidades: Grafites, carvão e lápis à base de óleo 57
3.2.2 - O Vidro e as suas (in)compatibilidades: Cobre, latão e ferro 59
3.3 - Fim do caminho: depois da exteriorização 60

Conclusão 65
Catálogo 69
Índice de Figuras 99
Referências 109
Anexos 115
1. Registos da primeira exposição individual 117
2. Fichas técnicas: cobre, latão e ferro 143
3. Fichas técnicas: grafite, carvão e lápis à base de óleo 151
4. Estruturas de metal 165
5. Entrevista a Etsuko Ichikawa 169

INTRODUÇÃO

O primeiro capítulo O Existir da Sombra arranca com um momento fundamental: a simbologia da sombra no seu significado mais generalizado e convencional. A Sombra enquanto conceito: a sua simbologia e representações funciona como um ponto de situação do que se considera pertinente de incluir acerca da sombra em situações variadas, seja de âmbito histórico, poético, psicológico ou filosófico. A história da sombra não é a história do nada, apesar do vazio que comporta. Para além da sua etimologia e definição mais primária, a sombra é ainda tida como influência na origem da pintura, como conta o mito de Plínio, o Velho, em História Natural (Stoichita, V. 2016). Por outro lado, no mito de Platão, a Alegoria da Caverna (Stoichita, V. 2016) destorce e envolve a sombra em um vasto momento de solidão e negatividade. No entanto, este momento é contrariado com a simbologia que ela possui na estética tradicional japonesa que se assiste no livro O Elogio da Sombra (2017), de Junichiro Tanizaki, onde os momentos de sombra são mais valorizados que os de luz. Num outro momento, a sombra é ainda encarada por Carl Gustav Jung como um arquétipo da sua psicanálise, que representa o lado reprimido do nosso ego nas profundezas do inconsciente. Até aqui, assiste-se a diferentes interpretações da sombra, umas de carga mais positiva e outras menos em relação ao seu sentido, percebendo-se a dimensão e força que uma simples palavra pode compreender. Partindo para uma outra simbologia, a sombra é ainda introduzida numa perspetiva poética, uma vez que pode ser relacionada com o vestígio, com o rasto, com o fantasmagórico. Num último caso, é ainda referida uma definição de sombra enquanto um outro de nós mesmos baseada em dois estudos, o estádio da sombra por Jean Piaget e o estádio do espelho por Jacques Lacan (Stoichita, V. 2016), em que, apesar de surgirem ambos da mesma fonte de projeção, são associados como sendo corpos diferentes. Entretanto, alguns destes conteúdos são compreendidos de forma a fazer ligação com questões pertinentes para a investigação, e repescados em diferentes momentos do capítulo.

Uma vez que o tema procura fazer ponte com um projeto artístico que se identifica como sendo pensado e construído na base da intuição e das sensações, a sua discussão coloca questões essenciais sobre o Ser, sobre o mundo sensível e, em simultâneo, invisível, e sobre como esses aspetos podem ser expressados através da obra de arte, dando ênfase essencialmente à fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty. Como é possível aceder ao que não é visível? A intenção do projeto não é dar retorno a estas questões metafísicas

frequentes, uma vez que não existe uma única resposta autêntica a um tema tão universal e indefinido. Quando se fala de aspetos tão vagos e abstratos como estes, parece fácil a tendência para divagar no assunto. No entanto, à medida que as ideias vão sendo colocadas, são complementadas com referências consistentes, para além de Maurice Merleau-Ponty, como José Gil e consequentemente Gilles Deleuze, Martin Heidegger, entre outros teóricos. No sub-capítulo Breve introdução à experiência sensível, a matéria convocada começa por descrever a intenção e o objetivo da prática, refletindo sobre uma tentativa de ver o invisível, sem descartar o visível. Busca uma realidade do si-mesmo, menos objetiva que a do reflexo de um espelho, indo para além dessa imagem. Após aprofundar sobre a importância do ser-espírito, aquele que ultrapassa o ser-físico, surge um "ver o invisível" por meio do tato na produção artística. Uma vez que não acedemos diretamente a este ser, fala-se de uma visão onde predomina uma atuação que não apenas aquela que os nossos olhos nos podem dar, atribuindo uma maior relevância à atuação do tato, uma vez que este é o sentido que melhor nos distingue dos demais animais, e nos fornece sensações que são inalcançaveis pelo sistema icónico. Sendo que é durante este tempo de atuação dos sentidos que se transcende aquilo que se é na sua essência, o sub-capítulo foca-se ainda na valorização do tempo de criação dentro da prática artística, que representa um tempo ilimitado e despreocupado de idealização da obra de arte, onde existe espaço para todos os pontos sensoriais do corpo entrarem em funcionamente, juntamente com um questionamento filosófico. O tempo e processo de criação da obra são então aspetos que importam para a prática, uma vez que é através desse momento que surgem reflexões sobre a nossa essência e questões de vida. Porém, não se resume em definir ou tentar provar questões indefiníveis como estas o são, mas sim, de tentar alcança-las, compreendê-las e aceitá-las. Por esse motivo, o conceito de Sombra surge com o intuito nomear essa ação que transforma o incorpóreo em corpo. É o elo de ligação entre dois universos - o interno e o externo -, projetando o invisível para o visível.

Estes aspetos são debatidos de acordo com a definição que se instala durante o percurso da investigação. Utilizando a palavra com base nos seus diversos significados, o conceito de Sombra é agora introduzido com um novo objetivo A Sombra enquanto figura de substituição: uma exteriorização reflete sobre Sombras enquanto projeções de um ser interno que estabelece um conceito teórico à investigação e, por sua vez, se associa à simbologia da prática artística.

O capítulo Métodos para produção de Sombras dedica-se essencialemente à prática artística e os seus meios, fazendo ligação com os aspetos abordados até aqui. É por meio da intuição que as formas surgem, e é por meio da pureza do material usado como suporte que se revelam as formas e a sua componente genuína. A partir dos três importantes artistas Wassily Kandinsky, Lourdes Castro e Etsuko Ichikawa, são reentroduzidos temas como a intuição enquanto método para produzir obras de arte, a valorização do tempo e do processo de produção artística, temas agora mais aprofundados tendo sempre como referência os pensamentos e práticas artísticas dos artistas selecionados. Num primeiro momento, pioneiro da arte abstrata, Wassily Kandisnky é introduzido no sub-capítulo Poder intuitivo no contexto de produção, que aborda a validade da intuição exercida durante a produção artística, principalmente através dos sentidos do nosso corpo. Reflete também acerca do abstracionismo como ferramenta para criar formas e dar vida a um campo que não é diretamente acessível e por isso mesmo não pretende ser figurativa como o é um objeto que pode ser sentido - visto, tocado, ouvido -, mas que se baseia na sua natureza para se criar.

Atravessando para outra temática, Lourdes Castro vem comprovar aspetos importantes que se inspiram sobre a essência da vida e a sua simplicidade, interpretando as suas questões pela via artística. Isto é, em Transparência sobre a essência da obra, a artista é mencionada como referência à autenticidade na utilização da linguagem da arte, por um pensamento e um criar artístico genuíno e transparente em relação ao mundo, tendo a vida e o quotidiano como referência principal. As sombras, neste caso as imagens negras e vazias criadas pela luz, para Castro são os símbolos plásticos poetizados que utiliza para expressar questões como a efemeridade da vida. Repare-se que estamos perante uma artista que valoriza a produção de arte, o tempo onde são materializadas ideias, pensamentos, vontades, ou um tempo onde se medita e reflete, como acontece também na produção artística de Emil Lukas. De forma a desenvolver melhor este tópico do efémero, o método de trabalho de Andy Goldsworthy surge como exemplo de uma arte que representa a efemeridade da vida pela natureza e os seus elementos. O seu trabalho incide sobre a Land Art e é referenciado de forma a evidênciar novamente esta questão da intuição na prática artística e o poder de introspeção que a mesma tem, utilizando matérias e formas totalmente orgânicas. De seguida, persistindo na mesma temática, a artista japonesa Etsuko Ichikawa é introduzida com o intuito de demonstrar a

capacidade do efêmero transformado em eterno. Isto é essencial, uma vez que o trabalho da investigação, para além de traduzir breves sensações, tem ainda como objetivo prendê-las no tempo. Processo poético de eternizar um instante foca essencialmente acerca de um trabalho insistente e marcante de Ichikawa, de registos de desenhos sobre o papel pela efemeridade do fogo de vidro líquido a escaldar.

A Parte III, Sombras exteriorizadas: a prática artística, divide-se em três sub-capítulos: O Desenho: exploração contínua do gesto, Introdução às matérias de eleição e Fim do caminho: depois da exteriorização. O primeiro sub-capítulo fala da potencialidade do desenho, sendo este o veículo que dá origem às Sombras. Refere-se ainda a gestualidade e o movimento corpoal como ponto de partida, tendo a sobreposição, a repetição, a deslocação, e outros, como mecanismos de trabalho sobre um efeito de palimpsesto, uma metedologia que permite exatamente refazer, retirar, acrescentar, sobrepor à imagem que se cria. Em Introdução às matérias de eleição, o assunto dirige-se para uma envolvência mais técnica, que procura compatibilidade com o vidro, o suporte de eleição do projeto autoral. Este sub-capítulo divide-se em duas partes técnicas: numa primeira parte, O Vidro e as suas compatibilidades: Grafite, carvão e chalk menciona como estas matérias são capazes de trabalhar com o vidro e o que leva a elegê-las; na segunda parte, O Vidro e as suas (in)compatibilidades: Cobre, latão e ferro sugere uma outra forma de desenhar na fusão de vidro por meio de inclusões de metal, um material naturalmente incompatível com o vidro. No caso de se tratar de experimentos técnicos, onde foi necessário perceber da tecnologia do vidro e as suas curvas de recozimento, é possível acompanhar os pormenores desta etapa através das fichas técnicas de ambos os tópicos em Anexos.

Por último, o sub-capítulo Fim do caminho: depois da exteriorização tem como objetivo admitir todas as questões que surgem até aqui em acordo com alguns dos projetos práticos autorais desenvolvidos por agora. Num primeiro momento, a peça Paradoxum é aprofundada de forma a desvendar o conceito que carrega, uma vez que, tal como o seu nome indica, desafia os limites da verdade absoluta, mostrando dois aspetos distintos da peça tidos como verdades. Paradoxum faz-nos refletir sobre como a vida e a natureza são fascinantes e estão constantemente a desafiar o intelecto humano. Entretanto, a peça Fogo-fátuo traduz um momento poético eternizado entre dois vidros. Nesta peça, um movimento de linhas fica cristalizado no tempo, como representação de um instante que

normalmente passa por despercebido, que pode agora ter o prazer de ser contemplado por mais tempo. A horizontalidade e a verticalidade são também questões que revelam ser imprescíndiveis para o projeto. Ou seja, existe a necessidade de idealizar as peças em termos compositivos, sendo que representam um trabalho bidimensional, é essencial que exista uma composição, uma das bases da pintura. Portanto, uma vez que a bidimensionalidade tem feito parte do trabalho até aqui, surge entretanto a possibilidade de pensar em projetos de vidro soprado que captassem interesses mais escultóricos, de formas orgânicas, agora tridimensionais. Esta fase oferece potencialidades fascinantes, incentivando para a produção das primeiras duas peças de vidro soprado, *Corpo Adentro* e *Vazio Cheio*.

PARTE I

1. Existir da Sombra

É importante dar início a este capítulo com um aspeto que será mencionado várias vezes ao longo de todo o trabalho: a Sombra. Qual o seu simbolismo e porque é indispensavelmente introduzido nesta investigação? Do latim umbra[1], a sua etimologia tem acesso a diversas simbologias. No entanto, no seu significado mais genérico, uma sombra surge quando um obstáculo bloqueia a passagem de luz, formando um espaço/forma ausente de luz. É esse espaço/forma de penumbra que é chamado de sombra. Apesar de se tratar de uma ocorrência que representa uma imagem vazia, este já é por si só uma reprodução desconhecida e enigmática. "Apesar de se deixar retratar, a sombra não se deixa identificar"[2], isto porque quando olhamos a projeção sem olharmos o que a projeta, conseguimos percebê-la, mas dificilmente conseguimos identificá-la e associá-la ao corpo que lhe pertence, tornando-se numa imagem meramente abstrata. Neste caso, o conceito de Sombra para este projeto pretende simbolizar um fenómeno que quer ser compreendido como uma essência exteriorizada do seu corpo projetante, que parte do interno para se transformar em algo externo, uma transferência do invisível para o mundo visível. Uma vez que somos simultaneamente matéria e essência, por visível e invisível pretende-se distinguir o que é do domínio físico, aquele no qual vivenciamos, sentimos e experienciamos - o mundo externo, visível -, e, em oposição, o domínio espiritual, que absorve essas vivências, sentimentos e experiências, alimentando a essência - o interno, o invisível. Portanto, para além do ser[3] corpo físico, existe um outro ser que não é aquele que fisicamente se conhece. Sendo que esta reflexão está associada a uma questão do ser essência, que vai para além do que é alcançado pelo sistema sensorial do ser-humano, ainda assim precisa de colaborar com ele para ser alcançado, explorado, transformado e compreendido. Ou seja, este existir de Sombras são como provas físicas desse ser-espírito, que se revelam através da atuação do corpo por meio da produção artística e representam diferentes tentativas de um exteriorizar o espírito.

(1) Porto Editora – sombra no Dicionário infopédia da Língua Portuguesa. Porto: Porto Editora. Acedido em https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/somBras a 12-09-2022

(2) Barrias, J. (2021) p. 55

(3) Palavra Ser enquanto ato de existência / natureza íntima; essência. Porto Editora – ser no Dicionário infopédia da Língua Portuguesa. Porto: Porto Editora. Acedido em https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/ser a 25-08-2022

1.1 - A Sombra enquanto conceito: a sua simbologia e representações

Num primeiro momento, a investigação debruça-se sobre significados e representações do conceito de sombra. Isto para clarificar e se perceber como é que a temática levou este rumo e o que pode trazer este elemento de tão relevante para o projeto. Como foi mencionado anteriormente, a sombra é ausência de luz, o que significa que são elementos opostos. Apesar disso, estamos perante dois opostos que só funcionam em conjunto: tanto a luz precisa da sombra como a sombra precisa da luz para realmente existirem, pois uma luz que se liberte em plena claridade torna-se indiferente, tal como uma sombra não se consegue revelar se não possuir uma fonte luminosa. É possível ainda acrescentar que existem dois tipos de sombras: a sombra exposta no próprio objeto e a sombra projetada do objeto. A primeira sugere uma terceira dimensão, revelando a volumetria e o relevo, como quando olhamos um rosto em projeção de luz e reparamos que o nariz e a boca possuem volume e os olhos são côncavos em relação ao resto; a segunda mostra-nos a forma, o desenho, o vazio de uma determinada matéria, como quando olhamos a sombra negra de um corpo projectado no chão. Através da presença da sombra, é possível ter a noção destes aspetos e de outros, no entanto esta percepção sobre o objeto pode ser adulterada devido à sua propensão em modificar a representação do corpo projetante, tal como exagerar na sua dimensão, no seu movimento. O contorno torna-se pouco nítido fazendo com que o seu rigor diminua (como retas que se tornam curvas ou quando um conjunto de formas se resumem a uma só imagem vazia). Ou seja, nem sempre podemos confiar na imagem que a sombra nos transmite como sendo a representação verdadeira de uma determinada coisa.

> "A sombra é entendida como realidade e ilusão. Comporta em si a verdade e a mentira. É registo de presença mas está presente de forma etérea."[4]

Isto leva-nos aos primórdios da pintura, buscando o mito de Plínio, o Velho, em que, de acordo com o seu livro História Natural[5], a pintura (e ainda a escultura) nasce quando o desenho de contorno da sombra projetada do rosto de um homem prestes a partir é traçada numa parede, criando uma figura de substituição. Essa figura irá marcar uma presença que está ausente. Porém, esse contorno traçado apenas se associa a uma imagem de alguém por questões simbólicas, isto porque não corresponde à sua verdade, é um "duplo irreal mas seme-

[4] Citação transcrita do artigo de Miguel Matos sobre Lourdes Castro acedido em http://umbigomagazine.com/um/2013-01-31/lourdes-castro-luz-de-presenca-sombra-de-ausencia.html a 20-12-2021

[5] Livro referenciado em Stoichita, V. (2016) p. 17

lhante”[6].

> “(…) seguindo uma ideia de sua filha, enamorada de um jovem prestes a deixar a cidade: aquela fixou por meio de linhas o perfil do amante projectado na parede pela luz de uma candeia. De seguida, o pai dela aplicou argila sobre o desenho, dando-lhe relevo, e endureceu essa argila ao fogo, juntamente com as outras peças de olaria.”[7]

Para além disso, muitas vezes é-lhe atribuída um sentido mais negativo, o que se deve, muito possivelmente, à ideia que começou por se associar por meio do mito de Platão, em que a sombra representa o estádio mais desviado da verdade:

> “Na alegoria da caverna ela era necessária na medida em que Platão precisava de um polo que se opusesse de modo absoluto à luz do Sol. Desde esse momento e posteriormente, a sombra ver-se-á imbuída de uma negatividade fundamental que, durante todo o seu percurso pela história da representação ocidental, jamais a abandonará por completo.”[8]

E talvez por esse motivo é que se tem alimentado, “ao longo da história da literatura, as mais diversas metáforas referentes à verdade, às trevas, à tristeza, ao terrífico, aos espíritos, à morte, à memória, à transfiguração”[9], pois é comum relacionar a sombra a simbologias tão pesadas como estas, enquanto que a luz está relacionada à vida, ao belo, ao divino, ao conhecimento e sabedoria. Estas associações estão principalmente embutidas no pensamento Ocidental. Mas, na verdade, “se representarmos essa visão de uma forma mais precisa, facilmente constatamos que na luz absoluta não se vê mais nem menos do que na escuridão absoluta. (…) A luz pura e a pura escuridão são dois vazios que consistem na mesma coisa.”[10]. Já o Oriente, por outro lado, considera a sombra como sendo o belo, o profundo. De acordo com a estética tradicional japonesa, a luz não é desprezada, no entanto, esta é cooperada com a sombra, onde, em conjunto, conseguem fazer sobressair os aspetos mais belos e enigmáticos das coisas que nos rodeiam. Tal como Tanizaki refere, “aquilo a que chamamos o belo não é normalmente mais que uma sublimação de realidades da vida”[11], e foi assim que os antepassados japoneses, “obrigados a viver quer quisessem ou quer não em divisões escuras, descobriram um dia o belo no meio da sombra, e depressa a utilizaram para obter efeitos estéticos”[12].

[6] Stoichita, V. (2016) p.17

[7] Idem, ibidem. p.15

[8] Idem, ibidem. p.26

[9] “Talvez por isso tenha alimentado, ao longo da história da literatura, as mais diversas metáforas referentes à verdade, às trevas, à tristeza, ao terrífico, aos espíritos, à morte, à memória, à transfiguração. Do ponto de vista dialéctico, está associada aos princípios da separação, discernimento, diferenciação, localização espacial. Representa a silhueta, um duplo corpo.” (Gastão, A. M. (2005). Acedido em https://www.dn.pt/arquivo/2005/quando-um-homem-perde-a-sua-sombra-604079.html a 07-07-2022)

[10] Stoichita, V. (2016) p. 8

[11] Tanizaki, J. (2016). p.32

[12] Tanizaki, J. (2016). p.32

A partir daqui, insistindo na ideia de sombra enquanto fenómeno enigmático, um outro exemplo se encontra na área da Psicologia, dentro da psicanálise de Carl G. Jung, onde Luís M. Augusto se refere ao conceito de sombra como sendo a "massa reprimida pelo consciente à procura de expressão, a parte «inferior» da psique"[13]. Do ponto de vista de Jung, a sombra representa ser uma versão do Ser, não necessariamente negativo ou positivo, que o ego tem tendência a esconder, como um complexo. Isto acontece porque o ego pessoal identifica esses comportamentos como inadequados e imorais, que não se enquadram na sociedade[14].

Entretanto, por entre várias interpretações da sombra, é ainda possível associá-la como um «outro», isto é, como algo que não pertença ao próprio espaço, objeto ou pessoa, podendo então ser relacionada com a noção de rasto, de vestígio, como um fantasma, que torna presente aquilo que está ausente, através de uma representação utópica de algo ou de alguém. Ora, traz-se agora um lado mais poético acerca deste conceito: ela marca uma presença, mas ao mesmo tempo ela não é alcançável, está ausente; isto porque se refere a um fenómeno que é imaterial e não pode sequer ser tocado pela mão. Representa um duplo simbólico: símbolo de presença/símbolo de evanescência. A sombra é tão surpreendente que chega a parecer ilusória. Talvez seja por isso que se revele um longo caminho para uma criança conseguir compreender a sua origem, até mesmo quando se trata da sua própria sombra, isto se for o seu corpo a matéria projetante, a criança compreende a sombra como um «outro» que na verdade é o seu próprio corpo em projeção, sendo que se refere, portanto, a um «outro» de si mesmo[15].

1.2 - Breve introdução à experiência sensível

Uma vez expostas diversas representações e simbologias da sombra, e como forma a dar seguimento à analogia que esta palavra carrega para o trabalho teórico e prático, começa-se por entrar num campo ontológico, onde se aborda um Ser ao qual se denomina aqui de Ser invisível. Uma vez que falamos de um Ser que não é físico, como o é o corpo que transportamos, mas sim de um Ser interior ainda sem nome definido que comporta esse mesmo corpo.

> "Se eu voltar a ter olhos, olharei verdadeiramente os olhos dos outros, como se estivesse a ver-lhes a alma, A alma, perguntou o velho da venda preta, Ou o espírito, o nome pouco importa, foi então que

[13] Augusto, L. M. (2013). p. ?

[14] "Jung emprega o termo sombra para denotar uma realidade psicológica que é relativamente fácil de captar num nível imagístico, mas mais difícil de compreender nos níveis prático e teórico. Ele quer sublinhar a flagrante inconsciência que a maioria das pessoas exibe. Em vez de aludir à sombra como uma coisa, é preferível, porém, pensar nas qualidades ou traços psicológicos que estão «na sombra» (isto é, escondidos, encobertos, atrás de nós, no escuro) ou são «indistintos». Quaisquer partes da personalidade que normalmente pertenceriam ao ego se estivessem integradas mas foram suprimidas por causa de dissonância cognitiva ou emocional, caem na sombra." (Stein, M. (2006). p.107)

[15] De acordo com o estudo de Jean Piaget em 1927, sobre as quatro fases de desenvolvimento infantil, o biólogo, psicólogo e epistemólogo suíço confere uma estimativa de idades a cada etapa do percurso da consciência da sombra. O autor refere que "(…) por volta dos 8 anos, a criança já sabe prever a orientação das sombras; sabe até dizer que a sombra se produz onde não existe luz", mas será apenas "por volta dos 9 anos que a criança compreende por fim que a sombra não é uma substância repelida pela luz, por detrás do objeto, mas simplesmente sinónimo da ausência de luz.". Para uma criança torna-se muito mais fácil compreender o reflexo que se faz no espelho, sendo que este se encontra mais próximo da verdade da sua representação. Designado por estádio do espelho em 1936, por Jacques Lacan, logo a partir dos 6 meses de idade a criança reconhece a imagem no espelho como sendo a sua. Ou seja, "este último, segundo Lacan, envolve principalmente a identificação do eu, enquanto a sombra diz sobretudo respeito à identificação do outro" (Stoichita, V. (2016) p.30-31)

> surpreendentemente, se tivermos em conta que se trata de uma pessoa que não passou por estudos adiantados, a rapariga dos óculos escuros disse, Dentro de nós há uma coisa que não tem nome, essa coisa é o que somos."[16]

Quando se fala de uma experiência sensível, como é o caso desta prática artística, a experiência parte do corpo interno[17], dessa alma ou espírito, em busca de uma profunda autognose. Sendo que se vive o corpo que se habita de forma interna, quando se vê, se ouve, se sente, se mexe as mãos e os olhos, se tem fome, se tem frio, ele é, ao mesmo tempo, essa audição, esse sentimento, esse movimento ou essa fome, de maneira que não se consegue distinguir deles. Por outro lado, também se vive esse mesmo corpo externamente, porque se pode ver, tocar e associar-se a um objeto, como uma realidade externa mais ou menos análoga a outros objetos[18]:

> "Aqui exterioridade como tal constitui manifestação e visibilidade. A exterioridade em que cada coisa e cada conteúdo torna-se visível, torna-se um fenómeno em termos de um fenómeno externo, é a exterioridade do mundo. O mundo é o mundo visível, porque o mundo significa exterioridade e porque a exterioridade constitui a visibilidade. (…) o Externo forneceu prova de si mesmo e essa prova, ao que parece, é ele mesmo. Por exemplo, seria absurdo que se exigisse que o Interno aparecesse da mesma forma que o mundo dos fenómenos externos, que se pode ver com os olhos do corpo ou pelo menos com os do mente. O Interno nunca será mostrado dessa forma, como algo que pode ser visto porque está exatamente ali à nossa frente. É o invisível - que nunca pode ser visto em um mundo ou à maneira de um mundo. Não há «mundo interior»."[19]

Portanto, este capítulo reflete sobre uma experiência pessoal e íntima, por meio de uma busca interna, no ato de pensar, sentir, experimentar, analisar-se a si mesmo, experiência essa que não se resume ao acesso direto daquilo que se vê por meio dos nossos olhos. Nem mesmo que esses olhos tivessem o poder de se revirar para o lado contrário, de forma a que pudessem ver por dentro da mesma forma que vemos por fora.

> "Uma vontade de enrolar-se sobre si mesma, os olhos, ah, sobretudo os olhos, virados para dentro, mais, mais, mais, até poderem alcançar e observar o interior do próprio cérebro, ali onde a diferença entre o ver e o não ver é invisível à simples vista"[20]

(16) Saramago, J. (2019). p.291

(17) Wassily Kandinsky defende que a arte pode ser vivenciada pelo nosso corpo por duas formas diferentes: interna ou externamente. Este "corpo interno" é referido por Kandinsky em diversos momentos do livro. (Henry, M. (2009))

(18) Henry, M. (2009). p. 5

(19) Tradução livre. Versão original: "Here exteriority as such constitutes manifestation and visibility. The exteriority in which every thing and every content becomes visible, becomes a phenomenon in terms of an external phenomenon, is the exteriority of the world. The world is the visible world, because the world means exteriority and because exteriority constitutes visibility. (…) the External provided proof of itself and this proof, it seems, is itself. For example, it would be absurd for the savant to demand the Internal to appear in the same way as the world of external phenomena that one might see with the eyes of the body or at least with those of the mind. The Internal will never be shown in this way, as something which can be seen because it is right there in front of us. It is the invisible—that which can never be seen in a world or in the manner of a world. There is no «inner world»." Henry, M. (2009) p. 6-7

(20) Saramago, J. (2019) p. 173

No entanto, a partir da ciência contemporânea, mais concretamente por volta do século XX até à atualidade, a realidade tem vindo a se tornar opaca. "O pensamento científico moderno empenha-se para especificar, limitar, purificar as substâncias e os seus fenómenos"[21], esperando que tudo possa ser comprovado e evidente. O ser humano, envolvido na sua vontade em assumir poder absoluto sobre tudo, vive numa procura constante de certezas numa tentativa de obter domínio sobre a Natureza. Contudo, dada a complexidade que ela exige, é necessário ter noção de que o conhecimento real nunca é pleno nem único, "Como afirma com pertinência Mercel Boll (Mercure de France, 1º de maio de 1929), o que caracteriza o cientista moderno «é a objetividade e não o universalismo: o pensamento deve ser objetivo, só será universal se puder, se a realidade lhe permitir»."[22] Consequentemente a isto, é necessário reconstruir o mundo para o tornar novamente transparente e operacional.

Entretanto, o corpo representa o instrumento motivador de todo o trabalho. Porém, é importante entender que o corpo não é um objeto, tal como o é descrito pela ciência. Aliás, "é necessário que o pensamento da ciência - pensamento de sobrevoo, pensamento do objeto em geral - se coloque de novo num aí prévio, in locus, sobre o solo do mundo sensível e do mundo trabalhado"[23]. A partir do conceito de percepção de Maurice Merleau-Ponty, o autor defende que os nossos cinco sentidos são uma espécie de «tecnologia» que torna o nosso corpo um ser consciente, isto é, um ser que não é apenas consciente de um ponto de vista mental nem um corpo completamente submisso à mente, mas um corpo completo de movimento, sensibilidade e expressão criadora. Quando se fala num sentido mais direcionado para a autognose, para se ver e reconhecer a si próprio, deveria bastar o reflexo alcançado pelo espelho. É claro que a imagem de um espelho parece ser a representação mais próxima da nossa realidade visível, de acesso mais imediato àquilo que consideramos como a verdade de uma imagem. Todavia, seguindo a ideologia de René Descartes, de acordo com o seu modelo de dióptrica da percepção sensível, este explica-nos que o mundo não é apenas como o olhamos e do modo como o vemos, tal como não o somos nós mesmos; "ele vê um manequim, um «exterior» sobre o qual tem todas as razões para pensar que é visto pelos outros da mesma maneira, mas que, nem para si nem para os outros é uma carne"[24]. Para compreender estes aspetos mais complexos da fenomenologia da percepção, seriam precisos "outros olhos no cérebro com os quais as pudéssemos aperceber"[25].

[21] Bachelard, G. (1996) p. 89

[22] Idem, ibidem.

[23] Merleau-Ponty, M. (2018). p.15

[24] Merleau-Ponty, M. (2018) p.35

[25] Idem. p.36

Isto porque o modo como o cérebro "vê" é baseado no racional, em suposições limitadas e objetivas. No entanto, é através do corpo que se experimenta o sensível. Merleau-Ponty considera o corpo intencional e não faz distinção entre corpo e alma, isto é, entre os nossos sentidos e a mente, de forma a que o corpo é a extensão da mente e a mente é a extensão do corpo. Estes são dois pólos distintos que funcionam em parceria. E em O Olho e o Espírito, o autor defende que é necessário reaprender a ver o mundo, neste caso através do corpo, de forma a recuperar a relação com o ser e a relação connosco mesmos, onde ao mesmo tempo deixamos de considerar o corpo apenas como um objeto manipulável[26]:

> "Sou parte integrante do visível, sou-o graças ao meu corpo, e é por isso que há invisível"[27]

Aprofundando sobre esta perspetiva pontiana, o autor utiliza então o visível de forma a alcançar o invisível. "É preciso, sem sombra de dúvida, conceber de outra maneira esta percepção, descrevê-la como visão do invisível «na linha do visível»: alargar a noção de experiência perceptiva até incluir nela a sua sombra e o seu reverso"[28]. Considera, portanto, que o mundo visível é a ponte para o sensível, e, portanto, não há como descartar dele; "o próprio visível tem uma articulação de invisível, e o invisível é a contrapartida secreta do visível, só nele aparece (…), está na linha do visível, é o núcleo virtual, inscreve-se nele"[29]. Mas como se pode ver o que não está visível? "De que maneira, então, o Interno pode ser revelado, se não está nem é um mundo?"[30]. A percepção é o primeiro contacto do ser humano com o mundo, principalmente o tato. Ver o invisível é um processo que, à primeira vista, parece impossível, uma vez que falamos de ideias opostas. Mas o objetivo é refletir sobre o ato de Ver "com outros olhos". E por meio deste trocadilho quer dizer-se que como "só se vê aquilo que se olha"[31], precisam de ser adaptados novos métodos de ver, aquele que não diz tanto respeito a uma atuação por meio dos olhos mas sim através de todos os outros sentidos, principalmente, a atuação tátil. É através dele que experienciamos o mundo. E a forma de alcançar o Interno "é revelado no modo de vida. A vida sente e experimenta-se a si mesma imediatamente tal como se coincide consigo mesmo em cada ponto do seu ser."[32].

> "De onde nasce a imagem pictórica? Das trocas entre o corpo e o visível, da reversibilidade que envolve o vidente e as coisas vistas, e que transforma o primeiro num vidente-visível"[33]

[26] Idem. (2018) p. 16

[27] Gil, J. (1996) p. 30

[28] Idem. p. 25-26

[29] Merleau-Ponty, M. (1971) p. 269

[30] Tradução livre. Versão original: "In what way, then, can the Internal be revealed, if it is not in or as a world?" (Henry, M. (2009) p. 7)

[31] Merleau-Ponty, M. (2018) p.19

[32] Tradução livre. Versão original: "It is revealed in the way of life. Life feels and experiences itself immediately such that it coincides with itself at each point of its being." (Henry, M. (2009) p. 7)

[33] Gil, J. (1996) p. 29

De acordo com Descartes, os cegos, não vendo com os olhos, "vêem com as mãos"[34], e é exatamente essa «visão» que deve ser implantada. Para fazer nascer essa "imagem pictórica", o tato deve funcionar como mecanismo para alcançar o conhecimento, isto é, uma experiência tátil que acontece aquando do "tempo do meio"[35], na fase de criação onde os dedos, a mão, o braço, ou o que seja o nosso instrumento de trabalho, funcionam em conjunto como uma máquina de produção, e que faz suceder uma fase de questionamento e experimentação dentro da produção artística[36]: "pensar é experimentar, operar, transformar (…)"[37]. Este "tempo do meio" é, para Susana Azevedo (2020), o tempo ao qual normalmente chamamos de processo criativo ou de produção, que se encaixa, portanto, entre a concepção da ideia da obra e o tempo da sua maturidade; este período é onde o artista tem total liberdade em termos experimentais para executar o que quiser e quando quiser, seja o que estiver na "oficina"[38]. Portanto, tudo isto se traduz numa viagem ao conhecimento, neste caso, de si mesmo, e a ação tátil encontra-se rigorosamente incluída nesse processo. Deste modo, no tempo de produção, o sistema háptico prevalece sobre o sistema icónico, isto porque a visão apenas nos permite apreender o ambiente, enquanto que o tato vai mais além e já nos permite modificá-lo.

> "O corpo está, então, dotado pelo sistema háptico com uma capacidade modificadora e em situação de ser um começo peculiar no sentir e no ver o mundo. (…) Em relação ao corpo movente, o mesmo, ao se mover, realiza a imagem apreendendo-a ou distanciando-se dela e descartando-a. Sendo assim, vemos que tudo é imagem e tudo é modificado segundo o nosso corpo."[39]

A aparelhagem cerebral é um privilégio que o ser humano possui, é isso que o faz distinguir dos outros animais e ainda o que lhe fornece a liberdade e independência para criar, juntamente com o seu corpo. Sendo esta uma competência absolutamente humana, o mesmo consegue adquirir conhecimento através da experiência, estando o tato inerentemente interligado com este parâmetro na experiência da arte durante a sua criação.

> "O pintor «oferece o seu corpo», diz Valéry. E, com efeito, não se vê como poderia um espírito pintar. É emprestado o seu corpo ao mundo que o pintor transmuta o mundo em pintura. Para compreender estas transubstanciações, é necessário reencontrar o

[34] Idem, p.34

[35] "Esse tempo mediador que está contido entre o conceito e a maioridade da obra, que a literatura artística intitula como "processo", será tratado aqui como tempo do meio." (Azevedo, S. (2020) p. 106)

[36] Esta vontade de conhecer e experimentar terá de partir de quem quer descobrir, neste caso, do Artista. Este é que terá de arranjar meios para se aproximar da verdade que quer desvendar, despir a realidade até que a sua pureza o seduza, e expressá-la através da linguagem artística.

[37] Merleau-Ponty, M. (2018) p. 14

[38] "(…) cabeça do artista — lugar condenado definitivamente como sendo a oficina" (Azevedo, S. (2020) p. 106)

[39] Azevedo, S. (2020) p. 116

> corpo operante e atual, aquele que não é um pedaço de espaço, um feixe de funções, que é um entrançado de visão e movimento."[40]

Tudo isto se resume ao tempo de produção, um tempo que é alcançado e experienciado pelo Artista, aquele que viveu o momento da obra. Isto porque o fazer na arte envolve constantemente quem o faz de forma profunda e o leva a um conhecimento e evolução de si mesmo. Isso não quer dizer que a experiência sensível não possa ser posteriormente sentida pelo espectador, quando finalmente exposta. "O que a arte seja, tem de apreender-se a partir da obra. O que seja a obra, só o podemos experienciar a partir da essência da arte"[41], ou seja, essa essência é o poder que só a obra de arte tem em conseguir expressar algo sobre alguém. Mas existe um momento que pertence apenas ao Artista, que é o tempo de produção da obra. É importante ter em consideração, durante toda a investigação, tanto a nível conceptual como prático, a importância que é atribuída ao tempo do processo de produção, um processo quase ritualístico, no sentido em que ele é respeitado e valorizado, "vislumbramos algo que está na obra e, embora não se veja, sabe-se da sua presença incontestável"[42].

Esta valorização do tempo de produção e da atuação tátil para o caminho da prática como conhecimento, traz de volta a questão do invisível que fora imposta anteriormente pela fenomenologia de Merleau-Ponty, e que surge novamente em busca de algo «Interno»[43]. Atravessando um campo ontológico, como Martin Heidegger (2012) refere, é necessário questionar pelo Ser em constante e absoluta transparência para si mesmo:

> "A sua elaboração exige a explicação dos modos de distinguir o olhar ao ser, de entender e apreender conceitualmente o seu sentido, a preparação da possibilidade da escolha correta do ente exemplar e a elaboração do genuíno modo-de-acesso a esse ente. Olhar para, entender e conceituar, escolher, aceder a, são comportamentos constitutivos do perguntar e assim são eles mesmos modo-de-ser de um determinado ente, do ente que nós, os perguntantes, somos cada vez nós mesmos."[44]

É preciso ir em busca da verdade desse «nós mesmos» por meio da linguagem, pois é através dela que o ser-humano pensa e é por ela que se desvenda a verdade, que se despe o real. No entanto, a linguagem não tem de ser uma técnica de repetição e reprodução, pode ser um pensar «poieticamente», isto

(40) Merleau-Ponty, M. (2018) p.19

(41) Heidegger, M. (2020) p. 10

(42) Idem, ibidem.

(43) Termo introduzido por Wassily Kandinsky. (Henry, M. (2009) p. 7)

(44) Heidegger, M. (2009). p. 45

é, um pensar por meio da Poiesis[45], que por sua vez, representa uma reflexão que acontece por meio da criatividade. Ou seja, torna-se válido utilizar o fazer artístico como veículo para aceder ao conhecimento, este que, como já foi referido anteriormente, não pode ser conseguido na base da ciência, isto porque ela se limita a estudar o Ser de forma exata ao que é possível comprovar com aquilo que se vê, com aquilo que se faz presente e que está diante dos nossos olhos. E a essência do Ser vai para além do que se consegue alcançar com a percepção visual; está para além do físico, da natureza. Essa essência, na visão do Heidegger, está para além do mundo visível, é metafísico. Isto traz-nos o conceito do Invisível, do Incorpóreo, do Interno. Pensar o Ser, aqui, faz-se por meio da arte, e esse pensar não procura uma resposta, até porque o "«Ser» é um conceito indefinível. É o que se infere de sua suprema universalidade."[46]. Esta prática artística requer um pensar e um questionar pela arte sobre o Ser si mesmo e sobre o conhecer-se em outras dimensões, isto porque questionar é querer saber, e saber é conhecimento.

Finalmente, Existir da Sombra (Parte I) resume-se então a esta experiência sensível. Como a própria etimologia da palavra «existir» indica, do latim «ex sistere»[47], vai representar o ser/estar para fora, para a exterioridade. Uma vez que a primeira e fundamental ontológica própria inerente do ser-humano ser existência, é a de que ele é sensibilidade e afetabilidade, a sombra surge aqui com o intuito de simbolizar o que é exteriorizado, partindo do interior, por meio dessa sensibilidade. O interior torna-se exterior a partir do corpo e das suas capacidade de criação. Isto é, a essência torna-se material por meio da atuação dos sentidos do corpo - por meio da capacidade do tato em criar - , transformando o incorpóreo em corpo.

Conhecemos a sombra porque a conseguimos ver, de outra forma nunca a conseguiríamos alcançar, uma vez que ela faz parte do corpo, é uma projeção dele. Apesar de ser visivelmente perceptível, é incorpórea, inatingível, transcendente. "Luz, iluminação, sombras reflexos, cor, todos estes objetos da investigação não são propriamente seres reais: tal como os fantasmas, só tem existência visual"[48] são apenas marcas, rastos, presenças ausentes. É como se a sombra vivesse no intermédio, é uma essência visível, mas não é matéria. Portanto, na investigação, denomina-se como Sombra todo o interior que deseja atravessar para o exterior. Pelo corpo físico e a sua capacidade de produzir, criam-se as Sombras - exteriorizam-se sentimentos, emoções, divagações, reflexões, meditações do interior de um Ser. Vive-se uma experiência metafísica através da prática artís-

[45] Palavra de origem grega que significa criação, produção, elaboração; É uma das modalidades da atividade humana dividida por Aristóteles no século IV AEC, dentre teoria e práxis. Em que teoria é a busca pelo verdadeiro conhecimento, práxis é a ação destinada a resolução de problemas e poíesis então seria o impulso do espírito humano para criar algo a partir da imaginação e dos sentimentos.

[46] Heidegger, M. (2009). p. 37

[47] "«ex»=fora; exterioridade; expansão; e «sistere»=ser e estar" Porto Editora – existir no Dicionário infopédia da Língua Portuguesa. Porto: Porto Editora. Acedido em https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/existir a 06-05-2022

[48] Merleau-Ponty, M. (2018) p.27

tica.

> "O que eu tento traduzir-vos é mais misterioso, incrusta-se nas próprias raízes do ser, na fonte impalpável das sensações."[49]

1.3 - A Sombra enquanto figura de substituição: uma exteriorização

Chegar até este conceito que se anuncia como «Sombra» serviu para denominar uma ação por enquanto sem nome, mas que graças à familiaridade da palavra selecionada e ao seu significado consegue fazer acompanhar com mais facilidade questões tão misteriosas, evitando cair num pensamento confuso. O conteúdo filosófico e os seus conceitos são infinitos, "de tal maneira que o plano de imanência não pára de se tecer, como um gigantesco vaivém"[50]. E, por isso, foi necessário nomear um conceito que servisse para determinar e resumir uma ação que é constantemente incorporada a esta investigação teórico-prática. Uma vez atingido este ponto, aprofundemos então sobre a Sombra enquanto uma figura de substituição. Uma vez que este conceito carrega a possibilidade de exteriorização de nós mesmos, como quando um corpo é observado pelo seu reflexo ou pela projeção vazia da sua sombra, testemunhamos uma figura secundária do nosso corpo - uma figura de substituição. No entanto, as Sombras podem ser também reconhecidas como figuras de substituição. Ao «Exteriorizar»-se, de acordo com a definição que vimos anteriormente, significa tornar ou ficar visível ou exterior, dar-se a conhecer[51]. É exatamente a partir disto que vai consistir este sub-capítulo que, por sua vez, se debruça sobre um modo de expressar e dar a conhecer essa exteriorização - que nasce do impalpável, do inatingível, do indefinível - por meio da matéria, para o mundo externo.

Como na lenda de Plínio, a sombra vê-se manifestada enquanto figura de substituição no caso da jovem que traça o contorno da sombra do seu amante na parede, como forma de manter presente a sua ausência. Esta definição relaciona-se como uma exteriorização do corpo, sendo que ele deixa de ser matéria, passando a existir enquanto símbolo. Ou seja, assumiu-se como uma substituição de um corpo, porém, não passa de uma substituição ilusória, que permanece na irrealidade de uma representação. Isto porque a jovem assume a figura como uma presença, como alternativa ao corpo que a projetou. Mas uma não pode substituir a outra, precisam de existir em simul-

[49] Merleau-Ponty, M. (2018). p.11

[50] Gil, J. (2008) p. 215

[51] Porto Editora – exteriorizar no Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [em linha]. Porto: Porto Editora. Acedido em https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/exteriorizar a 06-05-2022.

tâneo. Uma é matéria, a outra é etérea; uma é concreta, a outra é indefinição; uma é aparência, a outra é essência. No entanto, este exemplo vem para se representar metaforicamente ao conteúdo da investigação: as Sombras apresentam-se como figuras de substituição enquanto um «duplo» ou enquanto um «outro» do seu ser-espírito. Aqui, elas são figuras de substituição no sentido em que o corpo que permitiu produzir a imagem não é relevante e, por isso, apresenta-se distante dele (mas que partiu dele), fazendo-nos contemplar apenas imagens externas totalmente abstratas. A exteriorização do corpo projetante assume-se através de imagens que pretendem representar uma forma de expandir o conhecimento do si-mesmo por meio da desconstrução desse corpo. Pretende corresponder a uma auto-reflexão de um duplo de si mesmo ou uma reflexão perceptiva de eu-outrem por meio de um outro de si mesmo; estas duas percepções resultam em uma reflexão de visão do corpo perante o mundo (corpo-mundo)[52]. Portanto, esta definição dispõe de uma sombra enquanto figura de substituição assumida como um duplo ou um outro de si mesmo (mas que mesmo assim não deixa de lhe pertencer), que representa uma projeção própria que, comparativamente ao que Carl Jung assume na sua simbologia de Persona na Psicologia, se associa a um duplo de si mesmo[53], como se se repartisse. No entanto, é imprescindível pensar neste duplo/outro não como uma reprodução do nosso corpo físico, matérico. É uma projeção que reflete um interior que é visivelmente inacessível, por meio de um conceito que sugere um confronto consigo mesmo (interior versus exterior): uma Sombra enquanto elemento metafísico que representa o invisível que se insere no visível. A Sombra, portanto, comunica uma experiência que é só conseguida através das sensações e das relações de eu-corpo e corpo-outrem, que são, aqui, vivenciadas pela prática artística. Essa experiência de exteriorização, tal como o confronto com o invisível, retrata uma experiência transcendental.

> "Deleuze distingue entre o que é palpável, o real, o que imana e é apreendido pelos sentidos, daquilo que transpõe essa experiência real e se transforma numa sensação. Isto é, o que vai validar a manifestação transcendental é a sensação em si, é o que se sente que comprova a existência, porque a experiência é real. Portanto, é do imanente que advém a perceção do invisível, mas este só poderá ser identificado através das sensações e emoções que produz, entrando num universo de abstração, transcendental que está para além do real, o sensível. É invisível porque não se pode ver, mas as experiências vividas

[52] "Auto-reflexão do corpo próprio; reflexão perceptiva eu-outrem; reflexão da visão meu corpo-mundo" (Gil, J. p. 38)

[53] Stein, menciona no seu capítulo acerca da Persona que, quando uma pessoa se encontra em ambientes diferentes dos quais em uns se sente mais confortáveis que em outros, "exigiam duas atitudes totalmente distintas, as quais, dependendo do grau de identificação do ego com a atitude do momento, produziam uma duplicação de caráter." (Stein, M. (2006) p. 100)

são reais e possíveis. Assim o invisível «existe» ou pode confirmar-se que existe por se poder testemunhar que foi sentido. Testemunha-se o efeito que provocou, e assim se testemunha a sua «presença».”[54]

Resumidamente, este parâmetro da investigação, o que ocorre é precisamente a validação de um pensamento que faz passagem entre as imperceptíveis sensações e questões com uma procura de traduzi-las em matéria e forma. Ou seja, elegeu-se o conceito de Sombra como uma analogia, que fizesse sentido de simbolizar a matéria trabalhada como resultado de uma auto-reflexão e de uma reflexão corpo-mundo, de um interior que se denomina como invisível, e que para isso necessitou de alternativas que seriam, por sua vez, adaptadas a formas, figuras de substituição variadas, pertencentes ao mundo visível. Apesar de se inspirar numa experiência de exteriorização intuitiva, sem nenhuma regra ou limite, tempo ou espaço (sendo que este universo não depende destas), o resultado dispõe-se de forma abstrata e sem uma explicação concreta, uma vez que esse momento de exteriorização é completamente intuitivo. Deste modo, aqui foca-se num caminho que começa num ponto incorpóreo como é um pensamento, uma sombra, uma sensação, uma ideia (Fig. 1), e se transforma num resultado que é corpo, matéria tangível, substância, objeto (Fig. 2). Esta é a analogia da Sombra. A riqueza da experiência não é, portanto, conseguida pelo seu resultado, mas em todo o caminho que levou ao resultado, com este último inclusive. Aqui está a importância do tempo de produção: o todo da obra é o todo que a levou desde a ideia até à sua conclusão. Contudo, por conclusão, entende-se apenas a finalização do objeto artístico, mas não da experiência.

(54) Sá, G. (2016) p.23

Fig. 1: Catarina Bach, Sou a minha própria sombra (2021) Fase 1 - desenhar as próprias sombras

Fig. 2: Catarina Bach, Sou a minha própria sombra (2021) Fase 2 - bordar as próprias sombras desenhadas.

PARTE II

2. Métodos para produção de Sombras

> “A Filosofia é a disciplina que consiste na criação ou invenção de conceitos. Os conceitos não existem simplesmente. Eles não existem só no céu à espera que o filósofo venha e se sirva deles. Os conceitos tem de ser criados. Claro, que eles não são feitos a partir do nada. Ninguém diz para si mesmo «Certo, eu vou fazer um conceito, vou inventar um conceito». Nem mesmo um pintor vai dizer para si mesmo «Eu vou fazer uma pintura simplesmente assim». Tem de haver uma necessidade. Na Filosofia, como em qualquer área, o cineasta não diz «Vamos fazer este filme». Tem de haver uma necessidade, caso contrário, não há nada, de todo.”(55)

Repare-se, portanto, que a Sombra surge como um símbolo poético que traduz a experiência do processo artístico que se tem "necessidade" de dar a conhecer, de expor, de exteriorizar. Fala-se de uma Sombra enquanto verdade e pureza perante um exercício de autoconhecimento onde, para se aprofundar totalmente num universo com uma linguagem meramente abstrata, a chave que alimenta a produção é a intuição. Desconhecendo-se as formas, sendo que não acedemos diretamente a imagens concretas, a prática desta investigação não utiliza a representação figurativa da natureza, apesar de a ter como referência, uma vez que esta é capaz de “fornecer um impulso ao pintor e de despertar a sua intuição”(56)(Fig. 3, 4 e 5). Em vez disso, ela representa um trabalho abstrato, que se inspira também numa natureza mais profunda, onde as Sombras têm tendência a exprimir traços e formas de corpos, movimentos, gestos, que não são capazes de identificar algo em específico. Estas são conseguidas através da intuição, o método pelo qual se consegue penetrar no objeto, no sentido de captar o movimento do real, resgatar a sua essência temporal, com aquilo que ele pode ter de único e absoluto. A intuição é o método do bergsonismo(57), “não é um sentimento nem uma inspiração, uma simpatia confusa, mas um método elaborado, e mesmo um dos mais elaborados métodos da filosofia. Ele tem suas regras estritas, que constituem o que Bergson chama de "precisão" em filosofia.”(58) Este conceito não pode ser explicado cientificamente, sendo que falamos de algo que não vêm do intelecto, é irracional. Portanto, a inteligência e a intuição acabam por ser faculdades contrárias: de um lado temos a inteligência que se exerce sobre a matéria, no espaço

(55) Tradução livre. Original em versão áudio. Deleuze, G. (1987) 05:13min. Acedido a 12-05-2022

(56) Kandinsky, W. (2020) p. 57

(57) Método de Henri Bergson, filósofo francês que defendia que a realidade vivenciada pelo Homem é a duração real, a qual se desenrola na consciência, neste cenário em que se conectam a experiência e a intuição.

(58) Deleuze, G. (2006) p.7

Fig. 3, 4 e 5: Catarina Bach, Imagens de referência para produção de desenhos (2022)

homogéneo e imóvel, que se foca no exterior de si mesmo e que se desenvolve de acordo com a ciência e a tecnologia; de outro lado temos a intuição que parte de um espírito individualizado, no domínio heterogéneo e dinâmico do temporal, e que cresce na direção da metafísica.(59)

Através de uma seleção de artistas que se consideram pertinentes e inspiradores para o projeto, este capítulo debruça-se sobre a intuição como método de produção, tendo outros importantes aspetos em consideração. Questões que foram levantadas no capítulo anterior retornam como forma a insistir em conteúdos que contribuem para a essência da obra em investigação, tais como valorização do tempo de produção; a efemeridade da vida como tema que contrabalança com a eternidade; a transparência, o autêntico e o puro na prática artística; o espiritual sob forma e matéria; entre outros (Fig. 6).

(59) Baseado na definição de intuição de Henri Bergson. (Deleuze, G. (2006))

Fig. 6: Catarina Bach , Lista de desejos - Reconexão. Projeto performativo (2021)

2.1 - Poder intuitivo no contexto de produção

"Kandinsky afirma de modo definitivo a sua crença na intuição e no sentimento e distancia-se de uma arte puramente racional ou puramente «materializada», como a dos construtivistas.(…) Ele vê mesmo a arte abstrata como um progresso no domínio do conhecimento da natureza; trata-se de tocar, sob a «pele» da natureza, a sua «essência», o seu «conteúdo»: «Com o tempo, demonstraremos sem margem para dúvidas que a arte abstrata não exclui a ligação com a natureza e que, pelo contrário, esta liga-

ção é mais forte e íntima do que alguma vez o foi nos últimos tempos.» ”[60]

Num primeiro momento, o tema é introduzido com Wassily Kandinsky (1866-1944), artista teórico-prático do século XX, por se debruça sobre uma arte investida no poder da intuição. Nos seus livros O Futuro da Pintura e Do Espiritual na Arte, Kandinsky aborda também sobre outros temas relevantes para a investigação, assim como o dualismo que mantém constantemente entre a arte e a vida: matéria/espírito; físico/espiritual; tempo/infinito; o «Princípio da Necessidade Interior»[61]; e, de acordo com a sua enorme determinação para libertar-se da natureza figurativa, defende a arte abstrata[62] como um “progresso no domínio do conhecimento mais profundo da natureza”[63]. Para Kandinsky, a pintura precisa de ser entendida como um “expressar algo interior, sem necessidade de comunicar nenhuma mensagem. Ele procurava, como via acontecer na música, formas da pintura se libertar da obrigação de representar o real”[64].

Enquanto artista - músico e pintor - focou-se essencialmente no campo abstrato, onde as suas obras predominam dois importantes aspetos plásticos: a narrativa da cor e da forma. Ao longo da sua prática, Kandinsky teve como objetivo ir de encontro a um verdadeiro programa para o estudo dos meios exteriores de acordo com o valor interior, ao qual chama de «ressonância espiritual»[65], trazendo o conteúdo interior/espiritual para a obra de arte. Este patamar é alcançado, pelo artista, por meio do simbolismo da cor e do conteúdo da forma (Fig. 7). Nas suas diversas composições, cada cor tem uma sonoridade própria e cada forma uma carga emocional específica, “a forma sem conteúdo não é uma mão, mas sim uma luva vazia, cheia de ar”[66]. Isto é, falamos de um trabalho meramente abstrato que quer expressar uma questão interior que se manifesta, neste caso, através da harmonia das formas geométricas e das cores no seu estado quase puro (Fig. 8 e 9), pois este é o método que o artista considerou como verdadeiro para si. No entanto, o método como cada artista o faz e os meios que utiliza, relaciona-se apenas com uma exigência pessoal. Por isso, o que é preciso realçar nesta fase é então se esses mesmos meios correspondem a uma necessidade interna, a uma ressonância interior. Repare-se que Kandinsky acredita que cada cor, cada forma ou cada composição que englobe ambas em conjunto, se for rica em conteúdo espiritual, conseguem provocar no artista e no espectador vibrações puras e emoções intensas.

“A natureza, a vida, o mundo, a alma, são a única

[60] Kandinsky, W. (2020) p. 32

[61] Kandinsky, W. (2019) p. 72

[62] Enquanto pioneiro do abstracionismo e influente pintor e teórico da arte abstrata moderna no século XX, Kandinsky dedica-se a estudar a vertente da pintura abstrata a um nível transcendente.

[63] Kandinsky, W. (2020) p. 32

[64] Henriques, S. (2016). Acedido a 01-06-2022

[65] Kandinsky, W. (2020) p. 8

[66] Idem. p. 48

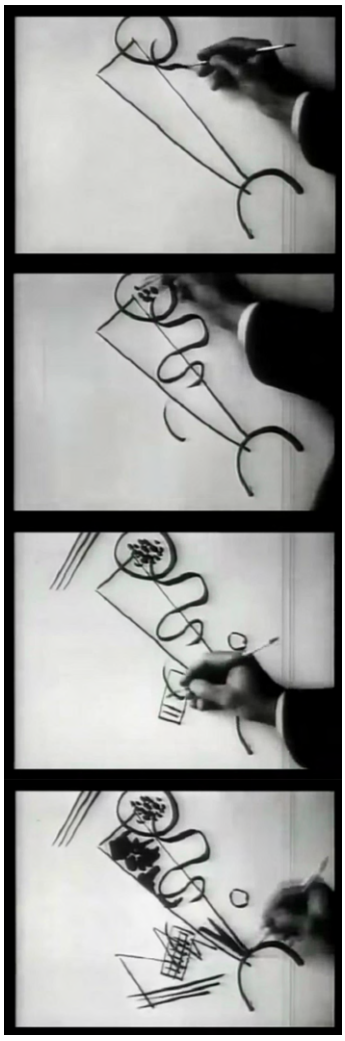


Fig. 7: Wassily Kandinsky, Wassily Kandinsky Painting (2017) Frames de vídeo.

Fig. 8: Wassily Kadinsky, Impression III (concert) (1911)

Fig. 9: Wassily Kadinsky, Yellow-red-blue (1925)

(67) Kandinsky, W. p. 39

(68) Idem. p. 42

(69) Idem. p. 88

(70) Idem. p. 73

> fonte da arte. As diferenças situam-se ao nível dos meios de expressão, tendo a expressão abstrata a vantagem de provocar vibrações puras, emoções mais livres e mais elásticas do que a expressão objetiva. (…) A forma é apenas a exteriorização de uma vida interior, ela própria alimentada por impressões exteriores que transformou. Por isso, a forma é sempre pessoal e relativa, sendo que a forma empregue de maneira mecânica mata a vida interior."(67)

Uma vez que falamos de arte abstrata (Fig. 10 e 11), é necessário referir que este tipo de arte, na maior parte das vezes, não tem como objetivo ser compreendida, mas sim sentida, pois "se o homem moderno pretende compreender com a cabeça aquilo que é acessível através dos sentimentos terá que colocar todas as coisas de pernas para o ar"(68). Aqui traz-se novamente à tona a importância da reflexão e da intuição. Como refere Kandinsky, "os artistas conhecem bem esta «voz misteriosa» que conduz o seu pincel e «mede» o desenho e a cor. A arte está subordinada às leis cósmicas reveladas pela intuição do artista em proveito da sua obra e em proveito do espectador que, sem saber, muitas vezes desfruta da ação destas leis"(69). Este pensamento faz relação com a teoria já mencionada na Parte I por Merleau-Ponty, acerca da sua fenomenologia da percepção, onde através dos cinco sentidos do ser-humano, neste caso em conexão com a obra que o artista cria de forma intuitiva, torna-se possível absorver a experiência artística de forma mais intensa e vibrante. Isto porque, para além do fazer artístico no tempo de produção, onde já se percebeu a importância da participação do corpo, uma obra de arte para ser absorvida também precisa do corpo e dos seus meios de percepção. Não se compreende totalmente uma obra sem permitir que o corpo a absorva.

> "Eis os cinco sentidos conhecidos do homem.
> Não se enganem, não pensem que «recebem» a pintura apenas pelos olhos. Não, ela é recebida, sem que vos apercebeis, através dos vossos cinco sentidos."(70)

2.2 - Transparência sobre a essência da obra

Noutro exemplo, temos uma obra autêntica, dedicada à forma de trabalhar extremamente espontânea e genuína de Lourdes Castro (1930-2022), onde deu a conhecer a potenciali-

Fig. 10: Alexander Liberman, Wassily Kandinsky's painting cabinet with his 1935 Two Green Dots (1954) Fotografia

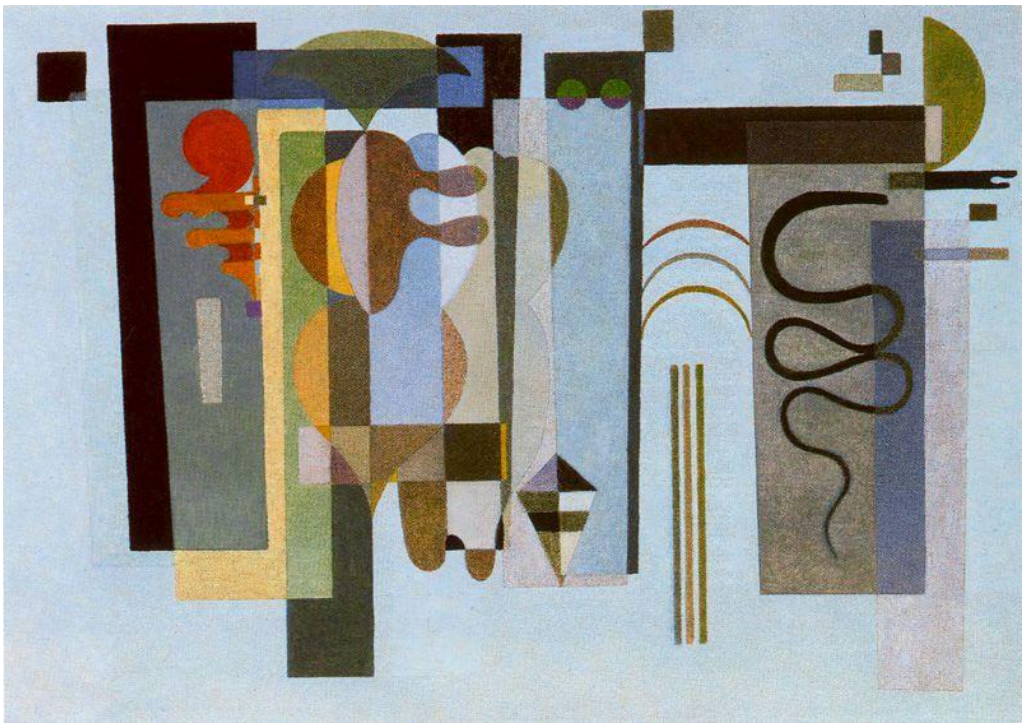


Fig. 11: Wassily Kandinsky, Two green dots (1935)

dade da sombra de forma peculiar, comunicando através delas por uma linguagem mais poetizada, produzindo momentos efémeros que são estagnados no tempo. Através de uma temática generalizada, maioritariamente referente ao quotidiano, onde produz de si para si, destaca-se a sua atitude perante a produção artística. Tal como refere em conversa com Miguel Wandschneider na Porta33, a resposta é muito transparente: arte é fazer, é estar constantemente a produzir, de forma espontânea, "sem intenção nenhuma"[71]. Para Castro "isto não é arte, é uma maneira de viver (…) é assim o mais natural possível."[72] Essa forma de estar perante a sua produção artística demonstra simplicidade e autenticidade em relação ao objetivo do trabalho, no sentido em que o que importa realmente para a artista é o momento de criar, de produzir, de fazer arte, o «tempo do meio»[73] como Susana Azevedo lhe chama. É neste momento que estamos a projetar a nossa essência. E Lourdes Castro fá-lo por meio do significado que atribui à sombra:

> "A surpresa do desenho, a simplicidade da forma, do contorno duma sombra, da sua invisível presença fascinou-me tanto que ainda hoje para mim é nova. Uma sombra tem para mim mais significado do que simplesmente o objecto descrito. É uma maneira de contemplar as coisas e as pessoas à minha volta."[74]

Foi por volta de 1960 que a artista introduziu este método de representar a vida e o que a rodeia, por meio de relações entre presenças e ausências, através de momentos, circunstâncias, pessoas, coisas, registando as suas presenças pelas sombras, a sua temática mais obsessiva (Fig. 12). A necessidade da artista de fixar o aqui e agora, é como forma de manifestar a efemeridade da vida, eternizando momentos, situações, objetos ou pessoas (Fig. 13) que se vão tornando ausentes, distantes. A simplicidade do projeto *Sombras à volta de um centro* (Fig. 14 e 15) representa um "herbário de rastros topográficos com cores que enfatizam áreas diferentes em cada peça"[75]. São, portanto, desenhos que constituem "um tratado sobre a atenção, sobre estar inteiramente presente no «aqui e agora». São por isso mesmo testemunhos de uma «eternidade efémera», e da relação da arte com "A vida como ela é"[76] (Fig. 16). Portanto, aqui a questão do tempo é essencial, uma noção de passado, presente e futuro de que só os seres conscientes podem ter percepção. Para Lourdes Castro, o tempo faz parte da obra e do seu valor: desde a concepção da ideia da obra e o tempo da sua maturidade, "um tempo de liberdade e experimentação que almeja, como

[71] "O que é arte? Para quê saber o que é a arte? É fazer. É fazer o melhor que se pode. E depois foi tudo feito sem intenção nenhuma." (Castro, L. (2013) 08:25min) Acedido a 01-06-2022

[72] Castro, L. (1970). 12:04min acedido a 15-07-2022

[73] "tempo do meio." (Azevedo, S. (2020) p. 106)

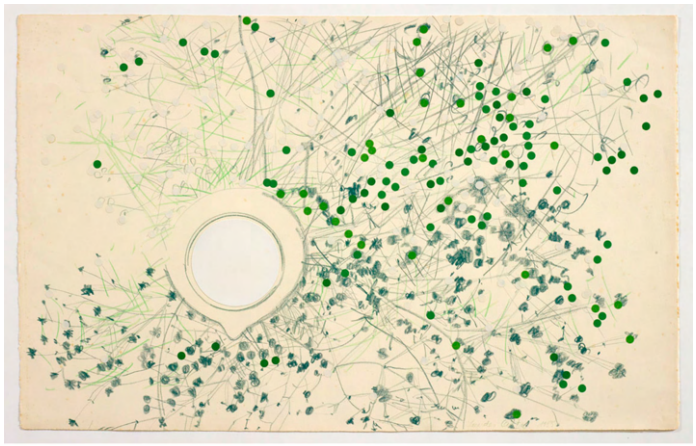
[74] Castro, L. & Zimbro, M. (2010) p.37

[75] Castro, L. (2016). Acedido a 22-07-2022

[76] Título da exposição de Lourdes Castro, presente no Museu de Arte Contemporânea de Serralves de 18 de Maio a 18 de Outubro de 2020. Acedido em https://www.serralves.pt/ciclo-serralves/a-vida-como-ela-e-lourdes-castro-na-colecao-de-serralves/ a 13-07-2022

Fig. 12: Lourdes Castro, *Avessos Encadeados - Sombra* (1971) Livro bordado.

Fig. 13: Lourdes Castro, *Sombra projectada de Adami (Paris)* (1967) Plexiglass recortado e pintado.



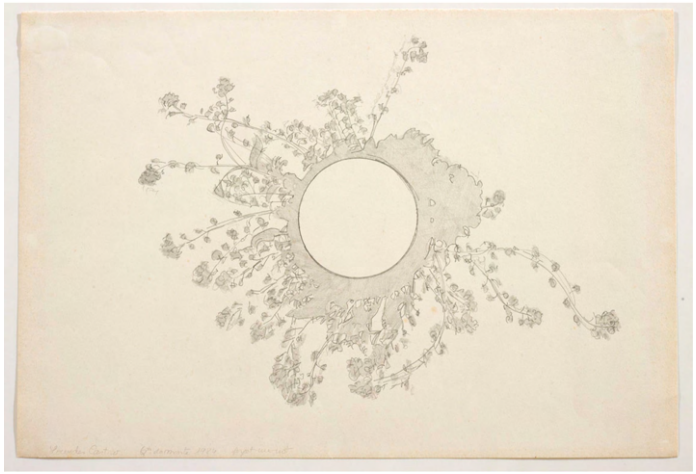


Fig. 14: Lourdes Castro, Sombras à Volta de um centro (Cearas-Lentilhas). (1985)
Fig. 15: Lourdes Castro, Sombras à Volta de um centro (Miosótis). (1984)

Fig. 16: Lourdes Castro, A Montanha de Flores (1988-2013) Video-instalação com acumulações de pétalas de málva. Imagem da obra como cartaz da exposição A Vida como ela é (2020)

produto dessa vivência, o conhecimento: é onde tudo é possível, seja como contar com a visibilidade ou admitir o invisível (…) Artista e obra estão, assim, irmanados durante o tempo do meio como numa mesma placenta."[77]. Ao mesmo tempo, a forma despreocupada de como Lourdes Castro enfrenta a arte não se torna menos válida. Não procurar perceber o que se faz não demonstra desinteresse. Até porque, uma vez que falamos de intuição como um dos métodos de produção, o processo determina uma vontade impulsiva e misteriosa, pelo menos conscientemente, que não se percebe propriamente o quê, como, nem porque surge, acabando por representar um encontro de resultados puros e genuínos. Isto é, puros por nascerem do próprio fazer, e genuínos por corresponderem dessa vontade de querer fazer, de querer explorar.

> "Não sei o que estou a fazer. Não quero saber o que estou a fazer, porque depois não haveria motivo para explorar."[78]

Um pouco como o posicionamento de Lourdes Castro em relação à arte e a sua valorização pelo processo de criação e produção, destaca-se ainda Emil Lukas (1964), pintor e escultor natural de Pittsburgh, na Pensilvânia, com as suas séries *Threads* e *Larvae*. Em ambas, Lukas dedica muito do seu tempo e aproveita-o como forma de introspecção. Por um lado, nas pinturas em *Threads*, trata-se de um trabalho que é inteiramente dedicado à cor, com linhas têxteis variadas que se cruzam e provocam a sensação de um infinito (Fig. 17 e 18). Graças à estrutura do fio têxtil, um material de grandes potencialidades, dá ao artista possibilidades para trabalhar que a tinta ou o lápis não conseguem, como alterar ou retirar sem deixar marcas de falhas. Estas pinturas "são feitas em particular, são feitas muitas das vezes em silêncio. É um estado muito meditativo"[79]. Na série de pinturas *Larvae*, ainda se torna mais metodológico, e a pintura ganha outra vida exatamente pela forma como são produzidas. Tal como o nome da série indica, as pinturas são feitas efetivamente por larvas, isto é, pelo rasto que a mesma deixa para trás, daí a vivacidade do desenho que se parece como relâmpagos ou raízes, algo de muito orgânico. São, portanto, pinturas que não se criam através da mão humana, no entanto precisa dela para se produzirem. Como se pode perceber na Fig. 19 e 20, esse rasto é de facto tinta, e isso deve-se à intervenção de Lukas sobre a matéria plástica da tinta acrílica, deixando entretanto a própria larva fazer o seu caminho. Como resultado fica um conjunto de linhas emaranhadas que criam atmosferas transcendentes que deixam-se mergulhar por quem as vê. Tanto

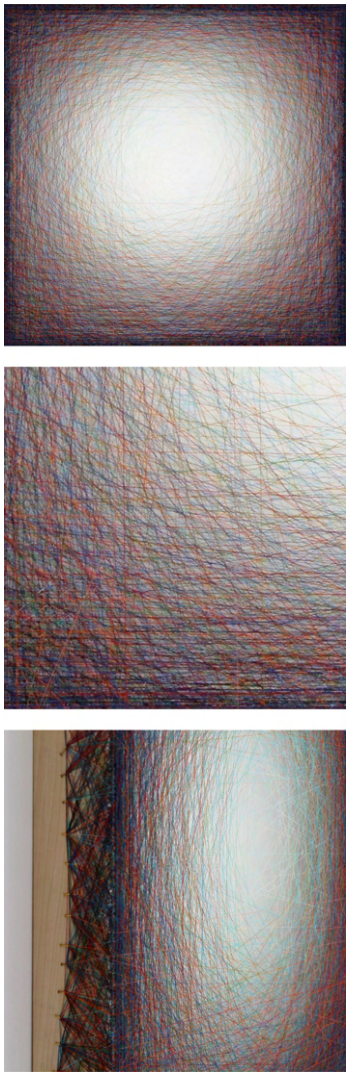


Fig. 17: Emil Lukas, *Clearing #1511* (2016) Fio sobre moldura de madeira pintada com pregos.

(77) Azevedo, S. (2020) p. 105-106

(78) Tradução livre. Versão original: "I don't know what I'm doing. I don't want to know what I'm doing, because there will be no reason to search" (Lukas, E. (2014) 00:12min acedido a 28-08-2022)

(79) Tradução livre. Versão original: "That's done in private, that's done a lot of time just in silence. It's a very meditative state." (Lukas, E. (2014) 01:18min acedido a 28-08-2022)

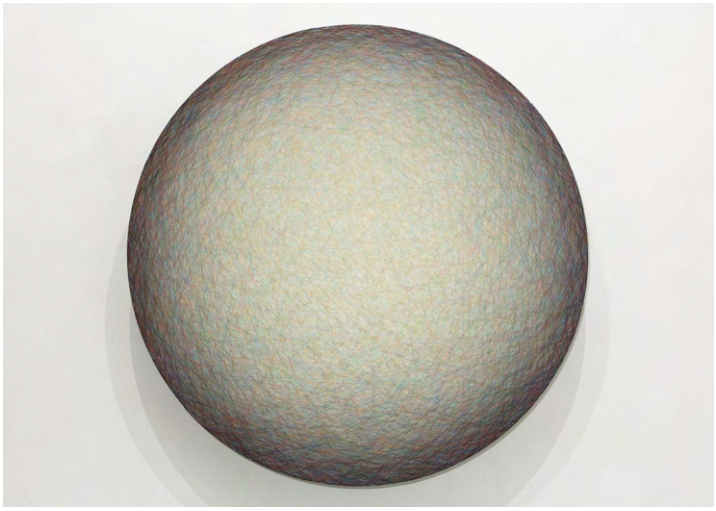


Fig. 18: Emil Lukas, Inquiry of even expanse (2019)
Fio sobre moldura de alumínio e madeira com gesso pintada e com pregos.

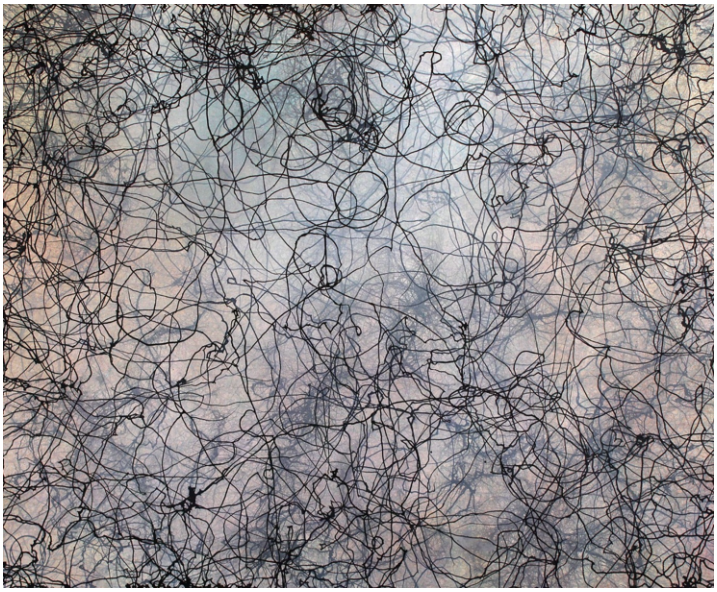


Fig. 19: Emil Lukas, Surface event #1391 (2014)
Pintura e tinta da china sobre tela em painel de madeira.

Fig. 20: Emil Lukas, The location of possible and impossible moves (2018)
Tinta, papel e linha sob vidro em molduras de madeira pintadas.

numa série como noutra, percebe-se que a fisicalidade do material com que se trabalha é um aspeto plástico importante. No entanto, um dos grandes valores da obra está precisamente no momento em que o artista é transparente consigo mesmo ao dedicar-se à produção e prender-se à essência e pureza da obra, experiência que acontece por meio da materialidade e da plasticidade da peça, atribuindo assim um significado próprio e singular a cada uma delas.

2.3 - Processo poético de eternizar um instante

A efemeridade retrata um fenómeno que é breve, transitório, momentâneo. É talvez a palavra que melhor descreve a vida e tudo o que nos rodeia, uma vez que tudo tem um começo e um fim. Ou seja, nenhuma existência é permanente, como se pode perceber pela existência humana ou até mesmo pela própria Natureza. Para abordar melhor esta ideia introduz--se Andy Goldsworthy (1956), escultor britânico de Land Art[80] (Fig. 21), que explora o efémero na natureza através dos seus respetivos elementos, como gelo, folhagem, pedras, lama, ou até mesmo o próprio rio (Fig. 22 e 23). Uma vez que produz na natureza com a natureza, em climas e espaços variados, a duração da obra nunca pode ser a mesma. Tanto pode aguentar alguns momentos, talvez dias ou até meses ou anos, como pode esvanecer em segundos.

Fig. 21: Thomas Riedelsheimer, *Rivers and Tides: Andy Goldsworthy* (2002) Frame do filme documentário.

> "Estamos a perder tempo a todo o tempo. E isso torna-o um trabalho interessante. Até que gosto desta tensão. E há um risco porque eu posso ter feito apenas metade do trabalho, quando o fluxo (da maré) estiver aqui. É como se um marcador para o tempo corresse atrás de mim."[81]

É um trabalho persistente que exige muito do artista, e que precisa de ser continuamente documentado a partir da fotografia ou do vídeo, "as fotografias são tiradas antes que as obras desapareçam - e muitas vezes, de forma mais pungente, para registrar a sua degradação e desaparecimento."[82]. No documentário *Rivers and Tides*, realizado por Thomas Riedelsheimer, assistimos ao poder do efémero, a momento de criação únicos e irrepetíveis da produção do artista.

No entanto, para o trabalho de investigação importa tanto a questão do efémero como o eterno, isto é, os dois acon-

[80] Movimento artístico que tem a própria Natureza como terreno de trabalho e que utiliza as suas próprias matérias orgânicas como materiais para produzir.

[81] Tradução livre. Versão original: "All the time we are losing time. So that's make for a interesting work. I quite like that tension. And there's a risk, you know, I might be only these half way up and the tide is here. And looks like a marker to that time that's coming up behind me." (Riedelsheimer, T. (Diretor). (2002) 19:00min acedido a 24-08-2022)

[82] Tradução livre. Versão original: "And then photographs are taken before works disappear - and often, more poignantly, to record their degradation and disappearance." (Buchanan, P. (2018). Acedido a 07-07-2022)

Fig. 22: Andy Goldsworthy, Woven branch circular arch (1986) Langholm, Dumfriesshire, UK.

Fig. 23: Andy Goldsworthy, Touching North (1989) Pólo Norte

tecimentos a trabalhar em parceria. Para a artista Etsuko Ichikawa (1963), natural de Tóquio, atualmente instalada em Seattle nos EUA, consegue mostrar esta ligação de mundos opostos no seu trabalho. Define-se como uma artista multi-media, uma vez que trabalha com diversas áreas, sendo uma delas o desenho pelo vidro, e dentro do seu extenso repertório destacou-se a sua série de pirografias com vidro. Esta técnica, de forma resumida, resulta de marcas de queimadura no suporte resultantes da aplicação controlada de um objeto aquecido que, neste caso, é o vidro quente. O seu trabalho consiste em desenhos marcados no papel por meio da manipulação que a artista exerce sobre a cana com vidro derretido a cerca de 1150ºC (Fig. 24). O papel deixa-se queimar à medida que o vidro quente cai sobre ele, deixando para trás traços de arrastamento, gradações de manchas e linhas marcadas por gestos expontâneos.

> "Os meus trabalhos de pirografia são criados intuitivamente. Para (não) controlar o vidro derretido fluido, são necessárias técnicas e habilidades particulares – nesse sentido, eu controlo o ato de desenhar para que o vidro derretido se mova livremente para fazer marcas de queimadura no papel. Então, é uma combinação de um ato intuitivo e um ato contra-intuitivo, e quando esses atos opostos são equilibrados da maneira certa, sentir-me-ei bem com os resultados."(83)

Este processo de cariz performativo é totalmente intuitivo, e, como é referido num artigo acerca do seu trabalho, é algo "semelhante à fotografia, em que a luz é registada em filme, capturando e eternizando o imediatismo de um momento"(84). Nesta série de trabalhos, a artista dedica-se a um momento de produção dirigido pela sua intuição, onde a performance acontece pelos seus gestos suaves que quase se parecem como uma dança (Fig. 25), apesar de controlados, uma vez que suporta nas suas mãos vidro em altas temperaturas no seu estado líquido. A Galeria Winston Wachter que representa Etsuko Ichikawa, referiu ainda no mesmo artigo que a artista "fica propositadamente em cima do papel, fazendo gestos amplos e expressivos com vidro fundido na superfície do papel" e que "a sua técnica performativa exige que ela trabalhe rápida e deliberadamente para evitar que o papel pegue fogo."(85). Esta efemeridade do vidro em estado líquido, a rapidez que a artista precisa para trabalhar e para manter a temperatura quente do material de forma a poder ser manipulado e, então, usado como instrumento de desenho (Fig. 26), contrapõe-se com as marcas permanentes que o fogo deixa no papel. O efémero versus o

Fig. 24: Miguel Edwards, Etsuko Ichikawa: Glass Pyrograph On Beach (2013) Fotografia de performance ao vivo.

(83) Tradução livre. Versão original: "My Pyrograph works are intuitively created. In order "not" to control fluid molten glass, particular techniques and skills are required —in that sense, I control my act of drawing so that molten glass would freely move to make scorch marks on paper. So, it is a combination of an intuitive act and a counterintuitive act, and when these opposite acts are balanced just right, I would feel good about what come out as results" (Ver entrevista completa em Anexos - Entrevista com a artista Etsuko Ichikawa)

(84) Tradução livre. Versão original: "The process is something akin to photography, in which light is recorded on film, capturing and eternalizing the immediacy of a moment." (Johnny. (2015). Acedido a 01-06-2022)

(85) Tradução livre. Versão original: "Her performative technique requires that she work quickly and deliberately to avoid the paper catching fire." (Johnny. (2015). Acedido a 01-06-2022)

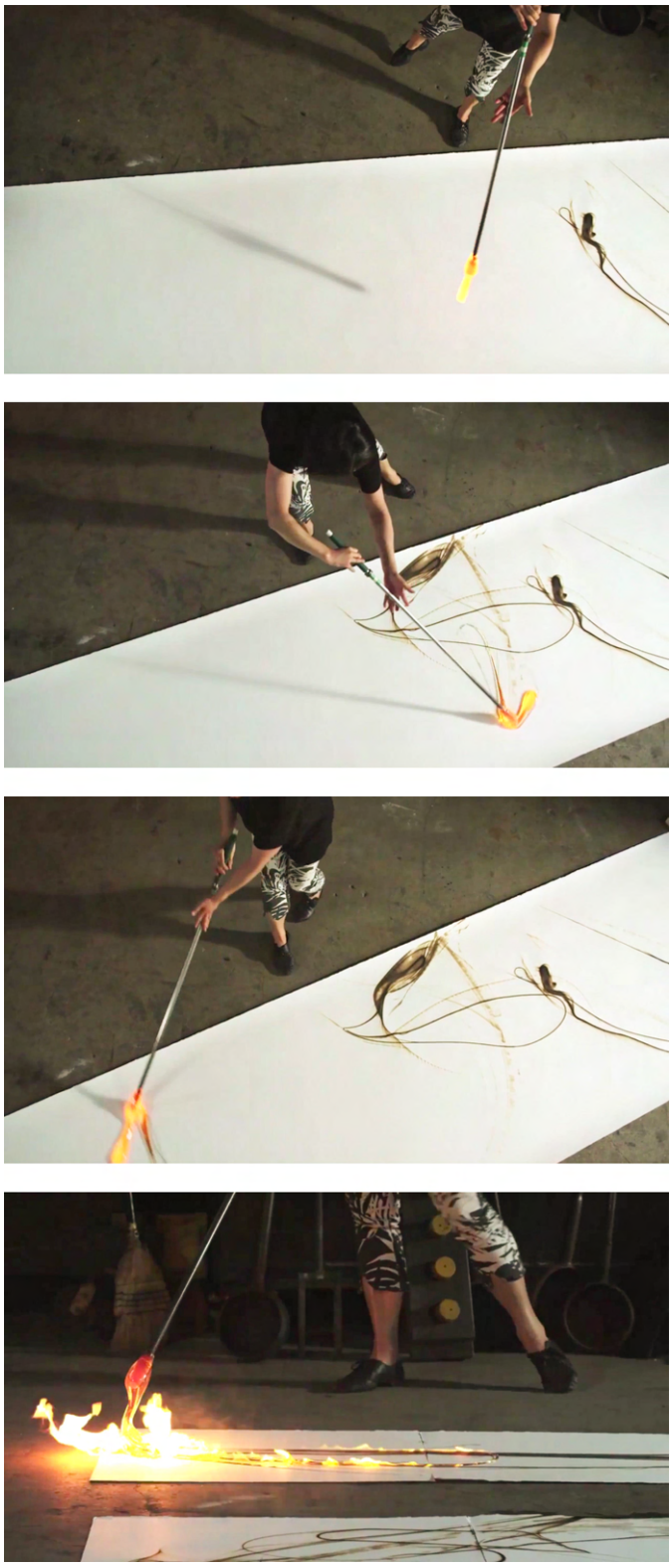


Fig. 25: Etsuko Ichikawa, 2100° / 451° (2011) Curta-metragem.

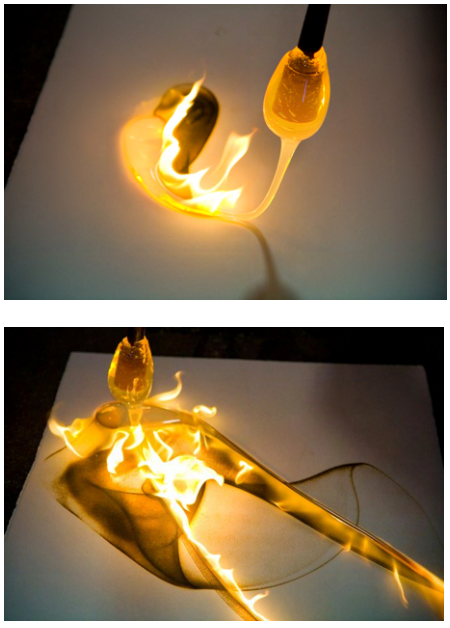


Fig. 26: Etsuko Ichikawa, Imagem de International Festival of Glass em Masterclass with Etsuko Ichikawa - Fluid Glass as Medium to Draw

eterno, que para Etsuko não são duas coisas opostas, mas sim "dois lados da mesma moeda, eles não estão separados"(86), isto é, "o contínuo agora cria passado e futuro"(87) e os seus desenhos "estão a eternizar um momento efêmero"(88). O seu projeto final, que na verdade se resume a uma vasta série de produções, cada pirografia reflete sobre um momento em específico apesar das suas semelhanças (Fig. 27, 28 e 29). Representa um momento performativo, agora cravado no tempo. Portanto, o tempo e o processo de produção, a analogia entre efémero e eterno, para Ichikawa, são também pontos fundamentais no seu trabalho.

Para além disso, a artista valoriza o acaso. Como referiu numa entrevista, o que incentivou Ichikawa para esta técnica de trabalho foi uma ocorrência inesperada em 2004, em Pilchuck Glass School, quando estava a dar assistência a um outro artista e acidentalmente deixou cair um pedaço de vidro quente da cana de sopro no chão de betão, que queimou e criou marcas fascinantes(89). Foi esse acontecimento que despertou a sua vontade de criar pirografias com vidro soprado, e que a levou à produção destes desenhos de fogo. Aceitou um incidente que lhe abriu portas para o um fascinante projeto agora em desenvolvimento. Para além deste, há outros casos, como por exemplo na elaboração das suas curta-metragens, onde idealiza um resultado mas deixa-o ser manipulado livremente pela sua equipa(90). Isto faz com que o controle que se tem sobre as ideias e conceitos fuja um pouco das nossas mãos, dando espaço a resultados mais genuínos, que permitem respirar de uma forma menos contida e limitada, com espaço a novas interpretações.

Entretanto, outros acasos ocorrem no desenvolvimento dos seus desenhos, uma vez que trabalha com uma substância tão imprevisível. Apesar do instrumento de desenho escolhido ser vidro, o que realmente faz criar as suas pinturas é o fogo do vidro derretido escaldante. No sentido de controlar e limitar as queimaduras no papel, Ichikawa utiliza água para arrefecer o papel e terminar a chama. Por vezes podem queimar mais que o esperado ou vice versa, e por isso é necessário aceitar o acaso do trabalho. "O controlo total pode ser a morte para uma obra de arte"(91). No entanto, sendo que esta série de Ichikawa se trata de um trabalho que, apesar de ser pré-planeado, é conduzido pela intuição, esses acontecimentos podem acontecer com alguma frequência Estes que são normalmente tomados como falhas e erros, são aqui assumidos como parte do trabalho.

> "Aceito os acidentes e prefiro não controlar. A minha natureza é planear as coisas meticulosamente primeiro, e depois deixar as coisas acontecerem."(92)

(86) Tradução livre. Versão original: "Ephemeral and eternal are two sides of a coin. They are not separated. I live at a moment and appreciate now. Continuous now creates past and future. My Glass Pyrograph is eternalizing an ephemeral moment." (Ver entrevista completa em Anexos - Entrevista com a artista Etsuko Ichikawa)

(87) Idem, Ibidem

(88) Idem, Ibidem

(89) Ichikawa, E. (2014) 00:20min acedido a 01-06-2022.

(90) Versão original: "For example, when I make my films, I talk to my crew, especially my cinematographer about a concept of a film in depth. Many hours of conversations. I focus on sharing and discussing a concept, but I don't direct my crew on particular scenes or anything tangible. Then I let my crew to capture what they think best. I really enjoy this process of making." (Ver entrevista completa em Anexos - Entrevista com a artista Etsuko Ichikawa)

(91) Tradução livre. Versão original: "Total control can be the death of a work." (Riedelsheimer, T. (Diretor). (2002) 20:46min acedido a 24-08-2022)

(92) Tradução livre. Versão original: "I welcome accidents and prefer not to control. My nature is to plan things meticulously first, then let things happen." (Ver entrevista completa em Anexos - Entrevista com a artista Etsuko Ichikawa)

Fig. 27: Etsuko Ichikawa, Trace 7414 (2014)
Pirografia de vidro sobre papel.

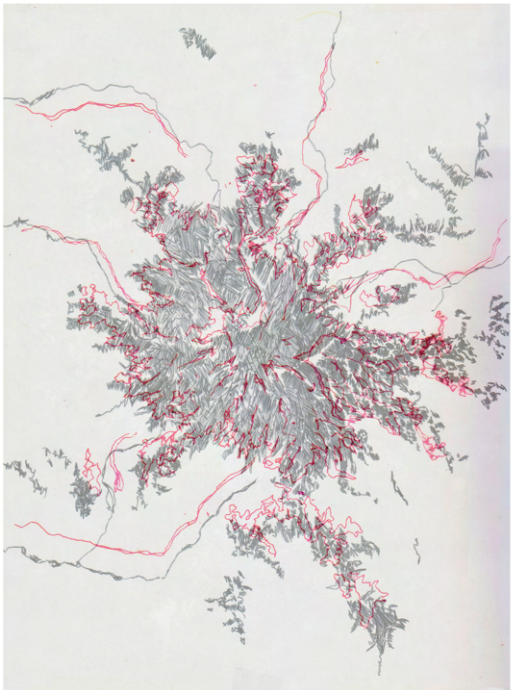
Fig. 28: Etsuko Ichikawa, Trace 6413 (2013)
Pirografia de vidro sobre papel.

Fig. 29: Etsuko Ichikawa, Trace 2119 (2019)
Pirografia de vidro sobre papel de aguarela

PARTE III

3. Sombras exteriorizadas: a prática artística

Inicialmente, a nível prático, a sombra foi incorporada como um fenómeno que desvendava um outro lado da obra, pela projeção da luz sobre os elementos inscritos no suporte translúcido, assumindo uma analogia da obra entre o que é palvável, material e consistente e o que é impalpável, imaterial e tênue. Ou seja, a sombra, neste caso, carregava consigo o seu sentido mais convencional, um vazio negro em projeção que acompanha a obra. Entretanto, começou a assumir outra simbologia, um conceito diferente e mais significativo para o projeto: a sombra deixa de ser apenas essa dupla interpretação da obra e passa a abarcar consigo uma componente filosófica relacionada com uma autognose, representando Sombras com S maiúsculo. E este capítulo tem como objetivo dar a conhecer e aprofundar sobre o momento em que são exteriorizadas, isto é, em que as Sombras são transformadas matéria. Observando este percurso que começou no incorpóreo, repare-se que é atingindo o ponto final da viagem pessoal: o corpo; a exteriorização e materialização das Sombras; a plasticidade (Fig. 30 e 31). Isso acontece pela produção artística que, por sua vez, é o meio de expressar acerca da temática e de todo o simbolismo já introduzido, um método que transforma tudo o que é pura essência - as palavras, o pensamento, as emoções - em material.



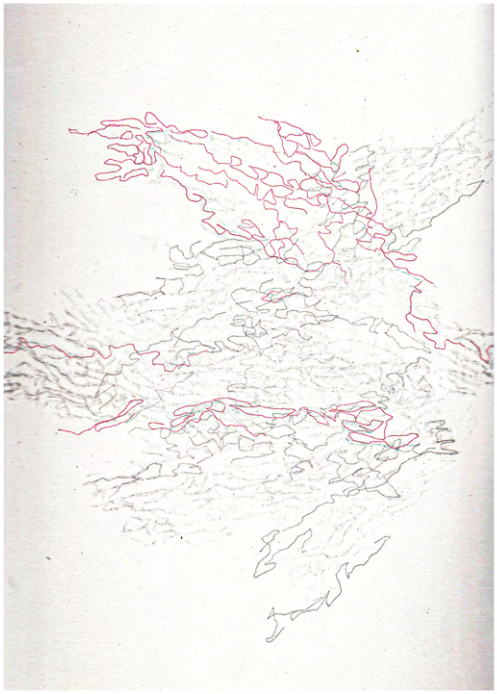


Fig. 30: Catarina Bach, estudo para projeto (2021) Desenho a caneta e esperográfica vermelha sobre papel e acetato
Fig. 31: Catarina Bach, estudo para projeto (2021) Desenho a grafite e esperográfica vermelha sobre papel.

3.1 - O Desenho: exploração contínua do gesto

> “(…) desenhar é «designar sem intenção» o mesmo seria dizer «designar sem distinguir» ou pura e simplesmente «desenhar com atenção». De qualquer modo, não queremos dizer que inicialmente não haja intenção, regra geral não somos é conscientes dela. Seja a intenção que suscita o fazer, seja a que é suscitada pelo fazer - a utilitária. E mesmo que o desenho possa tornar-se útil na manutenção da existência - comercialmente, por exemplo - desenhar, evidentemente, não pode. Seria como prender um homem livre. Originalmente estando ele, o desenhar, a montante de tudo, não é uma prática utilitária, não serve nada. Servindo para alguma coisa, serve, antes de mais, para encontrar o sentido, e muito particularmente o da própria prática - desenhar - que é inseparável de quem a pratica. Então, depois, será útil..., ou inútil.”[93]

O desenho revelou ser o fenómeno essencial da prática artística, pela potencialidade que só ele possui em construir formas, palavras, manchas ou linhas, uma gestualidade que deixa rasto do movimento que produz por meio do material, do instrumento de desenho. Repare-se que a própria ação do desenho é, para o projeto autoral, o método que exterioriza conteúdos internos e que se representam como Sombras. São criadas intuitivamente, sem ter propriamente uma intenção, pelo menos num momento inicial. Pode-se ganhar consciência dela entretanto, na produção, atribuindo mais sentido ao desenho e tornando-o, por fim, "útil". O desenho não são as Sombras, ele é a ação que lhes dá vida. E é esse o sentido do desenho. O corpo foi mostrando necessidade em deixar o seu rasto, de marcar o seu gesto, o seu movimento. Desenhos eram criados sobre a luz da caixa do retro-projetor, e posteriormente eram finalizados, essencialmente em papel, sobre a parede que continha a própria projeção do desenho inicial (Fig. 32). O desenho sofre uma mutação intencional. De acordo com o conceito de «palimpsesto»[94] de Susana Azevedo, é durante o tempo de produção onde há espaço aberto para criar e descartar possibilidades, “admitir um gesto e em seguida negá-lo, como um jogo de vale-tudo. É nessa liberdade de acolher aposições, sobreposições, subtrações e encobrimentos, permitidos pela temporalidade, que se sustenta a presença do princípio do palimpsesto no processo artístico”[95]. Portanto, o desenho é valorizado e tido em consideração até ao seu resultado final,

[93] Castro, L (2003) p. 32

[94] Definição de algo ainda não finalizado, com possibilidade de ser alterado. "É nessa liberdade de acolher aposições, sobreposições, subtrações e encobrimentos, permitidos pela temporalidade, que se sustenta a presença do princípio do palimpsesto no processo artístico." Azevedo, S. (2020) p. 105

[95] Azevedo, S. (2020) p. 105

Fig. 32: Catarina Bach, Desenhos no retro-projetor (2021-2022)

como uma fotografia quando capta um momento específico que não consegue voltar a repetir-se:

> "Exatamente como os raios de luz das lanternas promovem deslocações, relacionamentos, deformações, exageros, o olhar e a mão que conduz o instrumento de desenho - e adicionalmente um período de recordação e esquecimento entre percepção e assentamento gráfico - produzem vestígios peculiares e inesperados. Como na fotografia, manifestam-se sempre coisas avulsas e específicas e momentos irrepetíveis."(96)

Por exemplo, no caso da prática em investigação, considera-se importante desvendar o que era (o desenho inicial) e no que se transformou (a peça final). Ou seja, após elaborar o desenho em papel, este transforma-se numa peça de vidro que prende o desenho no tempo, de uma forma distinta e mais duradoura. Tanto um como outro são importantes, um simboliza o antes e outro o depois. Entre o tempo de produção de ambos há alterações, nunca são iguais, apresentam-se sempre como obras individuais. Ainda assim, um está estagnado, congelado entre a massiva matéria do vidro. O outro pode sofrer ainda mais alterações pelos fenómenos do tempo e espaço. Pode deformar, esvanecer, borratar, sujar. No entanto, ambos são efémeros, uma vez que ambos se podem destruir.

Na prática desta investigação, a forma e a cor, como em Wassily Kandinsky, também se incluem nos aspetos plásticos mais relevantes para a composição da obra. As formas, aqui, incorporam um cariz mais orgânico e subtil, no entanto abstrato. Tanto como no trabalho de Andy Goldsworthy, neste trabalho pessoal a obsessão pela forma também se torna constante. "Há sempre estas formas obsessivas de que não nos conseguimos largar"(97) (Fig. 33). Os desenhos intuitivos à base de linha e mancha (Fig. 34 e 35) não representam algo em particular. Estes surgem, como foi referido anteriormente, com base na natureza, pelo gesto, pelo movimento do corpo, pela luz, pela sobreposição, pela distorção, pela deslocação, pela repetição. Todo este processo por vezes tem algo de performativo e o próprio desenho é algo em constante transformação, que só termina com a fusão do vidro, "um material imaterial como as sombras"(98), que será o suporte elegido como principal. O mesmo acontece no projeto de pirografias de Etsuko Ichikawa, mas neste caso o desenho da artista termina quando o vidro quente deixa de queimar, resultando em desenhos de mancha criados pelo fogo.

Fig. 33: Thomas Riedelsheimer, Rivers and Tides: Andy Goldsworthy (2002) Frame do filme documentário.

(96) Fernandes, J., Loock, U., Reust, H. R., & Naef, M. (2007) p. 24

(97) Tradução livre. Versão original: "There are always these obsessive forms that you can not get rid of." (Riedelsheimer, T. (Diretor). (2002) 04:02min acedido a 24-08-2022)

(98) Expressão de Lourdes Castro quando se refere à transparência do plexiglass, material que utiliza nas suas obras. Texto datado de 1966, publicado no catálogo Lourdes Castro: Além da Sombra, Lisboa, p. 53

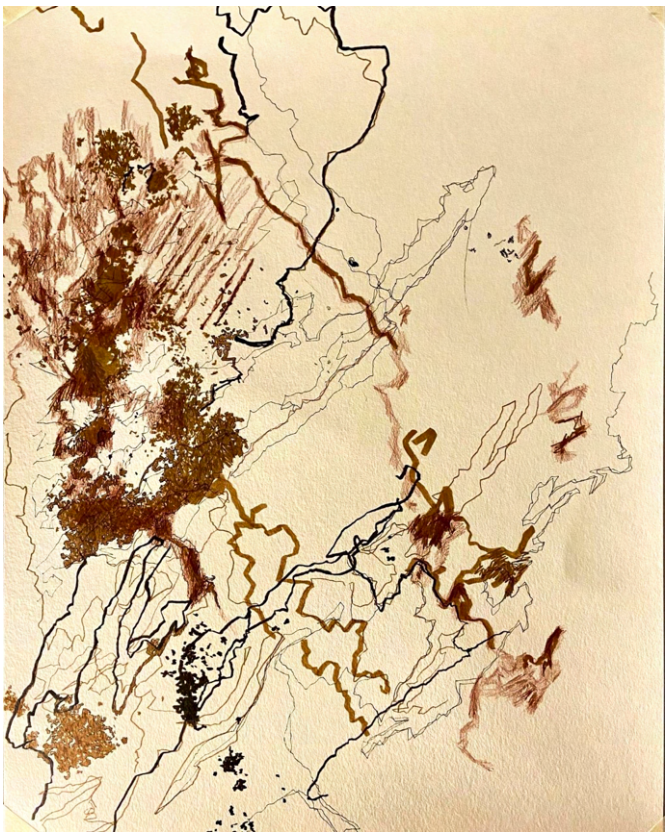


Fig. 34: Catarina Bach, Estudo IV (2022) Catarina Bach, Estudo IV (2022)
Desenho a caneta, marcador e tinta sobre papel.

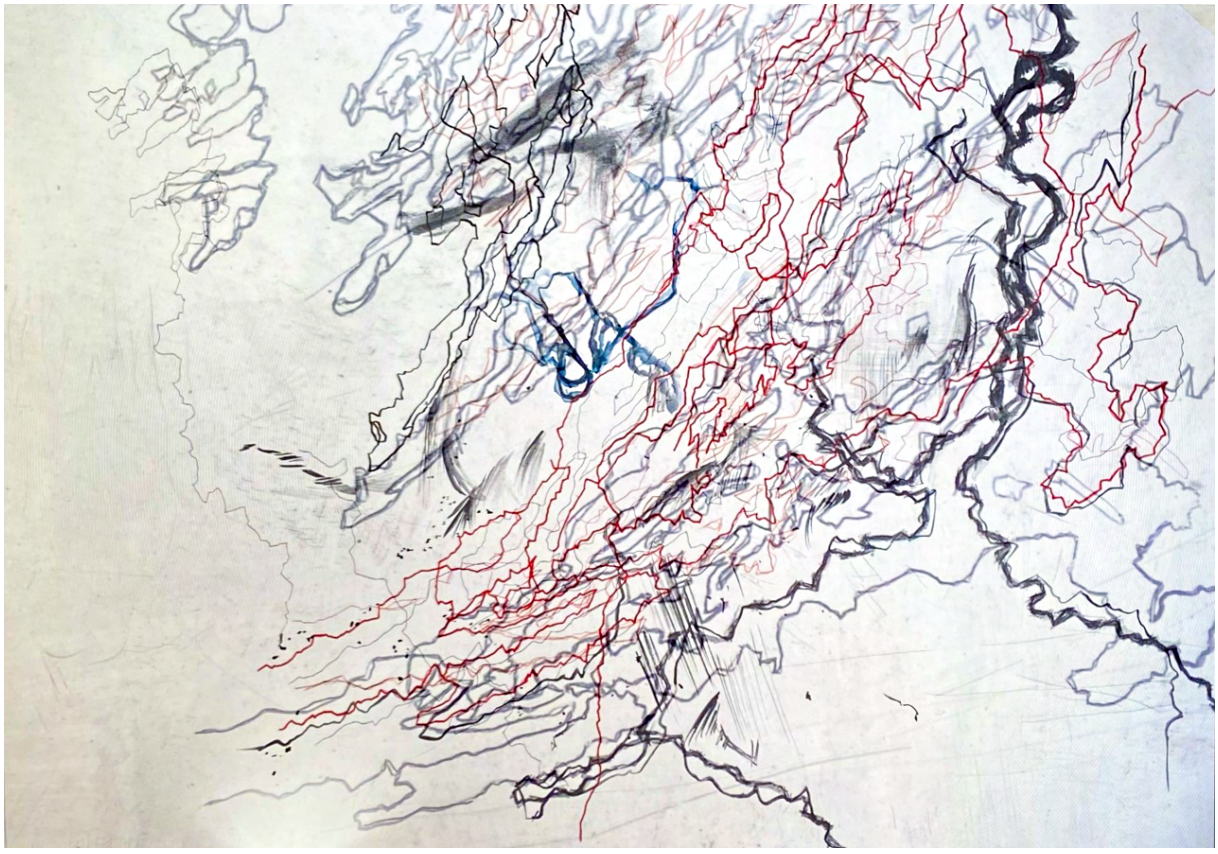


Fig. 35: Catarina Bach, Estudo V (2022)
Desenho a caneta, marcador, tinta, lápis e aguada sobre papel de aguarela.

3.2 - Introdução às matérias de eleição

> “O vidro, para além do seu carácter utilitário é sem dúvida um material de qualidades excepcionais para a realização de obras de arte, oferecendo grandes recursos de tratamento técnico e surpreendentes resultados plásticos a todos aqueles que o elegem como matéria de criação estética.”(99)

(99) Almeida, T. M. (2011) p.12

Fig. 36: Catarina Bach, Detalhe da fusão do vidro com metal (2022)

Fig. 37: CatarinaBach, Detalhe da fusão do vidro com grafite, carvão e chalk (2022)

Uma vez que todo o objetivo conceptual da obra é desvendar, revelar, dar a conhecer Sombras, ou seja, projeções de um interior inacessível, procurou-se um material que transmitisse a ideia de pureza através da sua transparência, dispondo a essência da obra visível ao simples olhar. Considerou-se o vidro como o suporte ideal, não só pela sua assumida transparência, como também pelas suas admiráveis características. No seu estado normalizado, é um material de extrema dureza, apesar de poder quebrar com facilidade possui uma grande durabilidade no sentido em que é um material não absorvente e resistente ao ambiente que o rodeia. É ainda bastante curioso no sentido em que apresenta uma consistência paradoxal entre o rígido e o frágil, pode quebrar com facilidade, mas possui uma grande durabilidade, ou seja, aparenta uma dureza vulnerável. Entretanto, para além destas características, o vidro enquanto material amorfo, tem ainda a capacidade de transformar o seu estado sólido em estado líquido. Quando exposto a temperaturas altas, esta matéria tem a capacidade de ser manipulada e trabalhada com outros materiais que consigam suportar essa ocorrência.

Sendo que a base essencial das obras de investigação é o desenho, procurou-se matérias que pudessem ser possíveis de manusear e desenhar, e incluir no suporte de vidro. Por isso, durante todo o desenvolvimento prático, o vidro é confrontado com inclusões, tanto de metal (Fig. 36) como de grafite, carvão, entre outros tipos de instrumento de desenho que se selecionou (Fig. 37). No entanto, estas «contaminações» no suporte precisam de ser constantemente testadas, de forma a avaliar as suas compatibilidades.

3.2.1 - O Vidro e as suas compatibilidades: Grafites, carvão e lápis à base de óleo

Em relação às peças de fusão de grafite, carvão e/ou chalk sobre vidro, num primeiro momento, a escolha desta técnica surge pela influência do trabalho de Palo Macho (1965), artista eslovaco especializado em pintura, essencialmente sobre vidro. Para além da pintura, Macho produz ainda projetos de fusão de vidro com grafite (Fig. 38 e 39). O foco principal incidiu sobre esses projetos, onde começou a surgir curiosidade em utilizar os instrumentos de desenhos que usualmente são aplicados sobre superfícies como o papel, agora sobre vidro que será posteriormente fundido e que irá preservar o desenho e simultaneamente ser objeto de arte. Ao contrário deste artista que desenvolveu projetos de desenhos em vidro à base de manchas de grafite, este projeto da investigação vive essencialmente de desenho de linha com apontamentos de manchas. No entanto, o que importou aqui foi a técnica utilizada por Palo Macho. E de acordo com uma pesquisa pessoal, é importante perceber o que ela envolveu para que se conseguisse resultados positivos para o projeto. Nestes trabalhos foram incluídos lápis de vários géneros: grafite; grafite pura; carvão vegetal; nero extra soft, soft e medium (material feito a partir do carvão); chalk branco; lápis sanguínea e sépia à base de óleo, entre outros. Cada um destes tem uma composição específica, que também pode variar de acordo com a marca do lápis, o que faz com que tenham resultados distintos após a fusão do vidro. Por exemplo, enquanto que a composição de algumas grafites é mais gordurosa, tornando-as permanentes, noutros casos a sua composição envolve grafites solúveis em água, logo torna-as não-permanentes. Isso faz com que os desenhos marcados com materiais não-permanentes tenham mais probabilidade em esvanecer que as permanentes. Entretanto, num outro exemplo, algumas grafites podem ser puras[100], enquanto que outras composições podem ter diferentes componentes à mistura. Neste caso, a grafite de composição pura tem menos probabilidade de queimar durante a fusão, enquanto que a grafite que tem outras substâncias à mistura, como por exemplo argila, pode queimar e tornar-se branca. Através das amostras que se foi realizando, conseguiu-se perceber que diferenças poderiam oferecer. Contudo, é sempre tarefa difícil tentar controlar os resultados das fusões, até porque muitas vezes várias matérias são misturadas e incorporadas na mesma peça, provocando diferentes efeitos. Sobre esta técnica, surge a oportunidade de realizar um workshop[101] com Žofia Dubová (1991), artista eslovaca, residente na Bratislava,

[100] O termo «puro» aqui significa que o composto químico da grafite (o carbono) é isolado; por exemplo, "Falamos de substâncias compostas quando têm mais do que um elemento químico na sua composição, como a água, composta por hidrogénio e oxigénio (H2O) (…) Por outro lado, uma substância pode ser pura ou impura, consoante tenha ou não em si misturadas outras substâncias. A água que bebemos, neste sentido, não é pura, pois não é apenas H2O, tendo muitas outras substâncias misturadas, entre as quais muitos sais e minerais.". Ou seja, a grafite não tem outras substâncias à mistura. Acedido em https://www.casacienciabraga.org/single-post/5db15474 a 20/08/2022

[101] Workshop realizado a 15-06-2021, na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

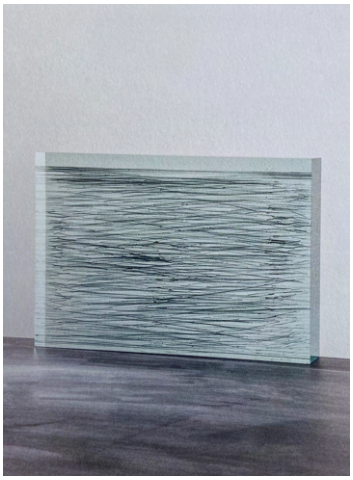


Fig. 38: Palo Macho, Just a Drawing (2017) Fusão de vidros com desenho a grafite.

Fig. 39: Palo Macho, Untitled (2013) Fusão de vidros com desenho a grafite e gravação.

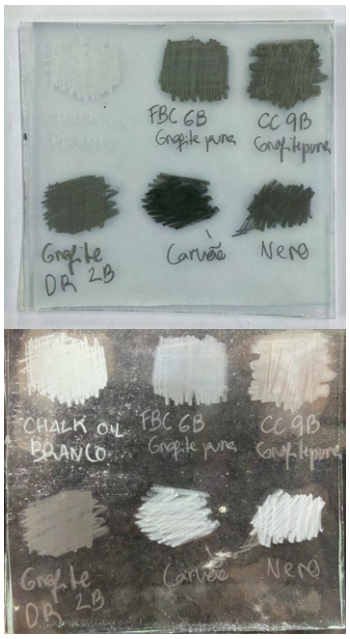


Fig. 40: Catarina Bach, Testes com grafites puras, carvão, nero e chalk (antes e depois da fusão) (2021)

que trabalha igualmente pintura tendo o vidro como um dos suportes de eleição. Neste workshop, Žofia revelou como trabalha esta matéria sobre o vidro e como a prepara para a fusão. As amostras precisam sempre de ser feitas sobre vidros foscados de forma a se tornarem abrasivos e ser possível receber o desenho, seja por uma foscagem manual (com pó de polimento chamado Carborundum) ou por uma foscagem a jato (realizado em vidrarias). Até aqui, realizou-se experiências com dois vidros, que eram sobrepostos e fundidos um contra o outro para que o desenho não entrasse em contacto direto com o calor e queimasse (Ver resultado das tonalidade na Fig. 40). O método de Žofia era utilizar apenas um vidro, e para que o desenho não queimasse e esvanecesse, a artista colocava uma cola específica que após a fusão torna-se invisível. Esta sugestão é a ideal para obter uma peça de fusão com desenho a grafite sem qualquer tipo de interferências, como fissuras ou bolhas de ar. No entanto, uma das características da prática é trabalhar por camadas e sobreposições, portanto manteve-se a fusão inicial, de vidro contra vidro (Ver Anexos - Fichas Técnicas Grafite, carvão e lápis à base de óleo). Entretanto, uma vez que alguns projetos começaram a querer ter maior densidade e volume, de forma a provocar efeitos de profundidade à peça, realizou-se ainda amostras de fusão com mais quantidade de camadas de vidro. Uma vez testado(Fig. 41 e 42), percebeu-se, por fim, que quanto mais camadas de vidro tiver a peça, mais nítido e fiel fica o desenho. Isto deve-se ao peso que a peça ganha devido à quantidade de vidros, impedindo que o calor penetre tanto entre os vidros, o que faz com que a imagem se mantenha mais próximo do desenho criado antes da fusão.

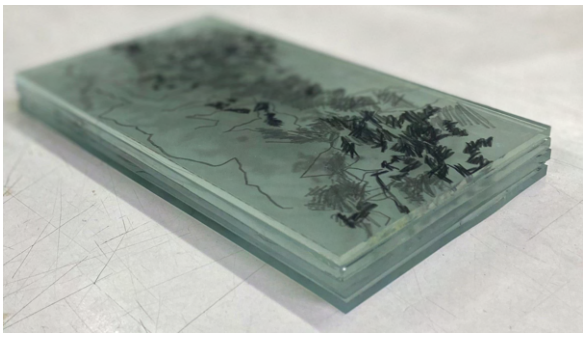


Fig. 41 e 42: Catarina Bach, Amostra de fusão com grafites puras, carvão, nero e chalk com 5 camadas de vidro de 3mm - antes e depois da fusão (2022)

3.2.2 - O Vidro e as suas (in)compatibilidades: Cobre, latão e ferro

Em relação à outra linguagem de desenho, por meio de pequenas experiências, percebeu-se que o metal é uma matéria que pode ser igualmente possível de trabalhar com o vidro apesar da sua incompatibilidade, como no caso do cobre, do latão e do ferro, que são os tipos de metais mais utilizados no projeto. Estes metais, mais concretamente fios de arame (Fig. 43), tal como na grafite, no carvão e no chalk, tiveram de ser primeiramente testados, tanto de forma individual como em conjunto. Isto é, se forem colocados vários tipos de metais na mesma fusão, uma vez que se atinge altas temperaturas, todos vão reagir de forma distinta. O facto de serem matérias incompatíveis, podem criar efeitos diversos, tal como alterações na cor, fissuras, bolhas, entre outras (Fig. 44). A escolha do metal como instrumento de desenho, surge porque, enquanto fio de arame, é bastante flexível e fácil de trabalhar graças à sua maleabilidade e elasticidade. Para além das experiências que se tem vindo a fazer desde que o vidro foi nomeado como o suporte principal, mais recentemente surge ainda a oportunidade de conhecer outros tipos de metais possíveis de trabalhar com o vidro através do workshop (In)Possible on Glass[102] lecionado pela artista Goshka Bialek. Esta artista polaca, atualmente a viver no Reino Unido, tem como especialidade a escultura, onde trabalha com pedra, bronze, vidro, cerâmica, entre outros. No que toca à sua arte em vidro, Goshka trabalha com «inclusões»[103] de metal no vidro e, portanto, o objetivo do workshop foi essencialmente referir as vastas possibilidades de inclusão de diferentes tipos de metal no vidro, inclusões que muitas vezes são tomados como incompatíveis e impossíveis de trabalhar. Na sua tese de doutoramento Inner Space in Sculpture: the use of metal inclusions in glass, a artista vem contrariar essas incompatibilidades por meio do seu estudo científico e tecnológico que precisou desenvolver para provar as suas ideias. Durante o workshop, para além de dar a conhecer as diversas alternativas de inclusão de metais, mostrou ainda métodos para contornar resultados não desejados, que se considera como imprecisões ou limitações, como quando o vidro forma bolhas de ar entre o metal ou até mesmo alterações no próprio metal, a nível de cor, textura ou forma. No entanto, no caso da investigação deste projeto pessoal, esses resultados que muitas vezes são considerados como indesejados e detetados como falhas e imperfeições, são aqui acolhidos como parte integrante do resultado do trabalho. Isto porque, de acordo com o conceito que a prática

[102] Workshop realizado de 27 a 29-06-2022, na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

[103] Tradução livre de um excerto do título da tese. Versão original: "metal inclusions": quando um objeto de metal é incluido no vidro e na sua fusão. (Bialek, G. (2017))

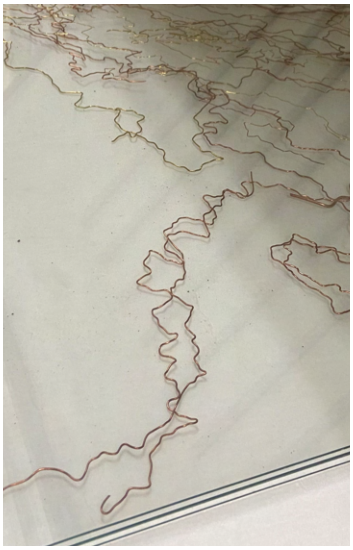


Fig. 43: Catarina Bach, Pormenor da peça Fogo-fátuo - antes da fusão. Metal utilizado - fio de arame de cobre e latão (2022)

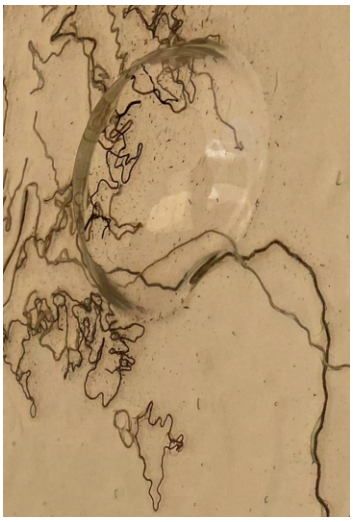


Fig. 44: Catarina Bach, Pormenor da bolha da peça Pneuma - depois da fusão (2022)

abrange onde domina a intuição e se tem em consideração a intervenção do tempo, do espaço e das circunstâncias, esses detalhes fazem todo o sentido ao serem assumidas e tidas como parte da composição da obra. Por isso mesmo, ao contrário de Goshka Bialek, a produção não é tão controlada nem obcecada, deixando-se levar pelos resultados inesperados, aceitando-os.

3.3 - Fim do caminho: depois da exteriorização

> "O espaço interior é paradoxal: sem o corpo exterior não existiria; mas só é interior porque é invisível; uma vez aberto (numa dissecação, por exemplo), deixa de ser interior, tornando-se exterior e objetivo"[104]

Finalmente, atinge-se o ponto final. O que sobra? O resultado e o que dele se pode retirar. O objetivo nunca foi (nem consegue ser) uma revelação do espaço interior. Assim como José Gil refere, isso implicaria torná-lo exterior e objetivo, como tudo o que já nos é exterior - o mundo como o vemos. No entanto, o projeto é apenas indícios de vivências pessoais sobre um núcleo desconhecido e inacessível.

A partir da insistente exploração, e à medida que o projeto cresce, surge um conjunto de desafios, preocupações e necessidades que acabam por enriquecer o resultado das obras. Relativamente à peça Paradoxum (Fig. 47), ainda acerca do vidro e a sua competência paradoxal, estamos diante de uma provocação ao senso comum e a lógica, mostrando-nos que pode existir uma oposição daquilo a que consideramos verdadeiro. Diretamente da sua origem, a palavra em latim "paradoxum"[105] representa a figura de pensamento como a melhor conhecemos: Paradoxo, o poder de plurissignificar, de ir além do seu mais evidente significado. De forma a desafiar os limites da verdade, esta peça convoca a maciça e consistente rigidez do vidro, através de uma superfície manipulada (Fig. 48), que se enche de uma celeste leveza e movimento. Entretanto, chega-se à conclusão que o paradoxo é um elemento em constante uso neste pensamento artístico, uma vez que são desvendados aspetos que nos são invisíveis por meio da materialidade, transformando a essência em conteúdo, de modo a vislumbrarmos um corpo incorpóreo. Um som de silêncio, um vazio cheio, uma invisibilidade visível.

[104] Gil, J. (1996) p. 170

[105] Palavra "Paradoxo" em latim. Acedido em https://dicionario.priberam.org/paradoxo a 03-09-2022

Fig. 45: Catarina Bach, Paradoxum (2022)

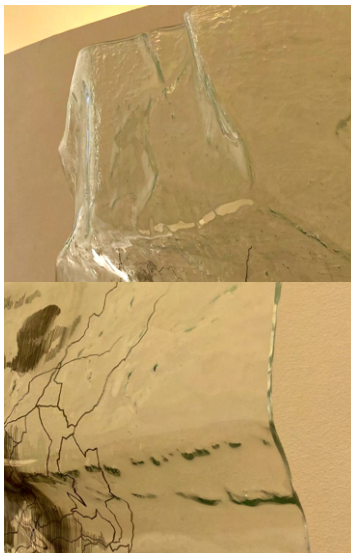


Fig. 46: Catarina Bach, Detalhes da curvatura da peça Paradoxum (2022)

Para além disso, as peças comunicam ainda a efemeridade, que, por sua vez, é uma das principais temáticas do relatório. A peça Fogo-fátuo (Fig. 47) é um dos projetos que simboliza este tema, onde desenhos de linhas de arame e bolhas auferidas no momento da fusão (Fig. 48) ficam presos no tempo. De acordo com a sua etimologia, a expressão Fogo-fátuo representa uma "fosforescência produzida pela combustão espontânea do metano e de outros gases inflamáveis emanados de substâncias orgânicas em estado de decomposição, geralmente observável à noite em terrenos pantanosos, sepulturas, etc."[106] Portanto, falamos de um fenómeno que, para além de fugaz, é transitório e quase imperceptível, imaterial e abstrato. A palavra significa ainda um "esplendor efémero, um prazer ou glória que não duram muito tempo"[107]. Traduz um gesto estagnado de forma permanente, que reflete sobre a subtileza do tempo. Esta ideia contrapõe-se com a fragilidade do suporte que o vidro representa, onde por entre a sua sensível existência, tudo se pode extinguir.

Mais em diante, a um nível expositivo, a obra também tem as suas implicações. Como vimos em Lourdes Castro, quando produz uma série de variados trabalhos em volta da sua obsessiva pesquisa acerca da sombra, a forma como as decide expor é mais um factor que se revela pertinente no momento de apresentação. Na sua exposição A Vida como ela é[108], em Sombras à volta de um centro a artista aborda sobre uma nova perspectiva, um paradoxo entre vertical e horizontal. Quando apresenta a série de trabalhos na vertical expondo-os na parede, aquela que se pode considerar das formas mais convencionais de expor uma obra, para este conjunto de trabalhos revela-se como uma oposição à sua perspectiva original, tornando-os ainda mais abstratos. Repare-se que a série representa um trabalho que convoca a horizontalidade, uma vez que se trata de contornos das sombras em projeção de diversas jarras de flores ou plantas sobre um foco de luz, tendo a própria base da jarra como centro do desenho no papel, no entanto apresentam-se em formato vertical. Noutro caso, em Sombra Deitada (Fig. 49) fala de uma peça mais ligada ao artesanato de um lençol onde é bordado um corpo em posição fetal. Esta imagem foi pensada, projetada, desenhada e bordada em formato horizontal, no entanto é apresentada na vertical, como um lençol estendido. Esta escolha do formato de exposição é sempre um pormenor que influencia a absorção da obra pelo espectador, e que pode, como nestes casos, contrapor-se ao seu formato de origem. Fazendo referencia com o projeto autoral, percebemos algumas preocupações que existem no momento de apresentação. Em primeiro

[106] Etimologia da palavra "Fogo-fátuo". Acedido em https://dicionario.priberam.org/fogo-f%C3%A1tuo a 03-09-2022

[107] Idem, ibidem.

[108] Título da exposição de Lourdes Castro, presente no Museu de Arte Contemporânea de Serralves de 18 de Maio a 18 de Outubro de 2020. Acedido em https://www.serralves.pt/ciclo-serralves/a-vida-como-ela-e-lourdes-castro-na-colecao-de-serralves/ a 13-07-2022

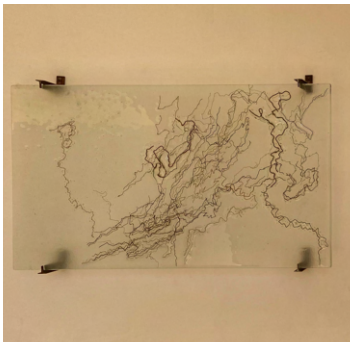


Fig. 47: Catarina Bach, Fogo-fátuo (2022)

Fig. 48: Catarina Bach, Detalhes do desenho e das bolhas da peça Fogo-fátuo (2022)

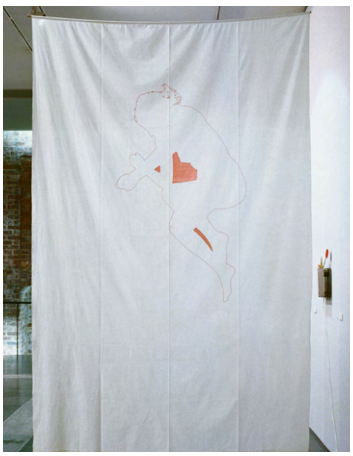


Fig. 49: Lourdes Castro, Sombra Deitada (1970) Lençol bordado à mão

(109) Workshop de vidro soprado realizado na Marinha Grande, Leiria, de 3 a 11-04-2022.

Fig. 50: Catarina Bach, Estruturas de metal para exposição das peças. Metal utilizado - ferro enferrujado (2022)

lugar, uma vez que falamos de uma superfície tão exigente e dependente como é o vidro no geral, é necessário pensar num objeto que consiga suportar as peças, isto porque estas não se suportam a si mesmas. Em exceção às últimas criações, tais como as de vidro soprado e as peças de fusão com várias camadas de chapas de vidro (peças pesadas e tridimensionais), todas as outras se resumem a peças delicadas entre 4 mm a 6 mm de espessura. Por este motivo, as estruturas (Fig. 50), também de metal, tornaram-se fundamentais (Ver Anexos - Estruturas de metal, Fotografias do processo). São estas que mantêm a peça, pela parede, chão ou teto, de forma estável e na orientação que lhes compete. O metal é um material interessante a nível simbólico, sendo que, uma vez em processo de oxidação quando exposto a humidade, reage ao tempo e ao ambiente que a envolve, enferrujando; adapta-se, como se tivesse vida própria.

Por fim, através de um workshop de vidro soprado(109) (Fig. 51), descobre-se as capacidade do vidro a nível tridimensional. Até aqui, a linhagem do trabalho mantém-se fiel à bidimensionalidade da pintura, em exceção aos pormenores de relevo que dão um certo volume e textura aos seus resultados. No entanto, sem interesse em prender o projeto a uma especificidade única, surge uma vontade de explorar o volume em dimensões mais escultóricas dentro das possibilidades da técnica. Em ambas as peças realizadas em contexto de workshop, Corpo Adentro (Fig. 52) e Vazio Cheio (Fig. 53) explora a matéria líquida do vidro e das suas forças e resistências contra o fio de arame. No entanto, uma vez que a técnica de vidro soprado requer equipamento, material e formação específica, será uma área a percorrer e a aprofundar mais em diante.

Fig. 51: Catarina Bach, Produção das peças de vidro soprado em contexto de workshop (2022)

Fig. 52: Catarina Bach, *Corpo Adentro* (2022)

Fig. 53: Catarina Bach, *Vazio Cheio* (2022)

CONCLUSÃO

Abrir este projeto através das diferentes simbologias e interpretações da palavra "sombra" não surge por acaso. Para dar uso à palavra em outros contextos, atribuindo-lhe um conceito diferente, é necessário compreender totalmente o seu significado primário. Por esse motivo, o sub-capítulo A Sombra enquanto conceito: a sua simbologia e representações vem mostrar grande parte das significações da palavra em diferentes setores, sejam eles literários, históricos, filosóficos ou psicológicos. Nos sub-capítulos seguintes, em Breve introdução à experiência sensível e A Sombra enquanto figura de substituição: uma exteriorização, entende-se os motivos deste novo conceito - a Sombra, com S maiúsculo. Apesar da função da palavra Sombra se tornar agora numa metodologia de construção de imagens, maioritariamente de desenhos, que representam o interior de um ser-espírito, o seu significado mais convencional não fica assim tão longe deste que se atribui. Em ambos os casos (sombra e Sombra), fala-se de uma imagem projetada. No caso da sombra, sabemos que ela projeta, pela luz, a silhueta de alguém ou de alguma coisa. Essa projeção é imaterial, apesar de visível e de se constatar a sua presença. Por outro lado, a Sombra projeta um interior que é inacessível e igualmente imaterial, mas que o seu objetivo é materializar-se e torna-se presente por meio da ação de criar, de produzir uma obra artística. É nesse momento de criação que se pode constatar a sua presença. Denomina-se como Sombra uma vez que se refere a uma projeção, mas neste caso, em vez de se projetar através do material transformando-se em imaterialidade, agora parte do imaterial para se transformar em materialidade (de dentro para fora). Esta é, de forma resumida, a linguagem poética da ação utilizada na prática artística autoral e que se comprova na primeira parte da investigação. Posto isto, o objetivo é o conhecimento, a evolução e o aprofundamento de si-mesmo. Esta insistência sobre um exercício de autognose manifesta-se como uma necessidade. O questionamento filosófico é essencial para a vida e para o ser humano, primeiro porque permite evoluir a diferentes níveis, como eu-espírito, eu-corpo e eu-mundo, e segundo porque mantém a mente desperta e disposta a novas perspectivas e visões. Contudo, apesar da investigação se debruçar sobre eu-espírito, aprofundando acerca do ser interior, o questionamento sustenta-se com base na produção artística e medita sobre os seus resultados. No entanto este projeto não pretende tornar-se como único e absoluto. Pelo contrário, deixa em aberto para outro tipo de interpretações, uma vez que o tema refere algo de tão enigmático e abstrato e, ao mesmo tempo, bastante pessoal e íntimo.

Por meio da produção de arte, compreende-se a sua potendialidade pela forma de atribuir uma nova visão, conceitos e simbologias. Aqui, a palavra Sombra surge em diferentes momentos do relatório com um novo propósito, representando os resultados obtidos enquanto projeções interiores exteriorizadas. E por isso, valoriza-se a capacidade da arte em dar resposta a conteúdos como os que são apresentados nesta investigação. Em resposta a estes conteúdos, o capítulo seguinte, *Métodos para produção de Sombras*, mostra um conjunto de motivações que fazem criar estas Sombras, onde a intuição é a principal. A intuição atua sobre o nosso corpo de forma inexplicável e misteriosa, que permite levá-lo a traduzir experiências também estas incompreensíveis. Apoderando-se desta influência que permanece nos enigmas da vida, percebe-se a importância que esta exerce sobre a produção da arte. Alguns artistas, nomeadamente Wassily Kandinsky, Lourdes Castro, Andy Goldsworthy e Etsuko Ichikawa trabalham também de acordo com este fenómeno, dando vida a resultados únicos e irrepetíveis. Como para Lourdes Castro e Emil Lukas, produzir uma obra de arte é um fazer que procura sempre um motivo, mesmo que ele apenas venha a surgir momentos depois (ou não surja de todo). Por um momento transcendente como este, é necessário libertar o corpo do racional e deixá-lo atuar pelas sensações e emoções. Este é o motivo de a prática ser um tempo tão meditativo, tão próprio.

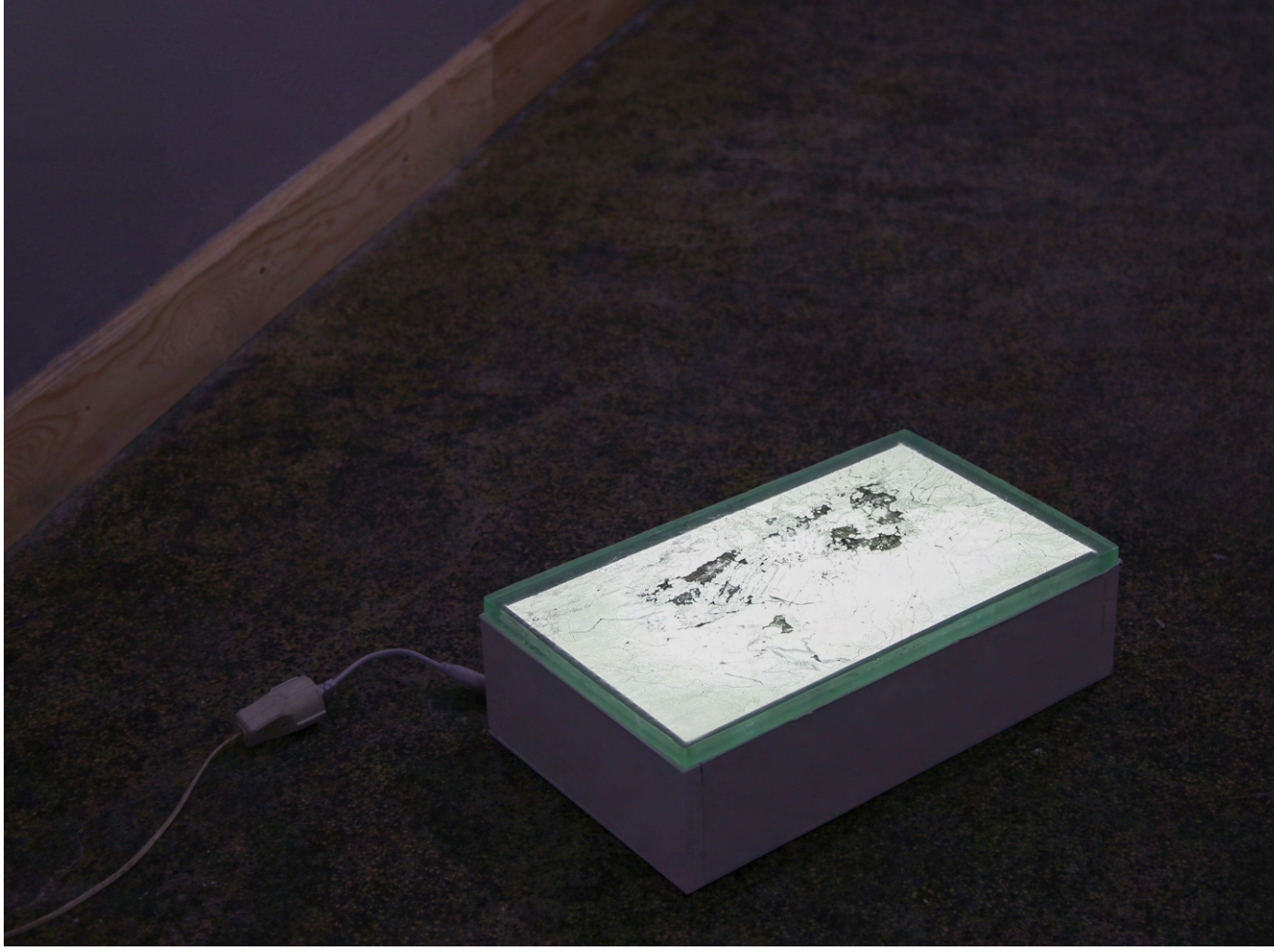
O último capítulo revela as implicações que levaram à realização das obras, num âmbito mais técnico. Por muito que se pretenda evitar ter controlo absoluto sobre o crescimento da obra, é indispensável ter alguma influência. Uma vez que se trabalha com o vidro, uma matéria tão complexa e imprevisível, são necessárias algumas exigências. É necessário ter o cuidado de realizar várias experiências primeiro de forma a atingir os requisitos pretendidos. No entanto, depois de conhecermos melhor o material, percebe-se que exigências se pode não controlar. Ou seja, é preciso controlar para aprender onde não controlar. Na fusão do vidro, por exemplo, existe uma série de possibilidades para evitar que a peça crie bolhas ou deformações, como se pode perceber pelo workshop de Goshka Bialek anunciado no sub-capítulo *O vidro e as suas (in)compatibilidades: Cobre, latão e ferro*. Porém, é exatamente neste parâmetro que não se quer controlar, dando liberdade à peça para "respirar". A partir daqui, com todo o conhecimento que o projeto atribuiu, tanto a nível teórico como prático, torna-se difícil dar por concluído um caminho que ainda agora começou. No entanto, à medida que cada peça é construída,

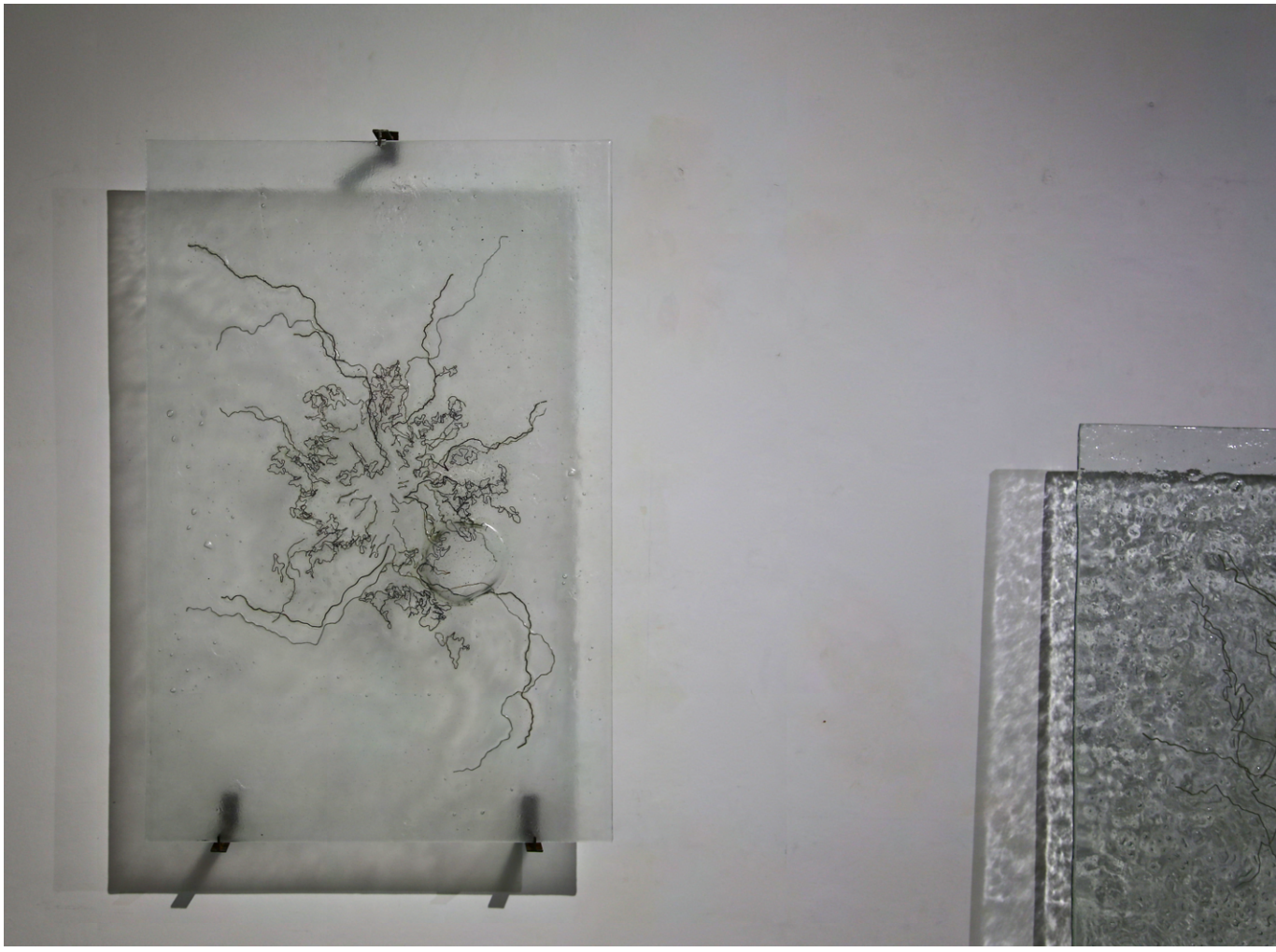
projeta-se em cada uma delas uma nítida evolução a nível técnico, compreendendo melhor a complexidade do vidro.

Em suma, de forma a concluir, percebe-se que todo este projeto desvenda questões íntimas de quem as idealiza e produz, havendo a possibilidade de existir ainda quem se identifique com este projeto, seja por interpretações parecidas ou completamente ditintas, demonstrando o poder que a arte tem em contribuir para a melhor compreensão de questões filosóficas como as que foram aqui tratadas. Por uma linguagem poetizada, foi-se debruçando sobre intelectos de difícil compreenção, como as emoções e as sensações, de forma a reaproximar o corpo à sua essência, fazendo o seu caminho inverso - do incopóreo ao corpo.

CATÁLOGO

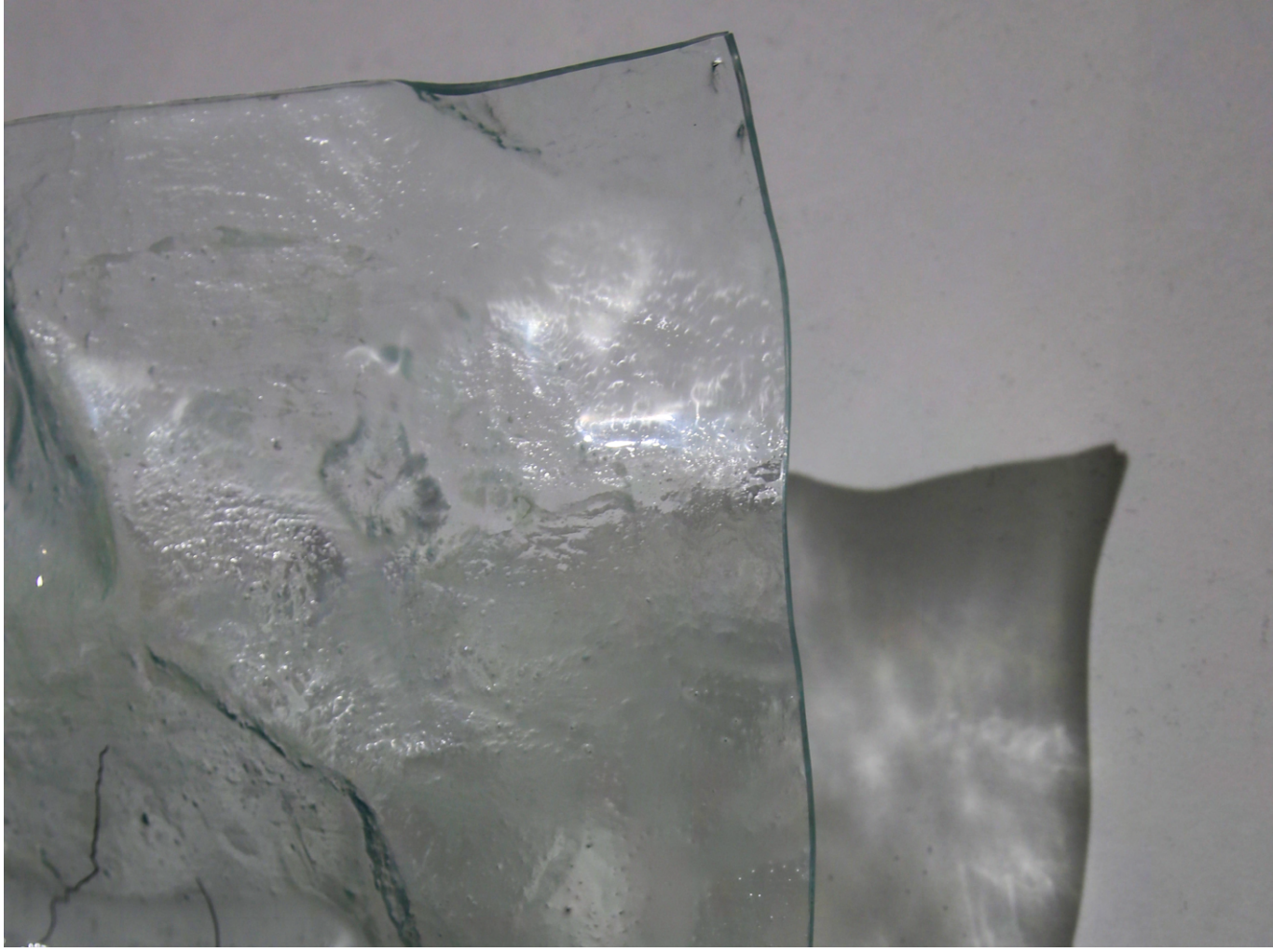
Cartaz da exposição final Do Incorpóreo ao Corpo de Catarina Bach, 2022

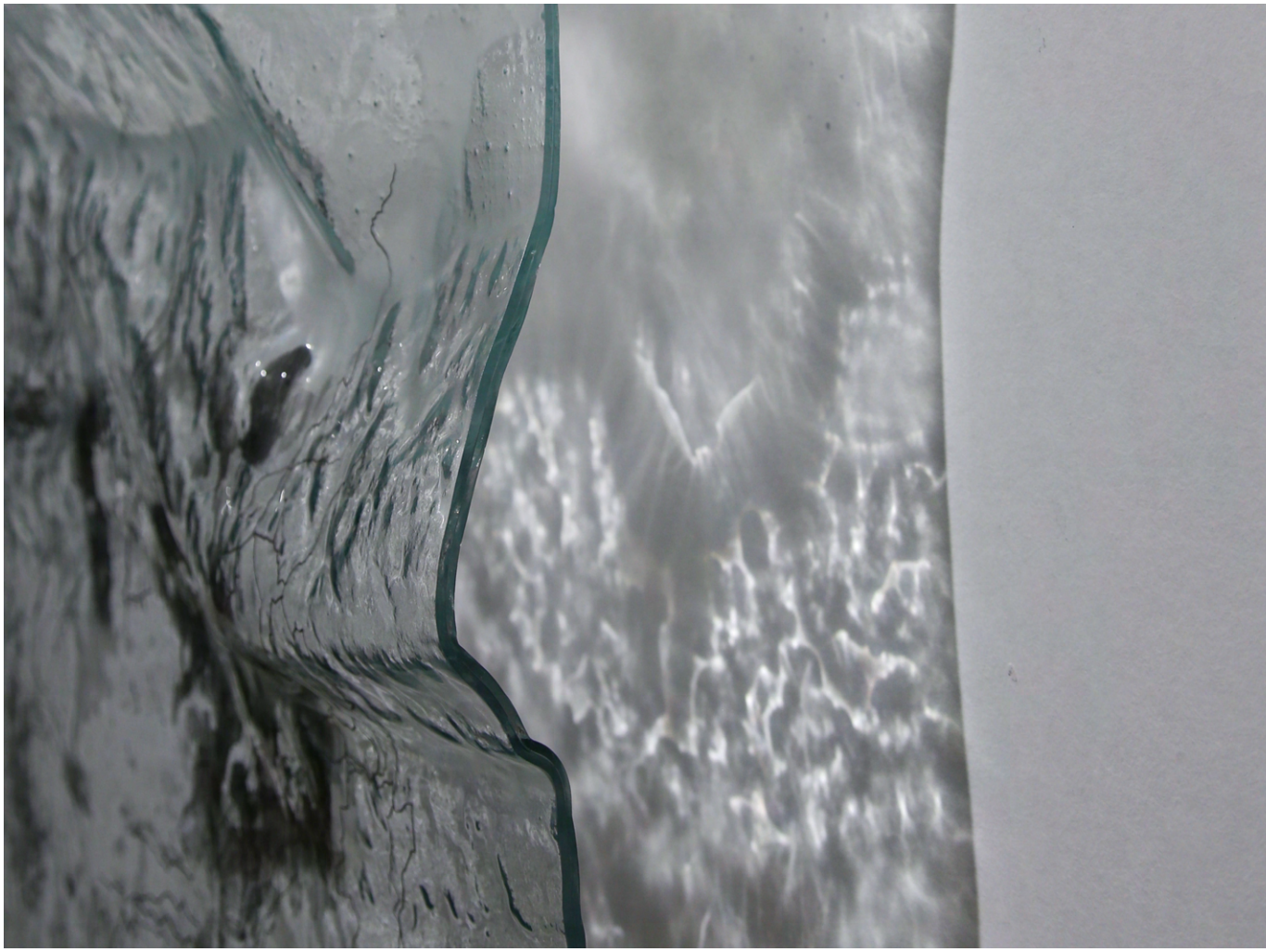




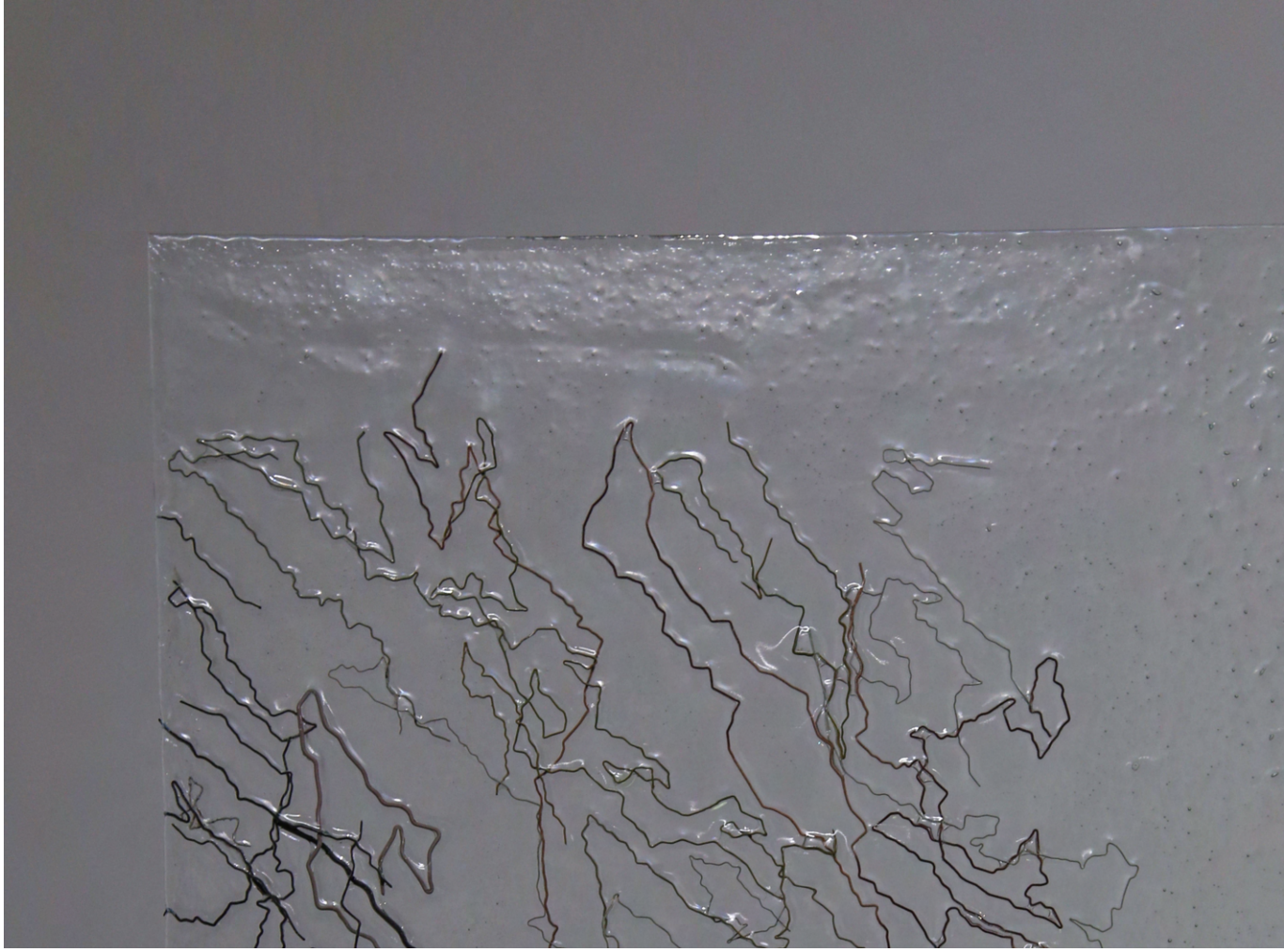
"O que eu tento traduzir-vos é mais misterioso, incrusta-se nas
próprias raízes do ser, na fonte impalpável das sensações."

Paradoxum
Fusão de vidro com grafite, carvão e chalk
100x65 cm
2022

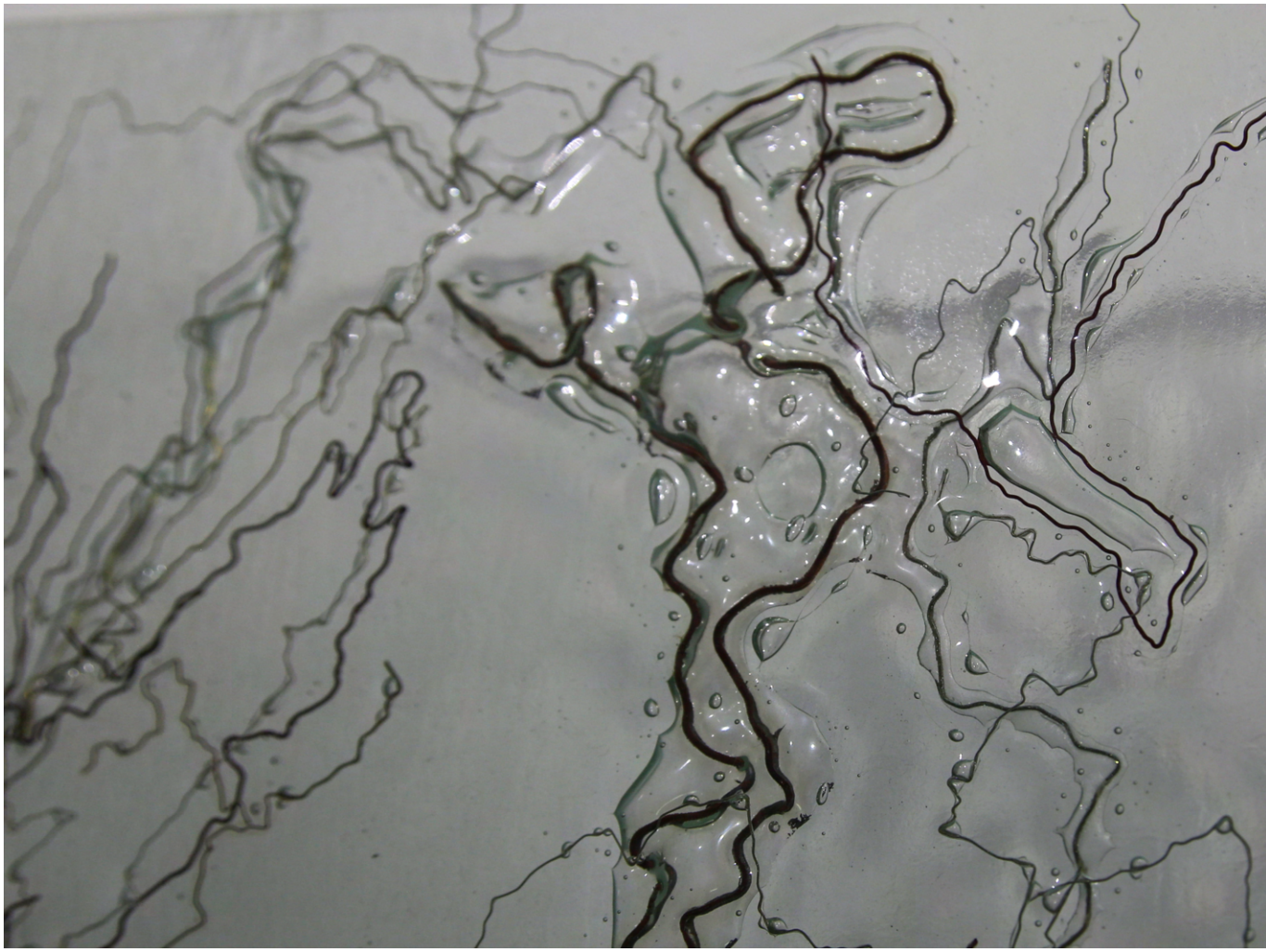




Depois do movimento, o que sobra I
Fusão de vidro com fio de arame
115x80 cm
2022

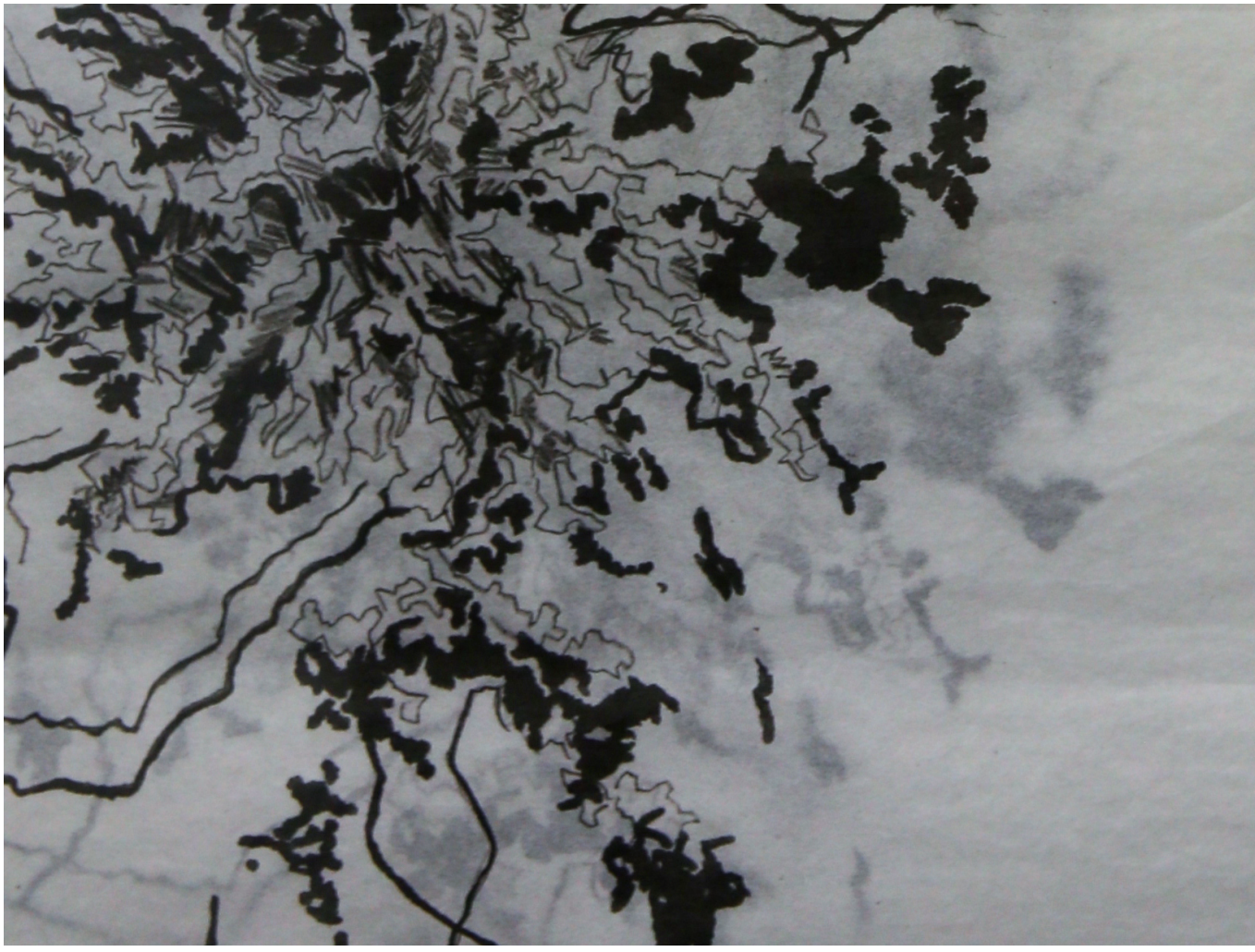


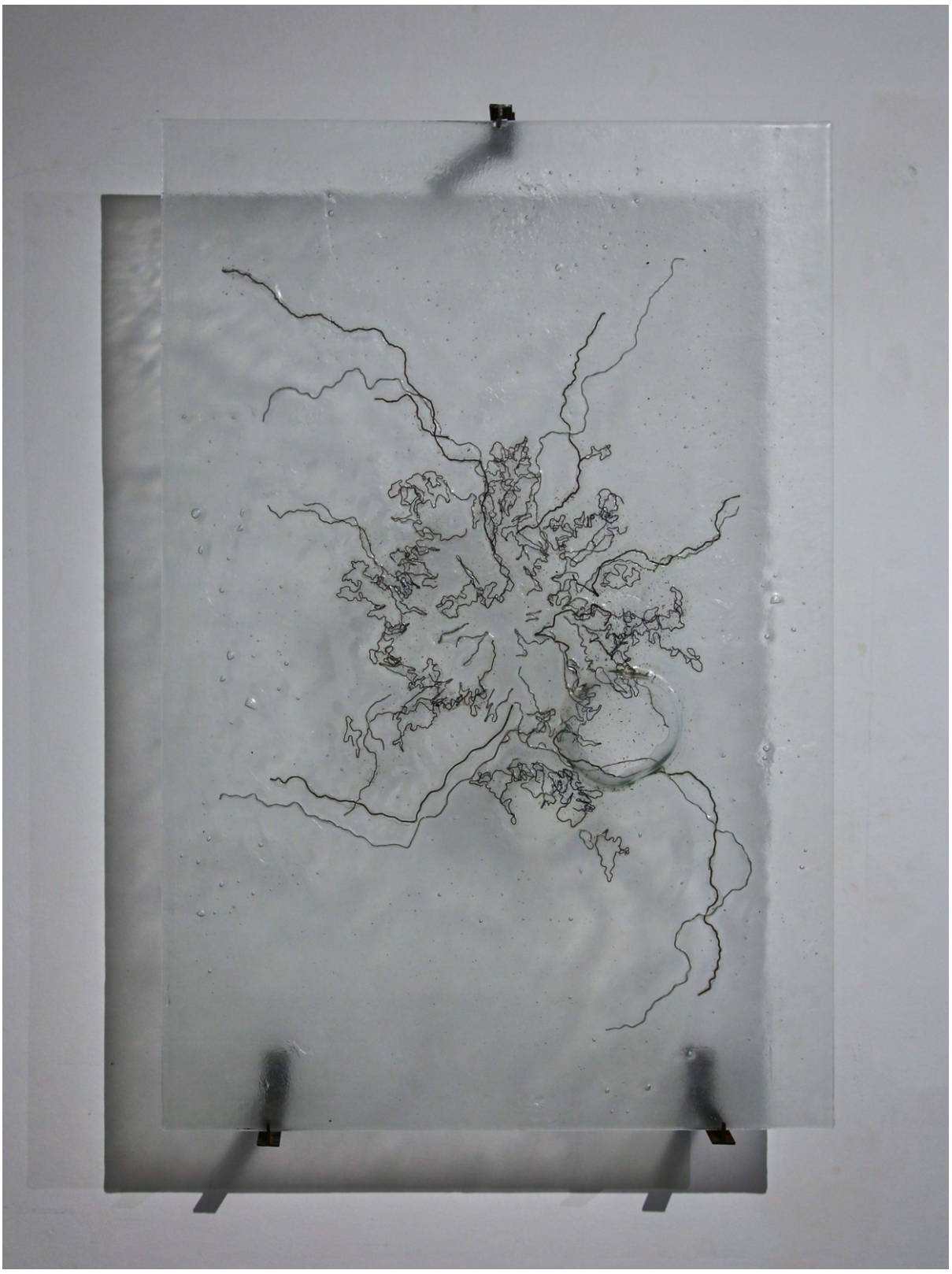
Fogo-fátuo
Fusão de vidro com fio de arame
60x100 cm
2022



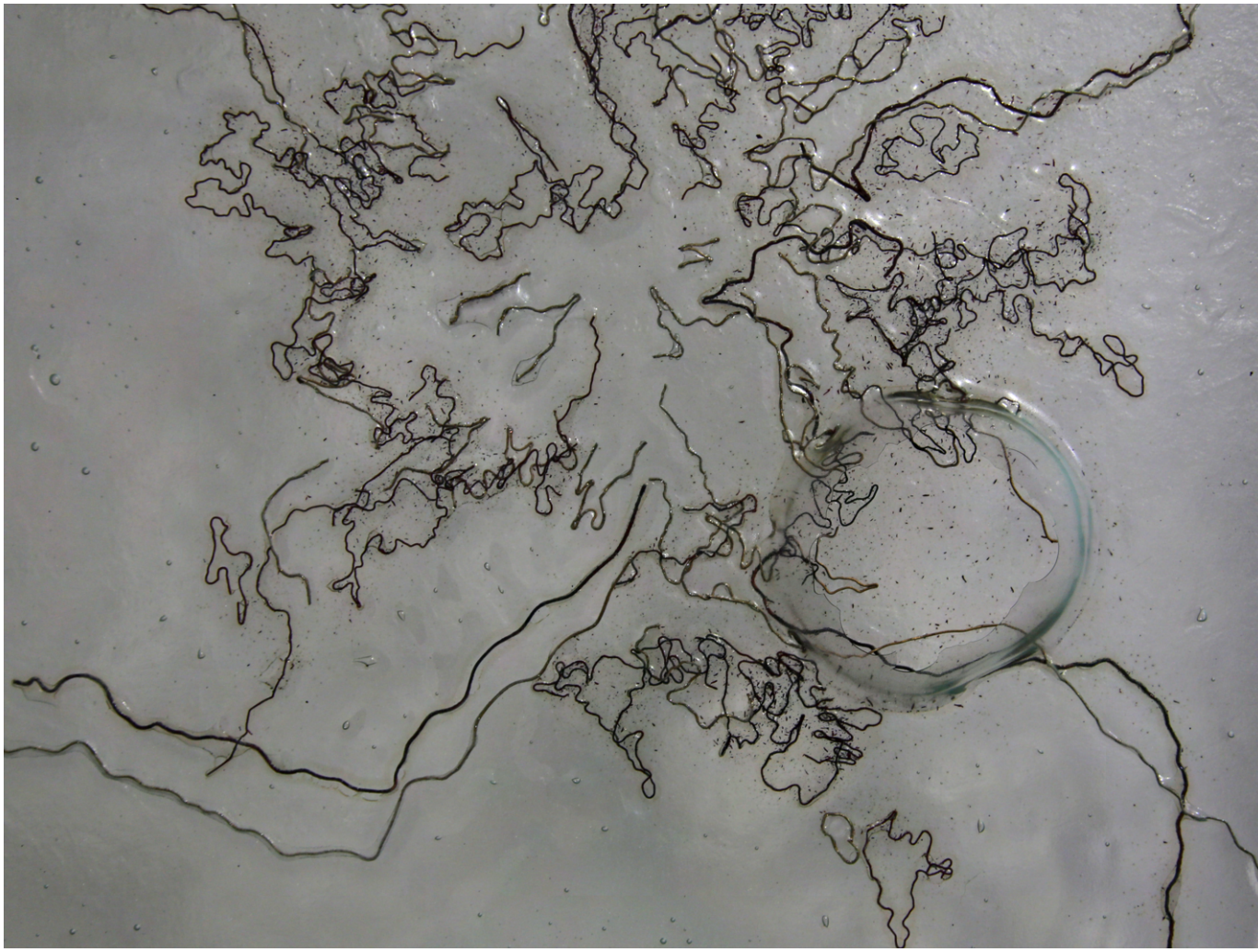
Corpo Adentro
Vidro soprado com fio de arame
32x13x10 cm
2022

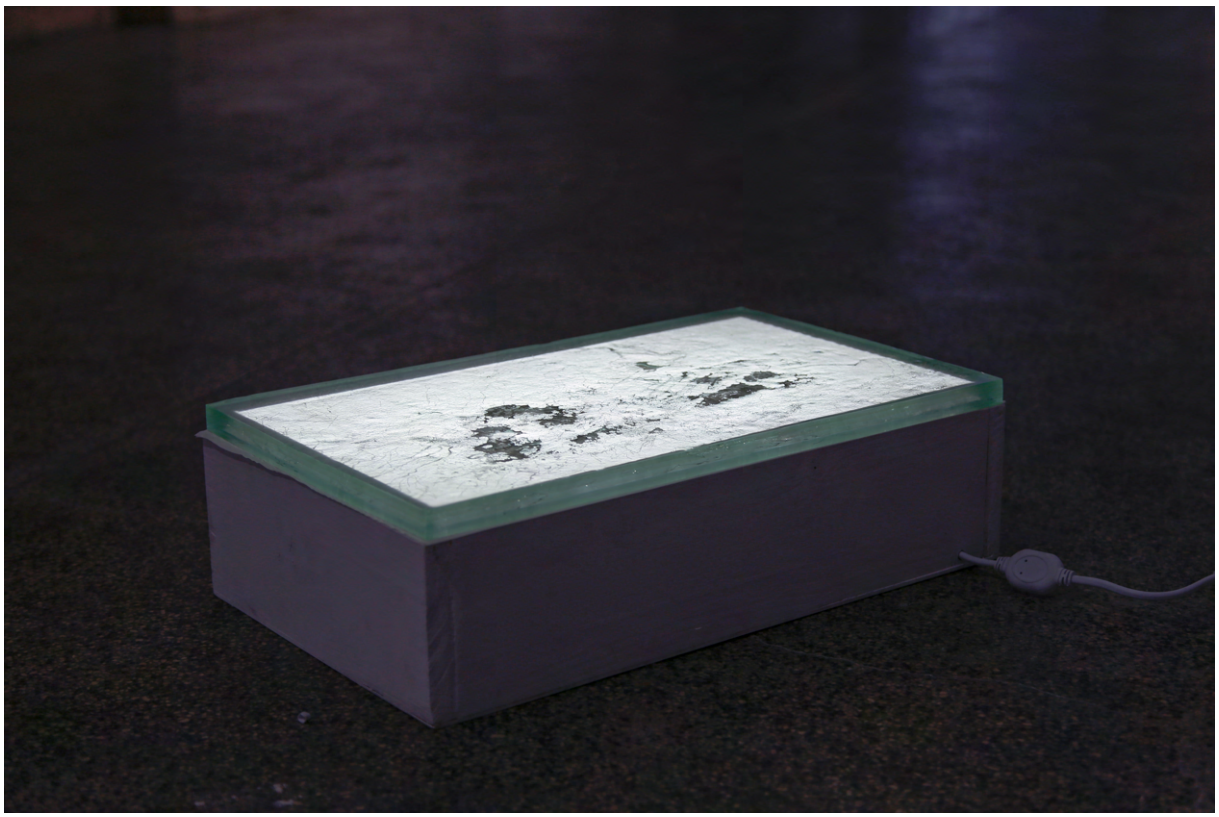
S/Título
Sobreposição de impressões litograficas sobre papel de arroz japonês
52x34.5 cm
2022

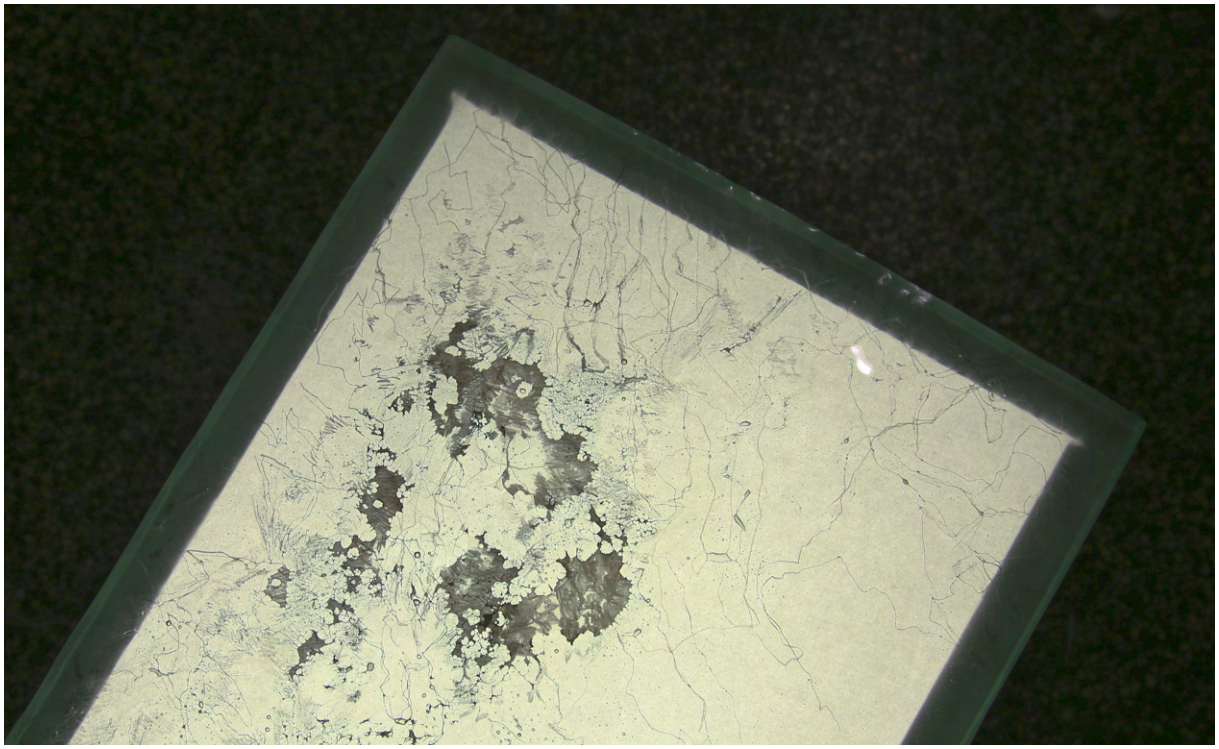




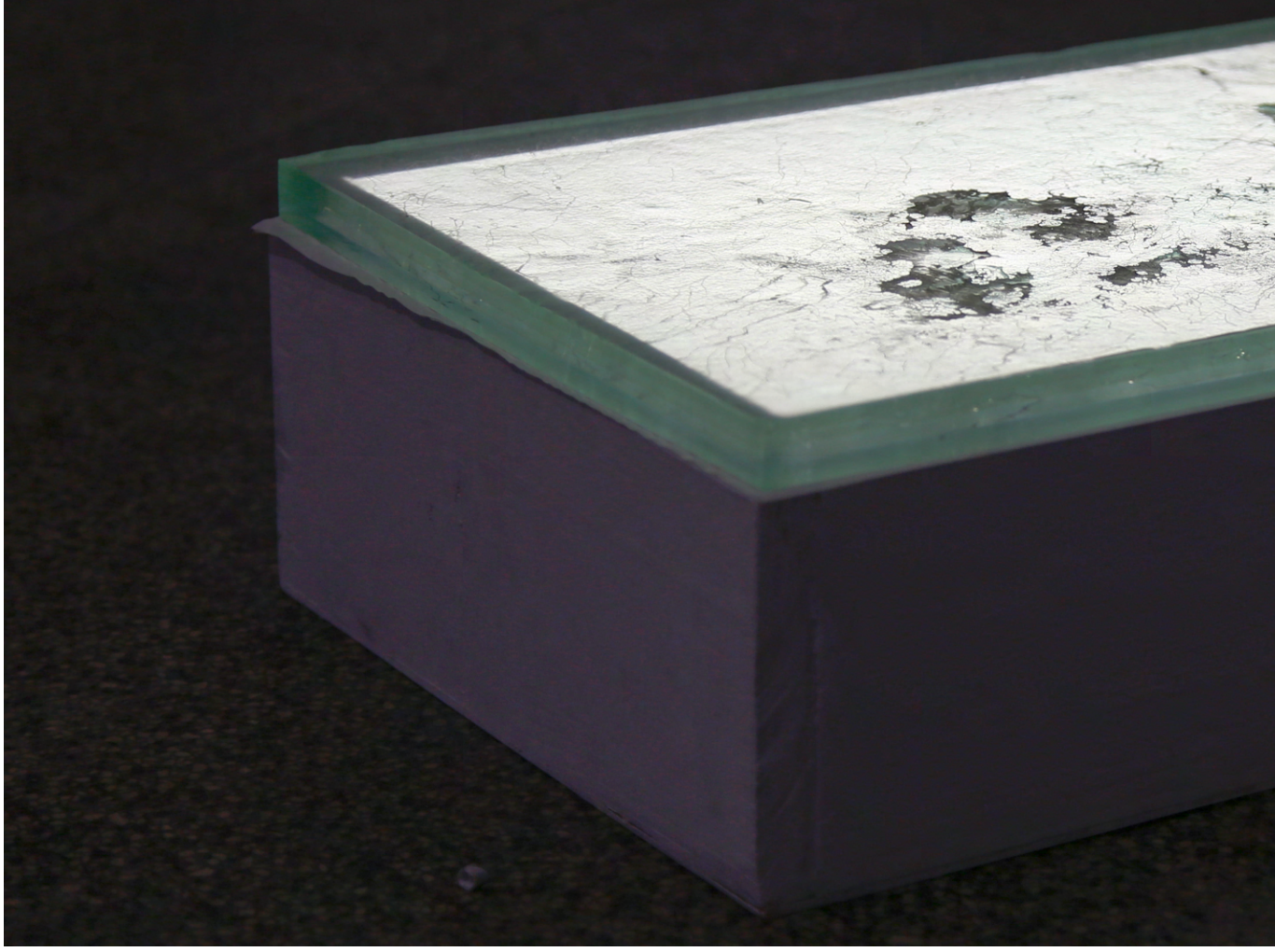
Pneuma
Fusão de vidro com fio de arame
90x60 cm
2022



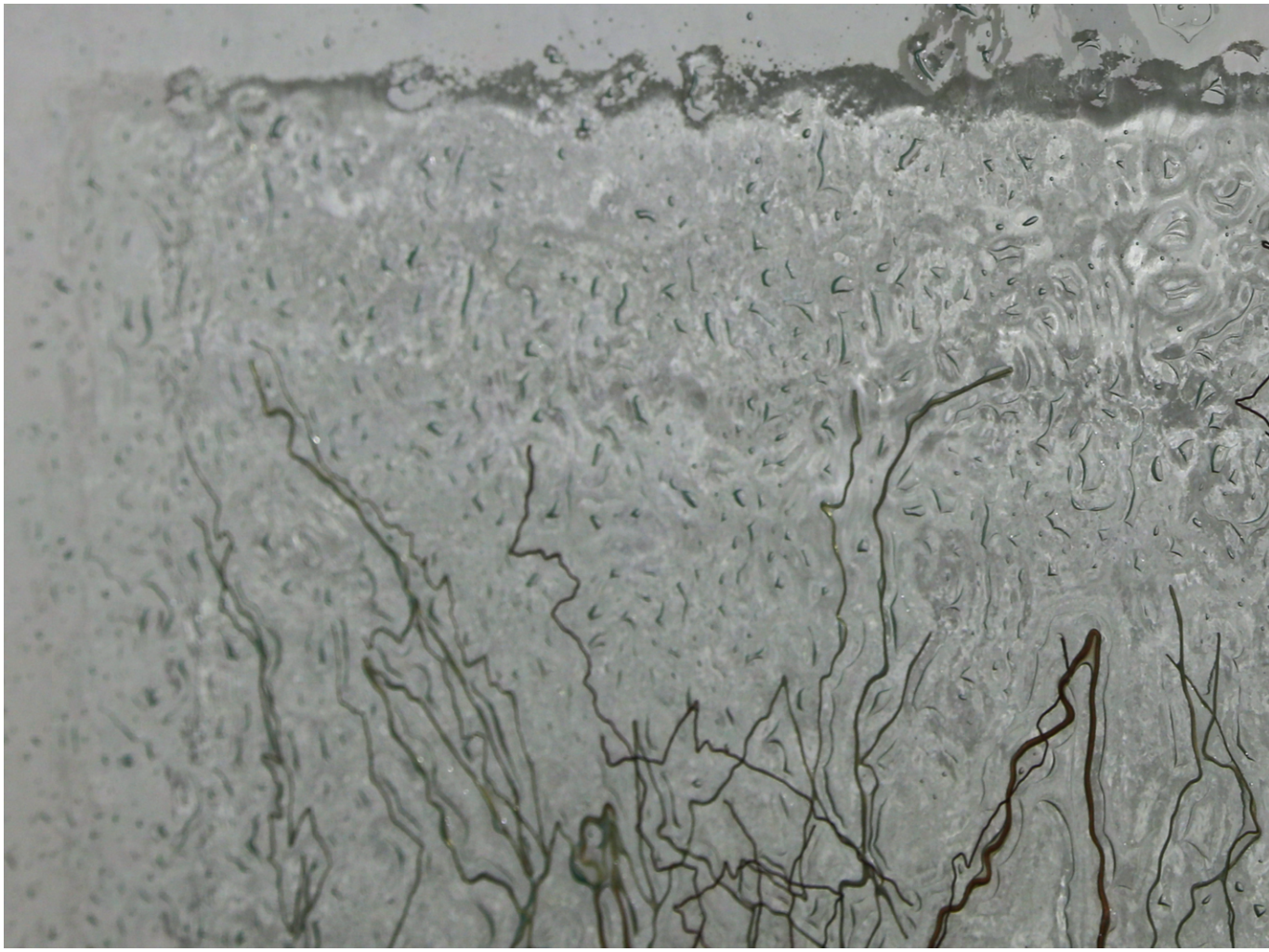




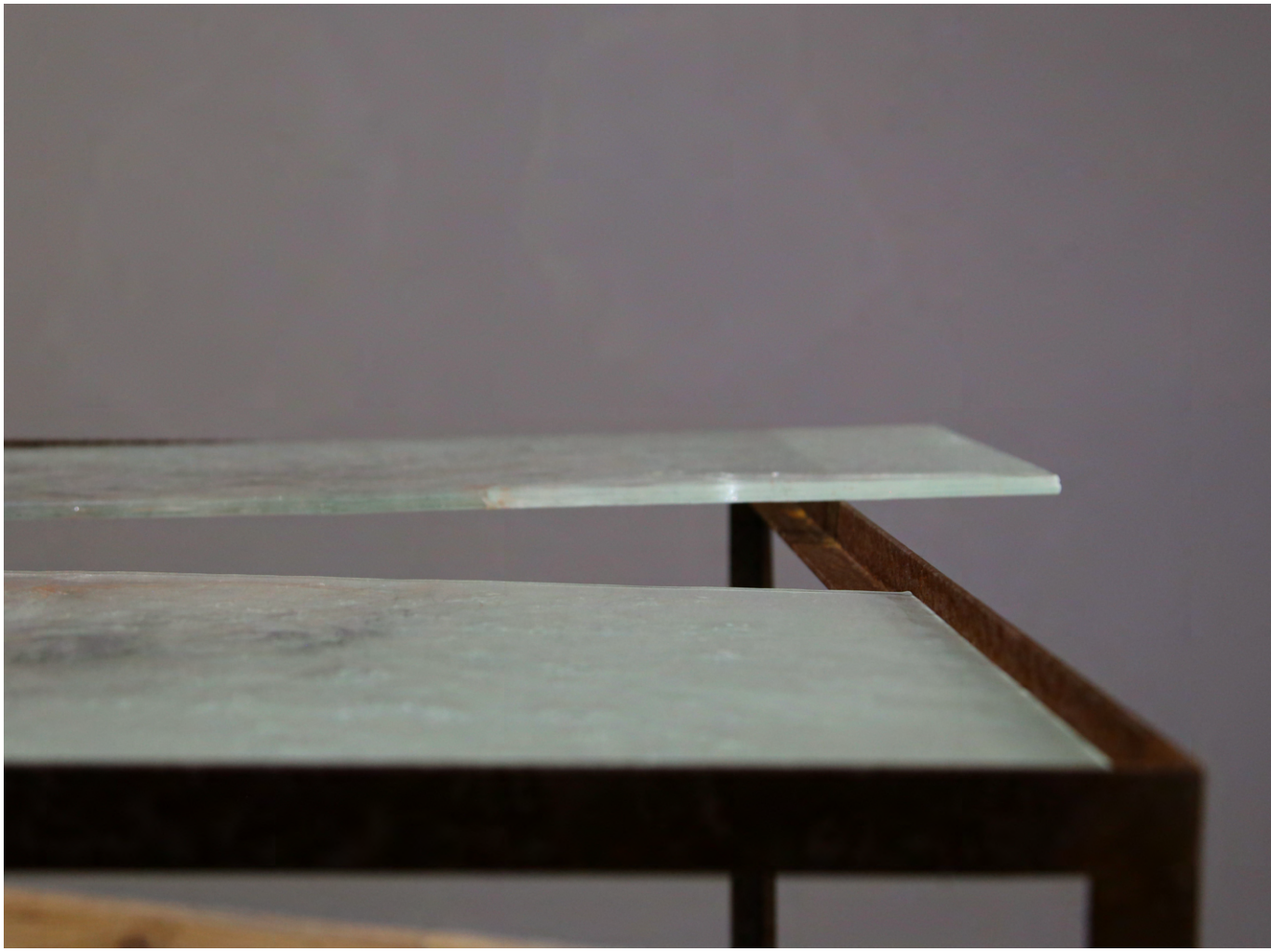
Fragmentado
Peça de fusão de vidro com grafite, carvão e chalk sobre caixa de luz
30x50 cm
2022



Manto de Existência
Peça de fusão de vidro com fio de arame
120x95.5 cm
2022



Opacidade da linha (díptico)
Peça de fusão de grafite, sanguínea e sépia
90x28 cm x 2
2022



Vazio Cheio
Vidro soprado com fio de arame
28x22x20 cm
2022

ÍNDICE DE FIGURAS

Fi. 1: Catarina Bach, *Sou a minha própria sombra* (2021) Fase 1 - desenhar as próprias sombras. Desenho a marcador sobre tecido tingido. Projeto performativo.

Fig. 2: Catarina Bach, *Sou a minha própria sombra* (2021) Fase 2 - bordar as próprias sombras desenhadas. Bordado com linha de algodão sobre tecido tingido. Projeto performativo.

-"Todos nós temos uma sombra. Essa sombra define-nos, faz parte de nós e da nossa essência. De modo literal, ela define o volume do nosso corpo, a sua forma e grandeza. Não é capaz de refletir os pormenores do nosso corpo que facilita o reconhecimento, como acontece no reflexo de um espelho. No fundo, a sombra apresenta apenas a forma do obstáculo que se colocou diante da luz, provocado um espaço ausente dela (da luz). No entanto, partindo para uma interpretação menos literal, buscando a ideologia de Carl Jung que nomeia a "sombra" como um arquétipo importante dentro da psicologia, de acordo com James Hall, no livro A Experiência Jungiana, define a sombra como "uma parte inconsciente da personalidade caracterizada por traços e atitudes, negativos ou positivos, que o Ego consciente tende a ignorar ou a rejeitar" (p. 219). Ou seja, a sombra, para além de representar o vazio do nosso corpo, num sentido mais profundo simboliza ainda um conjunto de elementos que nos caracterizam independentemente da sua posição, negativa ou positiva. É importante acreditar nessa sombra que nos pertence e que está em nós, e aceitá-la. Portanto, a minha proposta de autorrepresentação para este projeto surge com o objetivo de marcar esses meus vestígios, de tornar as sombras em matéria, de acreditar nelas e de as aceitar. Pelo meio do desenho, marco a silhueta do meu corpo ao longo de uma tarde, num pedaço de tecido tingido, resultando num aglomerado de linhas praticamente incompreensíveis. De forma a prender esse desenho ao tecido de forma permanente, bordo."

Fig. 3: Catarina Bach, Imagem de referência para produção de desenhos (2022) Praia Vale Furado, Pataias.

Fig. 4: Catarina Bach, Imagem de referência para produção de desenhos (2022) Praia Vale Furado, Pataias.

Fig. 5: Catarina Bach, Imagem de referência para produção de desenhos (2022) Praia Vale Furado, Pataias.

Fig. 6: Catarina Bach , Lista de desejos - Reconexão (2021) Escrita sobre papel hidrosolúvel. Projeto performativo.
-"Através de um papel que se dissolve em água, escrevemos sobre ele, de forma contínua e persistente, essas palavras importantes. A ideia é ser interpretado como "eu sou tu, tu és eu", mas escrito sem a vírgula, de forma seguida - eu sou tu és (..). A ideia surge numa altura em que é urgente (não só agora, mas sempre) compreendermos que, apesar de diferentes somos todos iguais, somo todos da mesma matéria e estamos eternamente interligados. Precisamos de nos reconectar, de nos unir. Como um ritual, todo o papel é preenchido com esta ideia, de forma já quase obsessiva, como um desejo que queremos mesmo que se realize. No fim, esta ideia esvanece-se. Como é costume, para que o desejo se realize, temos de "apagar as velas"."

Fig. 7: Wassily Kandinsky, Wassily Kandinsky Painting (2017) Frames de vídeo.
Acedido em https://www.youtube.com/watch?v=Bc83-deRcKMo a 16-08-2022

Fig. 8: Wassily Kadinsky, Impression III (concert) (1911) Óleo sobre tela. Dimensões: 100.5x 78.5 cm. Lenbachhaus, Munich, Alemanha.
Acedido em https://artsandculture.google.com/asset/impression-iii-concert/mgHAxu9viwsUPg?hl=pt-br a 21-08-2022

Fig. 9: Wassily Kadinsky, Yellow-red-blue (1925) Óleo sobre tela. Dimensões: 38x55.7 cm. Bauhaus Dessau, Dessau-Roßlau, Alemanha.
Acedido em https://artsandculture.google.com/asset/yellow-red-blue-no-314-wassily-kandinsky/5QG5ZG7PLO-lIQ a 21-08-2022

Fig. 10: Alexander Liberman, Wassily Kandinsky's painting cabinet with his 1935 Two Green Dots (1954) Fotografia. Dimensões: 40.6x50.8 cm. Paris, França.
Acedido em https://www.icp.org/browse/archive/objects/wassily-kandinskys-painting-cabinet-with-his-1935-two-green-dots-paris a 03-08-2022

Fig. 11: Wassily Kandinsky, Two green dots (1935) Óleo sobre tela. Dimensões: 115x162,5 cm. Centre Pompidou, Paris, França.
Acedido em https://artsandculture.google.com/asset/two-green-points-kandinsky-vassily/agEAb3sDKHnxbA a 21-08-2022

Fig. 12: Lourdes Castro, Avessos Encadeados - Sombra (1971) Livro bordado. Possibilidades da palavra Sombra. Paris, França.
Acedido em http://www.lazer.publico.pt/exposicoes/350514_lourdes-castro-todos-os-livros a 12-08-2022

Fig. 13: Lourdes Castro, Sombra projectada de Adami (Paris) (1967) Plexiglass recortado e pintado. Dimensões: 130x100x6 cm. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal.
Acedido em https://artsandculture.google.com/asset/adami-s-projected-shadow-paris-lourdes-castro/6AFLeGGpZd8ZNA?hl=pt-pt a 20-08-2022

Fig. 14: Lourdes Castro, Sombras à Volta de um centro (Cearas-Lentilhas) (1985) Lápis de cera e lápis de cor c/ colagens sobre papel. Dimensoões: 48x76,7 cm. Quinta do Monte, Madeira, Portugal.
Acedido em Castro, L. (2003). Sombras à volta de um centro (Assírio & Alvim Ed.) p. 89

Fig. 15: Lourdes Castro, Sombras à Volta de um centro (Miosótis) (1984) Lápis sobre papel. Dimensões: 37,5x55 cm. Quinta do Monte, Madeira, Portugal.
Acedido em Castro, L. (2003). Sombras à volta de um centro (Assírio & Alvim Ed.) p. 73

Fig. 16: Lourdes Castro, A Montanha de Flores (1988-2013) Video-instalação com acumulações de pétalas de málva. Imagem da obra como cartaz da exposição A Vida como ela é (2020) no Museu de Arte Contemporânea de Serralves. Porto, Portugal.

Fig. 17: Emil Lukas, Clearing #1511 (2016) Fio sobre moldura de madeira pintada com pregos. Dimensões: 63,5x63,5x8,9 cm.
Acedido em https://hosfeltgallery.com/artists/40-emil-lukas/works/11904-emil-lukas-clearing-1511-2016/ a 12-08-2022

Fig. 18: Emil Lukas, Inquiry of even expanse (2019) Fio sobre moldura de alumínio e madeira com gesso pintada e com pregos. Dimensões: 1125,7x125,7x15,6 cm.
Acedido em https://www.speronewestwater.com/exhibitions/emil-lukas5#tab:slideshow;slide:1 a 12-08-2022

Fig. 19: Emil Lukas, Surface event #1391 (2014) Pintura e tinta da china sobre tela em painel de madeira. Dimensões: 134,6x165,1x6,3 cm.
Acedido em https://hosfeltgallery.com/artists/40-emil-lukas/works/11002-emil-lukas-surface-event-1391-2014/ a 12-08-2022

Fig. 20: Emil Lukas, The location of possible and impossible moves (2018) Tinta, papel e linha sob vidro em molduras de madeira pintadas. Dimensões: 33x25,4x5 cm cada moldura.
Acedido em https://www.speronewestwater.com/artists/emil-lukas#tab:slideshow;slide:1 a 12-08-2022

Fig. 21: Thomas Riedelsheimer, Rivers and Tides: Andy Goldsworthy (2002) Frame do filme documentário.
Acedido em https://topdocumentaryfilms.com/andy-goldsworthys-rivers-tides/ a 14-08-2022

Fig. 22: Andy Goldsworthy, Woven branch circular arch (1986) Escultura com ramos. Langholm, Dumfriesshire, UK.

Acedido em https://arthur.io/art/andy-goldsworthy/woven-branch-circular-arch-langholm-dumfriesshire-april a 14-08-2022

Fig. 23: Andy Goldsworthy, *Touching North* (1989) Escultura em gelo. Pólo Norte.
Acedido em https://publicdelivery.org/andy-goldsworthy-touching-north/ a 14-08-2022

Fig. 24: Miguel Edwards, *Etsuko Ichikawa: Glass Pyrograph On Beach* (2013) Fotografia de performance ao vivo. Shilshole Bay Beach Club, Seattle, EUA.
Acedido em https://www.cityartsmagazine.com/etsuko-ichikawa-glass-pyrograph-beach/ a 15-08-2022

Fig. 25: Etsuko Ichikawa, 2100° / 451° (2011) Curta-metragem. Wheaton Arts in Millville, NJ.
Acedido em https://vimeo.com/52263660 a 15-08-2022

Fig. 26: Etsuko Ichikawa, Imagem de International Festival of Glass em *Masterclass with Etsuko Ichikawa - Fluid Glass as Medium to Draw*.
Acedido em https://www.ifg.org.uk/store/p/masterclass-with-etsuko-ichikawa a 03-09-2022

Fig. 27: Etsuko Ichikawa, *Trace 7414* (2014) Pirografia de vidro sobre papel. Dimensões: 233,7x132,1 cm. Winston Wächter Fine Art, Seattle, EUA.
Acedido em https://seattle.winstonwachter.com/collection/etsuko-ichikawa-trace-7414/ a 15-08-2022

Fig. 28: Etsuko Ichikawa, *Trace 6413* (2013) Pirografia de vidro sobre papel. Dimensões: 152,4x101,6 cm. Winston Wächter Fine Art, Seattle, EUA.
Acedido em https://seattle.winstonwachter.com/collection/etsuko-ichikawa-trace-6413/ a 15-08-2022

Fig. 29: Etsuko Ichikawa, *Trace 2119* (2019) Pirografia de vidro sobre papel de aguarela. Dimensões: 76,2x114,3 cm. Winston Wächter Fine Art, Seattle, EUA.

Acedido em https://seattle.winstonwachter.com/collection/etsuko-ichikawa-trace-2119/ a 15-08-2022

Fig. 30: Catarina Bach, estudo para projeto (2021) Desenho a caneta e esperográfica vermelha sobre papel e acetato. Dimensões: 29,7x21 cm.

Fig. 31: Catarina Bach, estudo para projeto (2021) Desenho a grafite e esperográfica vermelha sobre papel. Dimensões: 29,7x21 cm.

Fig. 32: Catarina Bach, Desenhos no retro-projetor (2021-2022) (Fotografias do processo de desenvolvimento do desenho)

Fig. 33: Thomas Riedelsheimer, *Rivers and Tides: Andy Goldsworthy* (2002) Frames do filme documentário.
Acedido em https://topdocumentaryfilms.com/andy-goldsworthys-rivers-tides/ a 14-08-2022

Fig. 34: Catarina Bach, *Estudo IV* (2022) Desenho a caneta, marcador e tinta sobre papel. Dimensões: 70x50 cm.

Fig. 35: Catarina Bach, *Estudo V* (2022) Desenho a caneta, marcador, tinta, lápis e aguada sobre papel de aguarela. Dimensões: 70x100 cm.

Fig. 36: Catarina Bach, Detalhe da fusão do vidro com metal (2022) (Fotografia do processo de trabalho da peça *Depois do movimento, o que sobra*)

Fig. 37: CatarinaBach, Detalhe da fusão do vidro com grafite, carvão e chalk (2022) (Fotografia do processo de trabalho da peça *Paradoxum*)

Fig. 38: Palo Macho, *Just a Drawing* (2017) Fusão de vidros com desenho a grafite. Dimensões: 20,5x30x4,5 cm. Acedido em Bajcurová, K. & Petrová, S. (2020) *PaloMacho*. p. 242

Fig. 39: Palo Macho, Untitled (2013) Fusão de vidros com desenho a grafite e gravação. Dimensões: 32x21x4 cm. Acedido em Bajcurová, K. & Petrová, S. (2020) PaloMacho. p. 302

Fig. 40: Catarina Bach, Testes com grafites puras, carvão, nero e chalk - antes e depois da fusão (2021) (Fotografias do processo de trabalho)

Fig. 41: Catarina Bach, Amostra de fusão com grafites puras, carvão, nero e chalk com 5 camadas de vidro de 3mm - antes da fusão (2022) (Fotografias do processo de trabalho)

Fig. 42: Catarina Bach, Amostra de fusão com grafites puras, carvão, nero e chalk com 5 camadas de vidro de 3mm - depois da fusão (2022) (Fotografias do processo de trabalho)

Fig. 43: Catarina Bach, Pormenor da peça Fogo-fátuo - antes da fusão. Metal utilizado - fio de arame de cobre e latão (2022) (Fotografias do processo de trabalho)

Fig. 44: Catarina Bach, Pormenor da bolha da peça Pneuma - depois da fusão (2022) (Fotografia da peça na exposição Hypothetical studies of non-visible Shadows, 2022)

Fig. 45: Catarina Bach, Catarina Bach, Paradoxum (2022) (Fotografia da peça na exposição Hypothetical studies of non-visible Shadows, 2022)

Fig. 46: Catarina Bach, Detalhes da curvatura da peça Paradoxum (2022) (Fotografias de detalhe da peça na exposição Hypothetical studies of non-visible Shadows, 2022)

Fig. 47: Catarina Bach, Fogo-fátuo (2022) (Fotografia da peça na exposição Hypothetical studies of non-visible Shadows, 2022)

Fig. 48: Catarina Bach, Detalhes do desenho e das bolhas

da peça Fogo-fátuo (2022) (Fotografia de detalhe da peça na exposição Hypothetical studies of non-visible Shadows, 2022)

Fig. 49: Lourdes Castro, Sombra Deitada (1970) Lençol bordado à mão. Dimenssões: 290x180 cm.
Acedido em http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/pecas/ver/282/artist a 12-08-2022

Fig. 50: Catarina Bach, Estruturas de metal para exposição das peças. Metal utilizado - ferro enferrujado (2022) (Fotografias de detalhe da peça na exposição Hypothetical studies of non-visible Shadows, 2022).

Fig. 51: Catarina Bach, Produção das peças de vidro soprado em contexto de workshop (2022) Marinha Grande, Leiria.

Fig. 52: Catarina Bach, Corpo Adentro (2022) Vidro soprado com fio de arame de cobre e latão. Dimensões: 32x13x10 cm. (Fotografias de detalhe da peça na exposição Hypothetical studies of non-visible Shadows, 2022).

Fig. 53: Catarina Bach, Vazio Cheio (2022) Vidro soprado com fio de arame de ferro e latão. Dimensões: 28x22x20 cm. (Fotografias do resultado final, 2022).

REFERÊNCIAS

Almeida, T. M. (2011). O vidro como material plástico: transparência, luz, cor e expressão. (Tese de Doutoramento). Universidade de Aveiro.

Augusto, L. M. (2013). Freud, Jung, Lacan Sobre o inconsciente (U. Porto Press Ed. 1ª ed.).

Azevedo, S. (2020). Temporalidade, noções de palimpsesto e a força da tatilidade presentes na criação artística. RIACT: Revista de Investigação Artística, Criação e Tecnologia.

Bachelard, G. (1996). A Formação do Espírito Científico (Trad. Estela dos Santos Abreu. Contraponto Ed.)

Barrias, J. (2021). Escrever com a Luz - Notas para a Biografia de Uma Sombra (Documenta Ed.).

Bialek, G. (2017). Inner space in sculpture: the use of metal inclusions in glass. (Tese de Doutoramento). University of Sunderland.

Buchanan, P. (2018). The nature of Andy Goldsworthy. The Architectural Review. Acedido em https://www.architectural-review.com/essays/the-nature-of-andy-goldsworthy

Castro, L. & Zimbro, M. (2010). À luz da sombra (Fundação de Serralves & Assírio e Alvim Eds.).

Castro, L. (1970) Um Dia Com…. RTP Arquivos. Acedido em https://arquivos.rtp.pt/conteudos/um-dia-com-lourdes-castro

Castro, L. (2003). Sombras à volta de um centro (Assírio & Alvim Ed.)

Castro, L. (2016). Incerteza Viva, 32ª Bienal de São Paulo. Acedido em http://www.32bienal.org.br/pt/participants/o/2572

Castro, L. (2016). Os meus Álbuns de Família, um a um. Culturgest. Acedido em https://pre2018.culturgest.pt/2016/expos/lourdescastro.html#gsc.tab=0

Castro, L. (2013) Fotonovelos /Entrevistador: M. Wandschneider. Porta33. Acedido em https://www.porta33.com/porta33_madeira/exposicoes/content_exposicoes/lourdes-castro-fotonovelos/fotonovelos_lourdes_castro_conversa_porta33.html

Deleuze, G. (1987). Qu'est ce que l'acte de création? Conferência dada na La Femis et Arts. Acedido em https://www.youtube.com/watch?v=a_hifamdISs

Deleuze, G. (2006). Bergsonismo (Trad. Luiz B. L. Orlandi. Editora 34 Ed.)

Fernandes, J., Loock, U., Reust, H. R., & Naef, M. (2007). Silvia Bachli: Studio. Catálogo in Fundação de Serralves (Ed.).

Gastão, A. M. (2005). Quando um homem perde a sua sombra... Diário de Notícias. Acedido em https://www.dn.pt/arquivo/2005/quando-um-homem-perde-a-sua-sombra-604079.html

Gil, J. (1996). A imagem-nua e as pequenas percepções (Relógio D'Água Ed.). Lisboa.

Gil, J. (2008). O Imperceptível Devir da Imanência - Sobre a filosofia de Deleuze (R. D'Água Ed.).

Heidegger, M. (2009). Ser e Tempo (Trad. F. Castilho. Vozes Ed.).

Heidegger, M. (2020). A Origem da Obra de Arte (Trad. M. da Conceição Costa. Edições 70 Ed.).

Henriques, S. (2016). Kandinsky e a essência da arte. Comunidade Cultura e Arte. Acedido em https://comunidadeculturaearte.com/kandinsky-e-a-essencia-da-arte/

Henry, M. (2009). Seeing the Invisible: On Kandinsky (Trad. Scott Davidson. Continuum Ed.).

Ichikawa, E. (2014). Drawing With Glass by Etsuko Ichikawa. Chrysler Museum Glass Studio. Acedido em: https://www.youtube.com/watch?v=z9pzMrINqQk&t=5s

Johnny. (2015). Mesmerizing Molten Glass Paintings by Etsuko Ichikawa. Spoon & Tamago - Japanese Art, Design and Culture. Acedido em https://www.spoon-tamago.com/2015/03/30/mesmerizing-molten-glass-paintings-by-etsuko-ichikawa/

Kandinsky, W. (2016). O Futuro da Pintura (Edições 70 Ed. 2020 ed.).

Kandinsky, W. (2019). Do espiritual na Arte (Trad. M. Helena de Freitas. D. Quixote Ed. 12ª ed.).

Merleau-Ponty, M. (1971). O Visível e o Invisível (Trad. J. Artur Gianotti. Editora Perspectiva Ed.) São Paulo, Brasil.

Merleau-Ponty, M. (2018). O Olho e o Espírito (Trad. Luís M. Bernardo. Nova Vega Ed.). Lisboa.

Nicolau, R. (2020). Está feito, não está acabado. A Vida como ela é | Lourdes Castro na coleção de Serralves. Fundação de Serralves.

Riedelsheimer, T. (Diretor). (2002). Rivers and Tides: Andy Goldsworthy. Documentário.

Sá, G. (2016). A Presença da Ausência: O Invisível como figura da pintura. (Mestrado, Relatório de Projeto). Universidade do Porto, Porto.

Saramago, J. (2014). Ensaio sobre a Cegueira (Porto Editora Ed.).

Stein, M. (2006). O Mapa da Alma: Uma Introdução (Trad. Álvaro Cabral. Cultrix Ed.). São Paulo, Brasil.

Stoichita, V. (2016). Breve História da Sombra (Trad. Rui Pires Cabral. Imago Ed.). Lisboa.

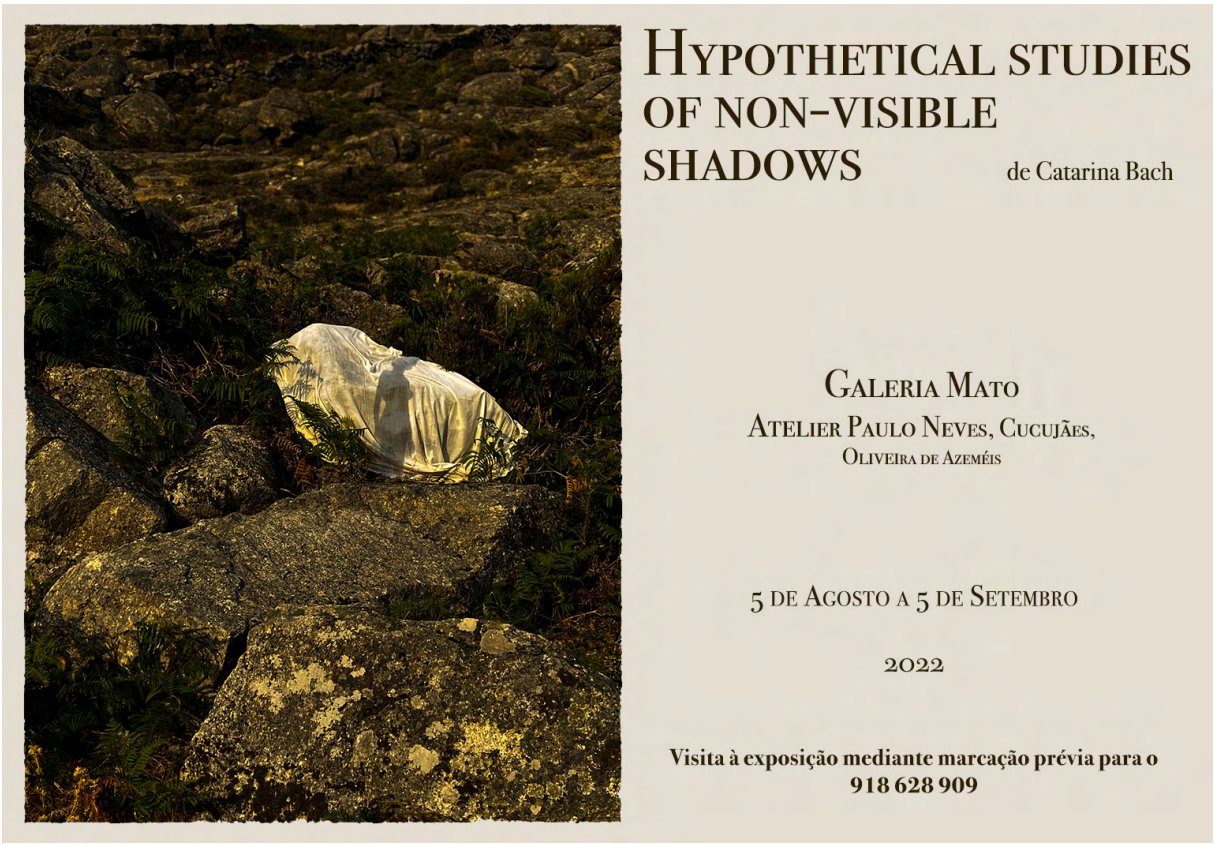
Tanizaki, J. (2017) O Elogio da Sombra (Trad. Margarida G. Moreira. Relógio D'Água Ed.). Lisboa.

ANEXOS

PRIMEIRA EXPOSIÇÃO INDIVIDUAL
2022

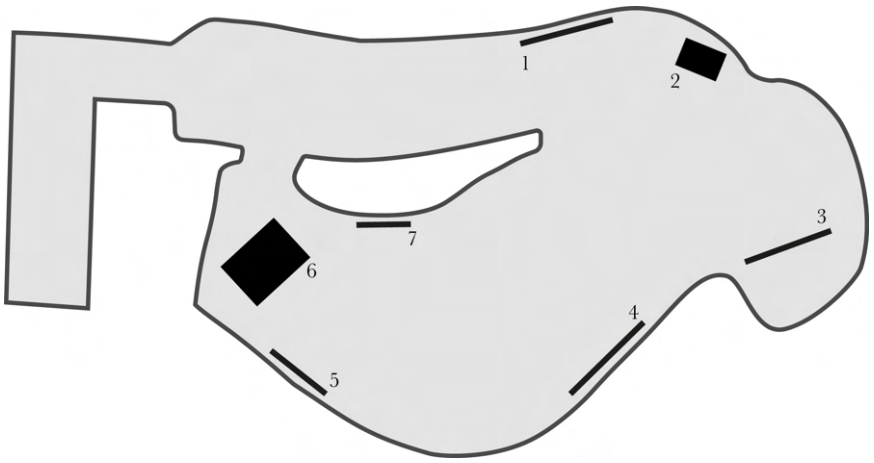
"*HYPOTHETICAL STUDIES OF NON-VISIBLE SHADOWS*"

2022



Cartaz de exposição individual Hypothetical studies of non-visible Shadows de Catarina Bach, 2022

Uma vez que o trabalho artístico considera o espaço que a envolve, O Mato vem ajudar a comunicar com cada uma das formas que estão incluídas nas obras. Através do desenho orgânico da sua arquitetura e pelo contraste de luz/sombra de cada curvatura, as obras não pediram por luz projetada para se destacarem. O próprio ambiente, desde que o sol começa por incidir até voltar a desaparecer, ilumina cada peça com a luz certa, fazendo destacar os mais célebres detalhes. Instalada no meio da natureza, a simbologia do projeto exibido ganha ainda mais significado e afirmação, dando a conhecer um conjunto de Sombras que finalmente se reunem. Linhas e manchas em deformações e sobreposições do próprio suporte balançam entre a realidade e ilusão da superfície compacta e delicada do vidro. Marcas visíveis de uma matéria que esteve outrora em movimento, mas que agora parou no tempo.



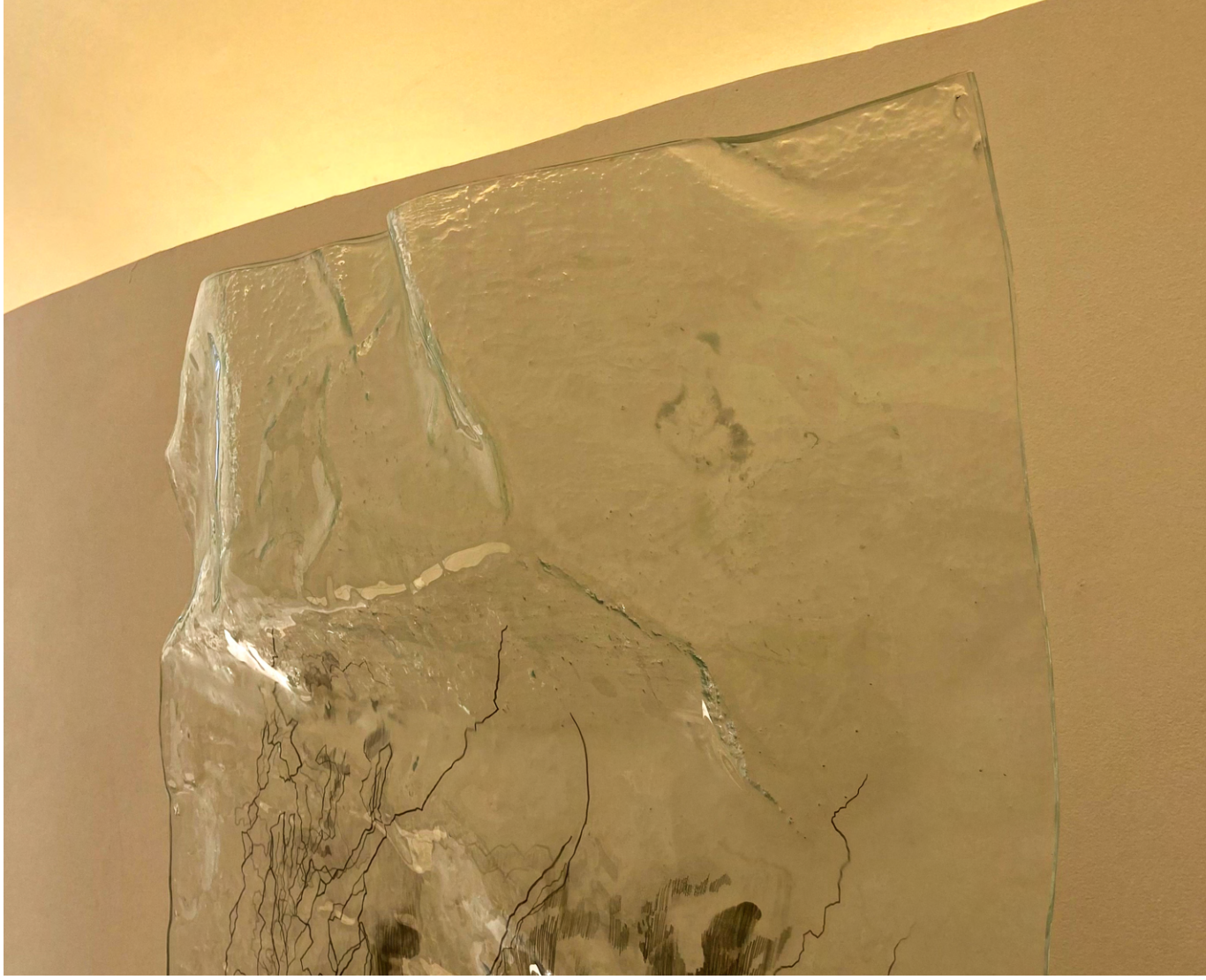
1 Paradoxum
2 Corpo Adentro
3 Depois do movimento, o que sobra
4 Fogo-fátuo
5 Pneuma
6 Fragmentado
7 S/Título

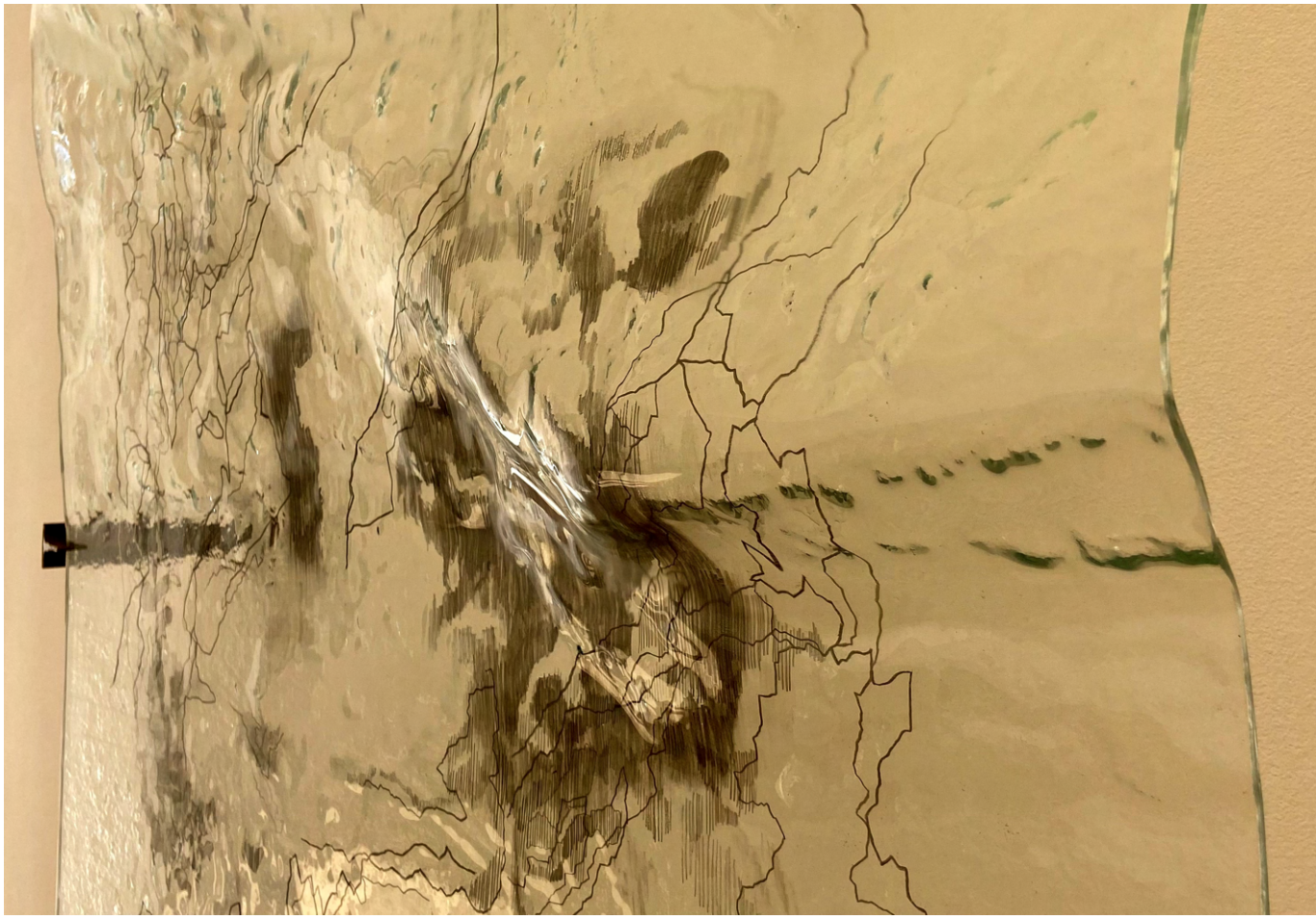
Planta da exposição

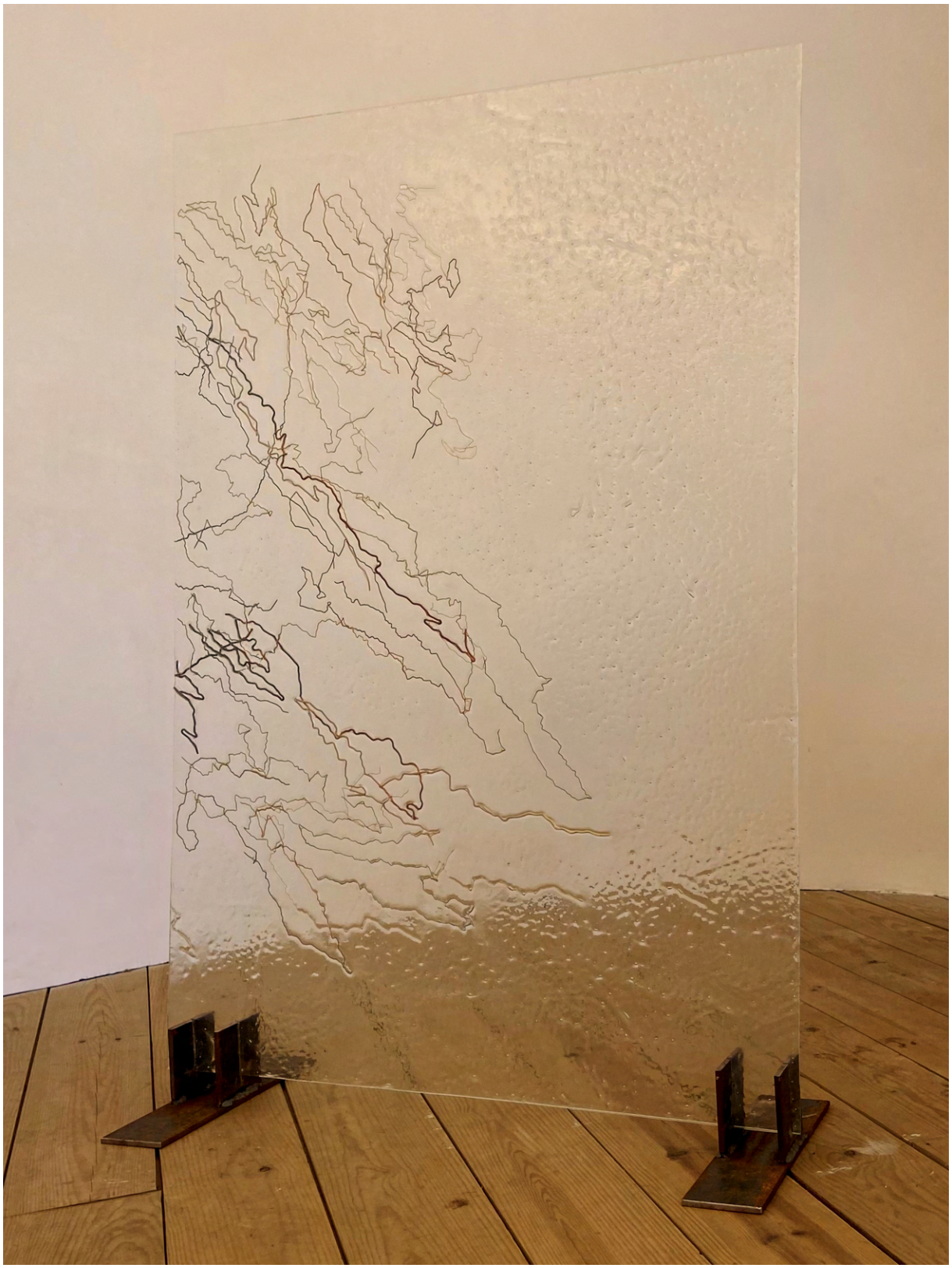
Registos do exterior da galeria O Mato

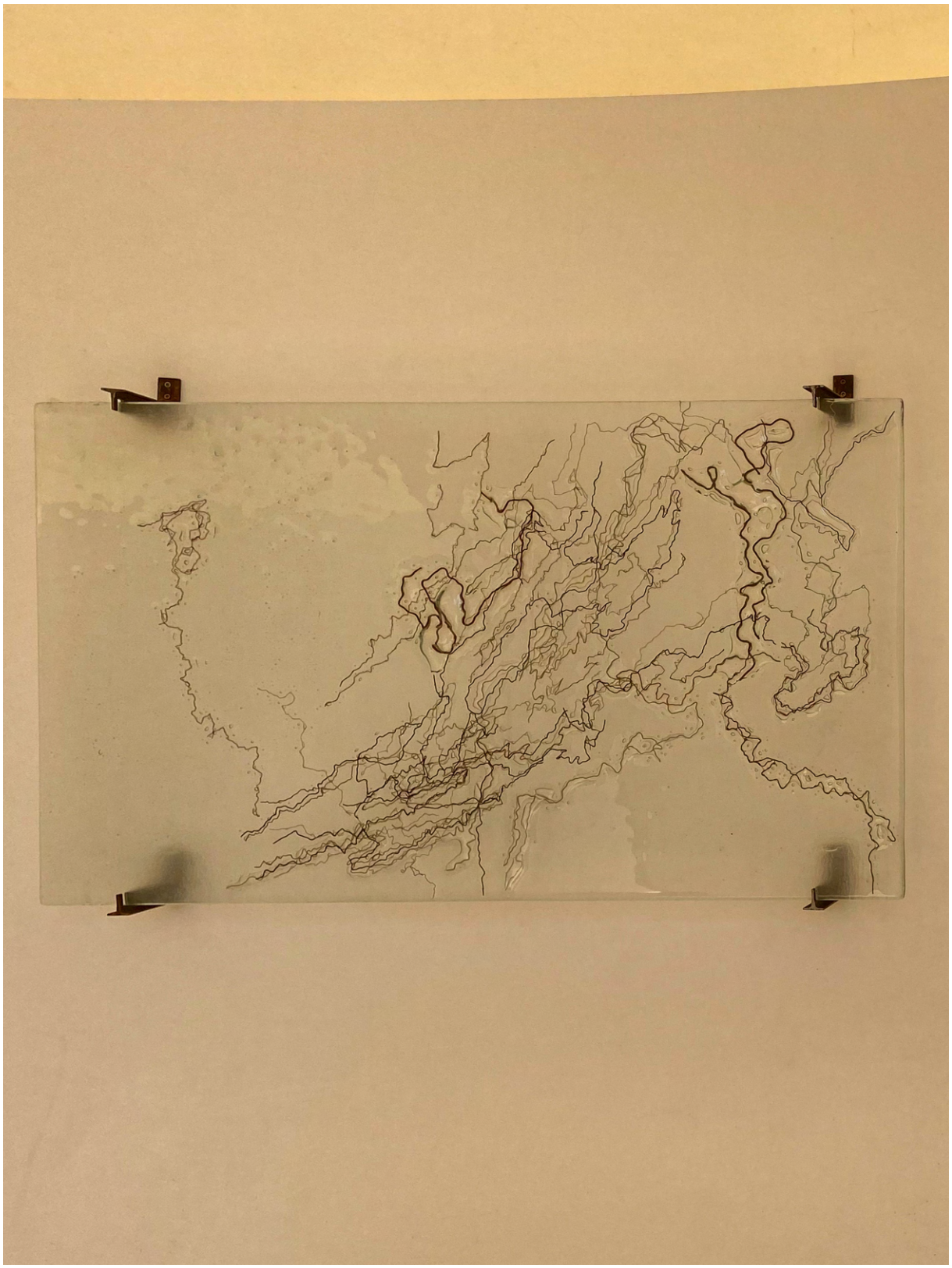
HYPOTHETICAL STUDIES
OF
NON-VISIBLE SHADOWS

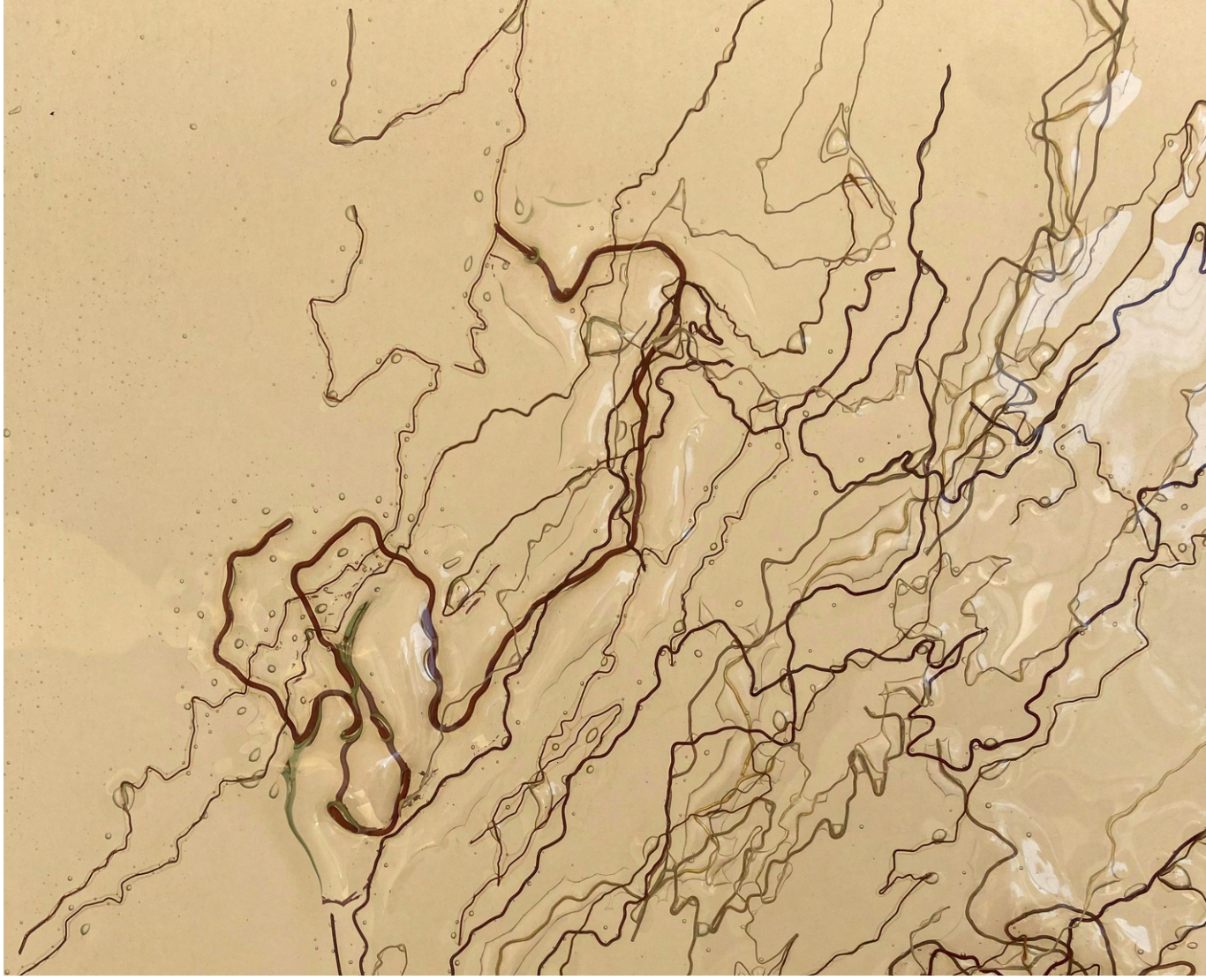
Registos do interior da galeria em junção com as peças apresentadas

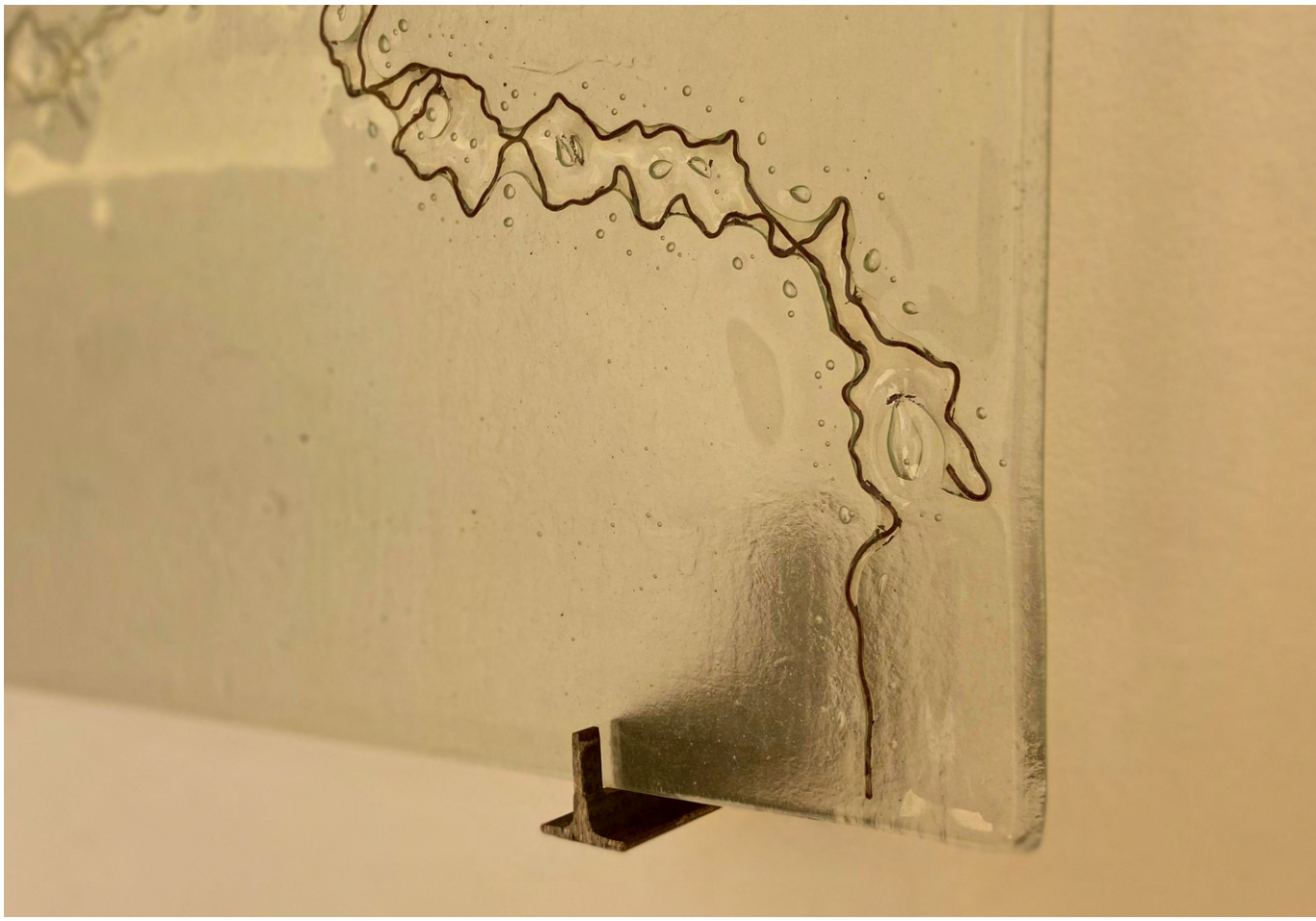


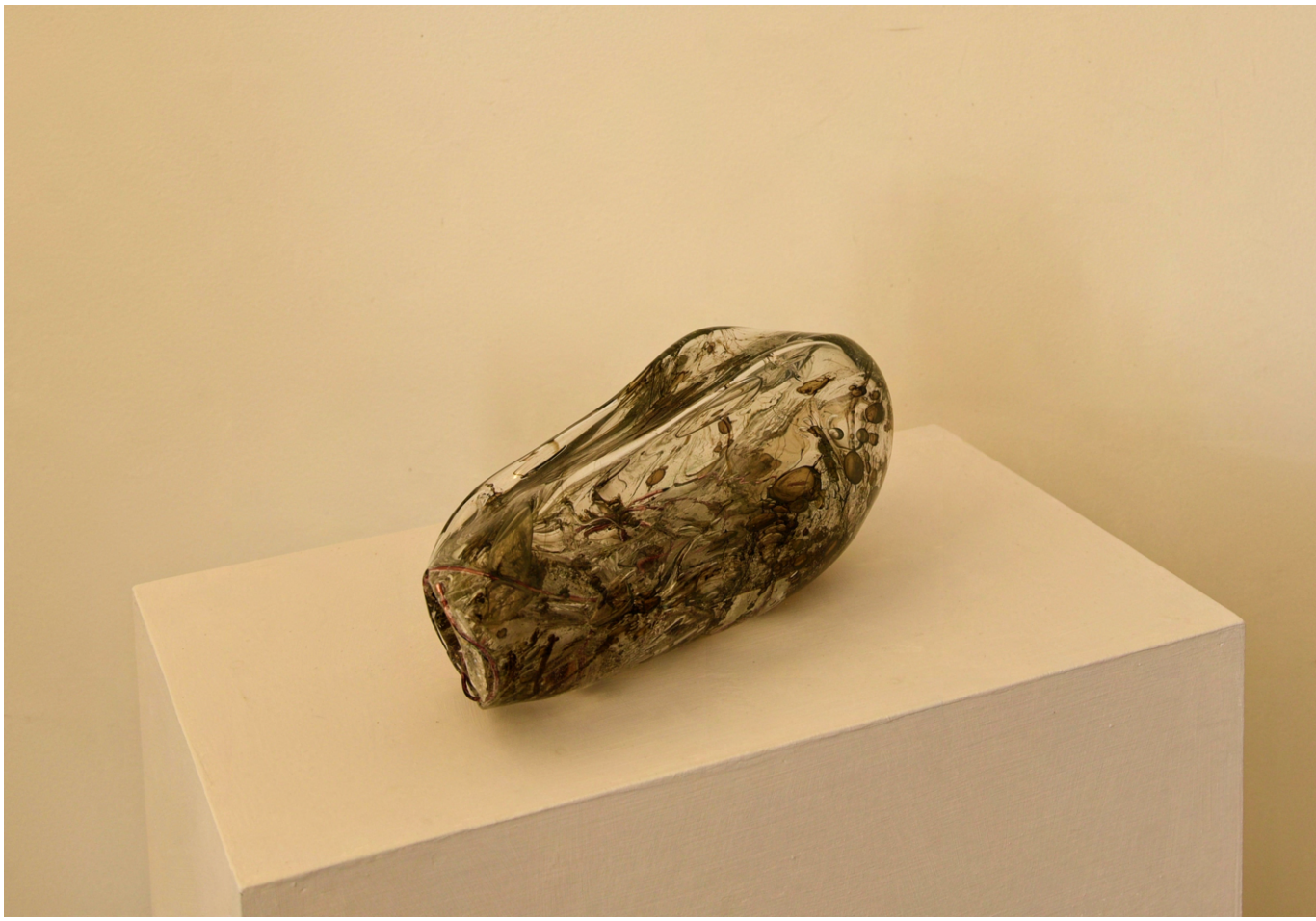


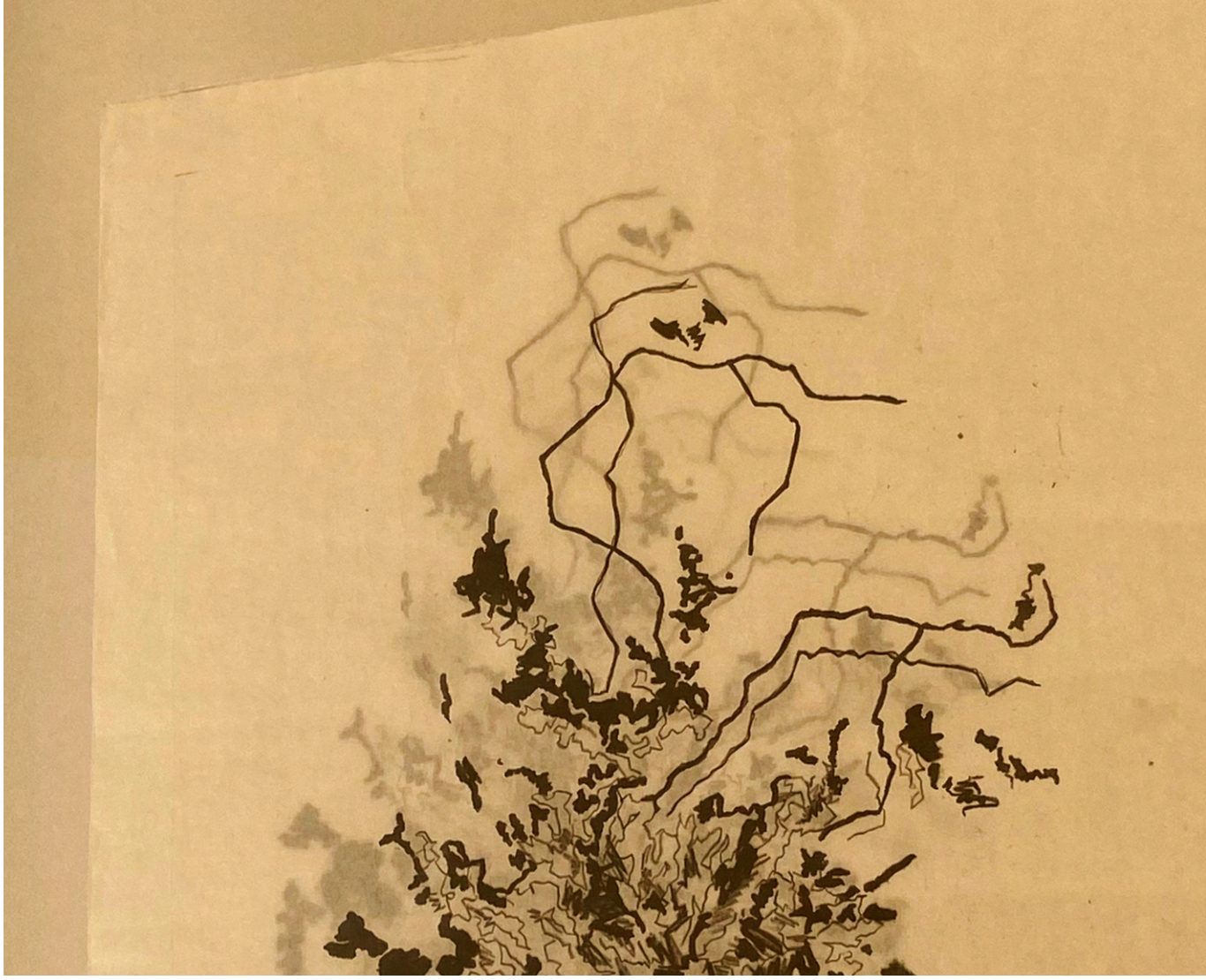


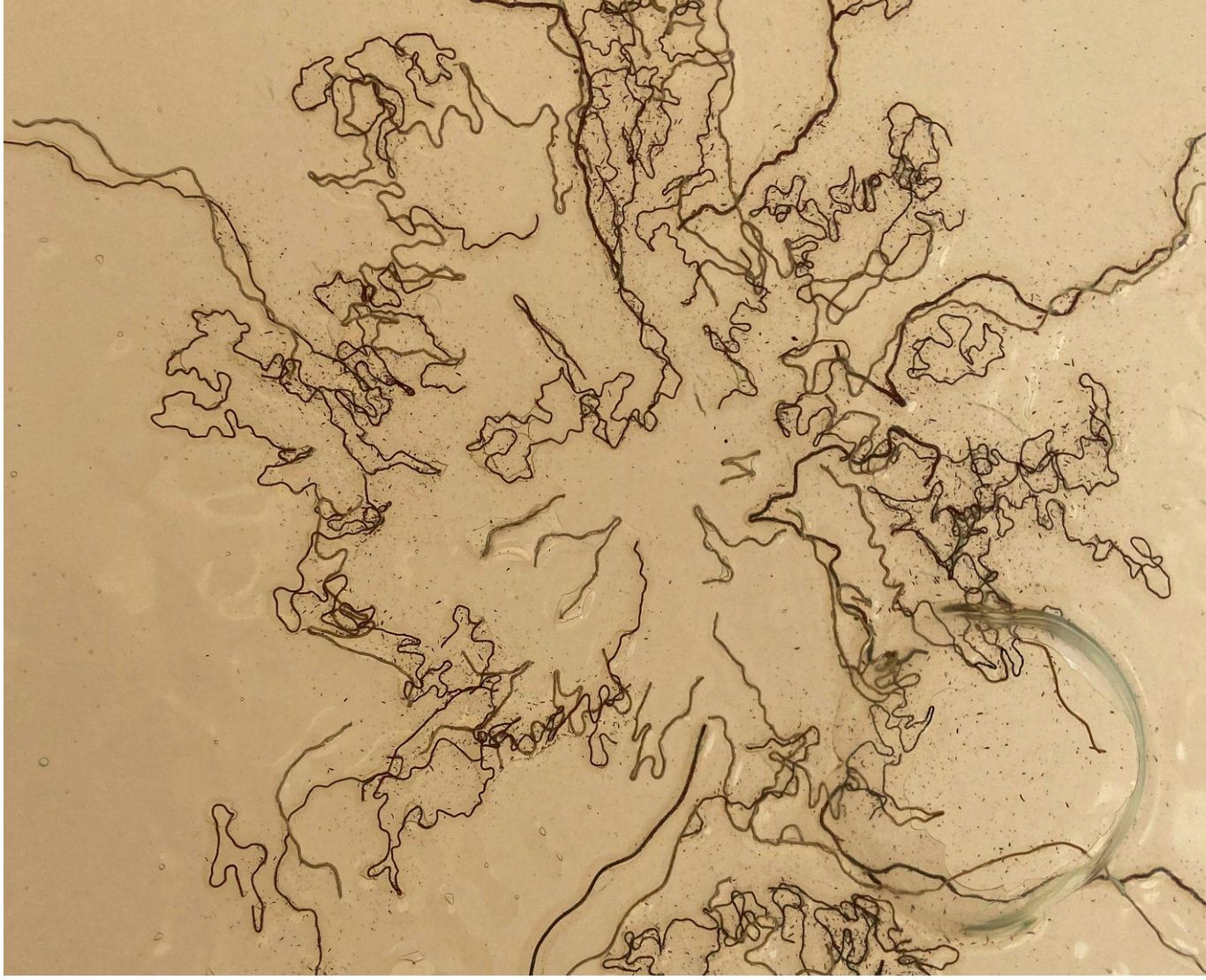


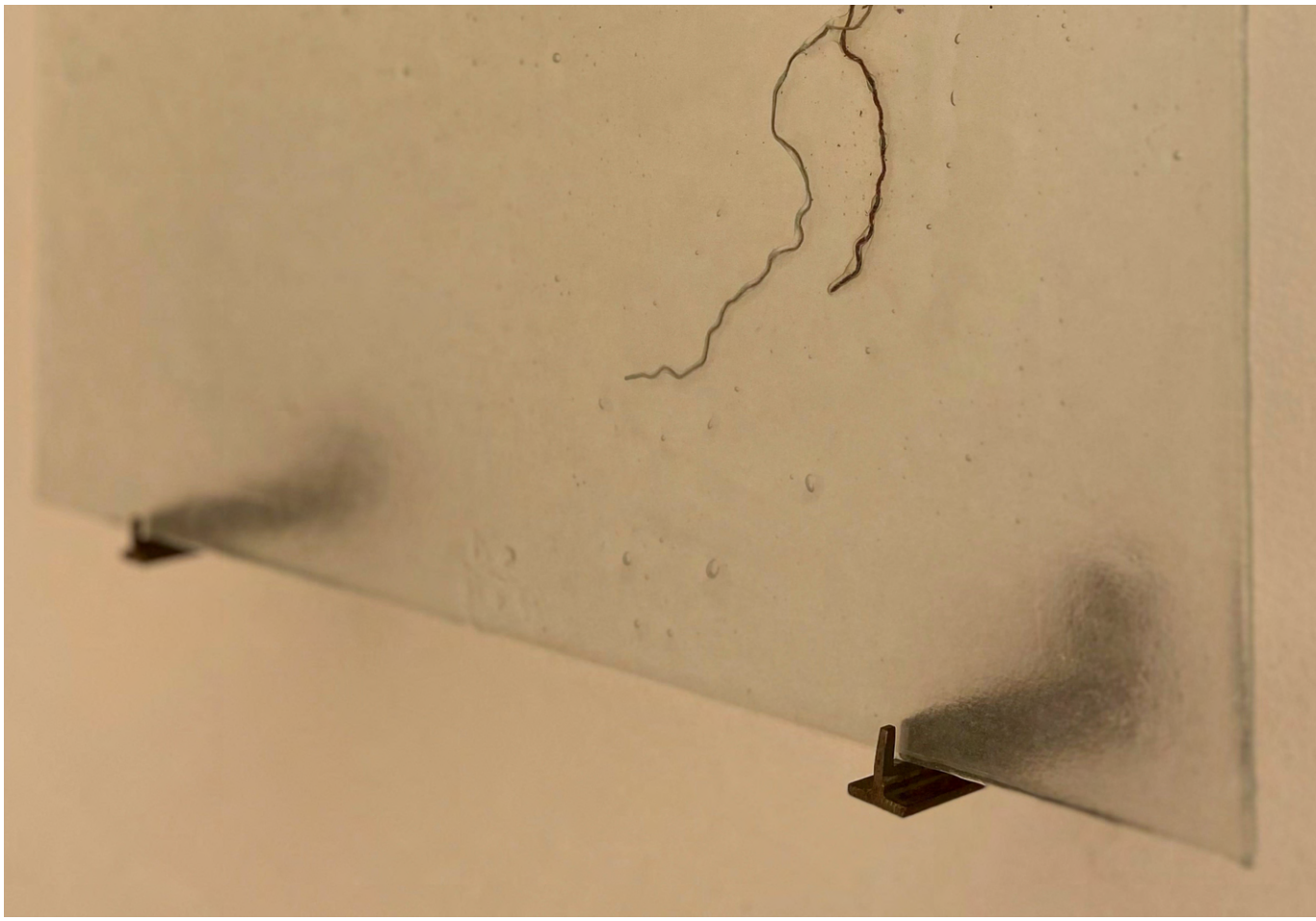


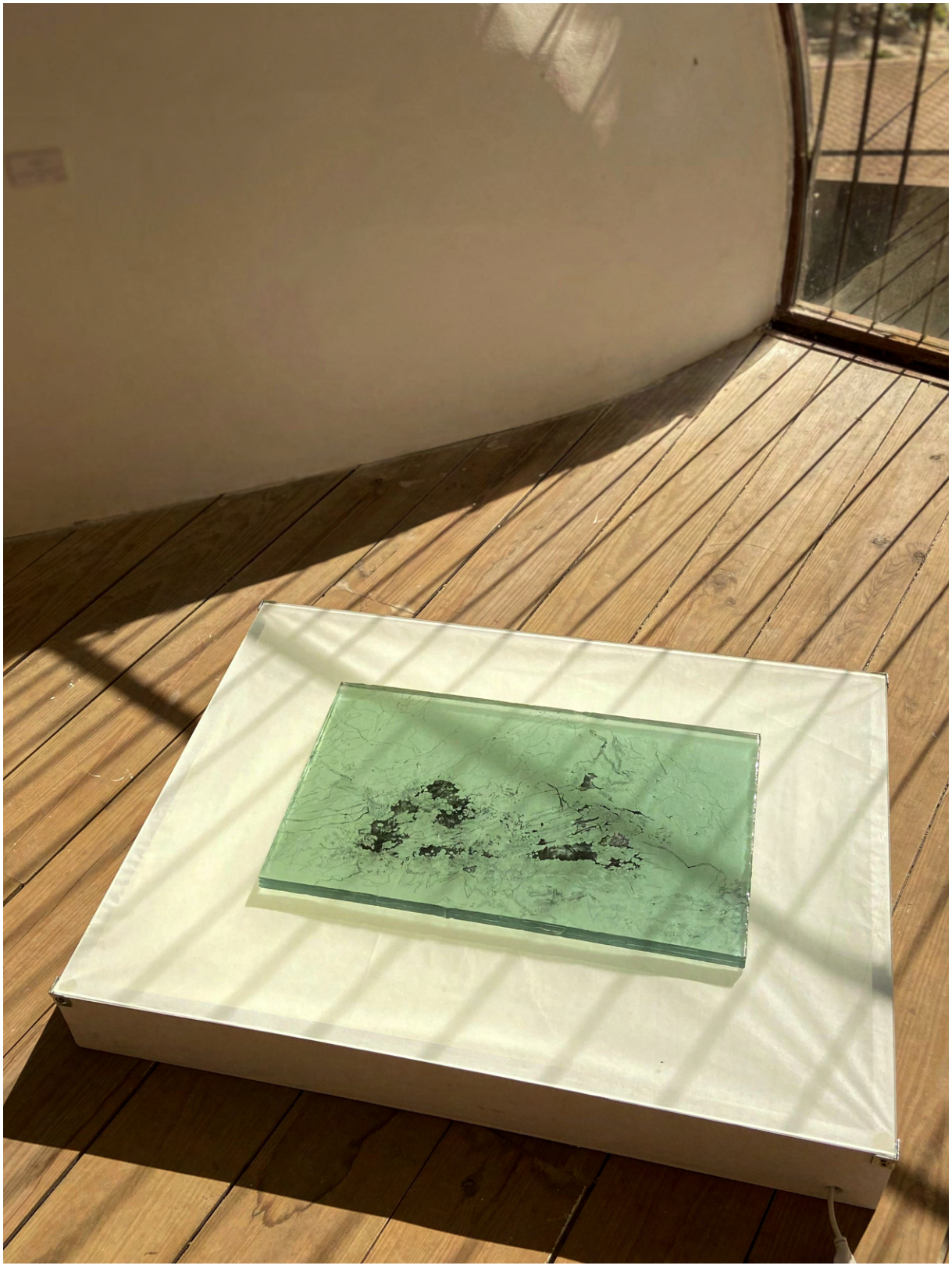


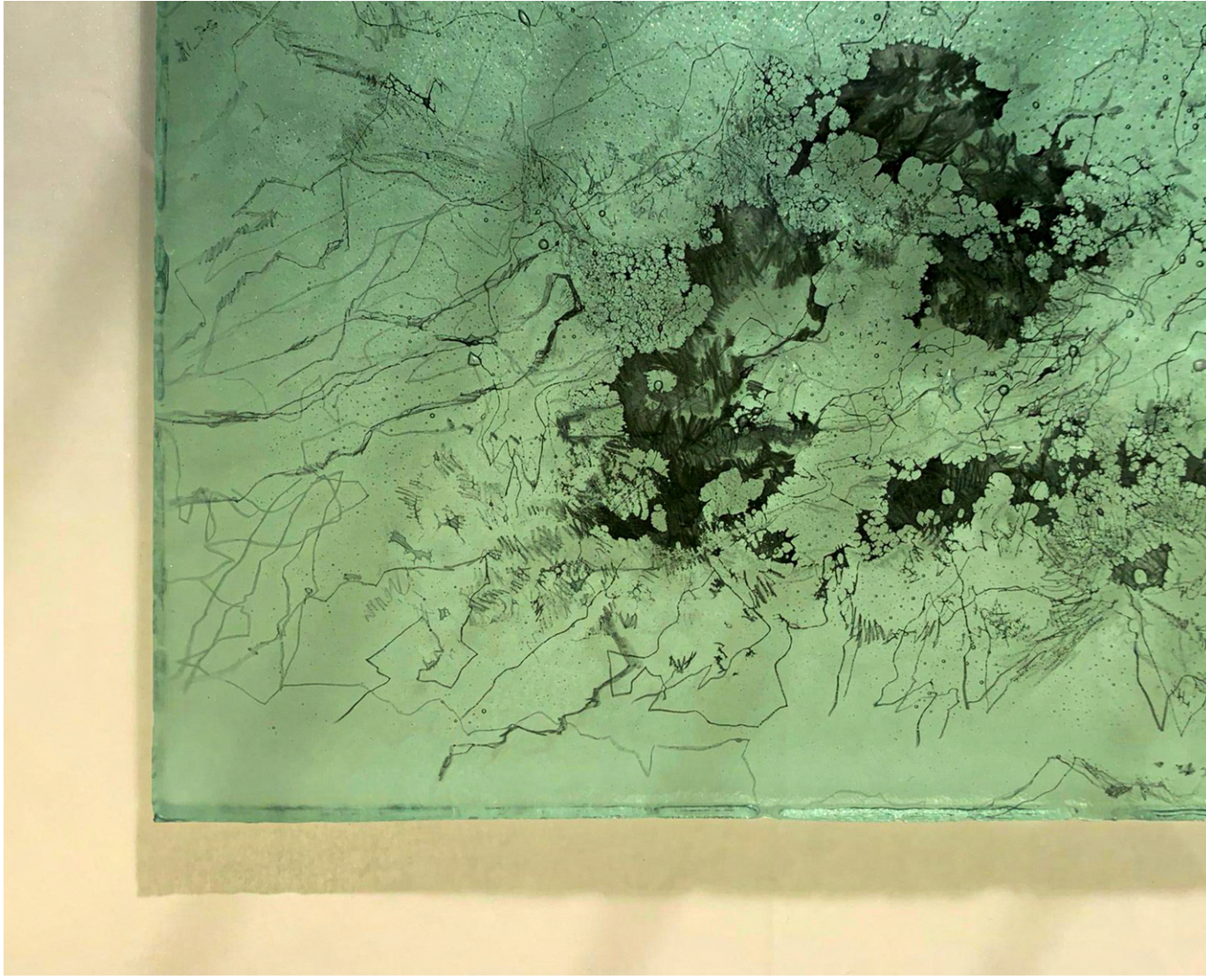


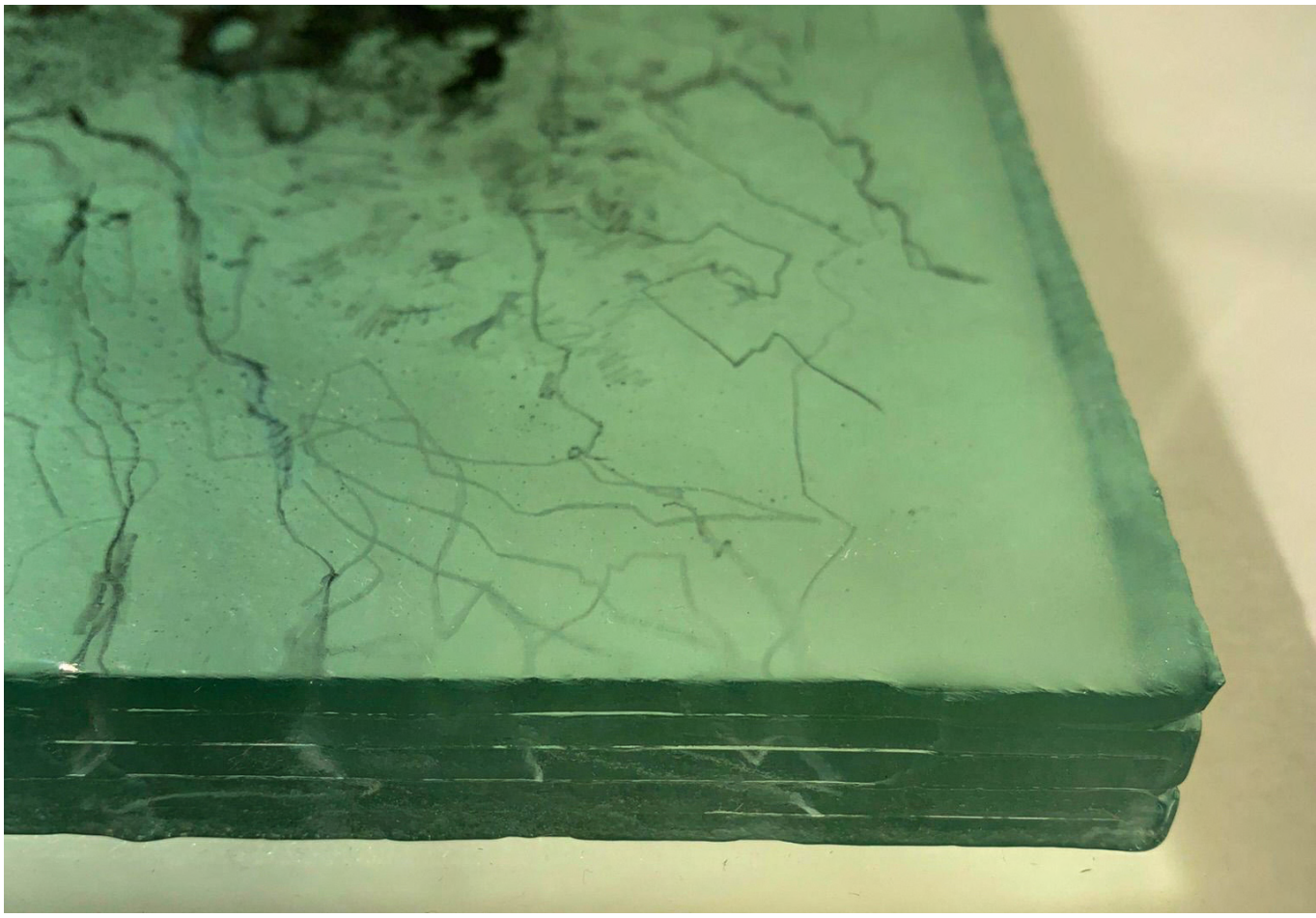












FICHAS TÉCNICAS
COBRE, LATÃO E FERRO

Amostras de fusão com inclusão de metais

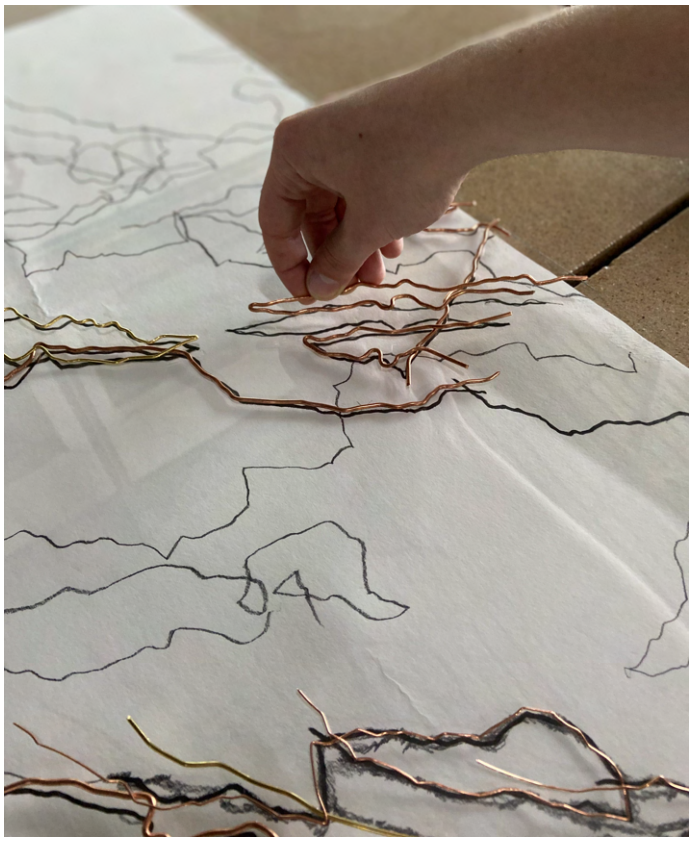
Tipo de fusão: fusão total (full fuse)

Tipo de vidro utilizado: vidro de janela (float glass)

Espessuras utilizadas: entre 2mm e 3mm

Tipos de metais:
- Cobre;
- Ferro;
- Latão (mistura de cobre e zinco);

Objetivo: Saber que tipos de metais são compatíveis com o vidro



Amostra 1

Espessura dos vidros: 2 vidros de 3mm
Temperatura: 700º
Tipo de metal: fio de cobre 0,1mm e 1mm
Lado estanho dos vidros: todos para baixo

Programa:

7h ↑ 700º
20min. ↔ 700º
0" ↓ 550º
20min. ↔ 550º
2h ↓ 470º
20min. ↔ 470º
2h ↓ 370º
2h ↓ 30º

Resultado: O cobre não perdeu a sua cor avermelhada, apesar do tom ter escurecido. Na forma fechada, criou-se uma bolha.

Conclusão: Para uma melhor fusão, de forma a evitar bolhas, diminuir a espessura dos vidros e da temperatura.

Amostra 2

Espessura dos vidros: 2 vidros de 2mm
Temperatura: 670º
Tipo de metal: fio de cobre 0,1mm, 0,5mm e 1mm
Lado estanho sempre para baixo

Programa:

7h ↑ 700º
20min. ↔ 700º
0" ↓ 550º
20min. ↔ 550º
2h ↓ 470º
20min. ↔ 470º
2h ↓ 370º
2h ↓ 30º

Resultado: O cobre perdeu a sua cor avermelhada. A sua fusão melhorou, não criou tantas bolhas.

Conclusão: Subir novamente na temperatura para os 700º e manter a espessura dos vidros nos 2mm. Juntar fio de latão para ver como o cobre reage. Diminuir um pouco na espessura do fio de arame.

Amostra 3

Espessura dos vidros: 2 vidros de 2mm
Temperatura: 700º
Tipo de metal: fio de cobre 0,5mm | fio de latão 0,8mm
Lado estanho dos vidros sempre para baixo

Programa:

7h ↑ 700º
20min. ↔ 700º
0" ↓ 550º
20min. ↔ 550º
2h ↓ 470º
20min. ↔ 470º
2h ↓ 370º
2h ↓ 30º

Resultado: O cobre e o latão queimaram e perderam as suas cores originais: o latão ficou branco e o cobre ficou preto. A sua fusão melhorou, não criou tantas bolhas, a apenas em redor do metal.

Conclusão: Subir um pouco na temperatura, para os 720º e manter a espessura dos vidros nos 2mm, de forma a impedir que as bolhas aconteçam.

Amostra 4

Espessura dos vidros: 2 vidros de 2mm
Temperatura: 720º
Tipo de metal: fio de cobre 0,5mm | fio de latão 0,8mm
Lado estanho dos vidros sempre para baixo

Programa:

7h ↑ 700º
20min. ↔ 700º
0" ↓ 550º
20min. ↔ 550º
2h ↓ 470º
20min. ↔ 470º
2h ↓ 370º
2h ↓ 30º

Resultado: O cobre não queimou tanto: escureceu mas manteve o seu tom avermelhado. O latão queimou e perdeu novamente a sua cor original: ficou branco. A fusão foi demasiada, deformou as arestas. Criou bolhas maiores, principalmente nas zonas fechadas pelo fio de arame.

Conclusão: Descer na temperatura, para os 700º e manter a espessura dos vidros nos 2mm.

Peça Final - “Pneuma”

1ª fase: 26/01/2021

Espessura dos vidros: 2 vidros de 2mm

Temperatura: 700º

Tipo de metal: fio de cobre 0,5mm | fio de latão 0,8mm

Lado estanho dos vidros sempre para baixo

Programa:

7h ↑ 700º
20min. ↔ 700º
0" ↓ 550º
20min. ↔ 550º
2h ↓ 470º
20min. ↔ 470º
2h ↓ 370º
2h ↓ 30º

Resultado: A peça sofreu uma fissura na primeira ida ao forno. O programa foi demasiado rápido na subida e na descida da temperatura, o que fez com que a peça quebrasse.

Conclusão: Aumentar a temperatura para 715º e aumentar o tempo na subida e na descida de temperatura.

2ª fase: 27/01/2021

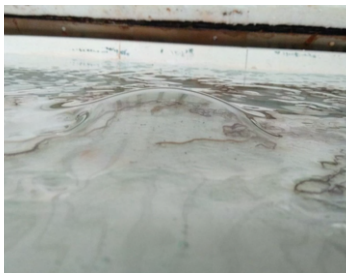
Programa ajustado:

8h ↑ 500º
1h30 ↑ 715º
20min. ↔ 715º
0" ↓ 550º
2h ↔ 550º
4h ↓ 460º
2h ↓ 370º
2h ↓ 30º

Resultado: A fissura anterior fechou mas sofreu uma outra fissura noutro lugar e uma bolha grande. O programa continua demasiado rápido na descida da temperatura.

Conclusão: Aumentar a temperatura para 730º e aumentar o tempo na descida de temperatura.

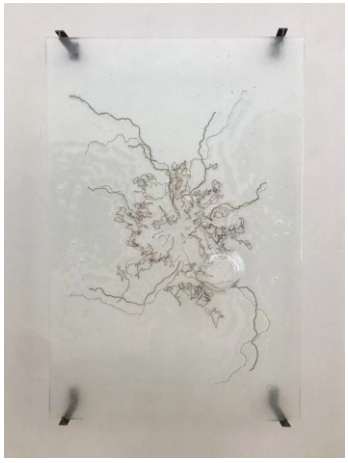
Nota: As bolhas e fissuras surgem pela entrada de ar provocado pelo relevo do fio de arame entre os dois vidros. Para evitar as bolhas e até mesmo fissuras, será necessário realizar um programa mais lento, na subida e principalmente na descida da temperatura: na subida, para que a fusão tenha tempo de expulsar o ar de dentro dos dois vidros; na descida, para que o vido não arrefeça mais rápido que o metal.



3ª fase: 02/03/2022

Programa ajustado:

7h ↑ 500º
1h30 ↑ 730º
20min. ↔ 730º
0" ↓ 550º
8h ↔ 550º
12h ↓ 460º
12h ↓ 370º
12h ↓ 30º



Resultado: As fissuras fecharam mas a bolha grande manteve-se.

Conclusão: Na 3ª fase a peça ficou finalmente completa. Teve um programa ainda mais lento na descida, o que fez com que a fissura voltasse a unir e não voltasse a abrir outra. A bolha grande na parte inferior do desenho, foi posteriormente aceite e integrada no resultado final do trabalho.

FICHAS TÉCNICAS
GRAFITES, CARVÃO E LÁPIS À BASE DE ÓLEO

Amostras de fusão com grafites

Tipo de fusão: fusão total (full fuse)

Tipo de vidro utilizado: vidro de janela (float glass)

Espessuras utilizadas: entre 1mm e 3mm

Tipos de lápis:

-Lápis de grafite pura da marca Fabercastle, de dureza 6B;
-Lápis de grafite pura da marca Cretacolor, de dureza 9B;
-Lápis de grafite de marcas diversas, de dureza 2B;

Objetivo das amostras: Saber como a grafite reage à fusão

Amostra 1

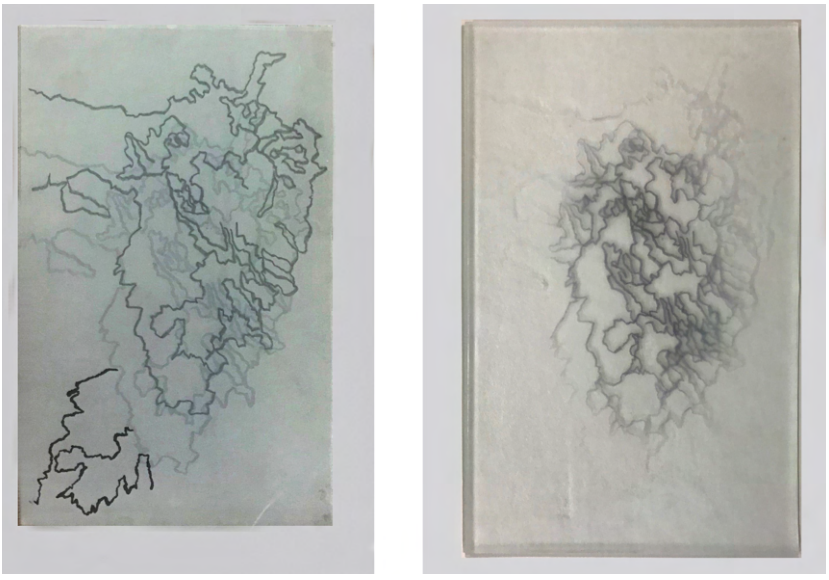
Espessura: 2 vidros de 3mm
Temperatura: 750º
Foscagem do vidro: Manual, com carborundo de 180
Lápis utilizado: Grafite pura Fabercastle 6B
Lado estanho do vidro: para baixo

Programa:

12h ↑ 500º
5h ↔ 500º
1h30 ↑ 750º
45min. ↔ 750º
0" ↓ 550º
4h ↔ 550º
6h ↓ 470º
6h ↓ 330º

Resultado: O desenho a grafite esvaneceu-se do centro do vidro para fora. Grafite ficou branca nas áreas perto das extremidades do desenho. Pouco visível.

Conclusão: Diminuir a espessura do vidro e diminuir o grão do carborundo da foscagem do vidro para 600.



(antes e depois da fusão)

Amostra 2

Espessura: 2 vidros de 2mm
Temperatura: 750º
Foscagem do vidro: Manual, com carborundo de 600
Lápis utilizado: Grafite pura Fabercastle 6B
Lado estanho do vidro: para baixo

Programa:

12h ↑ 500º
5h ↔ 500º
1h30 ↑ 750º
45min. ↔ 750º
0" ↓ 550º
4h ↔ 550º
6h ↓ 470º
6h ↓ 330º

Resultado: Correu mal. O desenho desapareceu por completo

Conclusão: Retornar à foscagem do vidro para carborundo de 180.

(antes e depois da fusão)

Amostra 3

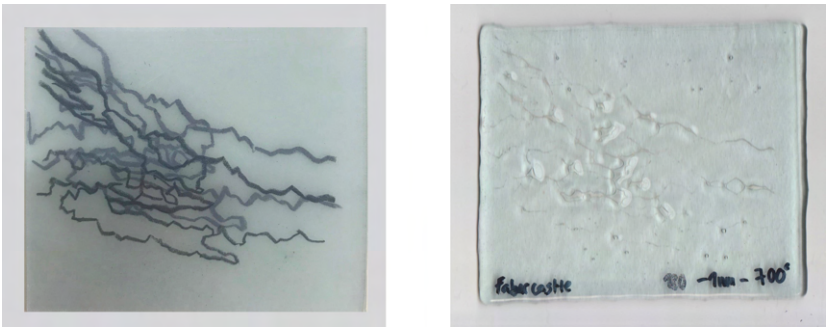
Espessura: 2 vidros de 2mm
Temperatura: 750º
Foscagem do vidro: Manual, com carborundo de 180
Lápis utilizado: Grafite pura Fabercastle 6B
Lado estanho do vidro: para baixo

Programa:

12h ↑ 500º
5h ↔ 500º
1h30 ↑ 750º
45min. ↔ 750º
0" ↓ 550º
4h ↔ 550º
6h ↓ 470º
6h ↓ 330º

Resultado: O desenho a grafite ficou branco. Ou seja, a grafite queimou.

Conclusão: No caso de poder ser uma reação química, experimentar colocar lado estanho do vidro para cima na próxima amostra.



(antes e depois da fusão)

Amostra 4

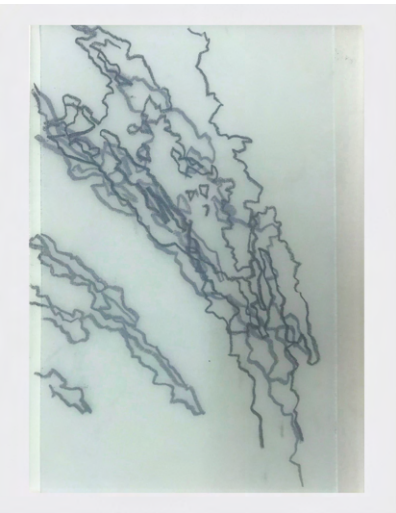
Espessura: 2 vidros de 1mm
Temperatura: 750º
Foscagem do vidro: Manual, com carborundo de 180
Lápis utilizado: Grafite pura Fabercastle 6B
Lado estanho do vidro: para cima

Programa:

12h ↑ 500º
5h ↔ 500º
1h30 ↑ 750º
45min. ↔ 750º
0" ↓ 550º
4h ↔ 550º
6h ↓ 470º
6h ↓ 330º

Resultado: O desenho esvaneceu, apenas sobrou leves marcas.

Conclusão: Não parece ter a ver com o lado estanho. Baixar a temperatura e aumentar a espessura do vidro. Quanto menos espessura tem, mais pode esvanecer o desenho.



(antes e depois da fusão)

Amostra 5

Espessura dos dois vidros: 3mm
Temperatura: 750º
Foscagem do vidro: Manual, com carborundo de 180
Lápis utilizado: Grafite pura Fabercastle 6B
Lado estanho do vidro: para baixo

Programa:

12h ↑ 500º
5h ↔ 500º
1h30 ↑ 750º
45min. ↔ 750º
0" ↓ 550º
4h ↔ 550º
6h ↓ 470º
6h ↓ 330º

Resultado: O desenho a grafite ficou branco. A fusão foi demasiada.

Conclusão: Diminuir a temperatura, mas manter a espessura do vidro.

(antes e depois da fusão)

Amostra 6

Espessura dos dois vidros: 3mm
Temperatura: 700º
Foscagem do vidro: Manual, com carborundo de 180
Lápis utilizado: Grafite pura Fabercastle 6B
Lado estanho do vidro: para baixo

Programa:

12h ↑ 500º
5h ↔ 500º
1h30 ↑ 700º
45min. ↔ 700º
0" ↓ 550º
4h ↔ 550º
6h ↓ 470º
6h ↓ 330º

Resultado: O desenho a grafite continua a ficar branco. A fusão foi melhor.

Conclusão: Diminuir mais na temperatura e manter a espessura do vidro.

(antes e depois da fusão)

Amostra 7

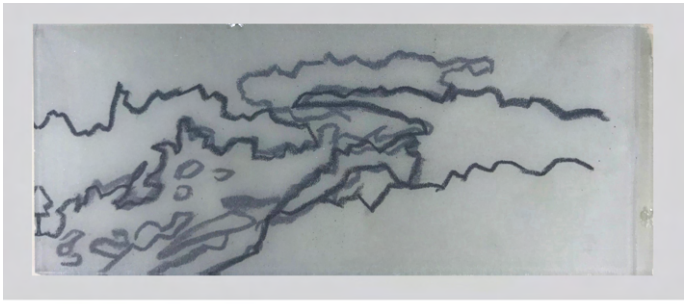
Espessura: 2 vidros de 3mm
Temperatura: 680º
Foscagem do vidro: Manual, com carborundo de 180
Lápis utilizado: Grafite pura Fabercastle 6B
Lado estanho do vidro: para baixo

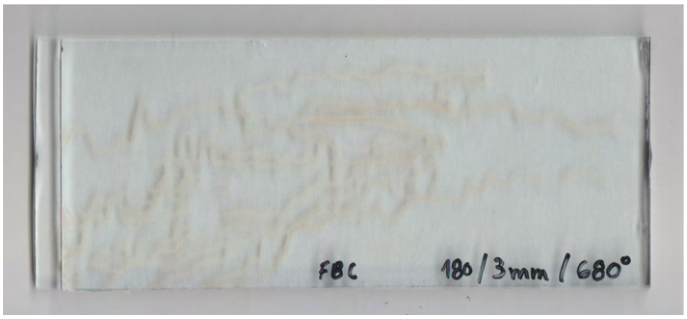
Programa:

12h ↑ 500º
5h ↔ 500º
1h30 ↑ 680º
45min. ↔ 680º
0'' ↓ 550º
4h ↔ 550º
6h ↓ 470º
6h ↓ 330º

Resultado: O desenho a grafite continua a ficar branco. Mas a fusão anterior teve melhor resultado.

Conclusão: O problema pode estar na composição da grafite. Experimentar uma grafite pura de marca diferente.





(antes e depois da fusão)

Amostra 8

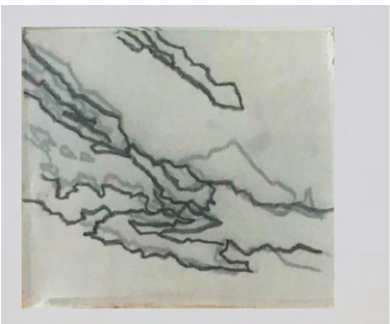
Espessura: 2 vidros de 3mm
Temperatura: 700º
Foscagem do vidro: Manual, com carborundo de 180
Lápis utilizado: Grafite pura Cretacolor 9B
Lado estanho do vidro: para baixo

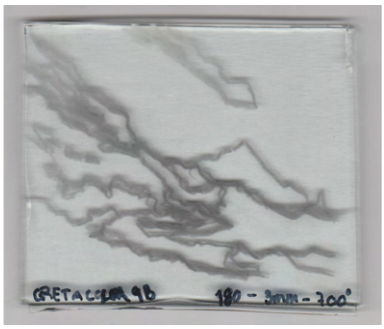
Programa:

12h ↑ 500º
5h ↔ 500º
1h30 ↑ 680º
45min. ↔ 680º
0" ↓ 550º
4h ↔ 550º
6h ↓ 470º
6h ↓ 330º

Resultado: O desenho a grafite ficou relativamente bem. No entanto, nas extremidades ficou branco, queimou por estar mais perto da entrada de ar.

Conclusão: Os resultados da grafite branca tinham a ver com a marca da grafite pura utilizada. Os desenhos com a grafite pura da marca Fabercastle ficam qeuimados, de cor branca. A composição da grafite pura da marca Cretacolor, de acordo com as amostras conseguidas, já permite que o desenho fique da cor da grafite.





(antes e depois da fusão)

Amostra 9

Espessura: 2 vidros de 3mm
Temperatura: 700º
Foscagem do vidro: Manual, com carborundo de 180
Lápis utilizado: Grafite pura Fabercastle 6B e Cretacolor 9B
Lado estanho do vidro: para baixo

Programa:

12h ↑ 500º
5h ↔ 500º
1h30 ↑ 680º
45min. ↔ 680º
0'' ↓ 550º
4h ↔ 550º
6h ↓ 470º
6h ↓ 330º

Resultado: Nas extremidades o desenho continua a ficar branco, mas no geral resultou bem. As linhas desenhadas pela grafite pura da Fabercastle ficaram a branco enquanto que as linhas marcadas pela grafite pura da Cretacolor permaneceram da cor da grafite.

Conclusão: A mistura das duas grafites puras dão tonalidades diferentes.Para evitar bolhas, a peça precisava de um programa mais lento. No entanto, se o programa for mais lento, há mais probabilidade de o desenho desaparecer/queimar ainda mais. Por isso, decidiu-se assumir as bolhas.

(antes e depois da fusão)

Amostras de fusão com grafites, carvão e lápis à base de óleo

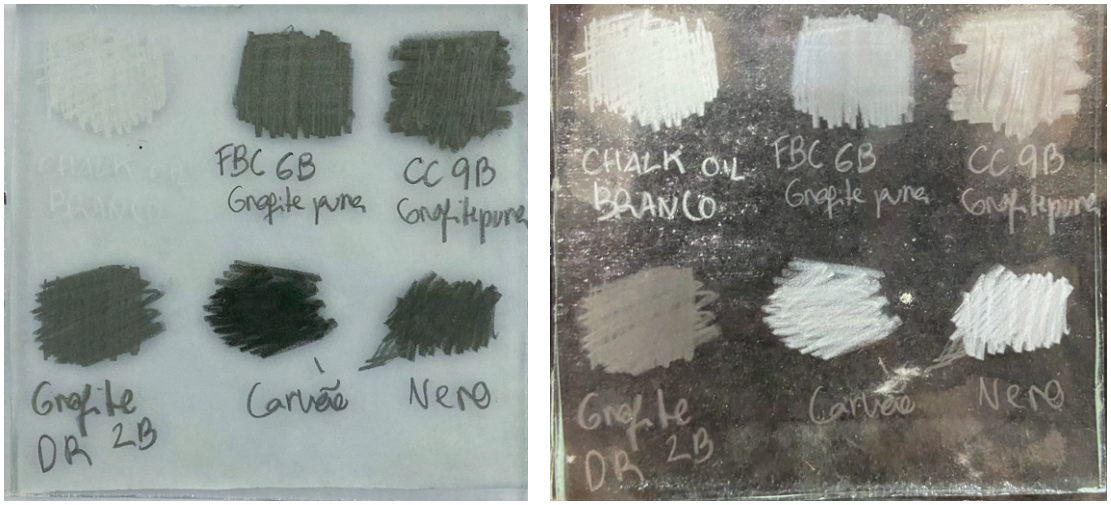
Tipo de fusão: fusão total (full fuse)

Tipo de vidro utilizado: vidro de janela (float glass)

Espessuras utilizadas: entre 1mm e 3mm

Tipos de lápis:-
-Lápis de carvão vegetal, da marca Cretacolor;
-Lápis Chalk à base de óleo de cor branca, da marca Cretacolor;
-Lápis Nero Hard, Midium e Soft, da marca Cretacolor.
- Lápis de sanguínea e sépia à base de óleo, da marca Cretacolor.

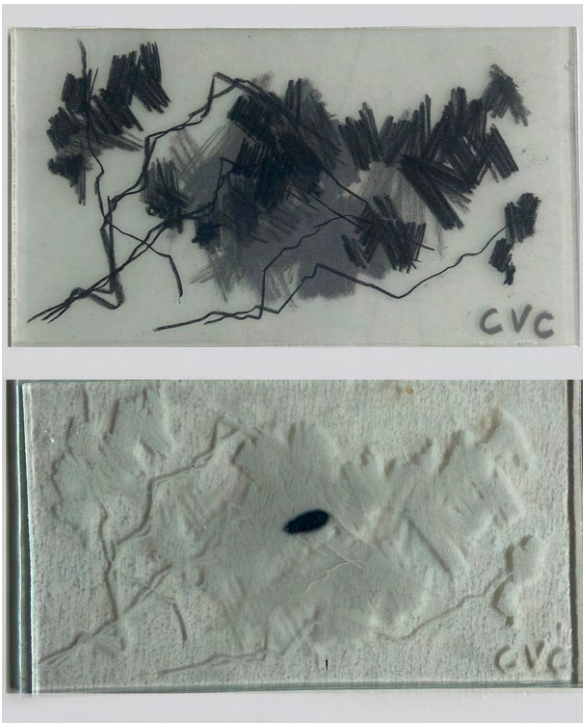
Objetivo das amostras: Saber como a grafite reage à fusão



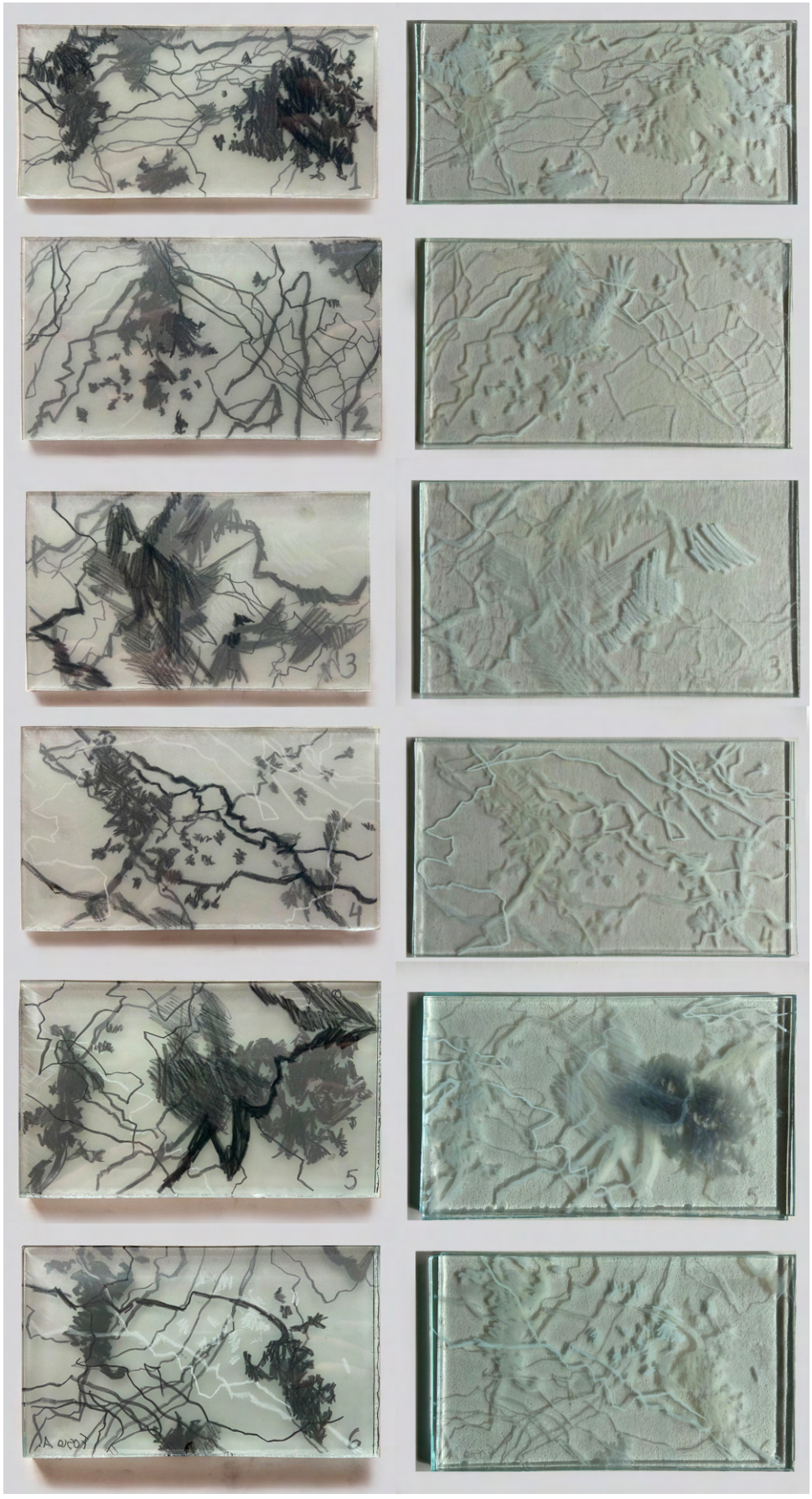
(antes e depois da fusão)

CRETACOLOR
460 01

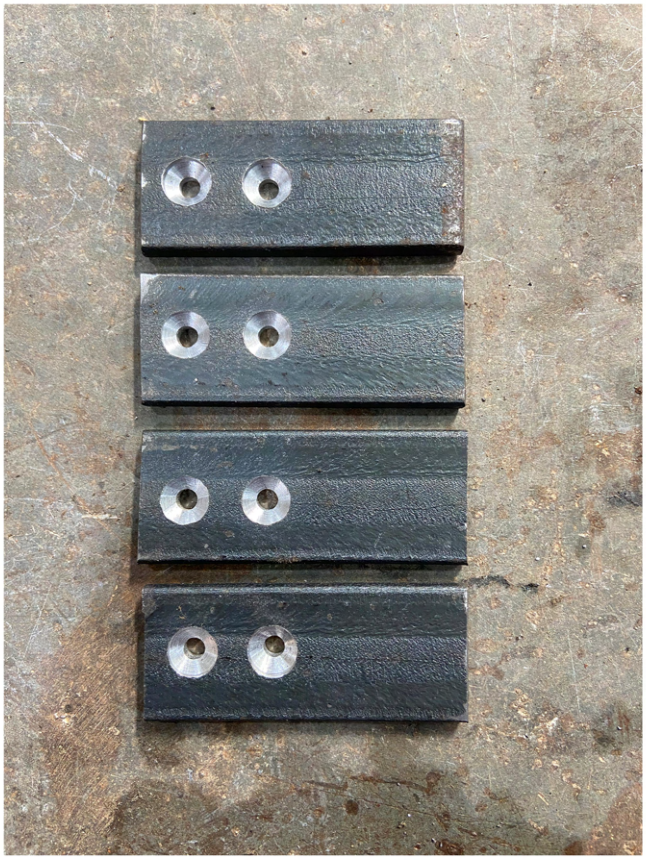
Grafite

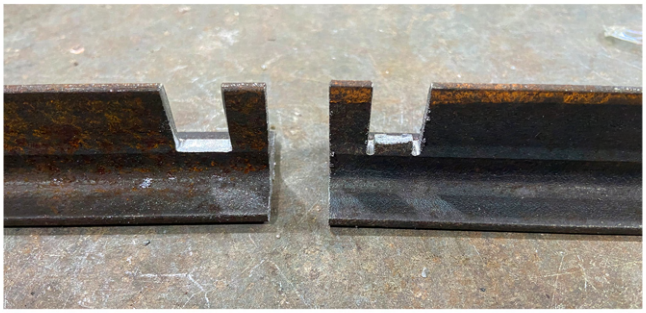

CVC
CVC

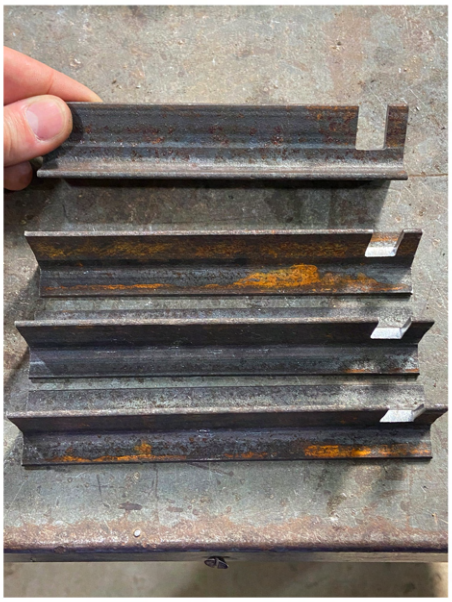
NERO



ESTRUTURAS DE METAL
FOTOGRAFIAS DO PROCESSO

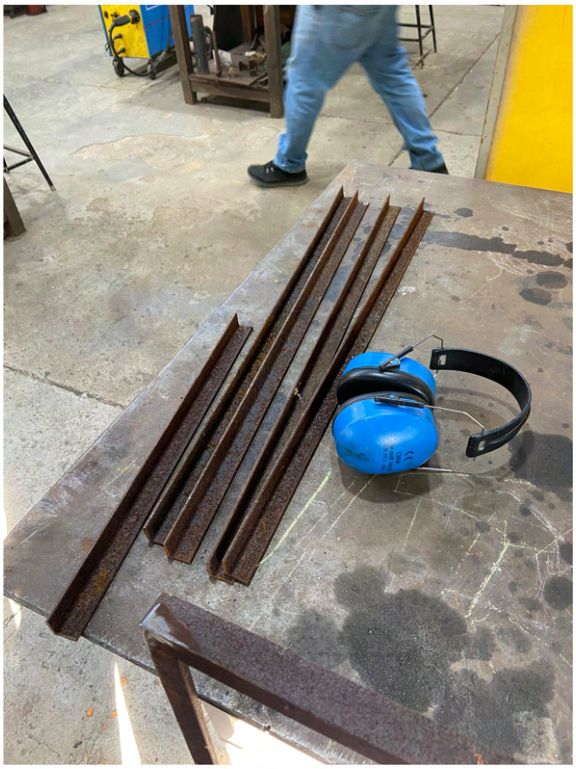






Estruturas de chão

Estruturas de mesa



ENTREVISTA COM A ARTISTA ETSUKO ICHIKAWA

quinta-feira, 18 de Agosto de 2022

VERSÃO ORIGINAL

Catarina: According to my research, your pyrographs are designed in an intuitive way, right? Is the gesture controlled or taken by intuition? And what do you usually think about when you're creating them?

Etsuko: My Pyrograph works are intuitively created. In order “not” to control fluid molten glass, particular techniques and skills are required —in that sense, I control my act of drawing so that molten glass would freely move to make scorch marks on paper. So, it is a combination of an intuitive act and a counterintuitive act, and when these opposite acts are balanced just right, I would feel good about what come out as results.
When I can empty myself and my thoughts, I tend to get best results with my Pyrogrtaph works. I usually meditate in a glass studio before I start working. Think nothing is the best and brings the best results.

Catarina: What is the main intention of pyrographies? What do you intend to show/pass/prove with them?

Etsuko: My wish is to create something that could be an inspiration to viewers. After creating Glass Pyrographs for years, I started understanding that people react to some kind of energy with my work, and it is not necessary describable or visible.

Catarina: Once your work emerged by an accident, when you saw a mark of a hot glass dropped on the concrete floor, my question is: while you're working, when something that was not expected happens in your work, is this “accident” accepted in the final result? Or do you prefer to have everything under control?

Etsuko: My answer to this question is similar to the first one. I welcome accidents and prefer not to control.
My nature is to plan things meticulously first, then let things

happen. For example, when I make my films, I talk to my crew, especially my cinematographer about a concept of a film in depth. Many hours of conversations. I focus on sharing and discussing a concept, but I don't direct my crew on particular scenes or anything tangible. Then I let my crew to capture what they think best. I really enjoy this process of making.

Catarina: Drawing with the glass in a liquid state, through its fire, is marking an ephemeral moment, which will have no return. Therefore, by my interpretation, "ephemerality" or maybe the "here and now" is a theme that you portray, am I right? If so, why is this important to you?

Etsuko: Ephemeral and eternal are two sides of a coin. They are not separated. I live at a moment and appreciate now. Continuous now creates past and future. My Glass Pyrograph is eternalizing an ephemeral moment.

Catarina: As for the production process, I can see through the series of videos you have of the moment you make the pyrographs on Youtube that you value that time. Is the moment when you create them as or more important than the final work?

Etsuko: I really enjoy my process of making of the work. It's a real pleasure. And when the artworks are created, there is another layer of joy. Then when they are seen and appreciated by people, there is additional layer of joy. Every stage that is associated with my work is important and I don't compare one to the other.