A refinaria de Matosinhos

Um espaço de transição

A refinaria de Matosinhos

Um espaço de transição

Relatório de Projeto

Relatório de projeto apresentado à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto para obtenção de grau de Mestre em Artes Plásticas

Sob a orientação do Professor Doutor Pedro Tudela

Por Bernardo Castro

Mestrado de Artes Plásticas – Intermédia – Porto, julho de 2023

Agradecimentos

Ao Professor Doutor Pedro Tudela, pela orientação valiosa, pela disponibilidade e pelo apoio neste projeto até antes de eu próprio ter iniciado este relatório de projeto.

Aos funcionários da ex-refinaria de Matosinhos que acompanharam e auxiliaram durante o processo das visitas, nomeadamente o doutor Fernando Lopes e o doutor Jorge Ribeiro.

À Joana pelo apoio generosíssimo de partilhar o seu espaço de trabalho comigo e não só possibilitar como impulsionar o desenvolvimento prático deste projeto. Pela sua paciência e altruísmo, estou-lhe eternamente grato.

Ao Professor Doutor Fernando José Pereira por ter aceitado o meu pedido de entrevista e assim ter contribuído generosamente para o desenvolvimento deste trabalho.

À Susana, ao Pedro e ao Quim pelo apoio incondicional em qualquer tipo de situação.

À minha família, naturalmente pelo apoio, pela disponibilidade e paciência.

Resumo

Como base temática para a exploração de um projeto pessoal, a refinaria de Matosinhos surge como foco de um trabalho gerido visualmente pela técnica alternativa de litografia em papel e pela fotografia. A partir da situação atual que a refinaria atravessa, ou seja, o seu encerramento, descontaminação e consequente desmantelamento é possível construír uma narrativa que tira partido destes acontecimentos.

A partir das perspetivas da refinaria cria-se um diálogo com técnica de litografia definido pela materialidade do processo. A partir de um registo originário de viagens e passeios, desta documentação fotográfica cria-se o retrato da refinaria a preto e branco surgindo o conceito de "nevoeiro". A técnica alternativa de litografia em papel permite ainda pensar em outros conceitos visualmente entendidos como a decomposição, o ruído ou o "fantasma". Aliás, torna-se objetivo evidenciar a circunstância da refinaria através destes conceitos e do próprio processo.

Deste modo, e para concluir, são referenciados artistas e autores que fundamentaram a pesquisa temática simultaneamente relacionando-se com determinado processo em questão. Tendo em conta o desenvolvimento da prática artística este projeto expande a sua investigação consoante os seus dois pilares: o espaço e a técnica.

Palavras-chave

Indústria, espaço, repetição, obsolescência, memória

Abstract

As a thematic base for the exploration of a personal project, the Matosinhos refinery emerges as the focus of a work visually managed by the alternative technique of lithography on paper and photography. From the current situation that the refinery is going through, that is, its closure, decontamination and consequent dismantling, it is possible to build a narrative that takes advantage of these events.

From the perspectives of the refinery a dialogue is created with the lithography technique which is defined by the materiality of the process. From a record originating from travels and walks, this photographic documentation creates a portrait of the refinery in black and white, resulting in the concept of "fog". The alternative technique of lithography on paper also allows us to think of other concepts visually understood as decomposition, noise or "ghost". As a matter of fact, it becomes a purpose to evidence the circumstance of the refinery through these concepts and the process itself.

Therefore, and to conclude, artists and authors who substantiated the thematic research are referenced, simultaneously relating to a certain process in question. Taking into account the development of the artistic practice this project expands its investigation according to its two pillars: space and technique.

Keywords

Industry, space, repetition, obsolescence, memory

Índice

Introdução 7

I. Espaço e Consequência

1. A circunstância da refinaria 10

2. Visita à refinaria 13

3. Documentação noticiosa 17

4. Estado da Arte 18

II. Observação, múltiplo e repetição

1. Documentação fotográfica - processo deambulatório 28

2. Desenvolvimento do processo de impressão 29

3. Aperfeiçoamento da técnica 38

4. Múltiplo e repetição 40

III. Especulação

1. Memória 44

2. A procura pela ruína e pela destruição 58

3. Exploração dos conceitos chave 60

4. Processos diferentes 61

Considerações Finais 71

Lista de referências citadas 73

Bibliografia consultada 75

Anexos 76

Introdução

A refinaria de Matosinhos: Um espaço de transição realizado no espaço de dois anos de mestrado (2021-2023) trata-se de um projeto de cariz teórico-prático que tem como base a refinaria de Matosinhos (também conhecida por Petrogal ou refinaria de Leça da Palmeira) e a sua circunstância enquanto instalação industrial. Encerrada em 2020, a refinaria está agora num processo de preparação para a sua substituição naquilo que foi denominado de "Innovation District".

A fundamentalidade da refinaria na criação deste projeto é destacada, desde logo, no título, contudo, o subtítulo provém simultaneamente da sua circunstância atual (na realização deste projeto) como também da noção de espaço de transição referente a Marc Augé.

O interesse por este tema surge em contexto de atelier sendo que se alinhava com preocupações pessoais anteriores. Sendo organizado um portfólio de fotografias recolhidas em viagens e passeios, este projeto define-se pelo desenvolvimento da técnica alternativa de litografia em papel.

Metodologicamente, o projeto desenvolveu-se através da sinergia criada entre técnica e tema, ou seja, a criação destas imagens gerou sensações visuais que permitiram a construção de uma narrativa que definiu a importância de conceitos como a ruína, espaço, obsolescência e memória. Para além disto, o foco na Petrogal permite também pensar o papel da indústria na sociedade tal como as suas diversas relações com dimensões sociais, culturais ou económicas.

De facto, tornou-se um objetivo acompanhar em tempo real toda esta cadeia de acontecimentos que definem este momento a Petrogal enquanto lugar. Isto significa, que o tempo enquanto conceito não é necessariamente um ponto de análise neste projeto, mas este não deixa de ser importante como mecanismo de reflexão ao relacionar-se com conceitos como a memória ou a ruína.

Como forma de pesquisa, tornou-se essencial a procura de diversas referências que se relacionassem com o tema e a técnica em questão. Como tal, é predominante a

referência de artistas que trabalham com técnicas de impressão, para além de que algumas destas referências relacionam-se também tematicamente. Numa fase relativamente final do desenvolvimento deste projeto, tendo em conta a sua importância como referência, realizou-se uma entrevista com o professor e artista Fernando José Pereira acerca de vários conceitos fundamentais para este trabalho como também uma reflexão sobre a sua obra tendo em conta os conceitos destacados. Como tal, esta entrevista aparece juntamente aos anexos deste documento (p. 78) sendo devidamente citada tendo em conta o tema em discussão de cada respetivo capítulo.

Este relatório de projeto encontra-se dividido em três partes correspondendo respetivamente à pesquisa do tema e do espaço, a um desenvolvimento sobre a técnica e por fim ao trabalho realizado.

Desta forma, no primeiro capítulo é apresentado uma breve contextualização sobre o encerramento da refinaria assim como uma estimativa para o futuro do espaço que a refinaria ocupa. Seguidamente, é realizada uma retrospetiva sobre as visitas que realizei à refinaria durante o segundo ano de mestrado (2022-2023). Neste subcapítulo destaco grande parte da informação que consegui recolher através do contacto pessoal com os trabalhadores, sendo feito um balanço da história da refinaria, como também uma análise sobre os aspetos socioeconómicos, culturais e políticos impactados pelo encerramento da refinaria. Surge ainda uma pequena investigação sobre a documentação noticiosa deste período (encerramento) e o desenvolvimento do "Innovation District". Por fim, é feito o Estado da Arte que reúne uma série de artistas contemporâneos pertinentes para investigação do tema em questão.

O segundo capítulo dá importância ao desenvolvimento da técnica e do processo criativo introduzindo, assim, o processo deambulatório como base para a conceção das imagens. Posteriormente, é feita uma breve contextualização histórica sobre a litografia seguido de uma retrospetiva sobre o desenvolvimento da técnica, sendo destacados alguns artistas relevantes para processos específicos que surgiram ao longo do processo criativo. Dada a importância da técnica redigi também em detalhe todo o processo da técnica de forma a destacar a experiência empírica que

foi aperfeiçoar esta técnica. Como fecho de capítulo, faço ainda uma análise sobre o conceito da repetição e o seu papel neste projeto.

O terceiro e último capítulo introduz-se com o conceito de memória, sendo analisados artistas que se relacionam com este conceito específico. Seguidamente, surge um comentário sobre os meus interesses pessoais que ultimamente influenciaram o trabalho realizado, como também um balanço final sobre os os conceitos chave do projeto e por fim redijo uma observação sobre o trabalho prático realizado destacando, assim, diversos processos que tenha utilizado no decorrer deste projeto.

*

I. Espaço e Consequência

1. A circunstância da refinaria

O desenvolvimento deste tema introduz-se com um acontecimento verídico: o encerramento da refinaria de Matosinhos. A partir desta questão procuro construir uma narrativa que tenha como base este contexto sendo que me interessa também compreender o impacto deste acontecimento nas vertentes política, histórica e socio-culturais. Pensar a Petrogal, as suas refinarias e até a Galp implica pensar o ramo da indústria nomeadamente a sua função na sociedade, quer pelo seu distanciamento da cidade, as suas consequências no mercado global e nacional ou ainda o impacto ambiental da poluição.

O encerramento, descontaminação e consequente desmantelamento da refinaria permitem criar um paralelismo entre a temática e o próprio processo prático. Deste modo, tomo como objetivo prolongar o desenvolvimento deste projeto de acordo com a substituição da refinaria naquilo a que se denominou de "Innovation District". A longo prazo posso ainda considerar este projeto (após o período de investigação e correspondente projeto artístico) numa investigação sobre o tempo, visto que pretendo testemunhar a transformação significativa deste extenso espaço nos próximos anos.

Antes de prosseguir esta contextualização considero fulcral para a compreensão tanto das imagens como da própria análise teórica a partilha da minha perspetiva pessoal. Isto é, ocorreu uma deslocação temática bastante significativa que coincide com a minha entrada na refinaria. Esta deslocação de forma simplificada coincide também com cada ano de mestrado sendo que o primeiro ano (2021/22) a minha relação corresponde com uma perspetiva do perímetro exterior da refinaria.

Com isto, apesar do mote do encerramento ser na mesma presente, o meu pensamento artístico neste período resumiu-se essencialmente à especulação daí a relação teórica que procurei construir com a introdução de conceitos como o abandono e ruína. Deste modo, e francamente de forma ingénua a minha visão da Petrogal neste ponto do projeto remetia para um edifício já abandonado ou em

ruína. Sendo a exploração espacial bastante evidente, tornou-se inevitável no diálogo sobre este projeto mencionar o não-lugar de Marc Augé.

Quanto ao segundo ano (2022/23) elaborarei uma perspetiva mais detalhada deste período no próximo sub-capítulo (Visita à refinaria), no entanto a minha perspetiva altera-se ao contactar os trabalhadores da refinaria. Essencialmente concluindo que a minha especulação não era a mais exata. Apesar disto, quero deixar claro que não descarto o trabalho que realizei nem que pensei, continua a fazer a sentido de um certo ponto de vista.

Regressando à contextualização temática, quando o Jornal de Notícias anunciou pela primeira vez o encerramento da refinaria de Matosinhos dizia:

> «A decisão, comunicada à Comissão do Mercado de Valores Mobiliários (CMVM) esta segunda-feira, é justificada pelas "alterações estruturais dos padrões de consumo de produtos petrolíferos motivados pelo contexto regulatório e pelo contexto covid-19"». (Jornal de Notícias, 2020)

Tendo em conta esta citação torna-se relevante fazer um comentário sobre o consumismo cada vez mais prevalente na sociedade do quotidiano. Apesar deste aspeto, considerei também importante tentar demonstrar alguma imparcialidade na investigação deste assunto visto que para além da controvérsia gerada por esta decisão nesta altura, a meu ver, é possível constatar aspetos relevantes de discussão de ambos os lados. Por um lado, no despedimento de trabalhadores, no ambientalismo, no abandono industrial, mas também no lucro financeiro anterior ao encerramento, no património da Petrogal, no reaproveitamento do espaço. De facto, este assunto nem demonstra uma evidente dualidade (apesar da polémica). O que destaco são apenas vários fatores em questão que se tornam importantes na investigação e obviamente expressivos para a prática artística.

Quanto ao consumismo, relativamente a este contexto relaciono-o com a perspetiva de um Não-Lugar de Marc Augé. No seu livro *"Não Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade"* a "supermodernidade" dá origem ao não-lugar como consequência do processo de globalização, ou seja, significa que a evolução tecnológica da sociedade promove a presença de lugares distintos pela sua impessoalidade:

> «Se um lugar pode ser definido como relacional, histórico e preocupado com a identidade, então um espaço que não pode ser definido como relacional, ou histórico, ou preocupado com a identidade será um não-lugar. A hipótese aqui avançada é que a supermodernidade produz não-lugares, ou seja, espaços que não são eles próprios lugares antropológicos e que, ao contrário da modernidade baudelaireana, não integram os lugares anteriores...» (Augé, 1995, p.77)[1]

Como exemplo, Augé aponta para espaços de transição nomeadamente estações de metro, aeroportos ou centros comerciais. Espaços estes, que definitivamente favorecem o progresso social e económico, no entanto o consumismo permanece e interessa-me, no contexto deste projeto, compreender as circunstâncias do abandono. Essencialmente perceber como e quando determinado objeto perde o seu valor ou este valor não pode ser assegurado.

Segundo Augé a determinação de um não-lugar é subjetiva, no entanto considero que a um nível sensacional a identificação de um não-lugar é quase imediata. Com isto, pretendo chegar ao conceito de ruína. A relação a estabelecer entre Marc Augé e a ruína surge como uma antítese à sua análise antropológica do não-lugar. Comparando uma ruína com um espaço de transição, ambos partilham a sua origem no processo de globalização, no entanto divergem no que toca à sua pessoalidade.

*

[1] Tradução livre. No original: "If a place can be defined as relational, historical and concerned with identity, then a space which cannot be defined as relational, or historical, or concerned with identity will be a non-place. The hypothesis advanced here is that supermodernity produces non-places, meaning spaces which are not themselves anthropological places and which, unlike Baudelairean modernity, do not integrate the earlier places..." (Augé, 1995, p.77)

2. Visita à refinaria

No desenvolvimento deste projeto, decidi que precisava de expandir a minha perspetiva e por isso ambicionei ter acesso à refinaria. Irei explicar o processo de deambulação e a razão pela qual esta decisão foi tão importante no próximo capítulo, no entanto, com grande satisfação minha, em setembro de 2022, foi-me permitido visitar a agora ex-refinaria de Matosinhos. Com esta oportunidade tornou-se possível não só o levantamento fotográfico de muitos mais ângulos, como também a partilha do trabalho prático e ainda tomar consciência de outras perspetivas sobre o encerramento da refinaria.

Visto que estou a dedicar uma pesquisa extensa a um lugar específico, torna-se essencial compreender todas as suas vertentes desde o seu contexto histórico, social e cultural. Já na primeira visita consegui reunir informação sobre cada fábrica específica da refinaria, para além de me ter sido contextualizado a origem e consequente desenvolvimento da refinaria.

Apesar disto, fui também sensível à apreensão de uma nova dimensão que pretendo desenvolver neste sub-capítulo. Esta dimensão foi-me apresentada pelo testemunho dos trabalhadores da refinaria. Sublinho a importância deste aspeto e confesso que a minha opinião mudou radicalmente ao compreender este "lado da história". Aliás, tornou-se numa nova dificuldade para mim manter a imparcialidade que mencionei na introdução a este tema, para além de que a dualidade é claramente evidente. Considero, assim, que em defesa da refinaria temos os trabalhadores e os sindicatos que existiram, portanto em contrapartida temos os executivos da Galp, os acionistas maioritários e ainda o Governo do lado que defendeu o encerramento da refinaria e consequentemente o projeto da cidade de inovação. Torna-se minha intenção procurar informação de ambos os lados, no entanto prevejo que a informação do lado que defende o fecho da refinaria será mais escassa devido à polémica do assunto.

O que permanece do contacto com os trabalhadores (incluíndo também administradores e executivos) é o facto de existir um genuíno afeto não só pelos seus cargos, trabalhos e carreiras, mas também principalmente pela própria refinaria. Isto é, para algumas destas pessoas a refinaria seria certamente uma

segunda casa para além de que muitos poderiam até passar mais tempo nos respetivos turnos do que na própria casa. Este aspeto humano e quase emocional relacionado com um espaço industrial e aparentemente inóspito obrigou-me a repensar o projeto artístico de forma a tornar evidente esta nova dimensão que anteriormente não era possível.

Posto isto, sinto-me empático com os trabalhadores perante uma situação de extrema incerteza. Sendo que em outubro de 2022, fui informado que o processo de descomissionamento e desmantelamento está ainda atrasado. Tendo em conta o período especulativo de começo da construção da nova "cidade", penso que esta incerteza é devidamente justificada. Noto também um clima de angústia para além da desilusão. Os despedimentos e o encerramento da refinaria são apenas alguns dos motivos pelo descontentamento geral. Aliás, o anúncio do fecho da refinaria demonstra uma falta de consideração pelos trabalhadores nomeadamente por ter surgido como surpresa para todos e ainda ter sido anunciado no Natal, no final do ano de 2020. Segundo o testemunho de António (nome fictício para este indivíduo), o fecho de uma refinaria implica preparação e planeamento para além de um aviso prévio em consideração com os trabalhadores.

O fecho da refinaria tem e terá ainda um impacto significativo em múltiplas vertentes como o contexto profissional, cultural, social e económico. É de notar que os cerca de 600 trabalhadores que mencionei são funcionários da Galp, aliás durante o seu tempo de operação a refinaria tirou partido do serviço de diversas empresas. O número real seria cerca de entre a 1000 a 3000 colaboradores.

Culturalmente, o fecho da refinaria implica uma perda de património industrial reconhecido pela população local. Tendo em conta a dimensão da refinaria (e não me refiro apenas à sua escala espacial) o impacto social é sentido de forma consecutiva podendo afetar serviços locais como restaurantes ou comércio, mas também a habitação.

Economicamente e tendo ainda como base o discurso de António, a questão é mais complexa sendo que a Galp é uma empresa privada. Visto que a decisão última partiu dos seus principais acionistas, não há, infelizmente, espaço nem tempo para uma redecisão. Afirma-se que a principal razão pelo fecho da refinaria é o lucro;

que não é rentável; o Governo por outro lado anuncia que deve-se à poluição. Destaco que Portugal é dos países europeus que menos poluí per capita para além do facto de o uso de gás natural (nomeado pelo estado como uma energia verde) como combustível estava integrado nas fábricas da refinaria há anos. Todo o fumo que saía das chaminés seria vapor de água podendo conter baixos níveis de CO2 (não uma quantidade poluente significativa). A poluição não é realmente justificação para o fecho da refinaria quando esta não se dedica exclusivamente à refinação de petróleo e produção de combustíveis; em operação existiam fábricas de óleos base e aromáticos, tal como Etar's e ainda uma central termoelétrica construída recentemente em meados da década de 2010.

Com isto, conclui-se que a refinaria é uma infraestrutura agora desativada que, certamente irá custar ao estado bastante dinheiro a desmantelar não incluindo a consecutivo investimento necessário para construir uma nova cidade. Resta-me apenas ser crítico em relação à gestão de toda a situação. Em comparação na Europa existem cerca de 100 refinarias e nenhuma vai ser encerrada desta forma nem por razões semelhantes. Tipicamente, (e o mesmo verificou-se na refinaria de Matosinhos até ao seu encerramento) o que acontece é uma conversão das refinarias tendo em conta as necessidades tecnológicas e ambientais, ou seja a infraestrutura é sempre de alguma forma reaproveitada sendo realizados alguns ajustes conforme as circunstâncias.

Tendo em conta este período instável do nosso quotidiano, refiro-me aos problemas económicos gerados pela guerra, pela inflação e simultaneamente os preços dos combustíveis, Portugal importa produtos como o betume que outrora seriam produzidos pela refinaria.

António destaca particularmente a importância que Manuel Ferreira de Oliveira teve durante as suas funções como Administrador Executivo, Presidente Executivo e posteriormente Vice-Presidente do Conselho de Administração do grupo Galp Energia. Exercendo os cargos entre 2007 a 2015, Ferreira de Oliveira teve a visão de incentivar o desenvolvimento de negócios ao criar oportunidades de intercâmbio. Para além disto, uma das suas maiores proezas poderá ter sido o investimento feito em Sines de forma a renovar uma grande unidade desta refinaria. Através deste investimento, tornou-se possível estabelecer uma sinergia

entre as refinarias de Leça da Palmeira e Sines, sendo Leça da Palmeira a origem da matéria-prima e assim criar um ciclo de produção, ou seja eram cedidos produtos a Sines através do intercâmbio e vice-versa. Quando foi inaugurada a refinaria de Leça da Palmeira o seu único objetivo era, apenas, a refinação e comercialização, portanto com o investimento nos poços de petróleo, Portugal deixou de importar petróleo refinado e começou em vez a produzi-lo. Esta decisão permitiu ainda uma posição estratégica em termos comerciais, na medida em que se equilibrou as margens do lucro independentemente do valor do petróleo no mercado. Isto é, quando a matéria-prima está cara o lucro é menor para quem refina, no entanto quem a vende está a lucrar bastante, portanto por oposição se o petróleo estiver barato as refinarias irão lucrar mais. Estando disponíveis as duas opções de comercialização equilibram-se, de maneira eficiente, tanto a venda de matéria-prima como a sua refinação.

Em 2015 a saída de Manuel Ferreira de Oliveira coincide com o investimento da empresa Amorim Energia, B.V. correspondendo a uma aquisição estratégica de 33,34% tornando-se assim a principal acionista da Galp. A perspetiva de António indica que esta posição é fulcral no controlo maioritário da Galp visto que o montante restante reflete apenas alguns investidores com posições dispersas. Deste modo, Paula Amorim assume o cargo de Presidente do Concelho de Administração em 2016, sendo atualmente também presidente do grupo Américo Amorim.

Tendo em conta o sucesso da família Amorim na produção de cortiça; no ramo do turismo e imobiliária António argumenta que reside aqui a verdadeira razão pelo fecho da refinaria. Isto é, o seu encerramento deve-se a uma incompatibilidade entre áreas profissionais. Certamente poderiam existir assessores (da Amorim Energia) e mesmo colaboradores da Galp que poderiam gerir a produção da refinaria, no entanto pelas palavras de António "a última palavra é sempre deles", e, portanto decidiu-se prosseguir ao fecho da refinaria. Com isto, compreende-se que Paula Amorim opta por um investimento imobiliário de modo a expandir o seu agregado de terrenos mais valiosos do norte do país. Podemos ainda especular sobre a saída de Ferreira de Oliveira face a esta incompatibilidade ou ainda a tomada de posse do grupo Amorim.

*

3. Documentação noticiosa

Abordando agora o tópico da documentação noticiosa, vejo como relevante a investigação desta perspetiva visto que se pode estender a compreensão da circunstância da refinaria para além dos elementos que definiram a polémica e que dão azo ao desenvolvimento artístico. Sabendo que a refinaria de Matosinhos começou a sua produção em setembro de 1970 e que se tornou nas refinarias mais lucrativas de Portugal segundo o site *ambidata*:

> «...o complexo da Galp Energia em Matosinhos, emprega 600 colaboradores, sendo a refinaria mais completa da Galp Energia em termos de produtos. A sua capacidade de processamento de petróleo bruto é de 5,5 milhões de toneladas/ano. Esta unidade de produção possui uma área aproximada de 400 hectares e está interligada ao terminal de petroleiros no porto de Leixões através de 2 km de oleodutos.» (Ambidata, s/d)

Isto significa, que tendo em conta o processo desejado de descomissionamento, desmantelamento e descontaminação o período temporário destas etapas prolongar-se-á, no mínimo durante três anos segundo o Jornal de Notícias. Quanto ao previsto "Innovation District", a cidade de inovação que irá reunir habitação, hotelaria, comércio como também um polo universitário será construída de acordo com o desmantelamento progressivo do complexo petrolífero:

> «As partes que não estão contaminadas, esclareceu Andy Brown, poderão ser entregues mais cedo, para o início da construção da cidade de inovação, enquanto as restantes serão entregues progressivamente, à medida que forem sendo descontaminadas, o que poderá só estar concluído na próxima década.» (Jornal de Notícias, 2020)

Com isto, estima-se que a construção desta cidade se inicie após a libertação de uma primeira porção do terreno em 2023, estando prevista a sua conclusão no

final do ano de 2030. De modo a prosseguir com este momento de transição 120 trabalhadores foram despedidos permanecendo 400 funcionários, no entanto prevê-se que no futuro, com a construção da "cidade" surjam cerca 20 a 25 mil postos de trabalho.

Confirmada a colaboração com a Universidade do Porto, pretendem criar um novo centro para o desenvolvimento de ciências e tecnologias. A inovação aparenta ser uma palavra-chave em toda esta transformação, na medida em que:

> «O objetivo, afirma Andy Brown, CEO da Galp, é "criar um distrito de inovação de classe mundial, focado em energia sustentável e em tecnologias avançadas"» (Jornal de Notícias, 2020)

*

4. Estado da arte

Ian Chamberlain

A indústria, por exemplo surge no trabalho de Ian Chamberlain em sinergia com um interesse pela tecnologia e arquitetura. Chamberlain por um lado procura a monumentalidade na arquitetura brutalista seja em edifícios de cimento ou *bunkers* de modo a construir uma narrativa sobre perímetros e fronteiras que relacionam o tempo com o espaço. "Anteriormente, descreveu o seu papel como 'documentar e registar'..."[2] O trabalho do artista surge como um testemunho, também, tanto quanto uma representação. É de notar também a sua escolha de espaços. Apesar de se tratarem de edifícios abandonados ou desativados, a um nível sensacional, considero que a noção de não-lugar não se aplica tanto neste contexto. Ou ainda, a noção de não-lugar é presente, no entanto visualmente, surge uma camada especulativa que transporta as suas imagens para outra dimensão. Existe algo de "fantástico" no trabalho de Chamberlain.

[2] Tradução livre. No original: Formerly, he described his role as 'to document and record'..." (Desmet, 2020, p. 25)

> «“Luz e tom ajudam-me a explorar a forma e a estrutura”, diz Chamberlain. “Por vezes exagero”. A atmosfera predominante relaciona-se com o abandono, uma sensação de isolamento monumental. O significado, a luz e a atmosfera são ingredientes-chave.»[3]

O desenho funciona como uma camada que habita simultaneamente o campo do real e irreal, aliás, o artista faz menção deste aspeto na medida em que a memória é adulterada quando se trabalha no atelier e portanto a “abstração introduz-se no trabalho”.[4] Destaco também, o isolamento dos seus sujeitos, ou seja, não existe paisagem, não existe fundo.

> "A gravura empresta às suas imagens profundidade e subtileza com negros impenetráveis sugerindo espaços cavernosos contrastados com delicadas tonalidades que evocam miríades de detalhes, profundidade e escala. O processo de gravura permeia as suas imagens com intimidades de "erosão, estratificação [e] a passagem do tempo" enquanto o seu objecto brinca com a tecnologia em fluxo levando, frequentemente, a uma rápida obsolescência. existe, para Chamberlain, uma forte simbiose entre o sujeito e a técnica".[5]

[3] Tradução livre. No original: “Light and tone help me to explore form and structure,’ he says. ‘At times I exaggerate these’. The overriding mood relates to abandonment, a sense of monumental isolation. Meaning, light and mood are key ingredients.” (Desmet, 2020, p. 26-27)

[4] Tradução livre. No original: ‘I like how, back in the studio,’ he says, ‘your memory alters; abstraction comes into the work.’ (Desmet, 2020, p. 27)

[5] Tradução livre. No original: “Etching lends his images depth and subtlety with impenetrable blacks suggesting cavernous spaces contrasted with delicate tints evoking myriad details, depth and scale. The etching process permeates his imagery with intimations of ‘erosion, layering [and] the passage of time’ while his subject matter plays with technology in flux leading, often, to swift obsolescence. …There is, for Chamberlain, a strong symbiosis between subject and technique.” (Desmet, 2020, p. 27)



Ian Chamberlain, Transmission IV, 2015

Gravura, 62 x 51cm

Jemma Gunning

Muitas das questões e problemas que o trabalho de Jemma Gunning levanta são aspetos que também me atraíram no desenvolvimento deste projeto. Existe também uma procura pelo espaço industrial ou, aliás, pós-industrial, e tal como Ian Chamberlain, o acto de documentação e preservação da memória é fulcral para a artista.

> «Inspiro-me em formas abandonadas que contêm significados históricos ou sociais que estão num estado de fluxo e em risco de se perderem e serem esquecidas. Documentar o declínio industrial religa o presente ao passado»[6]

Apesar da atmosfera extremamente escura e sombria podemos constatar que o estado de decadência nas suas imagens é já extremamente avançado. Com isto observa-se também um pormenor chave no seu trabalho: a reinstalação da

[6] Tradução livre. No original: "I am inspired by derelict forms that contain historic or social significances that are in a state of flux and in danger of being lost and forgotten. Documenting industrial decline reconnects the present day to the past." (Bradley, 2019, p. 14)

natureza, e deste modo podemos considerar este aspeto como uma inversão no processo de degradação.



Jemma Gunning, The Great British Industrial Estate I, 2019

Gravura, 48 x 32cm

Jackie Newell

Jackie Newell é uma artista que comparativamente a Ian Chamberlain e Jemma Gunning partilha algumas características no que toca à exploração do elemento industrial e do espaço como motivo, no entanto nota-se que tematicamente existe uma ligeira divergência. Não deixando de ser relevante para a contextualização deste projeto, a artista recorre também às técnicas de impressão sendo que a sua obra surge da observação de estruturas mecânicas e arquitetónicas. Na revista *Printmaking Today*, Jackie Newell faz uma reflexão sobre o seu trabalho:

> «Inspiro-me na arquitectura industrial devido ao seu conteúdo dramático, e particularmente quando exposto aos efeitos dos elementos. Construções afectadas pela erosão ou em estado de decadência possuem uma certa

atração, uma vez que isto transmite uma sensação de história que também revela uma contradição de força e vulnerabilidade»[7]

Deste modo, penso que a divergência que mencionei refere-se ao pressuposto das imagens dos artistas, sendo a degradação o ponto comum. Simplificando, em Chamberlain e Gunning o foco é nomeadamente o abandono enquanto que Newell opta por uma visão mais urbana e pessoal. Para além disto, em determinadas imagens existe também uma dimensão surreal que resulta numa maior abstração. "...quando distorcidas e alteradas (as estruturas) a uma escala monumental, assumem uma identidade que é surrealista. (...)."[8] Visto que o processo de gravura é sensível e gestual na sua materialidade, a artista tira partido destas qualidades para expandir o diálogo com as suas imagens.

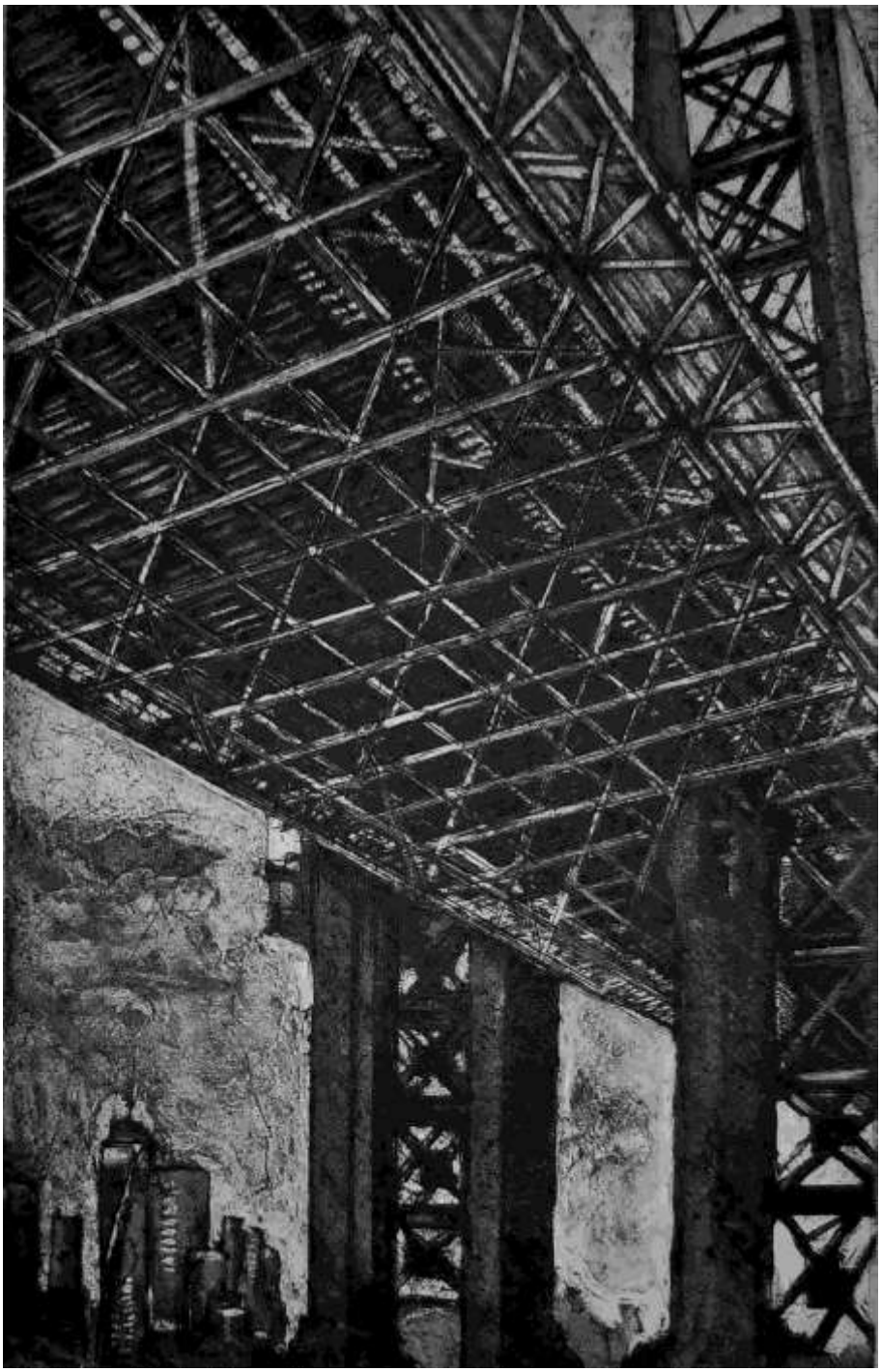
Cito agora uma entrevista de Duncan Montgomery[9] com a artista de forma a estabelecer uma conexão com a artista em análise seguinte:

> DM: As sua gravuras recentes mostram um intenso ênfase na arquitectura, particularmente nas partes de Londres que ainda estão em construção. Reparei que há alguns outros artistas que parecem estar entusiasmados com temas semelhantes (alguns dos quais, como Melanie Bellis e Anne Desmet, são também membros do RE). Sente-se parte de um "movimento"?
>
> JN: Já expus muitas vezes com Anne Desmet e, mais recentemente, com Melanie Bellis, numa mostra de gravuras e não de temas. Embora partilhemos um interesse pela arquitectura, não creio que possamos ser descritas como um movimento. Diria que me interesso tanto por estruturas como por arquitectura, particularmente quando estão em construção ou em estado de decadência. (Montgomery, 2017)

Apesar da constatação de Jackie Newell apontar para a inexistência de um movimento artístico associado a estes artistas penso que é inevitável não notar nas

[7] Tradução livre. No original: "I am inspired by industrial architecture because of its dramatic content, and particularly when exposed to the effects of the elements. Constructions affected by erosion or in a state of decay hold a certain attraction, as this conveys a sense of history that also reveals a contradiction of strength and vulnerability." – (Newell, 2019, p. 20)
[8] Tradução livre. No original: "…when distorted and altered to a monumental scale, assume an identity that is surreal. (…)" (The Royal Society of Painter-Printmakers, s/d)

semelhanças que, desde já são abundantes, até mesmo com o meu próprio projeto. Contudo, para o efeito desta análise não se trata de fazer uma enumeração destas semelhanças, mas sim compreender onde existem variações entre projetos e essencialmente compreender a contextualização destas variações



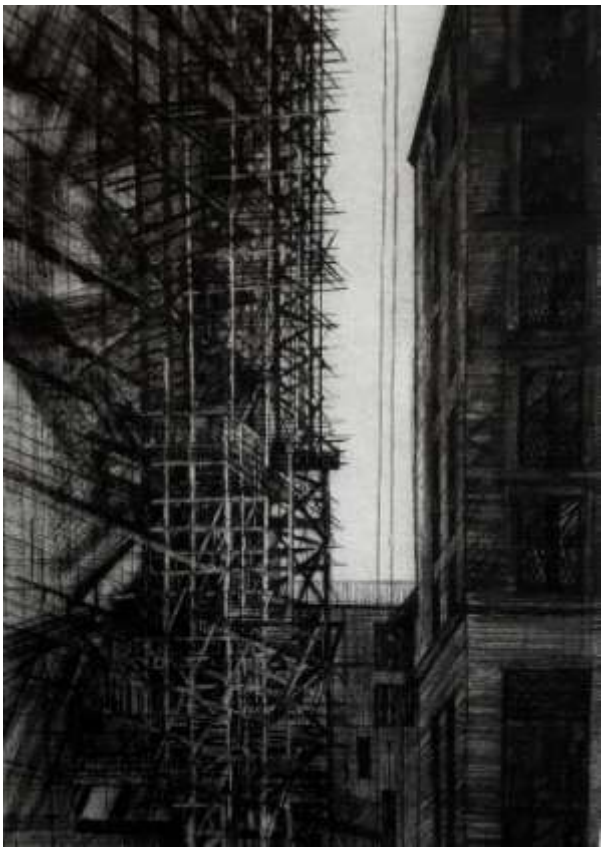
Jackie Newell, Down Under Manhattan Bridge, 2017

Gravura e Água-tinta

Melanie Bellis

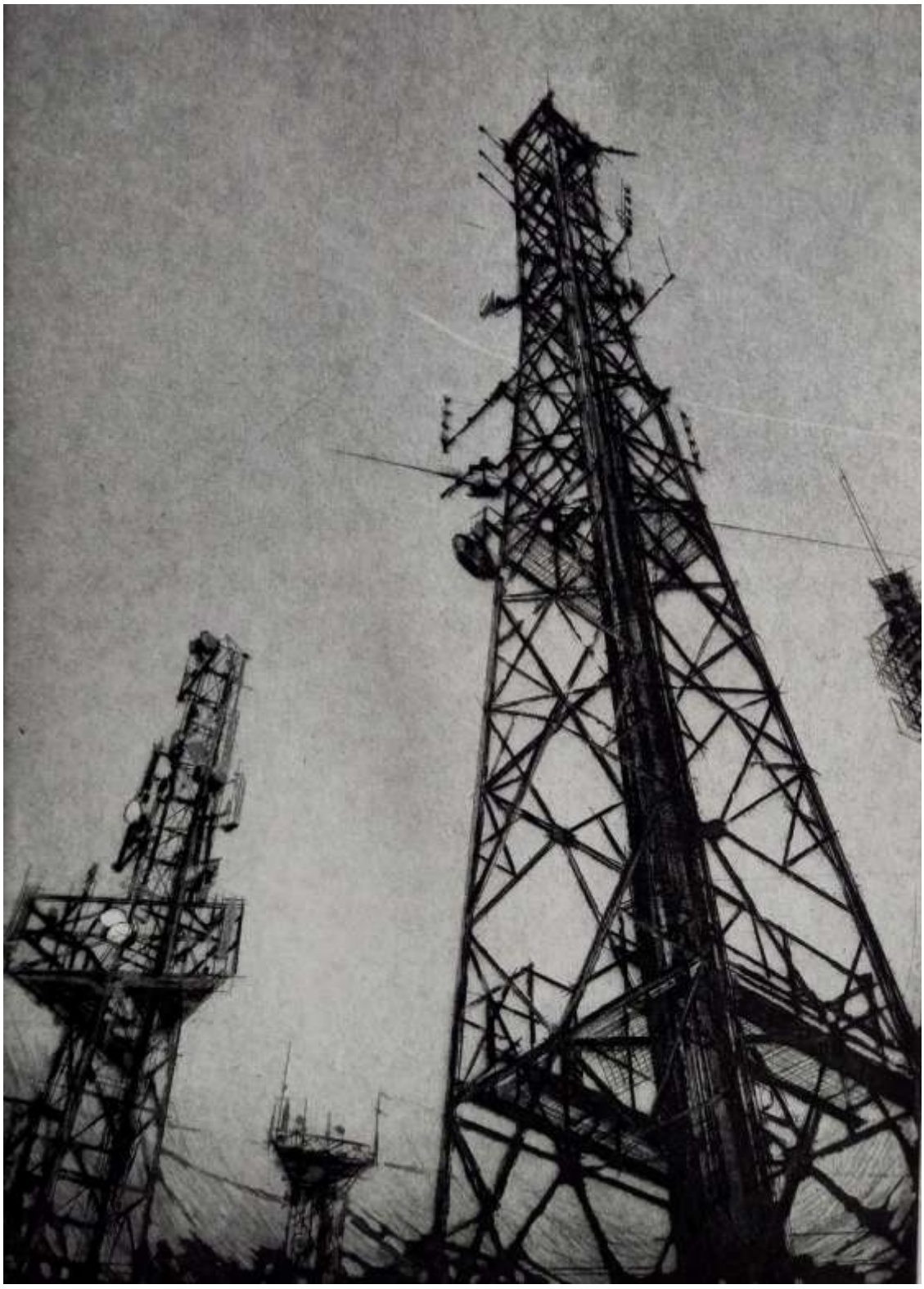
Quanto a Melanie Bellis o seu trabalho é definitavemente o mais significativo para mim, para além de, considerar ser o mais próximo da minha própria prática tanto na vertente temática como visual. Tal como Ian Chamberlain destaca-se um critério na escolha dos lugares, particularmente nos objetos específicos como caminhos de ferro, torres de transmissão elétrica e gruas dentro da categoria industrial.

> "Os seus desenhos e gravuras exploram cenários de edifícios abandonados e em decomposição do nosso passado industrial, edifícios bem conhecidos do nosso tempo, e novos edifícios em construção. (...) A artista está interessada em capturar os seus temas num momento específico do tempo e em fazer a crónica de uma paisagem urbana em transição. O tema subjacente ao seu trabalho é a mudança e a forma como desenvolvemos constantemente a nossa envolvente. (...)" (Melanie Bellis, s/d)



Melanie Bellis, Scaffolding, 2017

Gravura



Melanie Bellis, Transmitters

Gravura, 50,5 x 42 cm

Fernando José Pereira

Tematicamente e como uma das primeiras referências deste projeto, refiro os trabalhos "O Relato" e "O Laboratório" de Fernando José Pereira. Inaugurada a 2 de junho de 2022 a exposição "O Relato" no Espaço João Espregueira Mendes (EJEM) reuniu uma coleção de elementos distintos relacionados entre si de modo a convergir no conceito de sublime.

> « A noção de sublime é fundamental para o entendimento da própria ideia de arte, por isso, o interesse que mantenho na sua apreensão mantém-se até hoje. A opacidade das obras de arte, muitas vezes tão próximas do incomunicável, aproximam-se desta impossibilidade linguística de apresentação.»[10]

Esta exposição introduziu, para mim o conceito de obsolescência, fundamental à criação deste projeto e relevante também ao contexto da Petrogal. Fernando José Pereira emprega também no seu trabalho a construção de uma narrativa sobre a passagem do tempo, o vazio, a distopia, o efémero e o abandono.

Posto isto, o artista parte do relato que descreve o momento do golo de Madjer na final da Taça dos Clubes Campeões Europeus de 1987, em Viena. Estabelece-se assim uma conexão entre o rádio em que se ouve este relato com um conjunto de fotografias da antiga torre de iluminação do Estádio das Antas em sinergia com uma série de desenhos monocromáticos que ilustram jogos de palavras, mas simultaneamente são exemplo de um trabalho prolongado e persistente.

Quanto ao seu registo em vídeo "O Laboratório" de 2018, tematicamente esta referência aproxima-se mais do contexto do meu projeto, já que é mais evidente a questão da degradação fatalista que pretendo também reutilizar e repensar no meu trabalho. O objeto de exploração artística em questão é uma fábrica abandonada. Reconhece-se as características do trabalho do artista quando o espaço observado é um cenário completamente desolado e arrasado.

[10] Entrevista a Fernando José Pereira, p. 80

> «Foi uma hipótese de trazer essas estórias pessoais para um contexto histórico que determinou a falência e degradação até à condição de ruína das fábricas da zona. »[11]

A fábrica de "O Laboratório" torna-se exemplo de um estudo aproximado de arqueologia, visto que procuram-se artefactos e podemos tentar refletir sobre um espaço ao compreender os seus fragmentos no seu devido contexto histórico. Isto, aplica-se, naturalmente também a edifícios abandonados. Mais curioso ainda se torna a situação atual da Petrogal quando assistimos à sua morte lenta, e cujos artefactos e resquícios surgem vagarosamente.



Fernando José Pereira, "O Relato"

*

[11] Entrevista a Fernando José Pereira, p. 80

II. Observação, múltiplo e repetição

1. Documentação fotográfica - processo deambulatório

De forma a desencadear o desenvolvimento deste projeto parti do passeio e também da viagem de bicicleta como processo de documentação. Este método consiste numa recolha de documentos associados a esta ação podendo ser um som, um vídeo, uma fotografia. Algo que faça sentido no contexto de uma exploração e descoberta artística. No meu caso, optei e comecei por uma documentação fotográfica do perímetro da Petrogal. Estas imagens para além de introdutórias ao estudo, tornaram-se rapidamente nas imagens que iria utilizar e reutilizar sem grandes alterações ou edições. De facto, há algo que considero fascinante neste processo como a crueza da fotografias já que mais tarde revelam outros aspetos através da técnica alternativa de litografia em papel. Baseei este método na minha experiência de primeiro ano de faculdade, isto foi uma recolha de diversos documentos ou objetos relacionados com um local específico. A recolha torna-se num processo de fundamentação, num processo ou um projeto artístico.

Torna-se então pertinente mencionar o livro *Walkscapes: o caminhar como prática estética* de Francesco Careri. Neste contexto, é também essencial compreender conceitos como caminhar e deambular visto que este consiste numa viagem sem destino no entanto é usado frequentemente para descrever este método. Penso que caminhar é o termo que mais se aplica no processo deste projeto sendo que a viagem teve sempre como objetivo a documentação desse lugar específico.

> «O ato de atravessar o espaço nasce da necessidade natural de mover-se para encontrar alimento e as informações necessárias para a própria sobrevivência. Mas, uma vez satisfeitas as exigências primárias, o caminhar transformou-se numa fórmula simbólica que tem permitido que o homem habite o mundo. Modificando os significados do espaço atravessado, o percurso foi a primeira ação estética que penetrou os territórios do caos, construindo aí uma nova ordem sobre a qual se tem desenvolvido a arquitetura dos objetos situados.» (Careri, 2002, p. 27)

Penso que em restrospetiva o essencial a destacar deste processo é o próprio ato de documentação, enquanto o ato de caminhar comparativamente é um ato secundário. Apenas como um meio para um fim. No seu livro, Careri expõe vários tópicos relativos ao ato de caminhar tais como este enquanto forma de prática artística, como meio de transformação de simultaneamente o espaço natural e antrópico. Surge também uma análise do ato de caminhar como meio de perceção da paisagem, estabelecendo-se, assim as vertentes em que o ato de caminhar existe, ou seja, sendo simultaneamente um instrumento de conhecimento e modificação física.

*

2. Desenvolvimento do processo de impressão

A litografia (do grego *lithos* "pedra" e *graphein* "escrever") foi desenvolvida em 1798 por Alois Senefelder. O método mais antigo, embora já não seja o único, de criação de litografias envolvia a utilização de um bloco de pedra calcária porosa. O método de preparação destas pedras para a impressão manual mantêm-se substancialmente inalterado desde o tempo de Senefelder. Os materiais e procedimentos do litógrafo do século XIX são duplicados em quase todos os aspectos pelo impressor manual contemporâneo. Trata-se então de um processo de impressão baseado no facto de a gordura e a água não se misturarem. A imagem é aplicada numa superfície granulada (tradicionalmente pedra, mas agora geralmente alumínio) utilizando um material gorduroso (como por exemplo o lápis litográfico ou a tinta de litografia).

A técnica alternativa de litografia em matriz de papel surgiu em contexto de atelier como uma técnica a experimentar. Após algumas experiências iniciais também com gravura e desenho (com base na documentação fotográfica), esta técnica sendo o pilar principal do processo deste projeto, tornou-se intrigante pela sua fragilidade, pelas suas propriedades e características. Numa fase extremamente inicial da experimentação desta técnica a própria dificuldade de produzir imagens (não

possuía todos os materiais e ferramentas) desencadeou o desafio e uma necessidade de aperfeiçoar a técnica. Para além disto, desde logo, as imagens revelavam imenso potencial de exploração artística apesar da sua qualidade pobre e robusta. Convenientemente, uma das razões pela qual esta técnica funcionou sinergeticamente com as imagens da refinaria tem a ver com o próprio contraste. Isto é, visto que se trata de uma técnica que depende da separação entre preto e branco, tudo o que é cinzento pode acabar por permanecer no mesmo valor tonal. Deste modo, o meu interesse visual foca-se nas torres que se destacam por si só, tal como no emaranhado de objetos e conexões de teor industrial que por sua vez dão lugar a uma refinaria.

Como tal, o meu método projetual baseou-se imensamente no desenvolvimento da técnica como forma de desencadear a exploração de narrativas que acabaram por definir o trabalho concetualmente. Pode-se chamar a este método "pensar fazendo" e de facto não é, de todo, algo exclusivo à minha prática artística. É algo que é bastante utilizado pelos artistas de uma maneira geral de forma a desenvolver os seus projetos. O artista Chris Orr ilucida o método de pensar fazendo através da seguinte citação:

> «As artes visuais oferecem um caminho enriquecedor que pode sintetizar a prática de fazer e aprender sobre as coisas. A gravura é uma dessas actividades que pode alargar a mão e o olho. (...) Como a gravura é táctil, visualmente oportunista e surpreendente, os resultados nunca se assemelham ao digital.»[12]

Refere-se também o contraste entre a técnica de impressão e o meio digital sendo que a própria gestualidade do processo de impressão enriquece o seu desenvolvimento. E foi precisamente isso que ocorreu durante a minha prática artística e durante todo o processo de aperfeiçoamento da técnica. O repetido contacto com o processo permitiu-me compreender quais as variantes da técnica, ou seja quase de uma forma ciêntifica perceber a razão pela qual certos aspetos aconteciam. Inicialmente, a sensação de trabalhar com técnicas de impressão é

[12] Tradução livre. No original: "The visual arts offer a valuable route which can synthesize the practical making and learning about things. Printmaking is one such activity that can extend the hand and eye. (…) Because printmaking is tactile, visually opportunistic and surprising, the results will never look like the digital." (Orr, 2019, p. 14)

uma forma de lidar com o acaso, raramente obtendo-se o resultado desejado. No entanto, com o tempo esta compreensão surge naturalmente se o artista estiver com atenção. Contudo, confesso que mesmo depois de dois anos a explorar esta técnica esta ainda me surpreende, continuando a haver certos aspetos difíceis de controlar ou manipular; acrescentando com a citação de Emma Stibbon:

> «Tal é a alquimia na gravura: os resultados inesperados que surgem tornam-na altamente viciante.»[13]

Para além disto tirei partido de ter tido a oportunidade de trabalhar num atelier que correspondesse às minhas necessidades. A questão do trabalho em atelier é também pertinente pois inevitavelmente influencia o trabalho produzido. Aliás, diria que todo o tipo de acontecimentos ou interferências exteriores definem o espaço de trabalho influenciando, assim a produção.

Como parte do processo esta técnica revelou ligações a estabelecer com o trabalho de outros artistas, nomeadamente no que toca ao uso do preto e branco, do desenho, do mosaico, da escultura como também a ruína e o elemento industrial. Nomeio primeiramente Gunther Knipp, Christiane Baumgartner e William Kentridge pelo destaque do preto e branco tal como um foco geral na paisagem.



Christiane Baumgartner, Solaris I, 2008

Xilogravura, 120 x 220 cm

[13] Tradução livre. No original: "Such is the alchemy in printmaking: the unexpected results that emerge make it highly addictive." (Ainslie & Blackhall, 2019, p. 29)

Baumgartner também tira partido das técnicas de impressão (xilogravura) de forma a reutilizar imagens dos seus filmes e fotogramas. Do seu trabalho destaco também o constante padrão moiré nas suas imagens e relaciono-me com as evidências do ruído ou grão, consequência da própria técnica. Aliás, tendo em conta que a técnica de xilogravura não produz necessariamente nem grão nem ruído, torna-se pertinente evidenciar o padrão horizontal como uma decisão plástica que procura a textura. Constato que Gunther Knipp e William Kentridge são referências que surgiram num contexto de aproximação ao campo de desenho e como tal este é predominante em ambos trabalhos.

Quanto a William Kentridge,as suas imagens definem-se pelo seu uso de linha e mancha inconfundível. Para além da atenção atribuída às suas figuras ou personagens saliento a presença da paisagem, pela sensação que transmite de tragédia e desolação. Daí a relação que pretendo estabelecer com Knipp que contrariamente a Kentridge as suas imagens exprimem apenas paisagens. No seu trabalho das décadas de sessenta e setenta sente-se também a desolação, mas principalmente a ruína, ou seja, para além disto identifica-se um padrão entre a escolha das paisagens: campos, ruas, cercas, barricadas.



Gunther Knipp, Landschaft mit Störfaktor, 1976–1977



William Kentridge, 1998

Desenho retirado da animação "Il Ritorno d'Ulisse",

Mais uma vez torna-se pertinente mencionar Marc Augé estabelecendo a conexão no que toca à relação com a escolha específica destes espaços. Isto é, a meu ver, analisar Augé implica uma observação sobre o contexto histórico, social e tecnológico da sociedade, contudo a sua teoria aplica-se também neste contexto; penso na ideia do lado inverso da moeda para pensar a ruína ou espaços semelhantes. Estabelece-se, com isto, a base para estudar e fundamentar a pesquisa não só das paisagens de Knipp, mas também a circunstância da Petrogal.

Lorna Simpson é uma artista também a mencionar tendo em conta o seu uso pertinente do feltro e do mosaico. Criando séries de imagens fotográficas utilizando a técnica de serigrafia, destaco particularmente a sua série "Public Sex" (1995-1998). A artista opta por dividir as suas imagens por secções sendo que, deste modo podemos percecionar cada mosaico como uma imagem só ou como um fragmento de um todo. Lorna Simpson sobressai maioritariamente pela sua componente visual.

O uso do preto e branco, da fotografia, da divisão da imagem por secções, acaba por se verificar também neste projeto sendo que tirei partido de métodos semelhantes tal como a aplicação de impressão em tecido. A interpretação destas secções de imagem em fragmentos é algo que é também explorado, portanto esta referência artística é relevante para o desenvolvimento de certas estratégias no meu processo criativo.



Lorna Simpson, The Car, 1995

Serigrafia em 12 painéis de feltro, 259 x 264,1 cm

Uma das outras possibilidades que explorei foi a impressão sobre gesso, desta forma encontrei um outro modo de conceber as imagens. Quanto a referências relacionadas com a utilização de técnicas de impressão em gesso encontrei o trabalho "Fósil 16" (2019) de Nunik Sauret como também a fotogravura de Lorena Herrero entitulada de "I Had A Concept I Was Here Before". A produção de peças em gesso atribui às técnicas de impressão uma dimensão menos comum de poder existir tridimensionalmente, além disto, o gesso implica naturalmente que cada peça é única na sua criação. Relativamente a Lorena Herrero existem ainda alguns

aspetos pertinentes de se mencionar como a sua abordagem à fragilidade da natureza.

> «Herrero mostra-nos uma beleza efémera no resultado impresso, para além de que é também necessário um maior sentido de cuidado quando somos confrontados com o perigo de perda iminente, tanto neste processo de impressão como no mundo natural. Não só o processo está à beira do desmoronamento, como a longevidade e preservação do trabalho tem um ciclo de vida semelhante ao nosso.»[14]



Lorena Herrero, I Had A Concept I Was Here Before, 2020

Fotogravura em gesso, 35 x 49 cm

[14] Tradução livre. No original: "Herrero shows us an ephemeral beauty in the printed result and also that a greater sense of care is needed when we are faced with the potential of imminent loss, in both this print process and the natural world. Not only is the making process on the verge of crumbling, but the longevity and preservation of the work has a life cycle similar to our own." (Cherniwchan, 2022, p. 9)

Abordando alguns conceitos semelhantes, Emma Stibbon tira também partido das técnicas de impressão para se debruçar sobre preocupações ecológicas e ambientais. O seu processo é extremamente relevante de se mencionar visto que a viagem é essencial para a artista de modo a criar um registo documental de apoio ao seu trabalho artístico. Stibbon define-se pela dramatização das consequências da ação humana em paisagens naturais, tanto como a intervenção de fenómenos naturais em estruturas visualmente monumentais.

> «Nas suas impressões, Stibbon retrata as nossas instabilidades globais incluindo mudanças urbanas, climáticas, e ideológicas. Ela reflecte, "muitas das paisagens que descrevo estão a mudar rapidamente. Como artista, sinto-me empenhada em representar o impacto disto - o meu impulso é o de desenhar, num esforço para agir como testemunha".»[15]

Explorando, assim, a fragilidade da existência existe ainda uma incidência sobre a dimensão psicológica de ambientes naturais e construídos. Consequentemente, o conceito de fragilidade é igualmente fulcral para o meu projeto tanto quanto para a artista sendo que o desenho é fundamental no seu método, aliás, considera até que a sua utilização do papel é uma metáfora para a vulnerabilidade do nosso planeta. Deste modo, o aspeto que destaco, notavelmente do trabalho de Emma Stibbon é o intercâmbio entre media e assunto.

Considero ainda pertinente referir o artista Tomasz Winiarski nomeadamente pelo seu processo no meio das técnicas de impressão. O artista tira partido de grandes placas de alumínio danificadas como base para a criação das suas imagens em mezzotinta. Algumas destas placas poderão ainda conter imagens que Winiarski apropria deixando apenas alguns vestígios, contudo estes vestígios dão azo à criação da nova imagem.

[15] Tradução livre. No original: “In her prints, Stibbon depicts our global instabilities including urban, climatic, and ideological changes. She reflects, 'many of the landscapes I depict are changing rapidly. As an artist, I feel commited to representing the impact of this - my impulse is to draw, in an effort to act as a witness.'” (Ainslie & Blackhall, 2019, p. 28)

> «Embora haja algo de quase violento na forma como ele 'ataca' o alumínio, o resultado é controlado e deliberado. Cada etapa irá revelar o que é necessário a seguir. Como um palimpsesto, a imagem é construída.»[16]

Posto isto, com o trabalho deste artista, o essencial a destacar é o seu método de palimpsesto como também, de igual forma, as ações "violentas" que emprega de modo a alcançar determinado resultado.



Emma Stibbon, El Chorro Gorge, 1998

Xilogravura, 217 x 91 cm

[16] Tradução livre. No original: "Even though there is something almost violent about the way he 'attacks' the aluminium, the result is controlled and well thought-out. Each form will reveal what is required next. Like a palimpsest, the image is built up." (Mulder, 2020, p. 19)

3. Aperfeiçoamento da técnica

No que toca à realização da técnica de litografia em papel é essencial primeiro reunir os materiais necessários, tal como organizar a preparação para o processo. Idealmente, é preciso uma matriz; um rolo de impressão; tinta de litografia; uma mesa de mármore (preferencialmente); uma espátula; uma prensa; contentores para água; esponjas e uma base para a matriz. Após isto, pressupõe-se que haja uma imagem para a matriz. É necessário que a matriz seja uma impressão a laser num papel com um peso igual ou superior a cem gramas. Usa-se uma impressão a preto e branco visto que o aspeto determinante na impressão é o valor da luz e do contraste. Pode-se ainda editar previamente a imagem com um *bitmap* de modo a garantir uma maior uniformidade e maior gama de valores tonais.

Ainda no momento de preparação: sendo que a matriz em papel é por natureza frágil utiliza-se um acetato ou uma chapa metálica ajustada às dimensões da folha de papel facilitando assim todo o processo, fixando-se também a matriz. De seguida prepara-se a tinta. A tinta de litografia tem que ser preparada, nesta técnica, com óleo de linhaça. Este ingrediente torna-se extremamente importante pois torna a consistência da tinta menos viscosa e mais líquida. A partir de uma observação empírica sem óleo de linhaça garanto que o que irá acontecer será a destruição da matriz para além de que fragmentos de papel se irão aderir ao rolo. Visualmente, para se perceber que a tinta está pronta observa-se a sua expansão. A tinta expande-se horizontalmente com a adição do óleo, nesta condição a tinta estará pronta, no entanto a meu ver, por vezes mesmo assim, poderá não ser suficiente. Por hábito, desta forma adiciono mais um pouco de óleo de modo a garantir que o rolo desliza no papel sem o danificar.



Tinta de litografia preparada para impressão.



Materiais de impressão: contentores, esponjas, goma arábica e bases de acetato para as matrizes de papel.

Mais uma vez, de forma empírica asseguro que as esponjas usadas no processo também influenciam bastante o resultado final. No meu processo utilizo duas esponjas naturais semelhantes: uma para passar a goma arábica e outra para passar a água. Preparam-se dois contentores: um com água e outro para depositar água suja. Molhando o papel para alisar a superfície e aderir à base, com uma esponja molhada certifica-se que não existem dobras e bolhas de ar que deixem marcas na impressão. Posto isto, pode-se iniciar o processo de preparação da matriz. Para um resultado mais fidedigno repete-se o ciclo de passar goma arábica e água três vezes. Visto que neste momento da preparação o papel (matriz) encontra-se molhado prossegue-se à primeira passagem de goma arábica com movimentos suaves e circulares. O ciclo começa sempre com a goma arábica e acaba com a água. Nos momentos de passagem de água despeja-se sempre o excesso no contentor de água suja. Estando completo o ciclo, a matriz está pronta para a tintagem. Prepara-se uma área retangular de tinta para o rolo e tinta-se a matriz com movimentos na mesma direção. É preciso ter atenção às necessidades da imagem visto que se houver mais informação é preciso mais tinta. Surgirão certamente marcas do rolo na matriz, portanto estas podem ser limpas posteriormente à tintagem. Para além disto para assegurar um resultado mais

uniforme e seguro pode-se limpar igualmente e tintar mais uma vez, no entanto após um processo de observação e experimentação aconselho em vez garantir que o rolo contém bastante tinta. Estando completa a tintagem da matriz a imagem está pronta para a impressão concluindo-se assim o processo.



Tinta de litografia preparada com óleo de linhaça.

*

4. Múltiplo e repetição

Tendo em conta a evolução do projeto, convergindo num tema e numa só técnica o múltiplo e a repetição tornaram-se inerentes ao processo. Aliás, tornaram-se inevitáveis. De certa forma, a repetição pairou sempre sobre o projeto (mesmo antes de o saber), na medida em que posso encontrar e destacar padrões repetitivos em toda esta investigação. Ou seja, desde logo a técnica a que me dediquei neste trabalho é extremamente repetitiva em todo o seu processo sendo que a sua principal função é multiplicar o múltiplo ou a matriz. Grande parte desta repetição no processo foi motivada pela própria técnica, que pelas suas numerosas adversidades obrigou a um maior nível de experimentação e produção. Diria que

maior parte do meu primeiro ano de mestrado dedicou-se principalmente ao aperfeiçoamento da técnica.

Consequentemente, tirei partido de outros processos que se destacam também pela repetição, como por exemplo o uso da lixa, num processo de "apagamento" da imagem. A lixa sendo uma forma de desgastar o papel tornando-se assim uma ação morosa e insistente. A impressão da impressão é duplamente repetitiva sendo que o processo e a imagem se repetem. Posso ainda constatar que o ato de caminhar e a própria imagem é tendencialmente repetitiva. De uma maneira geral, a prática artística acaba por ser um conjunto de ações repetitivas, no entanto, essa repetição pode ou não ser relevante de se expor.

No caso deste projeto, a repetição é de facto pertinente de se expor sendo que acrescenta diversas dimensões ao trabalho. O elemento repetitivo tornou-se bastante importante, para mim, visto que excluíndo o processo, este projeto necessita de repetição. Isto é, tendo em conta a natureza documental do trabalho, a minha preocupação artística com a refinaria de Matosinhos tem de ser insistente. Vejo-me obrigado a ter que regressar ao espaço, visto que a sua própria dimensão dificulta a sua documentação total. E documentar, neste caso torna-se paralelo a experienciar o espaço também. De certa forma, a repetição insere-se aqui como um combate ao esquecimento, ou seja, preservando-se este trabalho como memória futura.

> «A repetição, neste sentido, não é uma escolha: na modernidade, tornou-se uma necessidade para a activação de significado e de valor. Proporciona a possibilidade de avaliação e, portanto, um meio de validação, não em termos de distância de um original anterior, mas em termos da sua própria percepção. (...) A forma do tempo pode ser vista através da repetição do artefacto material, tanto na forma como na expressão.» (2007, p.20)[17]

Um dos artistas mais distintos pelo uso da repetição é Roman Opalka que dedicou literalmente a sua vida e obra à contagem de números através do meio da pintura.

[17] Tradução livre. No original: "Repetition in this sense is not a choice: in modernity, it has become a necessity for the activation of meaning and value. It provides the possibility of evaluation and thus, a means of validation, not in terms of distance from a prior original, but in terms of its very perception. (…) The shape of time can be seen through the repetition of the material artifact in both form and expression." (Bann & Kelly & Shiff & Stuckey & Weiss, 2007, p.20)

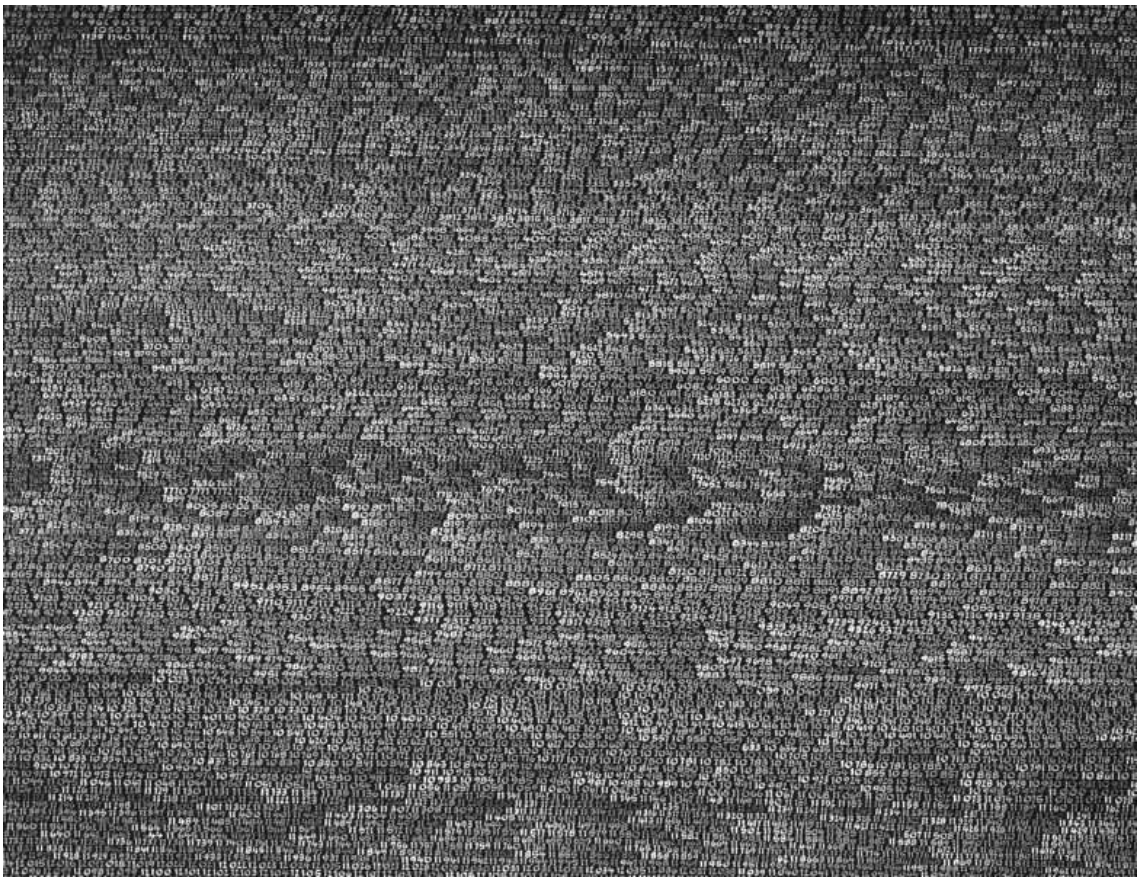
A meu ver, torna-se curioso a forma como a repetição se torna o meio principal de exprimir várias ideias através de um pressuposto aparentemente simples. Isto é, do trabalho do artista surgem várias questões a discutir como a passagem do tempo, a vida e morte, o infinito e a condição humana perante estas questões sendo que a sua obra é também uma forma de documentação.

> «A base fundamental do meu trabalho, ao qual dediquei a minha vida, manifesta-se num processo de registo de uma progressão que documenta o tempo ao mesmo tempo que o define.»[18]

Notavelmente, o trabalho mais celebrado de Roman Opalka é a sua série "1965/1–∞". Acompanhando a suas expansivas pinturas, o artista documenta simultaneamente o seu próprio envelhecimento em autorretratos. Apesar da repetição ser um pilar incontornável da sua obra o que surge como fascinante e rico em exploração artística é a variação do supostamente repetitivo. Refiro-me primeiramente a um pormenor que define visualmente as suas pinturas: a falta de tinta no pincel. Isto torna-se, evidentemente algo que remete imediatamente para o processo, no entanto, considero que esta característica pode ainda conter um contraste simbólico. Isto é, visto que o conteúdo são números, algo exato, matemático, científico e também infinito este pressuposto torna-se muito mais humano e emocional quando algo tão simples acontece como o pincel precisar de mais tinta.

Para além disto, coincidindo com o seu envelhecimento Roman Opalka apresenta gradualmente uma nova variação. Aproximando-se do final da sua vida, o artista ultrapassa a contagem do número cinco milhões e opta em vez do seu método frequente de tinta branca em fundo cinzento utilizar tinta branca num fundo branco.

[18] Tradução livre. No original: "The fundamental basis of my work, to which I have dedicated my life, manifests itself in a process of recording a progression that both documents time and also defines it." (Artsy, s/d)



Roman Opalka, Opalka 1965 / 1-∞, Détail 1-35327

Acrílico sobre tela, 196 x 135cm



Roman Opalka, Opalka 1965 / 1-∞, Série de Autorretratos

Impressão duotônica, 30,5 x 23,8 cm cada

III. Especulação

1. Memória

Um dos maiores obstáculos com que me deparei no desenvolvimento deste projeto surgiu no segundo ano de mestrado e relaciona-se com a presença humana na refinaria. De acordo com a descrição das visitas à refinaria que mencionei anteriormente, tomei como obrigação defender e expor a circunstância dos trabalhadores face ao encerramento da refinaria. Contudo a adição desta dimensão ao trabalho prático implica uma revisão de todo o projeto. Visto que se trata de um lugar agora desativado, onde a presença humana nunca foi um foco desde o início do projeto, este aspeto torna-se também evidente nas imagens.

Como solução para este desafio pensei, primeiramente no conceito de património. Apesar de não ser o termo adequado para este preciso momento, a noção de monumentalidade e de património industrial tornou-se bastante mais importante para a conceptualização do trabalho a partir do segundo ano. A inclusão da presença humana surge então, notavelmente pela sua ausência. Com isto, torna-se pertinente referir e analisar o conceito de memória.

> «Parece-me que um artista tem sempre que, de algum modo, lidar com esta noção: porque quando a obra está pronta para ser exibida ela já traz uma memória consigo. Uma narrativa. Por outro lado, a memória permite, como já afirmei, a existência das três camadas do tempo. (...) Assim, memória e História acompanham a arte no seu carácter utópico.»[19]

O comentário de Fernando José Pereira relativo à memória de certo modo, resume a minha proposta de análise seguinte. Destaco nomeadamente, deste comentário, a sinergia entre História e memória, extremamente relevante para alguns artistas que irei apresentar a seguir, como também de igual forma a menção do arquivo e a sua inevitável função enquanto mecanismo da memória.

[19] Entrevista a Fernando José Pereira, p. 82

Christian Boltanski

A memória é apenas uma das várias questões levantadas pelo trabalho de Christian Boltanski. Questões de mortalidade, individualidade e espiritualidade surgem também na sua obra, na medida em que os objetos (que formam as suas instalações) recolhidos e expostos são simbólicos da ausência dos seus proprietários originais. Marcado pelas consequências do Holocausto na História e na sua família, Boltanski expõe um extenso arquivo, tirando particularmente partido dos retratos das vítimas. A pilha de roupa surge também frequentemente na sua obra como marca de memória coletiva.

"Personnes" (2010) é, nomeadamente um destes exemplos sendo uma reflexão sobre os campos de extermínio da Alemanha Nazi. Exposto no Grand Palais de Paris complementarmente à instalação, o aquecimento foi também desligado. Como alegoria existe ainda uma grua que repetidamente levanta e deixa cair as peças de roupa de volta ao monte. O próprio título tem ainda dois significados em francês sendo que significa simultaneamente "pessoa" e "ninguém" estabelecendo assim o contraste entre presença e ausência.



Christian Boltanski, Personnes, 2010

Instalação



Christian Boltanski, Les Archives du Coeur, 2008

Instalação

"Les Archives du Coeur" foi um projeto contínuo de Boltanski que integrava na sua exposição três salas. Tratando-se de uma recolha de gravações dos batimentos cardíacos de pessoas de todo o mundo, a primeira sala reservava-se à própria instalação destes elementos visuais e sonoros. Seguidamente, existia também uma sala de gravação e de audição para que o observador pudesse gravar o seu próprio batimento cardíaco e também consultar o arquivo do artista. Sendo uma reflexão definitiva sobre a mortalidade este projeto distingue-se nomeadamente de "Personnes", no sentido em que este projeto reúne provas de existência em vez de vestígios de ausência.

Gerhard Richter

Na obra de Gerhard Richter a memória surge paralelamente ao próprio estudo da pintura, ou seja, evidenciando as suas virtudes tal como os seus limites enquanto meio plástico. Explorando a interseção entre a pintura e a fotografia, o artista frequentemente tirou partido de imagens recolhidas para criar as suas obras estabelecendo assim a conexão com a memória.

Um exemplo concreto deste processo é a série de pinturas "October 18, 1977" (1988) que se relaciona diretamente com os acontecimentos em torno da morte dos membros do grupo terrorista alemão conhecido como "RAF" ou grupo Baader-Meinhof. Apropriando-se das fotografias de jornal, o artista reflete sobre a violência, o trauma e as próprias consequências da mortes do grupo.



Gerhard Richter, Erschossener 1, 1988

Óleo sobre tela, 100 x 140 cm

O “Atlas” de Gerhard Richter é também pertinente no sentido em que as imagens refletem a exploração contínua da sua memória e a relação com o processo criativo. Sendo um projeto que começou em 1962 e se prolongou ao longo de toda a carreira “Atlas” consiste numa colecção de fotografias, esboços e outras imagens que Richter recolheu ao longo dos anos.

> «A vida e a arte de Gerhard Richter interrelacionam-se no “Atlas” de uma forma multicamadas: temas banais como um rolo de papel higiénico são justapostos com imagens horripilantes do Holocausto; fotografias de paisagens em série são alinhadas com fotografias de familiares íntimas; (...)»[20]



Gerhard Richter, Atlas, 1962-2013

[20] Tradução livre. No original: “Gerhard Richter's life and art interrelate in Atlas in a multilayered way: banal subjects such as a toilet roll are juxtaposed with horrifying Holocaust images; serial landscape pictures are lined up with intimate family photographs; (…)” (Gerhard Richter, s/d).

Quanto à introdução da abstração no seu trabalho, esta pode inclusivamente também ser um elo de ligação ao conceito de memória. A abstração surge na obra de Richter sugerindo memórias e emoções, apesar de visualmente o tema ser irreconhecível. A série "Birkenau" é um exemplo do propósito desta abstração. Baseando-se em quatro fotografias tiradas em segredo no campo de extermínio de Auschwitz estas pinturas foram deliberadamente esbatidas num processo lento e hesitante. Sobrepondo assim os desenhos figurativos iniciais, o próprio processo e resultado é significativo do contraste entre representação e abstração. Com isto, o trabalho reflete ideias de destruição e reconstrução, tendo em conta o conteúdo histórico proposto pelas imagens.



Gerhard Richter, Birkenau, 2014

Óleo sobre tela, 260 x 200 cm

"Betty" é o título de duas pinturas de Gerhard Richter, no entanto uma é de 1977 e outra de 1988. A filha do artista, contudo é representada em ambas as pinturas. Em comparação com a restante obra de Richter, estas pinturas distinguem-se pela abordagem fotorrealista e pelo uso subtil do desfoque. Com isto, a reflexão sobre a memória não é imediata no sentido em que os pormenores da própria pintura revelam as mais interessantes leituras, ou seja, o desfoque deliberado da imagem é entendido como uma antecipação da própria fotografia. Para além disto, a preocupação com a fotografia revela em si um ligação direta com a memória (a fotografia sendo usada atualmente e constantemente como arquivo).



Gerhard Richter, Betty, 1988

Óleo sobre tela, 102 x 72 cm

Doris Salcedo

A obra de Doris Salcedo "Palimpsest" é um excelente exemplo de análise para o conceito de memória sendo que a peça é dinâmica em algo semelhante a uma personificação. Fazendo aparecer e desaparecer os nomes das vítimas dos naufrágios no Mediterrâneo, o processo é remenisciente do ato de recordar e esquecer. O próprio uso da água para escrever os nomes pode relacionar-se com a circunstância das vítimas, mas também indicativo da memória como algo difuso, frágil mas também partilhado de certa forma.

> «A noção de palimpsesto surge na sequência da ideia de que esquecemos. É como se nos media houvesse um palimpsesto permanente, pelo que as últimas vítimas são as únicas que são recordadas, tal como a nossa memória. E a nossa memória é fraca, é frágil, seletiva, por isso é isso que a peça faz: esquece e recorda.»[21]

[21] Tradução livre. No original: "The notion of the palimpsest comes as the idea that we forget. It's like in the media you have a permanent palimpsest so the latest victims are the only ones that are

A memória tem ainda alguma presença no trabalho de Doris Salcedo surgindo de forma alegórica. Em paralelo com a génese em eventos históricos e experiências pessoais, a obra da artista aborda também temas de desigualdade social, trauma e conflito.

"Plegaria Muda" (2008-2010), por exemplo, é uma instalação que consiste em imensas mesas criadas artesanalmente empilhadas umas sobre as outras com uma camada de solo e organizadas em pares. Tendo lâminas de relva a crescerem por entre as fendas na madeira, estes objetos refletem sobre a violência de gangues, (particularmente de Los Angeles) representando assim a ausência de pessoas desaparecidas ou mortas. A relva, sugere a persistência da vida perante a perda e o trauma. A própria instalação sugere um cemitério sendo que o tamanho das mesas é aproximado do tamanho de uma pessoa e tal como um cemitério, a obra é naturalmente um espaço de reflexão, de recordação e meditação.



Doris Salcedo, Palimpsest, 2018

Instalação

remembered just like our memory. And our memory is weak, it's fragile, selective, so that's what the piece does it forgets and it remembers." (FondationBeyeler. 2022)

Chiharu Shiota

A artista japonesa, reconhecida pelas suas instalações de grande escala explora também temas relacionados com a memória, identidade e perda. Tal como, Christian Boltanski e Doris Salcedo, a artista tira partido de objetos encontrados como símbolo e fator destas memórias podendo estas ser individuais ou coletivas. O seu processo é também semelhante na medida em que utiliza a criação de uma existência para representar a ausência de algo.

Chiharu Shiota, em contrapartida, destaca-se pelo o uso expansivo e complexo do fio de lã criando assim enormes emaranhados de teias. Consequentemente, estes emaranhados são imersivos ao ponto de transmitir a sensação de se estar preso ou enredado nas próprias instalações, da mesma maneira que memórias e objetos se relacionam de forma subjetiva. Portanto, as suas instalação sugerem visualmente e concetualmente uma teia de relações, as redes entres seres humanos, as suas coisas, as suas vidas e potencialmente a relação complexa entre todos estes elementos.



Chiharu Shiota, A Room of Memory, 2009

Instalação

Anselm Kiefer

A experiência de memória no trabalho de Anselm Kiefer surge pesadamente influenciada pela sua própria vivência no pós Segunda Guerra Mundial na Alemanha. Trabalhando, assim, em suportes de grande escala e instalações a obra de Kiefer destingue-se notavelmente pelo o seu uso de técnicas mistas e pelo uso simbólico de materiais menos comuns na pintura como o chumbo, a palha e a cinza. A própria forma de empregar estes materiais é deliberada, de forma a criar visualmente uma atmosfera de completa devastação. Pessoalmente, o trabalho de Anselm Kiefer representa a morte até de coisas que objetivamente não morrem. A destruição é apresentada tão intensamente que as imagens transmitem naturalmente um clima de ruína perpétua, isto tudo obviamente sendo uma reflexão sobre a nossa realidade enquanto seres humanos, sobre o trauma e as consequências de uma terrível guerra.

As características visuais e materiais do seu trabalho refletem, portanto, o próprio teor caótico da destruição, como esta se forma e se apresenta face a determinada situação (seja uma bomba ou terra queimada). A destruição é, assim, algo complexo que Anselm Kiefer trabalha consistentemente e de forma robusta através de várias camadas potenciando novas leituras sobre os acontecimentos abordados nas suas obras.



Anselm Kiefer, The High Priestess/Zweistromland, 1985-1989

Escultura em chumbo

The High Priestess/Zweistromland, (1985-1989) é uma escultura que consiste em duas estantes de livros contendo cerca de duzentos livros feitos de chumbo, todos a uma escala aumentada. Alguns dos livros estariam em branco enquanto outros poderiam conter fotografias obscurecidas de nuvens ou ervilhas secas. Mais uma vez sendo um exemplo do tipo de destruição que Kiefer quer evidenciar na sua obra, este objeto relacionando-se diretamente com a queima de livros durante a segunda guerra mundial durante o regime de Hitler.

"To the Unknown Painter" (1983), por outro lado é uma importante obra que faz parte de uma célebre série de pinturas Kiefer executadas entre 1980 e 1983. Os interiores vazios da arquitectura nazi são utilizados como um espaço de reflexão para memórias traumáticas que não serão lamentadas ou ainda como um espaço de internalização. As paredes das colunas sugerem que os nazis e o governo alemão mantêm escondidas as acções que cometeram contra milhões de vítimas.



Anselm Kiefer, To the Unknown Painter, 1983

Óleo, emulsão, goma-laca, latex e palha sobre tela, 189,9 x 260,4 cm

Suspensa no centro, existe representada uma paleta montada sobre um pedestal. Enquanto a paleta o representa a si próprio, um pintor, esta paleta encontra-se presa entre o passado e os julgamentos do presente. A textura confusa e arranhada, única do estilo de Kiefer simula como os nazis destruiriam obras de arte que não estivessem de acordo com o poder alemão. Esta pintura, portanto, permanece como uma representação das memórias que se guardam no espaço. Embora o espaço pareça guardar memórias, as colunas parecem estar a quebrar-se e permitindo que a memória... para que possam ser lamentadas e recordadas em vez de serem reprimidas.

William Kentridge

Torna-se então pertinente regressar a William Kentridge sendo que na sua obra surge também uma relação com o tema da memória. Particularmente, no seu trabalho a relação com a memória estabelece-se a partir de um ponto de vista histórico, nomeadamente incidindo sobre o colonialismo e o Apartheid; temas próximos e relevantes para o artista sul-africano.

Articulando as preocupações da África do Sul pós-apartheid com nuances inigualáveis e lirismo, destaco alguns dos seus filmes e animações. Criados a partir dos seus desenhos, Kentridge utiliza um processo inventivo em que desenha e apaga com carvão, registando as suas composições expressionistas e monocromáticas em cada etapa. Ao exibir uma projeção de vídeo, no seu conjunto estes pequenos filmes contam alternadamente histórias silenciosas, brutais e profundamente pessoais que revelam a ambivalência de Kentridge sobre o seu país natal. “Felix in Exile” (1994) e “History of the Main Complaint (1996)”, nomeadamente, são exemplos dos filmes animados do artista retratando, assim, a paisagem devastada a sul de Joanesburgo.

"Felix in Exile" segue a personagem Soho Eckstein sendo que seu filho afastado regressa à África do Sul depois de anos de exílio, e portanto luta para se reconciliar com as suas próprias memórias do passado. O filme explora o papel da memória na formação da identidade pessoal e colectiva, bem como a tensão entre a memória e o esquecimento.



William Kentridge, Felix in Exile, 1994

Desenho retirado do filme de 35mm

Quanto a "History of the Main Complaint" (1996), Kentridge retrata as experiências de um paciente num hospital psiquiátrico sul-africano durante o Apartheid. Neste caso, este filme reflete sobre a natureza subjectiva da memória, uma vez que as recordações do paciente se entrelaçam com acontecimentos históricos e experiências pessoais.

Abordando o tema da desigualdade racial na vida contemporânea, ambos os filmes refletem simultaneamente sobre a condição humana - traumas psicológicos que permanecem como vestígios do passado sociopolítico devastador da África do Sul. Kentridge criou ambas as obras fotografando os seus desenhos a carvão e pastel em película de 35mm. Cada cena é composta por um desenho que alterou continuamente, apagando e sobrepondo com novas imagens. Restam apenas vestígios das sucessivas fases do desenho, funcionando como uma recordação física do tema de Kentridge da memória individual e colectiva.

"The Refusal of Time" (2012), em contrapartida, é uma instalação multimédia criada em colaboração com o compositor Philip Miller apresentando uma grande escultura mecânica que “respira”, acompanhada de projecções, som e texto. Para além da relação com a memória, a obra explora a natureza do tempo, espaço e

colonialismo, bem como o papel da arte em desafiar narrativas dominantes da história. A obra também faz referência à história da própria família de Kentridge, incluindo o envolvimento dos seus pais no movimento anti-apartheid.

As oscilações das projecções reforçam estas diversas dimensões de investigações que começam a sobrepor-se e a entrelaçar-se. Várias imagens são apresentadas umas em relação às outras, mas que depois divergem. Uma narrativa dominante é projectada a partir do ecrã central e depois expande-se para os ecrãs laterais. À medida que o olhar se move de uma projecção para outra, transmite-se a sensação de que se pode ter perdido uma batida, uma sensação que se acentua quando as projecções começam a divergir e a repetir-se. Embora sempre compostas e estruturadas, mesmo em momentos de cacofonia, as derrapagens e sobreposições de tempo resultantes aumentam as ideias que Kentridge está a explorar.



William Kentridge, The Refusal of Time, 2012

Instalação

*

2. A procura pela ruína e pela destruição

Numa fase inicial do desenvolvimento deste projeto, como mencionei no primeiro sub-capítulo (A circunstância da refinaria), durante o ano letivo de 2021/22 o projeto apoiou-se intensamente no exercício de especulação. A partir das caminhadas que tinha feito e daquilo que concluí observando a refinaria de fora procurei também estabelecer uma relação com a técnica que estava a explorar em atelier.

Como tal, a especulação levou-me a pensar a refinaria de modo a estabelecer relações com outros lugares que considerei pertinentes (nomeadamente pela sua decadência). Obviamente demonstrando diferentes etapas de degradação alguns dos locais que escolhi para representar também com a mesma técnica tratam-se de locais e edifícios abandonados.

De forma a justificar a minha especulação, o que testemunhei (não o que realmente se passava) antes de entrar na refinaria no segundo ano foi um conjunto de instalações sem trabalhadores, não totalmente abandonada (pois ainda se podia ver um veículo ou dois em transição, e ligeiros rastos de fumo a sair do interior da refinaria), porém a ideia de abandono tornou-se inevitável.

Para além disto, utilizar a Petrogal como fonte de informação, fonte das imagens e como base para um projeto artístico tornou-se numa hipótese pertinente visto que se ajustava aos meus interesses pessoais como também a um conjunto de temas comuns da minha prática artística.

Para a melhor compreensão da origem deste tema, penso que se torna relevante expandir sobre os meus interesses pessoais e artísticos. Posto isto, alguns dos temas que se repetem na minha prática artística geral são o caos, a destruição e a distopia. Neste momento, estes conceitos (para além da destruição) não se alinham necessariamente com o que este projeto se acabou por tornar, no entanto irei apresentar a evolução concetual destas ideias.

O caos relaciona-se com uma desordem geral que testemunho na sociedade (apesar desta se apresentar como ordenada) enquanto que a distopia é algo que também utilizo para refletir sobre a sociedade; no sentido de constatar quais os

aspetos da civilização contemporânea que se qualificam como distópicos. A destruição, por outro lado, acaba por ser uma característica que se manifesta frequentemente em termos práticos. Penso, nomeadamente na destruição como característica essencial da natureza humana. A minha perspetiva, contudo, é que a destruição pode surgir de várias maneiras, não necessariamente de forma violenta. Abandonar pode ser destruir também, da mesma forma que considero que criar é também uma forma de destruição. Apesar de objetiva e linguisticamente criar e destruir serem opostos, pela minha perspetiva, a sua definição não é tão exata como parece.

Com isto, tenho tendência a utilizar métodos violentos ou agressivos durante a criação artística como forma de me relacionar com esta destruição. Portanto, não idolatro a destruição nem o caos (nem muito menos a distopia), interessa-me particularmente o conteúdo antropológico destes conceitos.

Inicialmente, este projeto iria ser dedicado à investigação do abandono e da indústria como também a sua possível relação. No entanto, a certo ponto fui gradualmente descartando as imagens relacionadas com o abandono para me focar apenas na Petrogal. Considero que o projeto se tornou mais coeso ao manter o foco em apenas um objeto, no entanto, como já mencionei anteriormente não descarto todo o processo mental que ocorreu pois é essencial para a própria compreensão do trabalho. O conceito de ruína, por exemplo, continua a ser fulcral em todo o projeto sendo que foi algo que surgiu exclusivamente pela investigação do abandono.

Desta forma, a ruína introduziu-se tematicamente, visto que, segundo a perspetiva do 1º ano de projeto fez sentido estabelecer essa relação entre o conceito e o espaço. Deste modo, a ruína é tanto um aspeto que procurei na observação da refinaria tal como uma característica que pretendo evidenciar com a prática da técnica e também nomeadamente com o uso da lixa.

A compreensão de Fernando José Pereira perante o conceito de ruína permite estabelecer uma ligação favorável neste projeto sendo que inevitavelmente relaciona-se com a memória e o tempo: “A ruína tem significados plurais. O de

resto que corporiza o passado. O de alegoria desse mesmo passado. O de condição obsoleta."

*

3. Exploração dos conceitos chave

A partir do desenvolvimento da impressão litográfica surge o conceito de "nevoeiro", introduzido pelas características e sensações da própria imagem. Essencialmente, o "nevoeiro" manifesta-se no campo da prática como teor da própria impressão, no entanto, o conceito surge também de um ponto de vista teórico quando se atribui esse significado e cria-se na narrativa concetual.

No seguimento do desenvolvimento desta narrativa penso em outros conceitos visualmente entendidos como a decomposição, o ruído ou o "fantasma". Para além de que a sua história permanece evidenciada por estes aspetos. Como tal, o nevoeiro poderá ser entendido como uma amálgama destes conceitos, visto que o nevoeiro é algo que desvanece fronteiras, que produz uma certa "difusão" de imagem.

Torna-se relevante, assim, mencionar o "nevoeiro" tendo em conta o processo abrasivo da lixa, visto que foi algo que eu procurei reutilizar do processo da impressão. Aliás, procurei a artificialidade, ou seja, de acelerar e intensificar o processo que outrora é natural ao processo de impressão.

O conceito de obsolescência, como mencionei no primeiro capítulo, foi fundamental para a construção deste projeto sendo que propôs imediatamente uma perspetiva adequada sobre a circunstância da refinaria.

> «É necessário entender, contudo, que a noção de obsoleto não se refere ao passado, como é habitual estarem associadas, mas, antes, à actualidade do presente.»[22]

Como tal, tendo em conta o comentário de Fernando José Pereira o conceito é imediatamente associado a algo desatualizado, precisamente aquilo que ocorreu e portanto tomei como objetivo compreender essa obsolescência, as suas causas e consequências.

*

4. Processos diferentes

Desenho

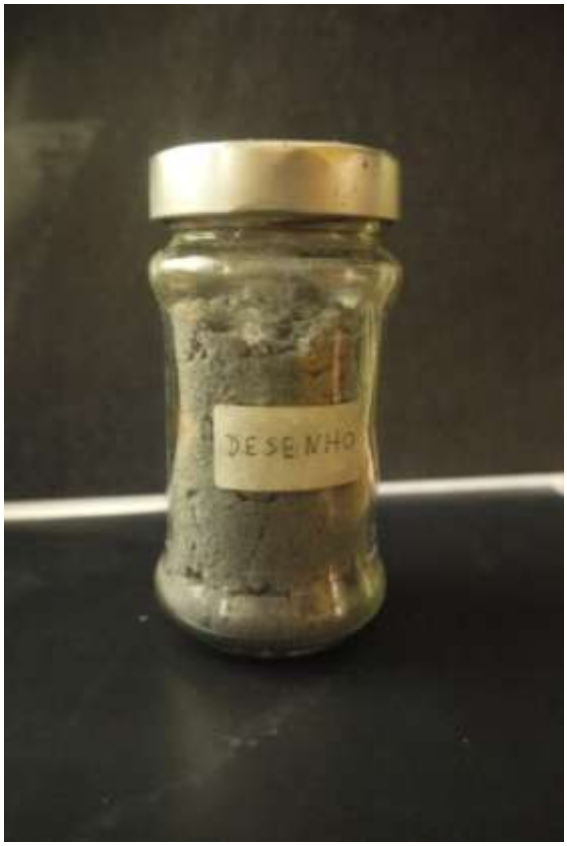
O desenho foi uma hipótese que surgiu no primeiro ano de mestrado em Desenho e Projeto. Mantendo a ambição de utilizar ou reutilizar as impressões, neste exercício deparei-me com o dilema de alterar de alguma forma significativa estas imagens. Sendo que neste momento as imagens já possuíam qualidades satisfatórias de um trabalho final, o desafio foi, de facto encontrar um espaço para o desenho, neste contexto. A solução a que cheguei foi lixar as impressões, apagando a sua superfície podendo até abrir buracos no papel.

Deste modo, aproveito para estabelecer mais uma vez o paralelismo com Gunther Knipp já que na sua obra a lixa é também uma ferramenta do desenho, no entanto, enquanto Knipp a usou como ferramenta de textura eu encarei a lixa como um meio de desenho, ou seja, o apagar como resultado ou hipótese. Ao danificar a impressão através da lixa, pensei no processo de Robert Rauschenberg ao apagar o desenho de Willem de Kooning em "Erased de Kooning Drawing" (1953)". Posteriormente, nestas imagens incluí alguns detalhes apontados a carvão tornando-se algo reminisciente ao processo de um palimpsesto adotado por copistas da Idade Média. Com isto, este método revelou-se ser oportuno à

[22] Entrevista a Fernando José Pereira, p. 81

exploração de conceitos relevantes a este trabalho como a degradação ou o fragmento.

Para além disto, o raspar da lixa produz resíduo, pó e esse aspeto despertou em mim um outro modo de conceber e acrescentar a este processo a recolha do pó libertado da impressão, mais uma vez como meio de especulação de uma reinterpretação do desenho. Relacionando o conceito de ruína, podemos pensar na criação de fragmentos, artefactos ou resquícios. Isto verificou-se praticamente quando pelo processo da lixa foi libertado pó do papel. Este pó simultaneamente tornou-se num elemento essencial de experienciar conjuntamente como também algo fulcral para a leitura deste trabalho. Denominei o contentor deste pó "Desenho", já que coloca vários problemas em questão: primeiramente porque problematiza a bidimensionalidade do desenho em algo tridimensional e sensacional (nomeadamente o tato e o olfato), mas também porque é um fragmento do desenho tal como pó de carvão ou grafite o seria.





Deste modo, o processo de intervenção pela lixa torna-se tanto uma ação do desenho, como a criação de uma ruína. O apagar é, de facto, algo inerente ao desenho visto que este aspeto também se verifica no desenho apagado por Rauschenberg. Para além disso, apagar, corrigir, destruir, esconder são todas características presentes e utilizadas no desenho, não necessariamente inevitáveis, contudo são refletivas da nossa natureza como ser humano. A ruína, deste modo, é então uma metáfora consequente deste processo. Ao apagar a imagem de impressão litográfica procuro o dano, a destruição. O uso da lixa não é de todo a ferramenta de desenho convencional; produz uma determinada marca no desenho tão intensa que fica entre o restauro do branco do papel e a sua destruição total. Em suma, o conceito de ruína intensfica-se, tendo em conta as imagens em questão, o contexto do tema e a narrativa que pretendo construir.

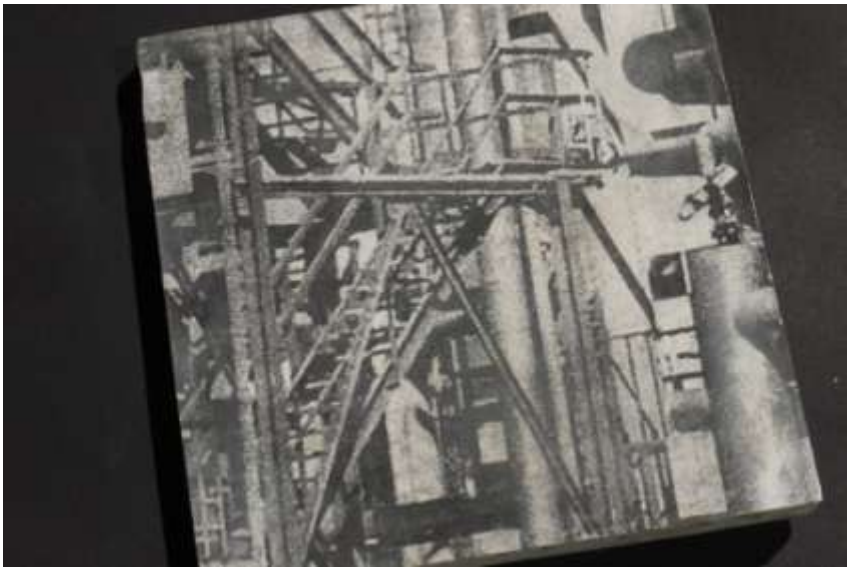
Gesso

Quanto à aplicação da técnica em gesso, esta hipótese surge em contexto de uma unidade curricular do primeiro ano de projeto relacionada com escultura, uma possibilidade que é equacionada em contexto de atelier. Sendo que esta prática revelou resultados expectantes decidi investir ao realizar uma série de peças. Torna-se fascinante, a meu ver, como a transferência de dimensões imediatamente remete para leituras diversas do objeto em questão. O contacto é automaticamente diferente. Sinto que posso dizer que as minhas imagens têm um qualidade bastante tátil, até mesmo em papel. Esta qualidade, obviamente é naturalmente diferente numa peça em gesso, no entanto a sensação tátil é distinta do papel, mesmo que não se toque no objeto.

Deste modo, penso que se torna pertinente justificar que esta prática aplicada ao gesso não é apenas uma transferência com um material diferente. Existem diferenças e pormenores que devem ser destacados, nomeadamente o primeiro aspeto que aponto sendo o nível de definição na impressão. O gesso, pela sua materialidade, consegue uma superior gama de detalhes que se tornam impossíveis no papel.

Explorar a tridimensionalidade é também apenas uma possibilidade correlacionada com a prática do gesso. Algumas das minhas hipóteses consistem na continuação da imagem para além das arestas do objeto. Reutilizo também algumas práticas mais experimentais do trabalho em papel como a destruição ou degradação, no sentido em que exploro a tridimensionalidade dentro de uma imagem bidimensional. Isto é, apesar de se tratar de um objeto tridimensional, a imagem produzida no objeto continua a ser bidimensional. A minha hipótese torna-se em desconfigurar esta bidimensionalidade ao alterar a impressão com volume. Penso, nomeadamente, no exemplo de um baixo-relevo para estabelecer a relação entre imagem e volume.

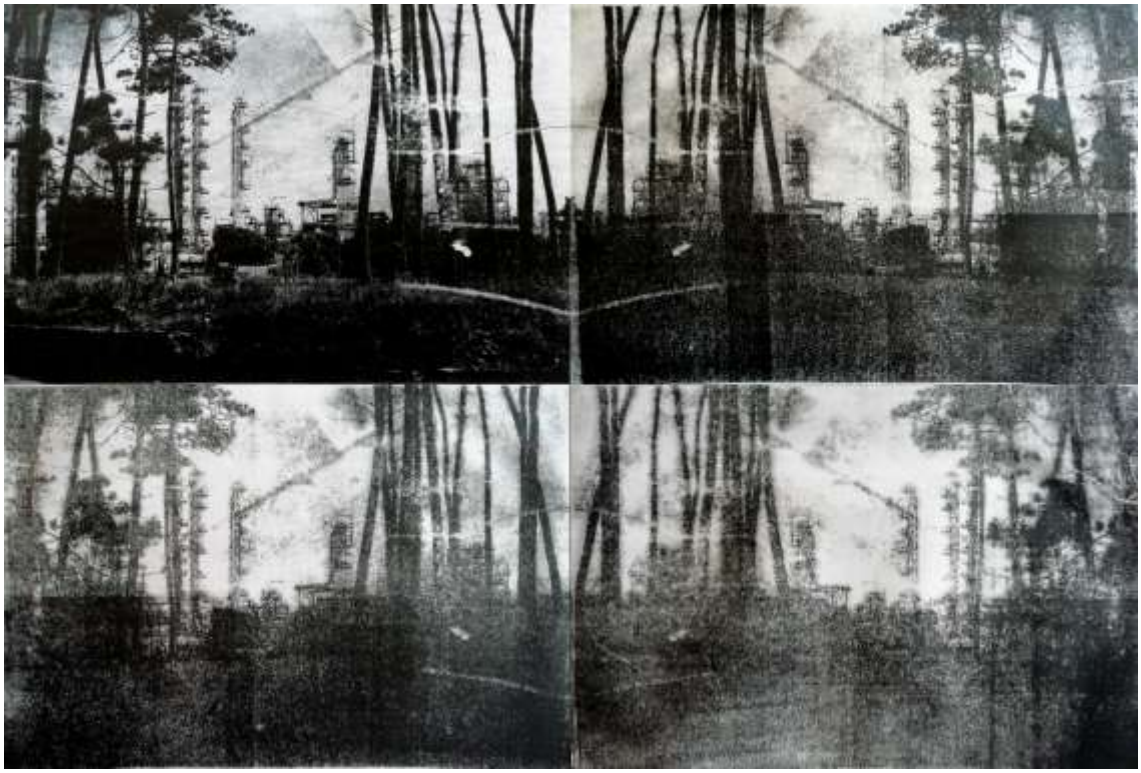




Impressão da impressão

A repetição da impressão da mesma imagem foi uma das primeiras hipóteses que surgiu no início do desenvolvimento deste projeto. Deste modo, tornou-se na primeira solução simbólica para ilustrar o processo de decadência, visto que este processo específico provoca uma decadência imediata. Ou seja, é um processo que seria teoricamente possível com outras técnicas de impressão, no entanto torna-se extremamente conveniente na prática desta técnica sendo que se tratam de matrizes de litografia a partir de fotocópias.

A prática desta hipótese é essencial para produzir uma impressão sendo que o resultado irá ser a matriz da próxima impressão, após digitalizar e fotocopiar. Alguns dos aspetos que aponto são nomeadamente a sua intensidade, ou seja após duas ou três repetições a transformação da imagem é significativa ao ponto de apenas restar uma perspetiva desvanecida e também bastante desconstruída da imagem original. A abstração é também pertinente tendo em conta o valor simbólico tal como o grão que neste caso é intrínseco à materialidade da técnica.



Bolor

A situação pelo acaso do bolor ou do fungo é curiosa sendo que aconteceu e foi descoberta por acidente. Reuniram-se condições particulares que permitiram que essencialmente no período de uma semana se desenvolvesse um fungo particular nas próprias impressões, produzindo cor e mancha que inevitavelmente acrescentou uma nova dimensão a estas imagens "afetadas". Não pretendo explicar cientificamente o porquê da existência deste fungo, no entanto posso especular que as condições que influenciaram o crescimento deste fungo relacionam-se diretamente com humidade do espaço no período de secagem. Aconteceu nessa semana particular deixar as impressões empilhadas no atelier que é naturalmente bastante húmido e frio. Após a conclusão das impressões e porque trabalho com muita água, as folhas ficam sempre com uma humidade significativa o que poderá também ter contribuído para este efeito.

O fungo em si é um elemento do qual já tirei partido num trabalho anterior e que na minha perspetiva tem imenso potencial como elemento simbólico e metafórico. Neste trabalho anterior, contextualizando brevemente, utilizei o fungo como analogia para o desenvolvimento da sociedade, a sua expansão e seguidamente a sua corrupção. Deste modo, penso que a corrupção é o conceito chave a retirar desta relação sendo que pode traduzir para uma situação política. Já pensando o fungo no contexto da refinaria, este pode ser sinal ou símbolo para a decadência e degradação.



Mosaico/Puzzle

A divisão de imagens de maior formato em mosaicos ou com a configuração de grelha surgiu por necessidade. Sendo que estou a trabalhar com fotocópias estou automaticamente dependente do tamanho da impressora disponível, portanto na loja gráfica (em que imprimi todas as matrizes deste projeto) é apenas possível realizar impressões a laser com tamanho igual ou inferior a A3+. Para além disto, seguidamente estou também dependente do tamanho da prensa. Pendente as estas condições a única solução eficiente para obter uma imagem de grande formato é dividi-la em partes. Com isto, surge a relação com o trabalho de Lorna Simpson. Ilustrando uma parte do processo, sendo que por este método as partes da imagem total são construídas consecutivamente, a desconstrução e construção destas partes é também um exercício que revela o seu interesse. A característica de interpretar estes fragmentos como imagens em si é algo que é facilmente mais visível durante o processo, porém não deixa de ser uma leitura importante deste método, como já mencionei. Poderia eventualmente também desconstruir estas imagens de grande formato ao misturar os seus componentes formando assim algo semelhante a um puzzle.



Tecido

A utilização do tecido surge como suporte alternativo ao papel sendo que funciona igualmente com esta técnica. Apenas possuí propriedades diferentes, para além de manifestar resultados específicos. Utilizei vulgarmente o pano cru sendo um dos tecidos mais económicos e lisos que consegui adquirir. De certo modo, o resultado é bastante rico pois destingue-se bastante do resultado em papel. Perde-se bastante definação, contudo. Diria que essa é a sua maior desvantagem, no entanto no contexto desta técnica acaba por não ser um grande sobressalto sendo que não existe grande definição nas imagens de raiz. Penso que este aspeto se poderia tornar uma desvantagem em outros projetos de diferentes temas, no entanto aqui torna-se uma vantagem sendo que o próprio teor desfocado da impressão em tecido interseta-se com a qualidade "pobre" desta técnica.

Existe algo de caricato na impressão em tecido, algo que não se consegue necessariamente exprimir em palavras quanto à sua qualidade. Considero que o mesmo ocorre no trabalho em feltro de Lorna Simpson. As imagens ganham outra dimensão visual, extremamente satisfatória de se experienciar.



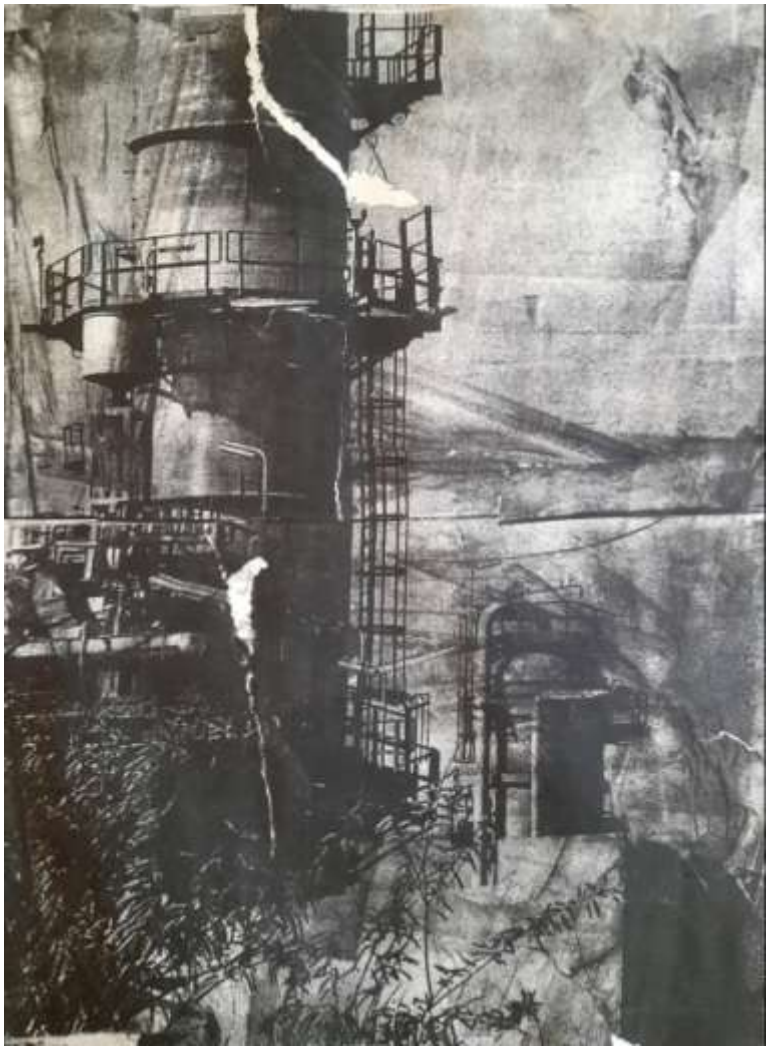
Sobreposição

A sobreposição foi uma das hipóteses que surgiu num momento mais adiantado do projeto. O factor definitivamente mais relevante é a dimensão visual o que pode tornar a sua leitura mais ambígua e distinta tematicamente das outras hipóteses. Algumas leituras destas imagens poderão relacionar-se diretamente e mais facilmente com a arquitetura e a própria complexidade do lugar. Destaco também o uso da cor que tecnicamente é único apenas à utilização da sobreposição, outro elemento que funciona puramente pela característica visual. Usar cor na sobreposição surgiu quase por necessidade, visto que, trabalho essencialmente com o preto e branco; não que seja possível fazê-lo, no entanto ao usar a cor cria-se um equilíbrio visual que permite a distinção das duas ou mais imagens para além de se obter uma certa profundidade da imagem. Optei, nomeadamente, pelo uso de cores quentes pela sua coesão com o preto.



Destruição

Procuro na destruição tanto uma dimensão visual dinâmica como também uma dimensão simbólica e metafórica. Isto é, ao empregar métodos violentos ou espontâneos numa determinada técnica podemos obter resultados que por outro meio não seriam possíveis. Nomeadamente, nesta técnica, a destruição é utilizada quando o papel é rasgado ou amassado. (A destruição da impressão através da lixa é também um método destrutivo e por isso é igualmente importante para esta descrição.) Sendo um acontecimento comum no início do desenvolvimento da técnica (por inexperiência), a determinado momento no processo tornei-me confortável com a técnica ao ponto de utilizar estes "erros" deliberadamente. Mais uma vez, é um dos aspetos fascinantes desta técnica que pela sua fragilidade possibilita características que por comparação à litografia tradicional não são possíveis.



Considerações Finais

De forma a concluir este relatório de projeto reflito na forma como este se desenvolveu no espaço de dois anos de mestrado. Uma das características deste desenvolvimento que destaco foi o facto de este ter divergido em certos momentos, refiro-me nomeadamente à forma como este trabalho terminou, digamos, em relação à minha visão inicial. Ou seja, trata-se de um projeto que começou com uma preocupação espacial sobre um lugar que iria desaparecer, as suas respetivas implicações e consequências acabando num trabalho preocupado com a vivência desse espaço (acrescentou-se, a primeria premissa não deixou de se aplicar). Com isto, considero que se torna essencial sublinhar alguns objetivos deste projeto, como por exemplo trazer à luz o contexto atual da refinaria ou apresentar a evolução de uma experiência artística através de uma técnica.

Deste modo, o espaço da refinaria mantém-se como um dos pilares do projeto sendo que fundamentou simultaneamente um tema, um pressuposto para as imagens, um espaço de estudo e discussão. Como espaço tridimensional trata-se apenas de um enorme conjunto de instalações que produziram e refinaram produtos petrolíferos durante várias décadas, no entanto, concetualmente vai para além de apenas um ou mais edifícios. A refinaria como espaço permite estabelecer uma teia de conceitos que, por fim, definem-se por vertentes sócioeconómicas, culturais, políticas e históricas.

Como segundo elemento fundamental deste projeto reflito sobre o desenvolvimento da técnica de litografia sobre papel. Sendo que a refinaria é o objeto de estudo, por analogia, esta técnica serviu como uma lupa, uma ferramenta para convergir e aprofundar o trabalho. Ou seja, para além de ter correspondido concetualmente às necessidades do tema a técnica forneceu um fio condutor motivado pelo estudo do objeto em questão.

Fundamentalmente são estes dois aspetos que constroem e definem o trabalho sendo a sua sinergia a propulsora do seu desenvolvimento. O estudo do espaço

fornece um tema de trabalho para a técnica se basear e por sua vez a técnica fornece uma narrativa visual diretamente relacionada com o espaço em questão.

Este trabalho e este relatório de projeto, contudo, neste momento finalizam-se enquanto capítulos numa possível longa jornada de investigação artística.

Como tal, de certa forma torna-se difícil escrever uma conclusão sobre este projeto sendo que envolve um "espaço de transição", por isso, a meu ver o projeto não está concluído, exatamente como já mencionei anteriormente. Deste modo, a minha intenção permanece manter o estudo e documentação deste espaço até para além do seu desaparecimento, porém isto mantém-se no campo da especulação (sobre o que poderá vir ou que o que poderá ficar).

Para concluir, sublinho também a importância do conceito de memória sendo que, de modo a especular sobre o futuro torna-se pertinentente analisar o passado e é precisamente isso que este projeto representa: uma memória futura.

Lista de referências citadas (APA Style, 7th Edition)

Ainslie, M., & Blackhall, A. (Inverno 2019). Territories of Print. *Printmaking Today, 112*, 28-30.

Ambidata. (s/d).[Consult. 6 de outubro de 2022] Disponível em https://www.ambidata.com/pt/casos-de-estudo/petrogal-s-a-galp-energia/

Artsy (s/d). *Roman Opalka* [Consult. 2 de fevereiro de 2023] Disponível em https://www.artsy.net/artist/roman-opalka

Augé, M. (1995*). Não Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade.* Verso.

Bann, S. & Kelly, S. & Shiff, R. & Stuckey, C. F. & Weiss, J. (2007) *The Repeating Image.* Eik Kahng.

Bradley, L. (Verão 2019). Bumper Crop. *Printmaking Today, 110*, 14-15.

Careri, F. (2002) *Walkscapes: o caminhar como prática estética.* Gustavo Gilli.

Cherniwchan, C. (Primavera 2022). Fragility of nature. *Printmaking Today, 121*, 9.

Desmet, A. (Inverno 2020). The March of Tehcnology. *Printmaking Today, 116*, 24-28.

FondationBeyeler (2022) Doris Salcedo: «PALIMPSEST», Youtube, Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=NQgmn35vJ7Y

Gerhard Richter (s/d). *Gerhard Richter* [Consult. 3 de março de 2023] Disponível em https://gerhard-richter.com/en/art/atlas

Jornal de Notícias (2020). *Galp vai parar atividade de refinação em Matosinhos* [Consult. 6 de outubro de 2022] Disponível em https://www.jn.pt/local/noticias/porto/matosinhos/galp-vai-parar-atividade-de-refinacao-em-matosinhos-13159703.html

Jornal de Notícias (2020). *Presidente da Galp pede paciência quanto à descontaminação da Petrogal* [Consult. 6 de outubro de 2022] Disponível em https://www.jn.pt/local/noticias/porto/matosinhos/presidente-da-galp-pede-paciencia-quanto-a-descontaminacao-da-petrogal-14784882.html

Jornal de Notícias (2020). *Galp já pediu à Câmara de Matosinhos para demolir Petrogal* [Consult. 6 de outubro de 2022] Disponível em https://www.jn.pt/local/noticias/porto/matosinhos/galp-ja-pediu-a-camara-de-matosinhos-para-demolir-petrogal-14948835.html

Melanie Bellis (s/d) [Consult. 29 de janeiro de 2023] Disponível em https://www.melaniebellis.com/about

Montgomery, D. (2017). *An interview with the printmaker Jackie Newel* [Consult. 29 de janeiro de 2023] Disponível em https://www.jacksonsart.com/blog/2017/06/21/interview-with-printmaker-jackie-newell/

Mulder, N. (Primavera 2020). Palimpsest Plates. *Printmaking Today, 113*, 18-19.

Newell, J. (Outono de 2019). Monumental Delicacy. *Printmaking Today, 111*, 20-21.

Orr, C. (Outono de 2019). Thinking Trough Making. *Printmaking Today, 111*, 14-15.

The Royal Society of Painter-Printmakers. [Consult. 29 de janeiro de 2023] Disponível em https://www.re-printmakers.com/artists/107-jackie-newell-re/biography/

Bibliografia consultada

Abreu, J. G., Aguiar, J., Azevedo, A. F., Folgado, D., Pereira, F. J., Vaz-Pinheiro, G., (2001) *Margens e Confluências: Um olhar contemporâneo sobre as artes.*

Alexievich, S. (1997). *Vozes de Chernobyl: História de Um Desastre Nuclear* (1a ed.).

Bauman, Z. (2003). *Amor Líquido: Sobre a fragilidade dos laços humanos.*

Benjamin, W. (1936). *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica*.

Beuys, J. (2011). *Cada Homem um Artista* (2a ed.).

Careri, F. (2016) *Pasear, detenerse*

Clarke, H., Kivland, S. (2017). *The Lost Diagrams of Walter Benjamin.*

Didi-Huberman, G. (2011). *O que nós vemos, O que nos olha.*

Duchamp, M., Cabanne, P. (1990). *Engenheiro do Tempo Perdido* (2a ed).

Fernandez, A., De La Nuez, I., Daniel, M. (2021) *Memorias Pendientes*.

Lotringer, S., Virilio, P. (2005). *The Accident of Art*.

Sicard, M. (1998). *A Fábrica do Olhar*.

Tanizaki, J. (1933). *O Elogio da Sombra*.

Anexos

Índice de Anexos

Entrevista a Fernando José Pereira 78

Novembro de 2021 84

Dezembro de 2021 94

Janeiro de 2022 100

Março de 2022 102

Abril de 2022 107

Maio de 2022 119

Junho de 2022 122

Julho de 2022 165

Setembro de 2022 177

Outubro de 2022 199

Novembro de 2022 231

Dezembro de 2022 257

Janeiro de 2023 264

Fevereiro - Junho 2023 267

Entrevista a Fernando José Pereira

Qual o espaço da repetição no seu trabalho? A repetição em algumas das obras é apenas um meio para um fim ou tem devidamente alguma carga concetual?

A repetição existe como uma das possibilidades de tornar operativa uma condição conceptual que me interessa: a duração. Mas existem outras camadas mais subterrâneas que me interessam na repetição: desde logo, uma ligação antiga, mas, quase umbilical, com o minimalismo repetitivo americano, que tento introduzir nas imagens. Por outro lado, numa espécie de resposta "resistente" à voragem das imagens do nosso tempo. Para isso, utilizo a repetição como forma de fazer que, nas palavras do filósofo Peter Osborne, se incorporam na noção de *super boring*. Ora numa realidade em que tudo é impaciente com tudo a noção de *super boring* é uma noção negativa por excelência e isso interessa-me.

Qual o significado de ruína para si?

A ruína tem significados plurais. O de resto que corporiza o passado. O de alegoria desse mesmo passado. O de condição obsoleta. Todos me interessam porque tento que o trabalho que faço não se incorpore na torrente das imagens que vivem no interior do que Agamben chama "presente perpétuo". Os meus trabalhos apresentam-se fora do contexto de esquizofrenia social, quer dizer, na condição de unanimismo temporal: o presente. O tempo dos humanos tem três camadas: passado, presente e futuro. As ruínas são um bom exemplo de ligação entre elas.

Existe, para si, alguma relação entre o conceito de ruína e do conceito de sublime?

Não me parece existir nenhuma relação. As ruínas são absolutamente corporizáveis e simbolizáveis, o sublime, pelo contrário resiste, como dizia Kant, à razão e à imaginação, quer dizer, nem é corporizável nem simbolizável pela linguagem.

A ideia de sublime é primária na sua obra? Qual a sua importância numa perspetiva geral?

A ideia de sublime começou a interessar-me por razões vivenciais: fui escalador e montanhista e quis trazer para o trabalho artístico essa dimensão sublime da

relação do humano com a montanha. Em plena sintonia com as investigações de Kant, optei, sempre, por utilizar testemunhos físicos de quem experienciou o sublime e, nunca cair no erro da sua pretensa representação – como nos materiais utilizados pelo alpinista João Garcia, nas suas ascensões ao Everest e que deram corpo a várias obras que desenvolvi. A noção de sublime é fundamental para o entendimento da própria ideia de arte, por isso, o interesse que mantenho na sua apreensão mantém-se até hoje. A opacidade das obras de arte, muitas vezes tão próximas do incomunicável, aproximam-se desta impossibilidade linguística de apresentação. E essa é uma situação que me interessa muito.

Como surgiu o filme "O Laboratório"?

O filme "o laboratório" surge de um convite para uma exposição no Museu Internacional de Escultura de Santo Tirso. Aceitei, com gosto...e, com um problema: nunca fiz uma escultura nem tenho ambições de fazer...assim o que foi proposto ao museu foi construir uma "sala de cinema" que se corporizava no seu interior como grande escultura e que era imersível, pois podia ver-se no seu âmago um filme.

Por outro lado, tenho uma história familiar ligada à indústria têxtil, indústria maioritária naquele local. Foi uma hipótese de trazer essas estórias pessoais para um contexto histórico que determinou a falência e degradação até à condição de ruína das fábricas da zona.

Porquê uma reflexão sobre o espaço abandonado e industrial?

Aquela ruína imensa da fábrica que é mostrada no filme é uma metáfora para a condição a que chegou a estória pessoal que perpassa pelo filme. Pareceu-me, na altura, que seria o local certo para essa reflexão, ao mesmo tempo individual e política.

Será o termo degradação fatalista adequado a uma associação direta com a noção de ruína e "O Laboratório"?

Não aceito essa designação para o meu filme. Encontro-me agarrado à realidade e posso mostrar coisas que não são bonitas de se ver, e, contudo, elas são parte integrante da vida que vivemos. Daí a um pressuposto fatalismo, vai uma enorme distância que me permite afastar dessa condição. Uma coisa é mostrar a realidade,

mesmo que dura, outra é a propensão para uma espécie de metafísica do sensível que abraça o fatalismo como ideia de destino. Prefiro deixar isso para o fado...comigo não funciona.

Qual a sua visão perante o conceito de obsolescência?

A obsolescência é uma noção chave para as práticas artísticas, nomeadamente aquelas que lidam com tecnologia. É necessário entender, contudo, que a noção de obsoleto não se refere ao passado, como é habitual estarem associadas, mas, antes, à actualidade do presente. O presente é, antes de mais uma condição em que um ente faz noção de presença. Ora, nessa situação poderemos ter um ente que corporize o presente (por exemplo, neste momento, o computador) e, ao mesmo tempo, ter um ente que convive com o presente, e assim, faz acto de presença, mas não o representa (por exemplo um filme em película). A enorme vantagem que este entendimento traz a um universo como o da arte, em que a palavra evolução não existe: toda a arte é involutiva, apenas diferente, é o de escapar à pressão do constante acerto com o tempo, o famoso ditame: estar *up to date* com o seu tempo. Com estas considerações em campo, a arte encontra-se liberta dessa pressão e, assim, possibilitada de utilizar os media, as técnicas e materiais que muito bem entender sem qualquer problema de actualização. A arte não passa pelo *saber fazer*, antes pelo *fazer saber* e, como é óbvio, este não mantém nenhuma espécie de relação com o assim designado progresso.

Poderá este associar-se ao conceito de ruína e "O Laboratório"?

Claro que sim. O "o laboratório" é um filme absolutamente obsoleto: pelo tempo que dura, pela cadência temporal que possui; pela própria discussão aprofundada que propõe, num mundo de superficialidade absoluta. O "o laboratório" foi apresentado pela crítica alemã Nadin Mai como tendo uma configuração Tarkovskiana. Admito que, pelo menos, foi o que tentei e, como sabemos, Tarkovski era um cineasta que pouco se interessava por esta obsessão colectiva de estar associado à última tecnologia ou forma de fazer. Dizia o cineasta russo que o tempo lhe dava as indicações para quando devia fazer os cortes no seu filme. Foi com essa máxima que o filme foi feito. Mais não seja pela constatação de que o tempo que vivemos é um tempo sem tempo.

Qual é seu entendimento acerca da memória? Qual a sua importância? De que maneiras é que surge no seu trabalho?

A memória, tanto individual como colectiva é inerente e fundamental ao ser humano. Parece-me que um artista tem sempre que, de algum modo, lidar com esta noção: porque quando a obra está pronta para ser exibida ela já traz uma memória consigo. Uma narrativa. Por outro lado, a memória permite, como já afirmei, a existência das três camadas do tempo. Junto à memória (que nos traz elementos importantes até ao presente, mas por aí se fica), a História, uma espécie de utopia que afirma uma predisposição por um futuro que, obviamente não conhecemos, nem queremos conhecer. Assim, memória e História acompanham a arte no seu carácter utópico. Essa é uma condição fundamental para o que faço.
No meu trabalho aparece de forma intensa em todo o trabalho: desde a utilização de materiais mais elementares como a grafite, nos desenhos, até às considerações conceptuais mais complexas, como no caso de um outro filme chamado "Now (post mortem)". O título é todo ele, um enigma para lidar com o problema da memória e da história a partir de um caso particular e insignificante. Como sugere Hal Foster na sua análise sobre o impulso arquivista, é a partir destas incursões num passado desconhecido (por não configurar um relacionamento com os vencedores e o poder) que podemos trabalhar a memória e a história. Para isso, obviamente, o interesse pelo arquivo é fundamental.

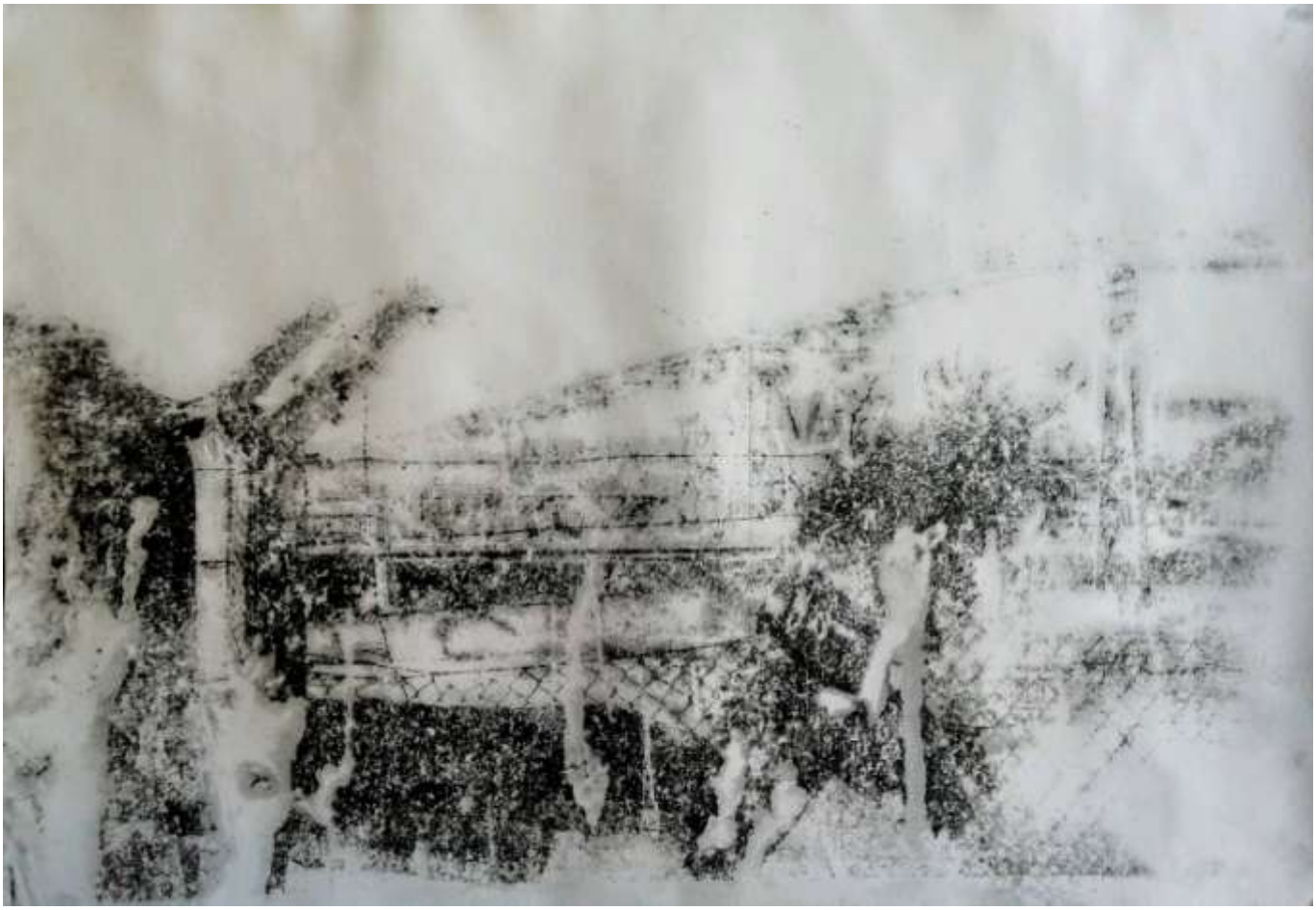
O ser humano face ao seu trabalho existe apenas como espectador e recetor destes objetos ou tem, de certa forma, uma presença oculta ou subentendida?

Não existiria trabalho de nenhum artista sem a presença oculta da sua condição de humano. Aquilo que é importante entender é a formulação necessária para a existência da obra de arte e que se corporiza na ideia essencial de mediação. É essa noção que por ser necessariamente assimétrica permite a existência de dois entes separados pelo que os une: a obra de arte. Um no poder de todo o conhecimento sobre ela: o artista. Outro, com expectativas de sentido, relativamente ao que é convidado a contemplar: o espectador. Só com a formulação abstracta e teórica destas duas entidades (sem as individualizar) pode a obra de arte existir no seu mais amplo sentido e significado: aquele que determina a sua opacidade e, ao mesmo tempo, esta potencia a sua carga polissémica. Mas esta última, por ser

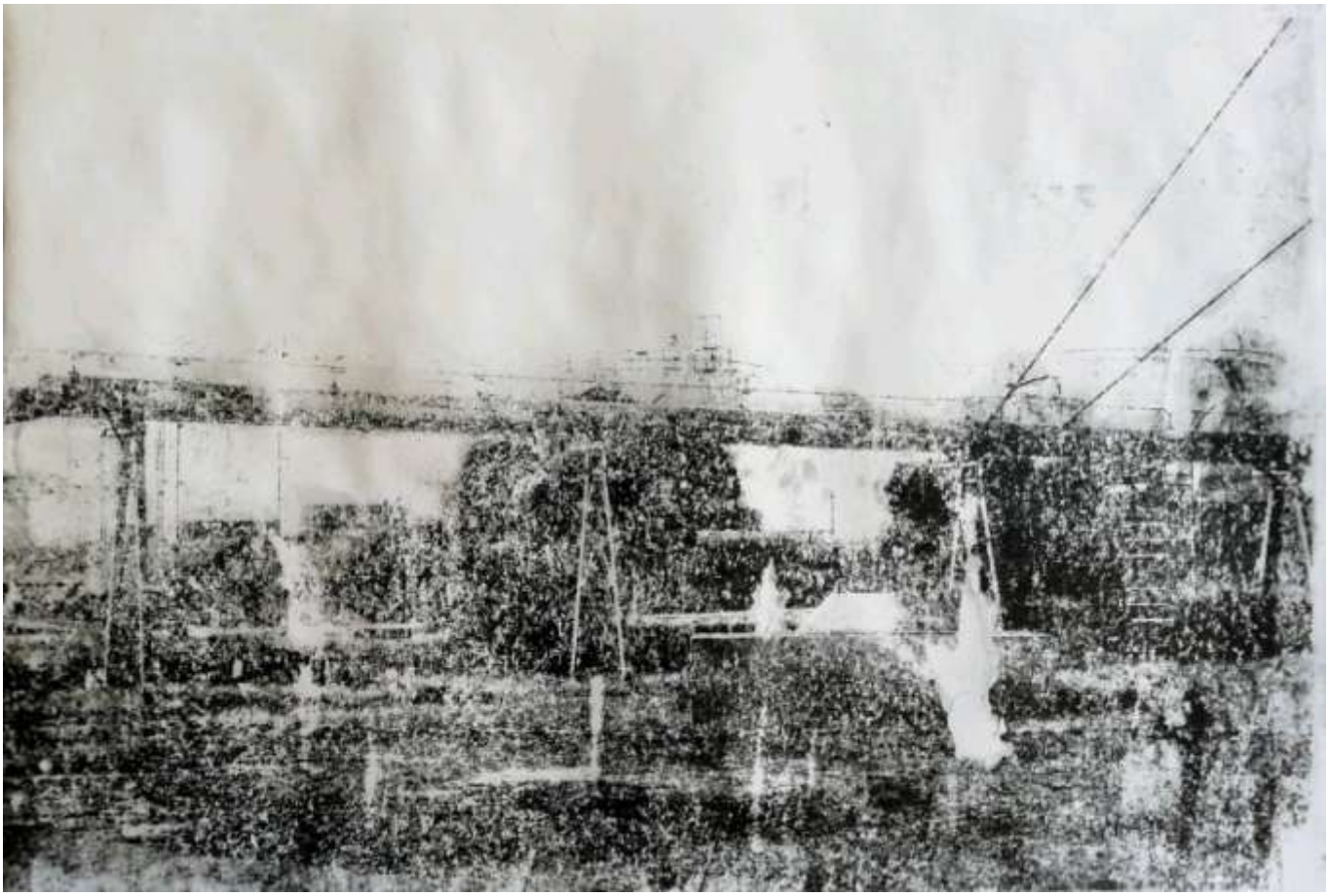
capaz de se afirmar individualmente em cada espectador, tem uma espécie de caráter democrático para um procedimento que nada tem de democrático (a prática artística) e, desta forma, permite à obra conviver sem a prioris ou outros preconceitos com todo e qualquer espectador, independentemente do grau de entendimento que possua relativamente a ela própria.

Novembro de 2021

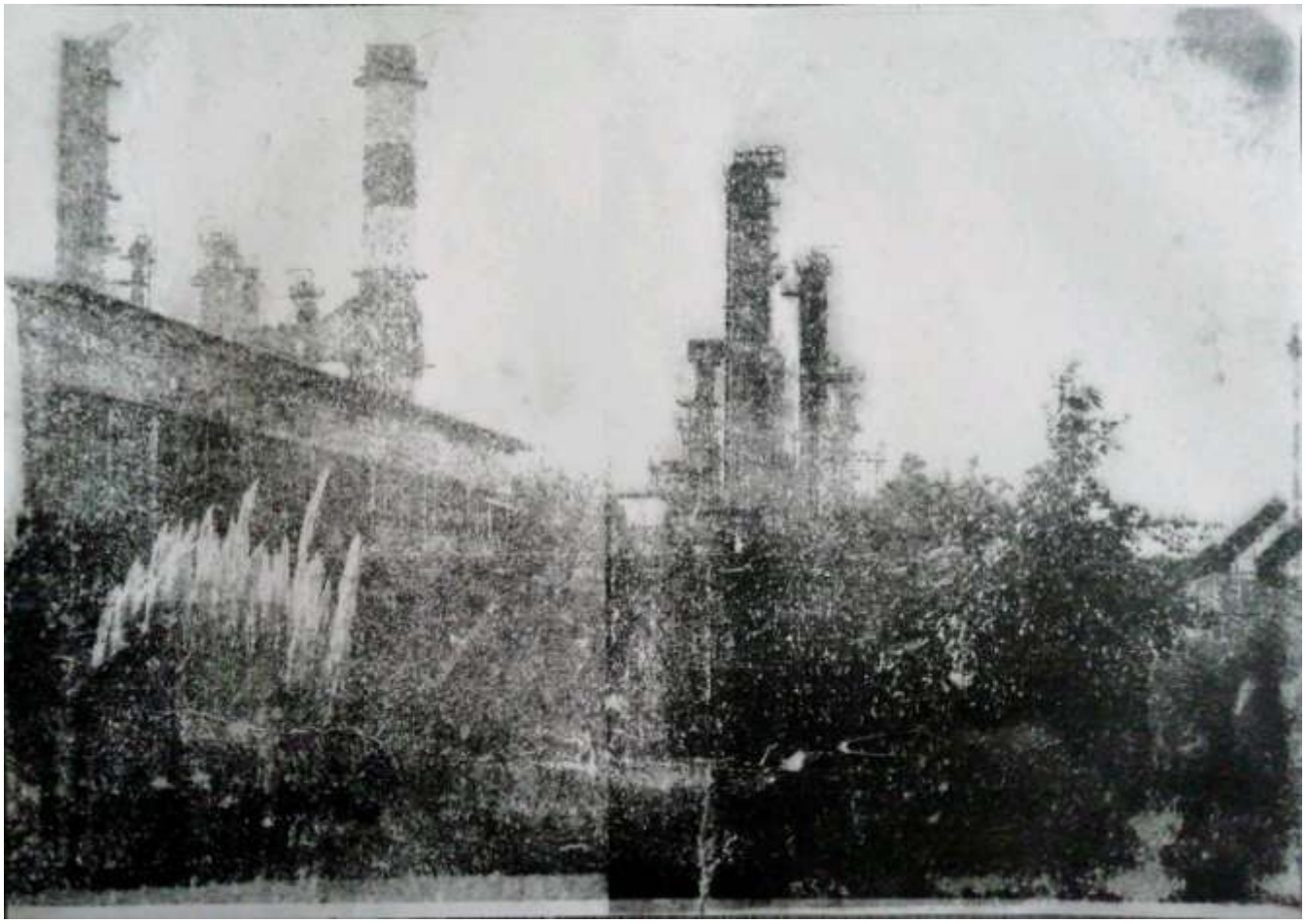
Primeiras experiências com a técnica, primeiras impressões de impressões, início do uso da lixa



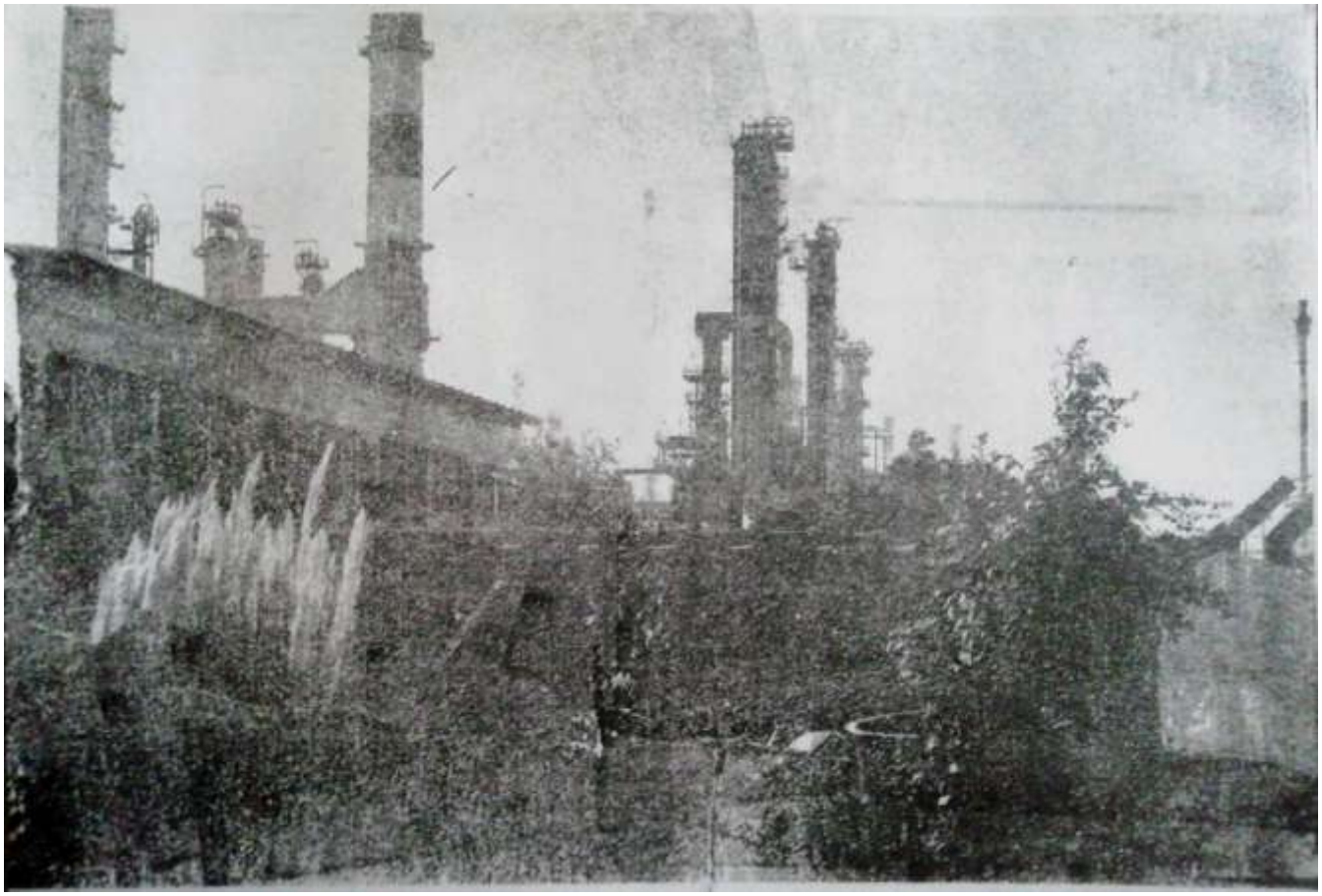
29,7 x 42 cm



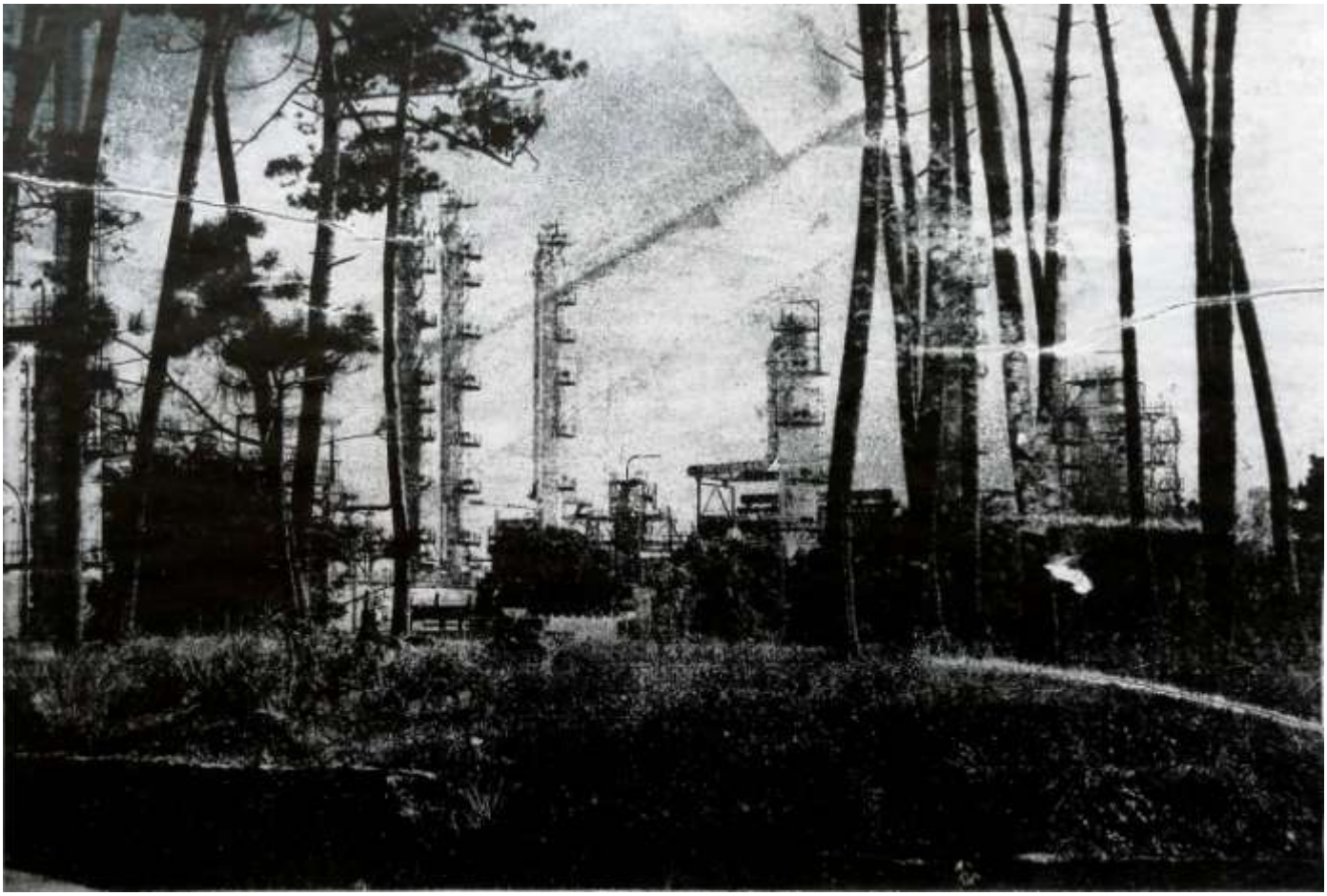
29,7 x 42 cm



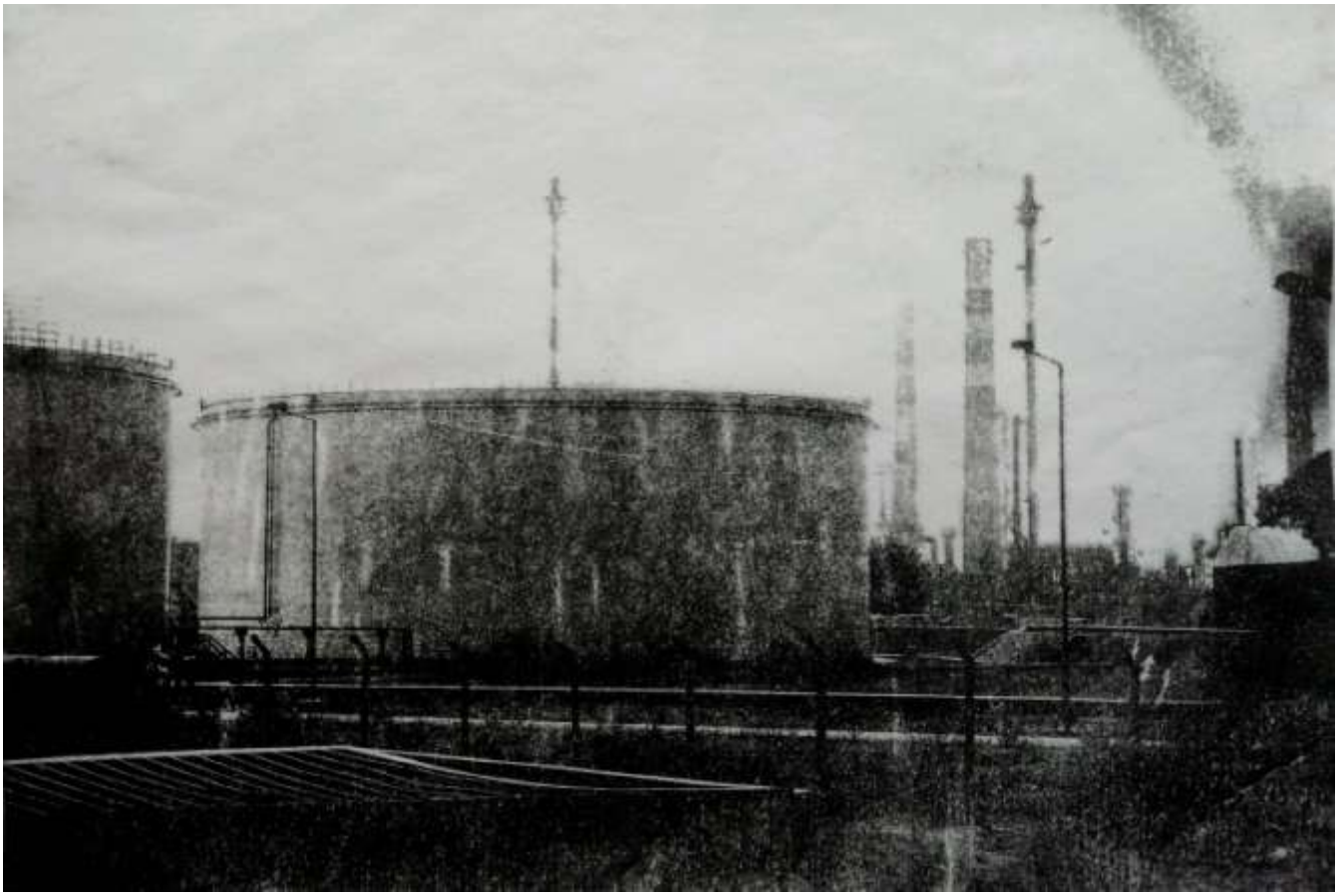
29,7 x 42 cm



29,7 x 42 cm



29,7 x 42 cm



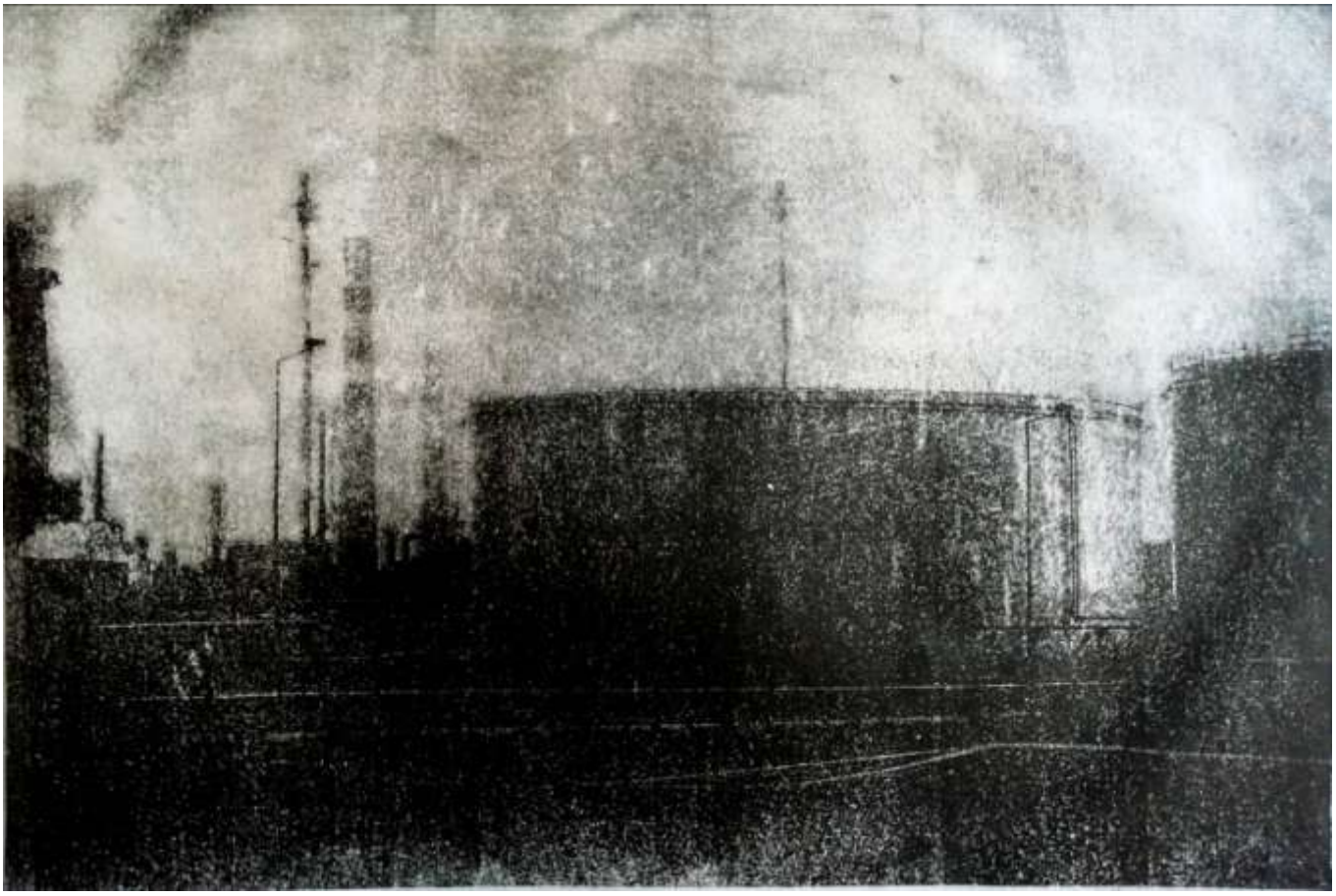
29,7 x 42 cm



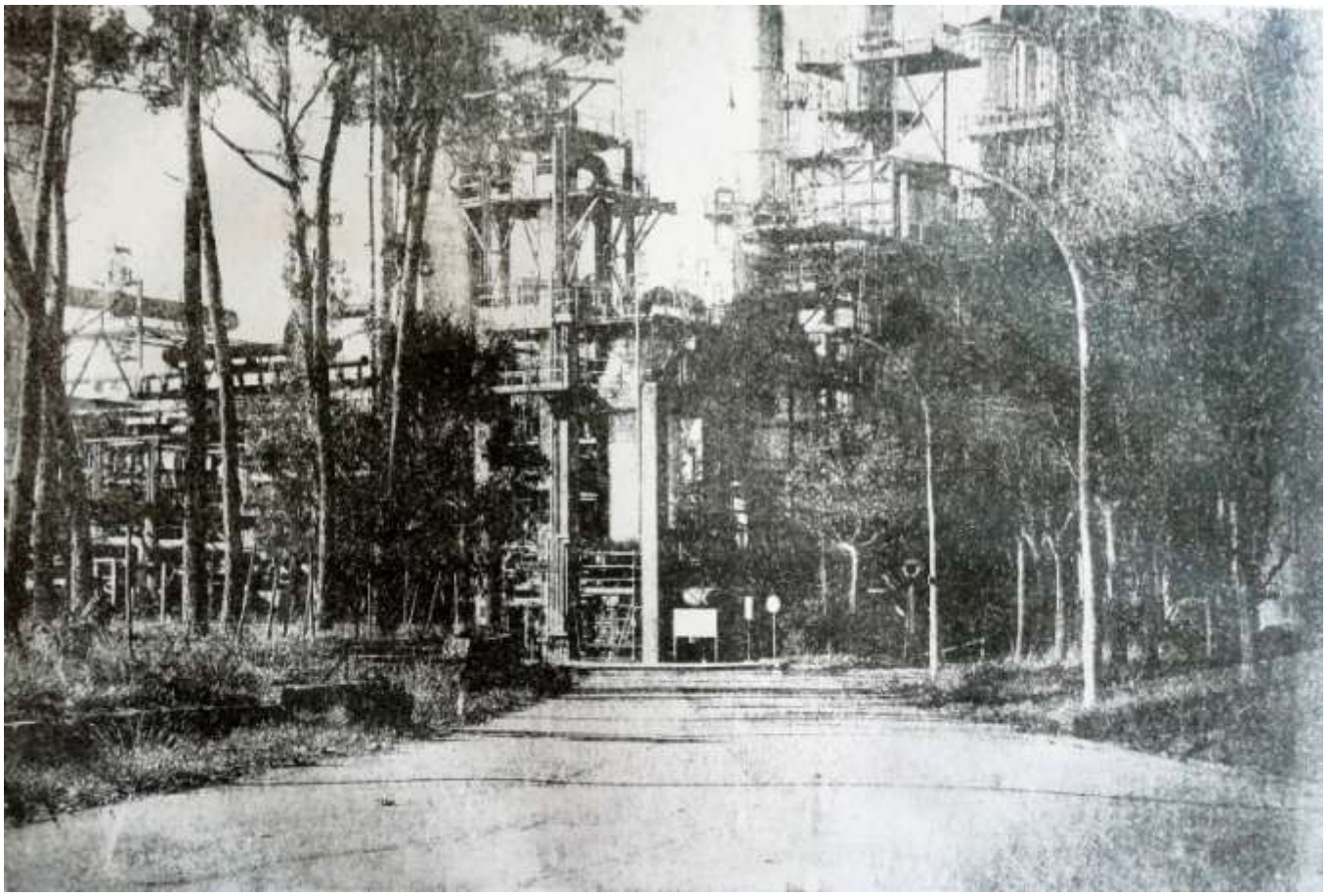
29,7 x 42 cm



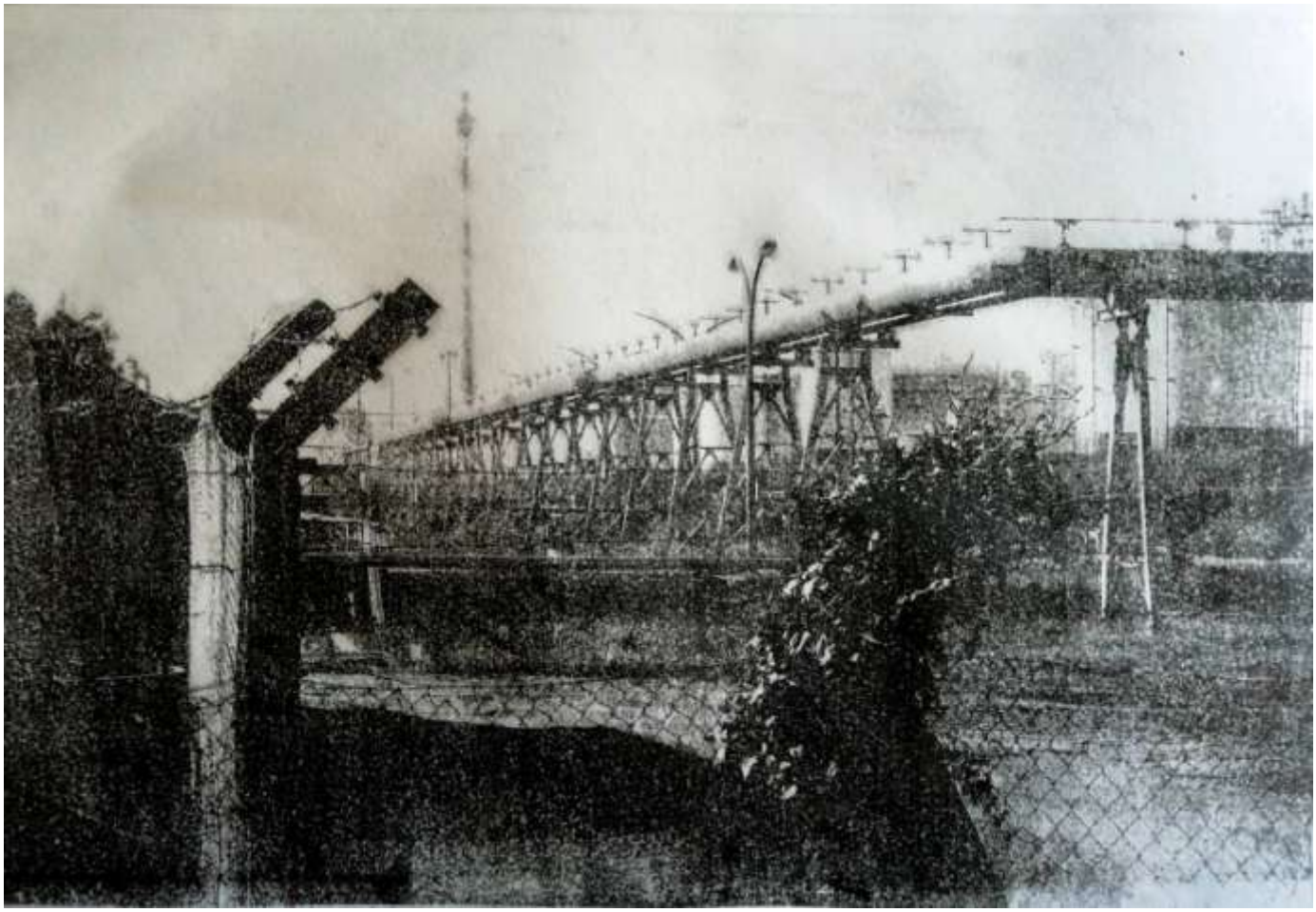
29,7 x 42 cm



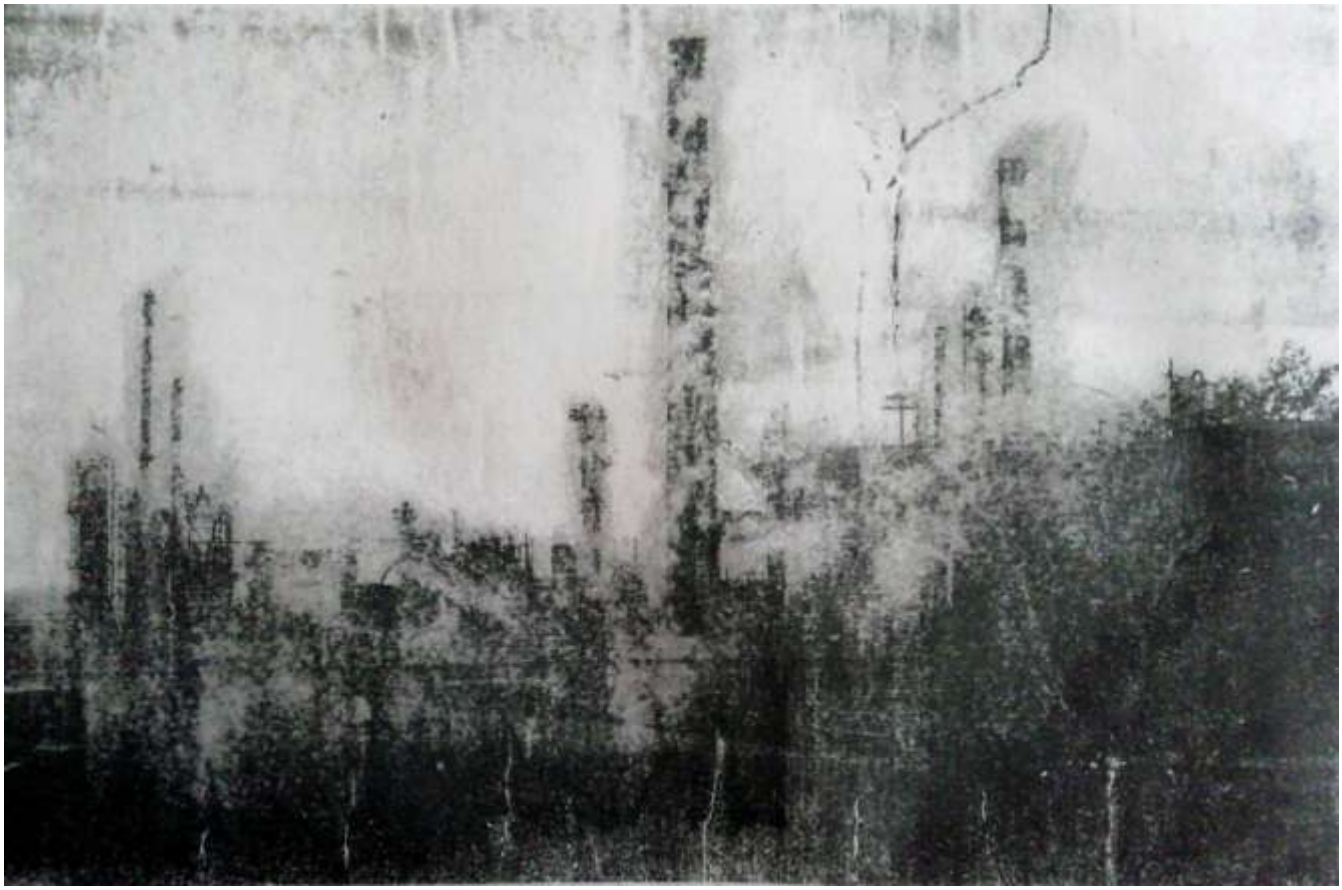
29,7 x 42 cm



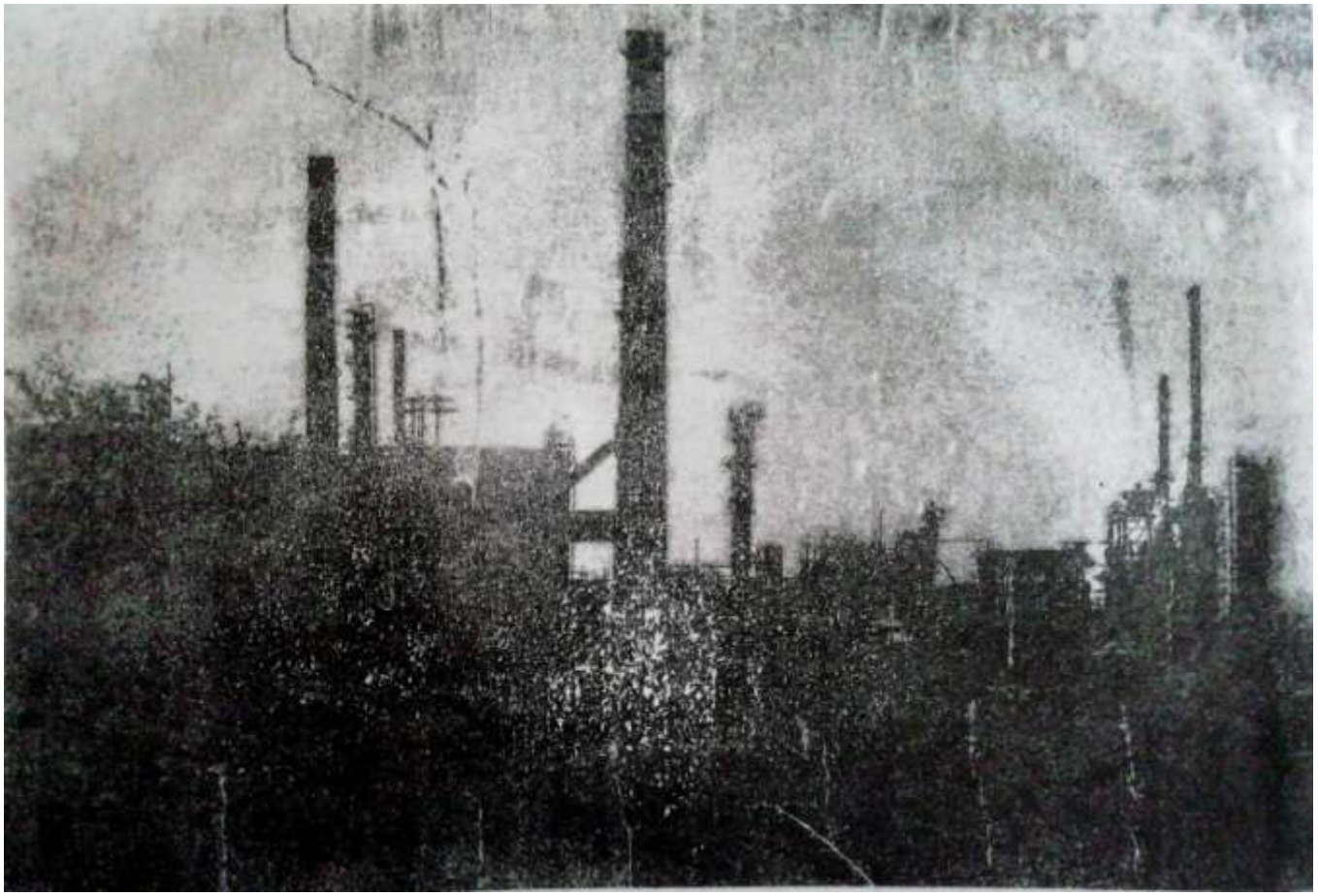
29,7 x 42 cm



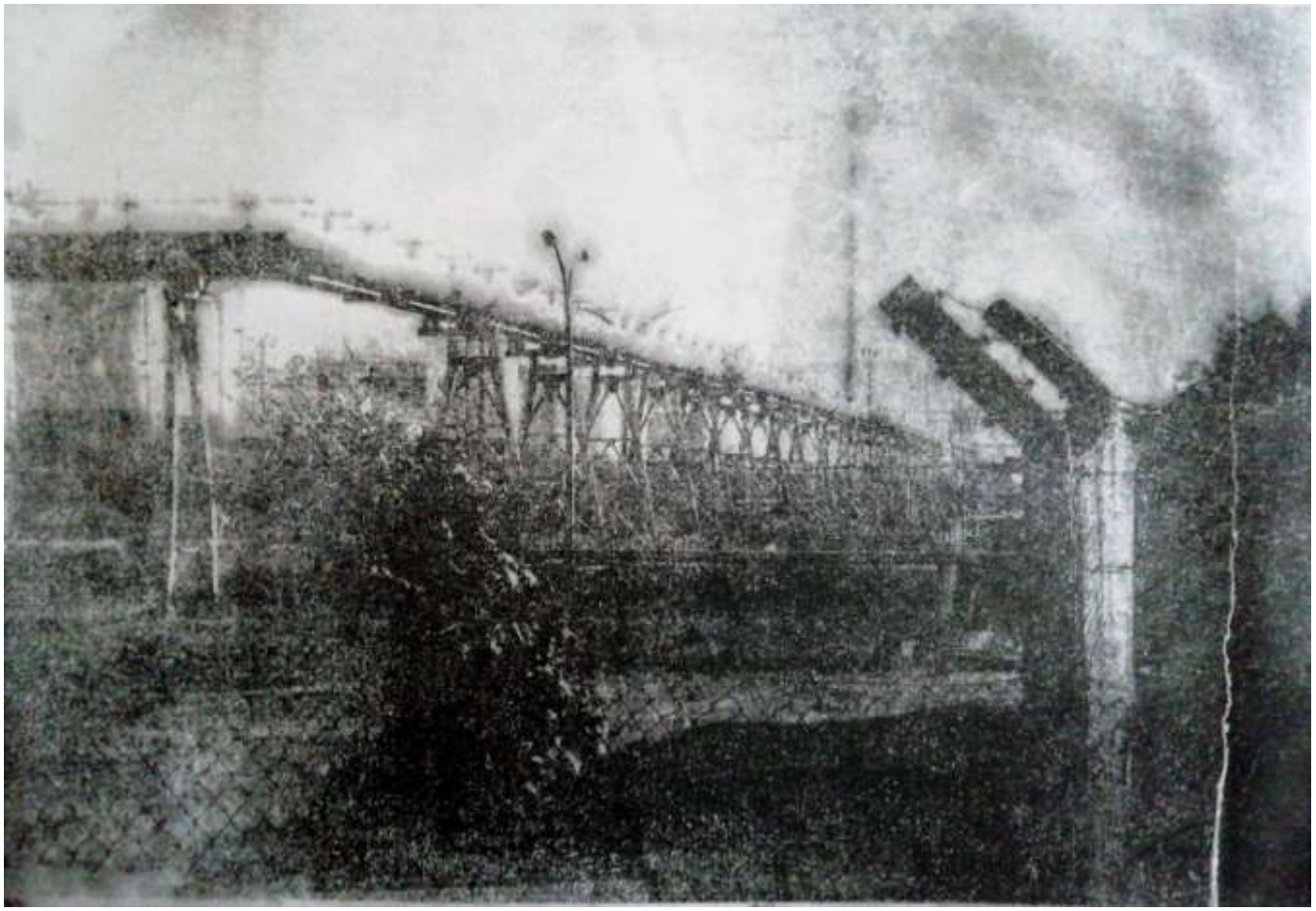
29,7 x 42 cm



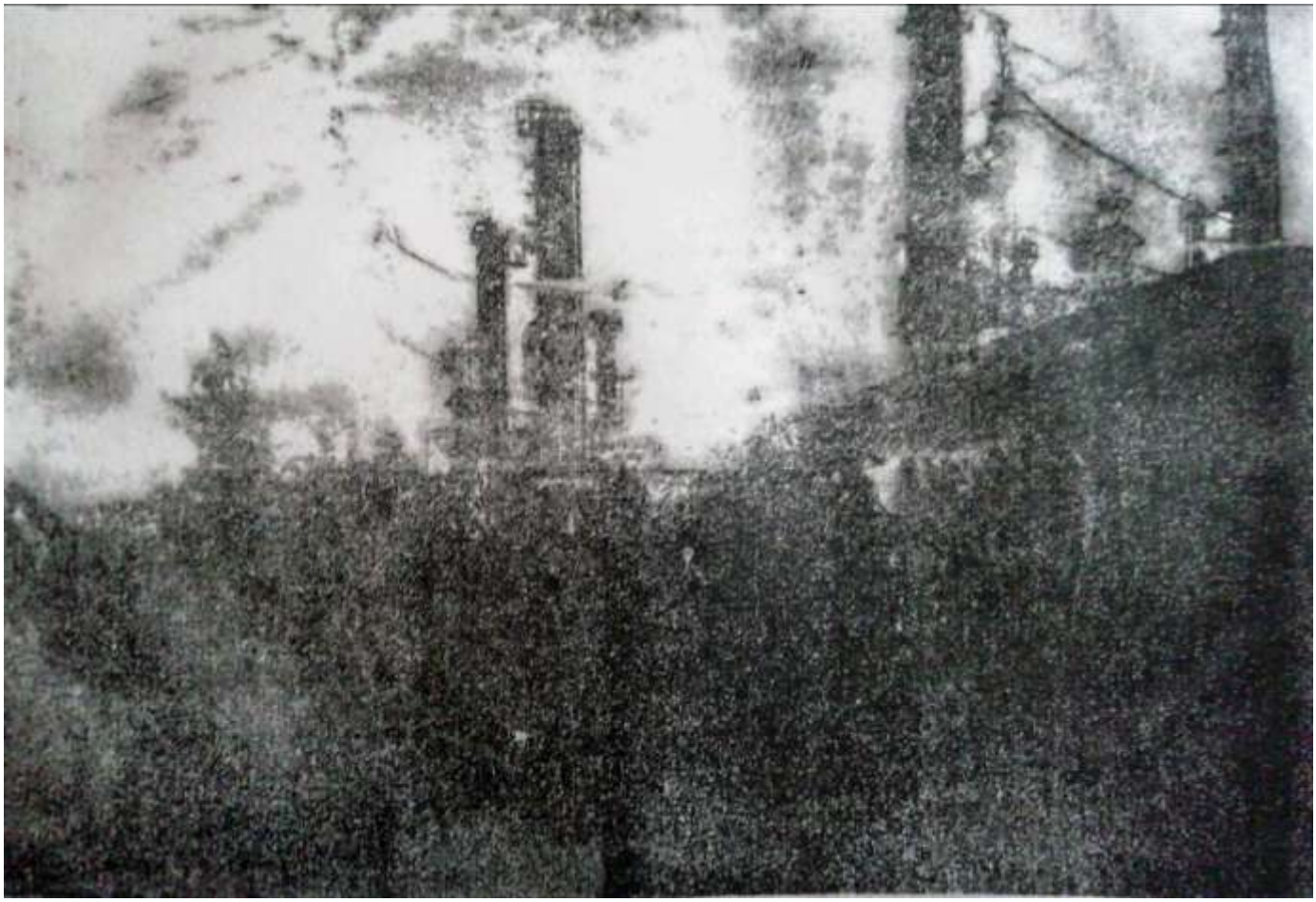
29,7 x 42 cm



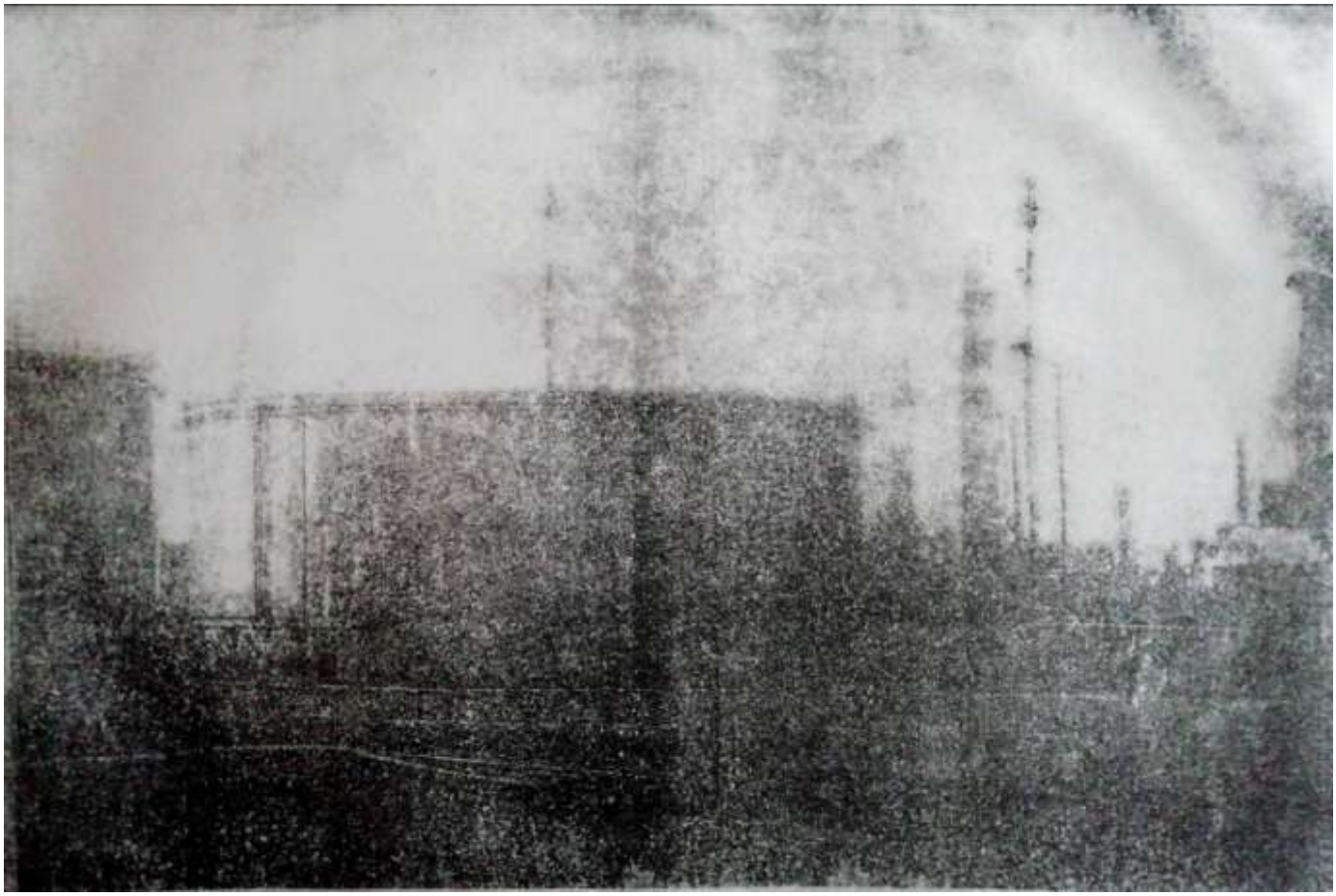
29,7 x 42 cm



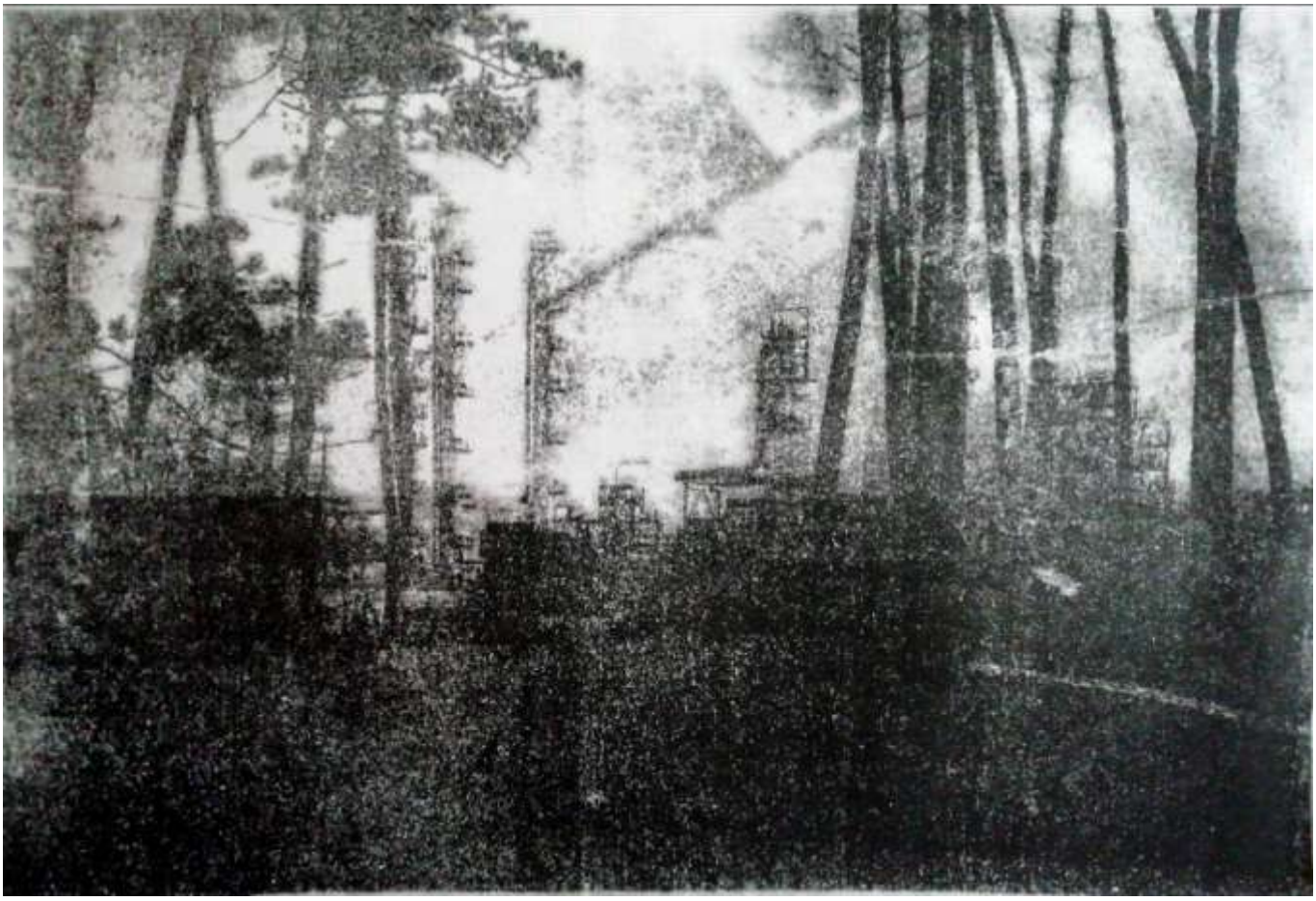
29,7 x 42 cm



29,7 x 42 cm



29,7 x 42 cm



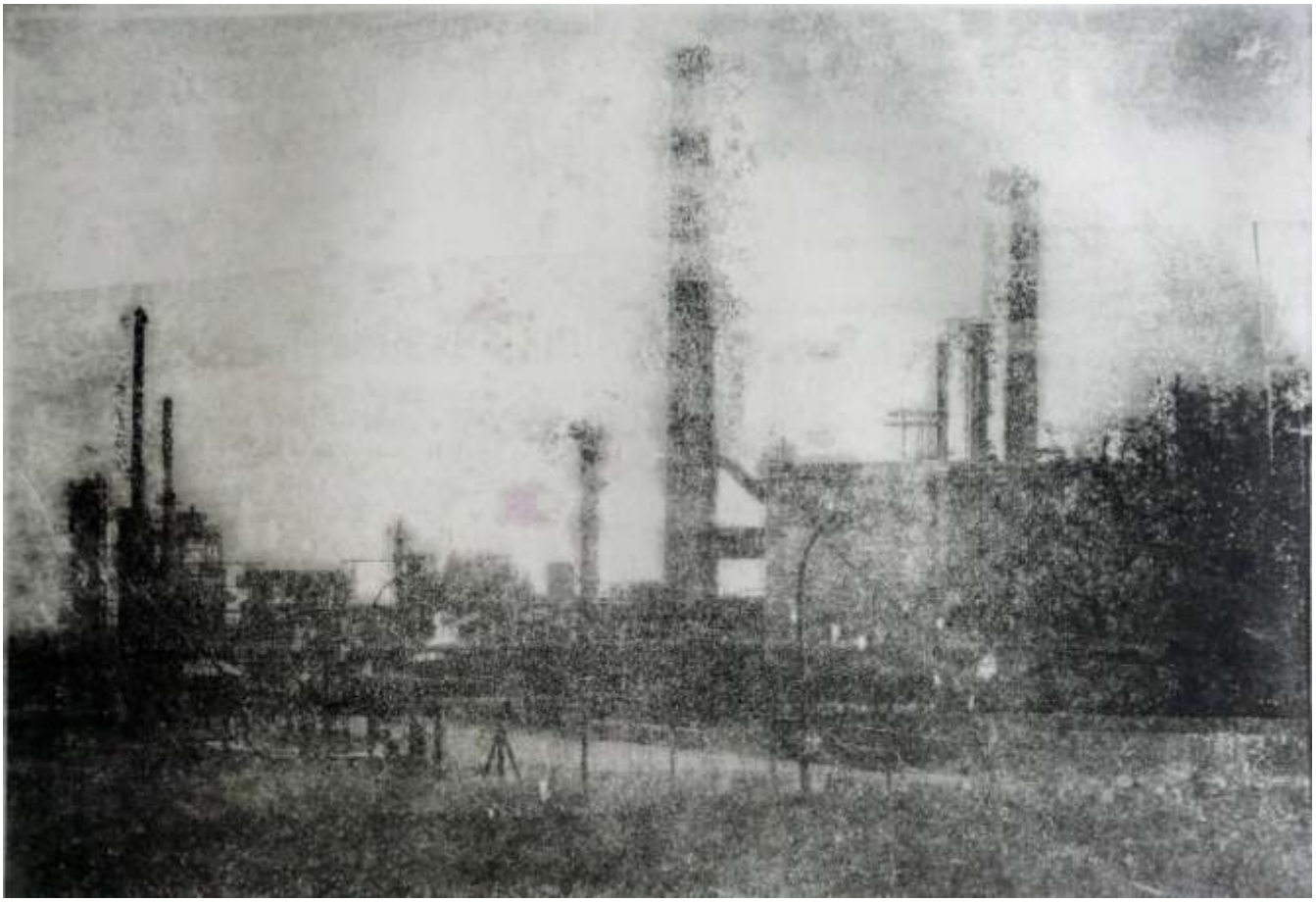
29,7 x 42 cm



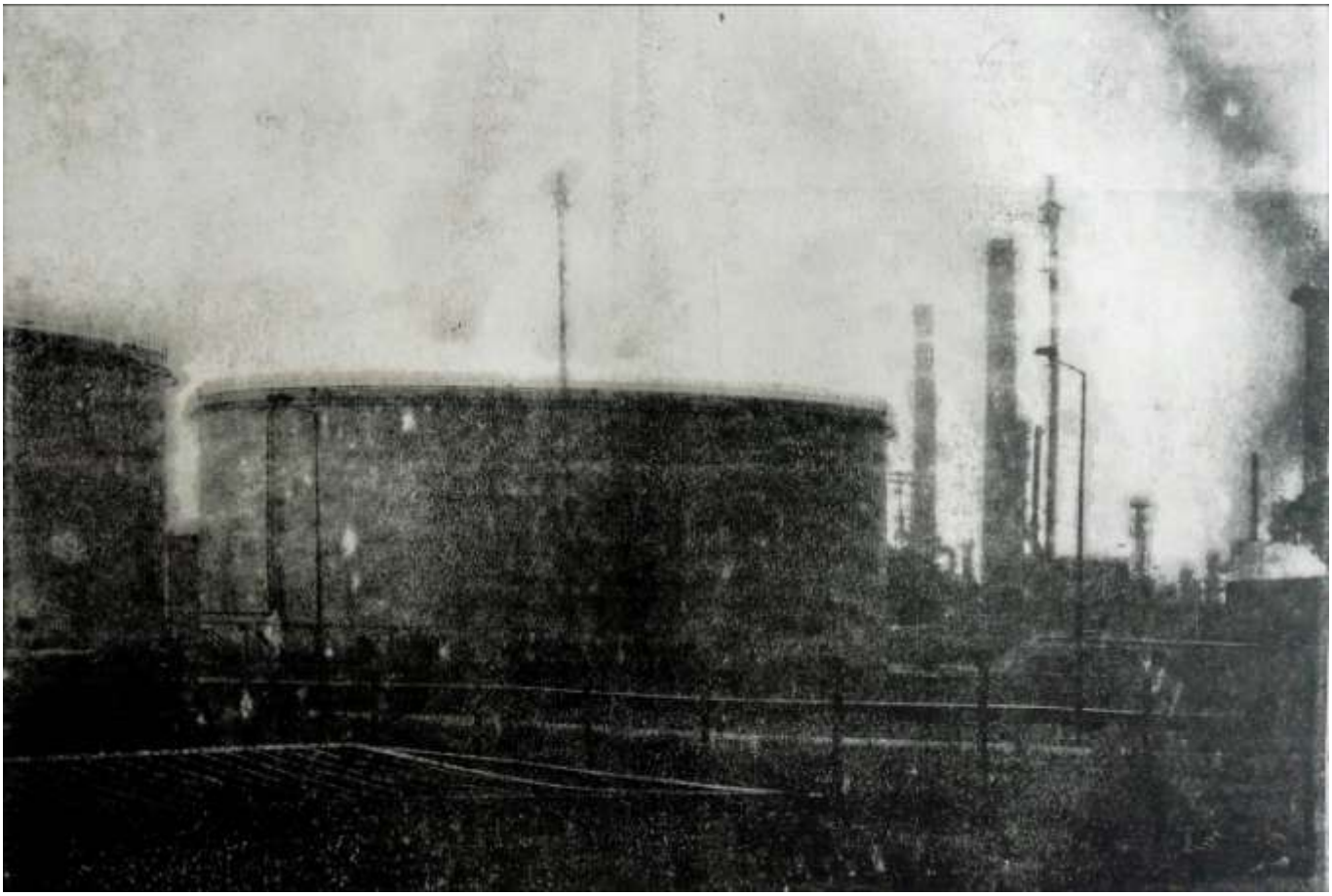
29,7 x 42 cm

Dezembro de 2021

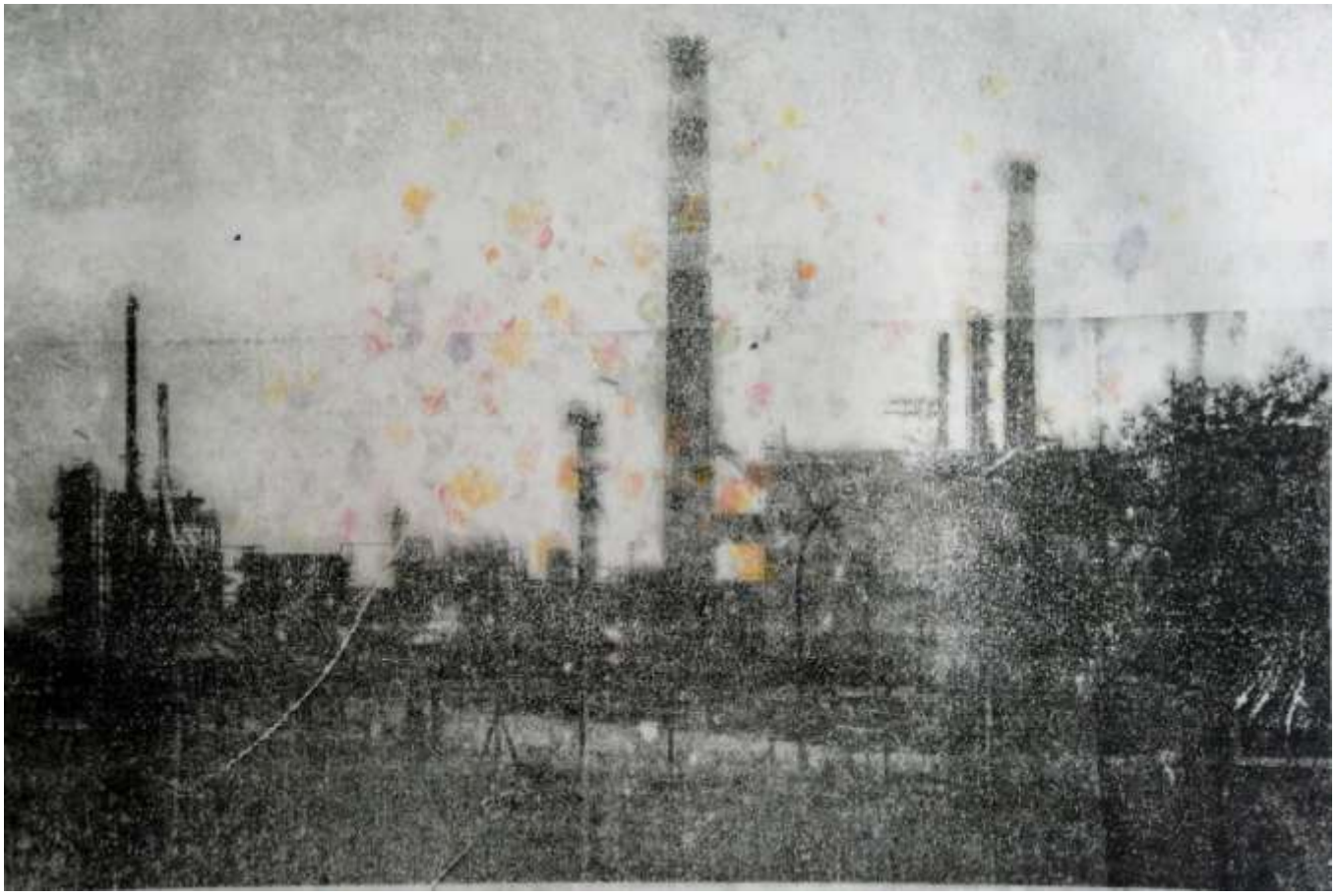
Descoberta do bolor nas impressões, continuação das impressões de impressões



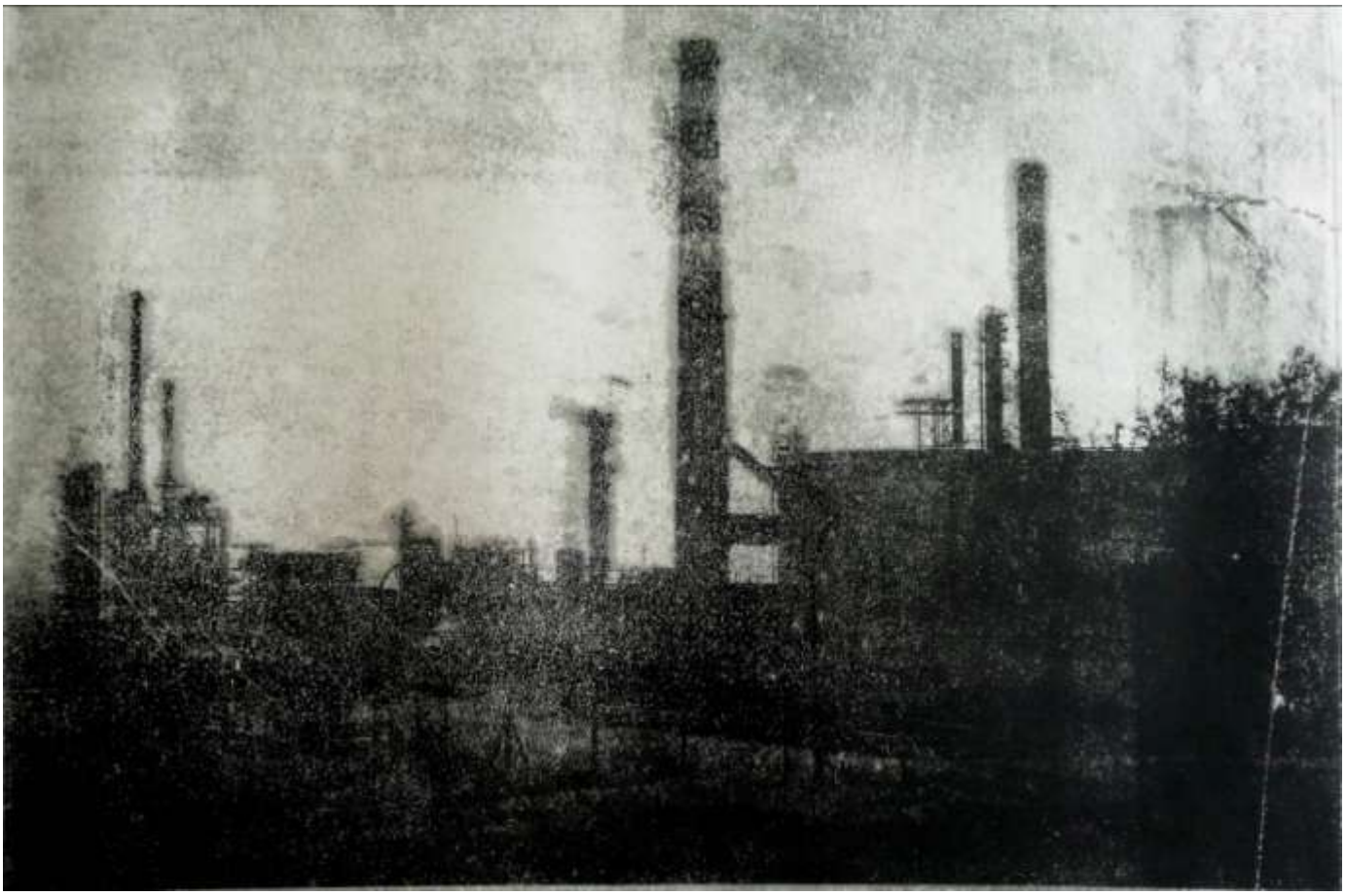
29,7 x 42 cm



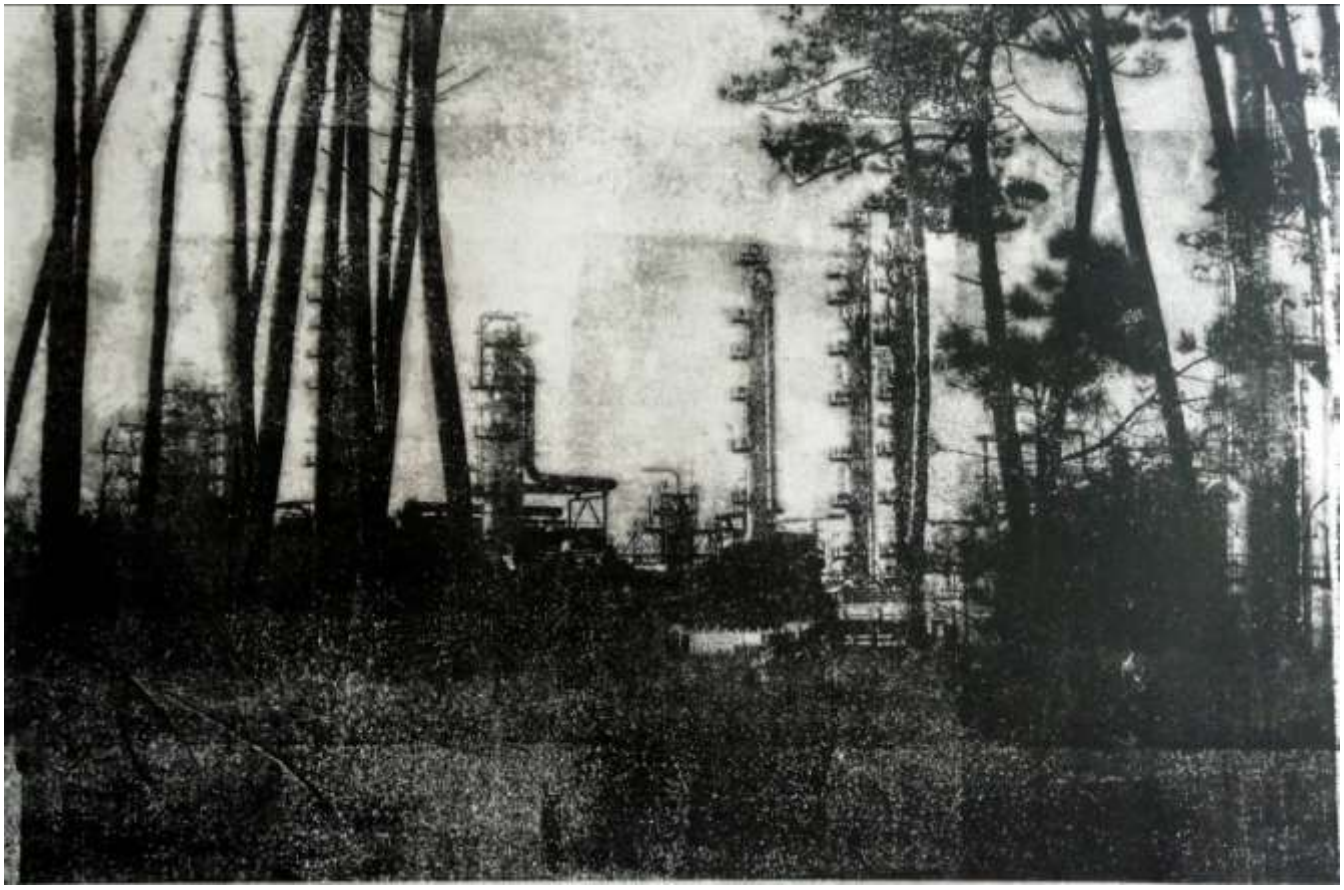
29,7 x 42 cm



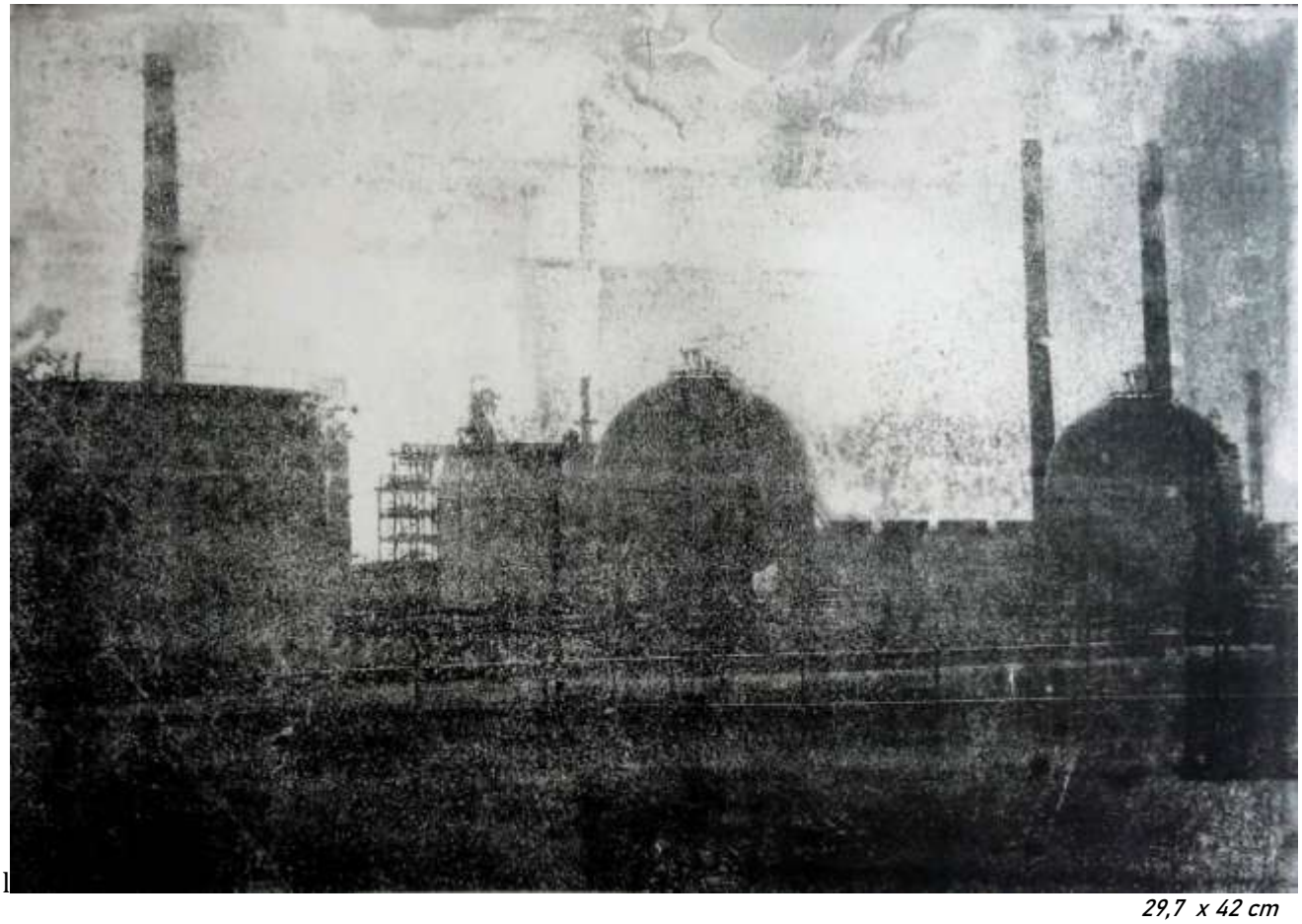
29,7 x 42 cm



29,7 x 42 cm



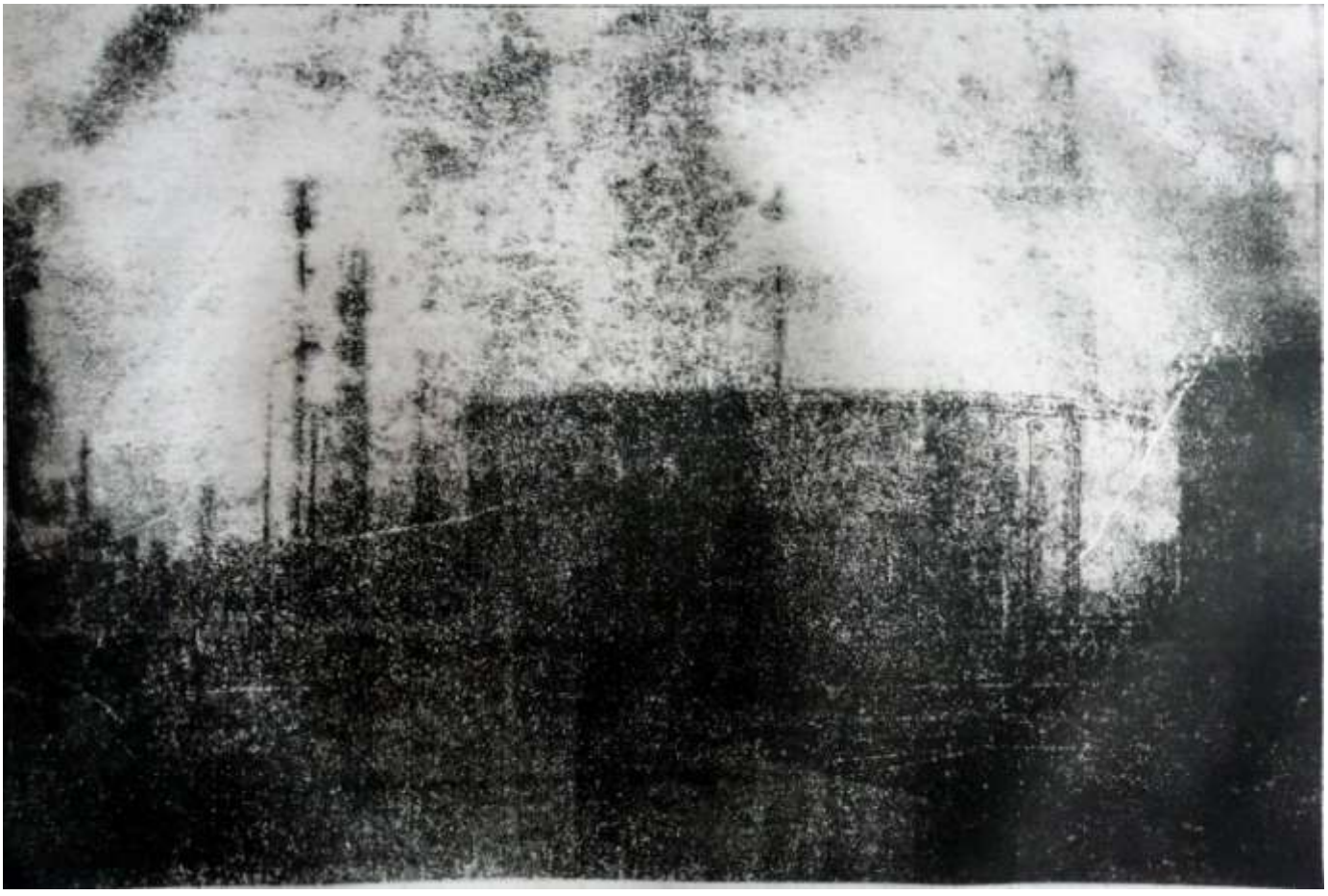
29,7 x 42 cm



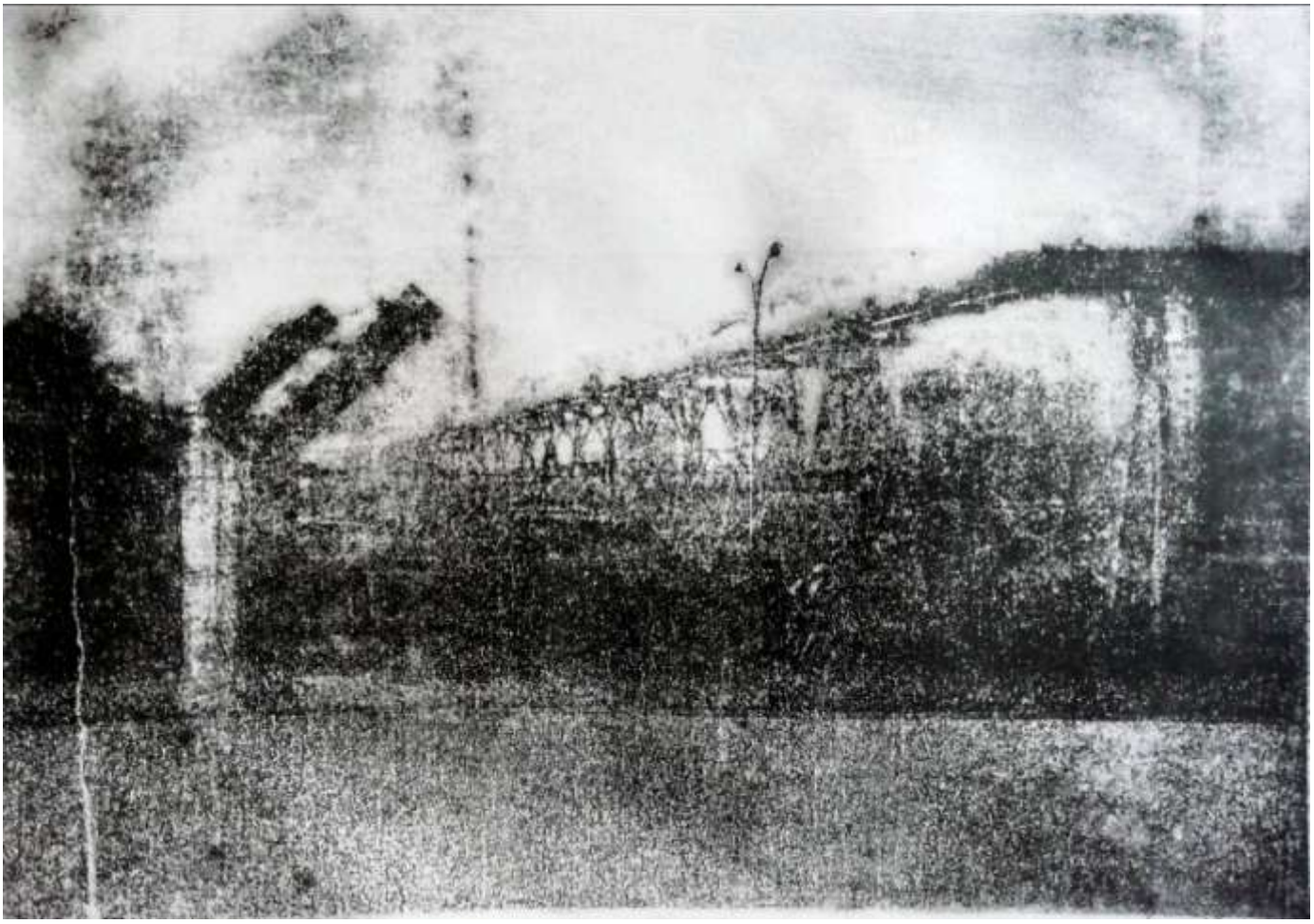
29,7 x 42 cm



29,7 x 42 cm



29,7 x 42 cm



29,7 x 42 cm



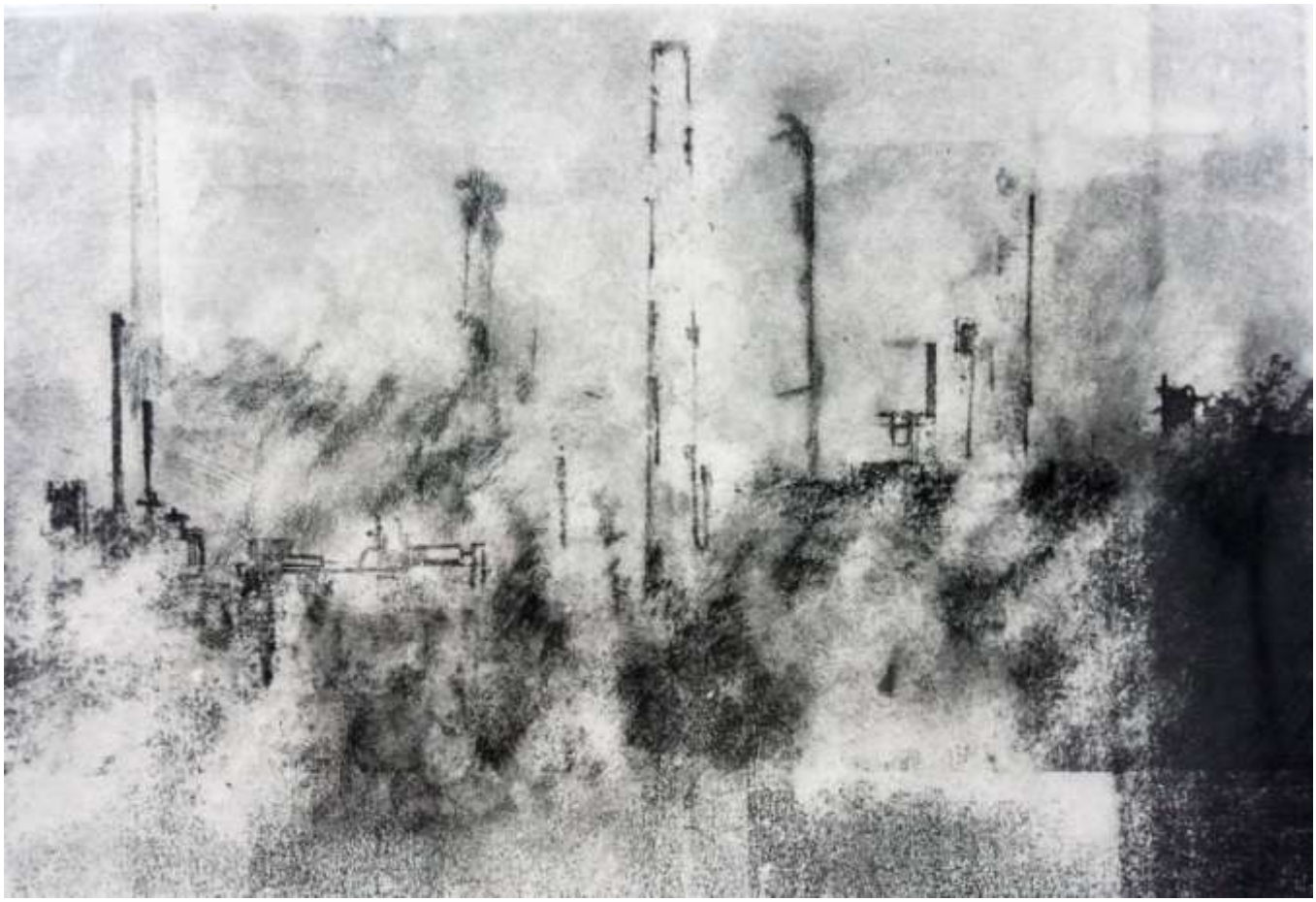
29,7 x 42 cm

Janeiro de 2022

Imagens resultantes da inclusão do desenho na impressão



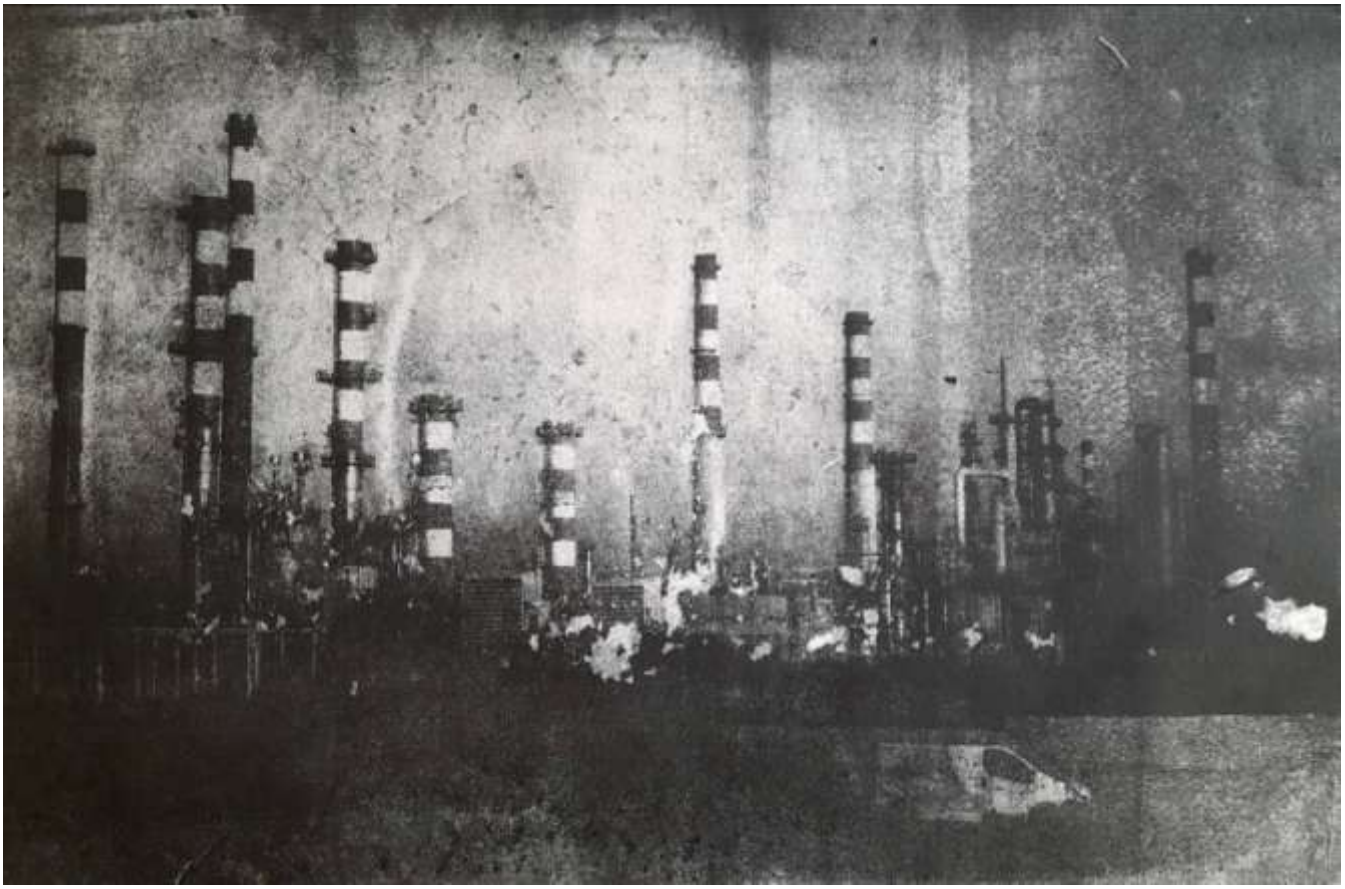
29,7 x 42 cm



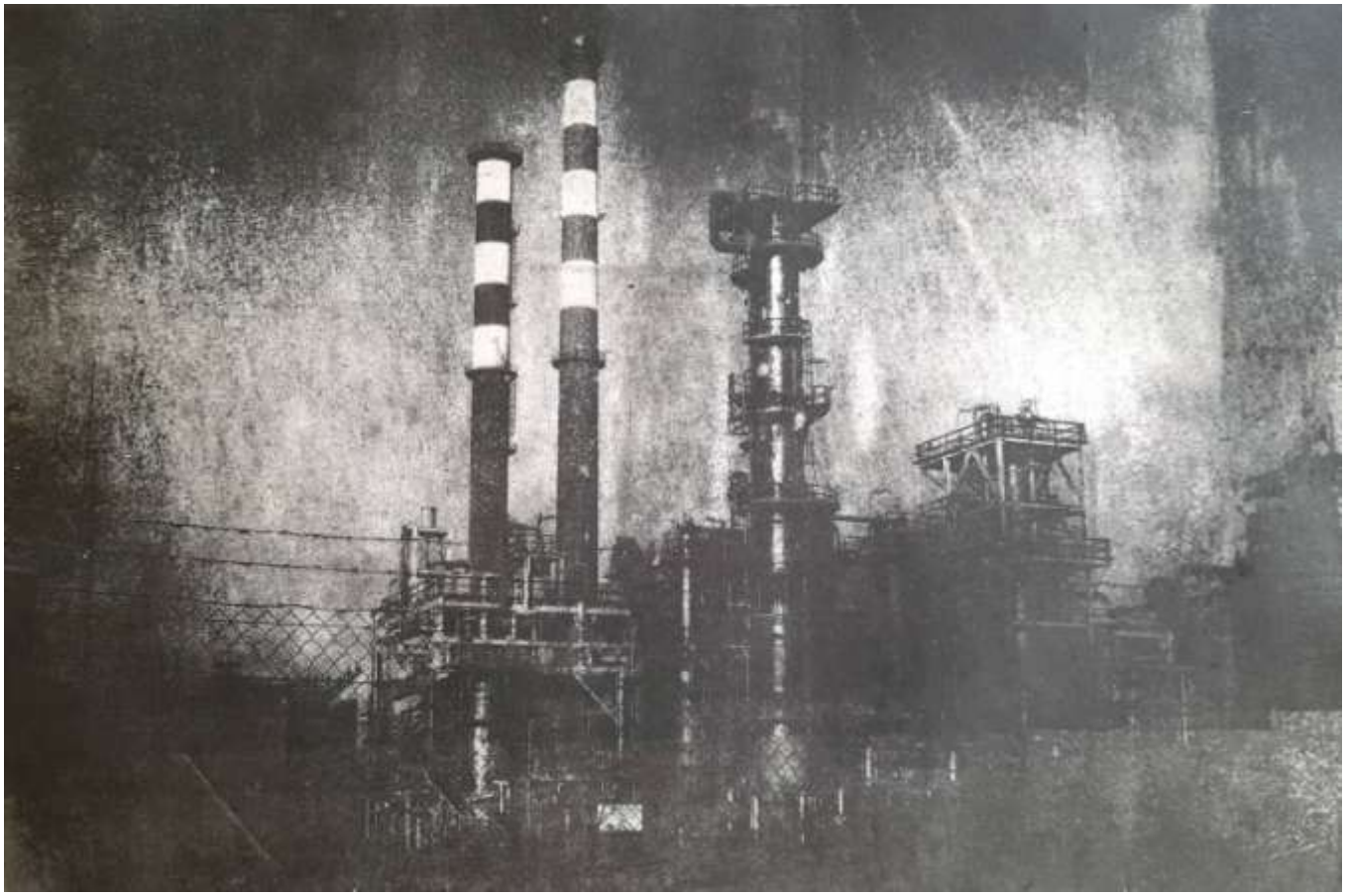
29,7 x 42 cm

Março de 2022

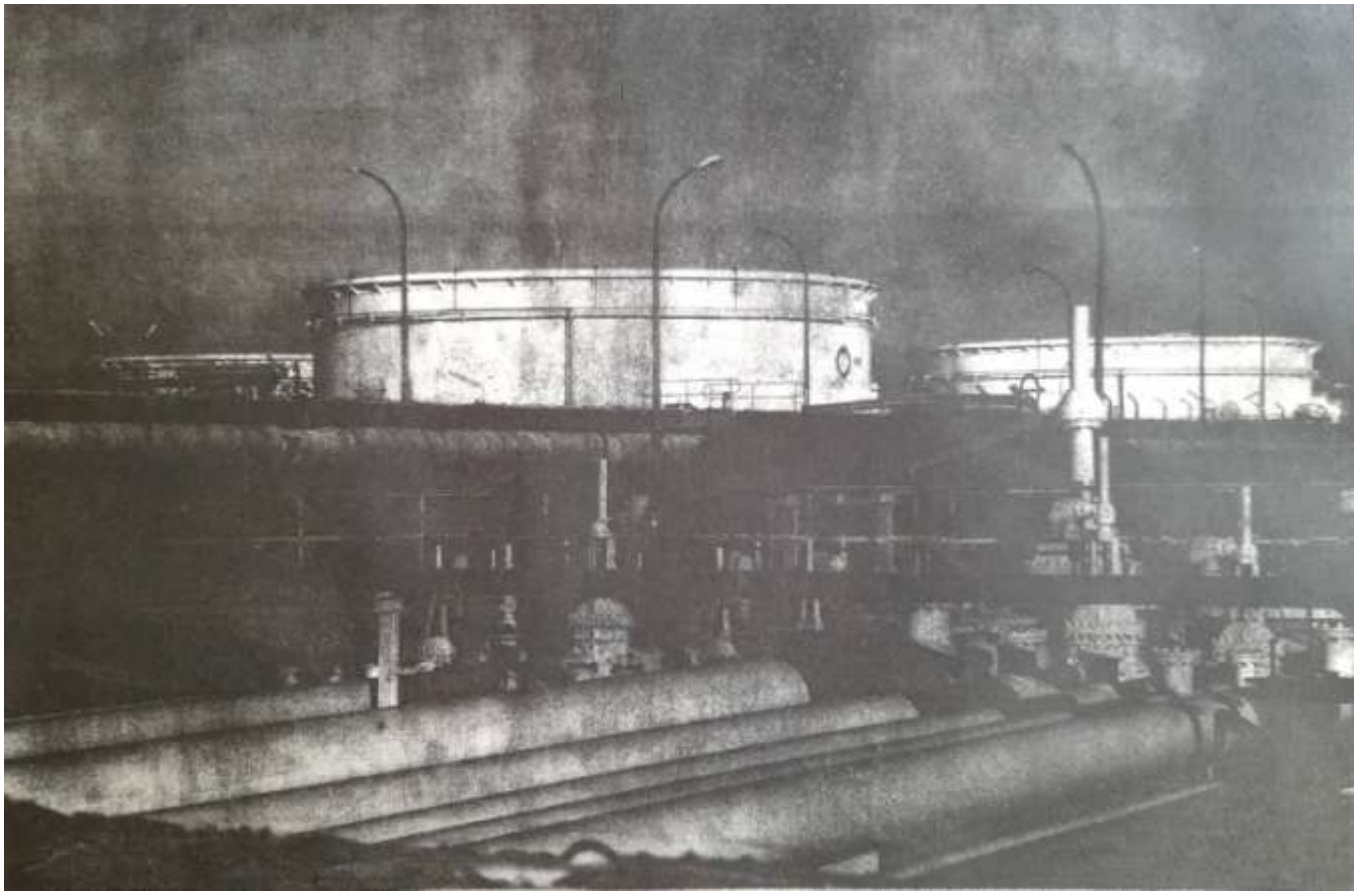
Imagens do segundo passeio, continuação das impressões de impressões



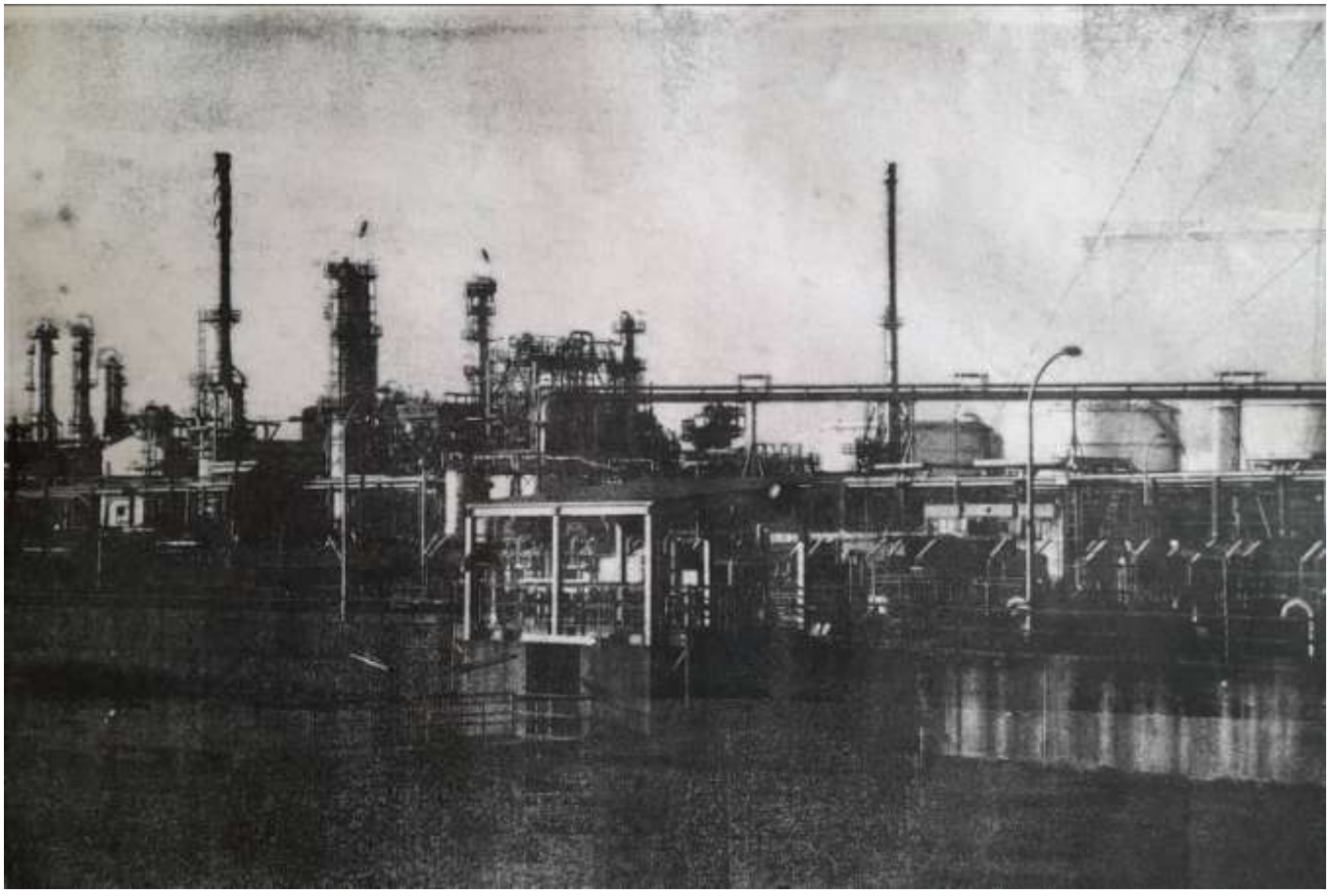
29,7 x 42 cm



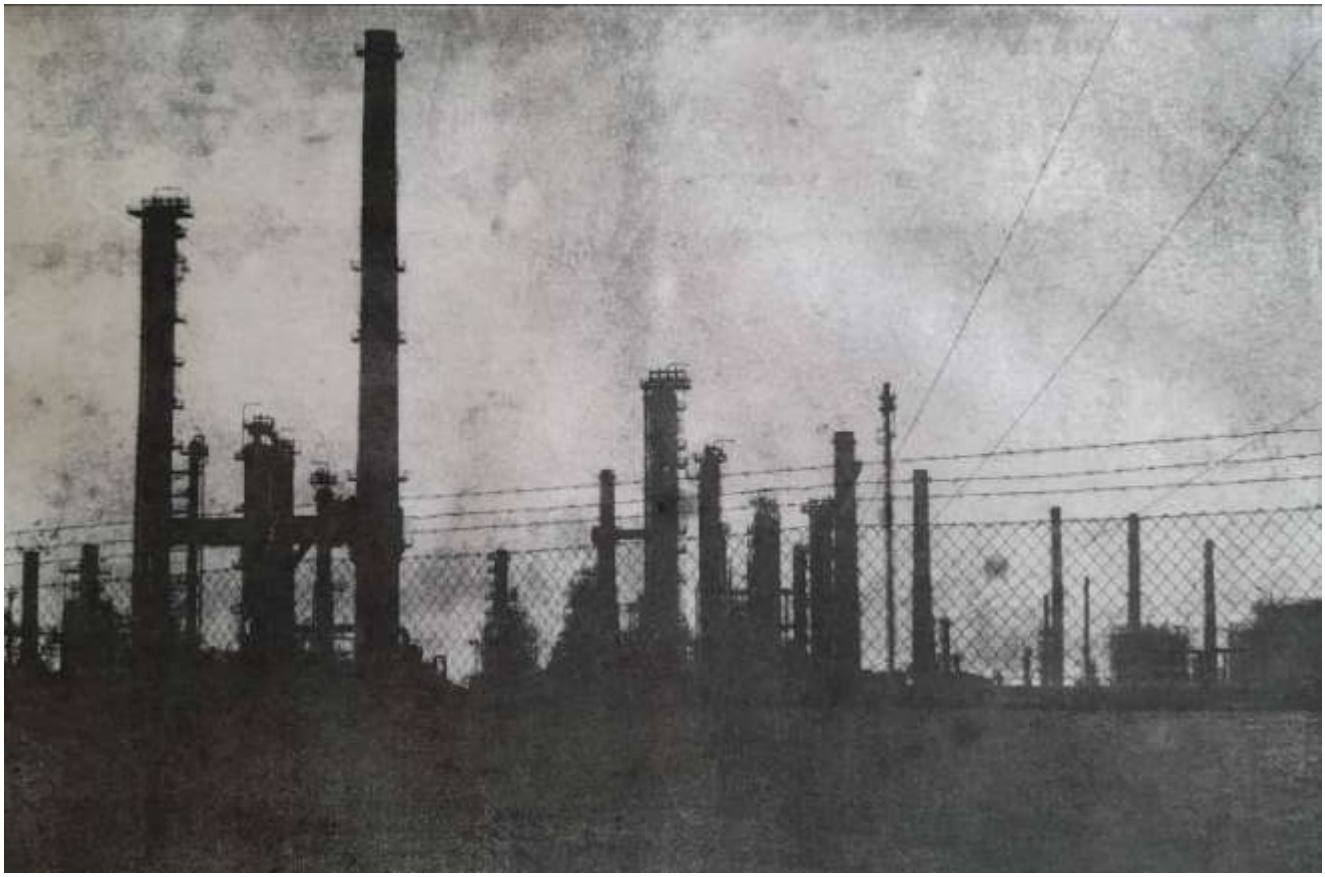
29,7 x 42 cm



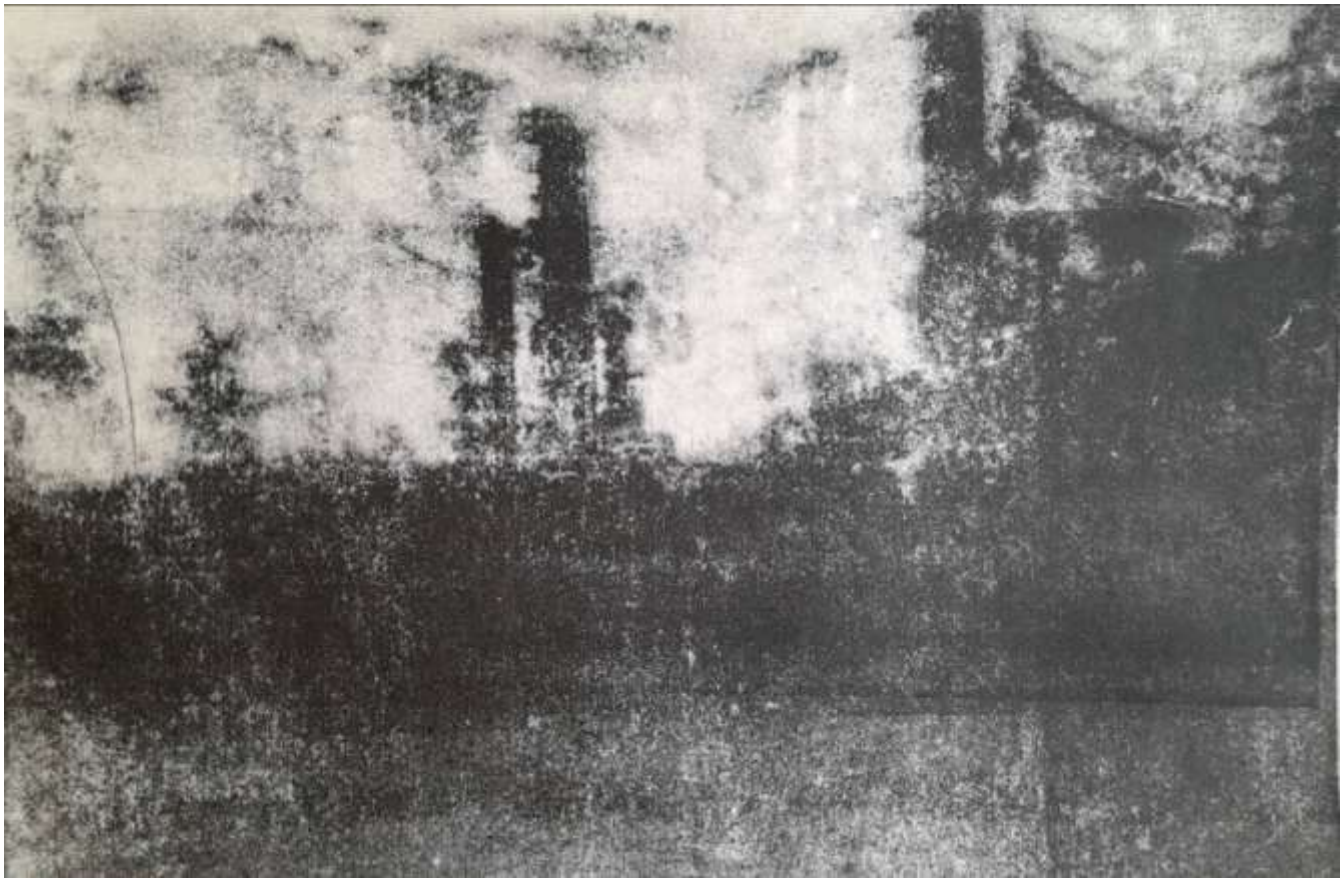
29,7 x 42 cm



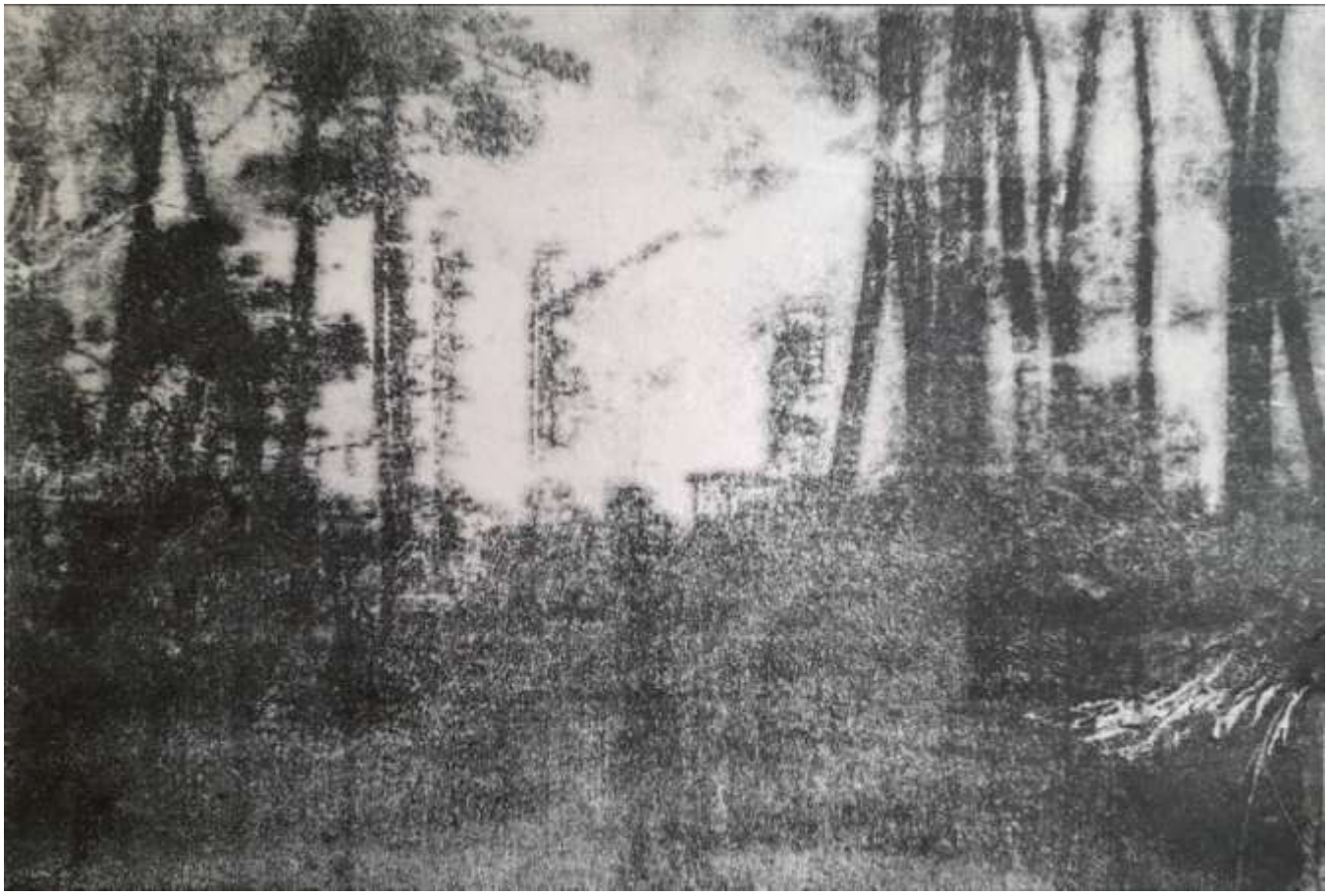
29,7 x 42 cm



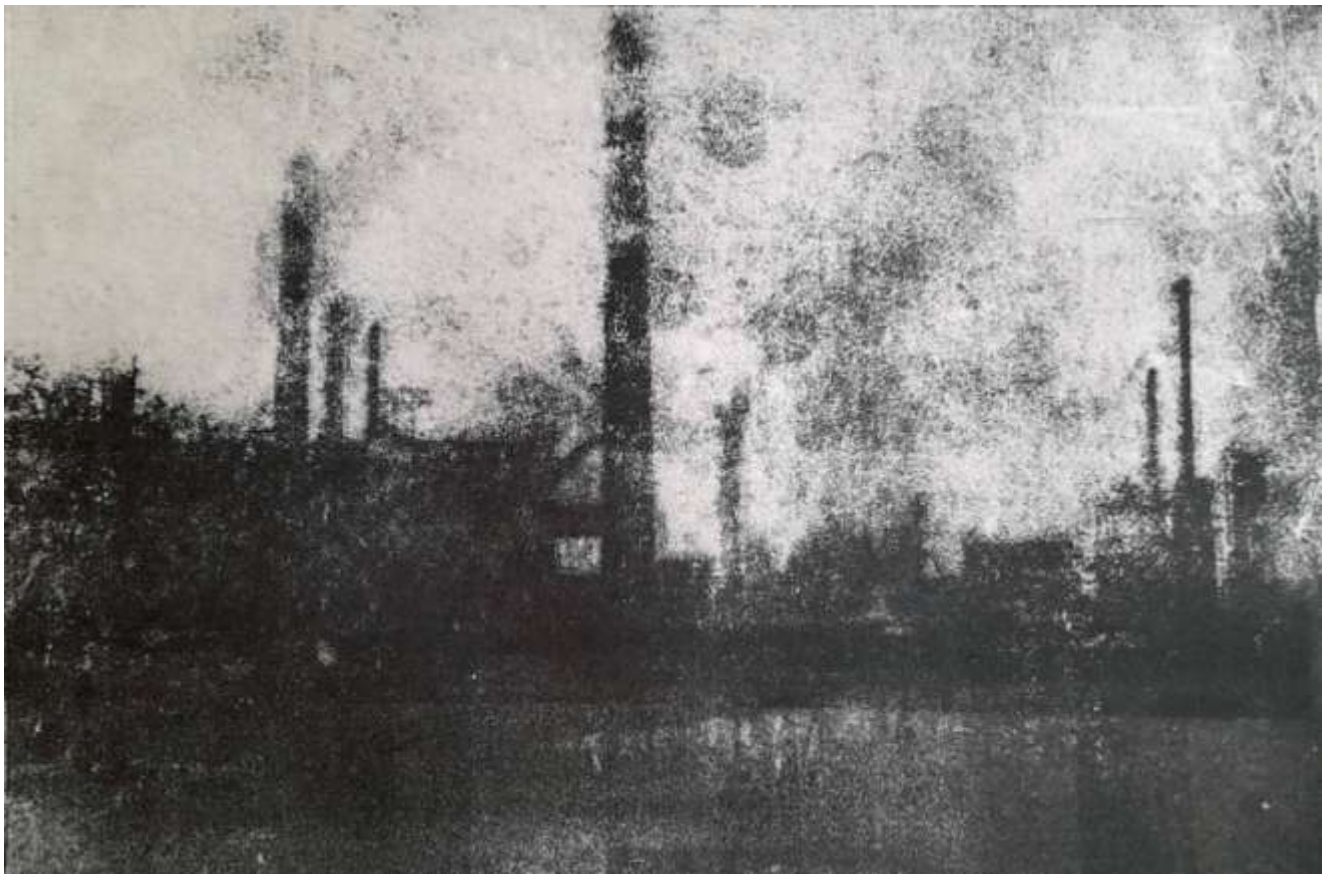
29,7 x 42 cm



29,7 x 42 cm



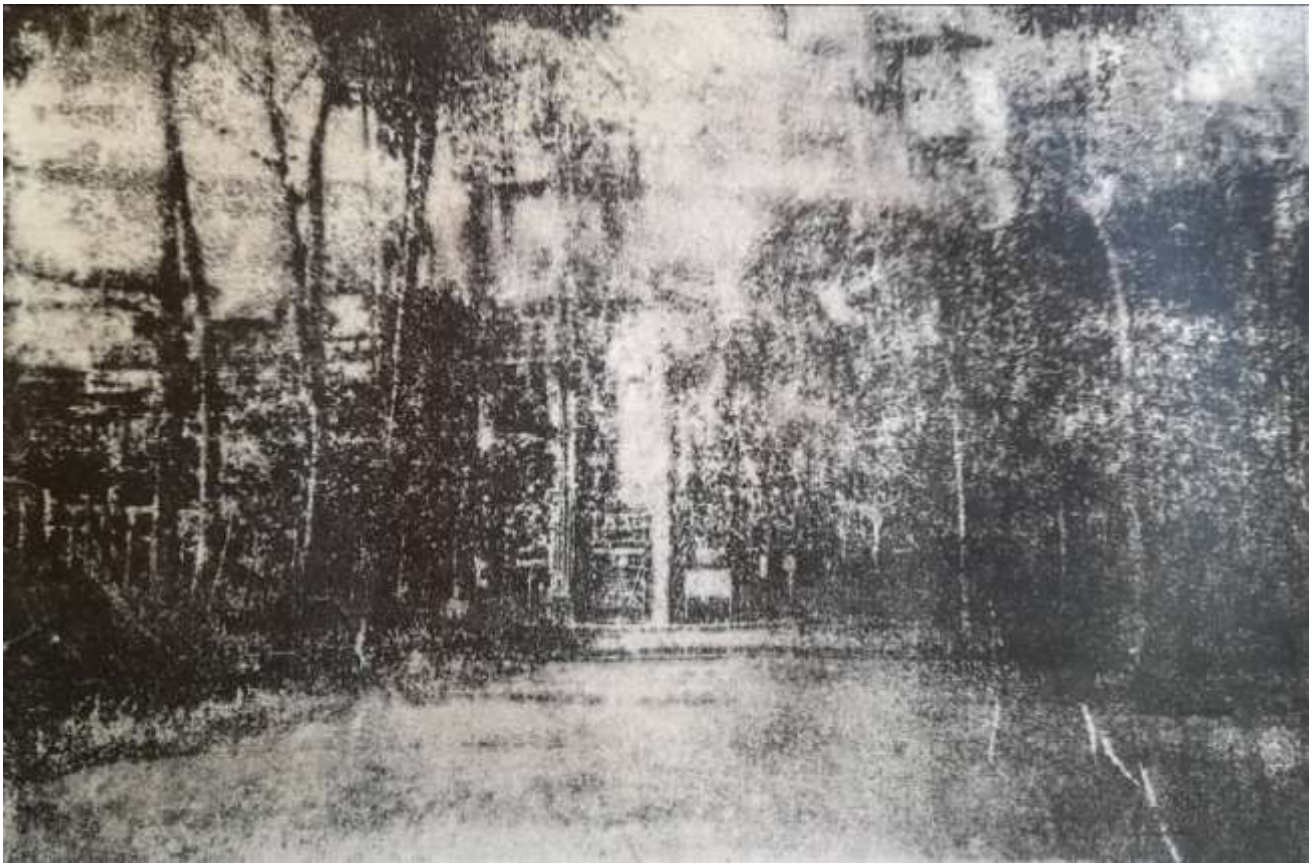
29,7 x 42 cm



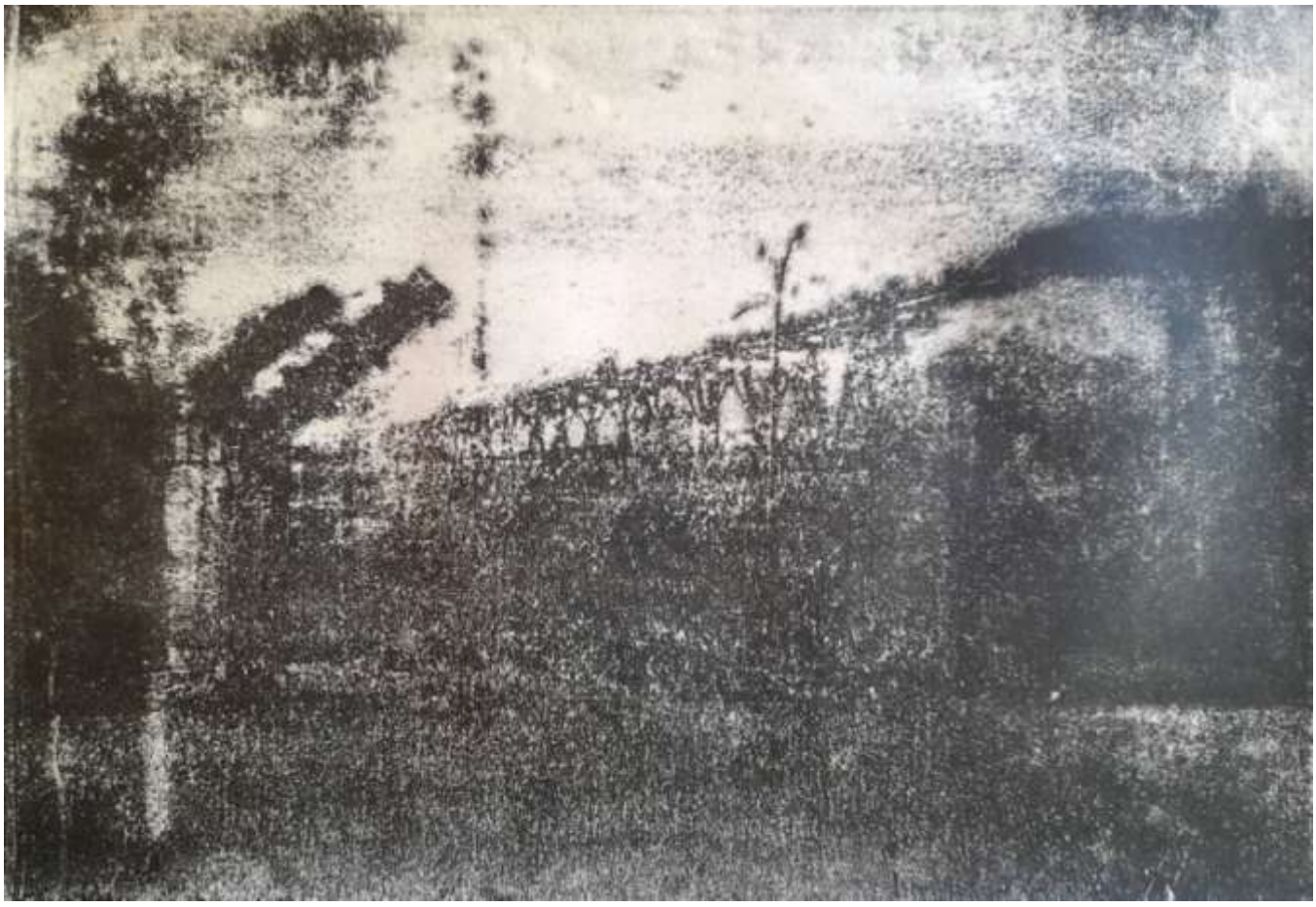
29,7 x 42 cm

Abril de 2022

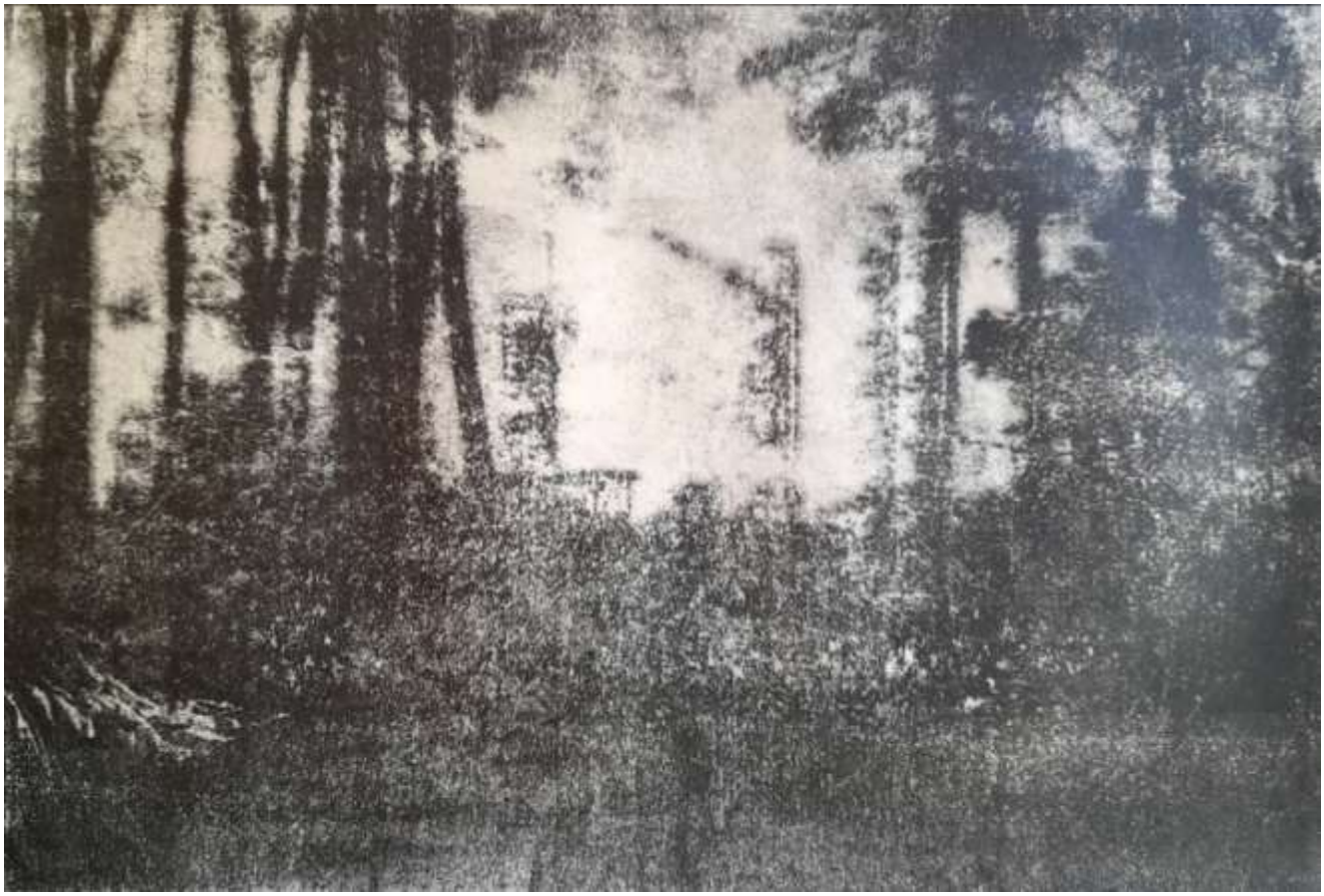
Finalização das impressões de impressões, introdução de imagens do terceiro passeio, começo da divisão das imagens em secções



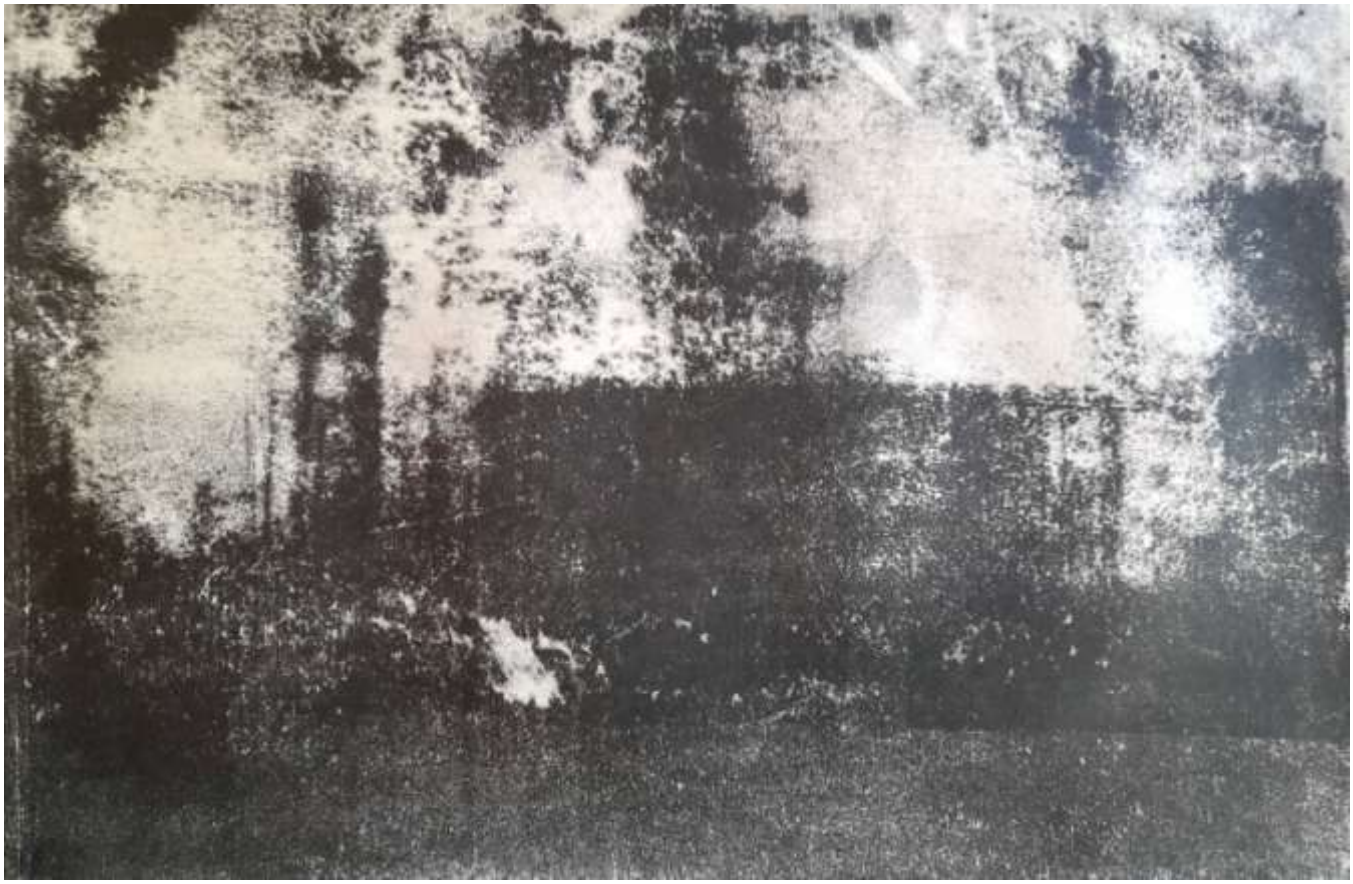
29,7 x 42 cm



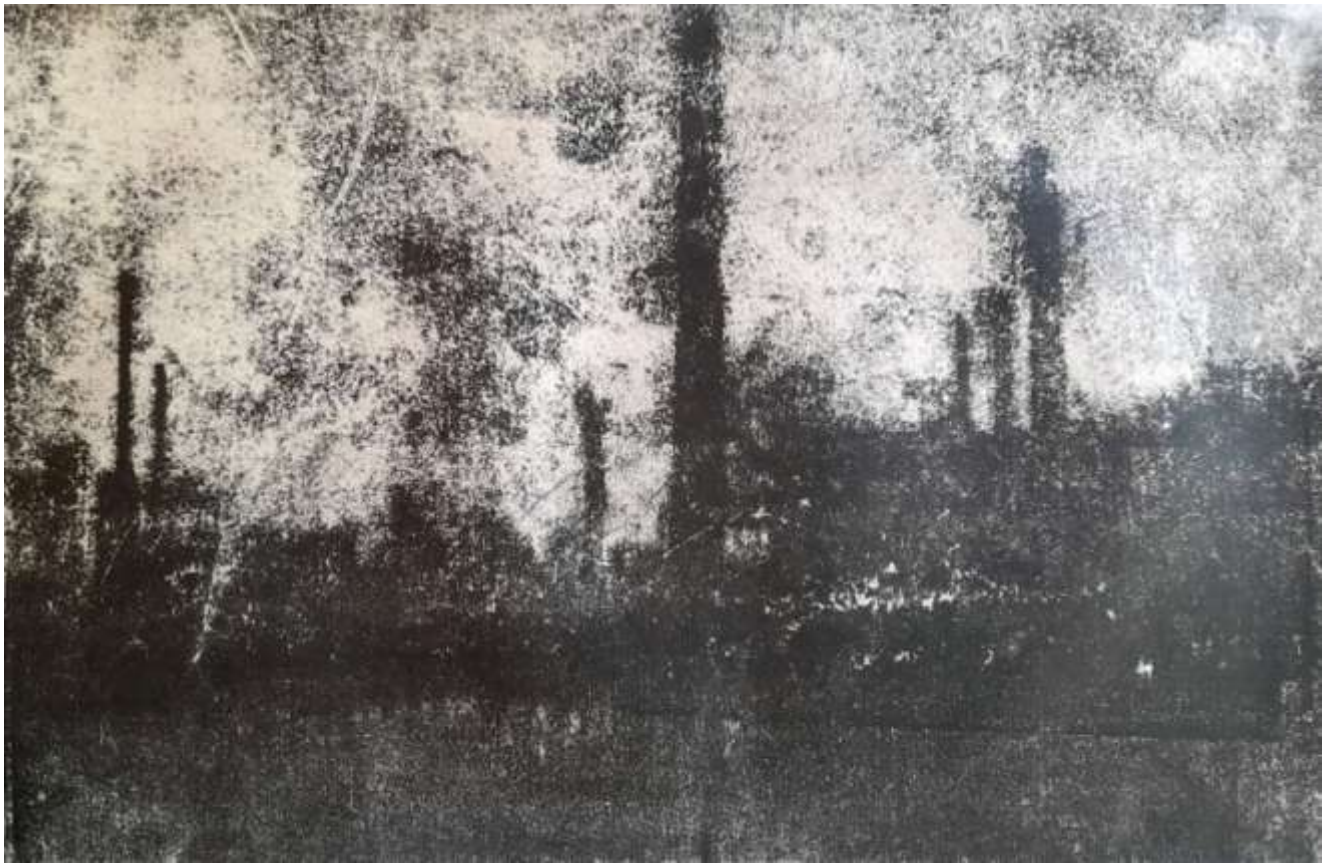
29,7 x 42 cm



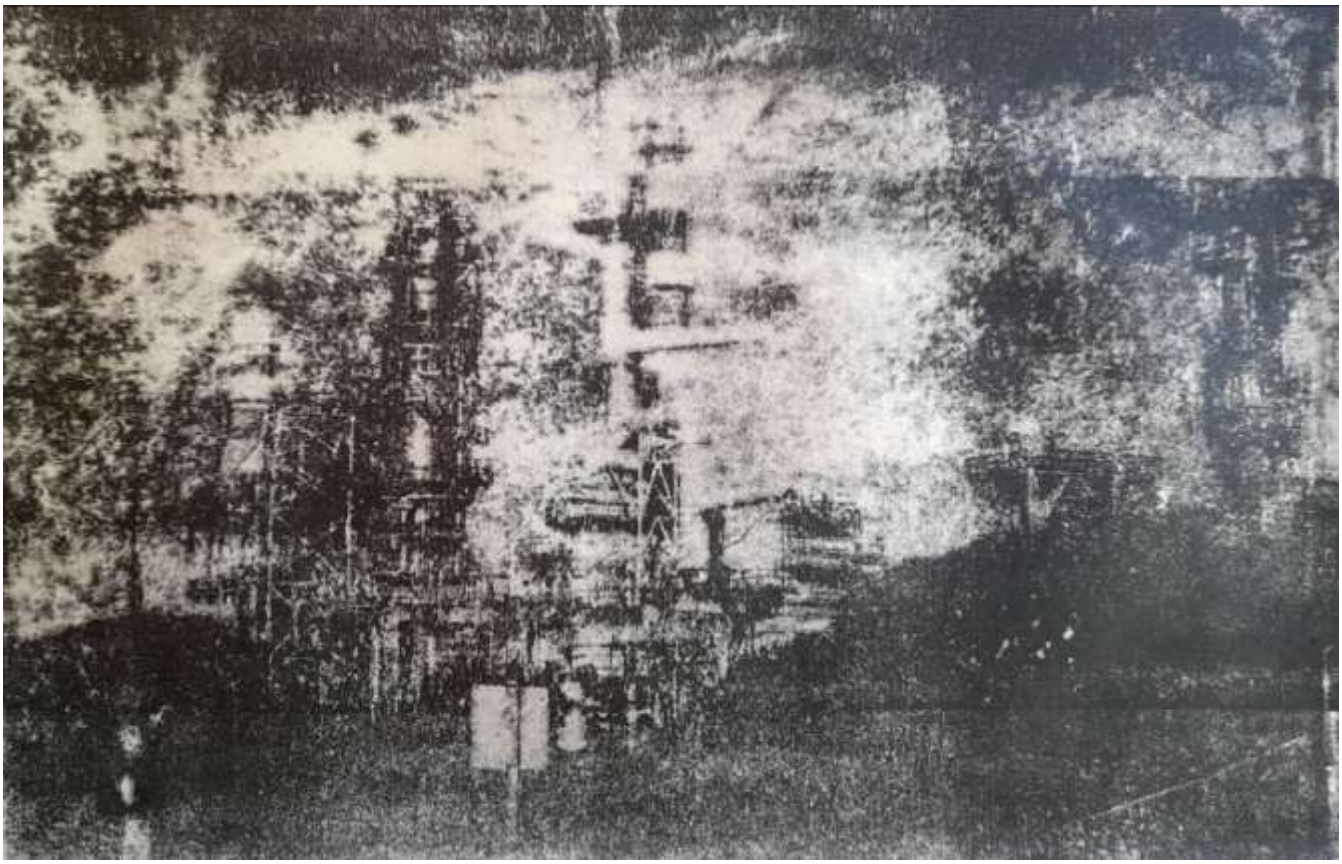
29,7 x 42 cm



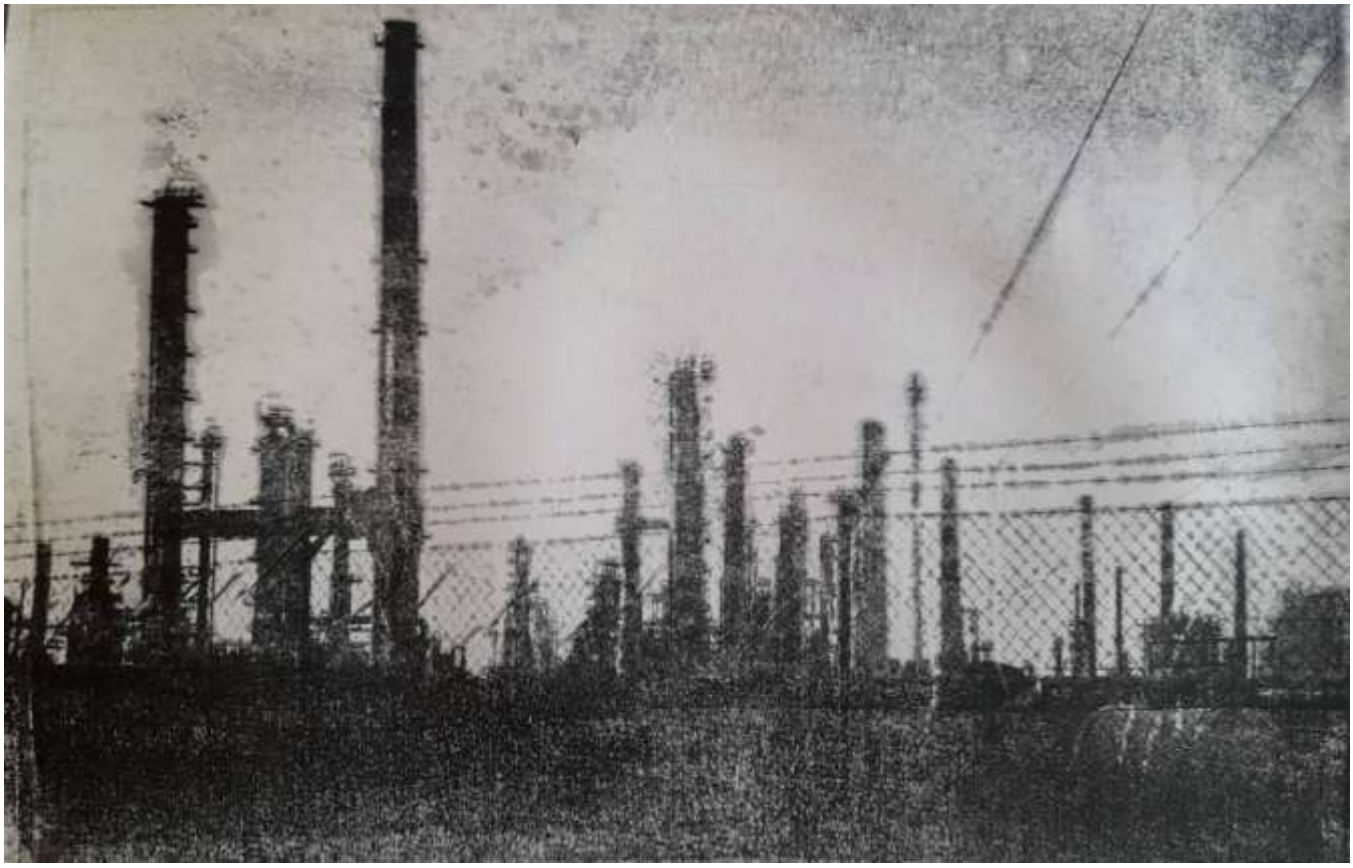
29,7 x 42 cm



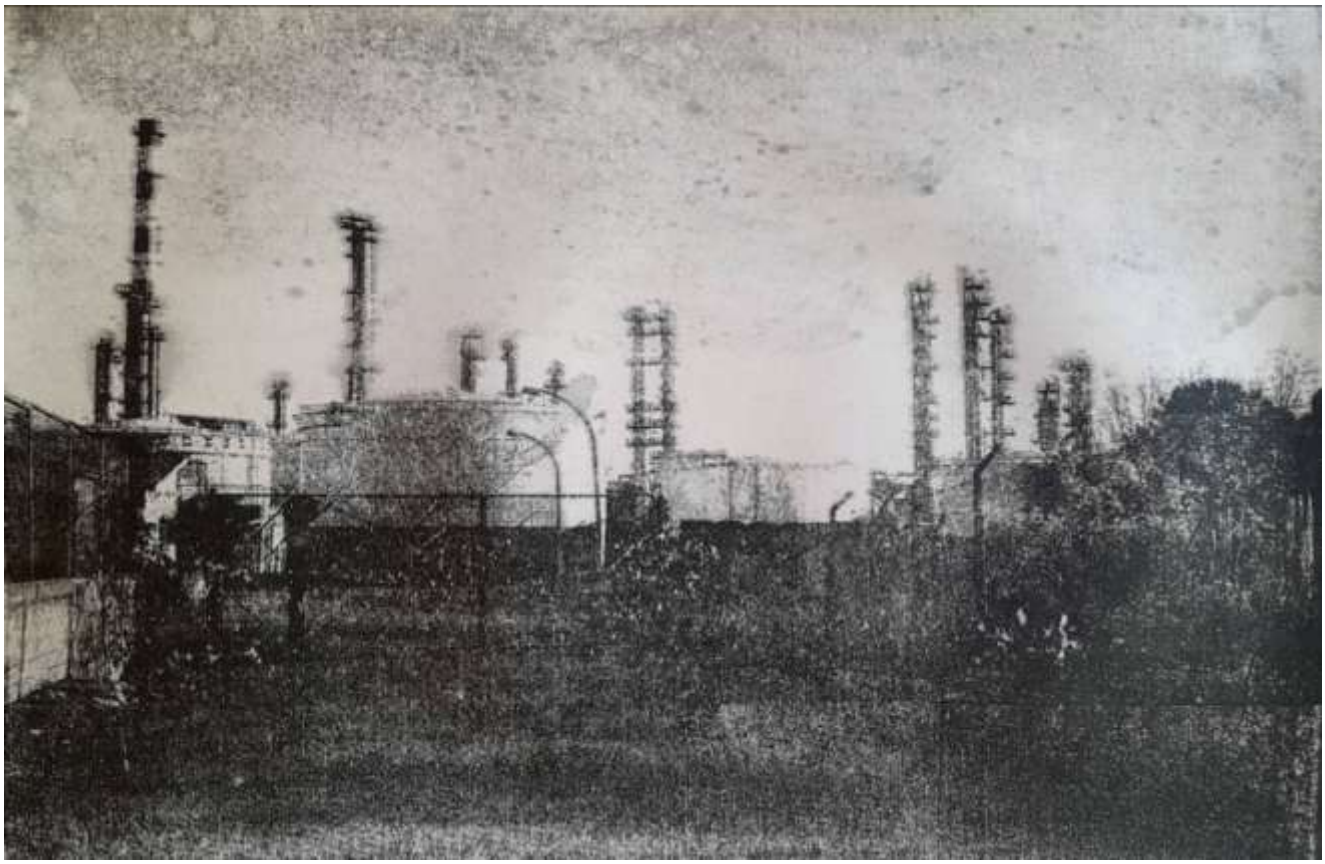
29,7 x 42 cm



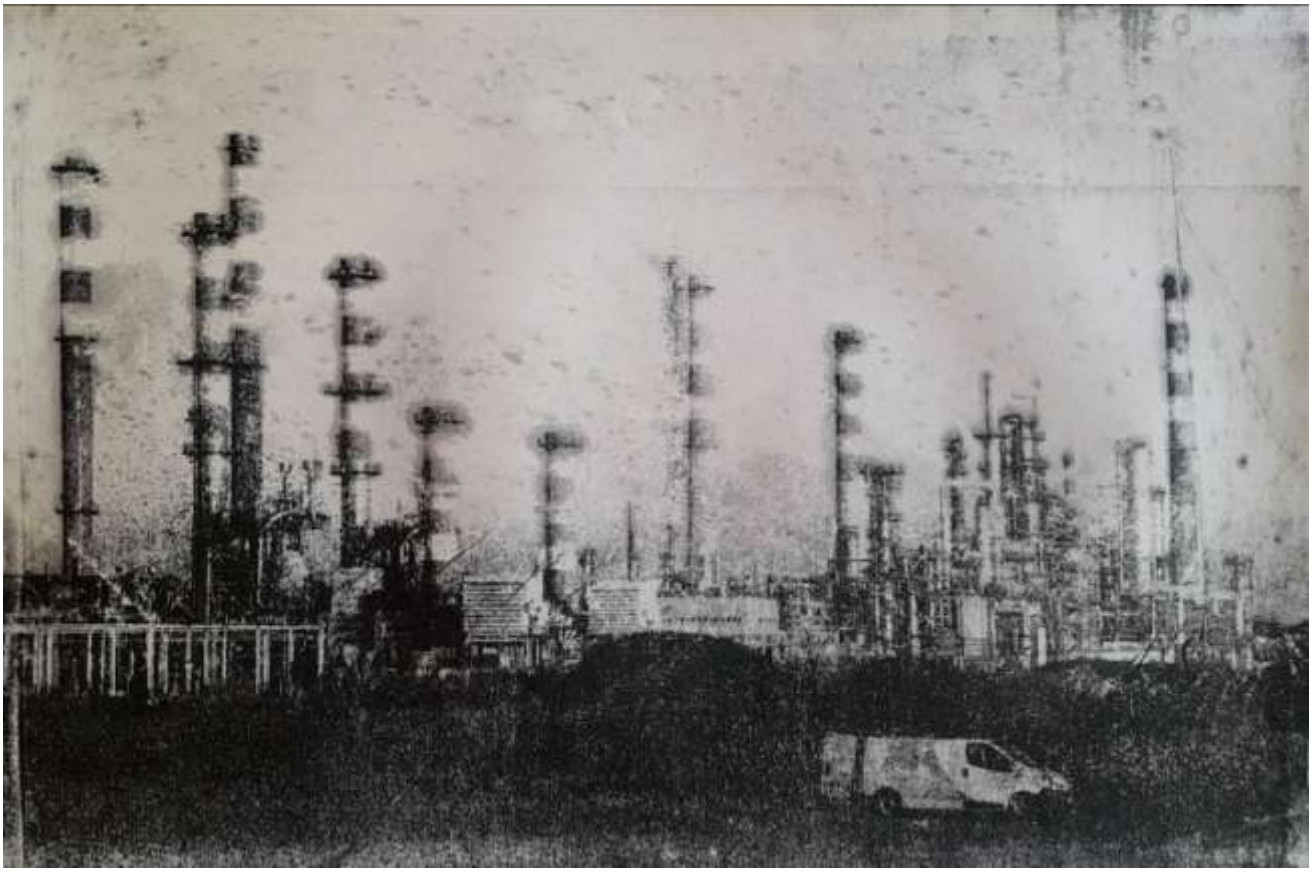
29,7 x 42 cm



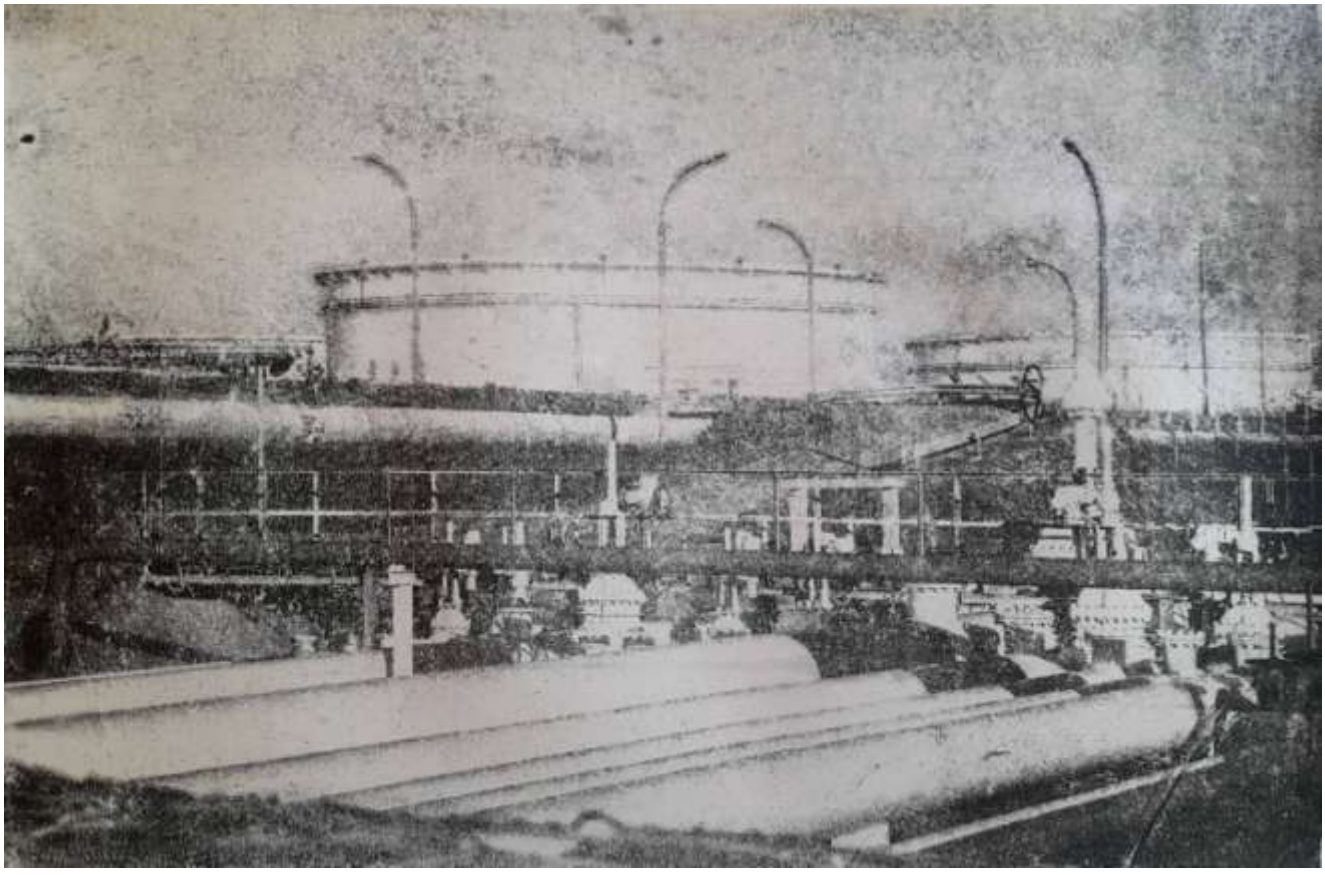
29,7 x 42 cm



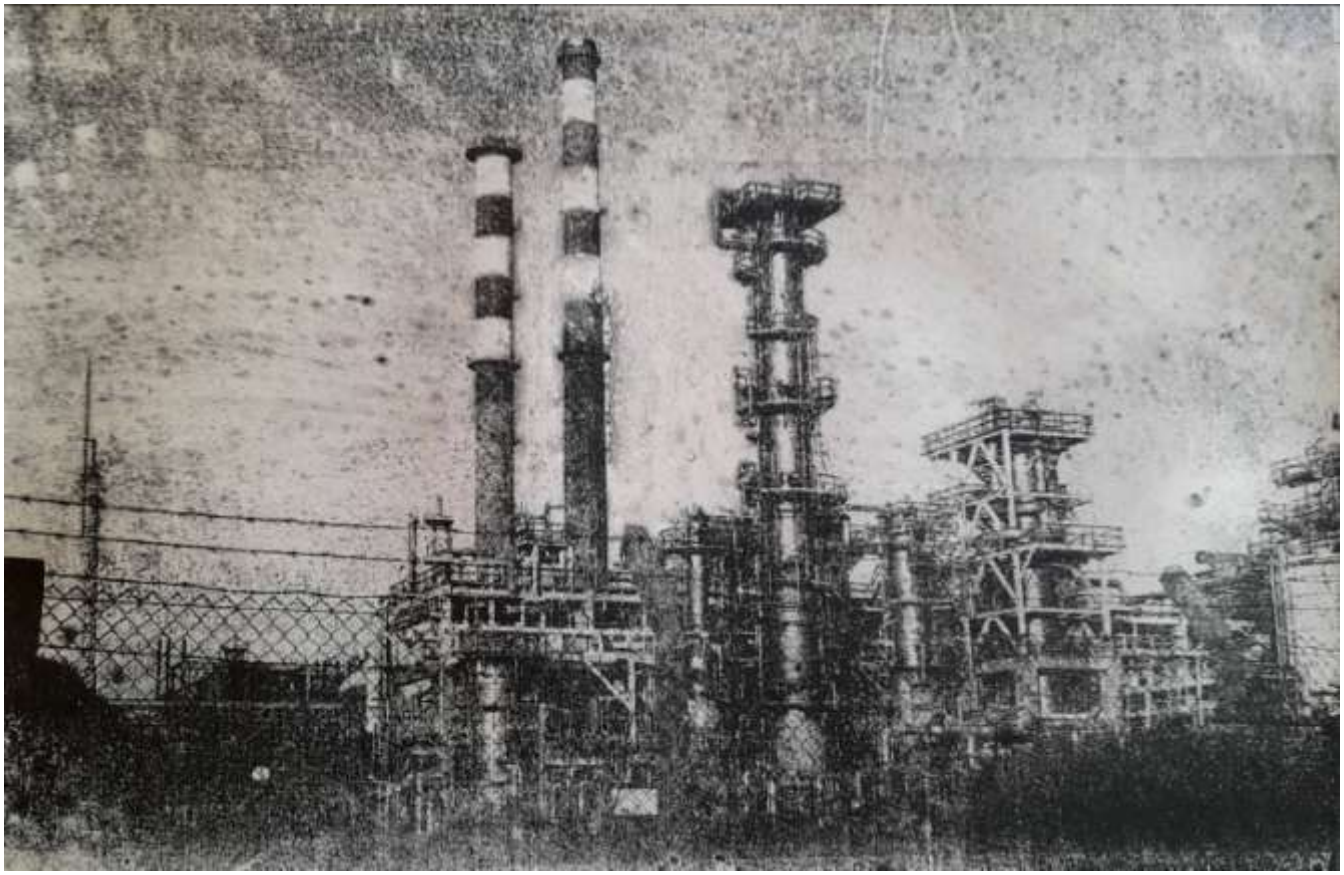
29,7 x 42 cm



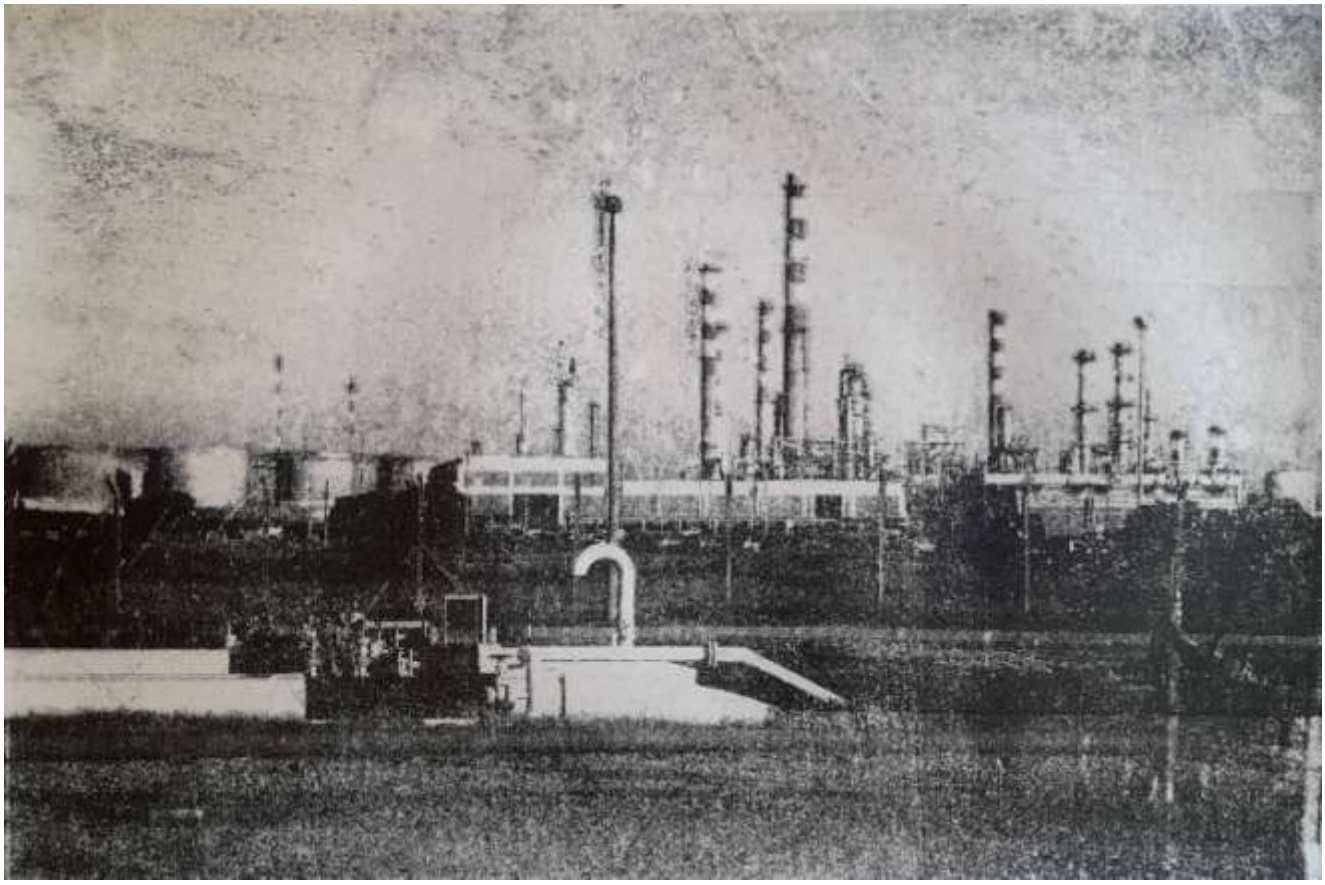
29,7 x 42 cm



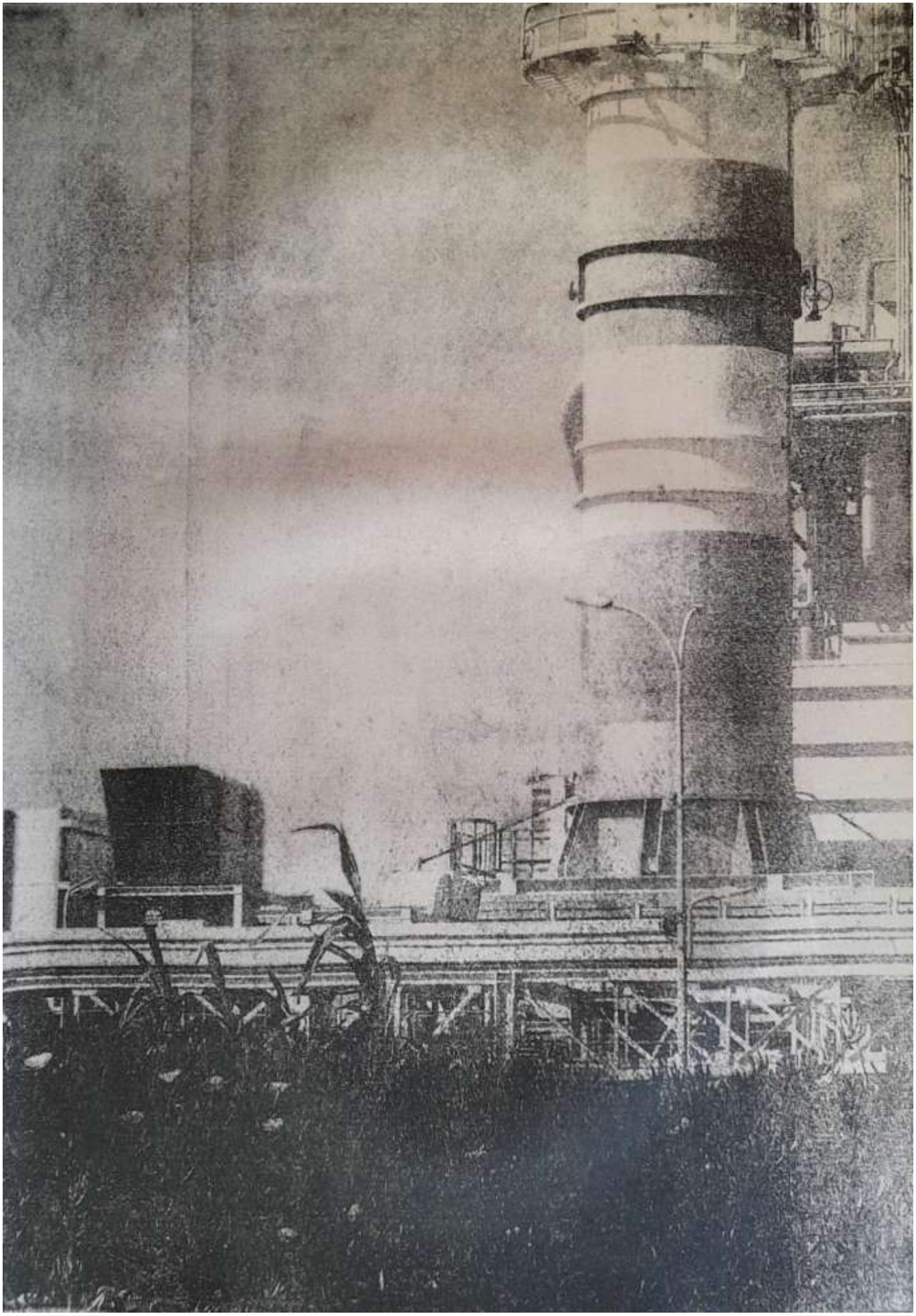
29,7 x 42 cm



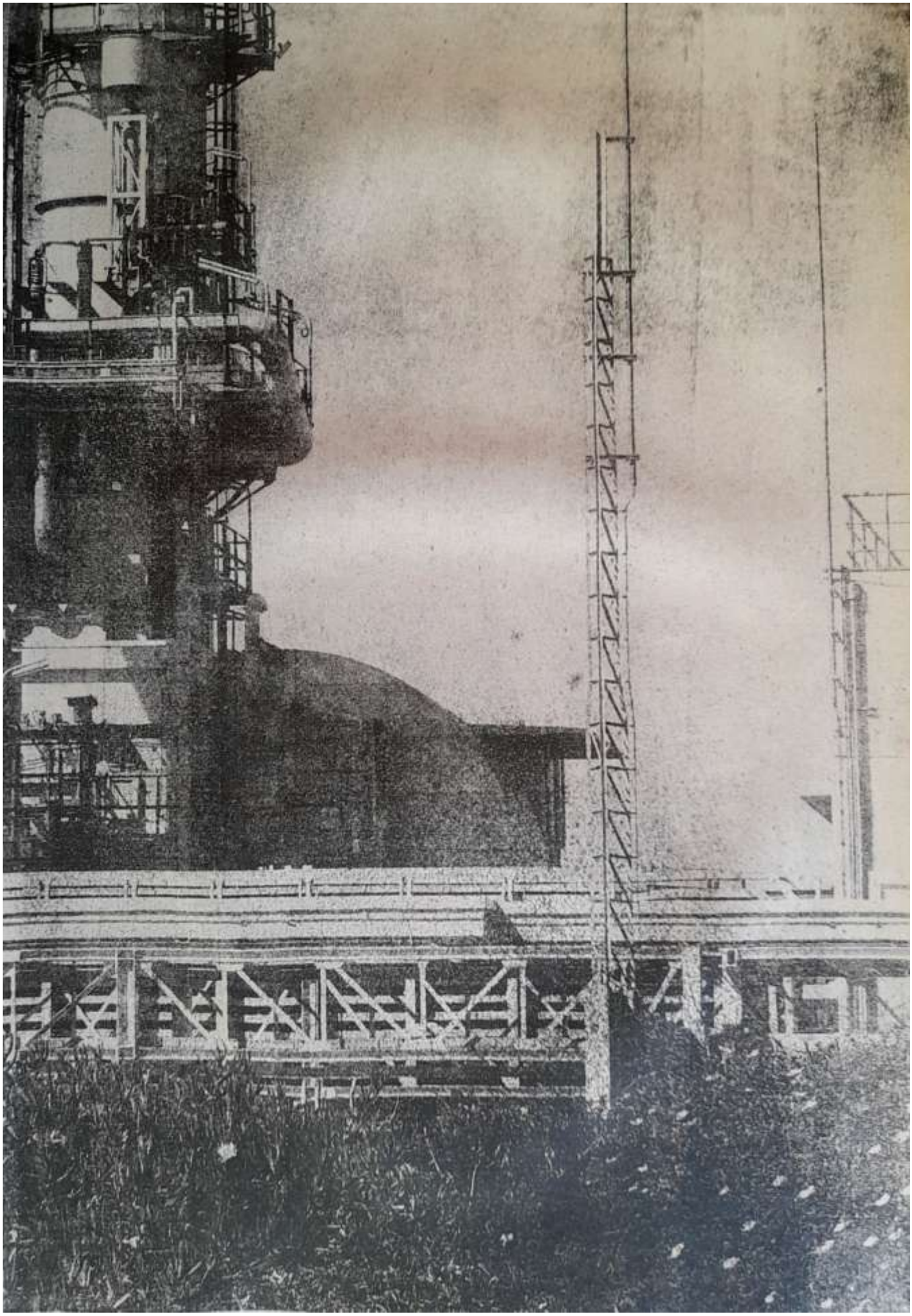
29,7 x 42 cm



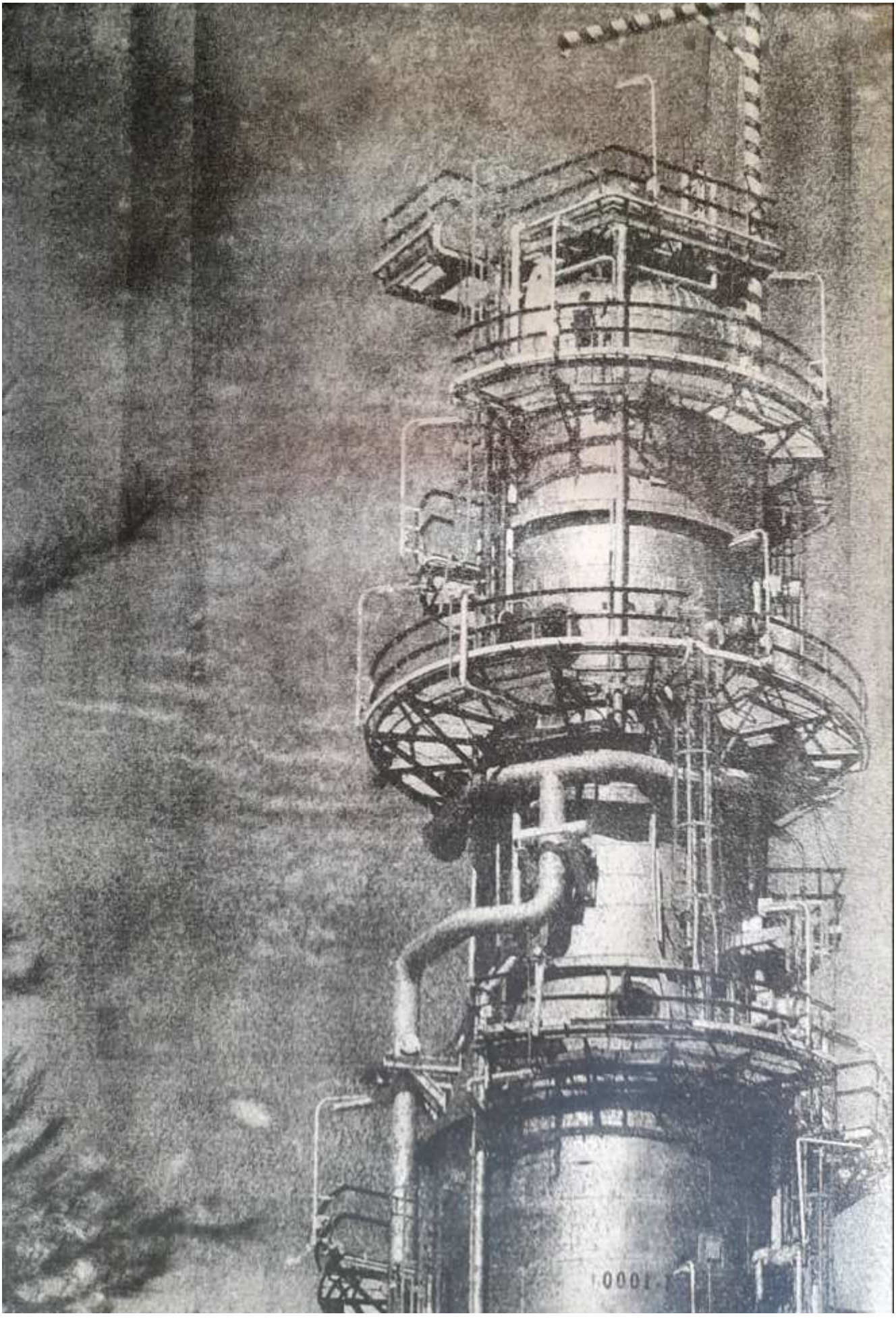
29,7 x 42 cm



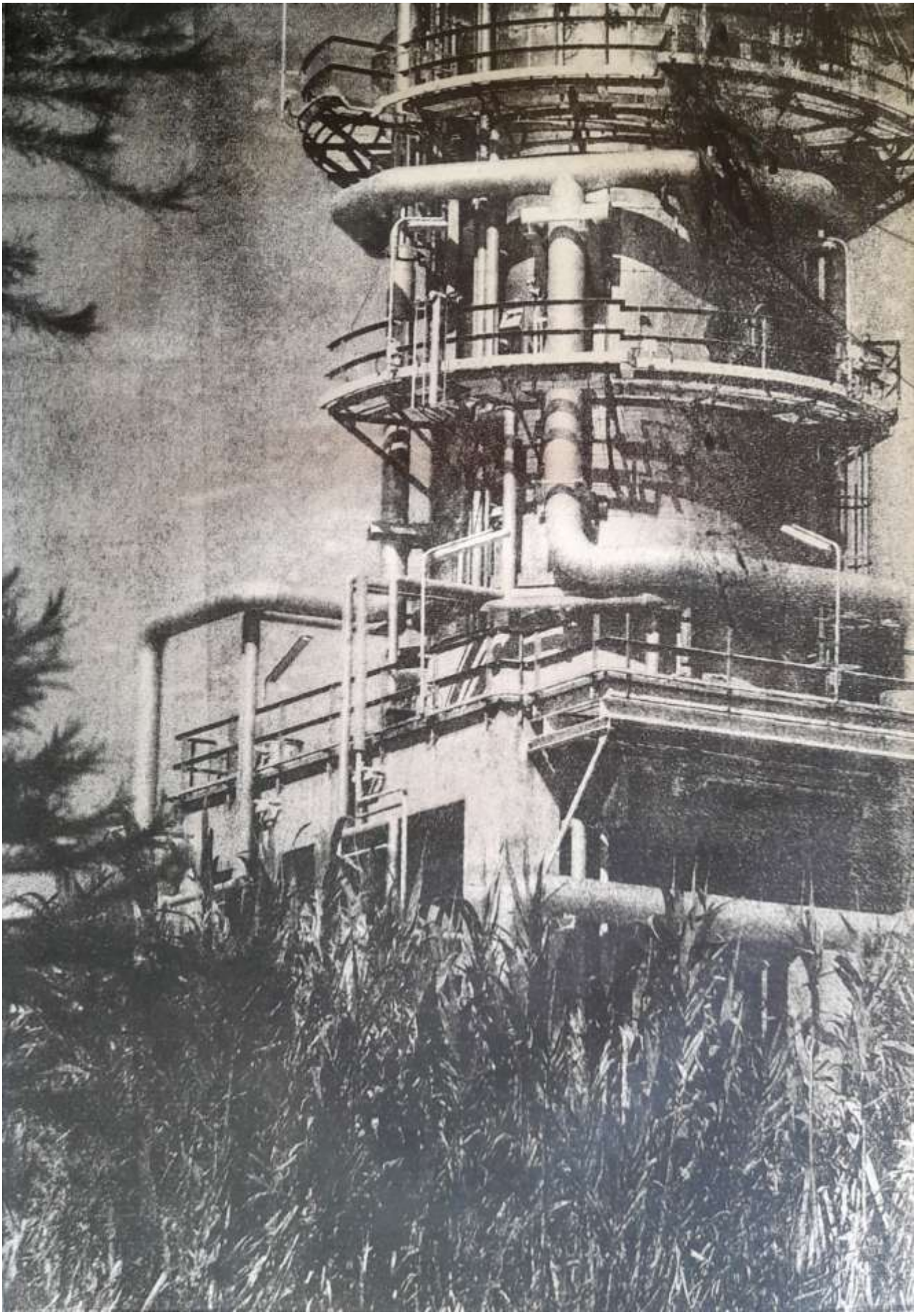
42 x 29,7 cm



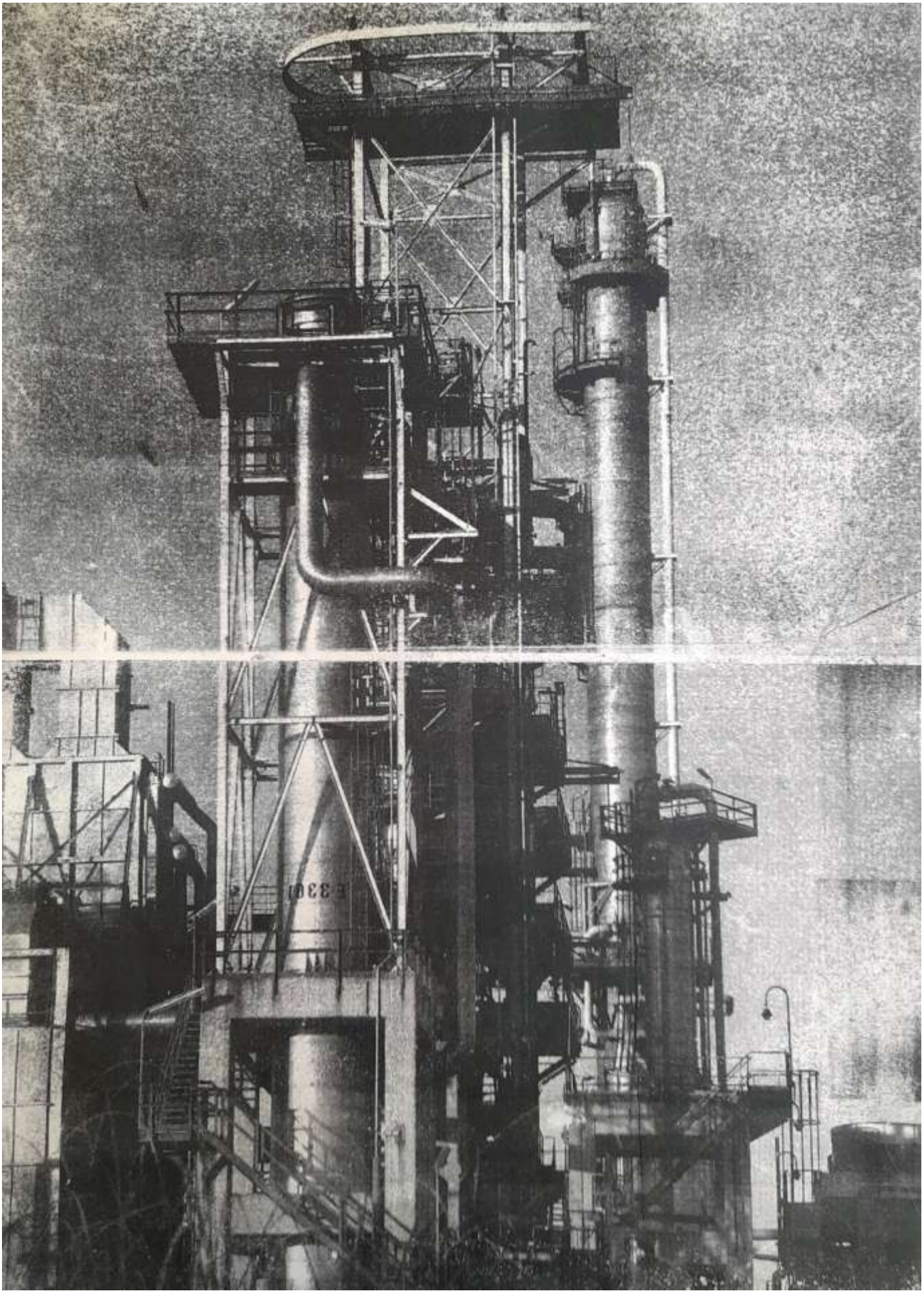
42 x 29,7 cm



42 x 29,7 cm



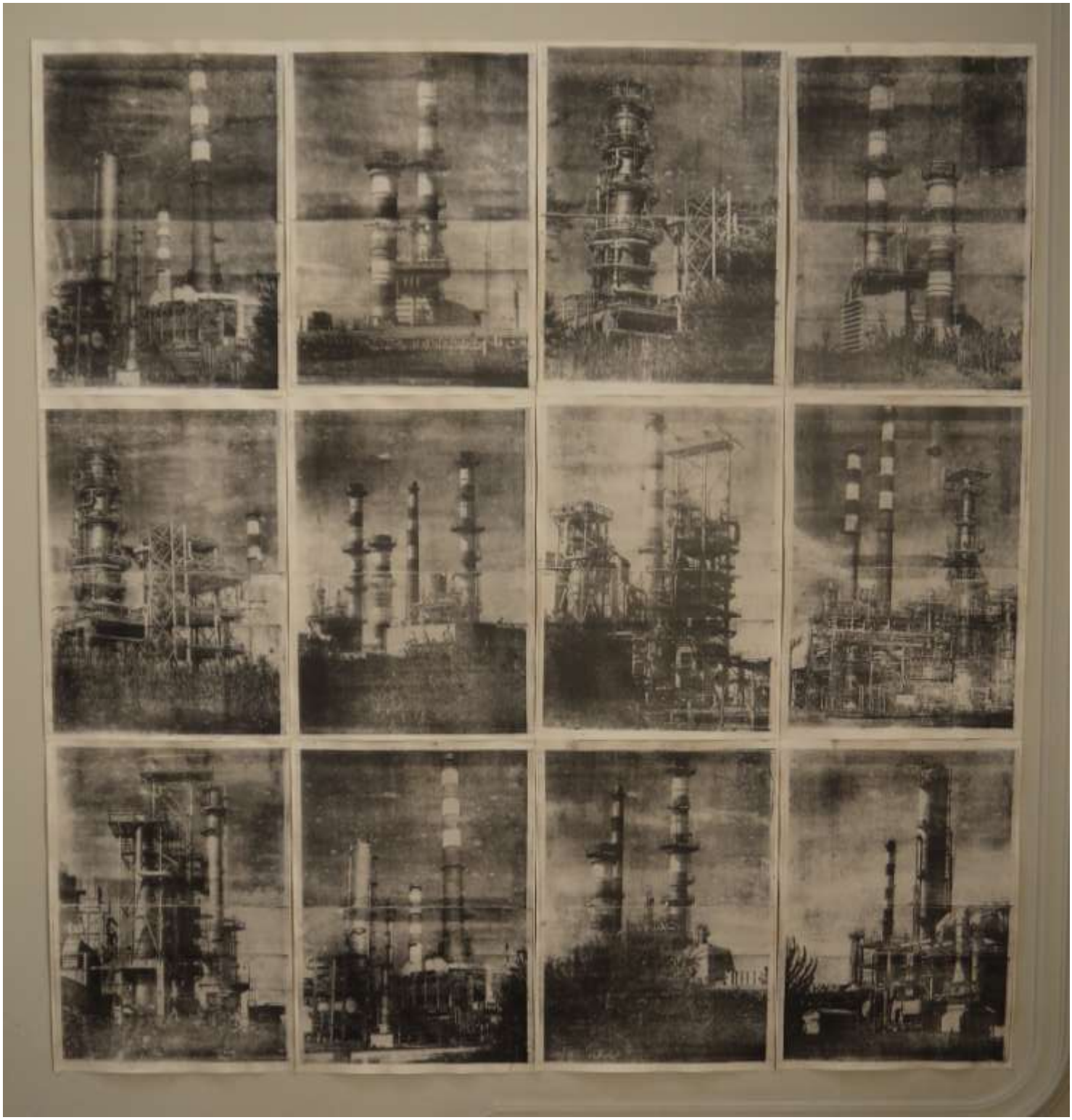
42 x 29,7 cm

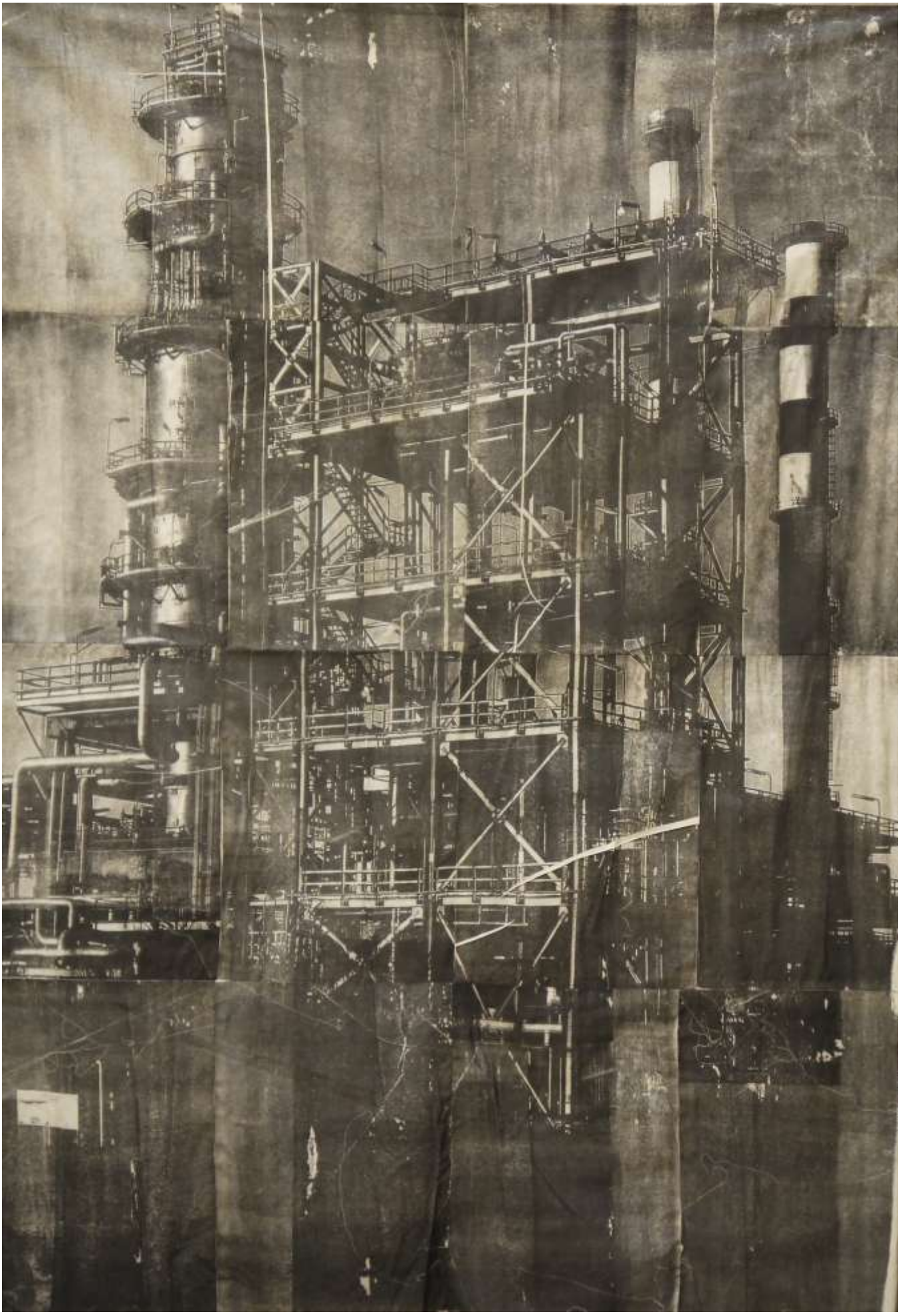


59,4 x 42 cm

Maio de 2022

Inauguração do Open Studio no polo da Boa Hora

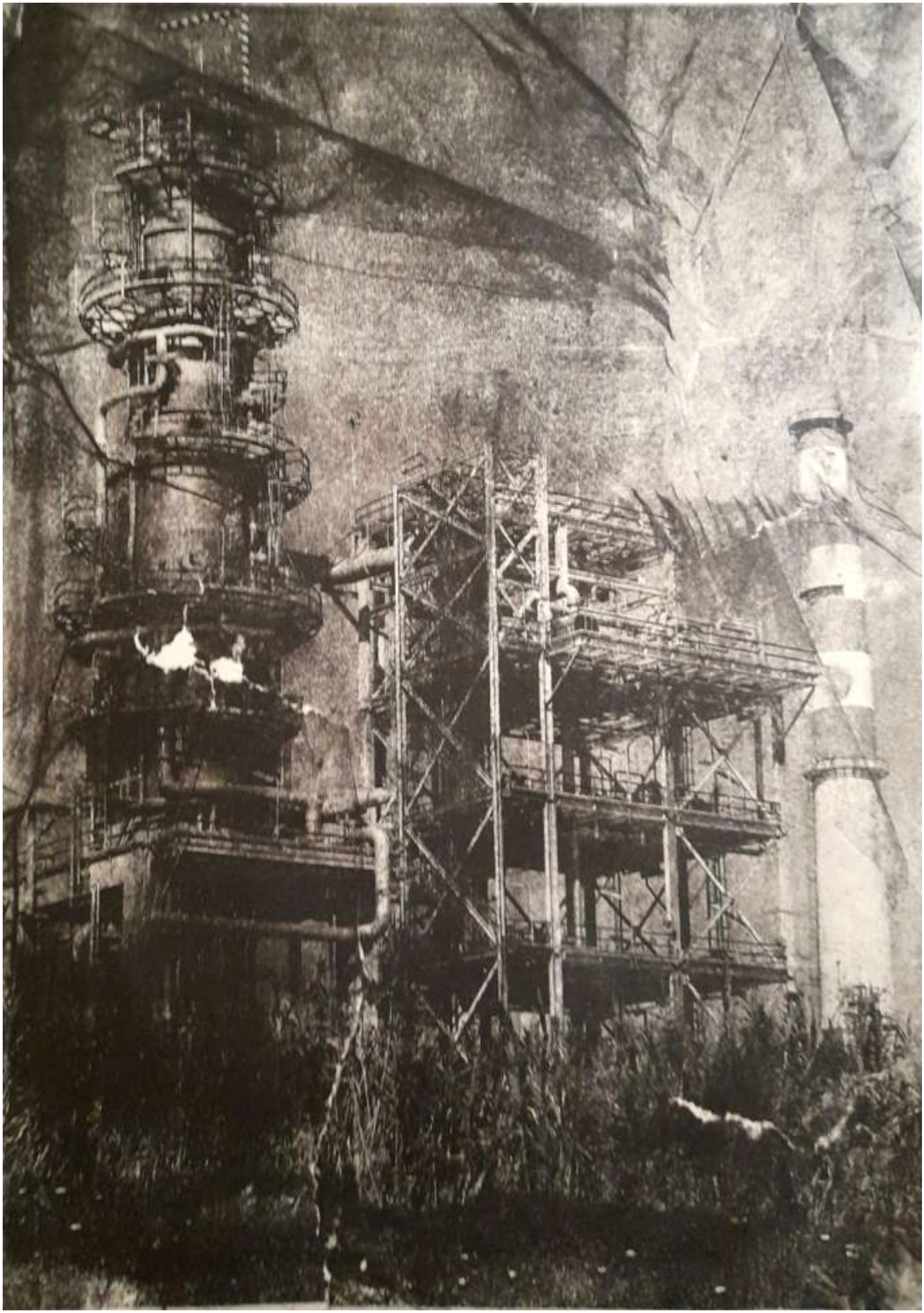




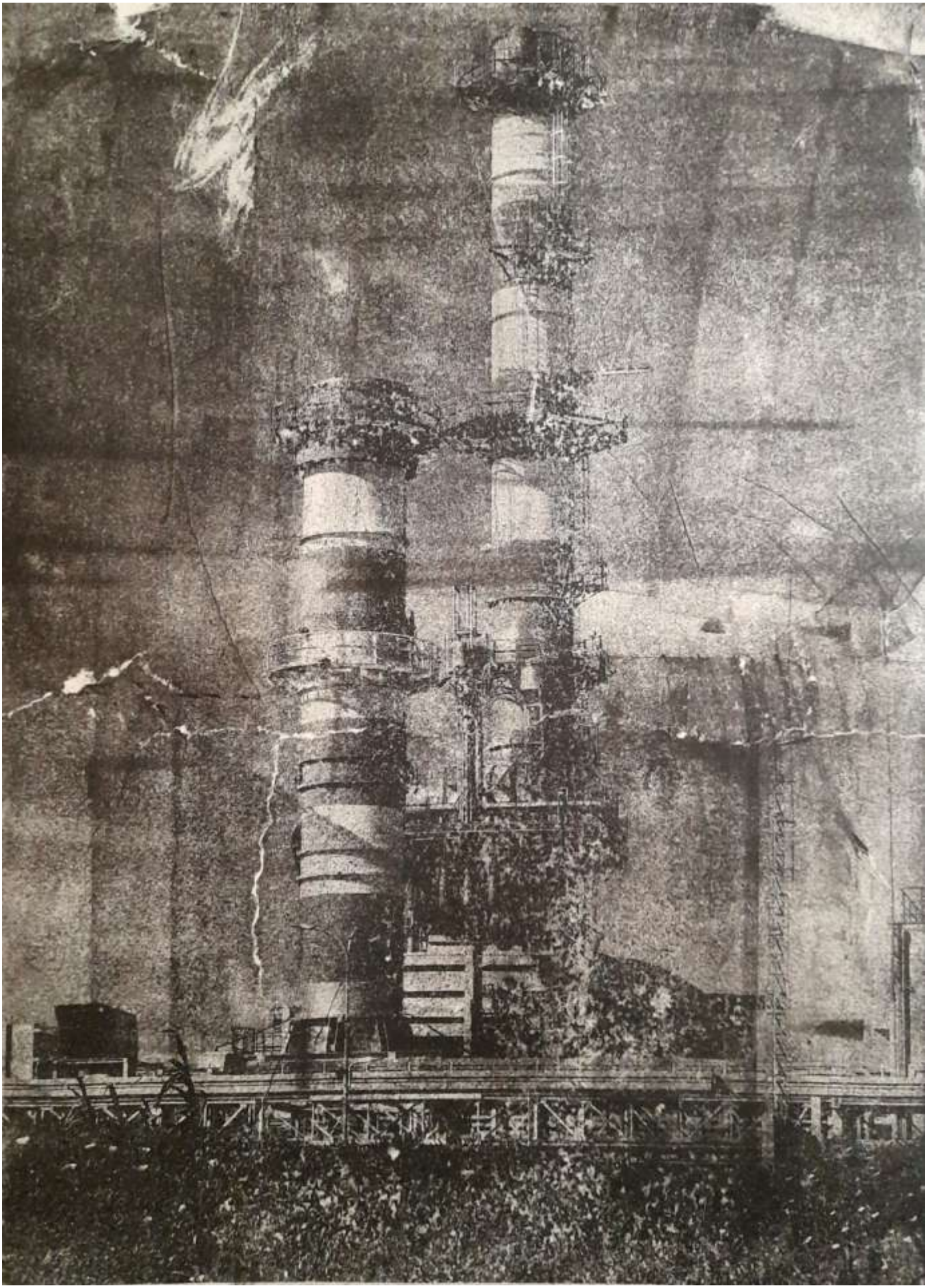
Junho de 2022

Introdução da destruição da matriz, início do uso da sobreposição,

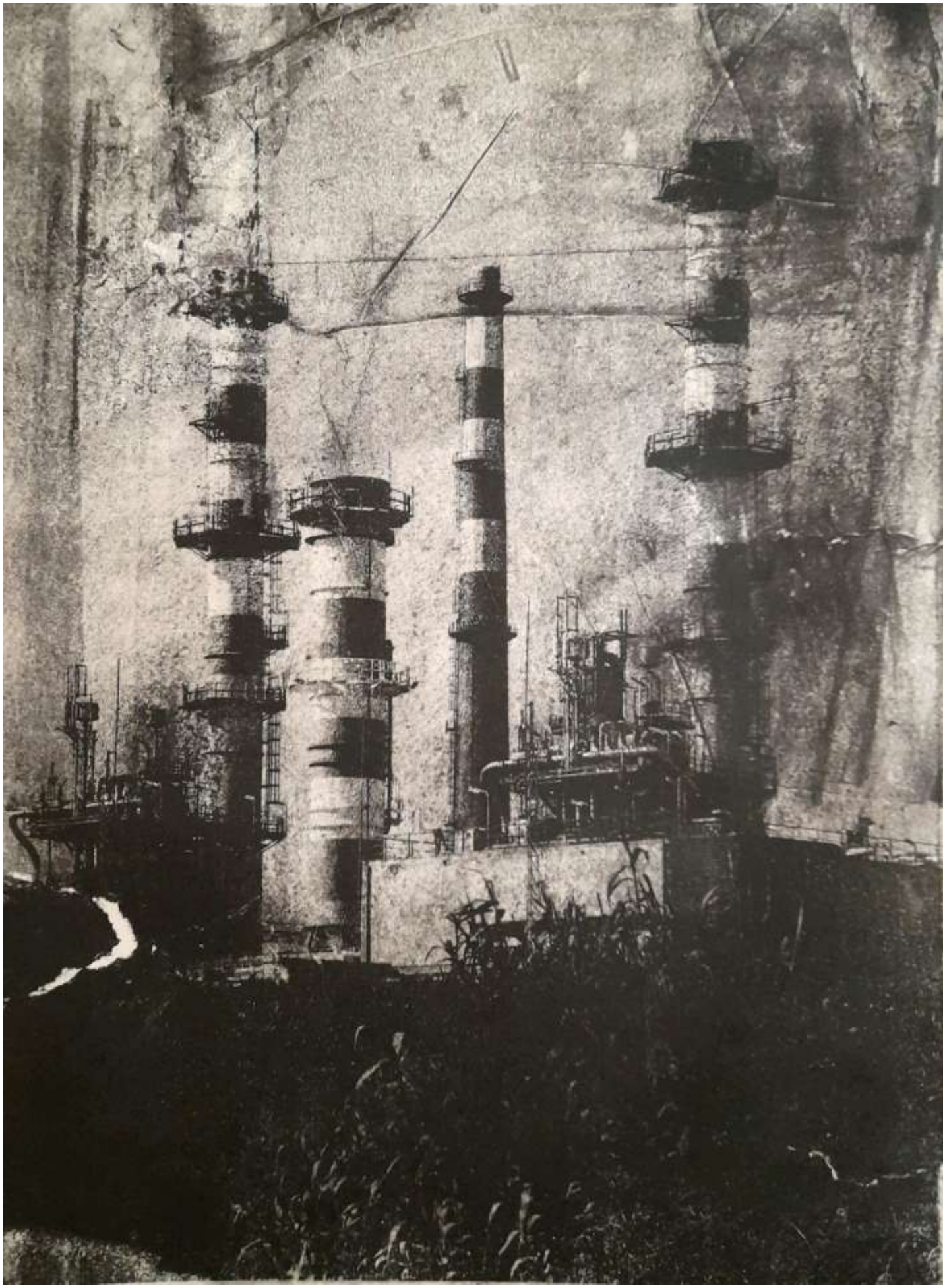
começo do uso de reenquadramentos



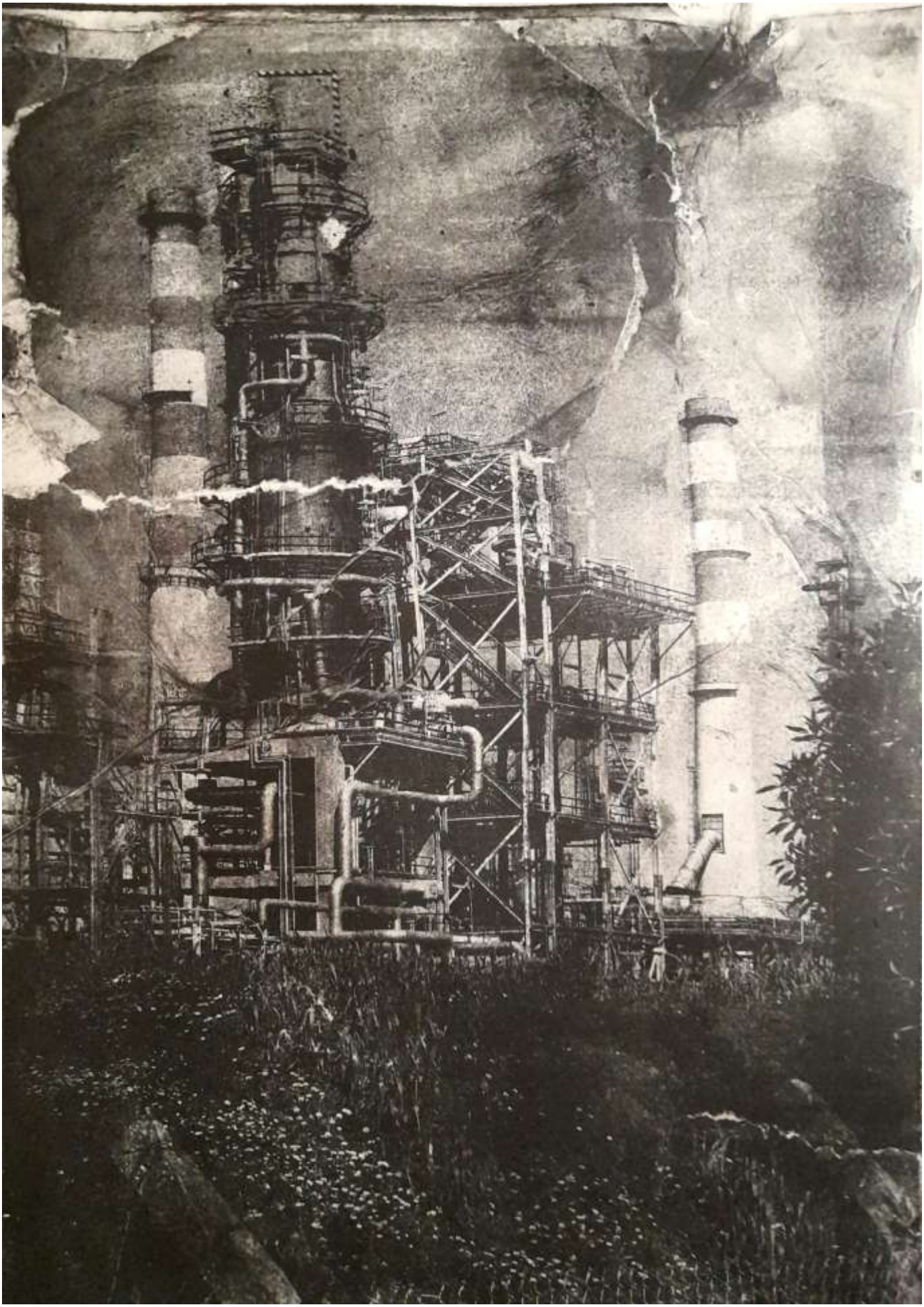
29,7 x 42 cm



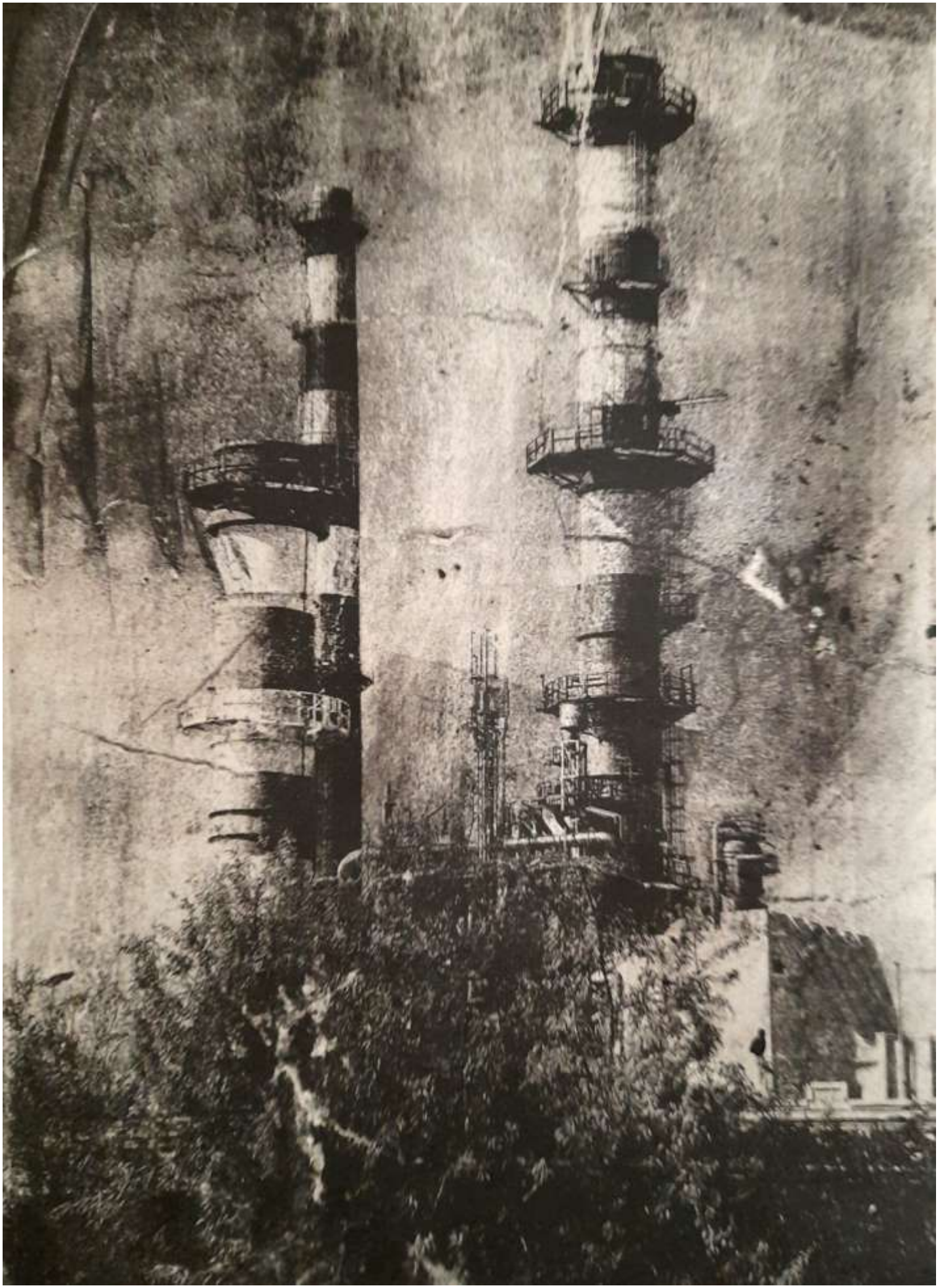
29,7 x 42 cm



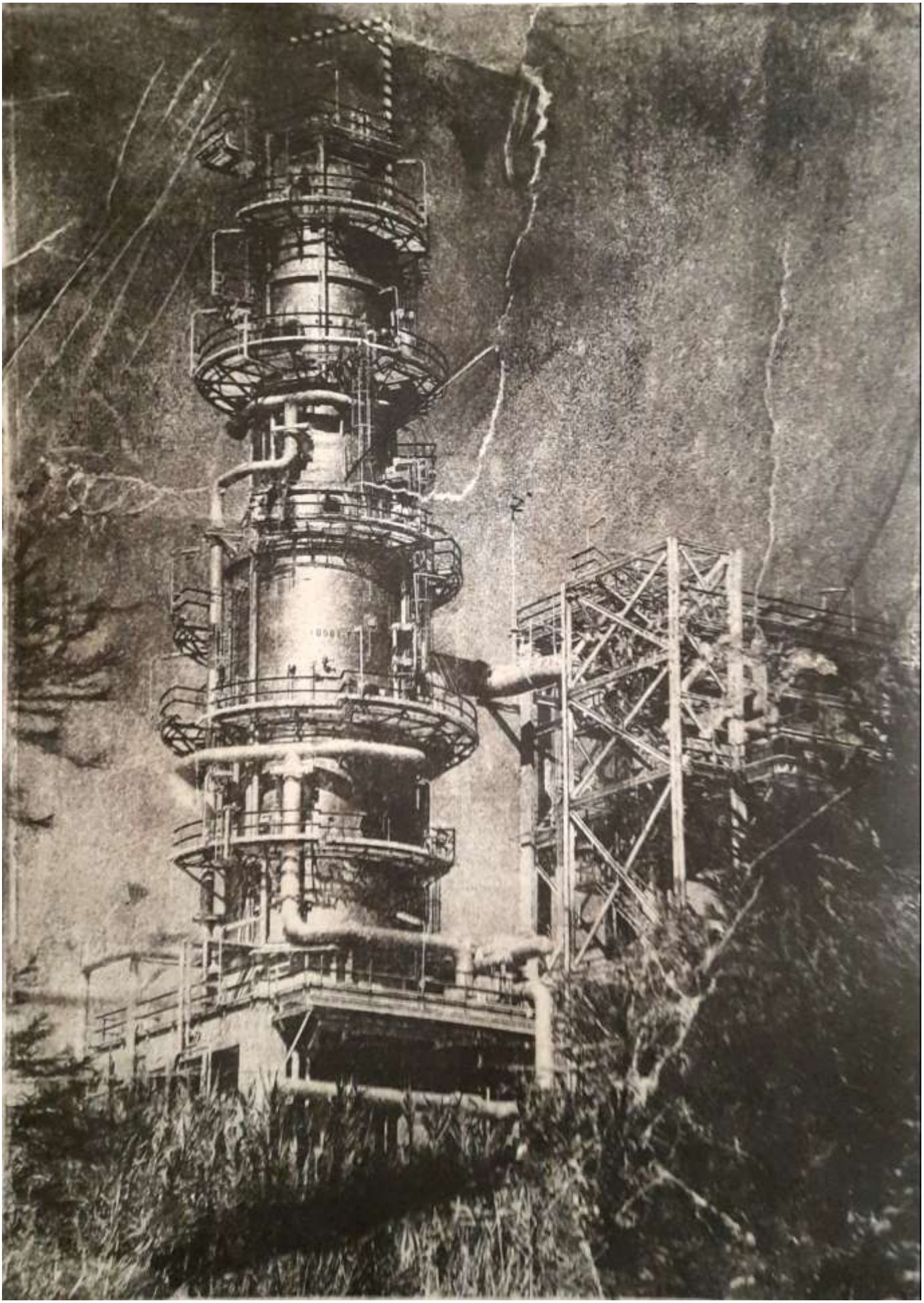
29,7 x 42 cm



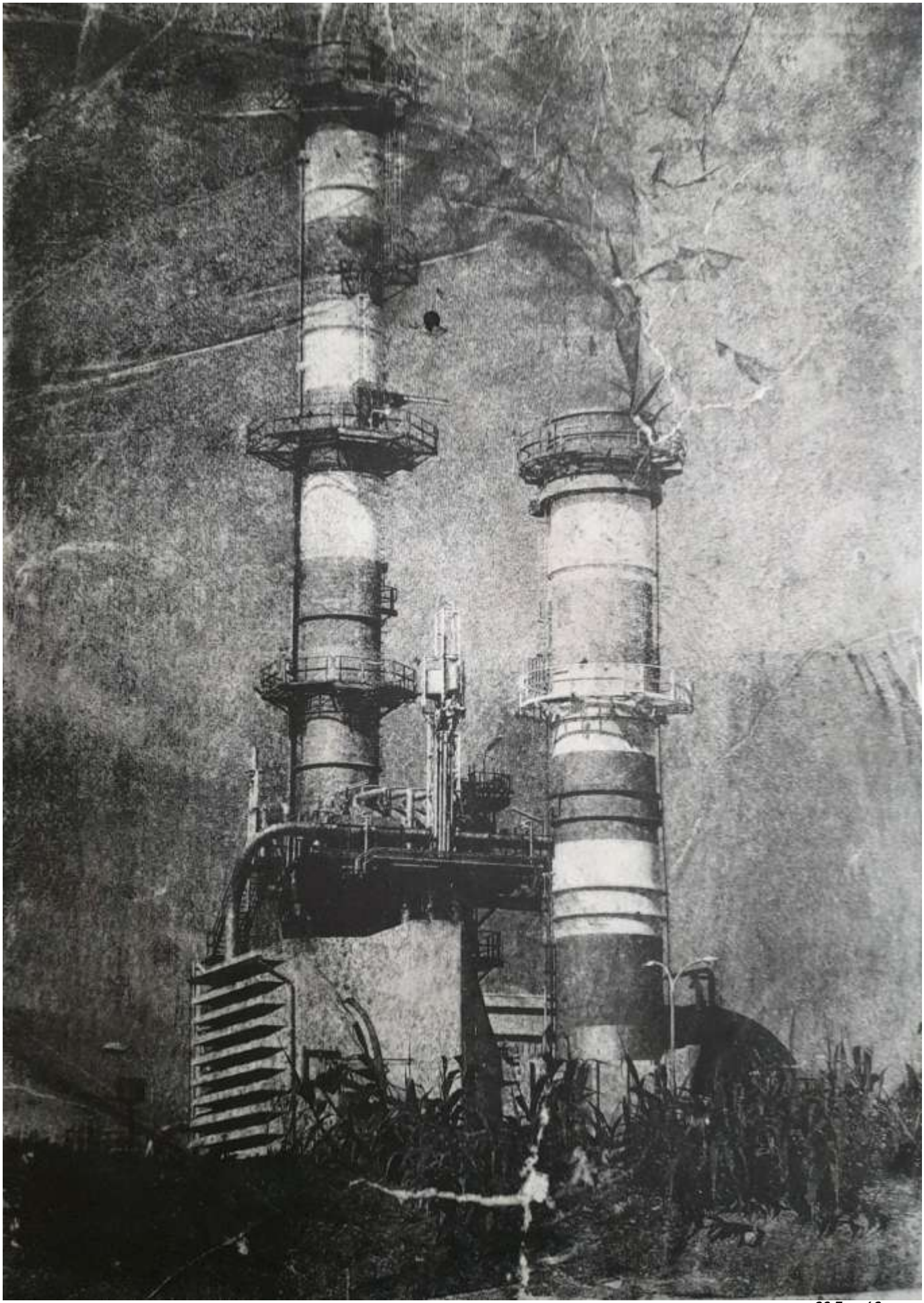
29,7 x 42 cm



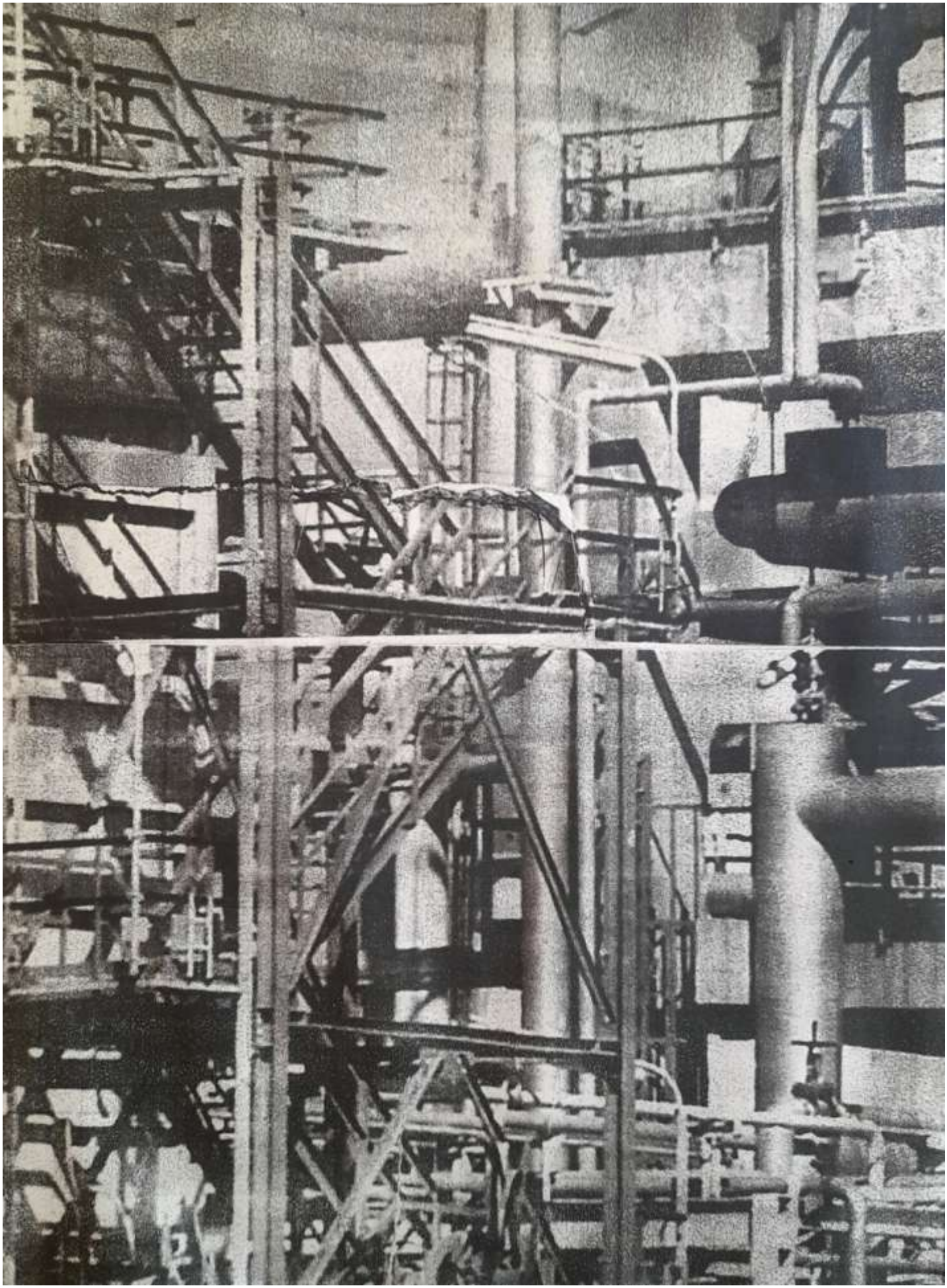
29,7 x 42 cm



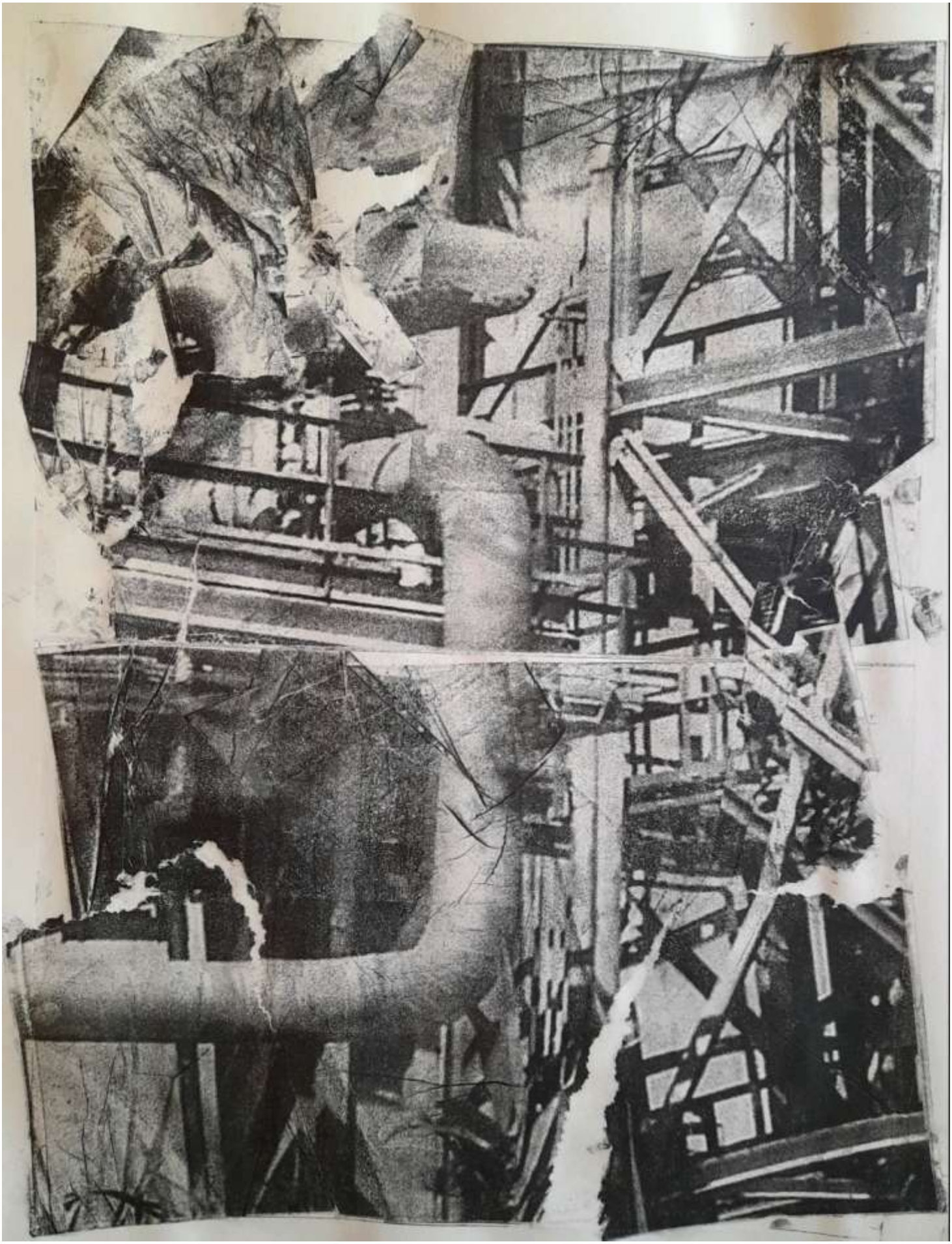
29,7 x 42 cm



29,7 x 42 cm



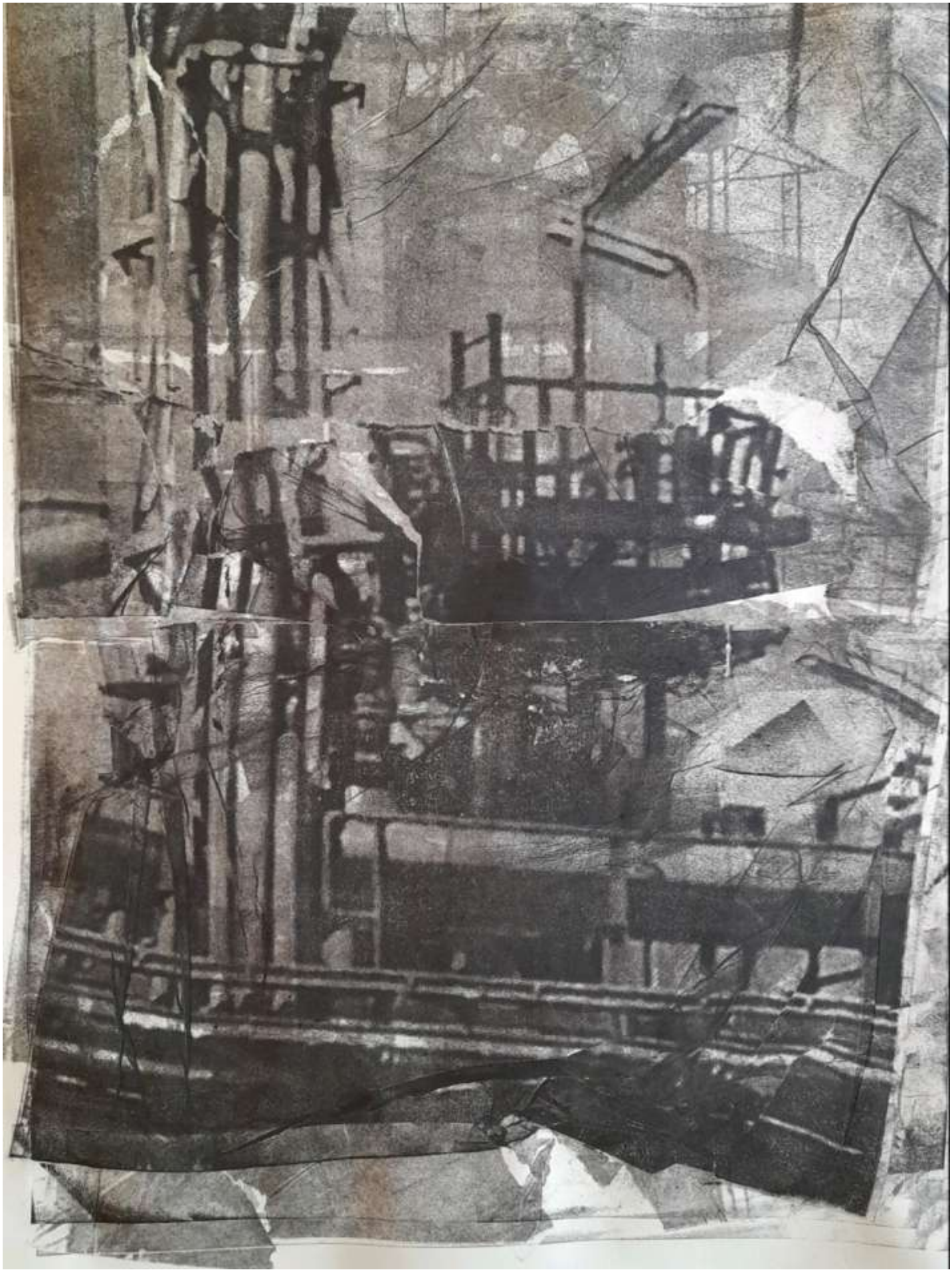
59,4 x 42 cm



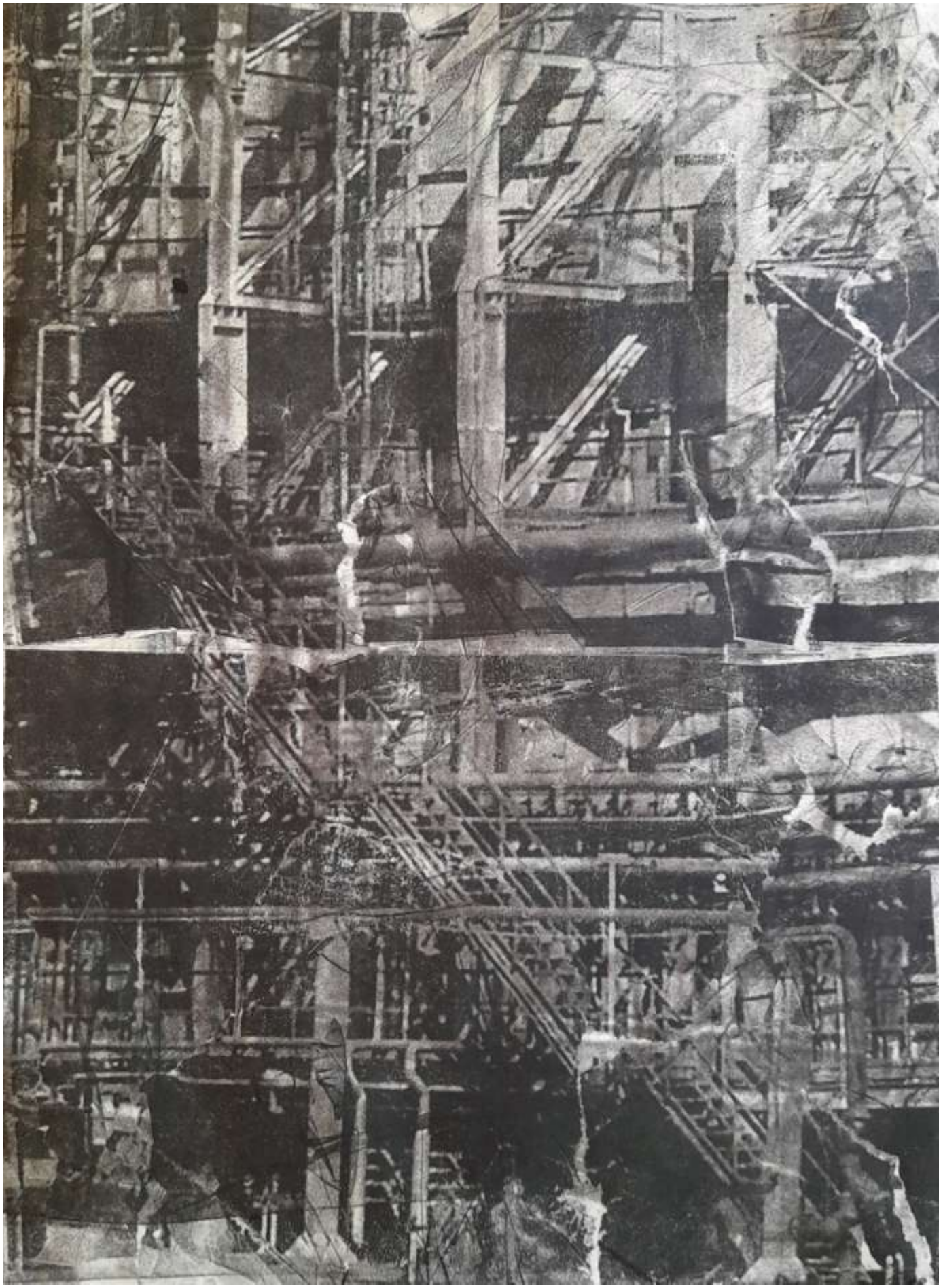
59,4 x 42 cm



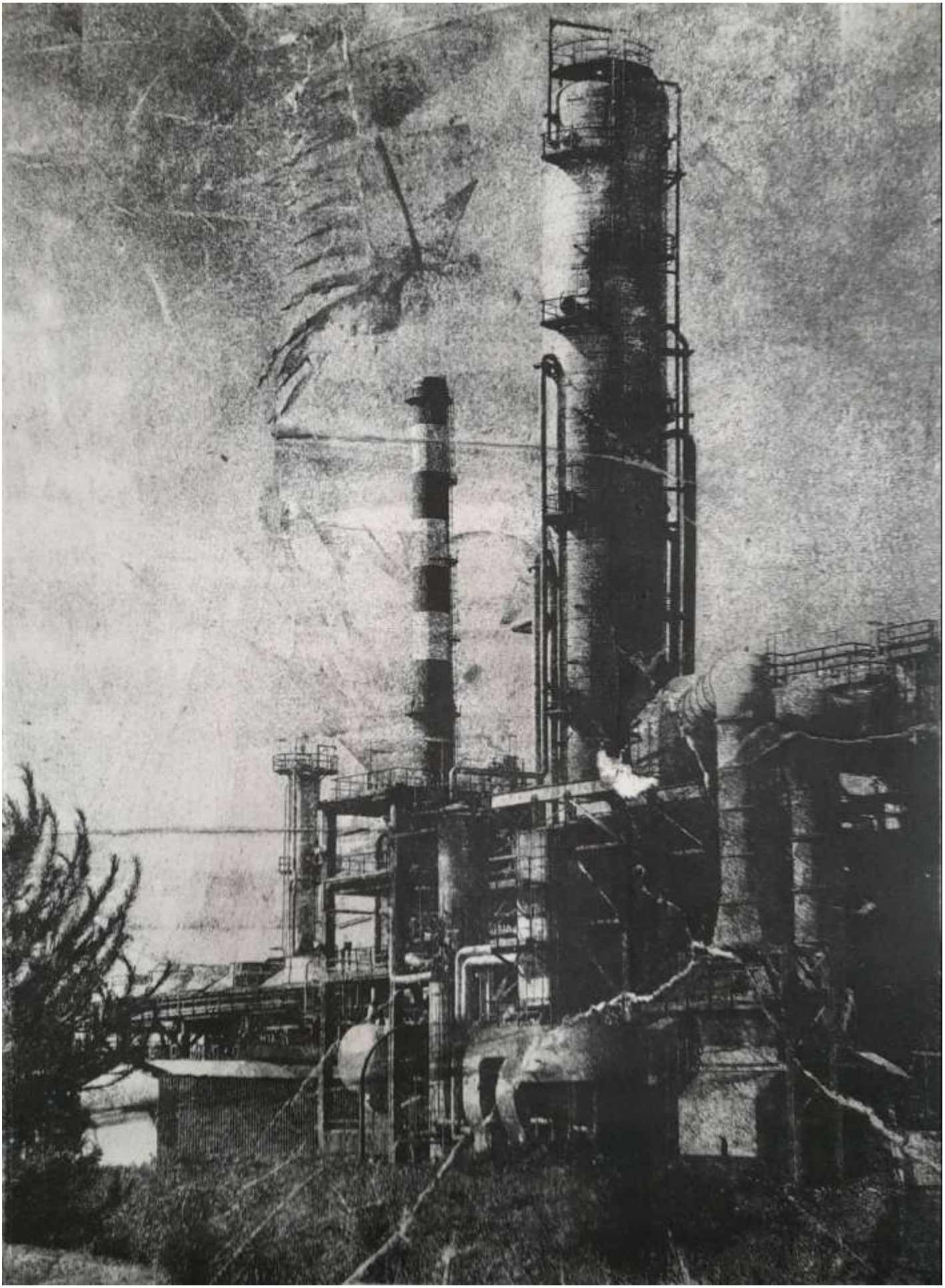
59,4 x 42 cm



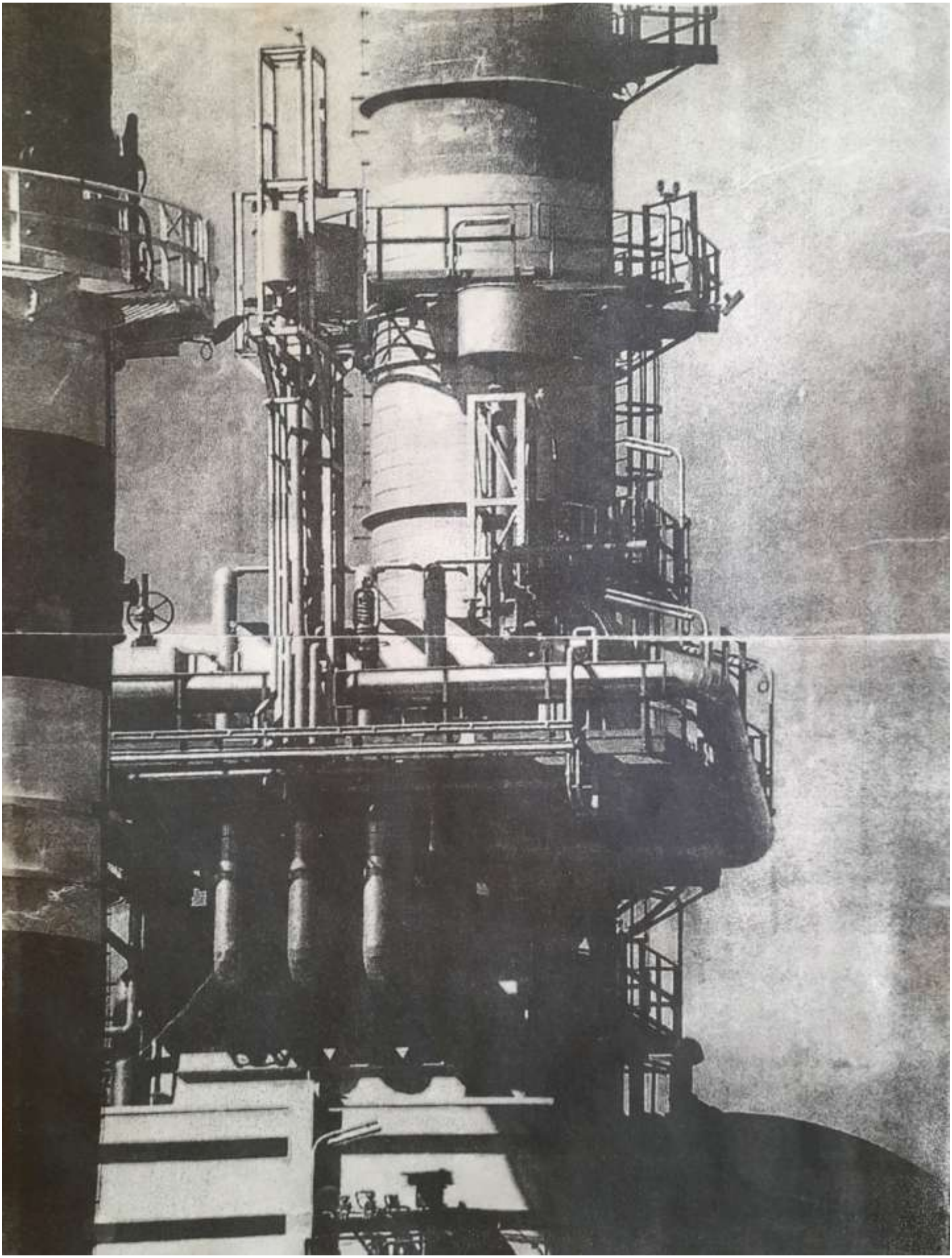
59,4 x 42 cm



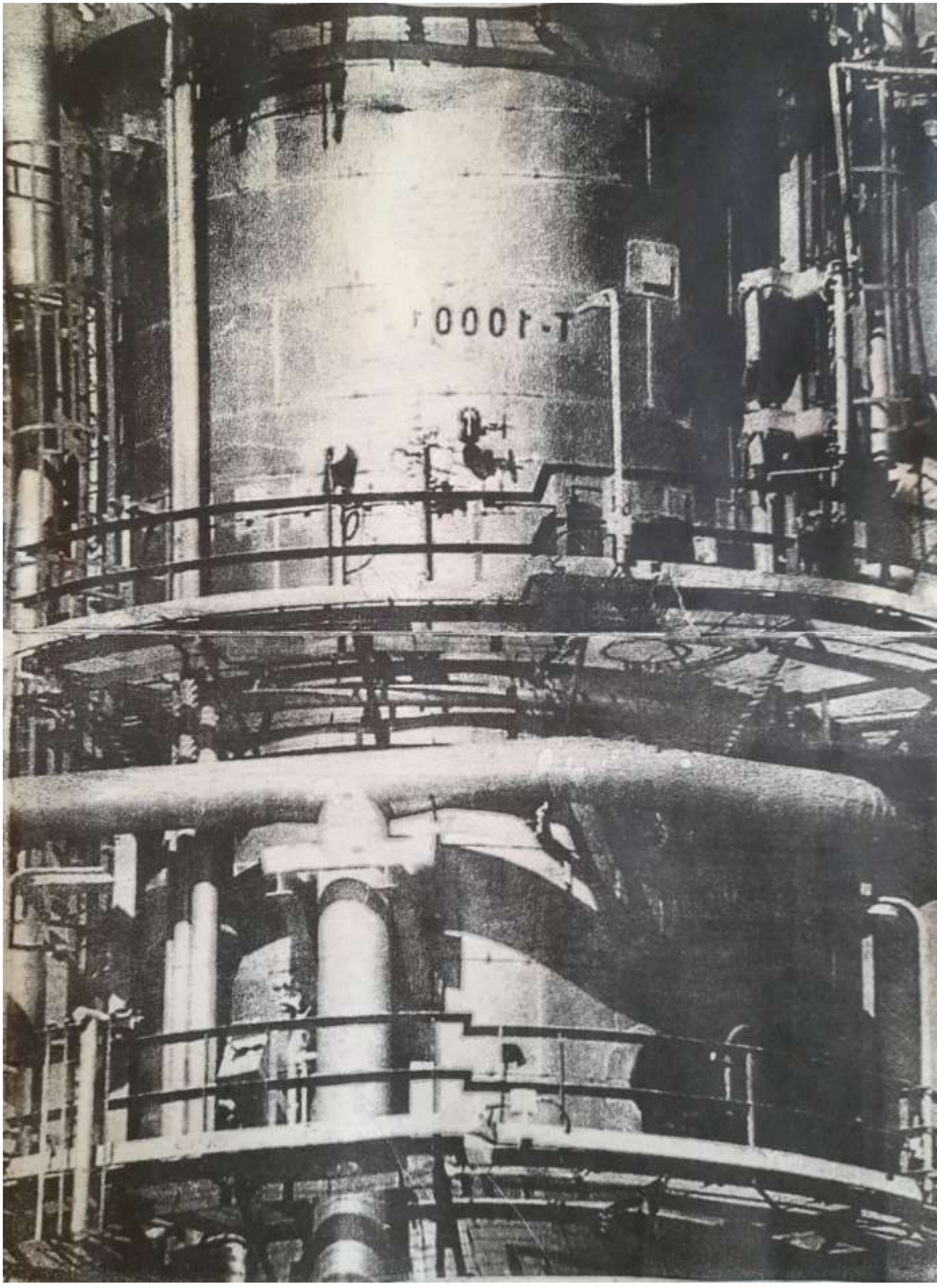
59,4 x 42 cm



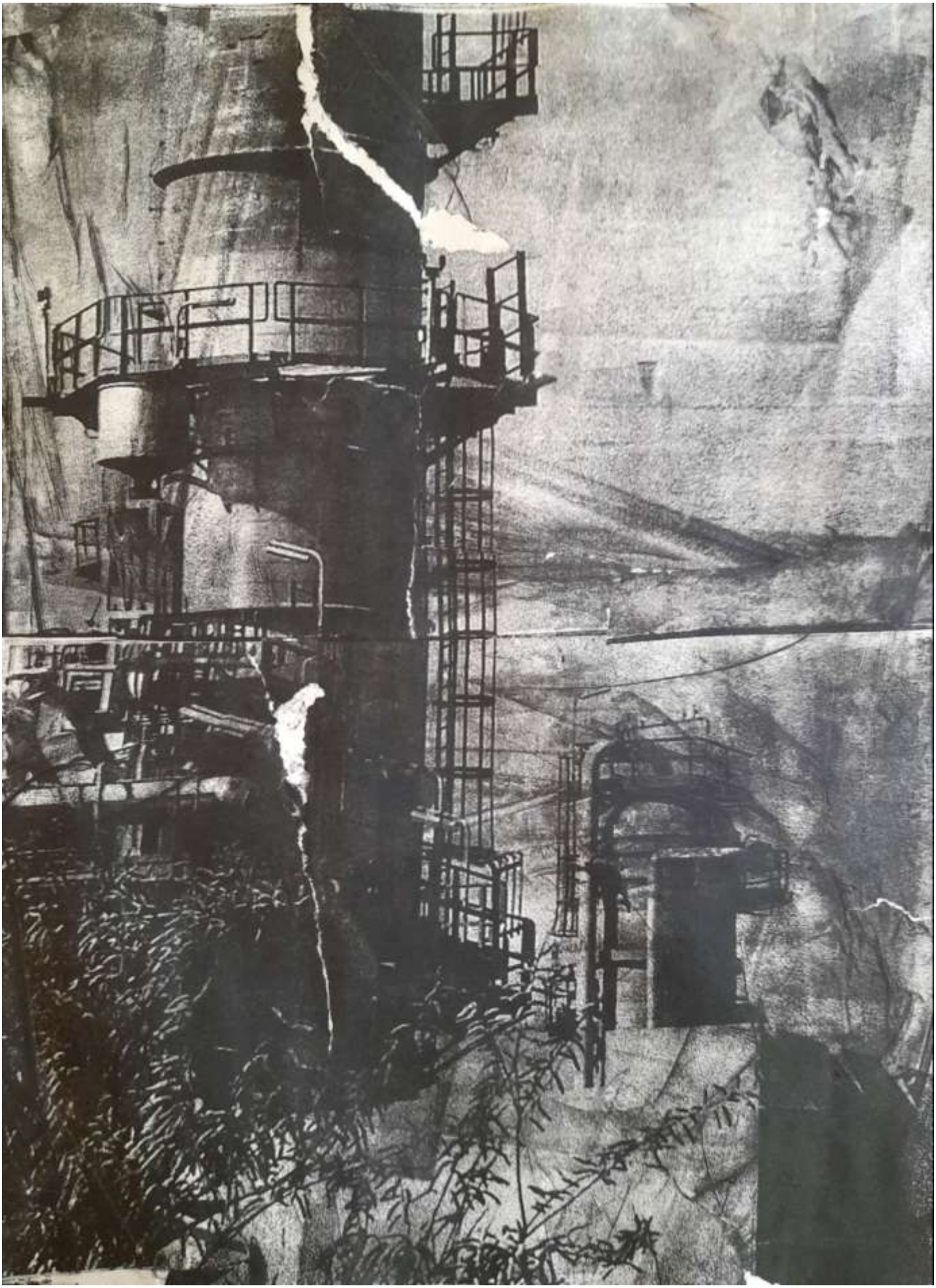
29,7 x 42 cm



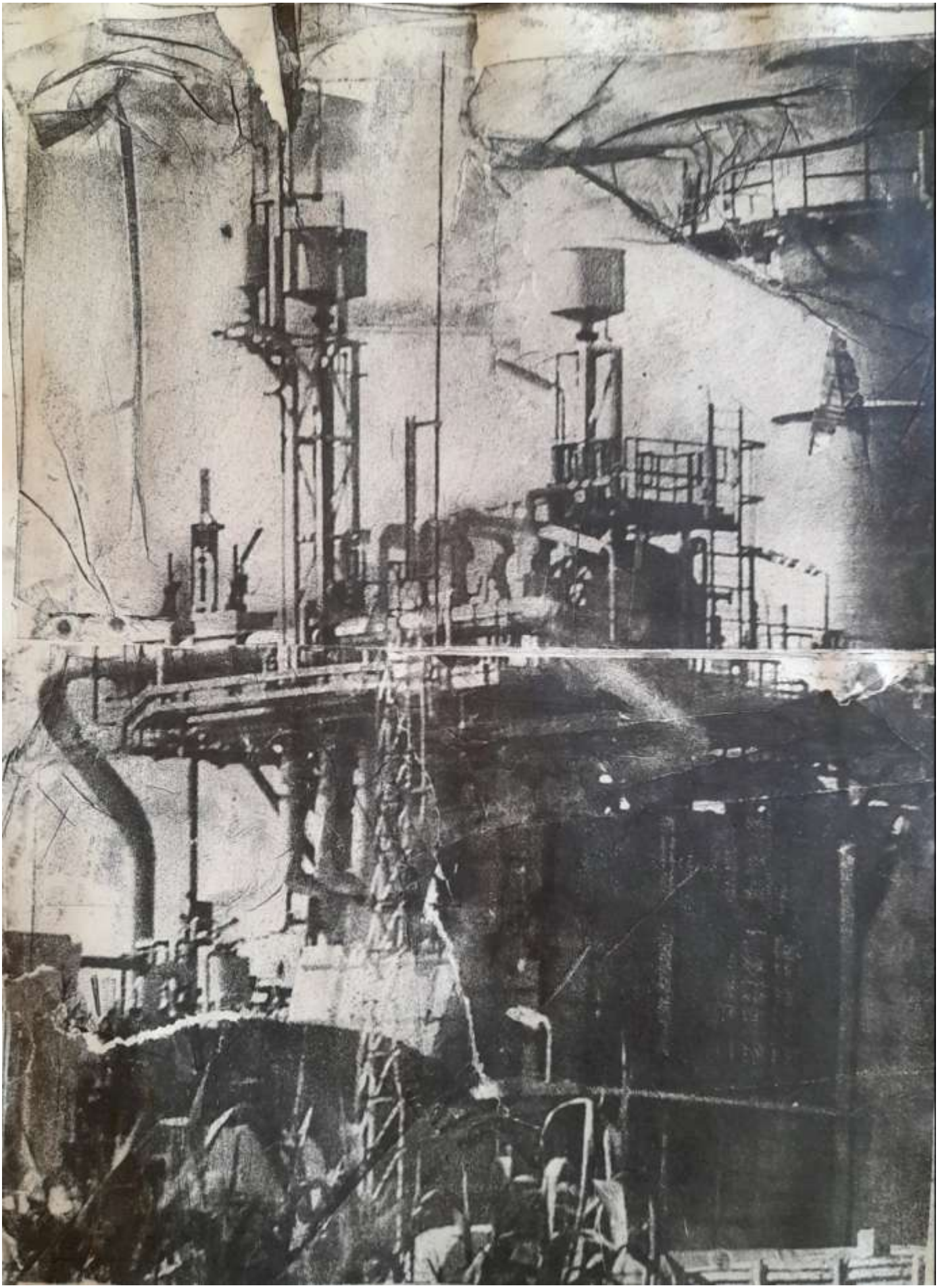
59,4 x 42 cm



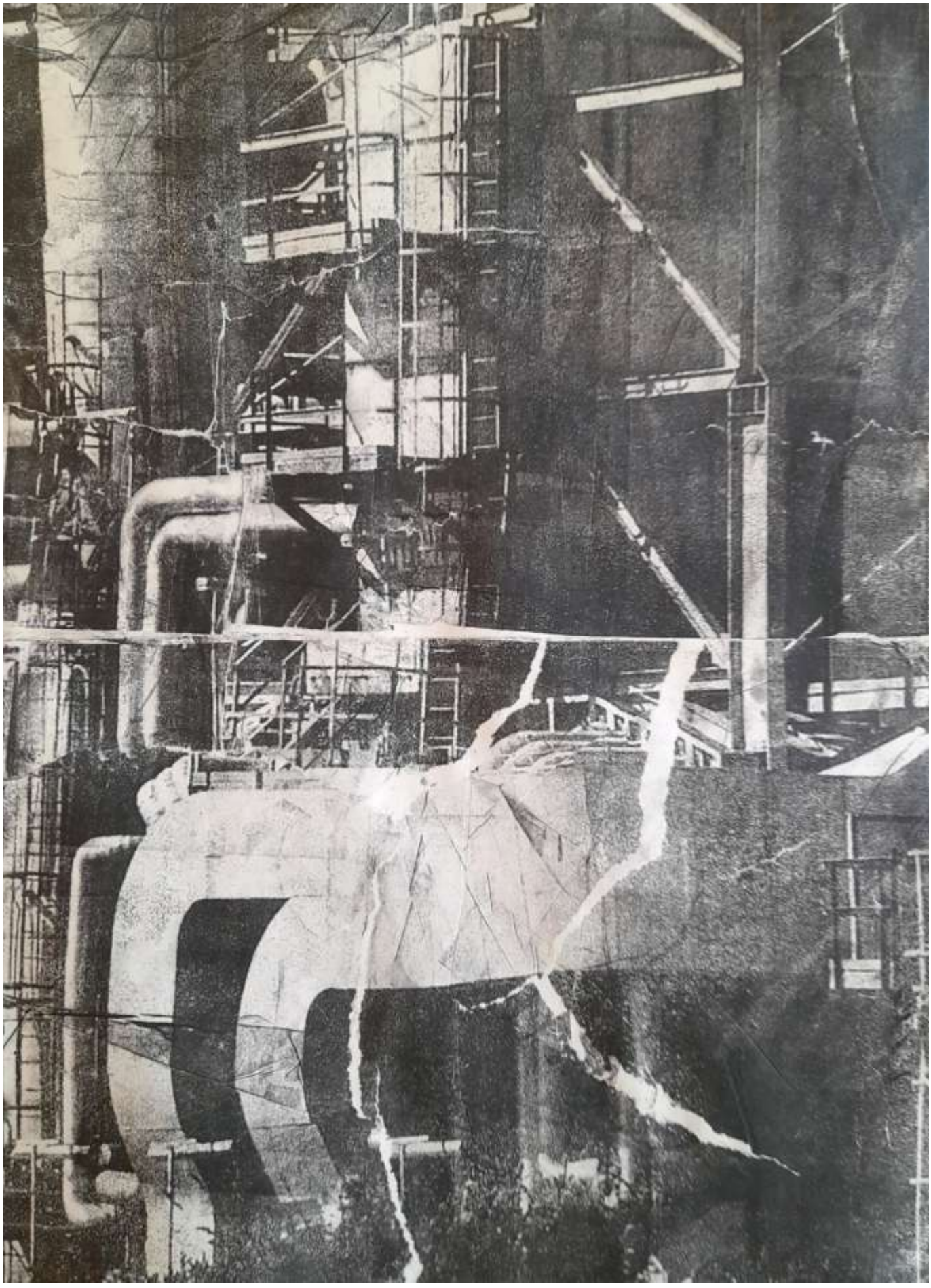
59,4 x 42 cm



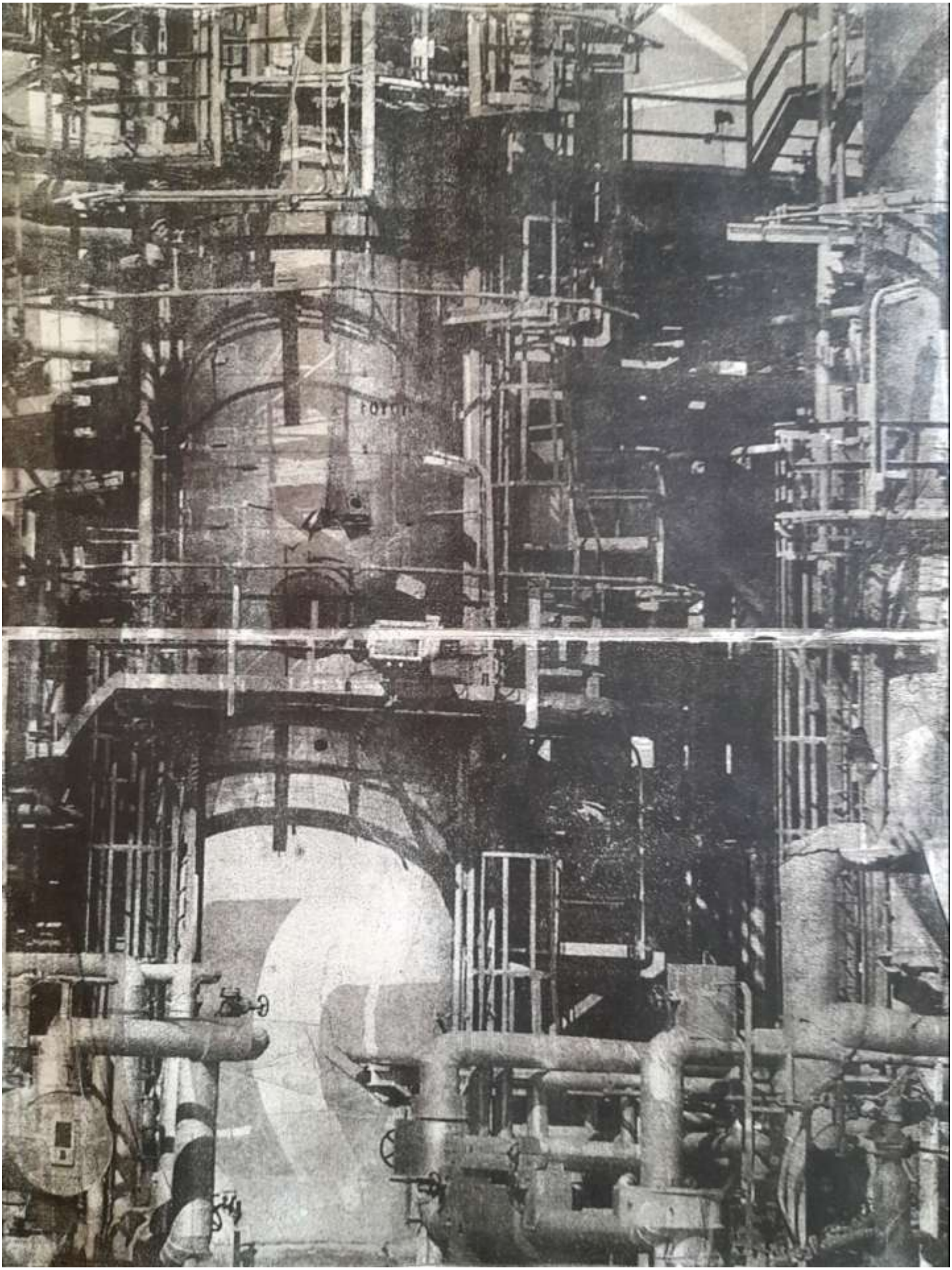
59,4 x 42 cm



59,4 x 42 cm



59,4 x 42 cm



59,4 x 42 cm

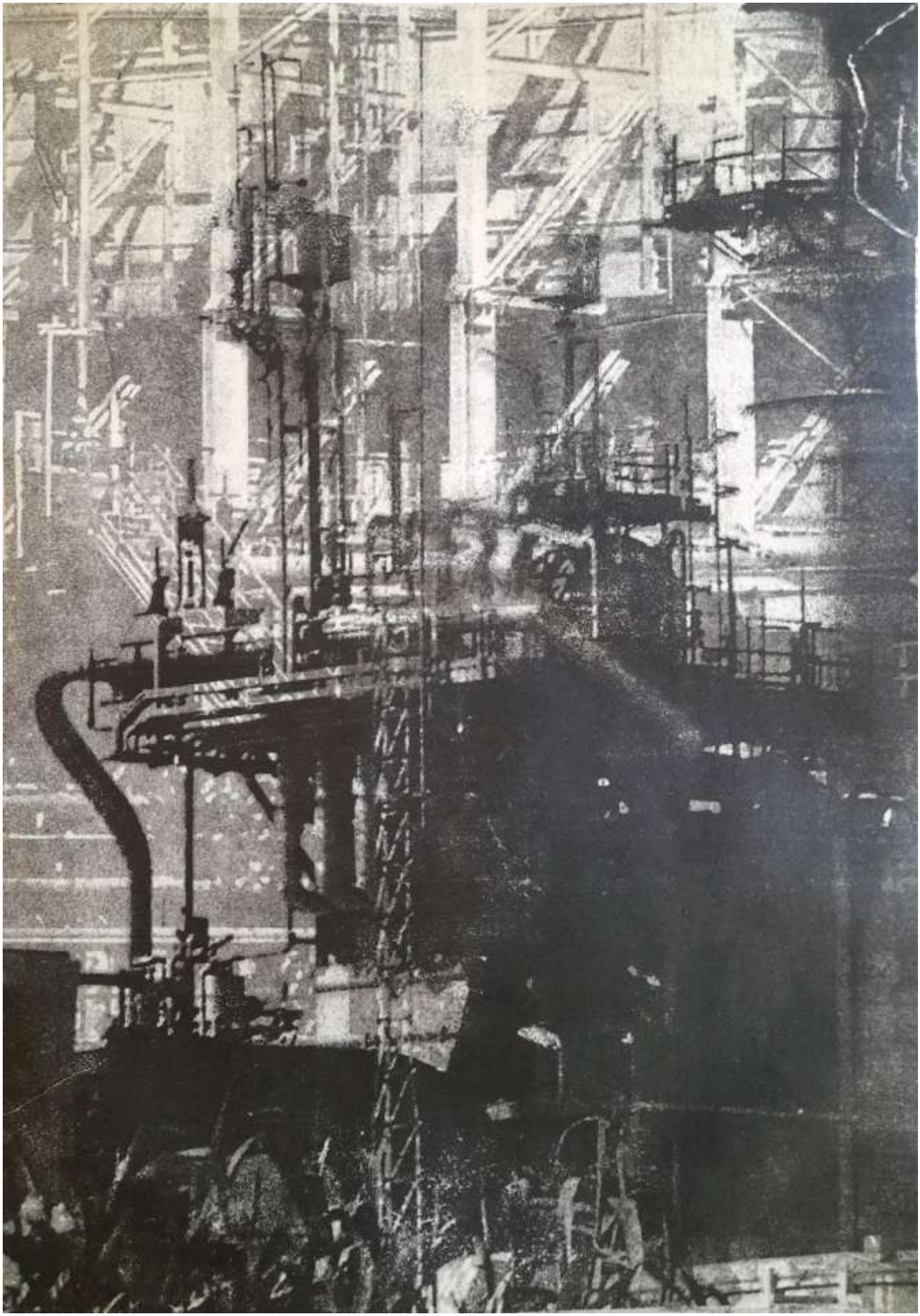


59,4 x 42 cm

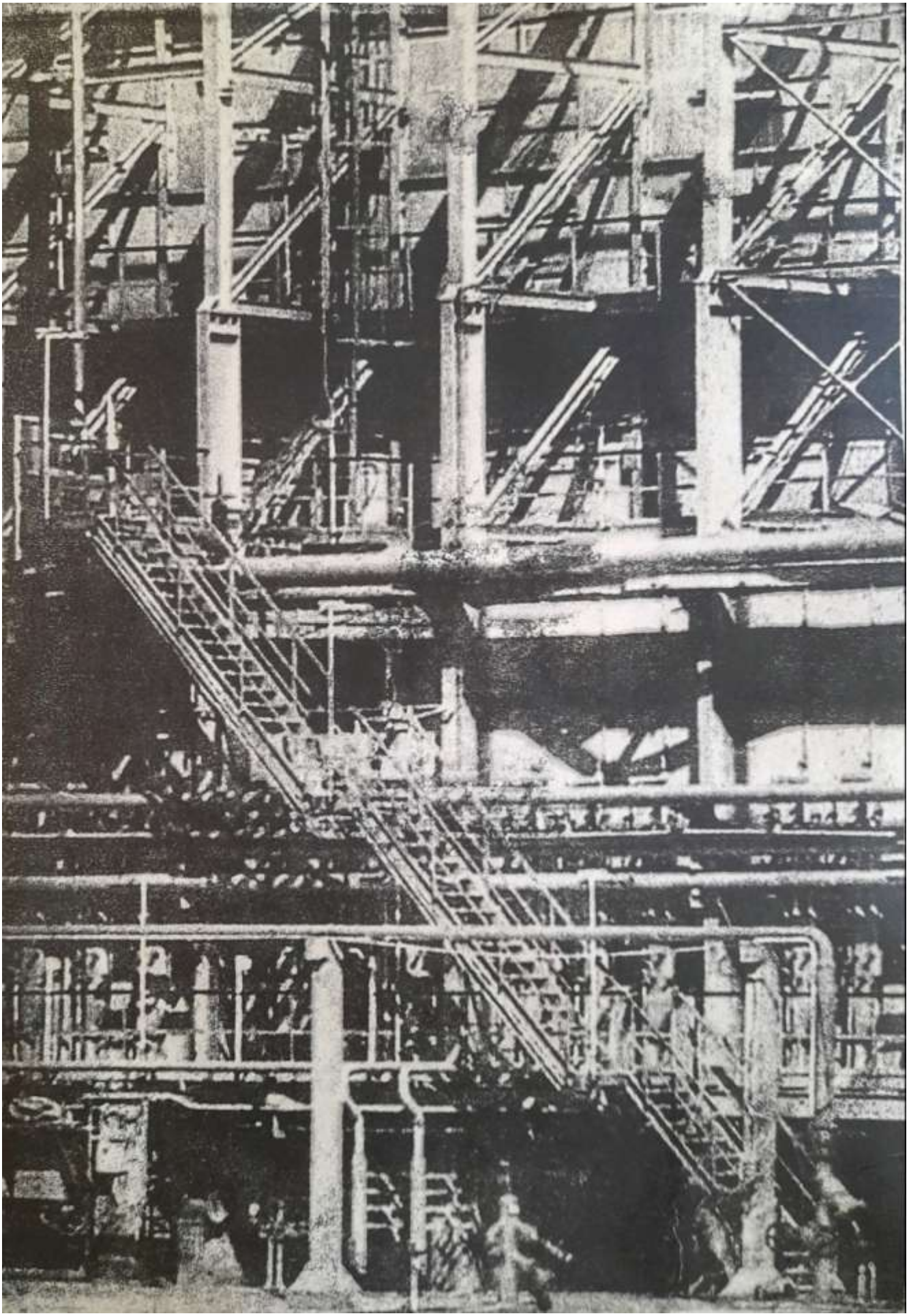
29,7 x 42 cm



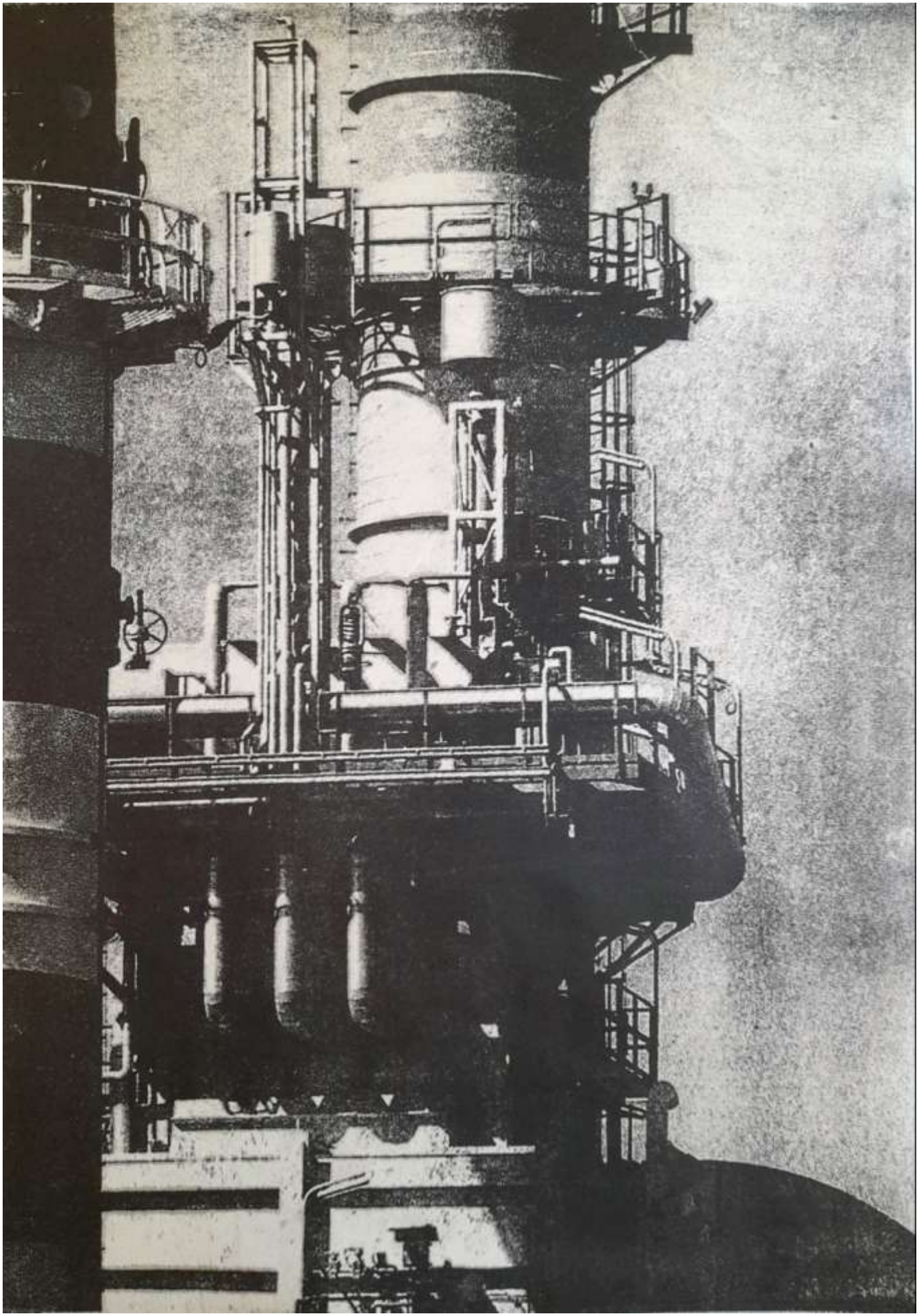
29,7 x 42 cm



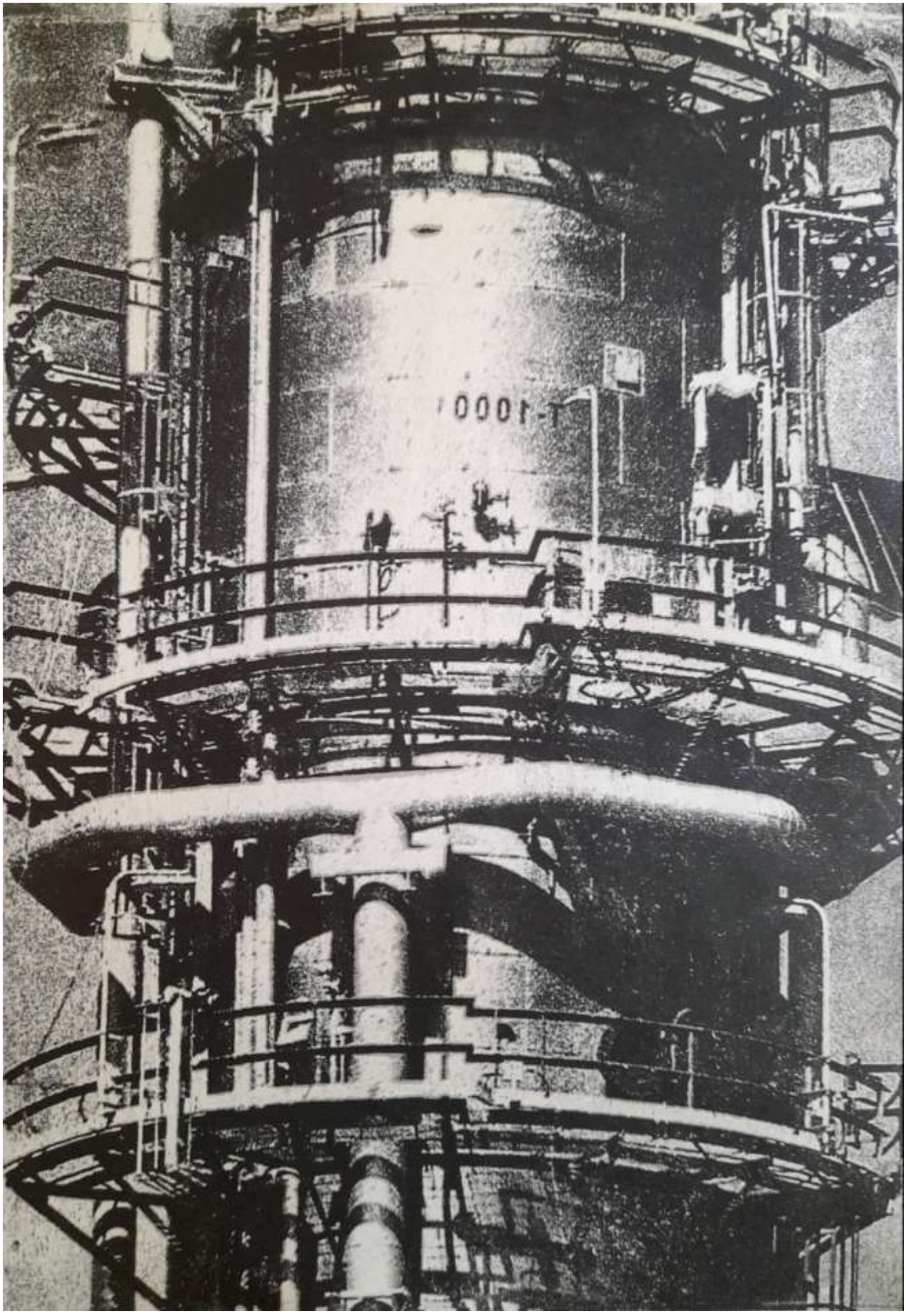
29,7 x 42 cm



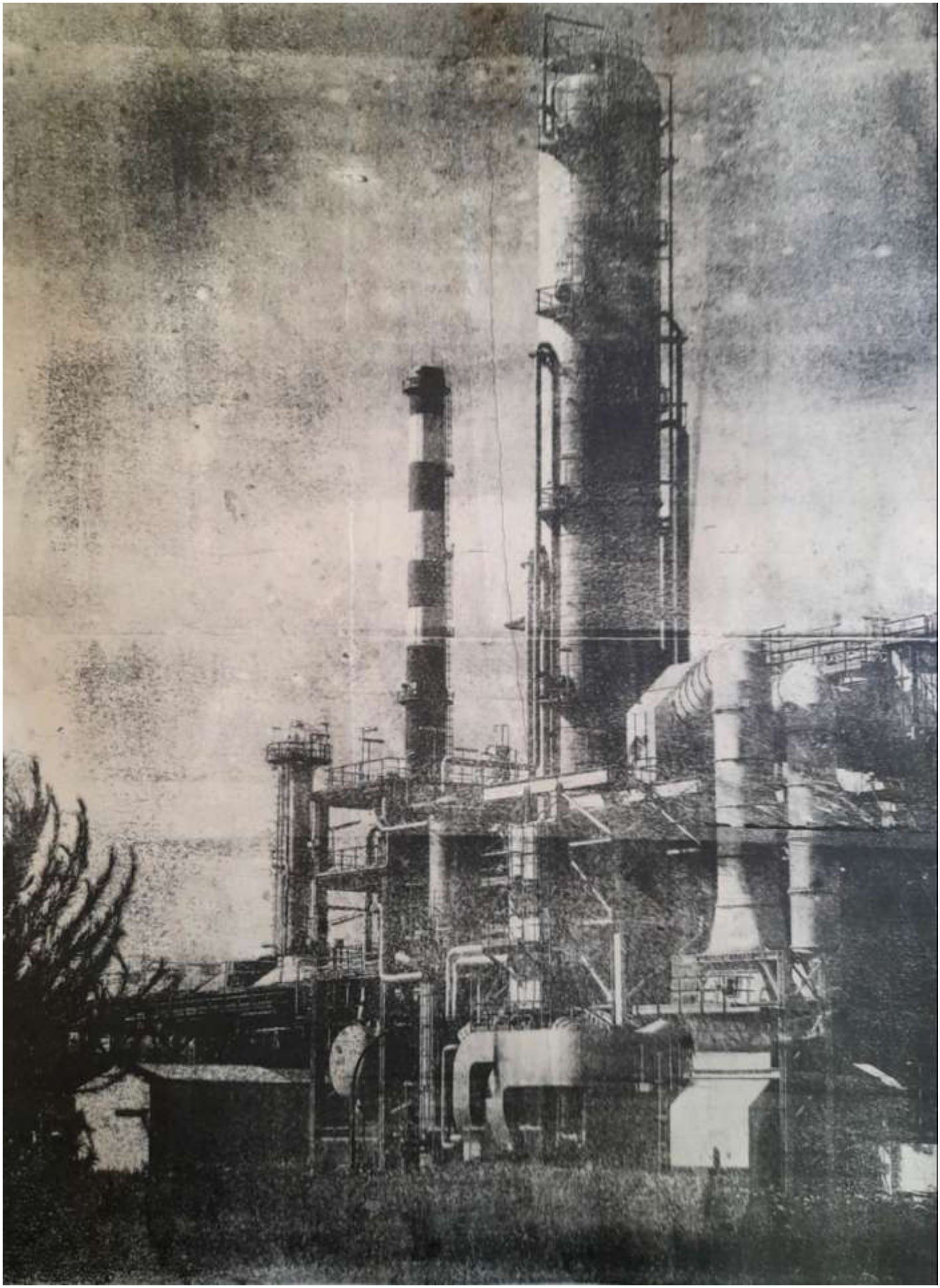
29,7 x 42 cm



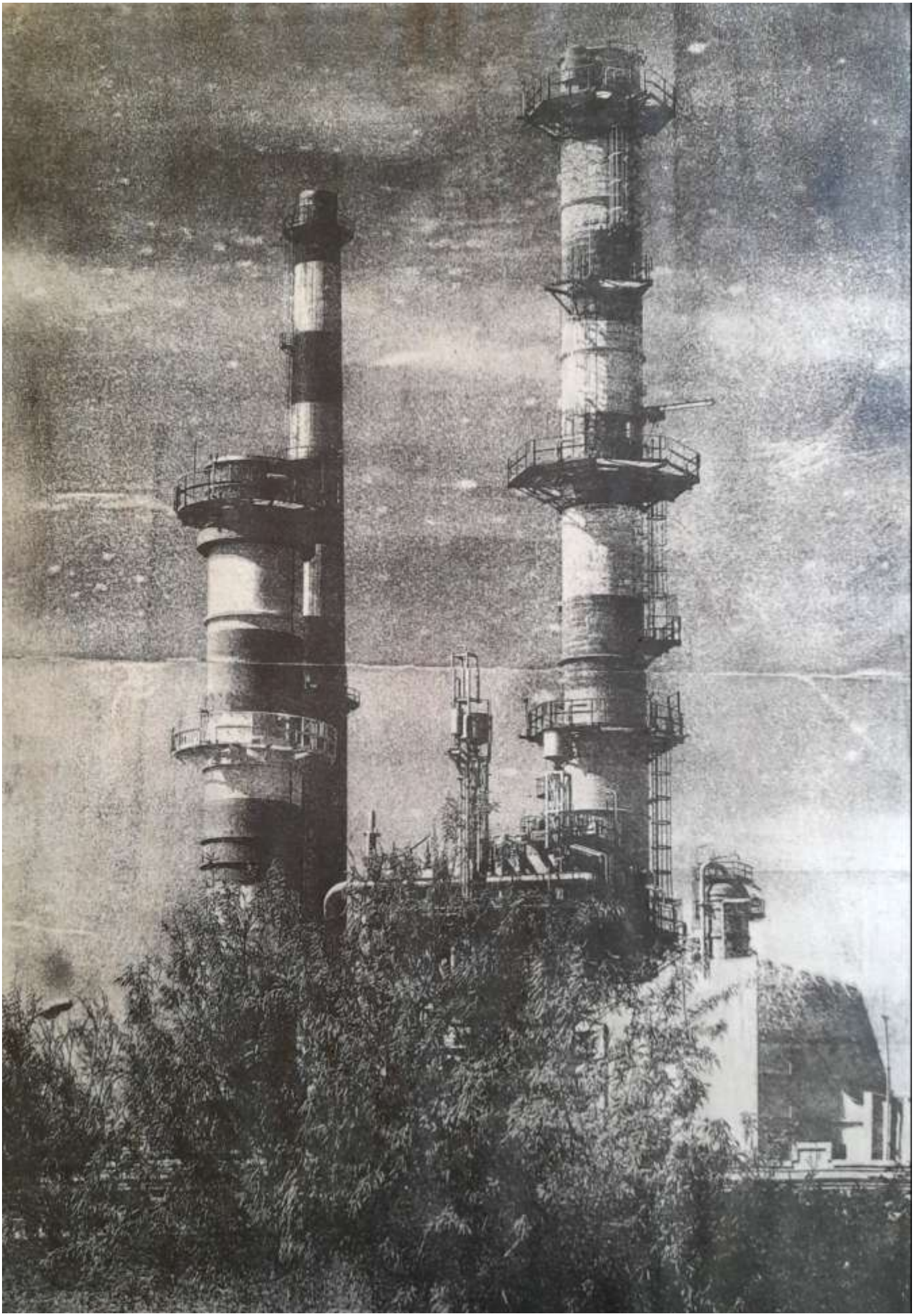
29,7 x 42 cm



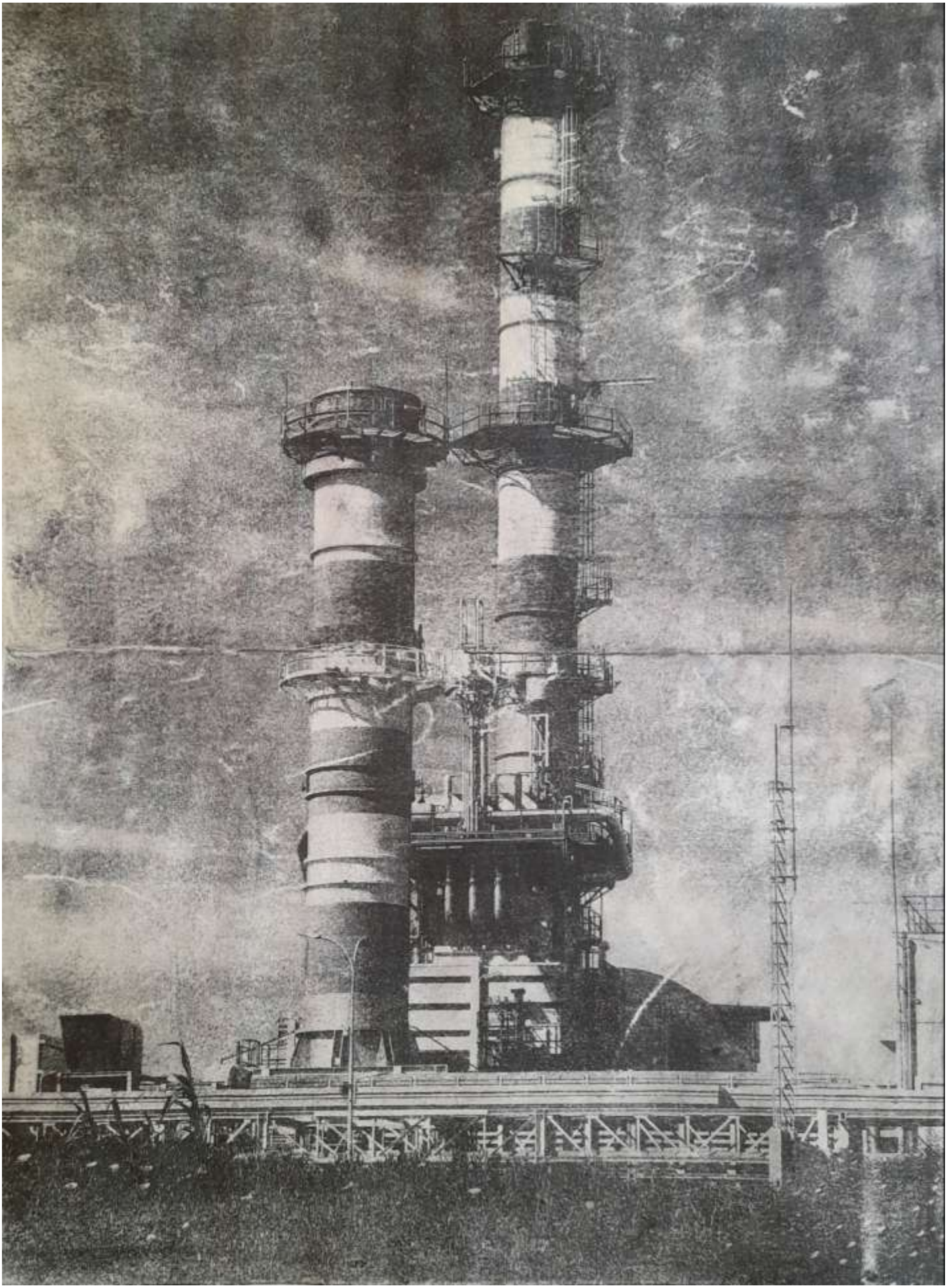
29,7 x 42 cm



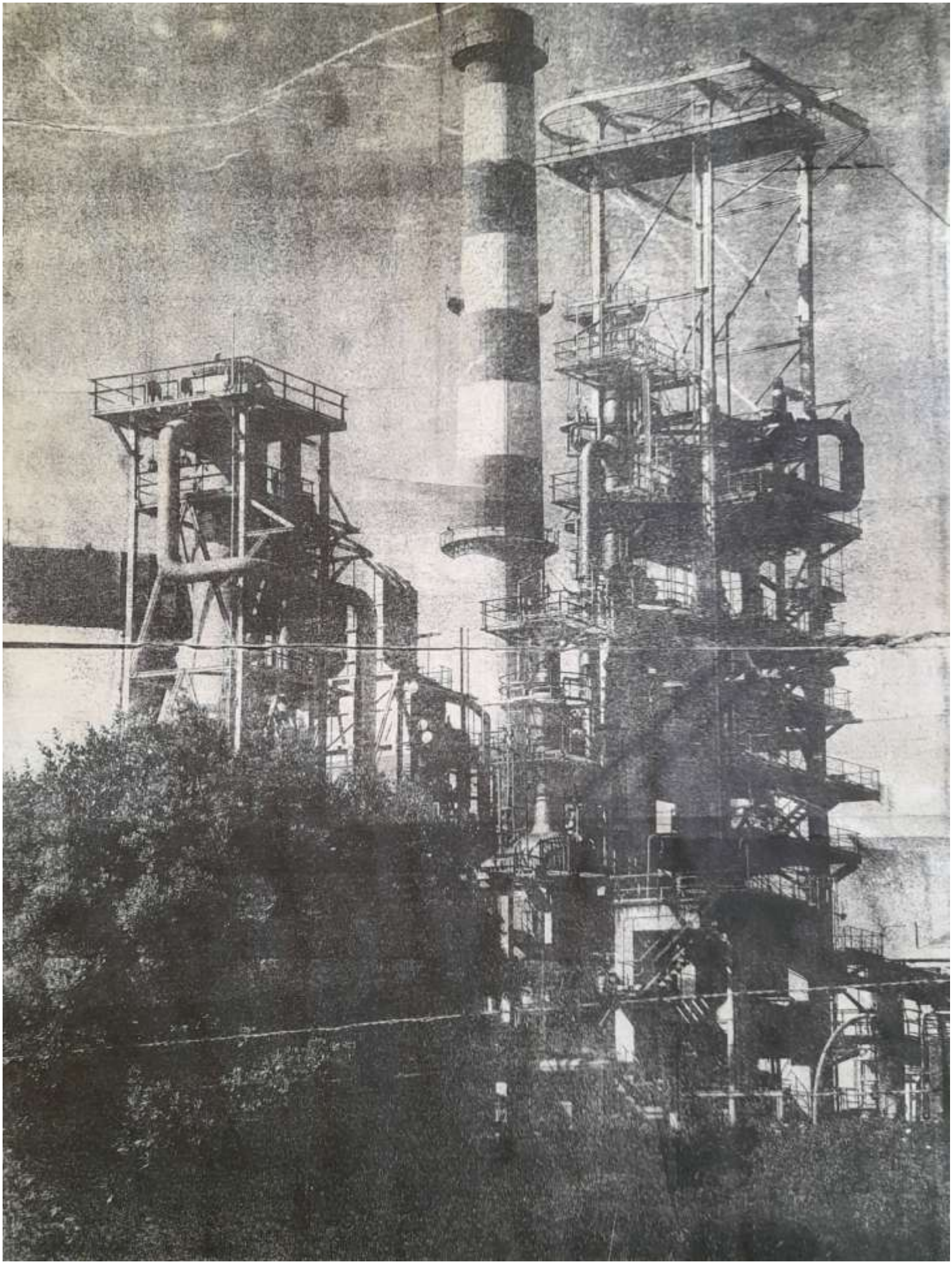
59,4 x 42 cm



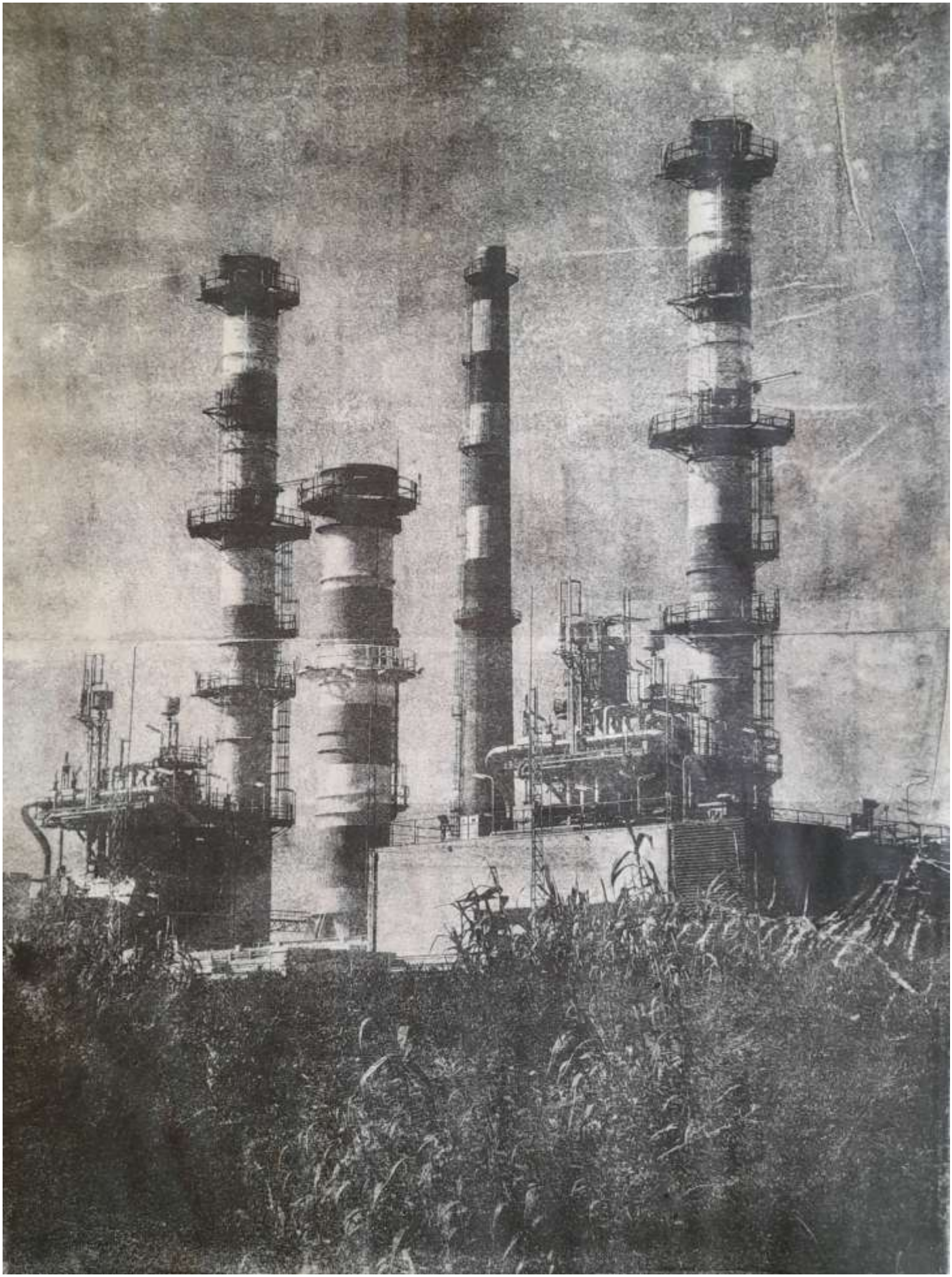
59,4 x 42 cm



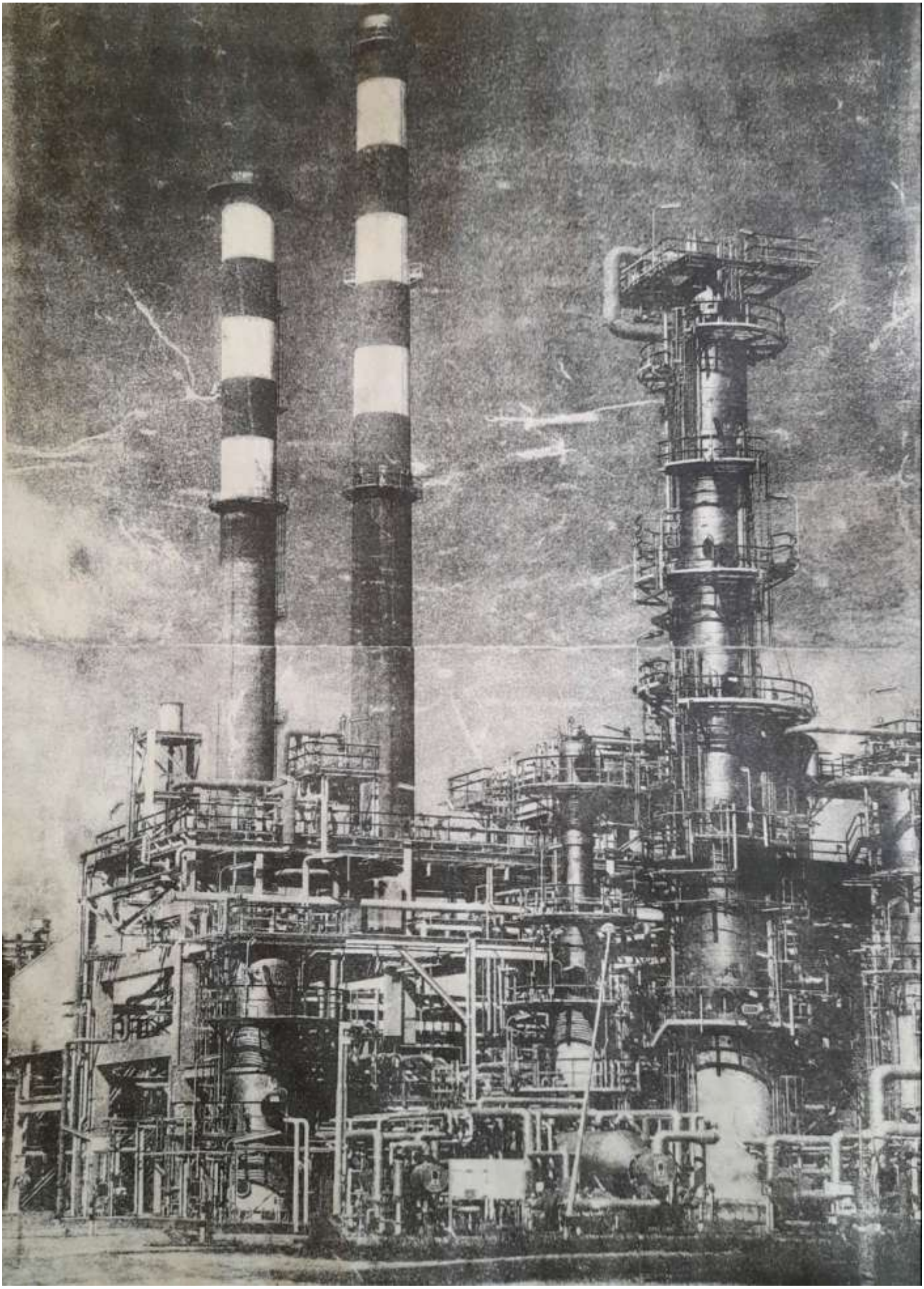
59,4 x 42 cm



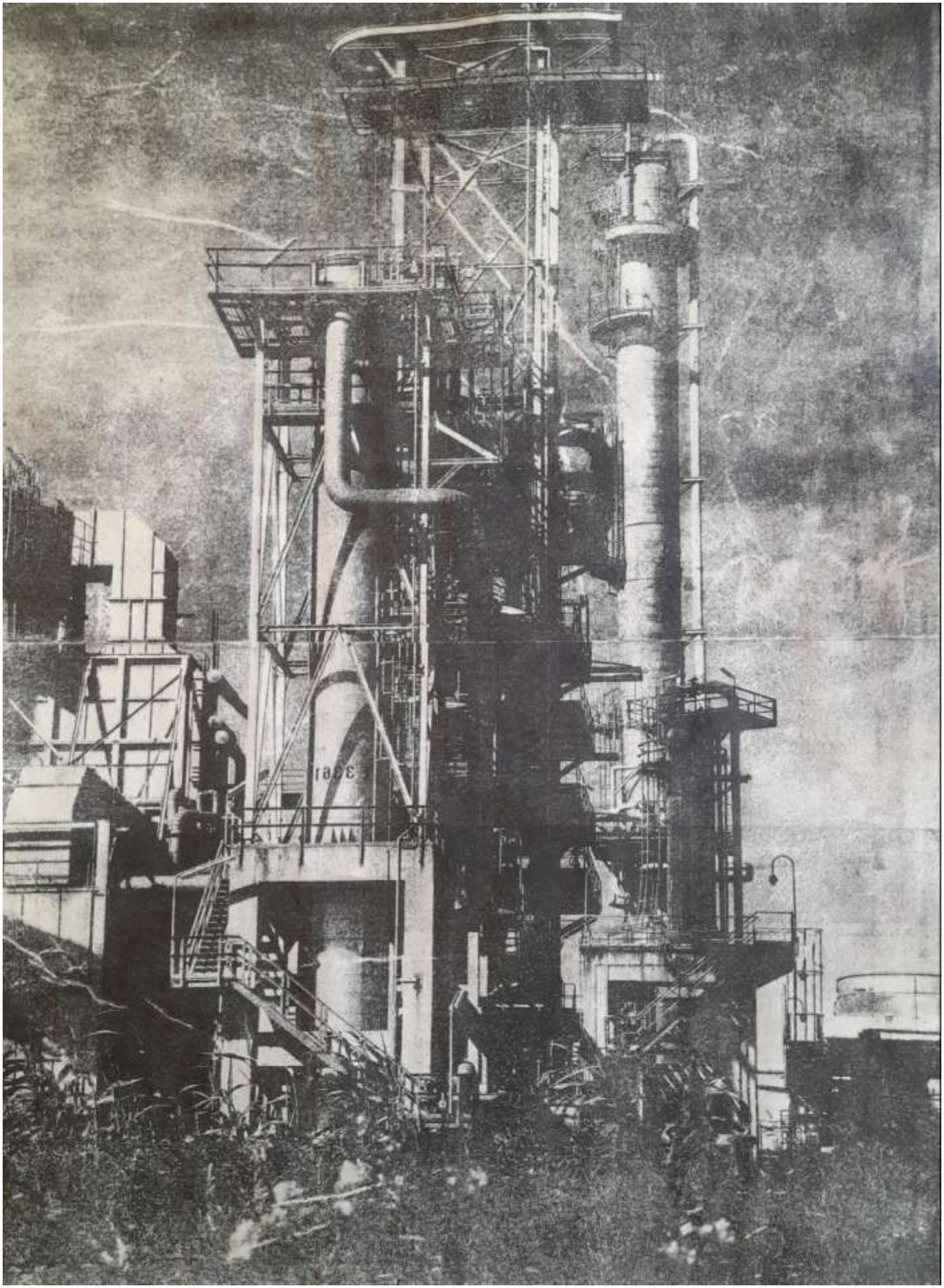
59,4 x 42 cm



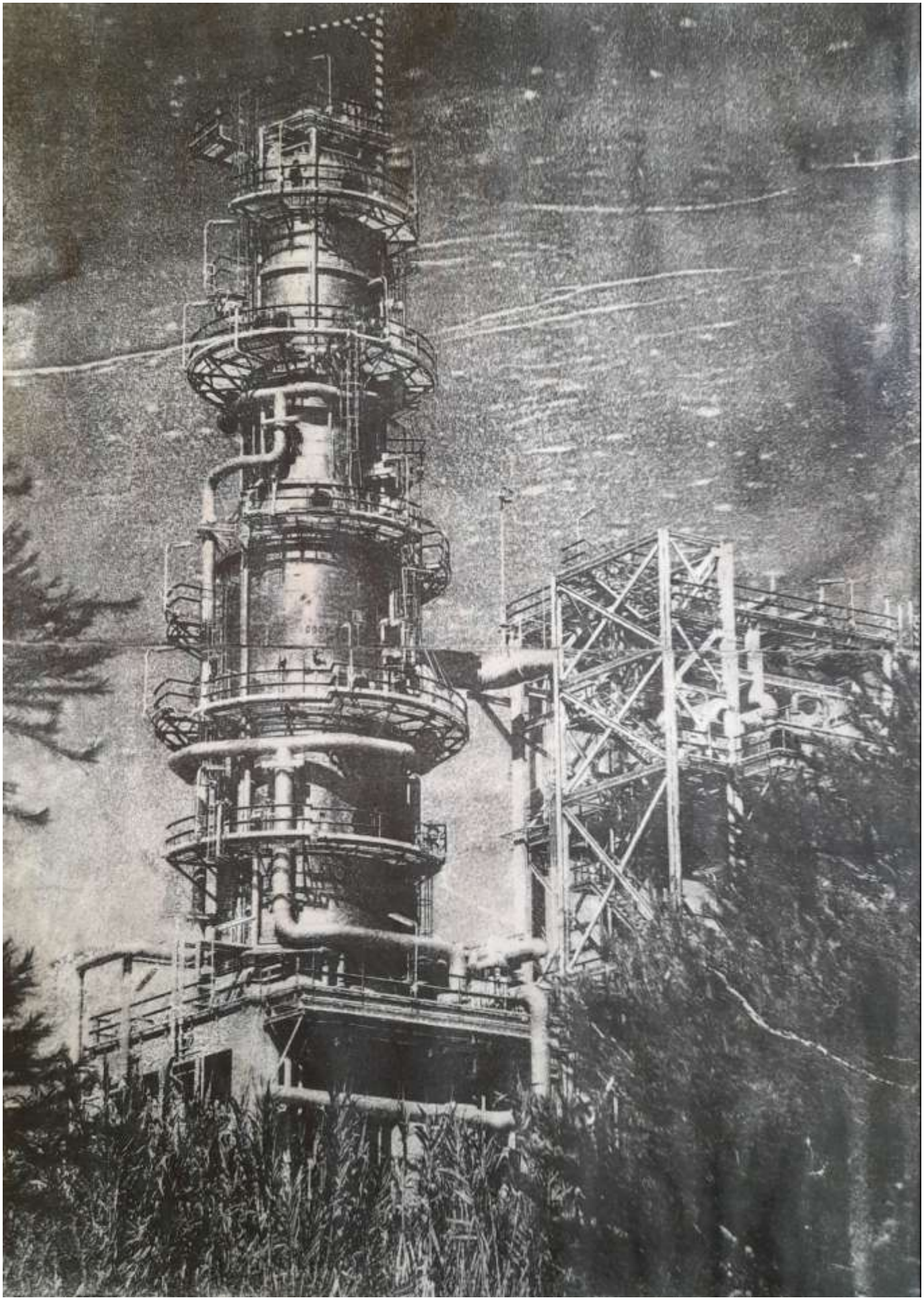
59,4 x 42 cm



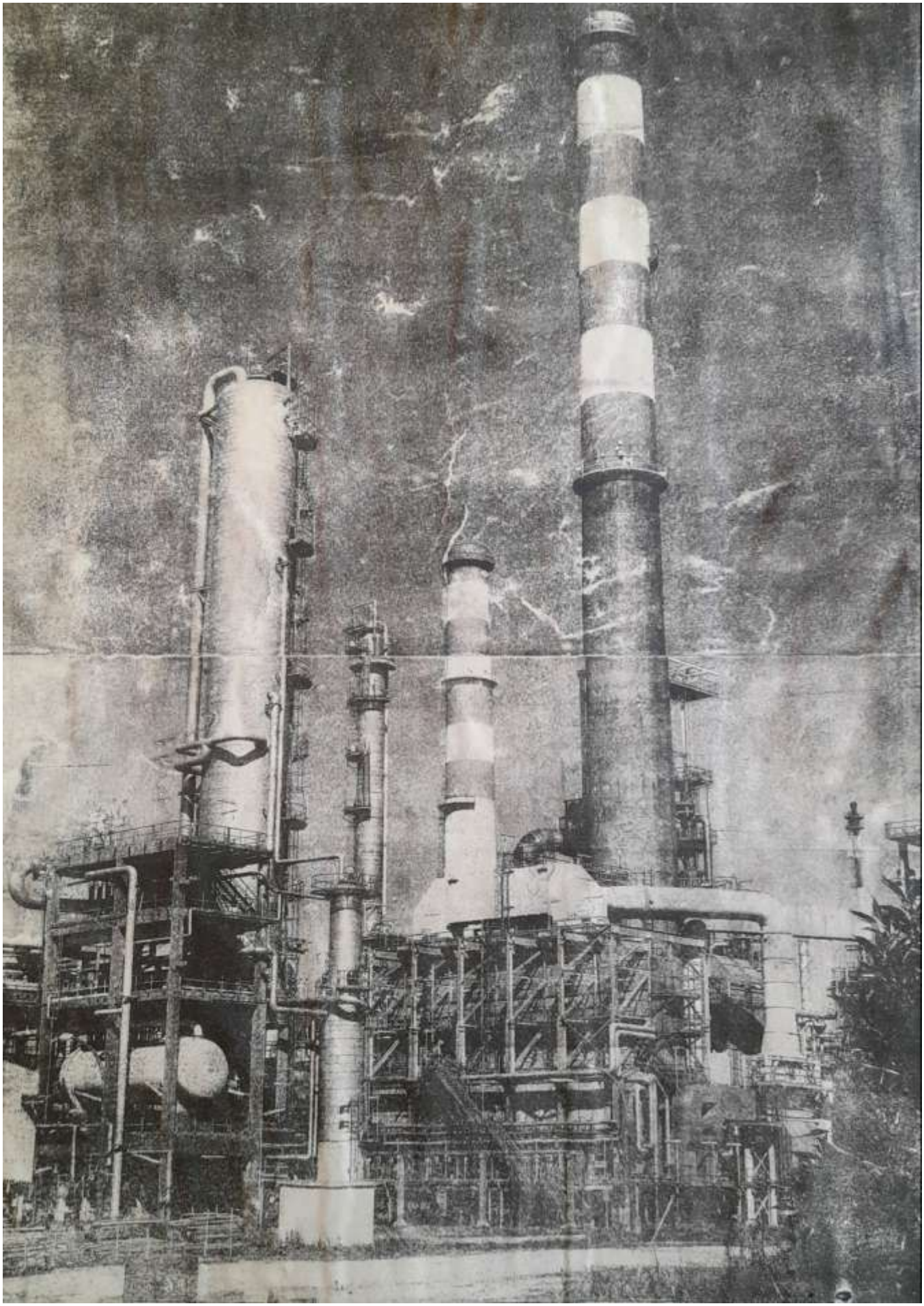
59,4 x 42 cm



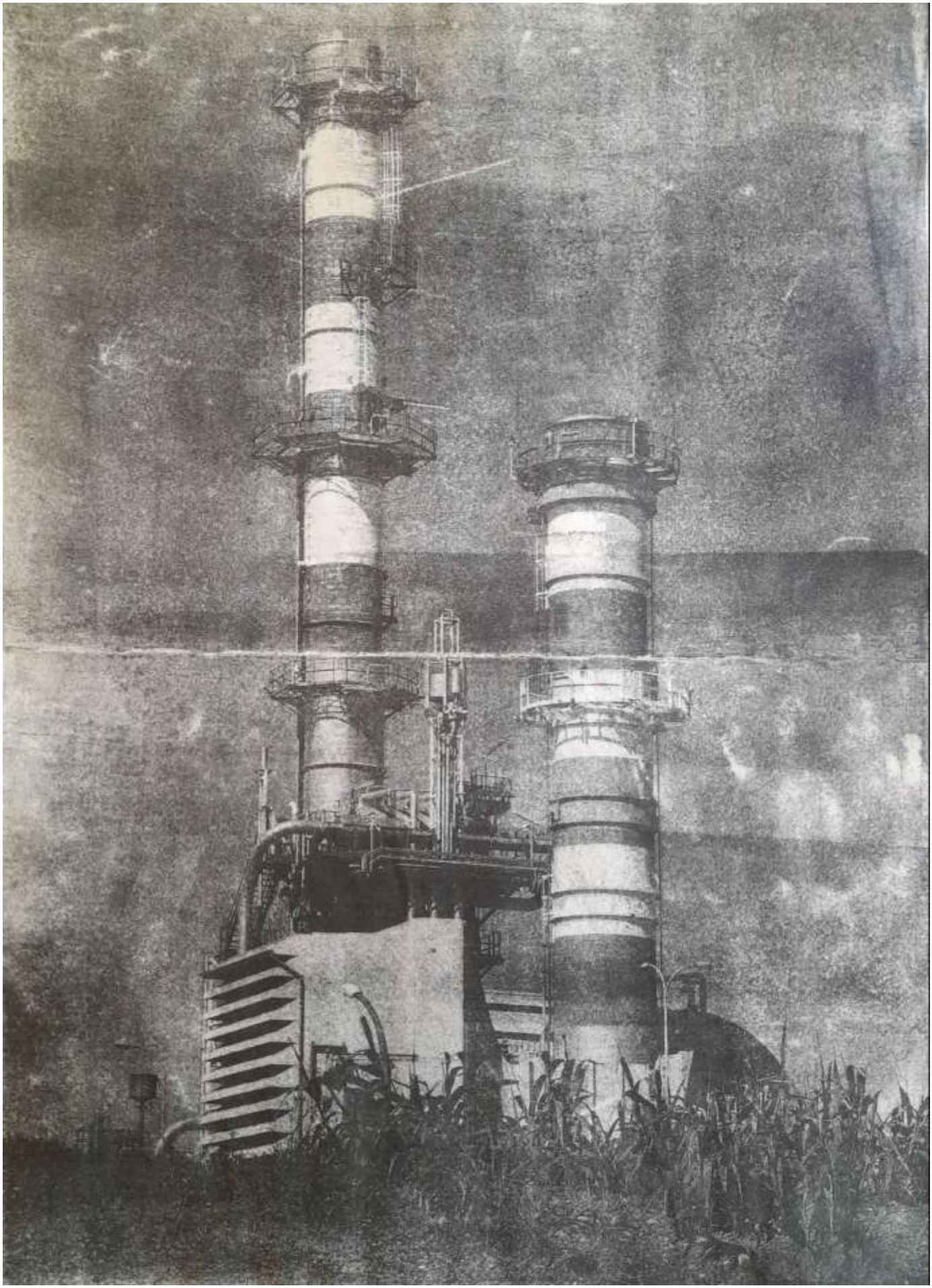
59,4 x 42 cm



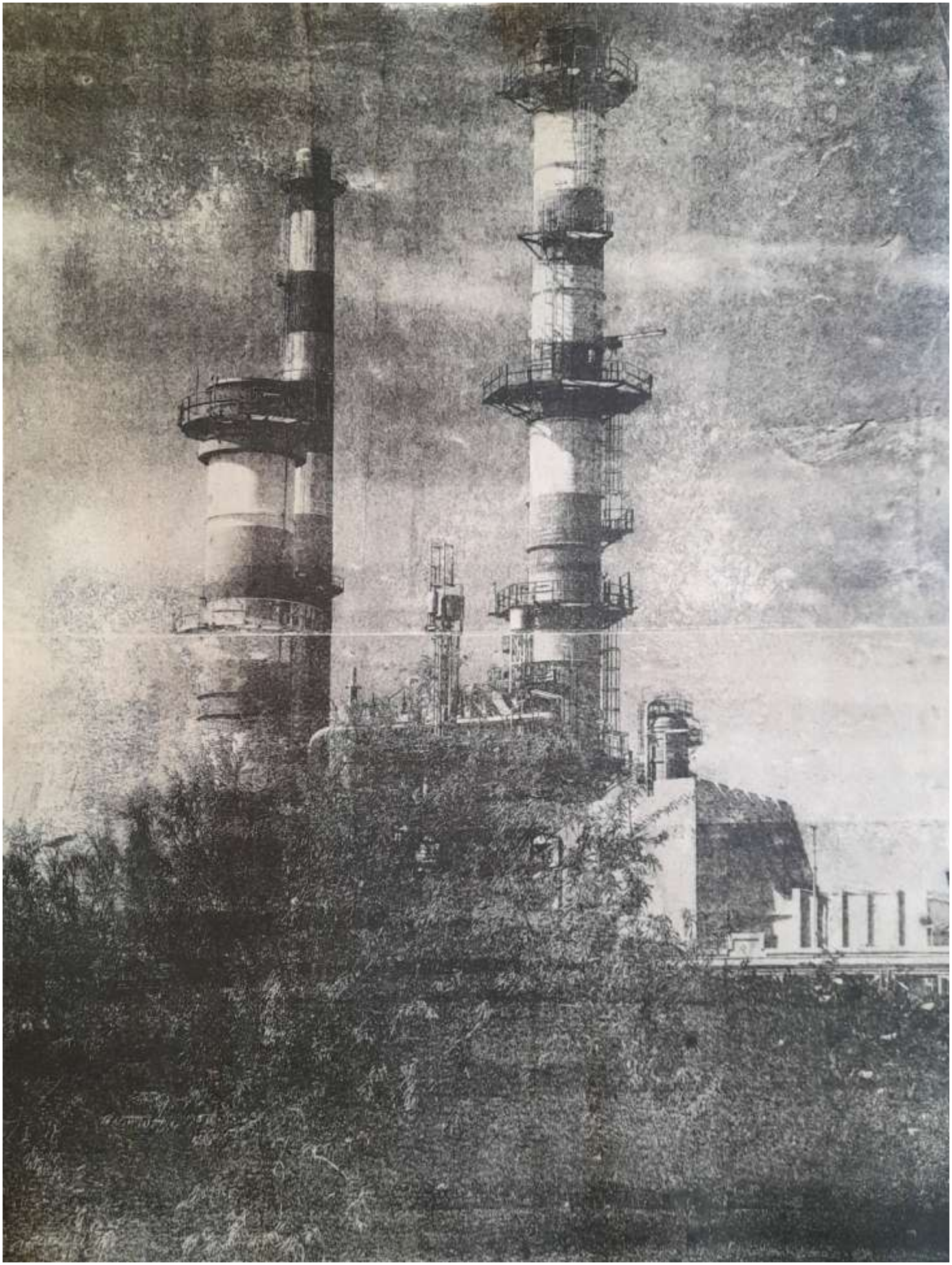
59,4 x 42 cm



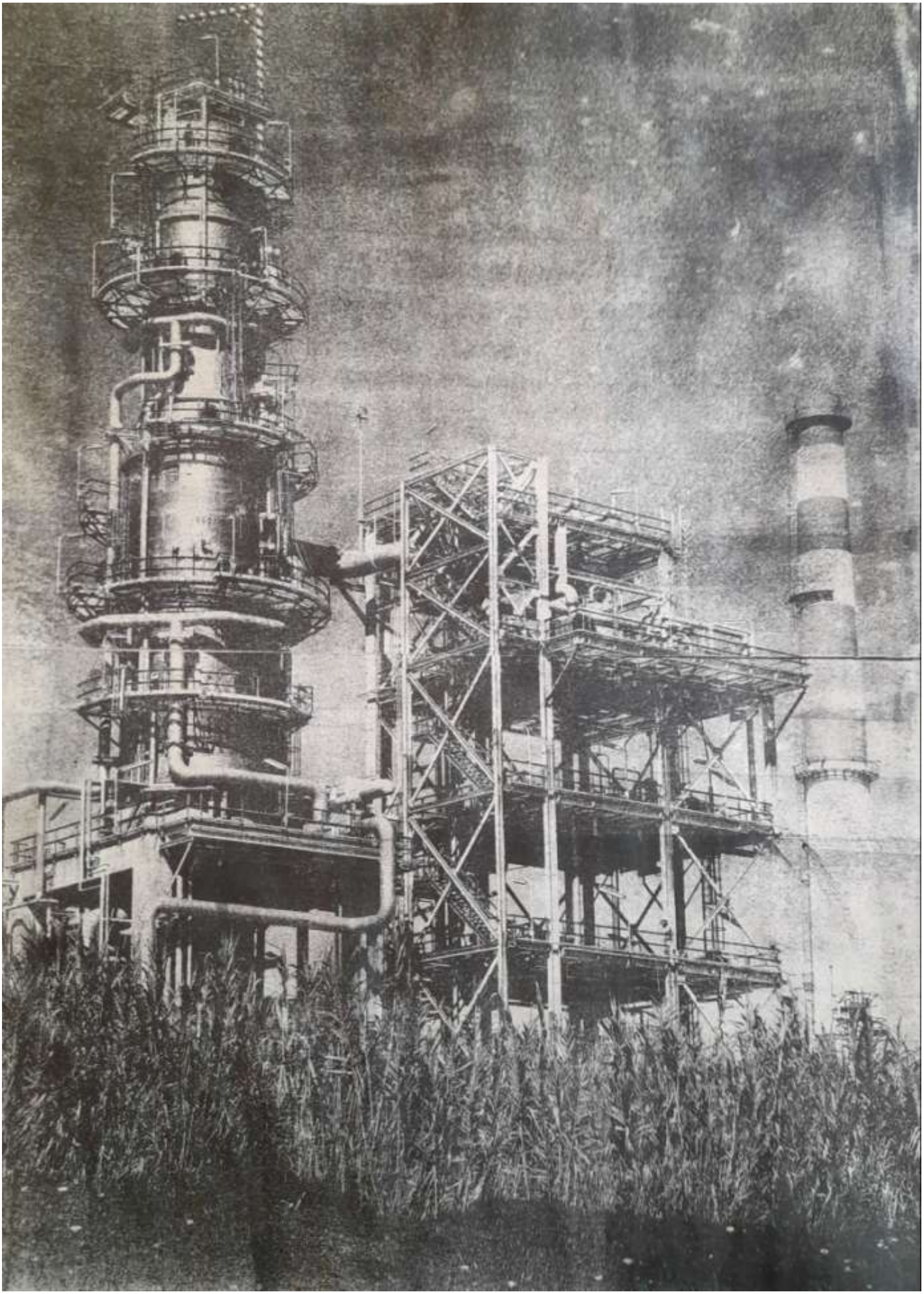
59,4 x 42 cm



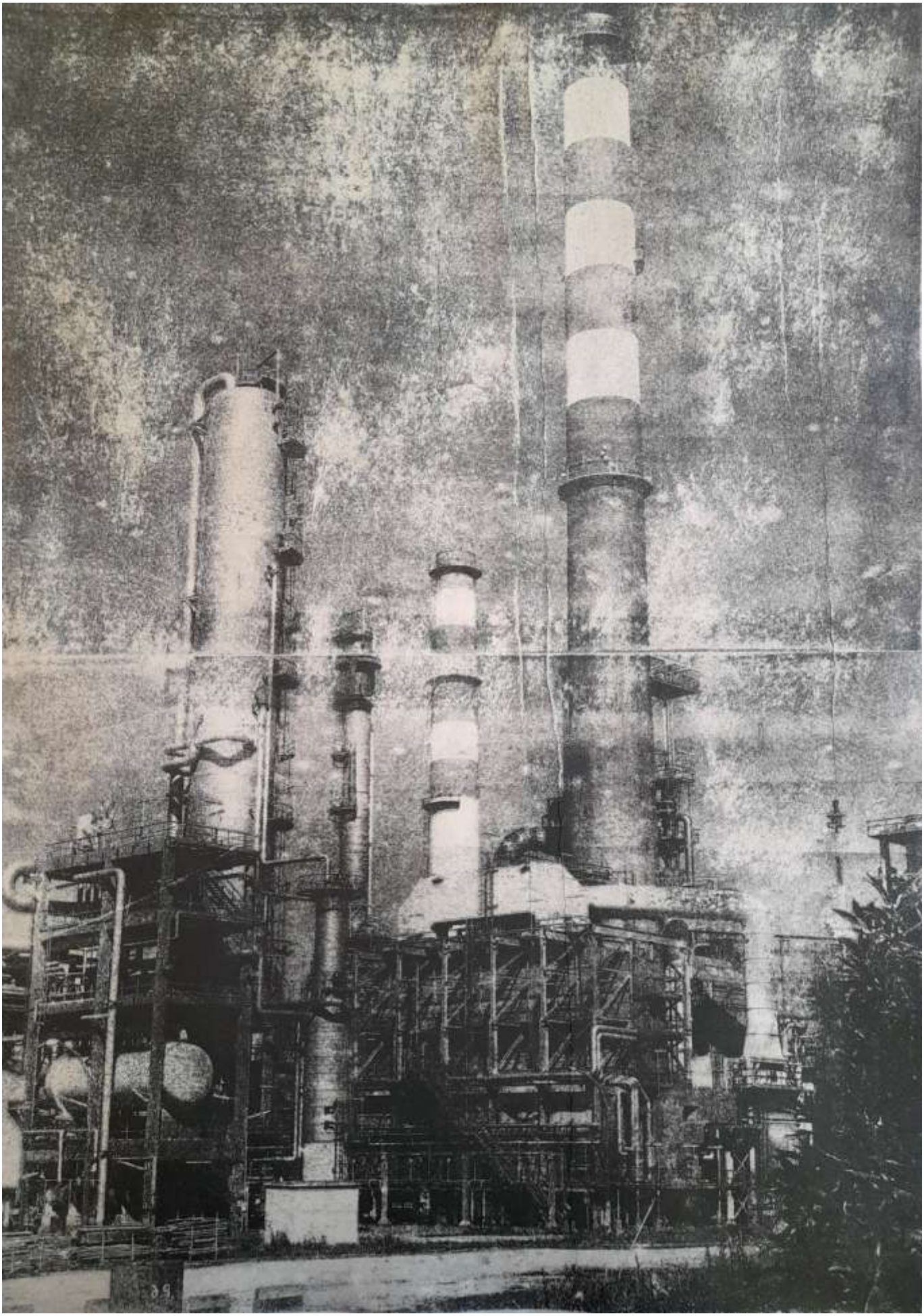
59,4 x 42 cm



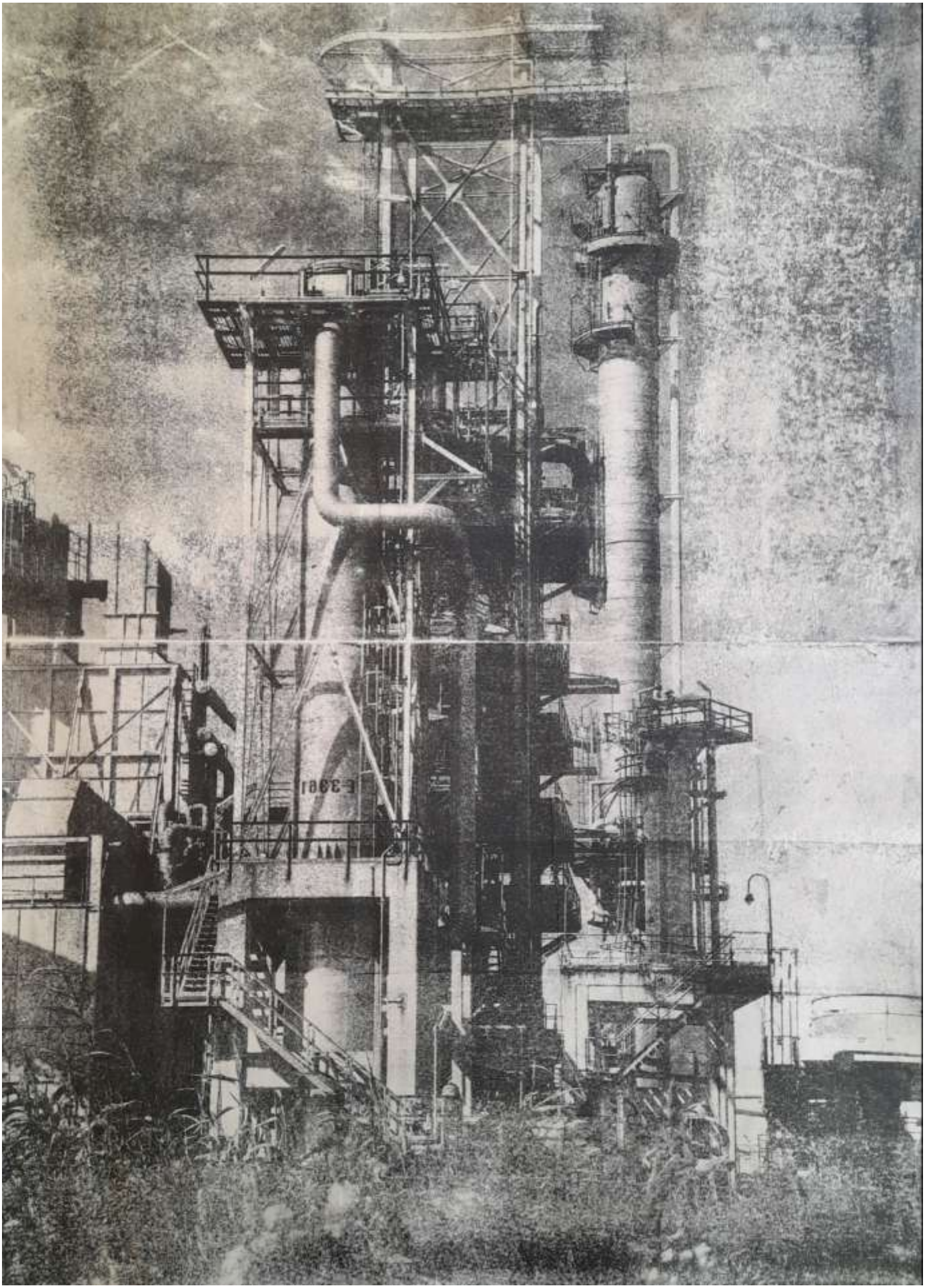
59,4 x 42 cm



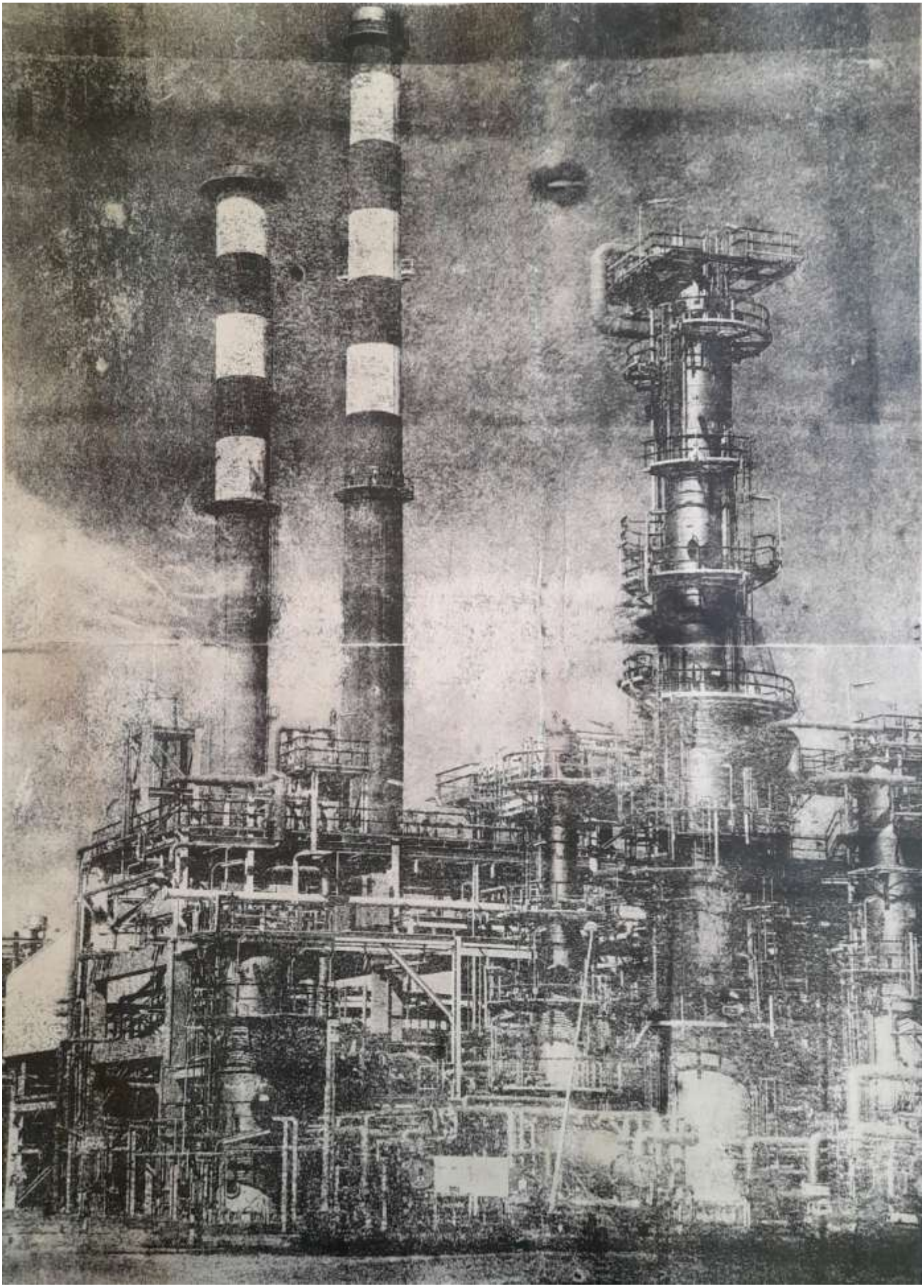
59,4 x 42 cm



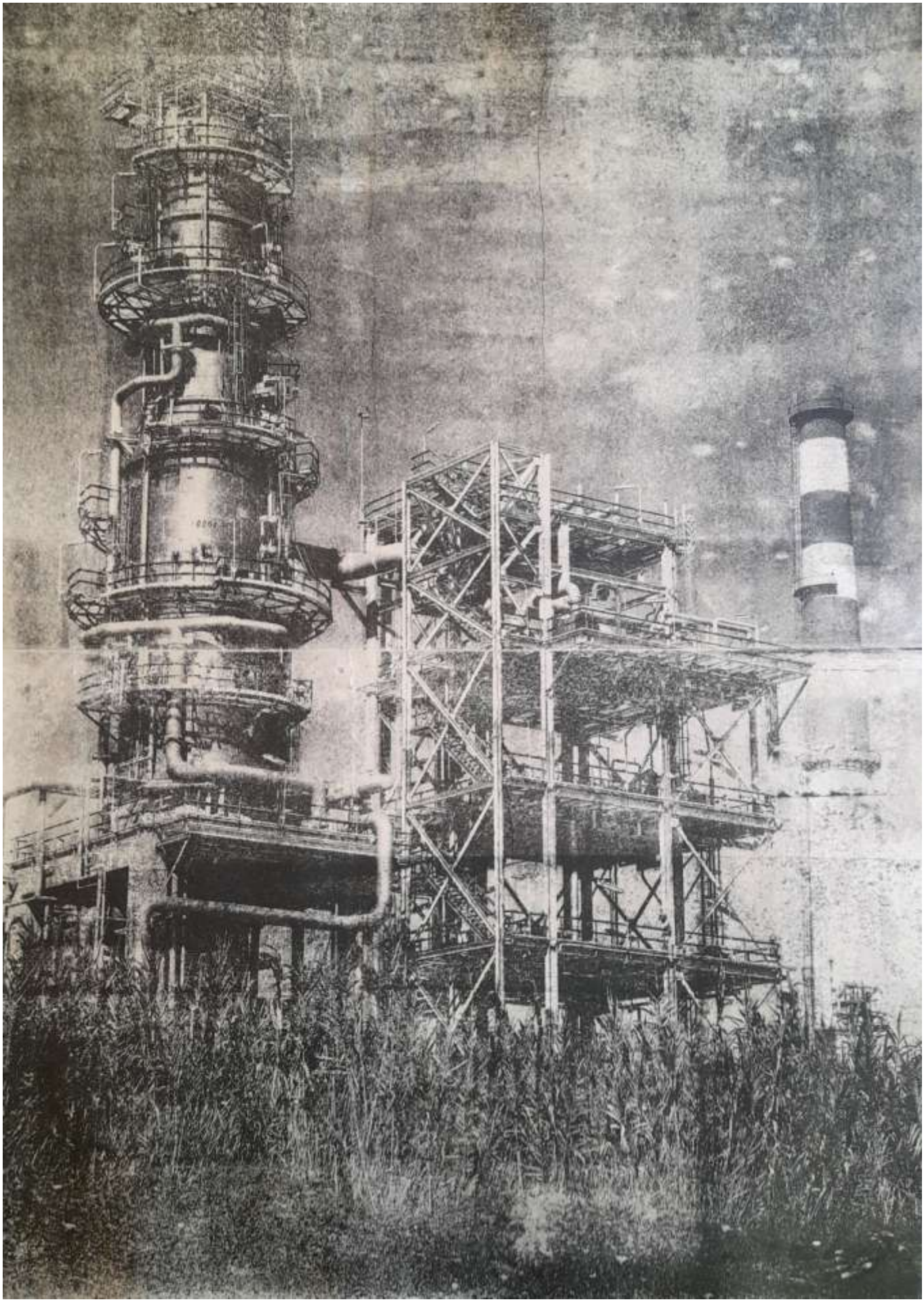
59,4 x 42 cm



59,4 x 42 cm



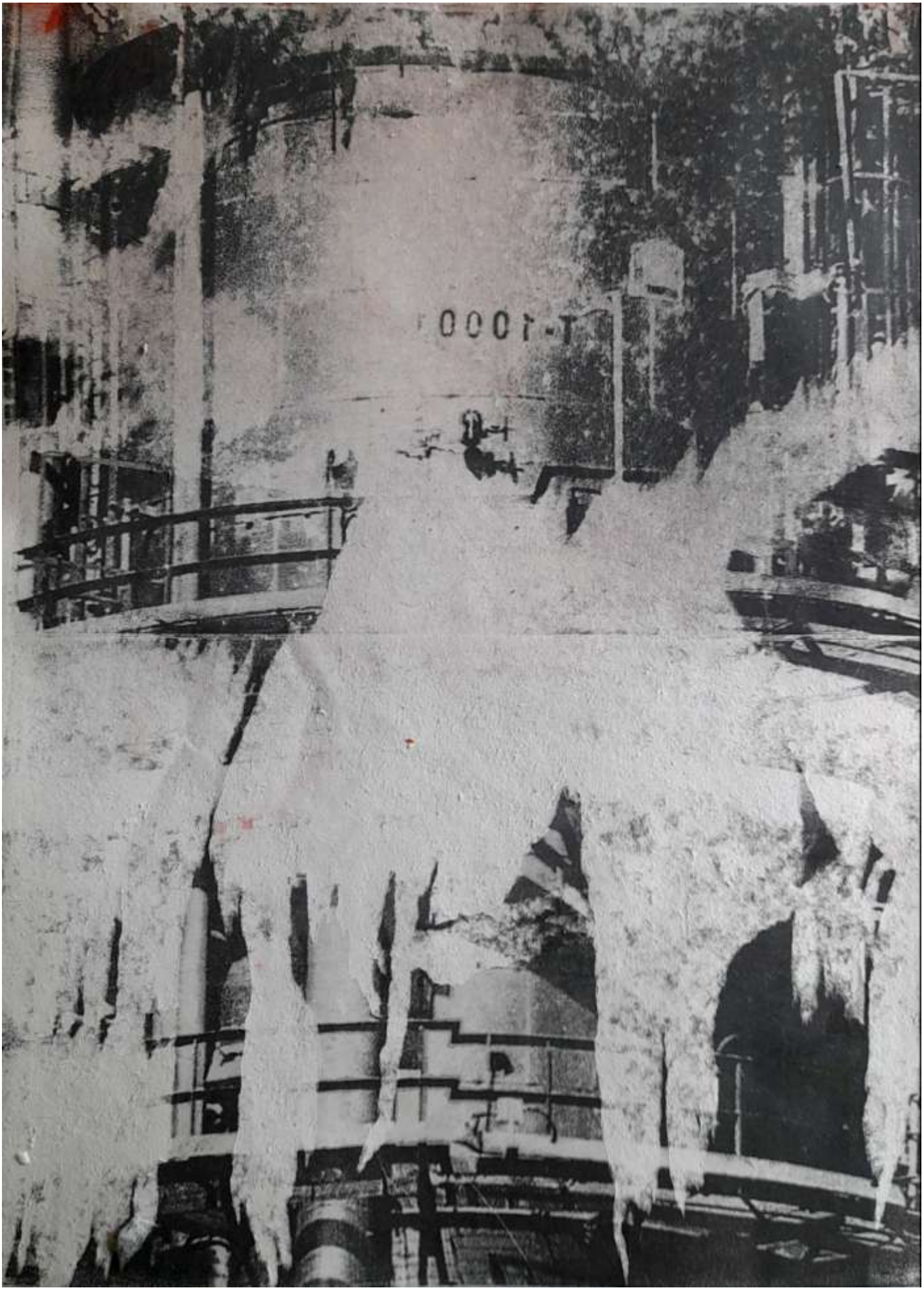
59,4 x 42 cm



59,4 x 42 cm

Julho de 2022

Destruição da matriz após a impressão, início da impressão em gesso

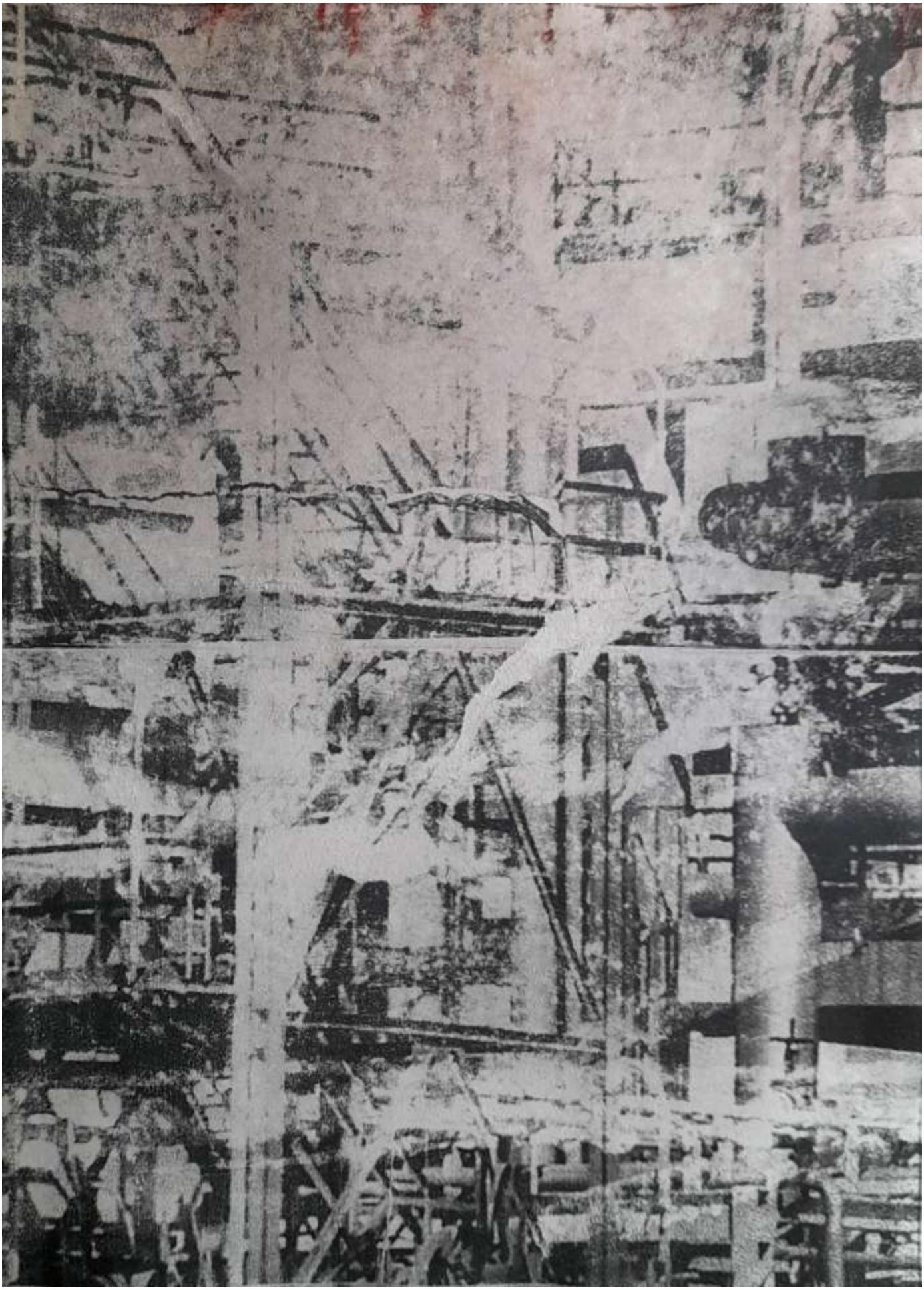


59,4 x 42 cm

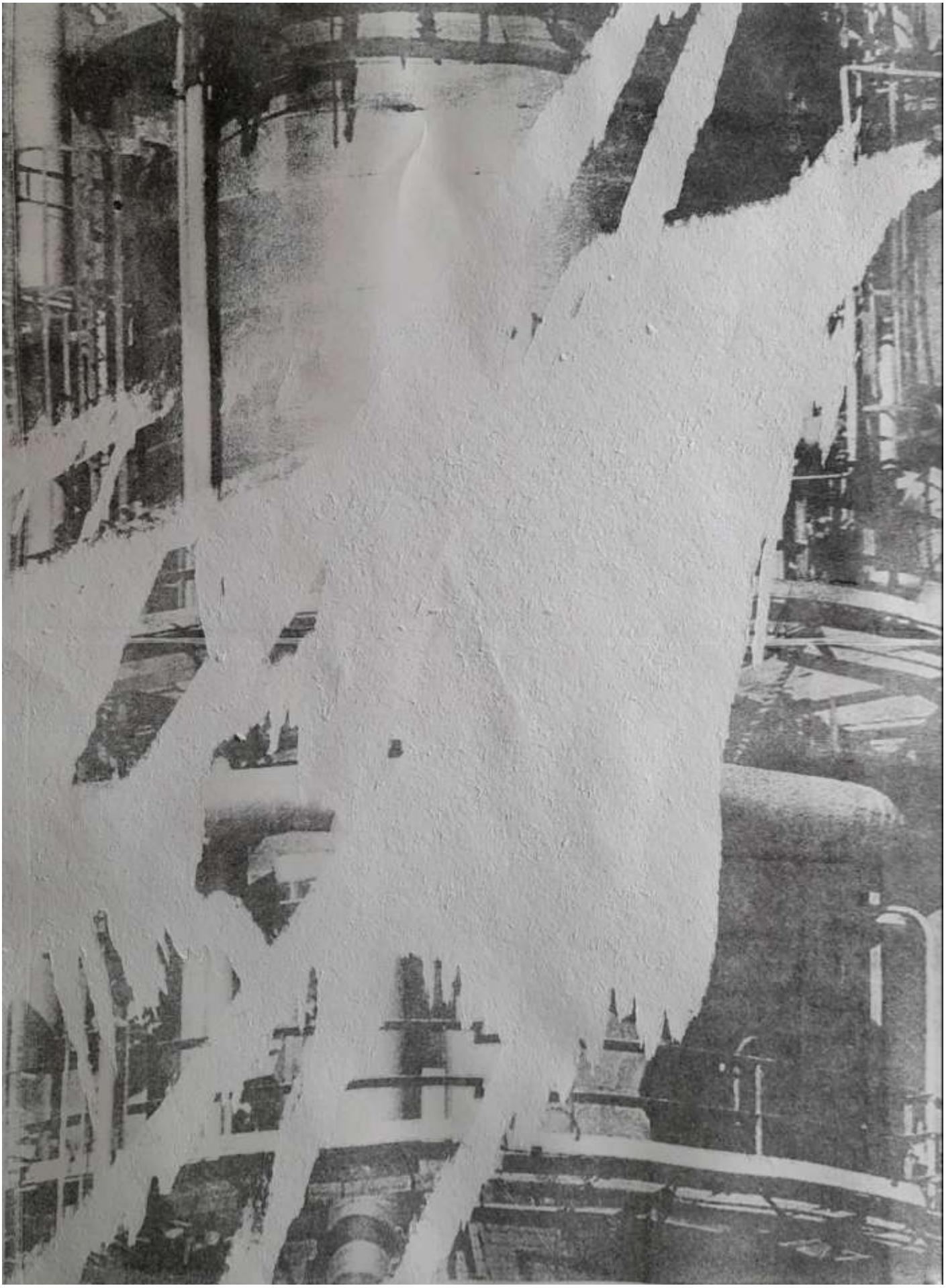


59,4 x 42 cm

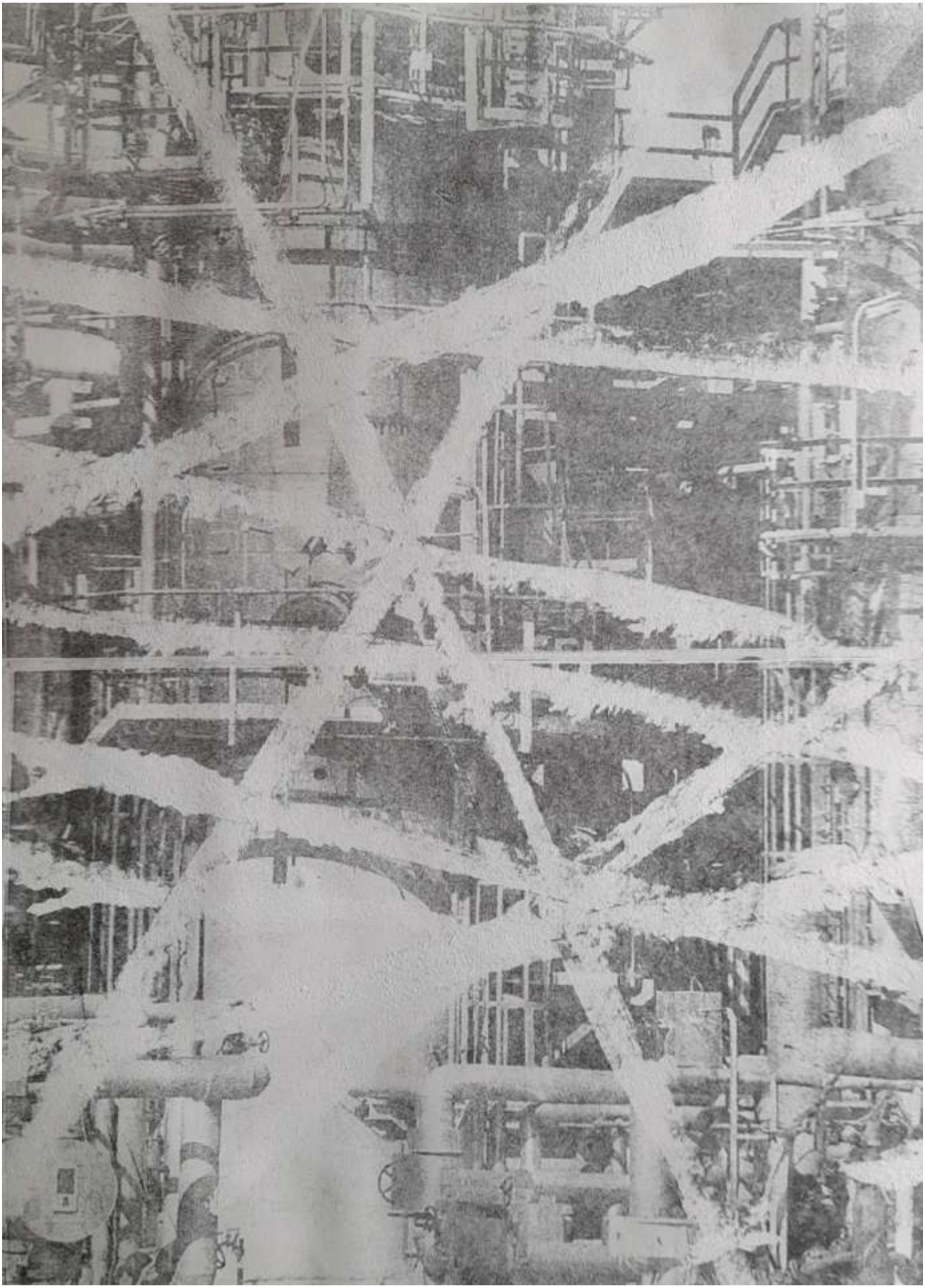
59,4 x 42 cm



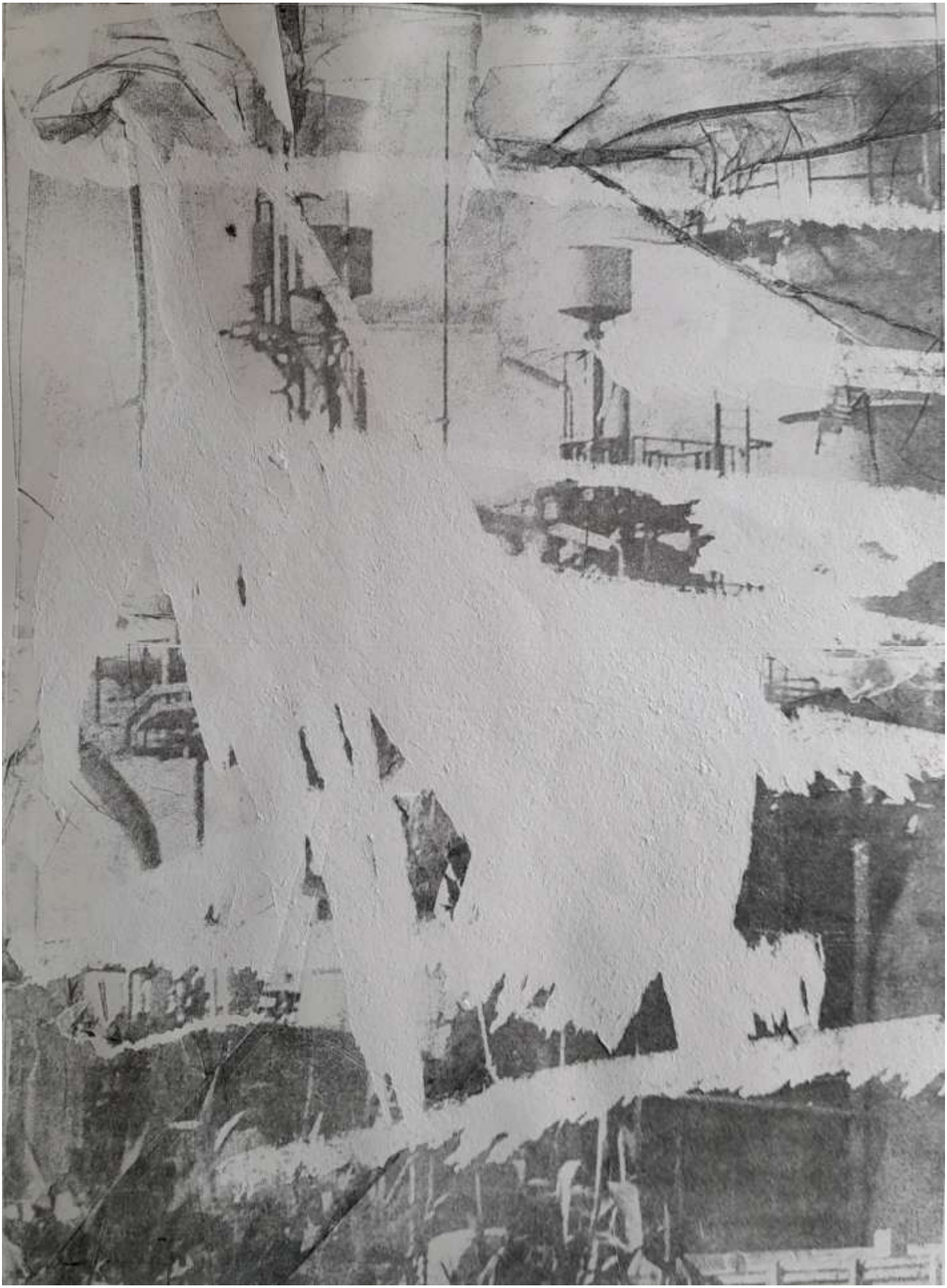
59,4 x 42 cm



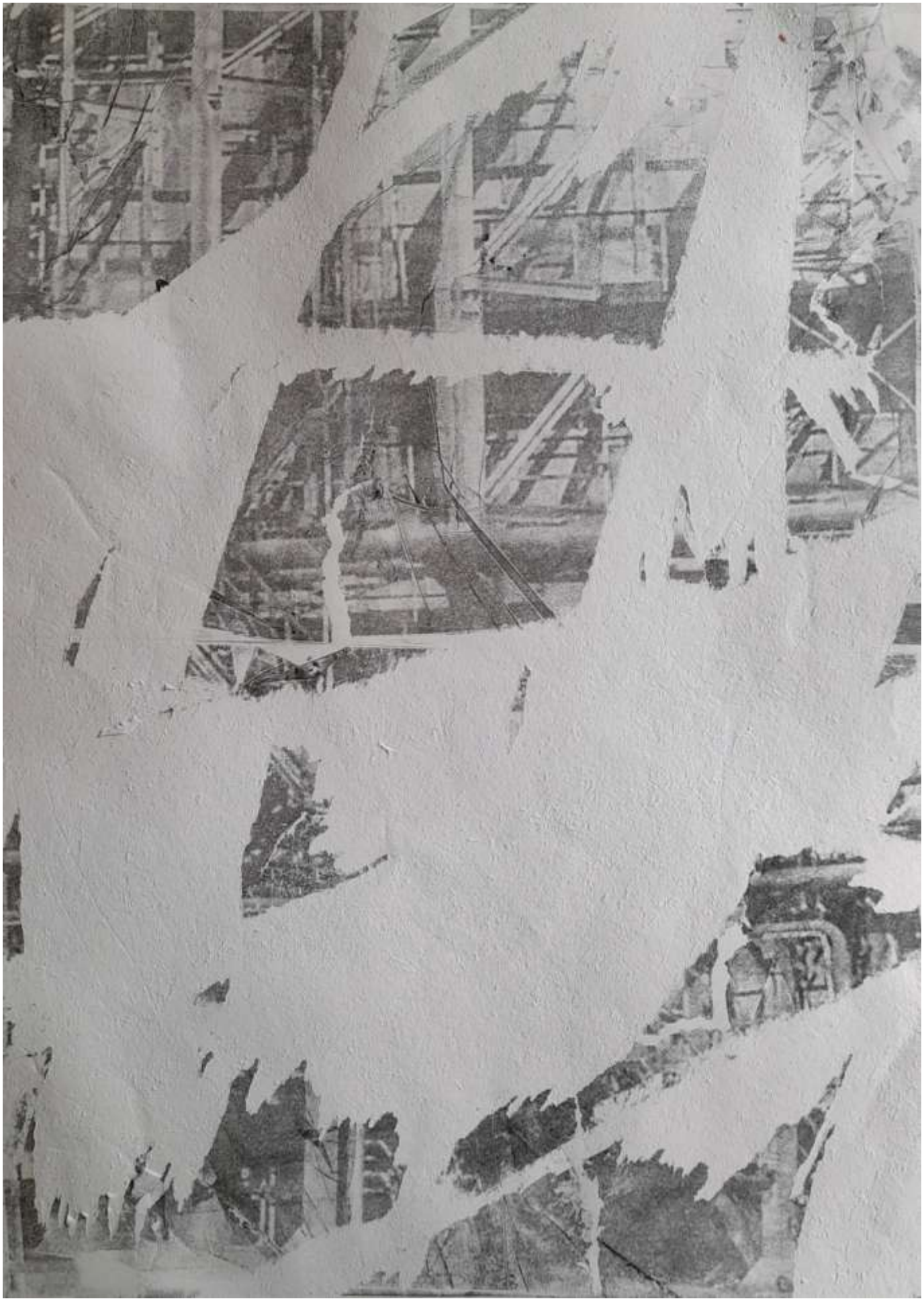
59,4 x 42 cm



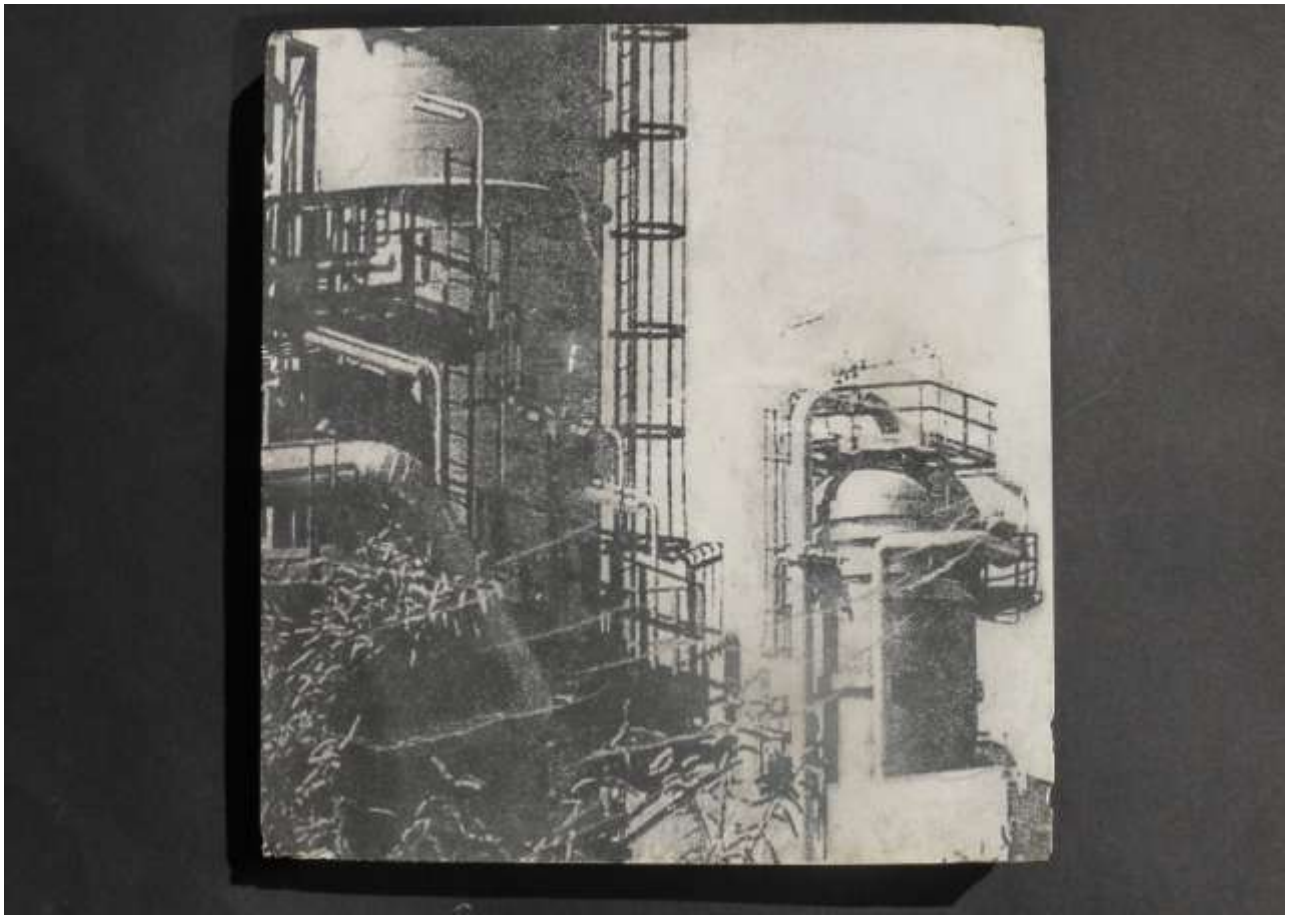
59,4 x 42 cm



59,4 x 42 cm



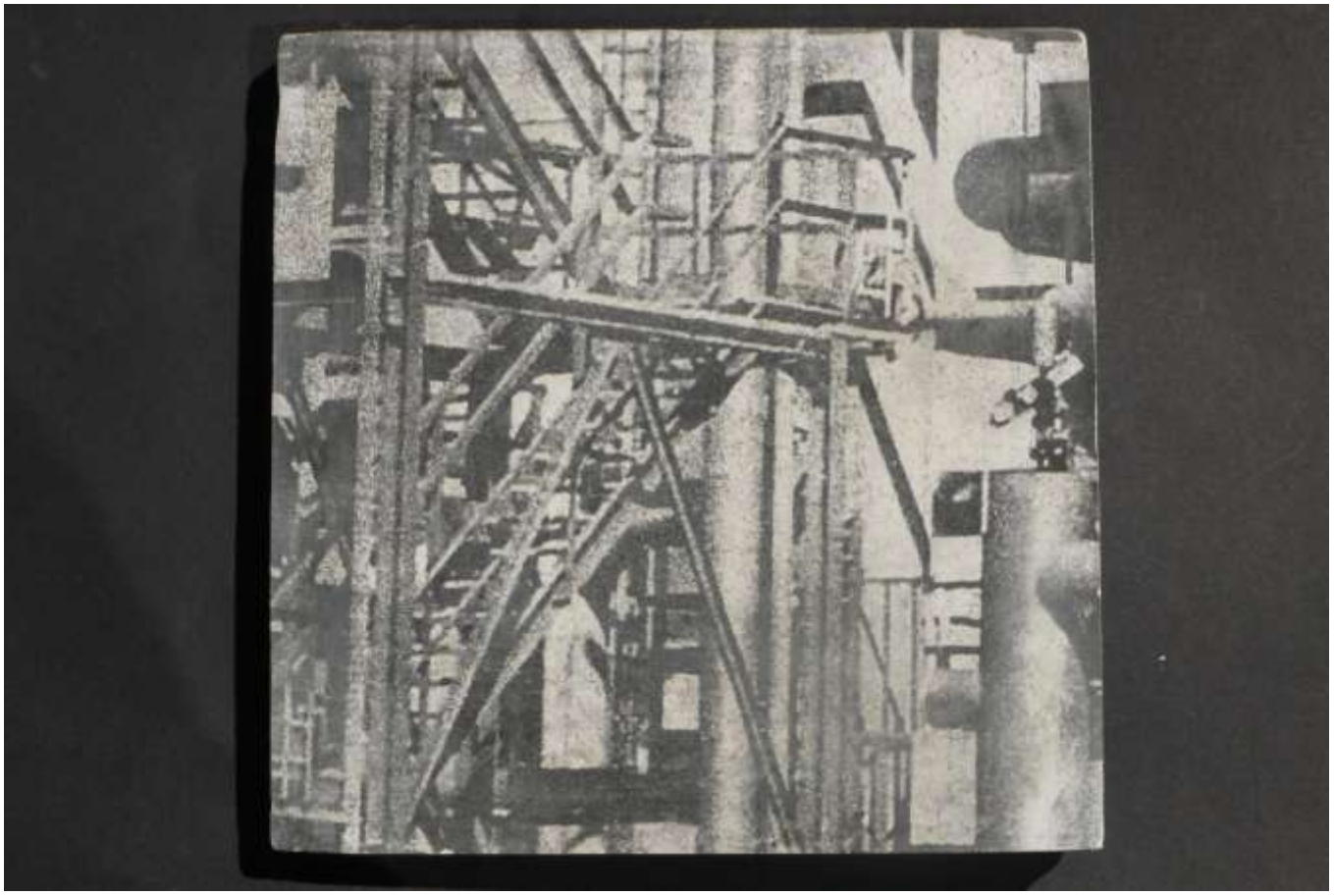
59,4 x 42 cm



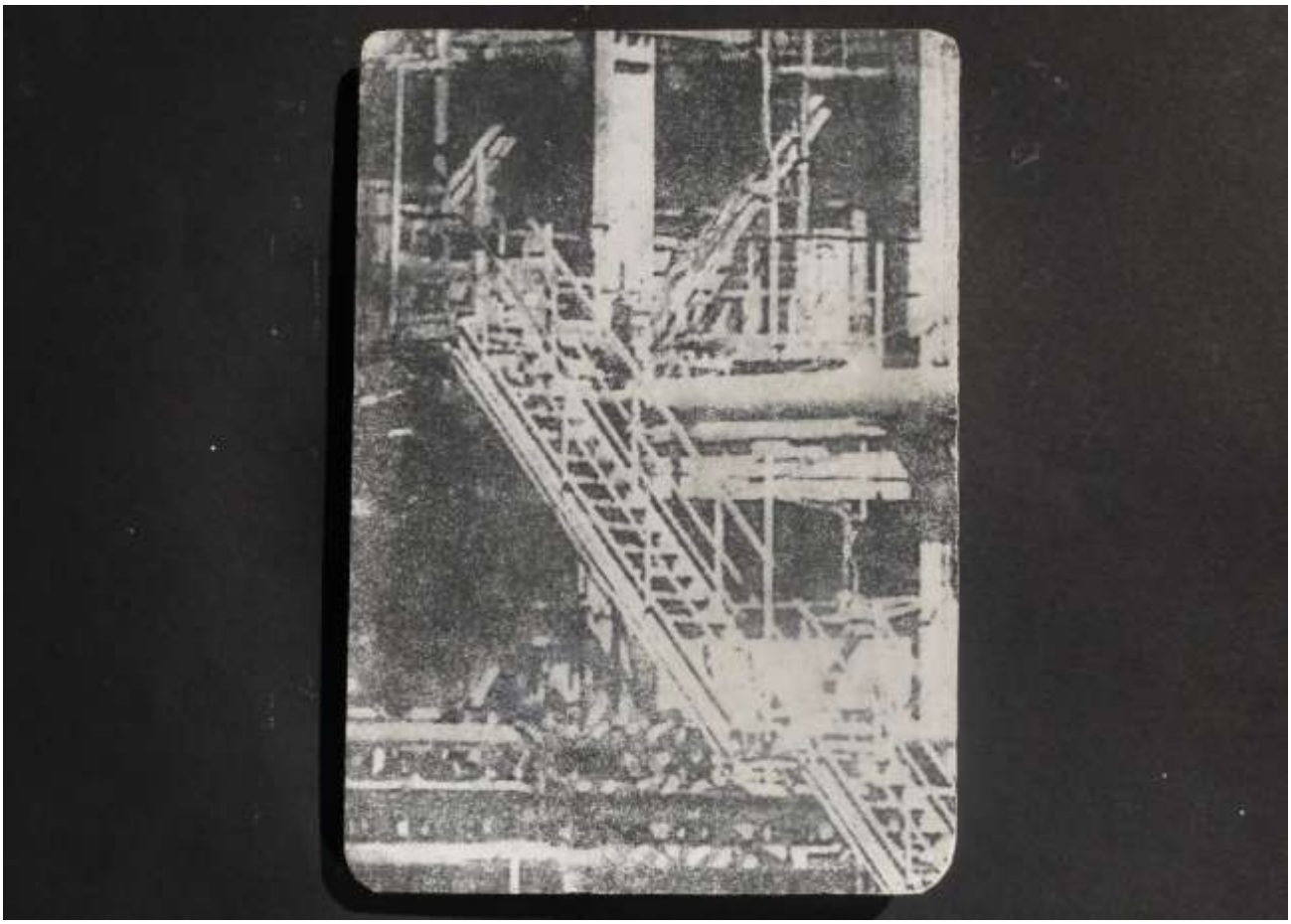
20 x 20 x 2 cm



20 x 20 x 2 cm



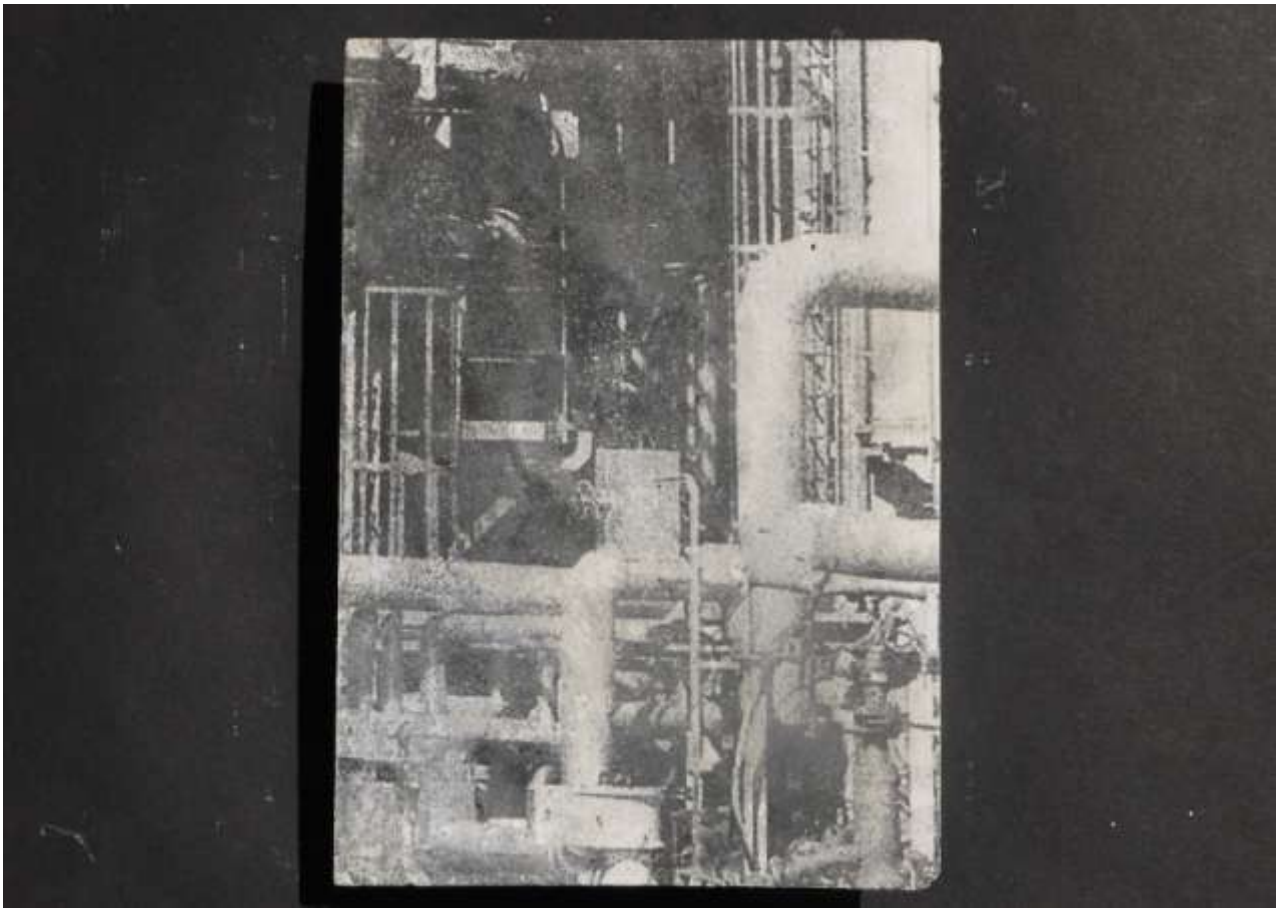
20 x 20 x 2 cm



19 x 14 x 2 cm



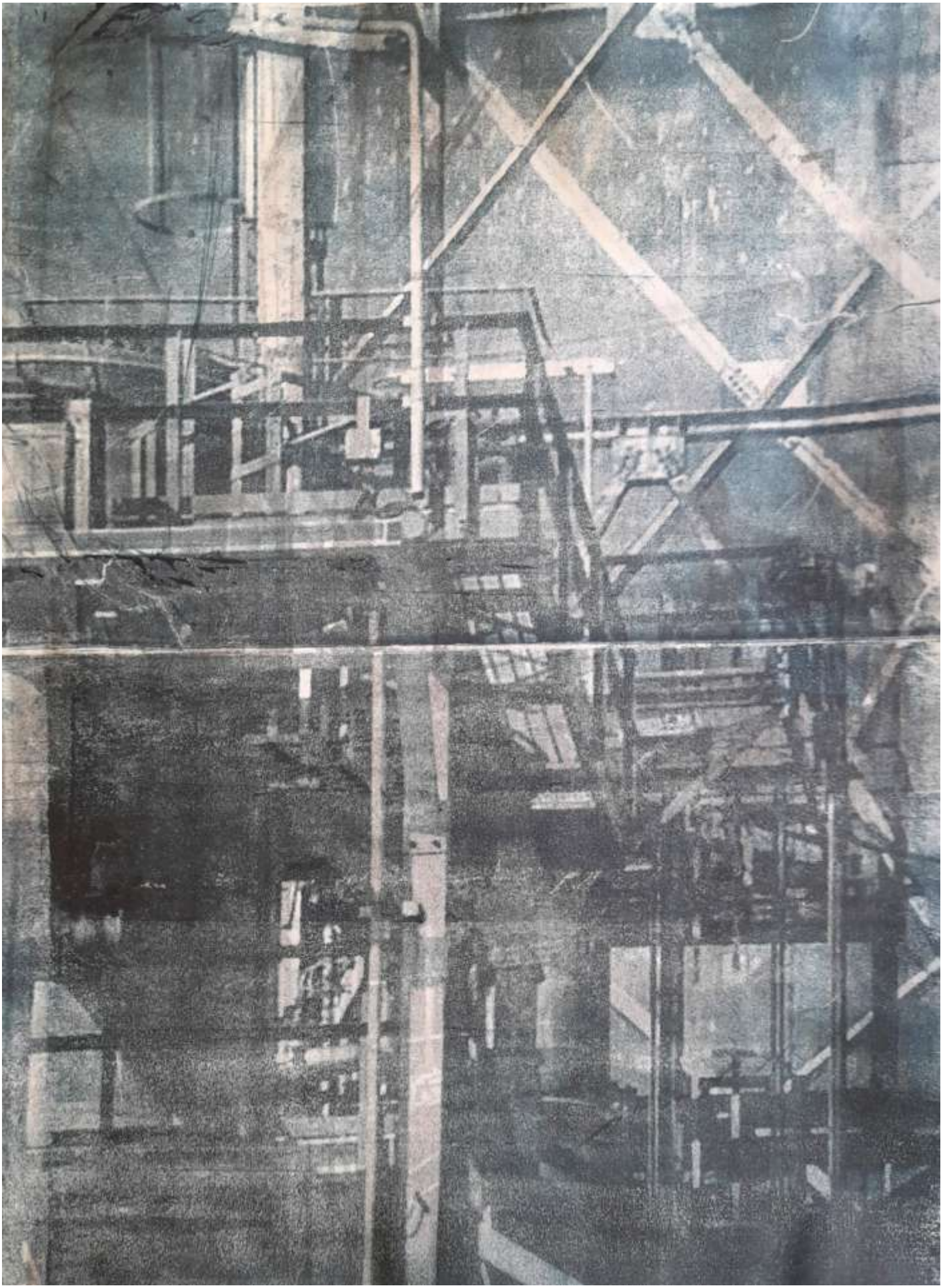
20 x 20 x 2 cm



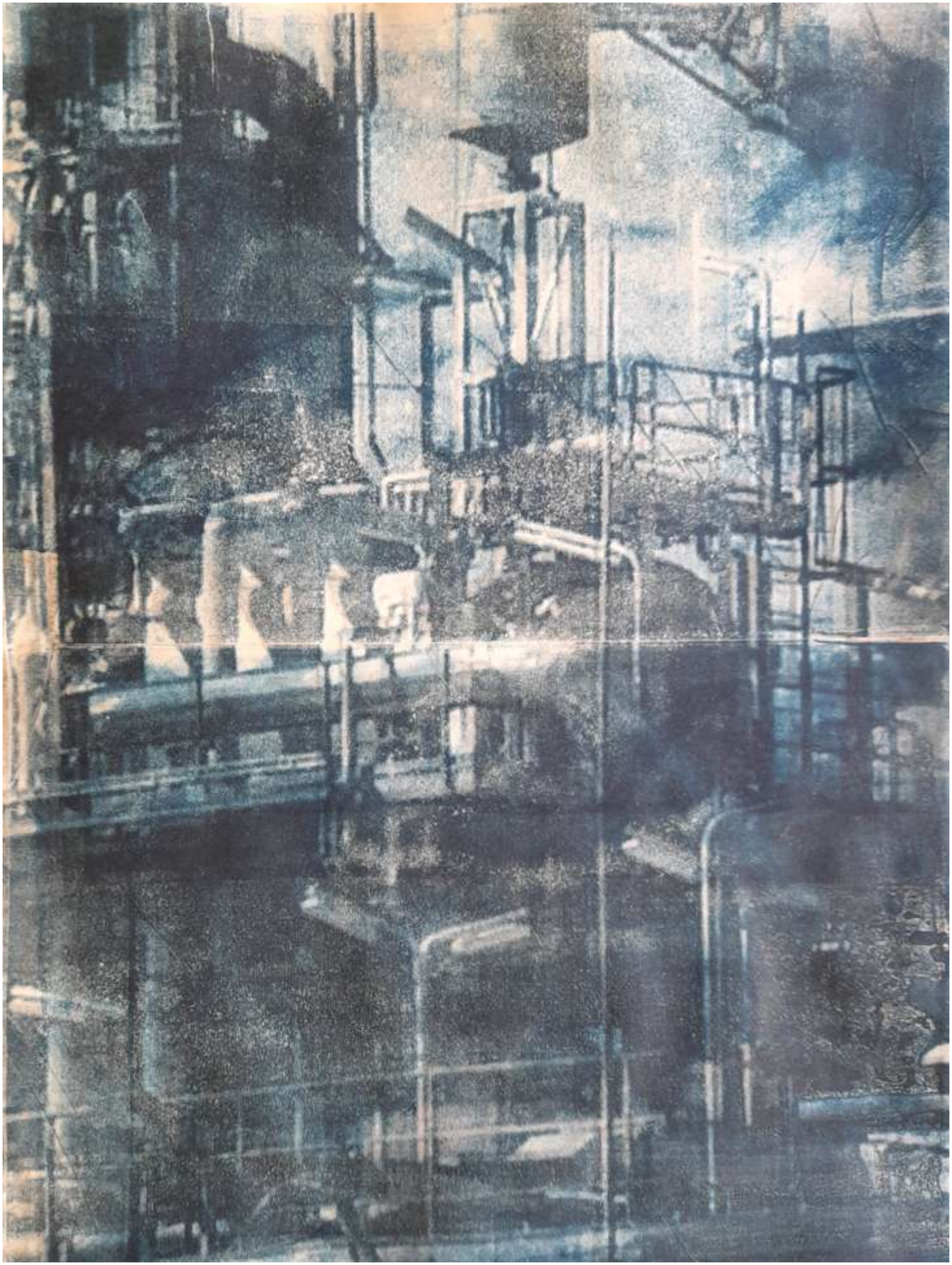
19 x 14 x 2 cm

Setembro de 2022

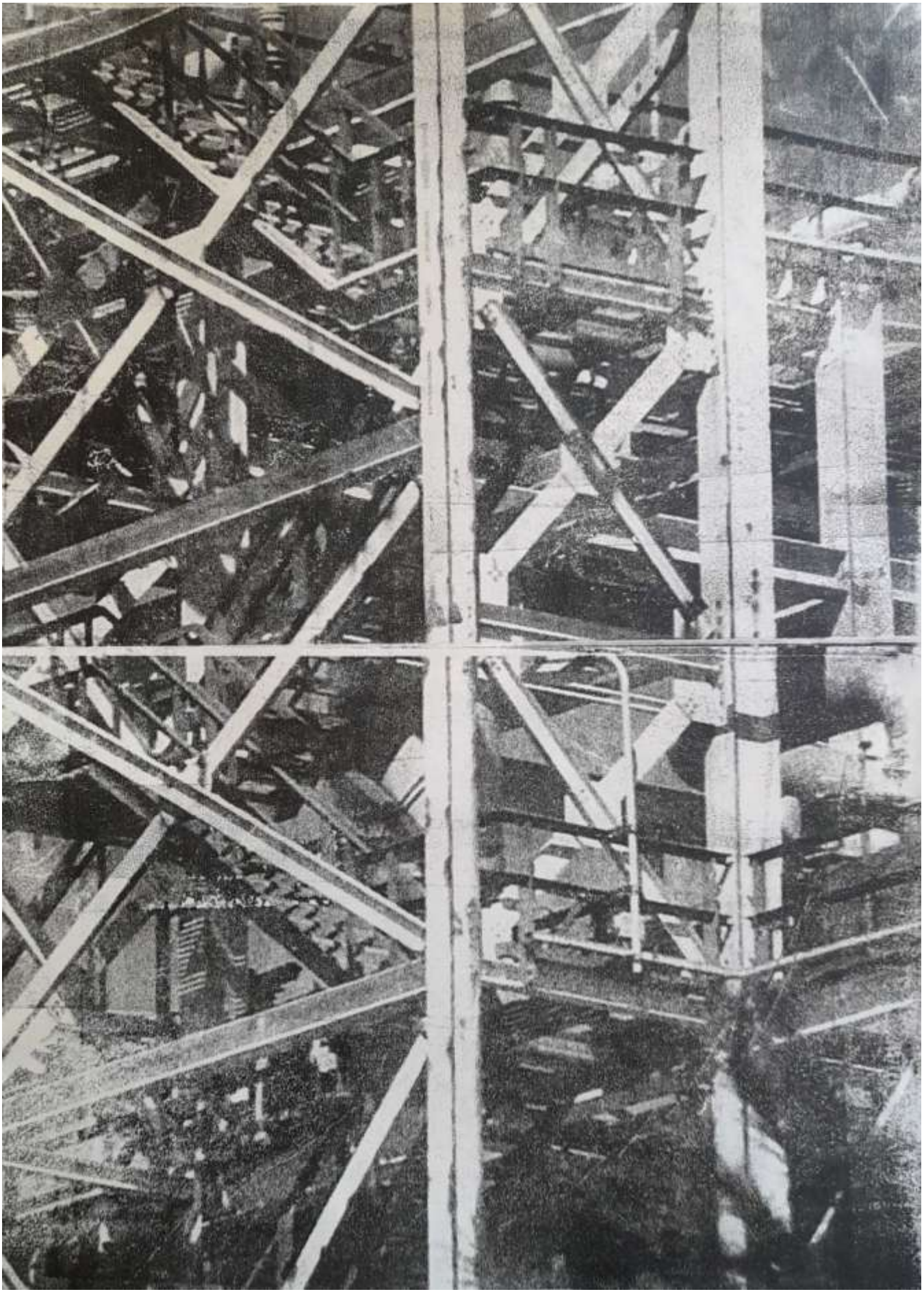
Início do uso da cor



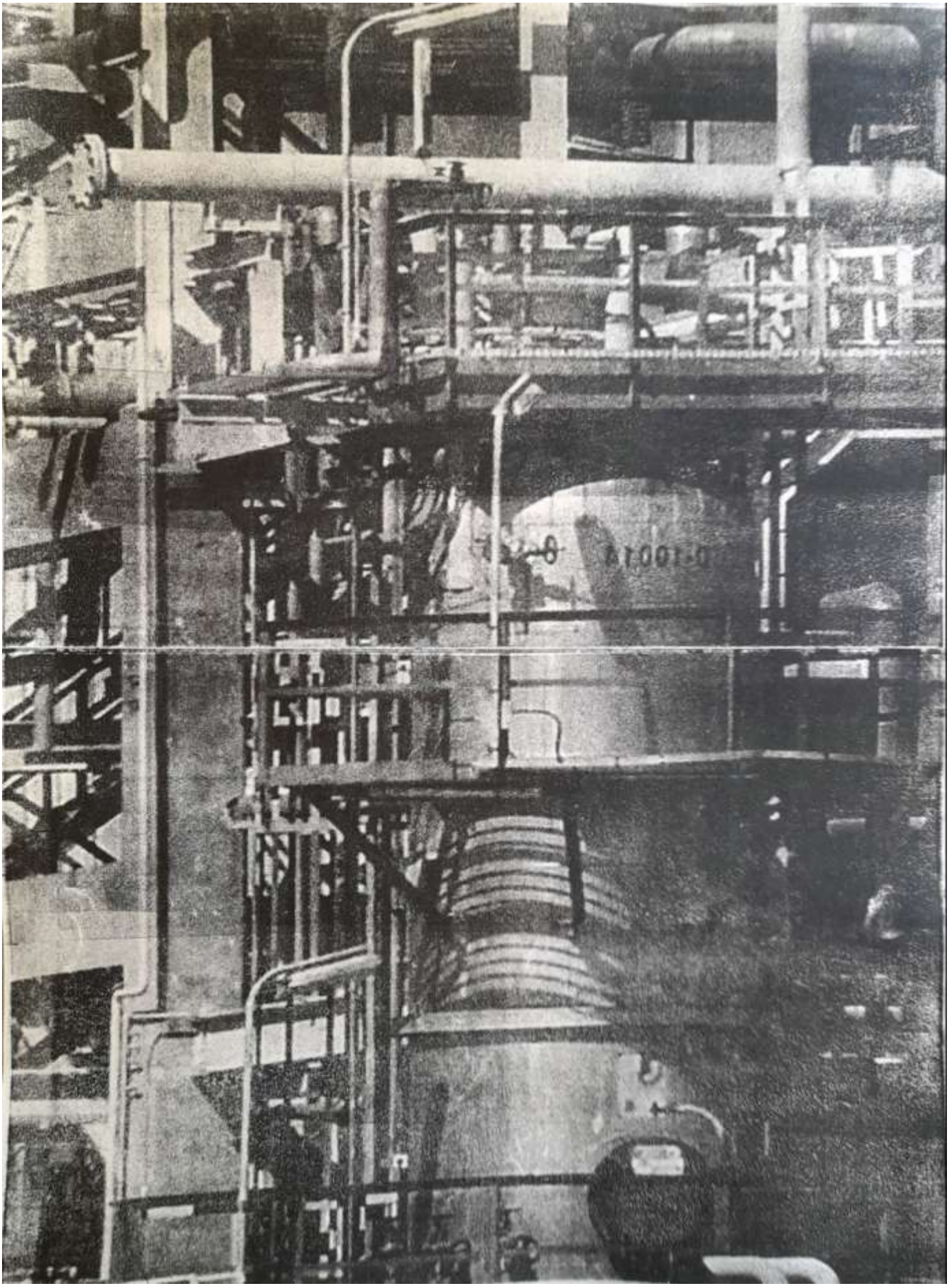
59,4 x 42 cm



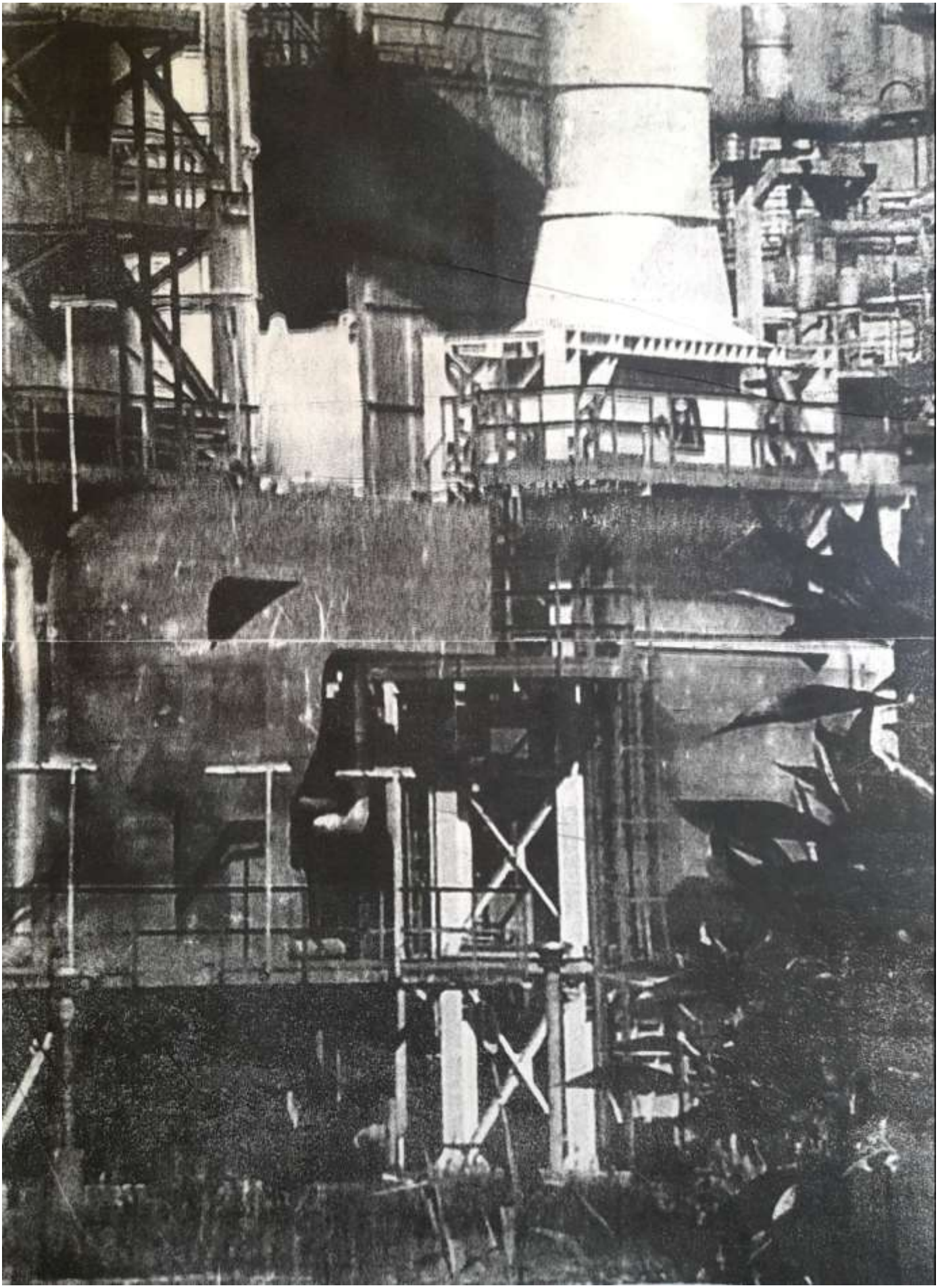
59,4 x 42 cm



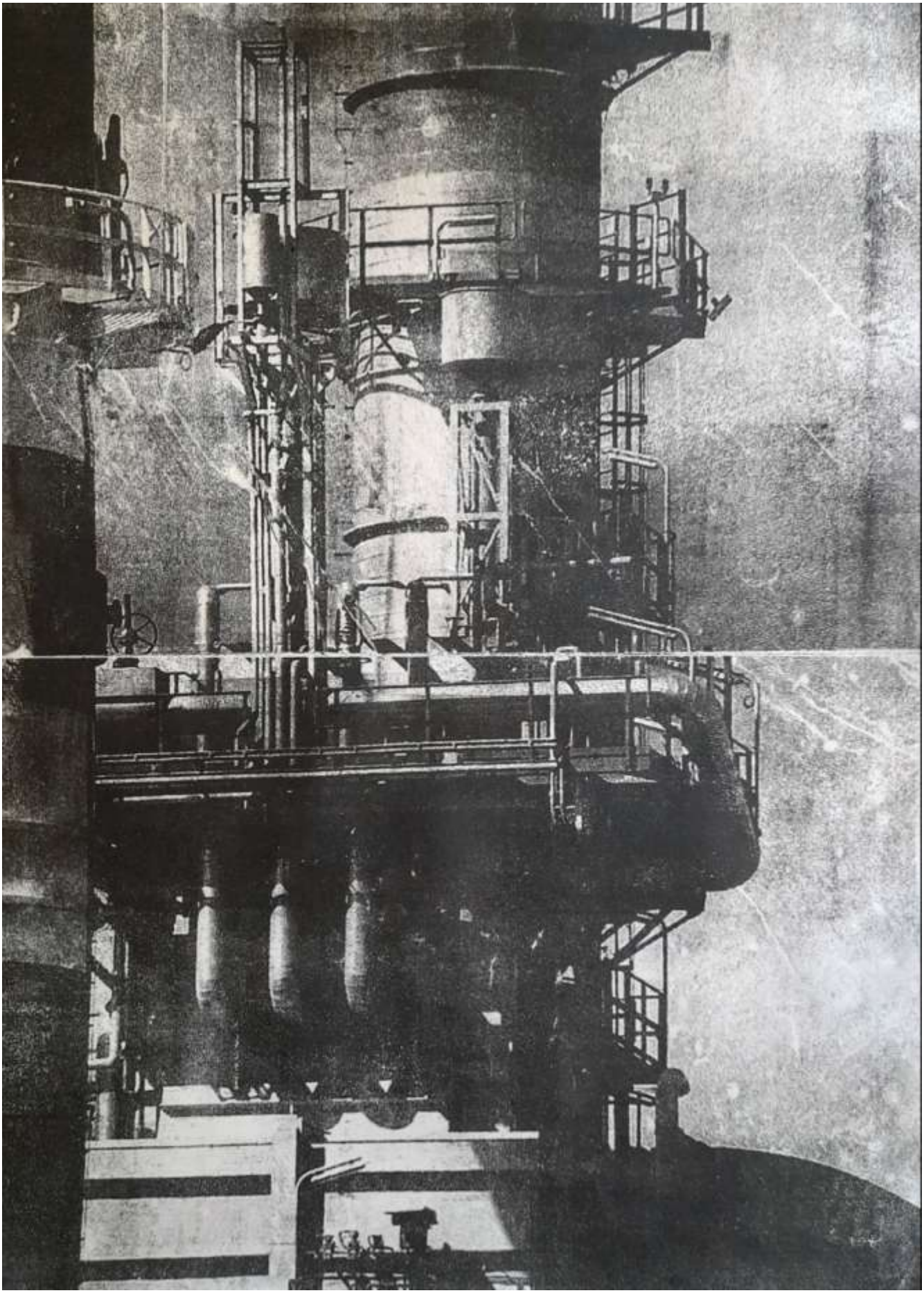
59,4 x 42 cm



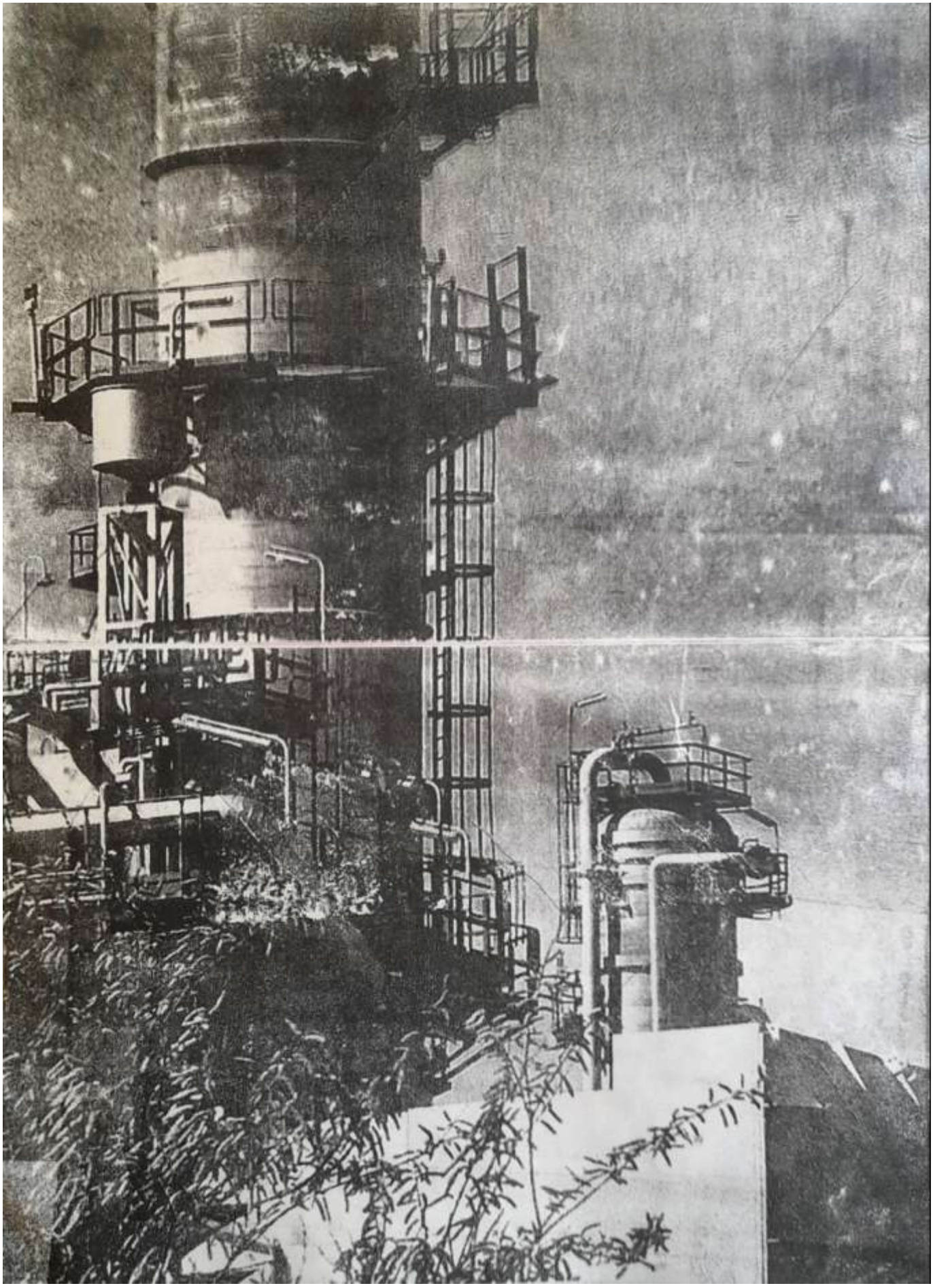
59,4 x 42 cm



59,4 x 42 cm



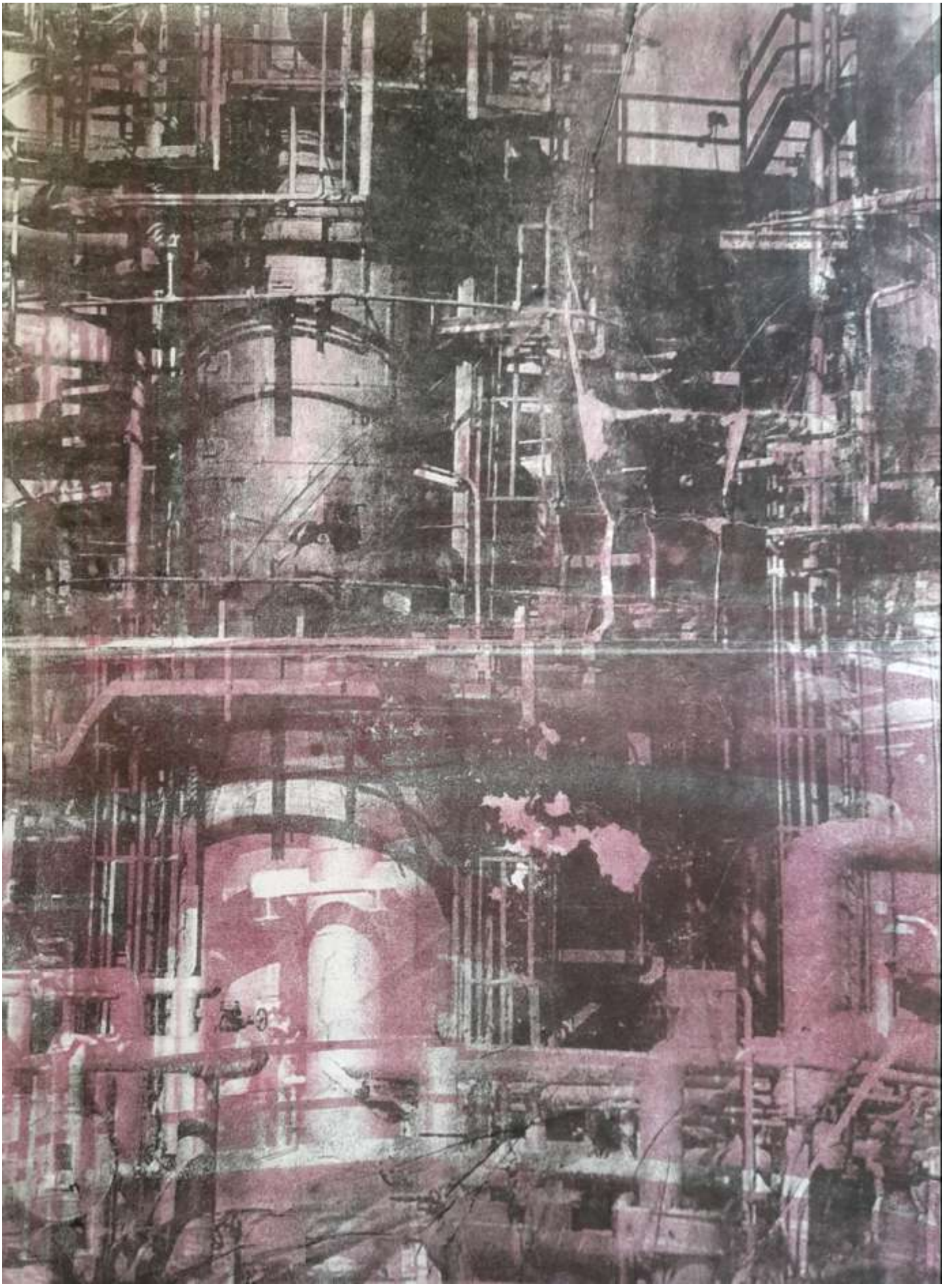
59,4 x 42 cm



59,4 x 42 cm



59,4 x 42 cm



59,4 x 42 cm



59,4 x 42 cm



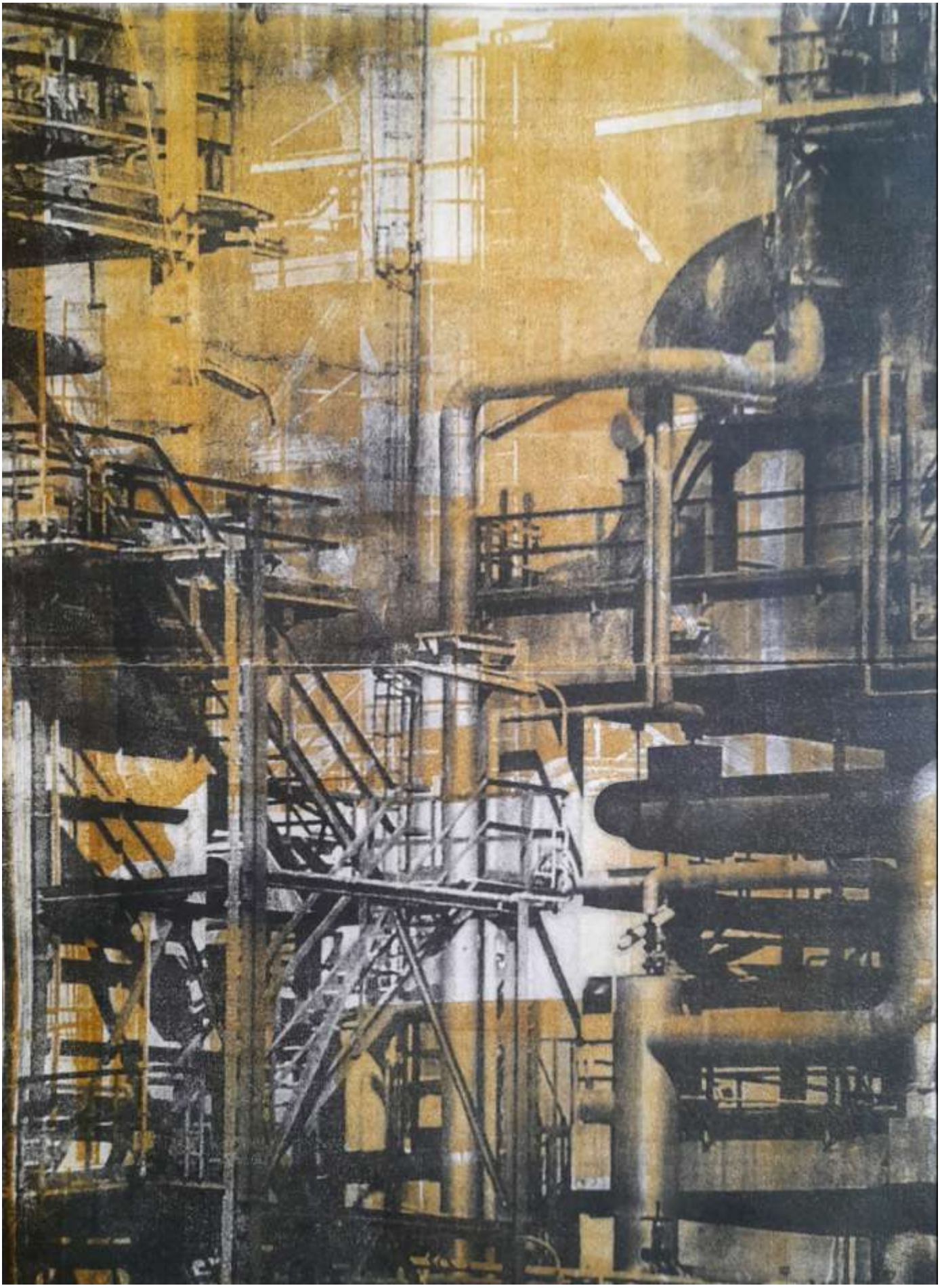
59,4 x 42 cm



59,4 x 42 cm



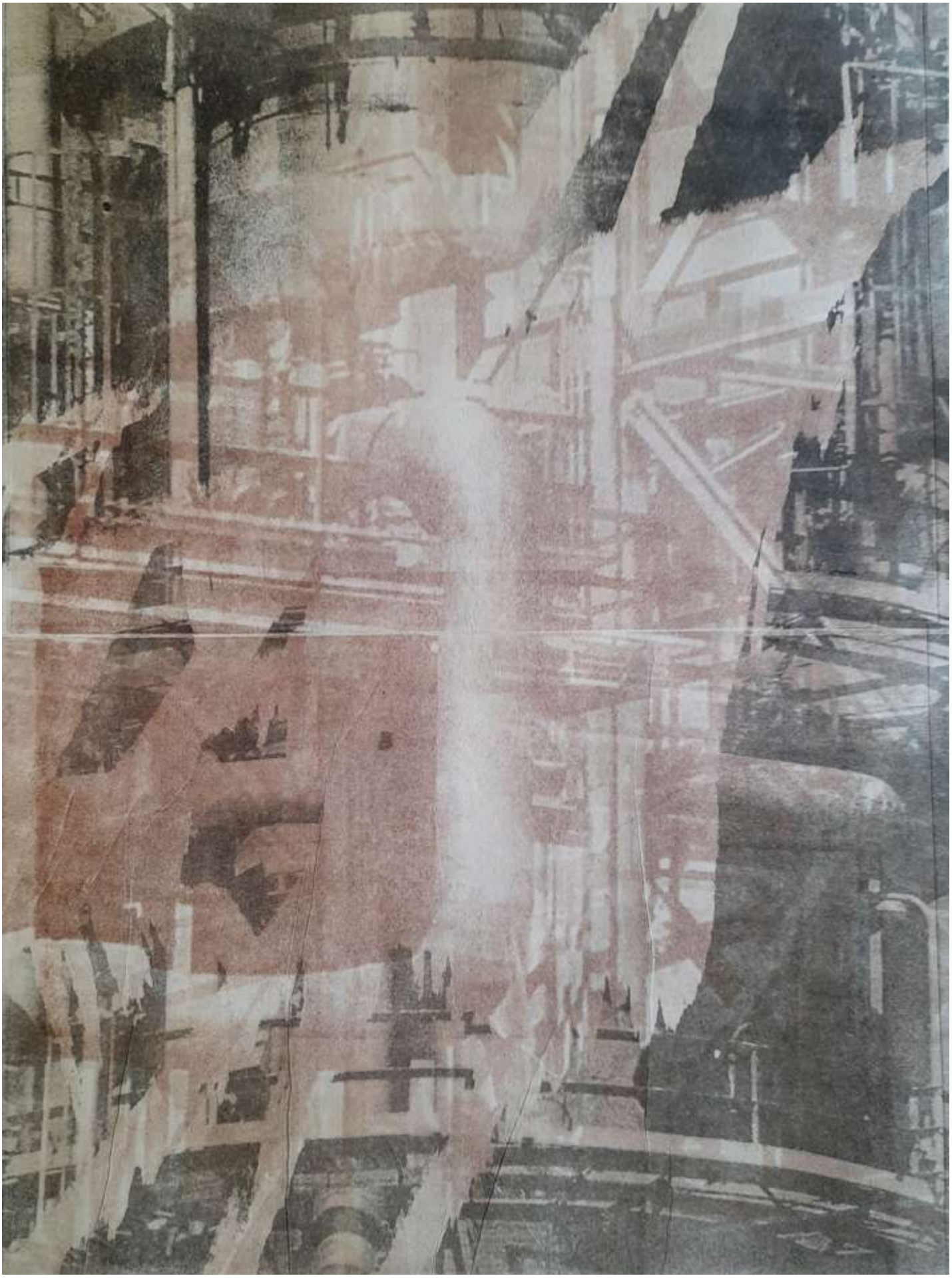
59,4 x 42 cm



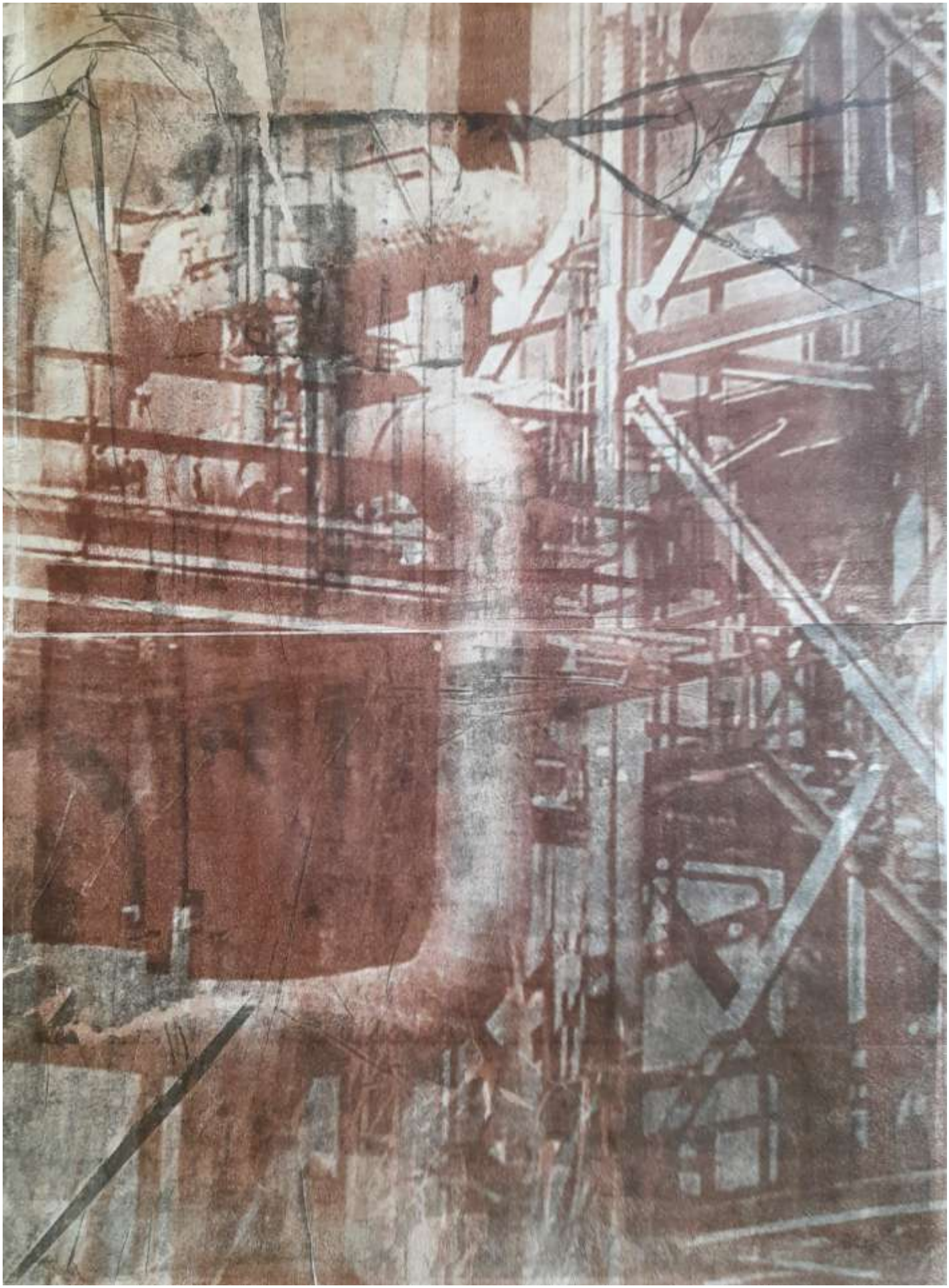
59,4 x 42 cm



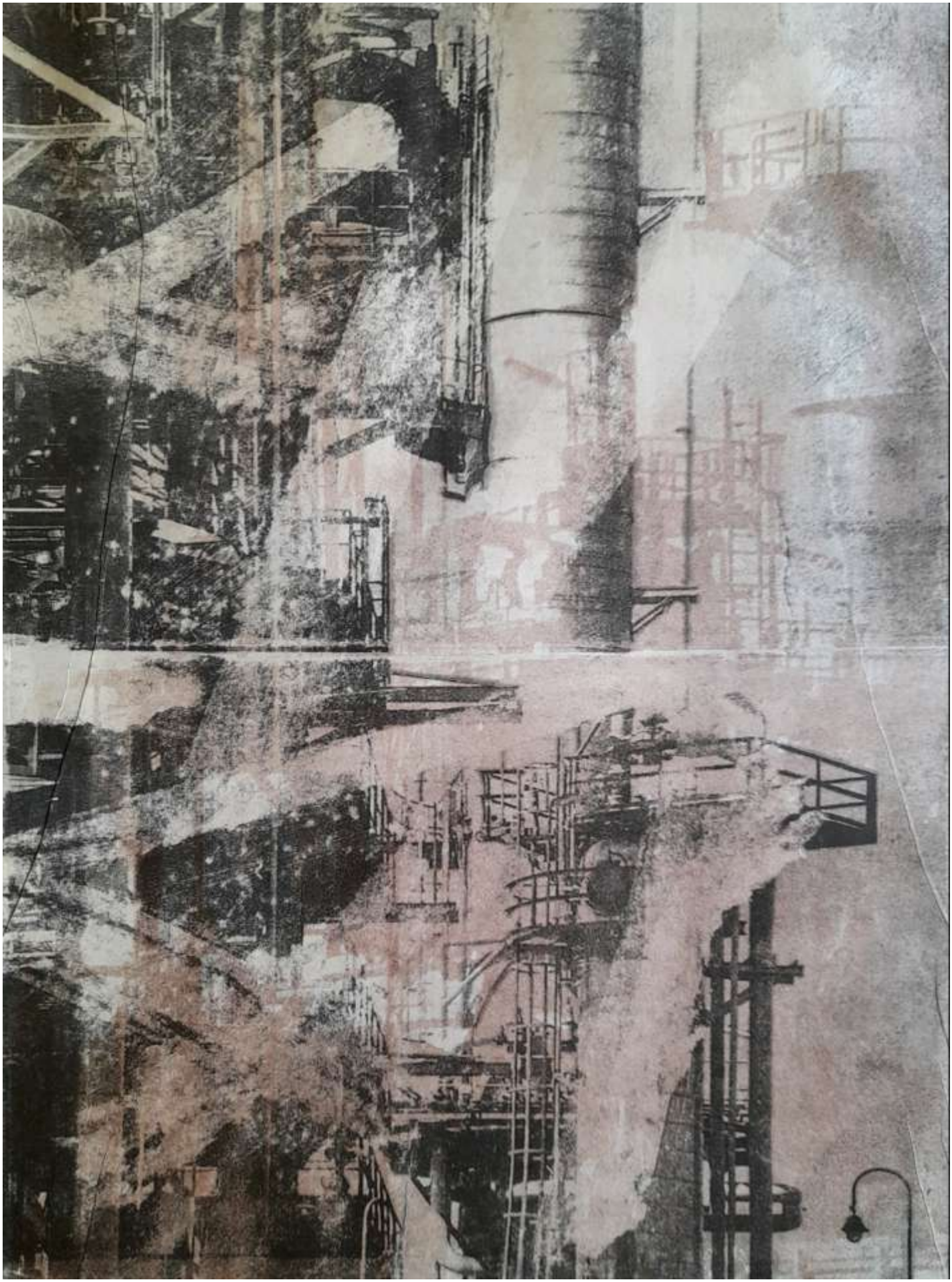
59,4 x 42 cm



59,4 x 42 cm



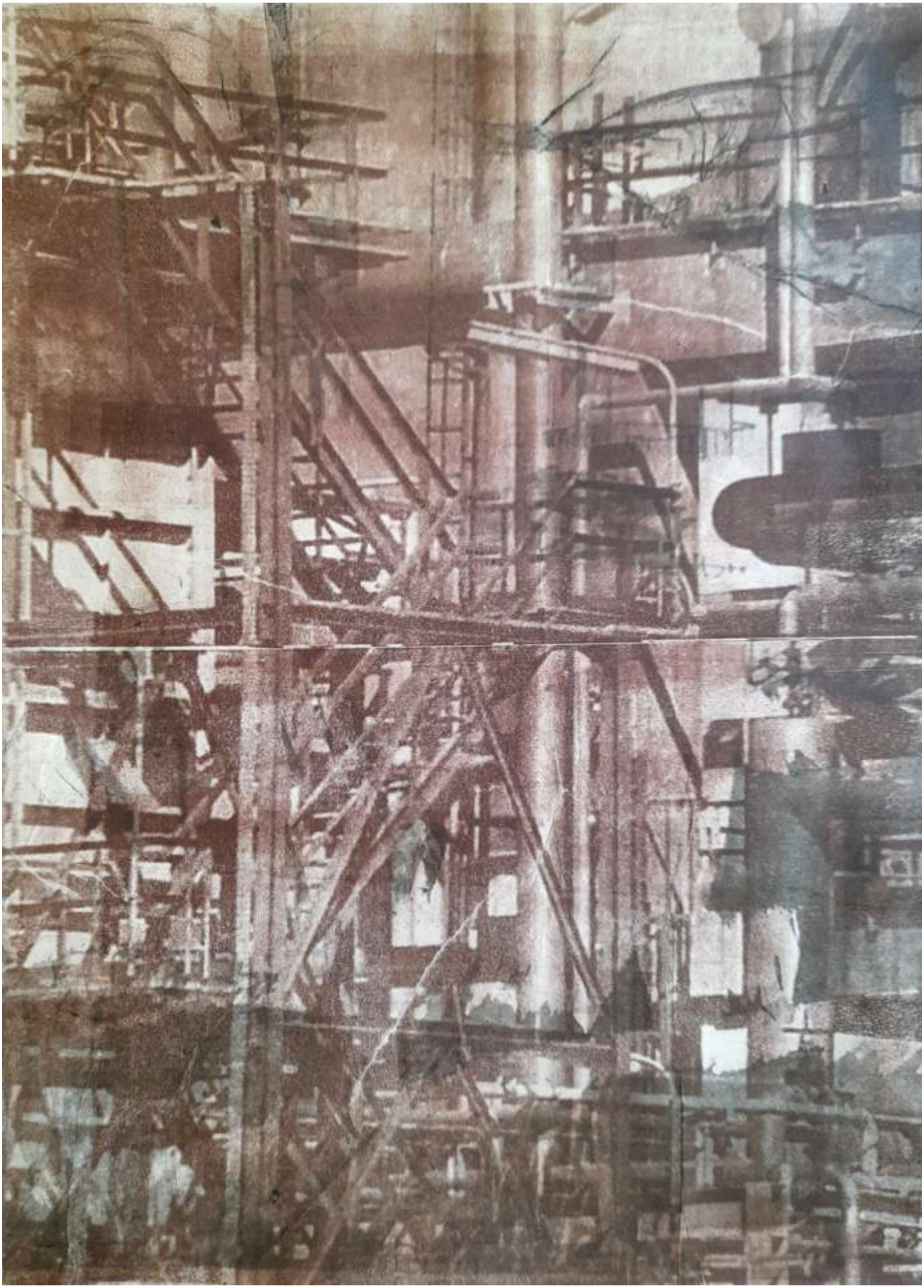
59,4 x 42 cm



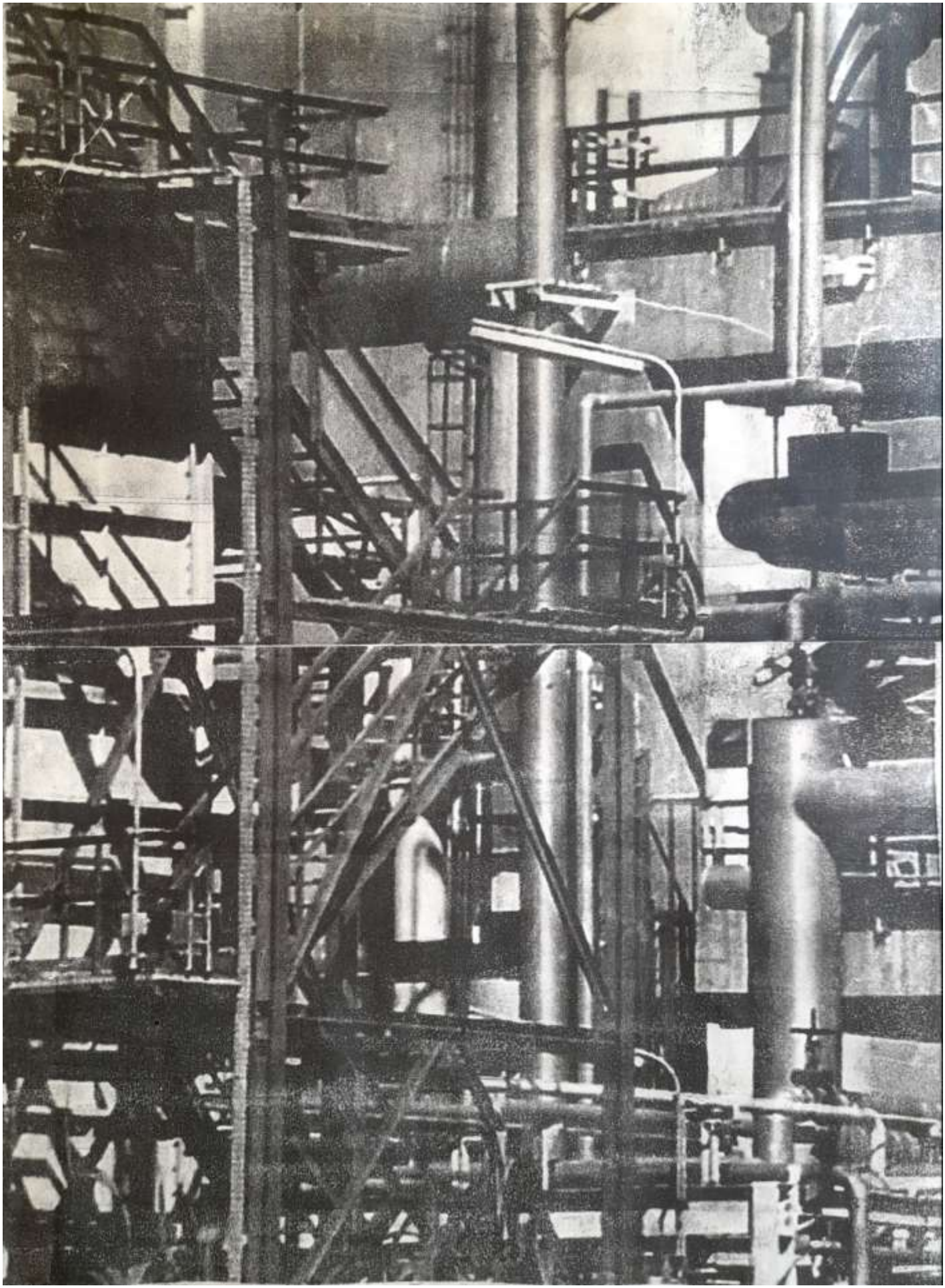
59,4 x 42 cm



59,4 x 42 cm



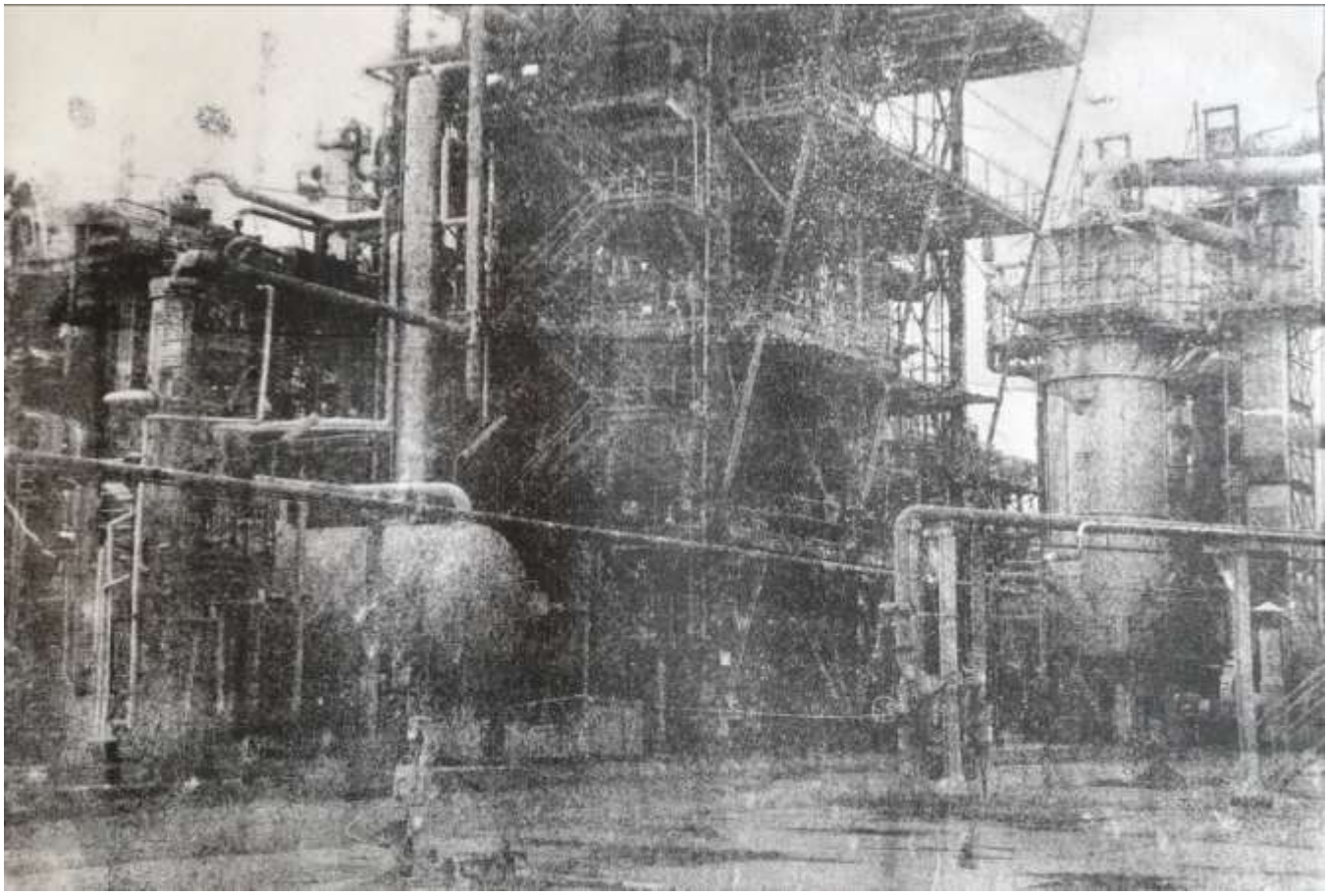
59,4 x 42 cm



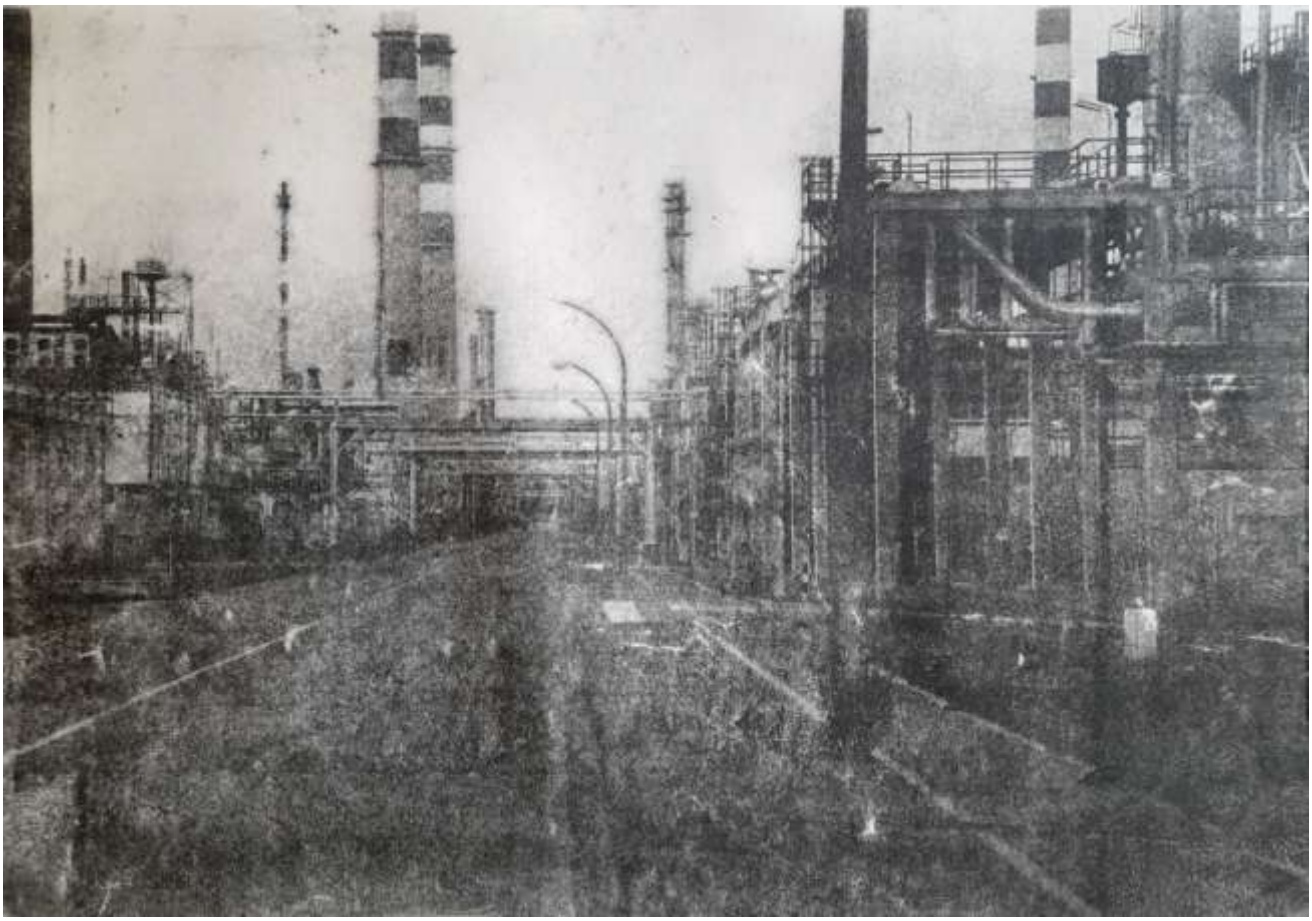
59,4 x 42 cm

Outubro de 2022

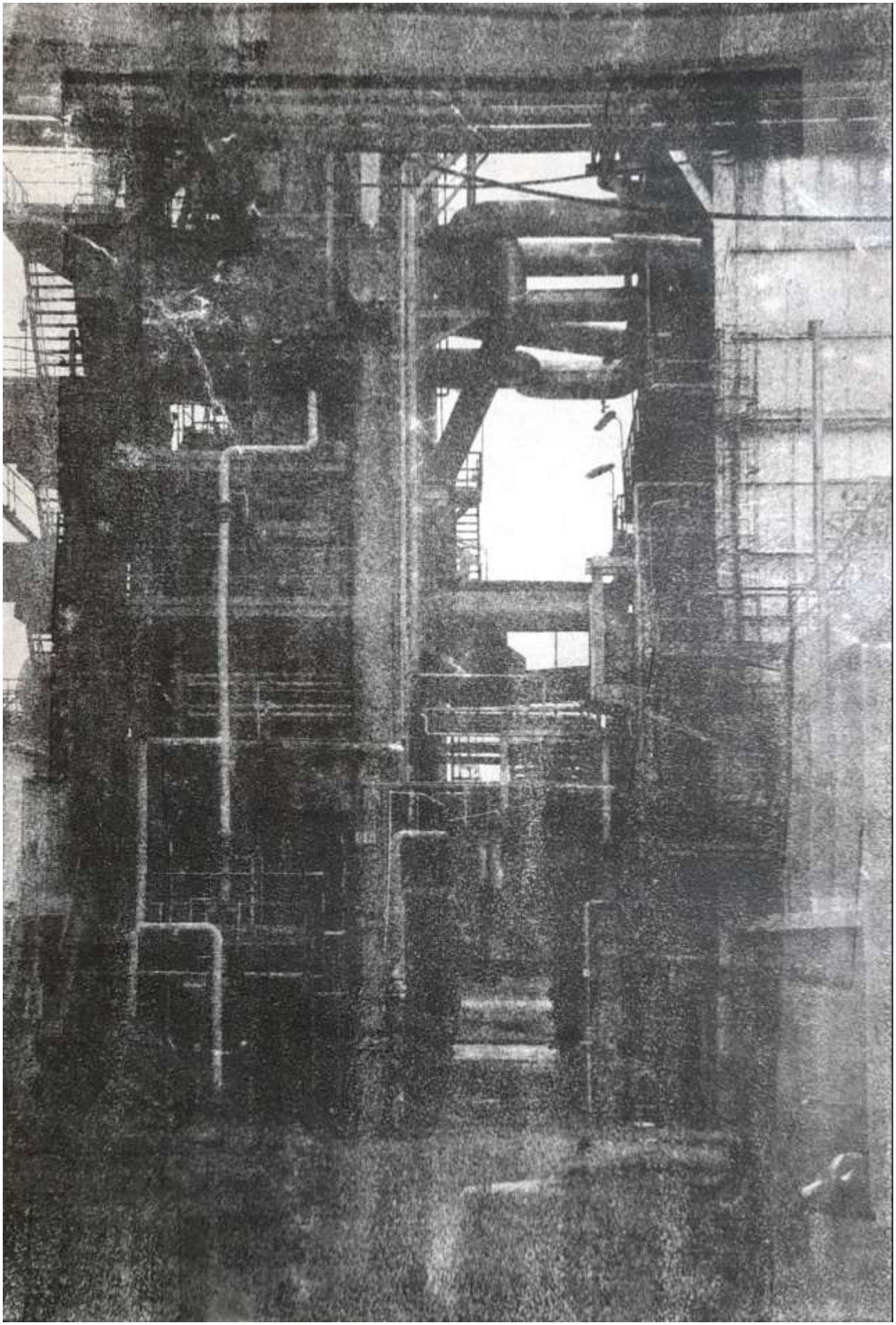
Entrada no interior da refinaria, primeira recolha de imagens



29,7 x 42 cm



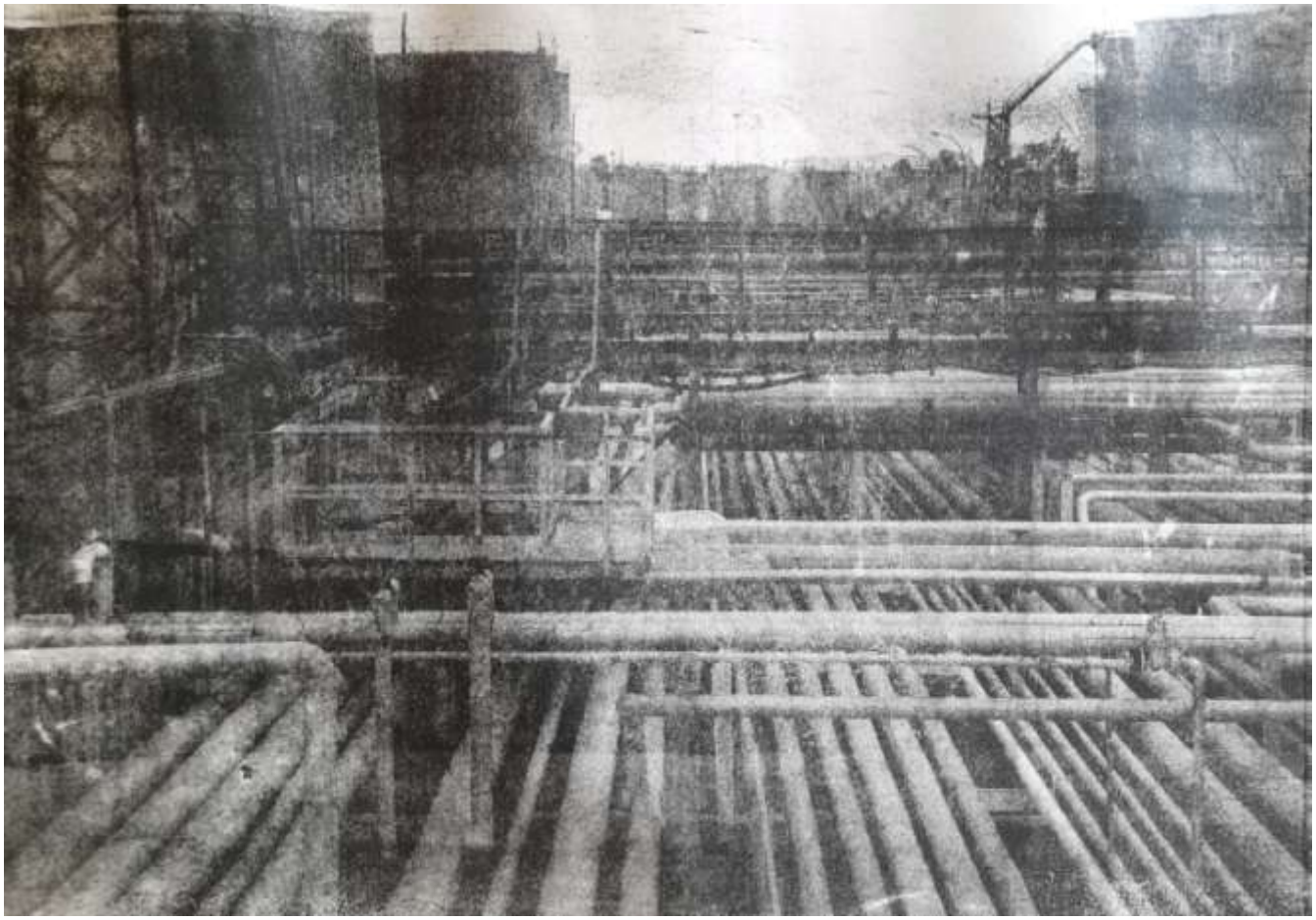
29,7 x 42 cm



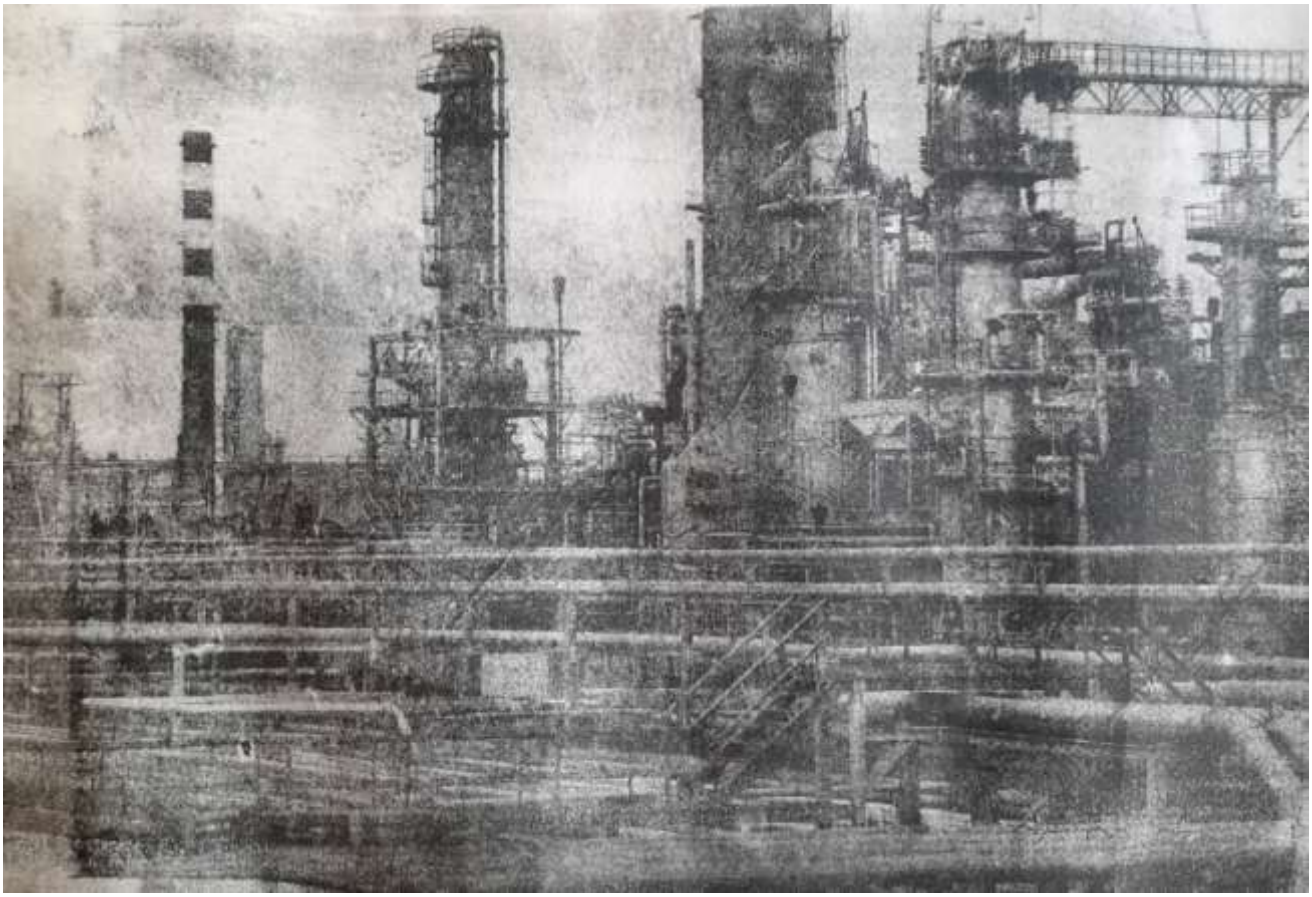
29,7 x 42 cm



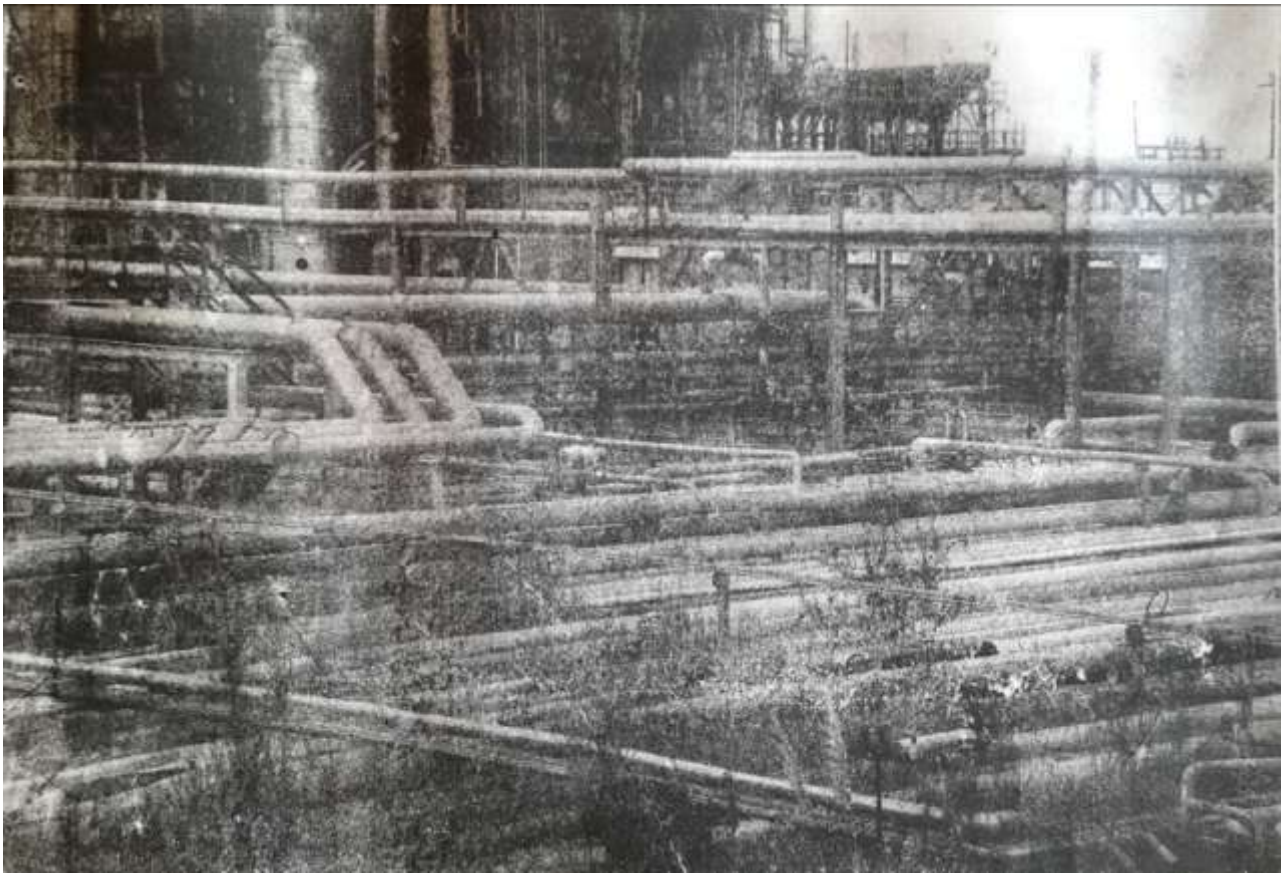
29,7 x 42 cm



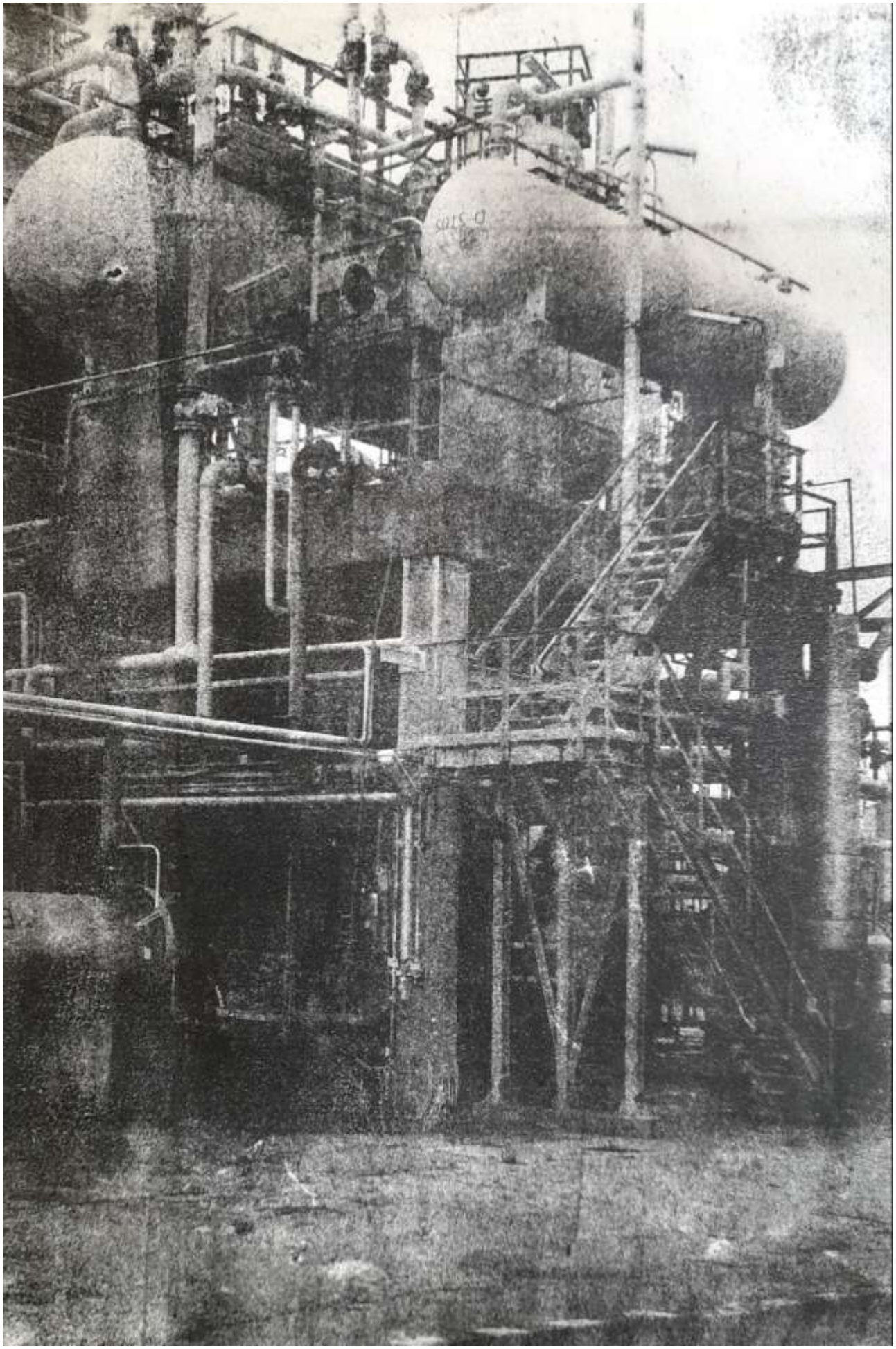
29,7 x 42 cm



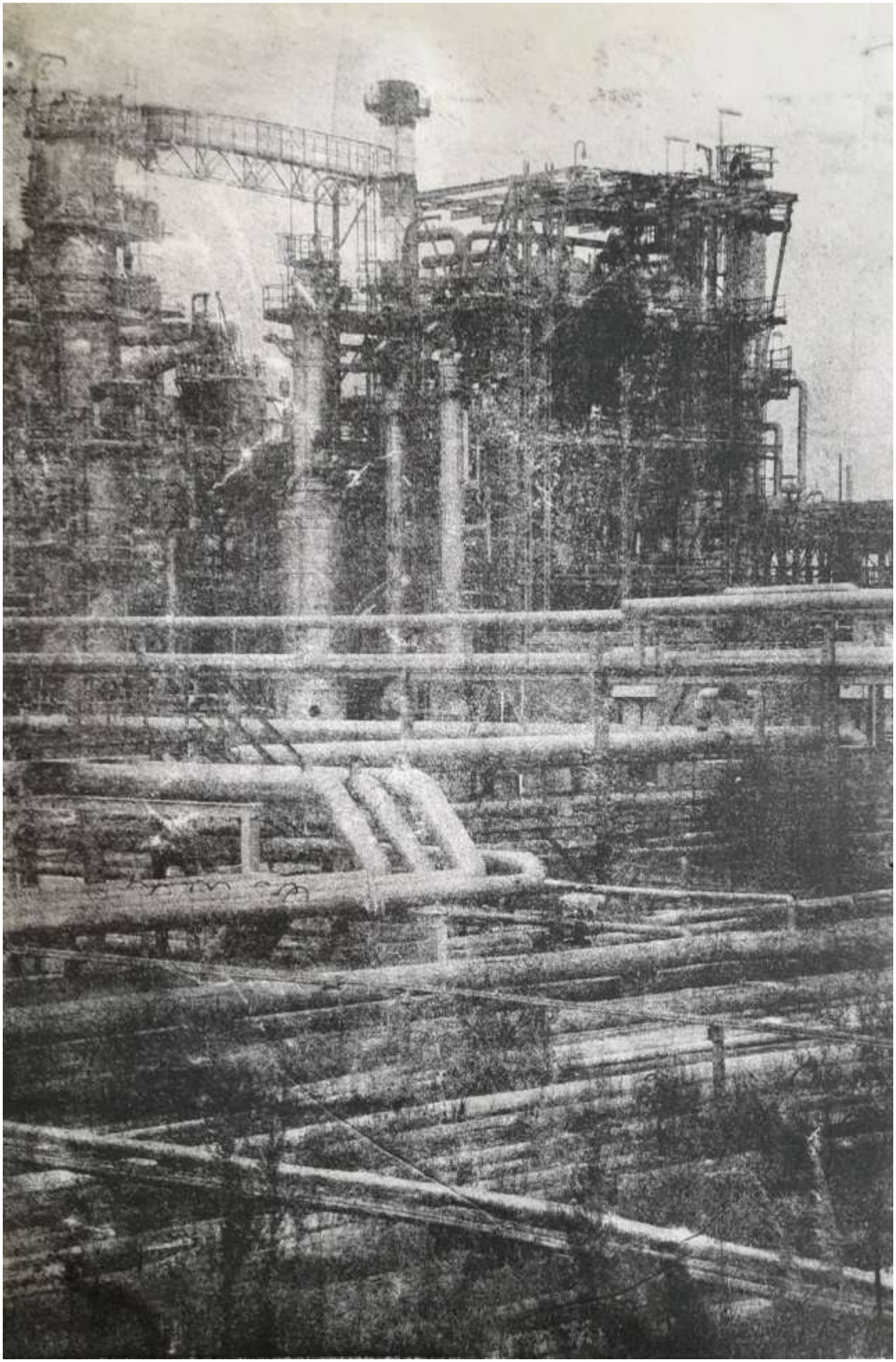
29,7 x 42 cm



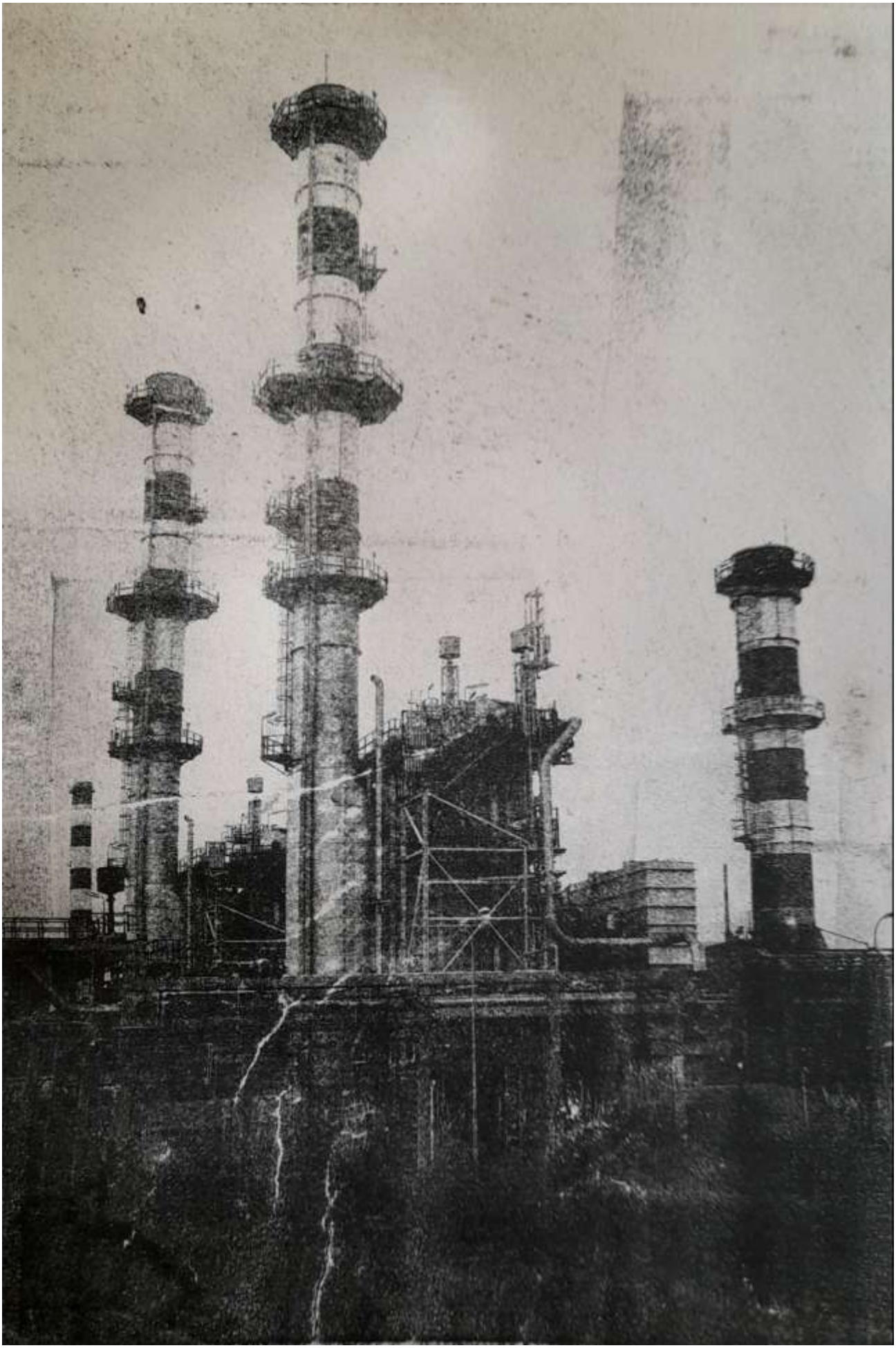
29,7 x 42 cm



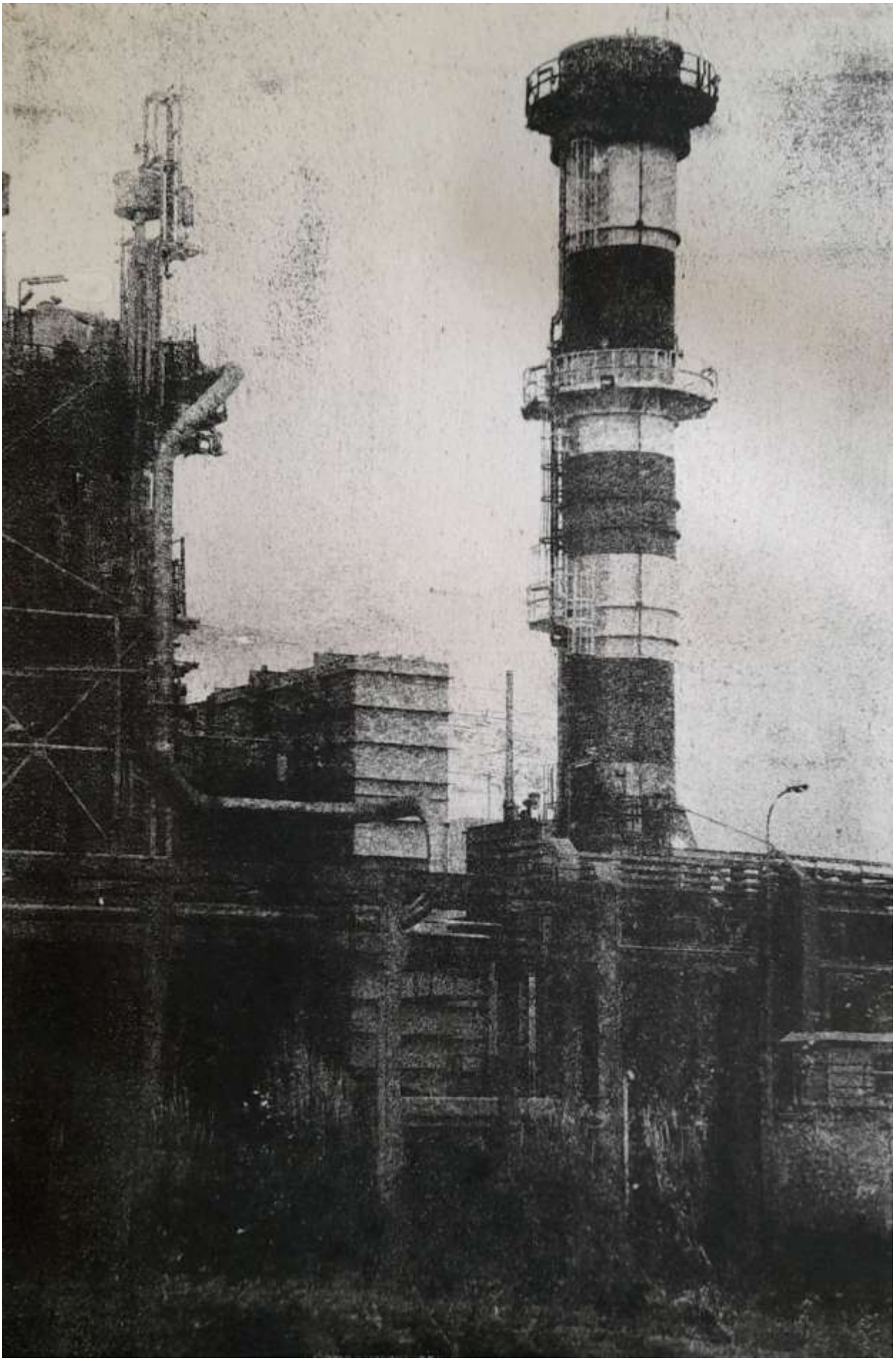
29,7 x 42 cm



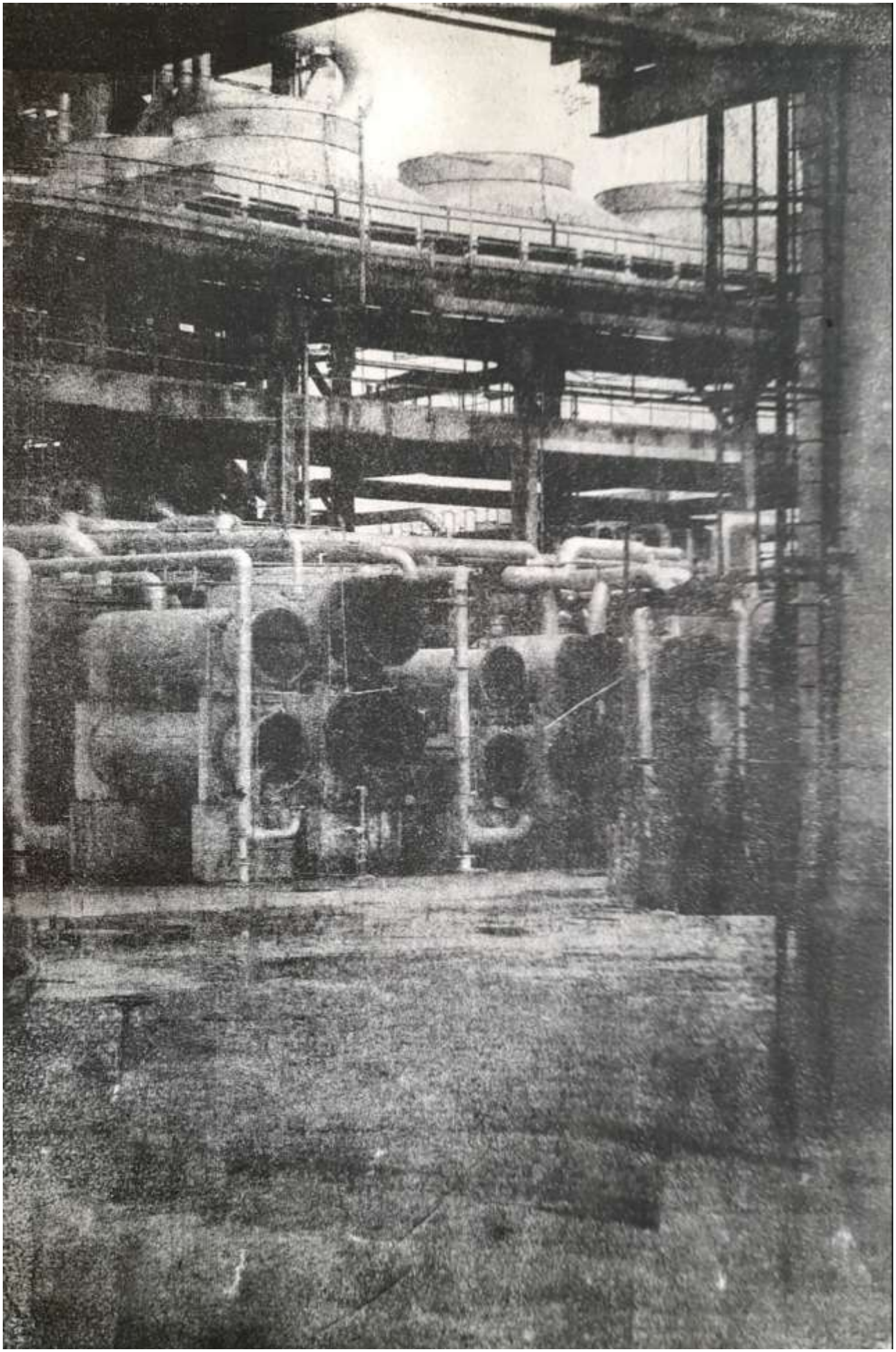
29,7 x 42 cm



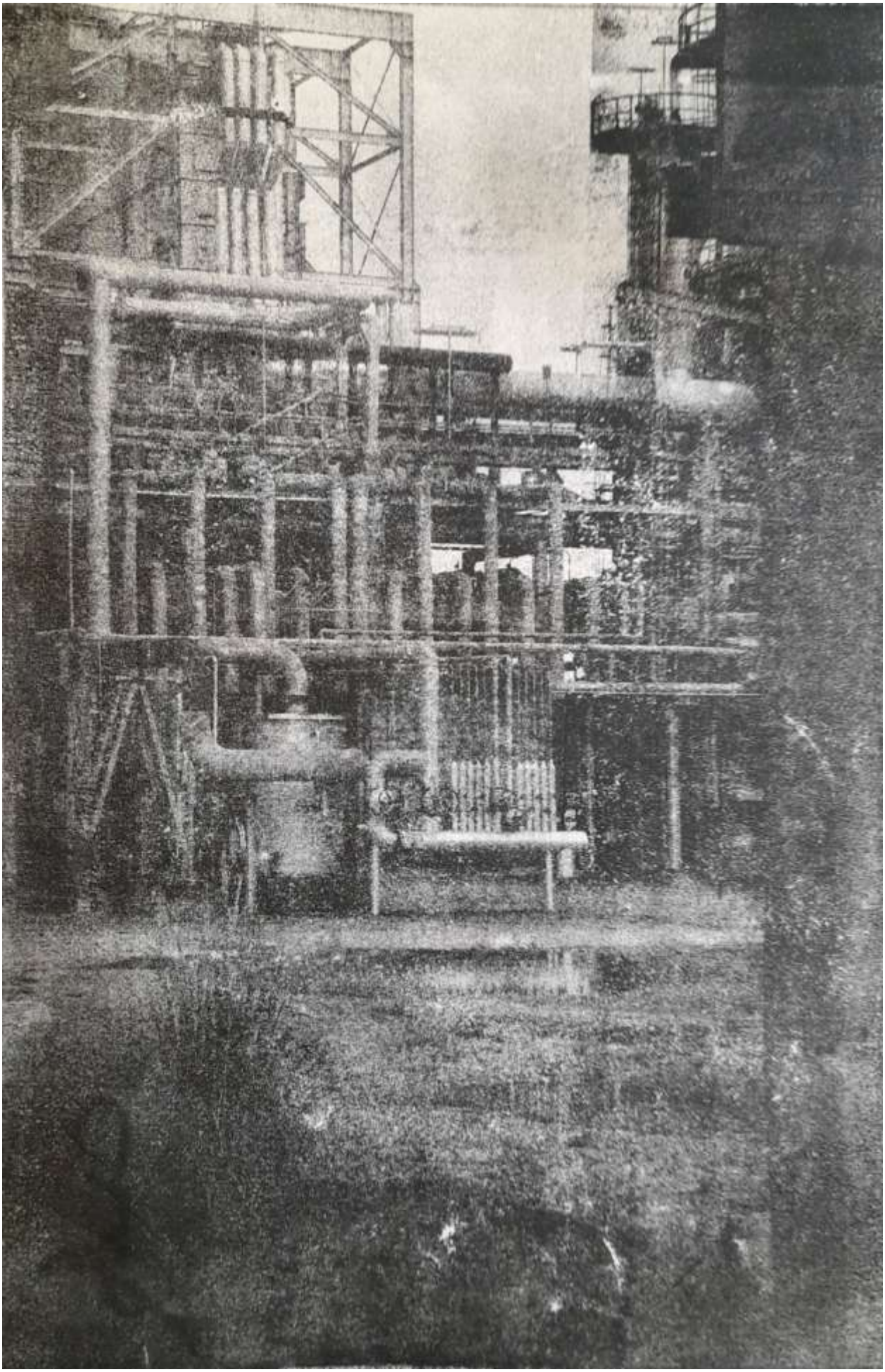
29,7 x 42 cm



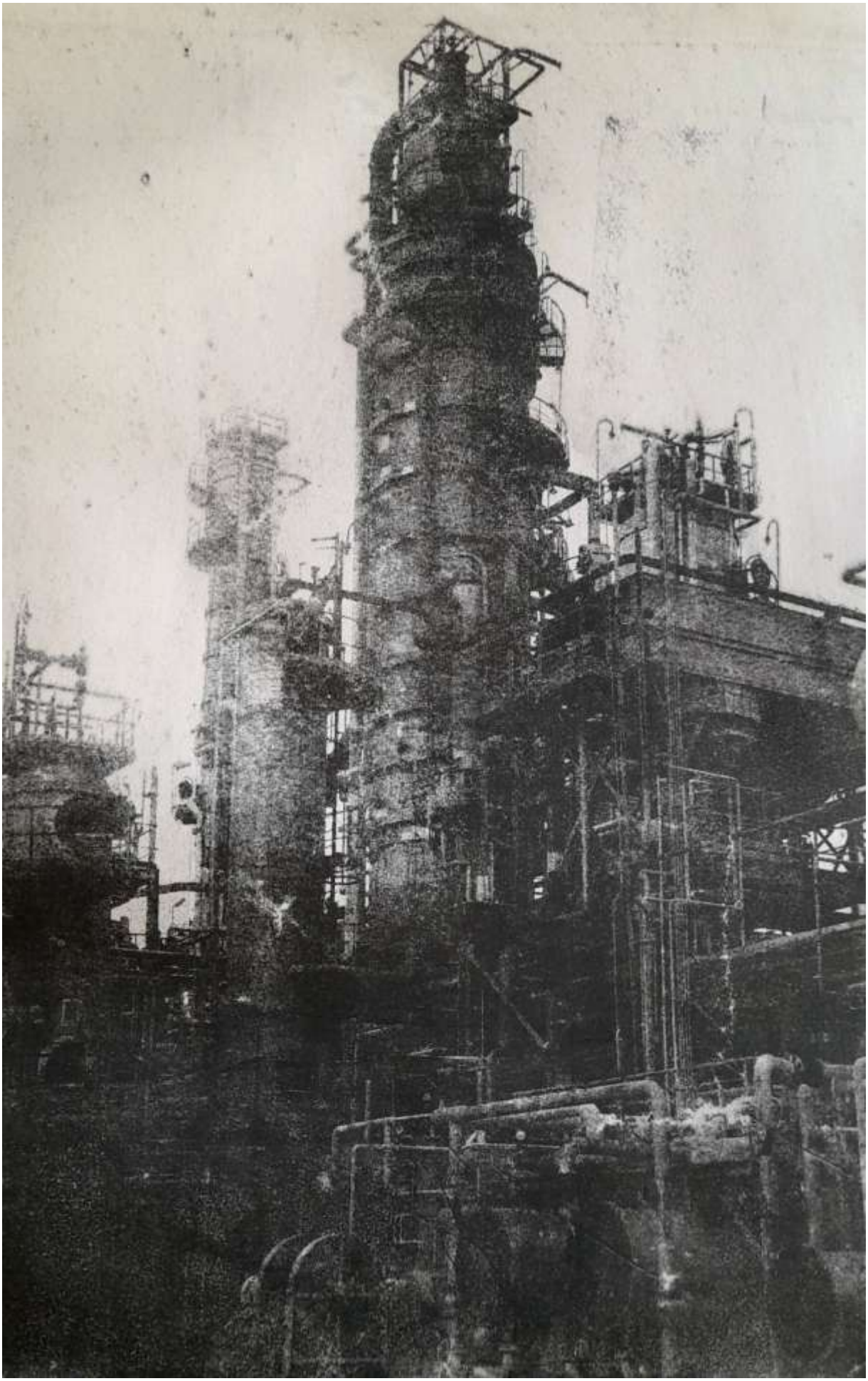
29,7 x 42 cm



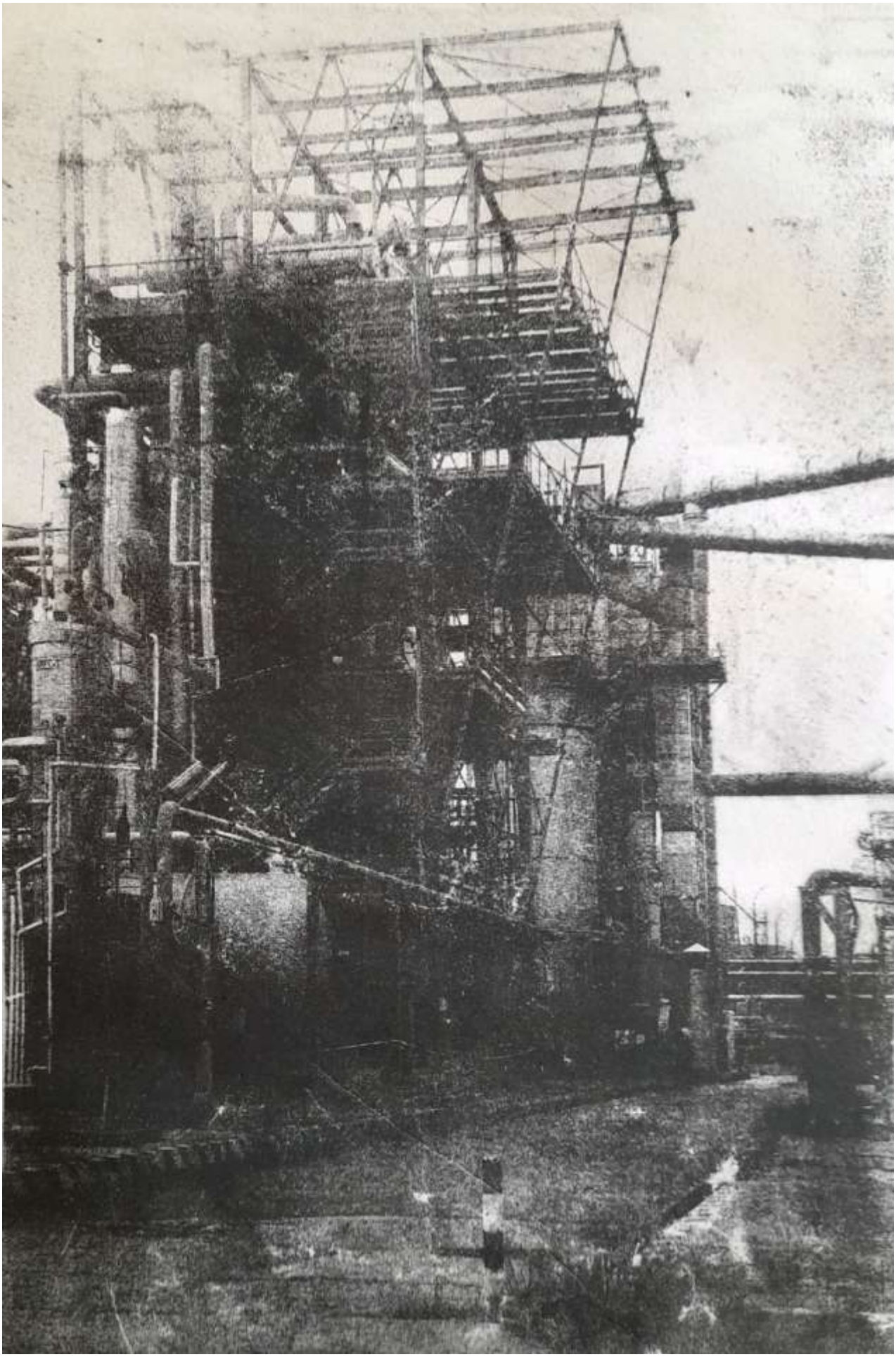
29,7 x 42 cm



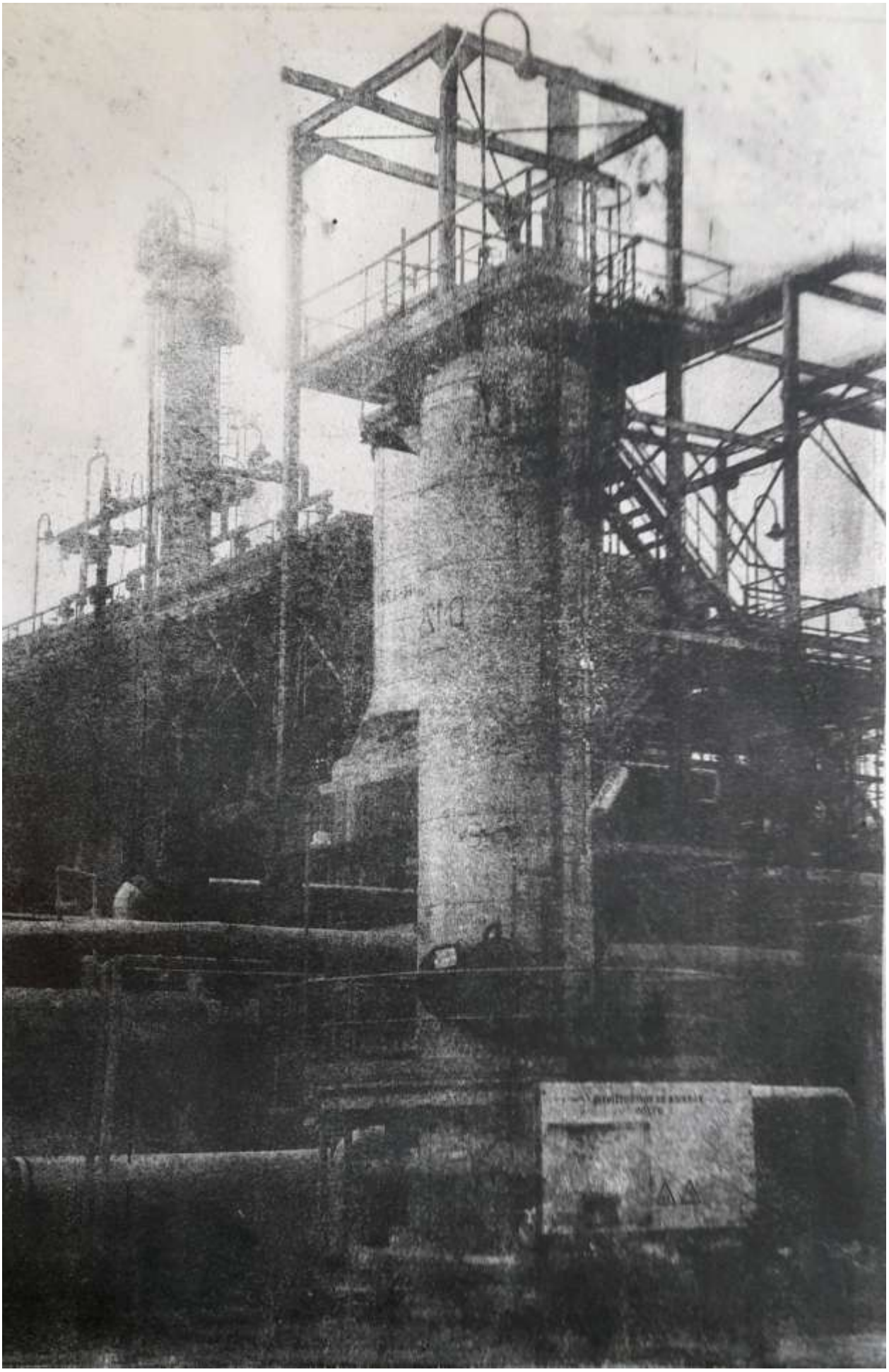
29,7 x 42 cm



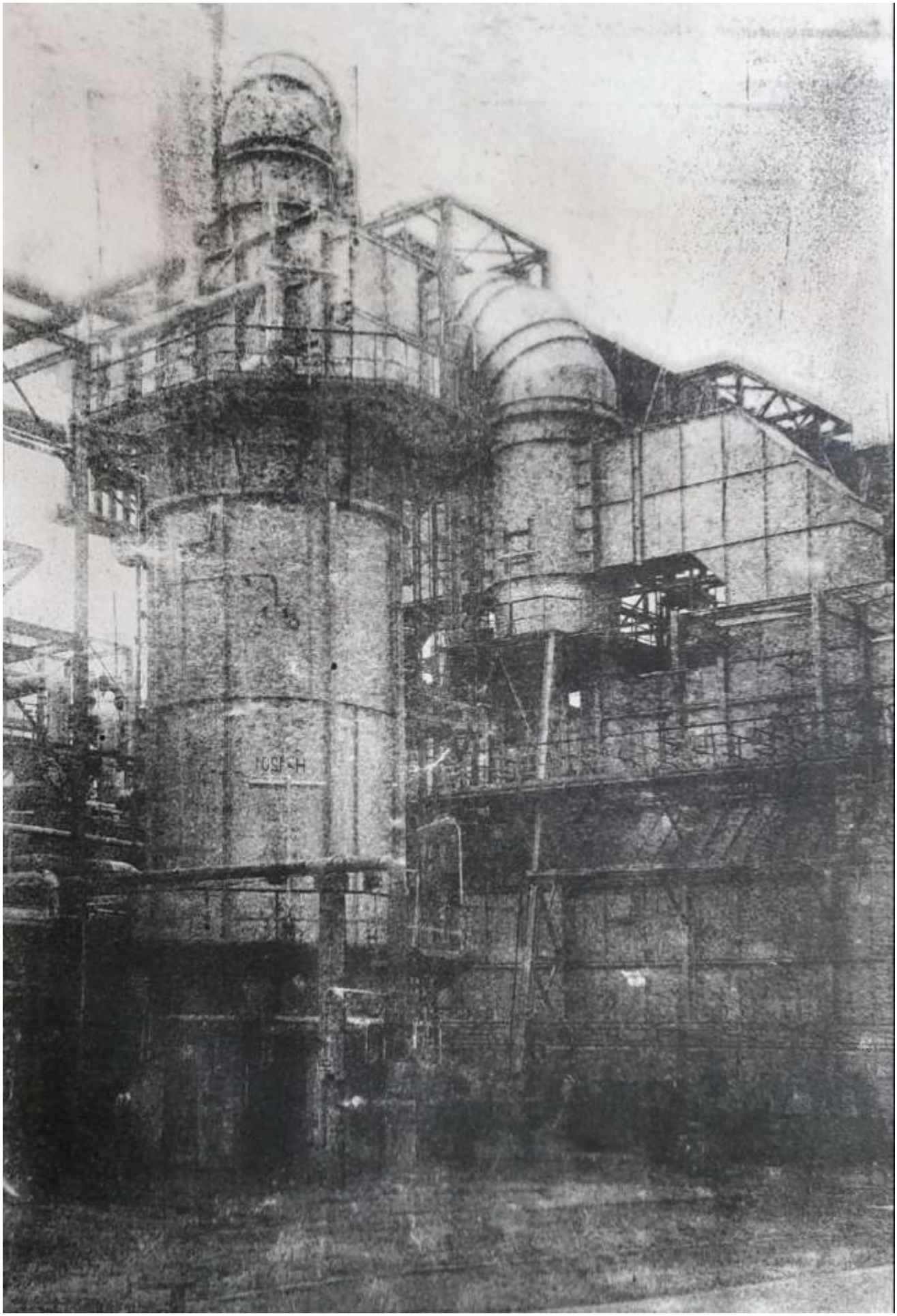
29,7 x 42 cm



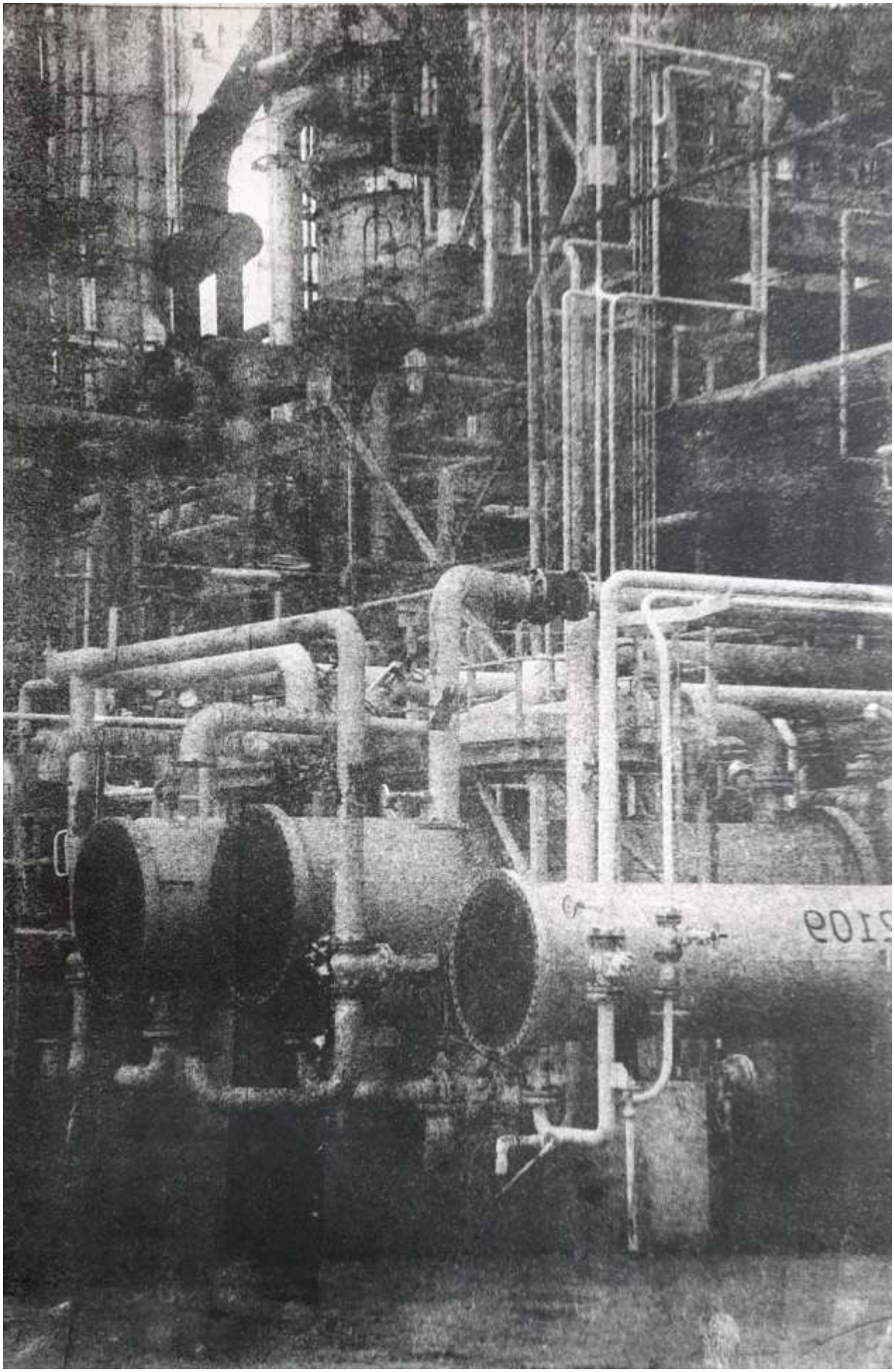
29,7 x 42 cm



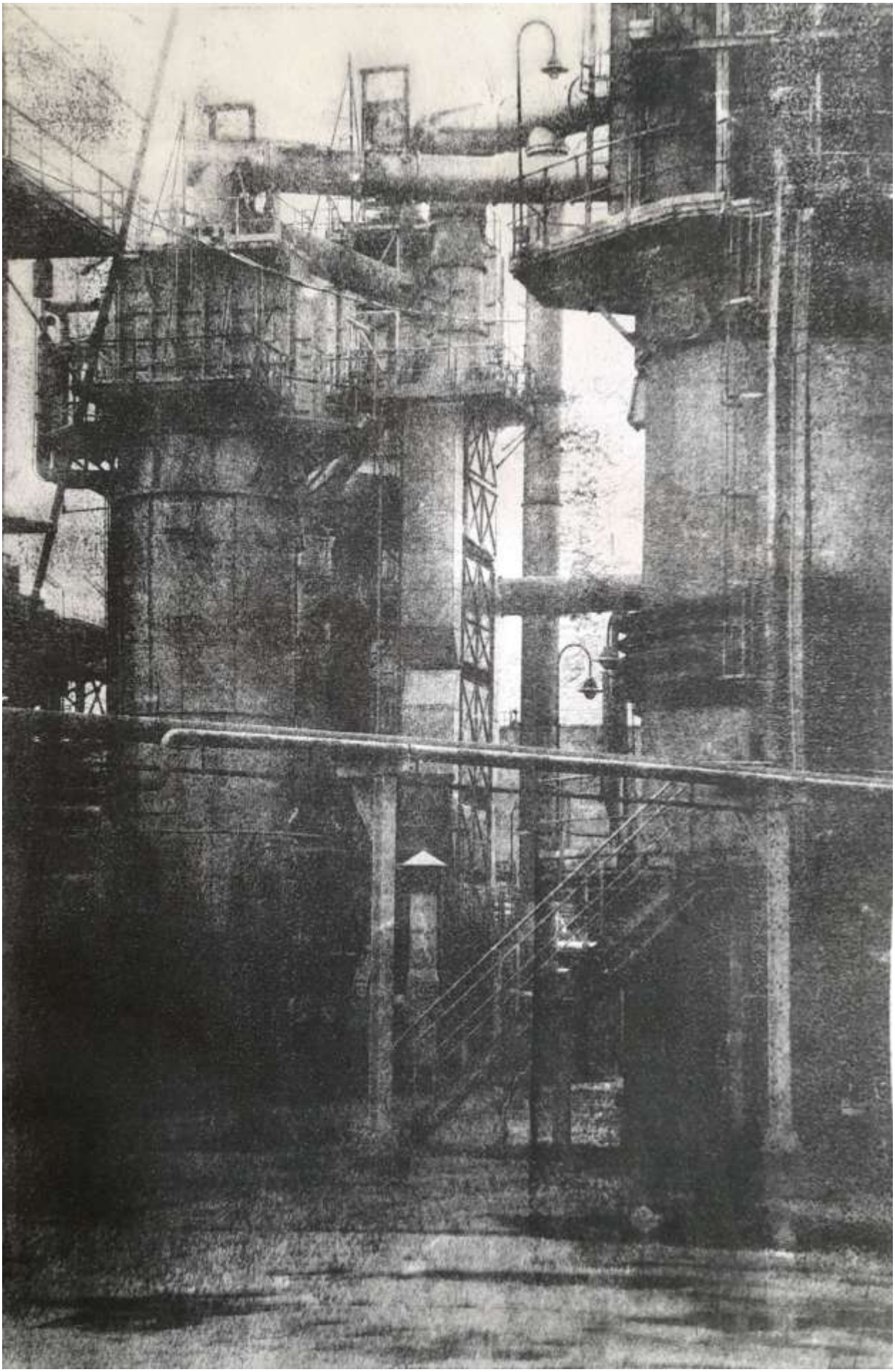
29,7 x 42 cm



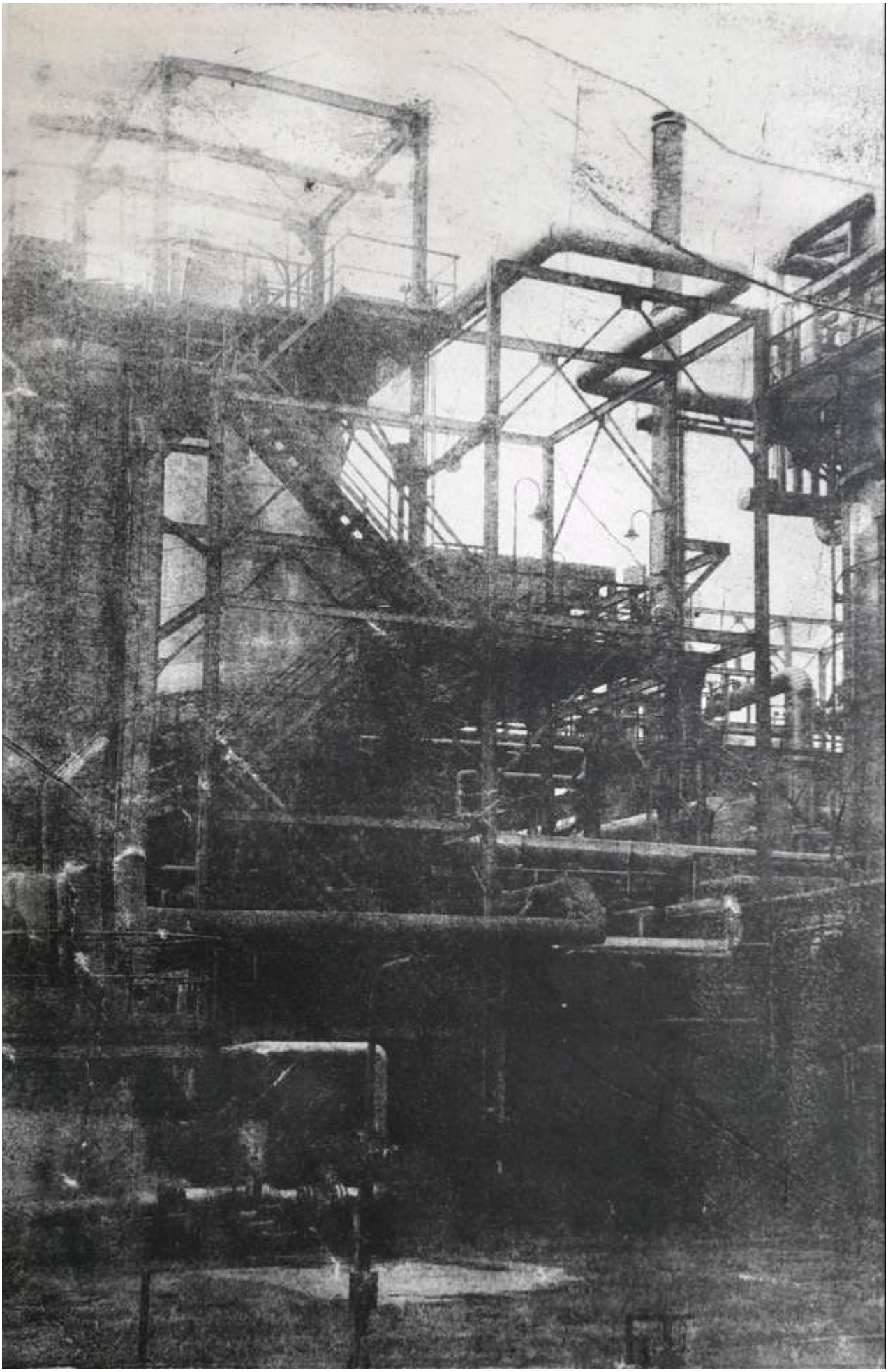
29,7 x 42 cm



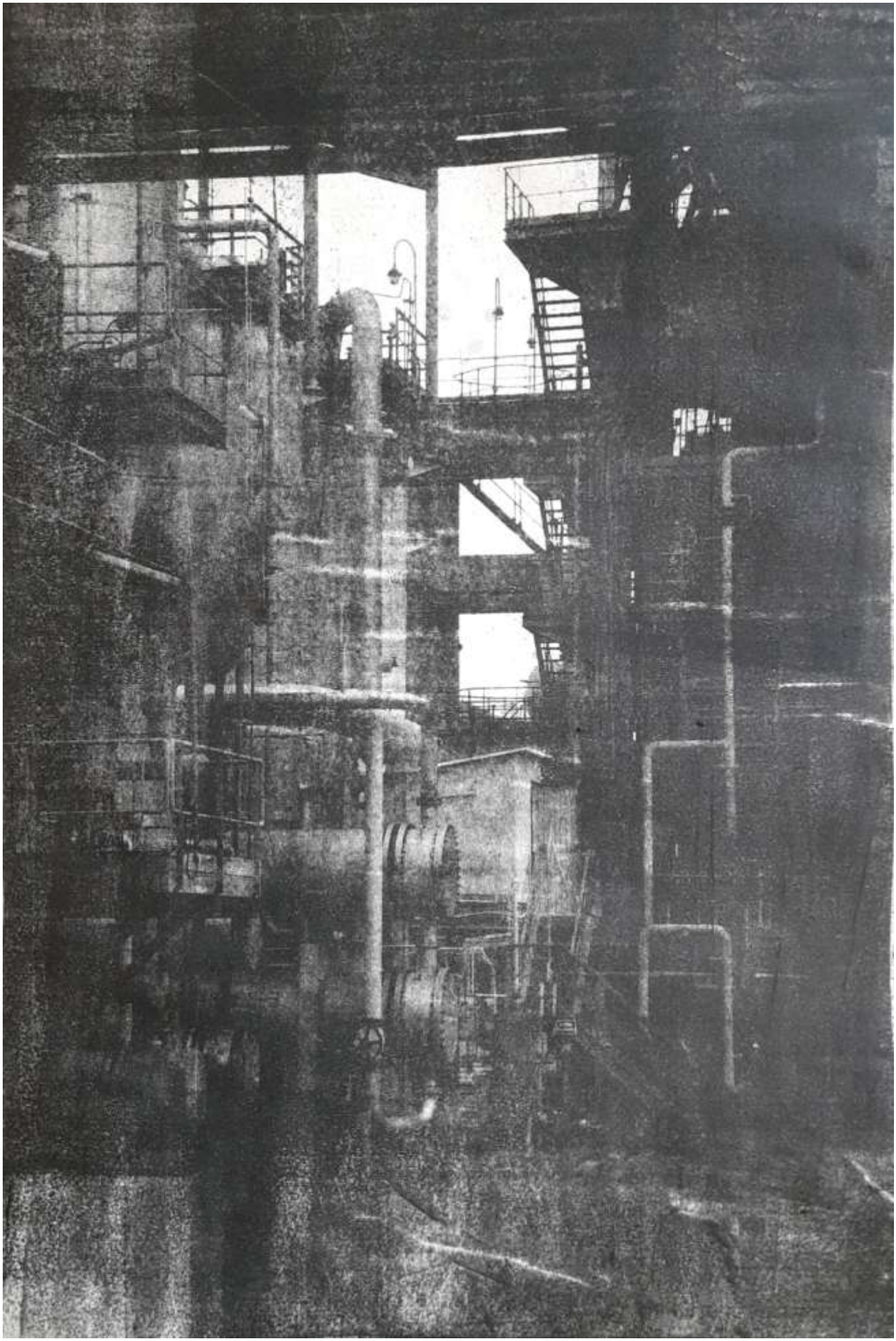
29,7 x 42 cm



29,7 x 42 cm



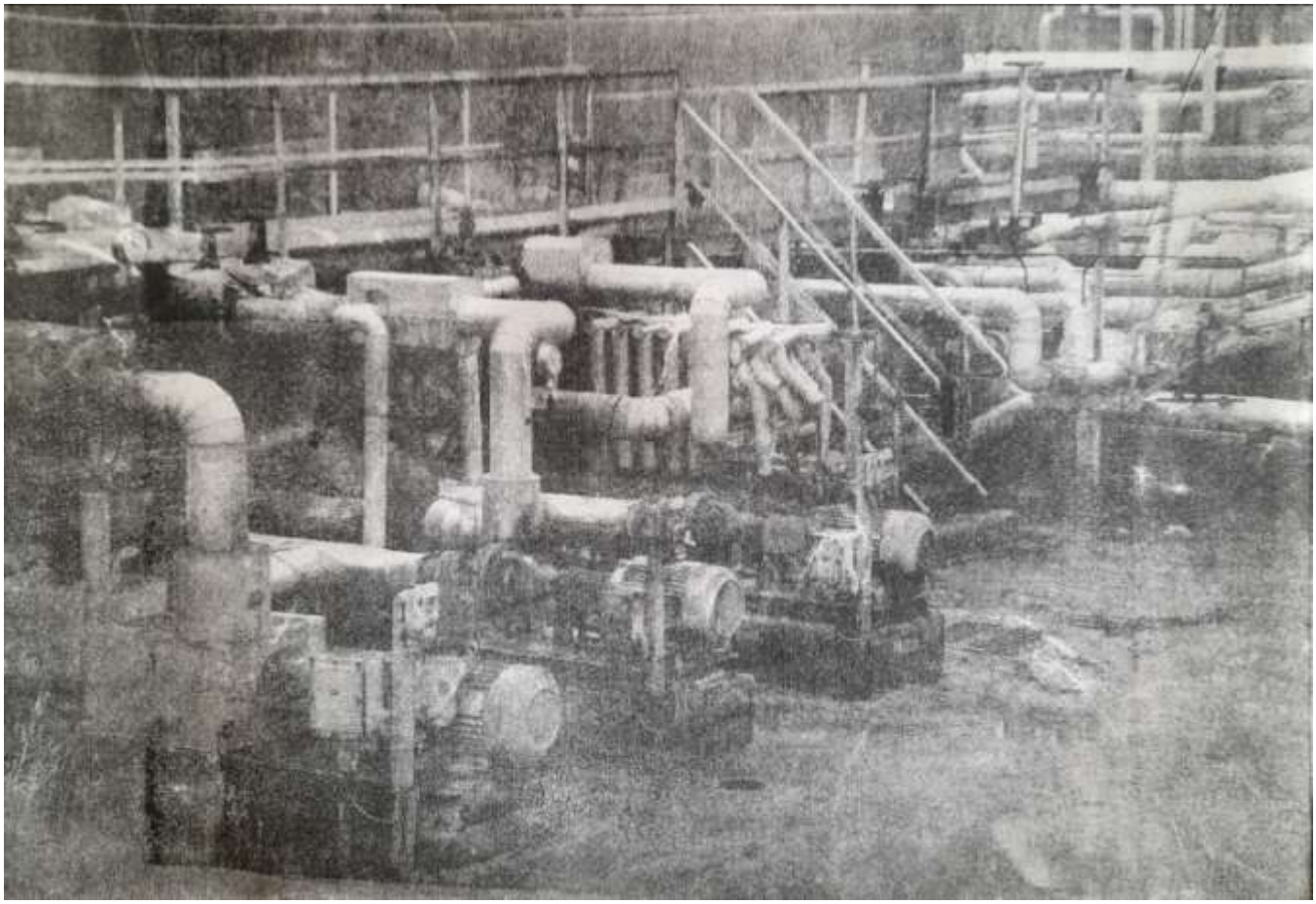
29,7 x 42 cm



29,7 x 42 cm



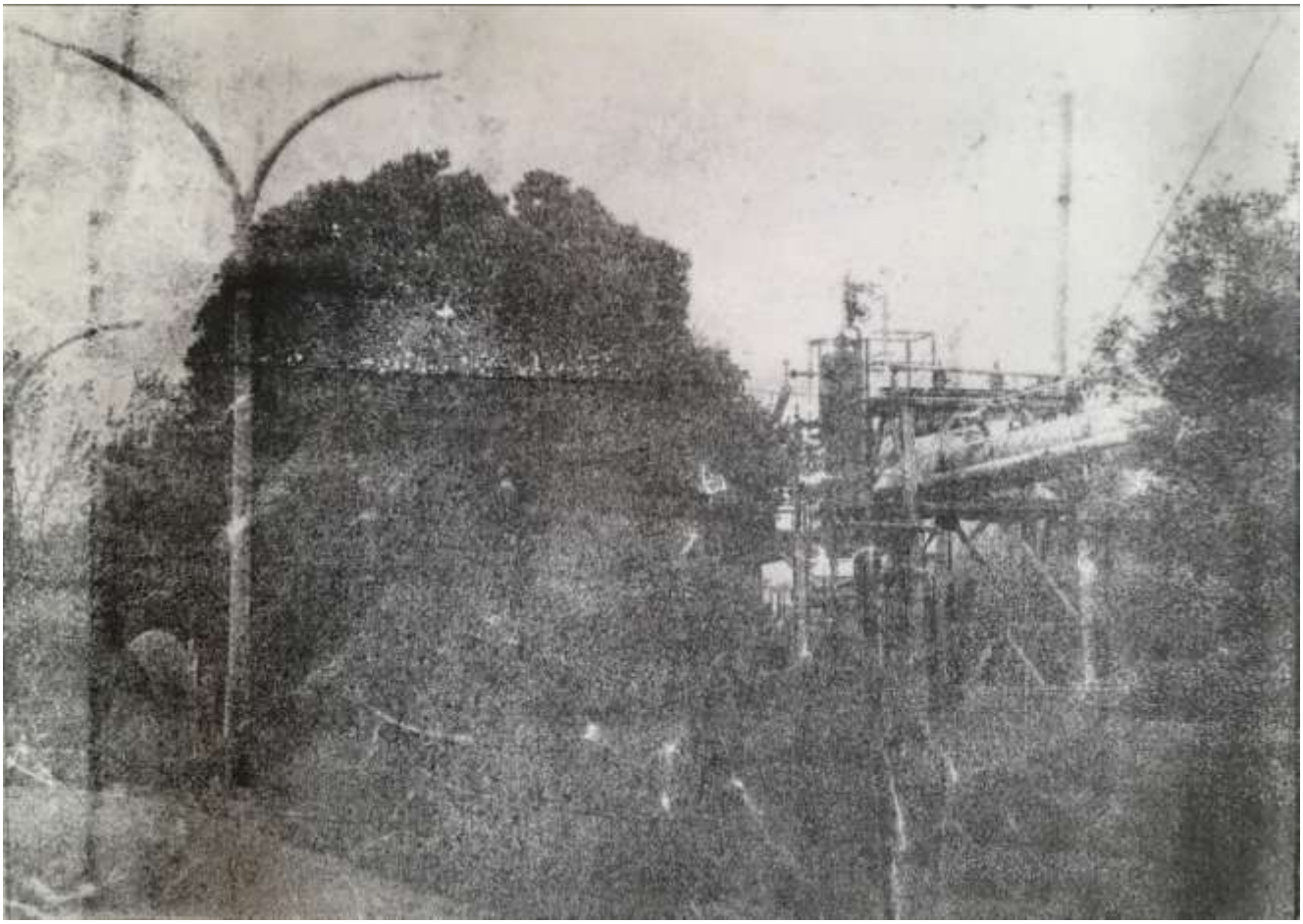
29,7 x 42 cm



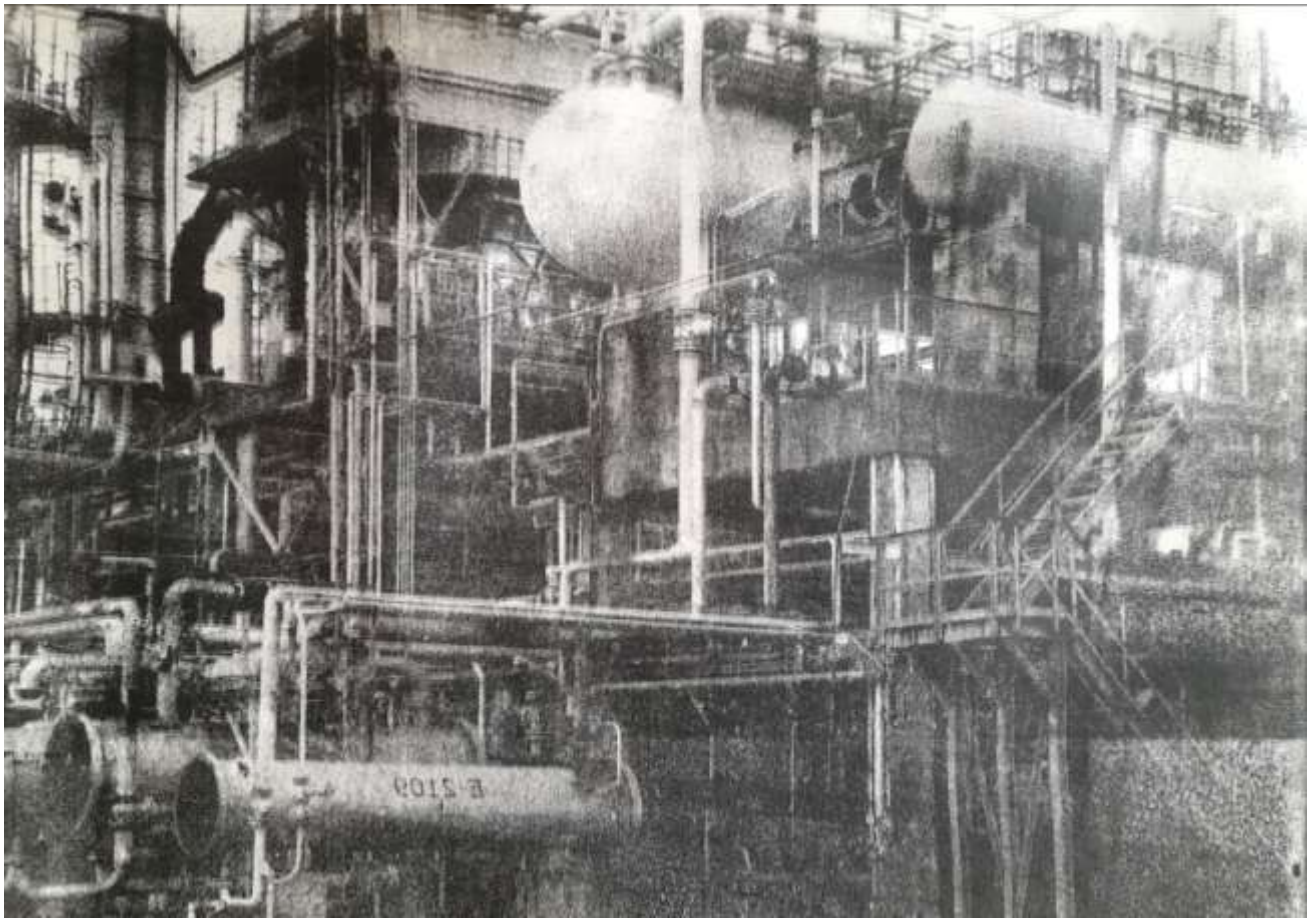
29,7 x 42 cm



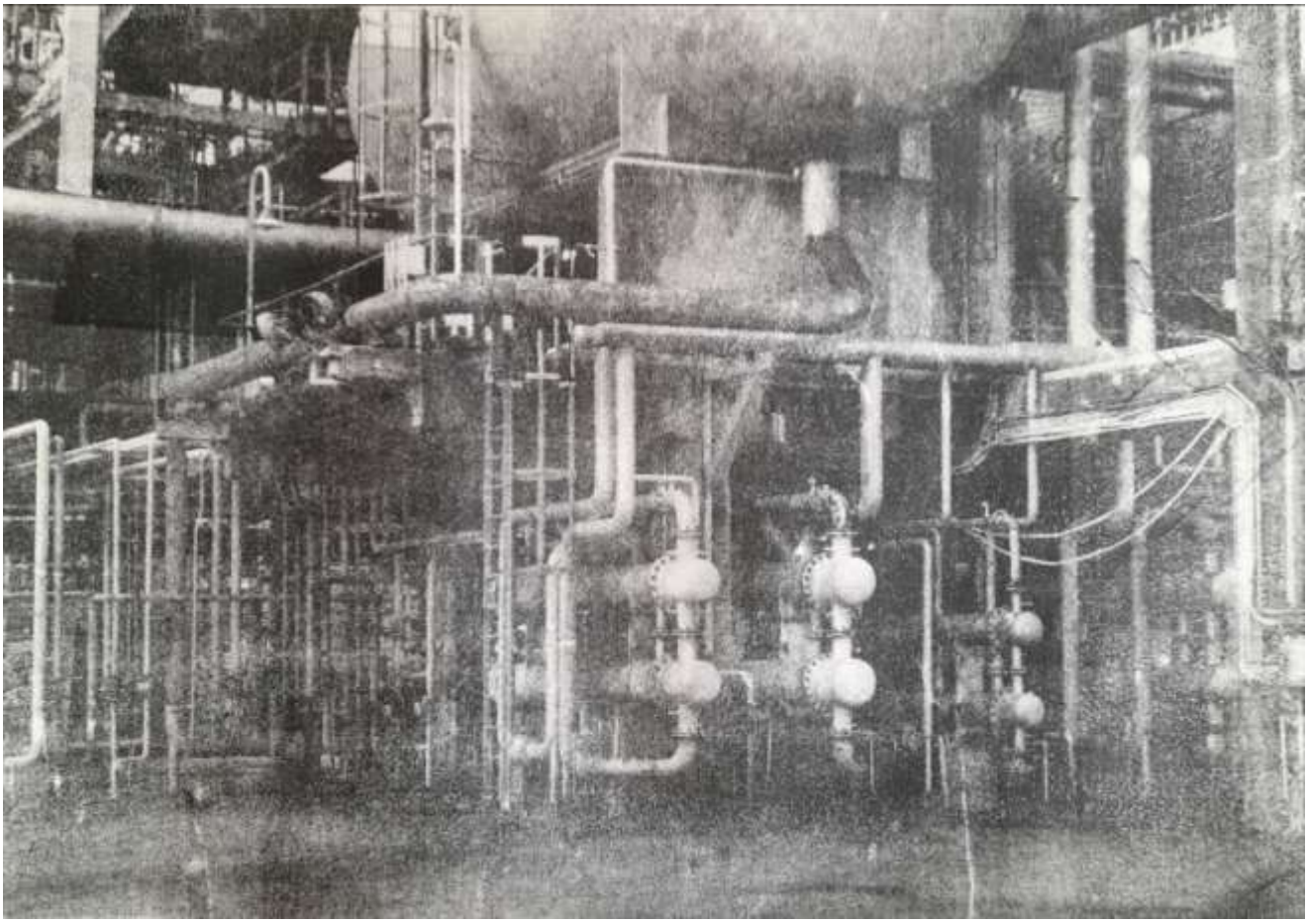
29,7 x 42 cm



29,7 x 42 cm



29,7 x 42 cm



29,7 x 42 cm



59,4 x 42 cm



59,4 x 42 cm



59,4 x 42 cm



59,4 x 42 cm



59,4 x 42 cm



59,4 x 42 cm



59,4 x 42 cm



59,4 x 42 cm



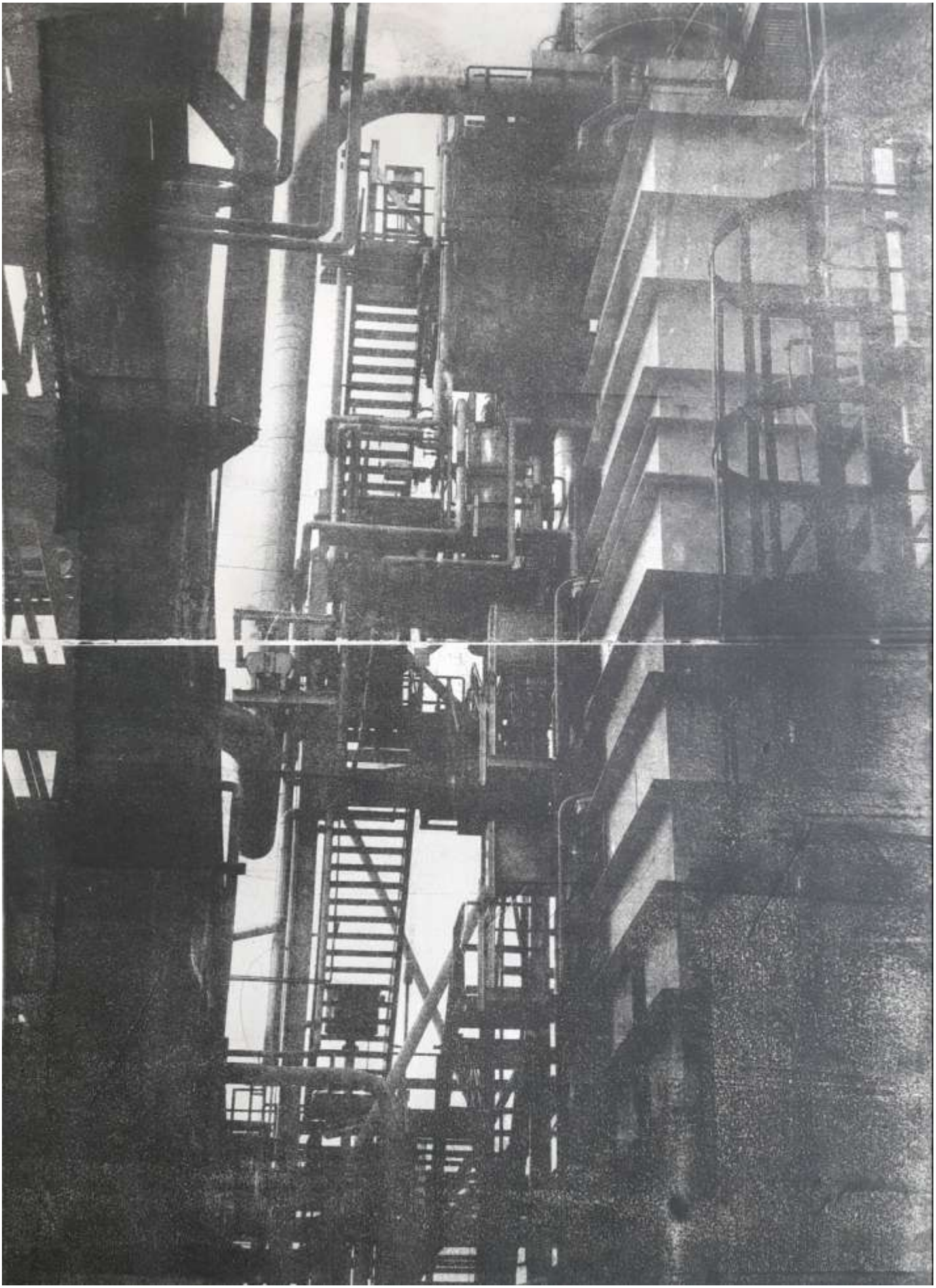
59,4 x 42 cm



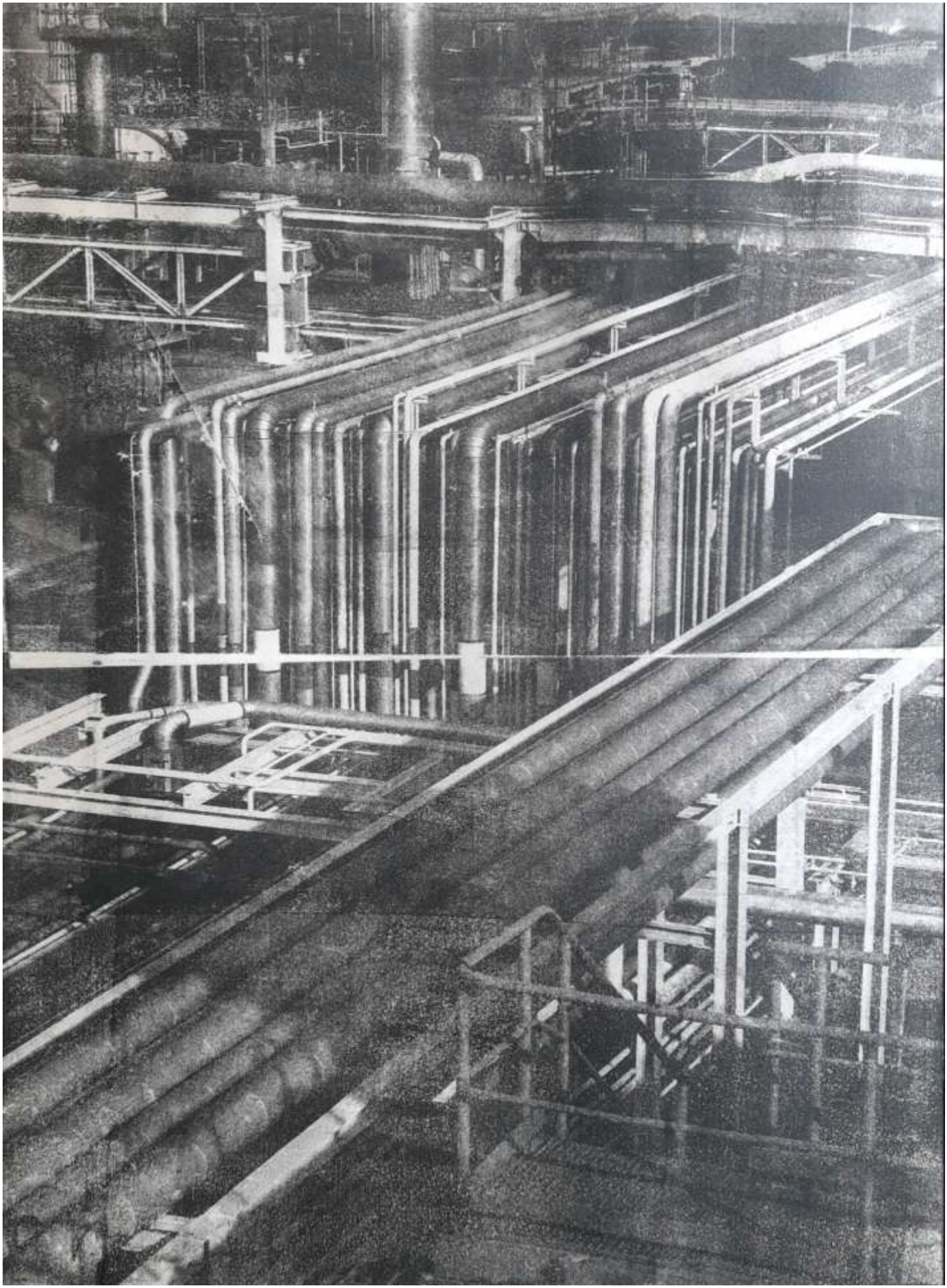
59,4 x 42 cm

Novembro de 2022

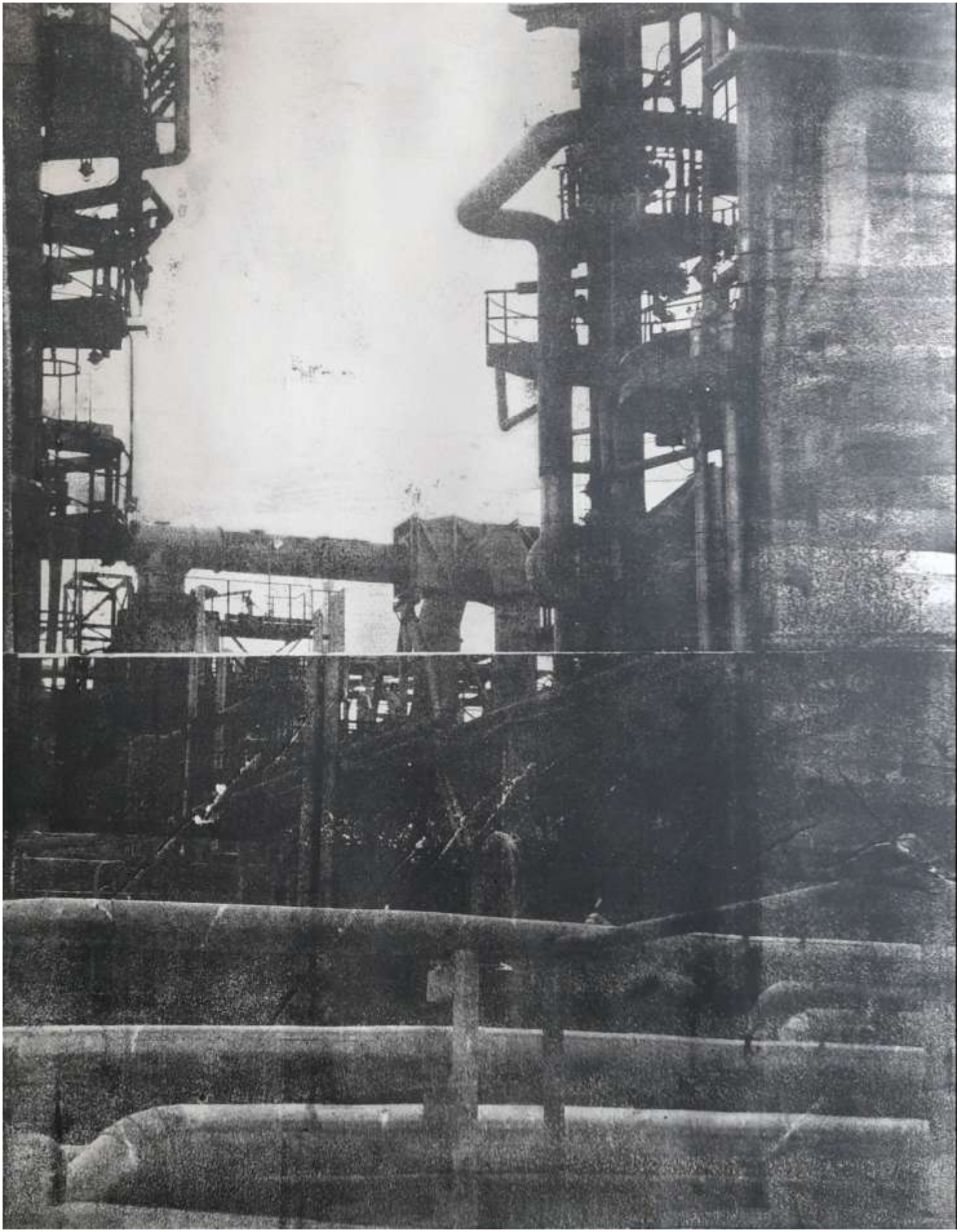
Continuação das visitas à refinaria, sobreposição a cor das novas imagens



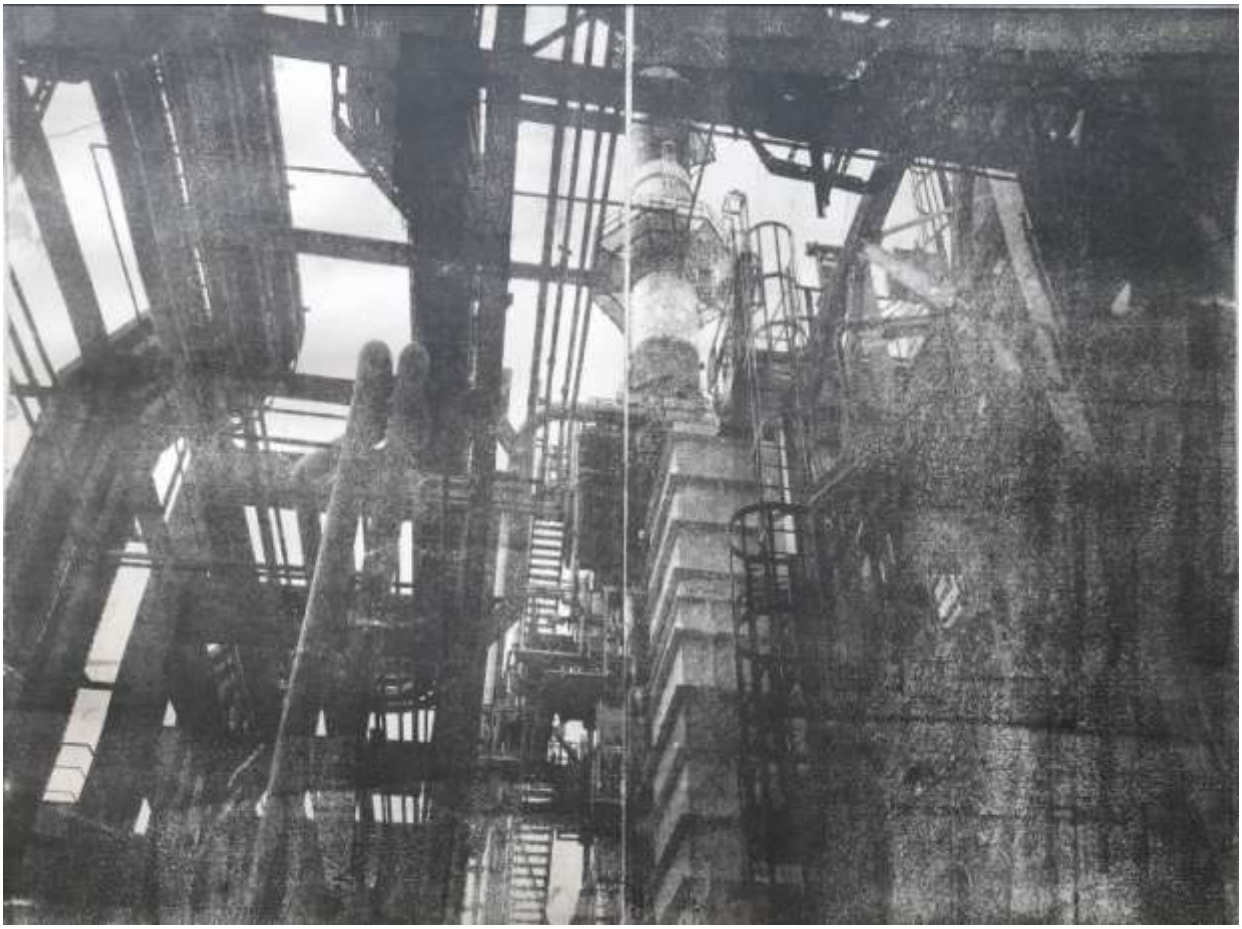
59,4 x 42 cm



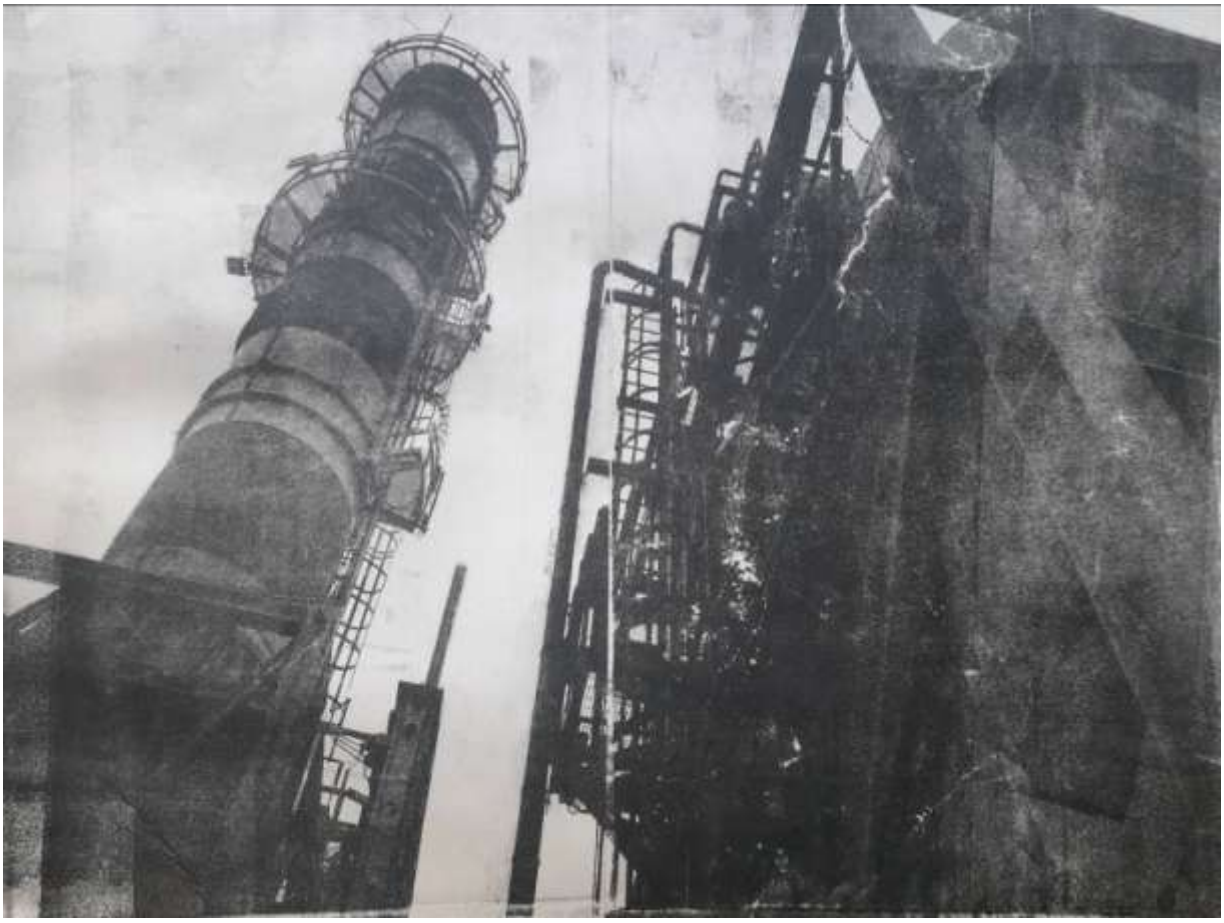
59,4 x 42 cm



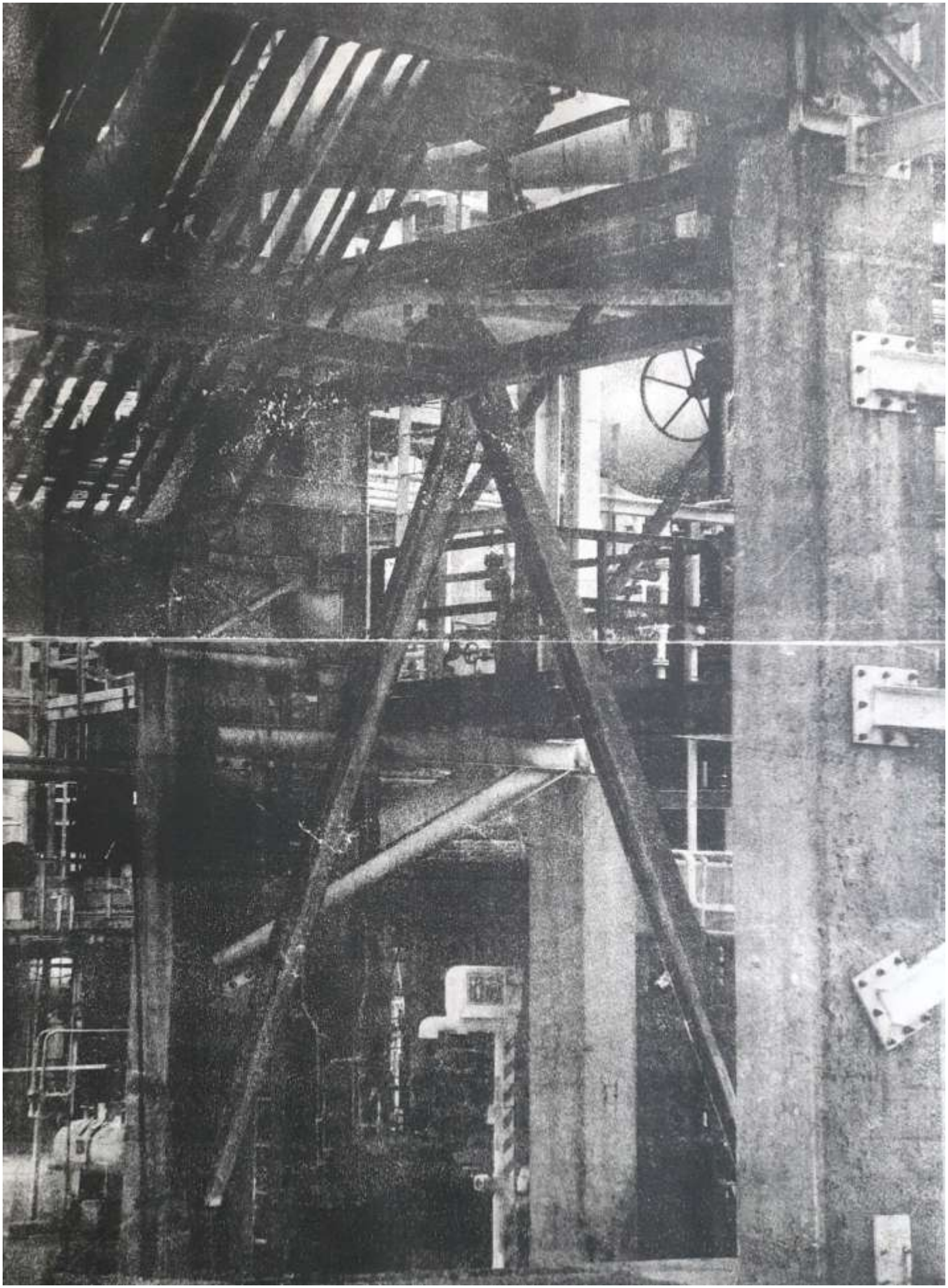
59,4 x 42 cm



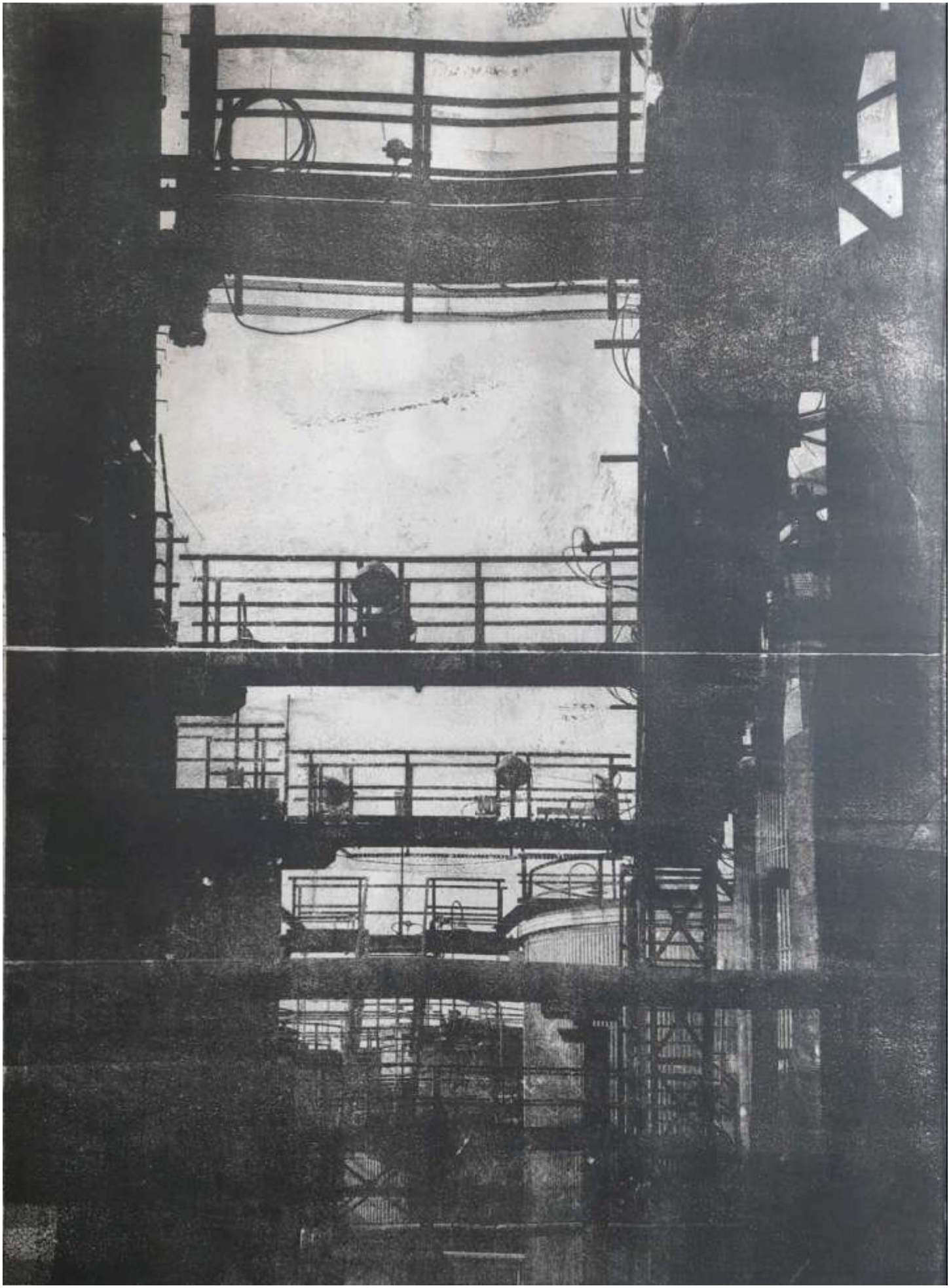
42 x 59,4 cm



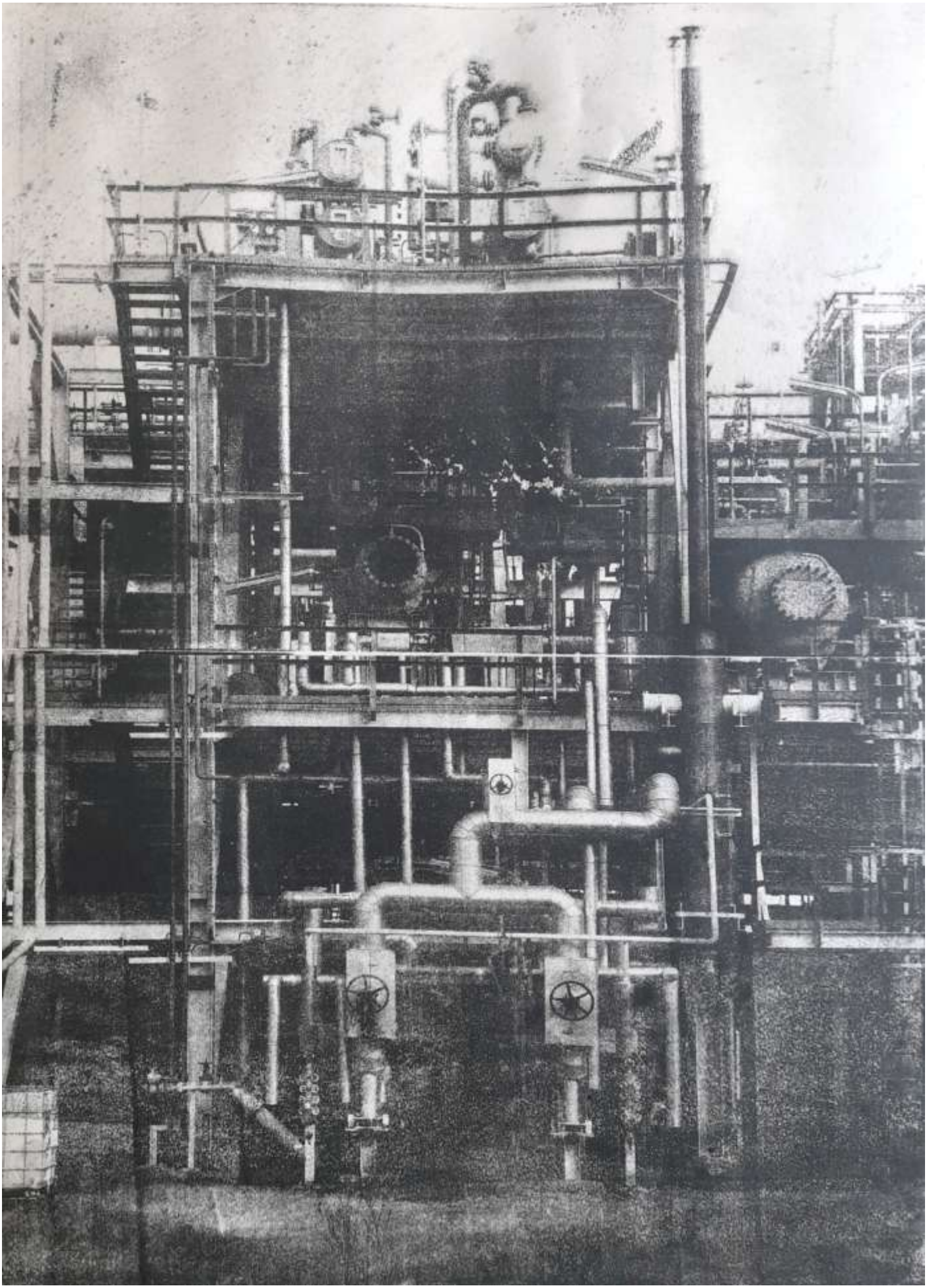
42 x 59,4 cm



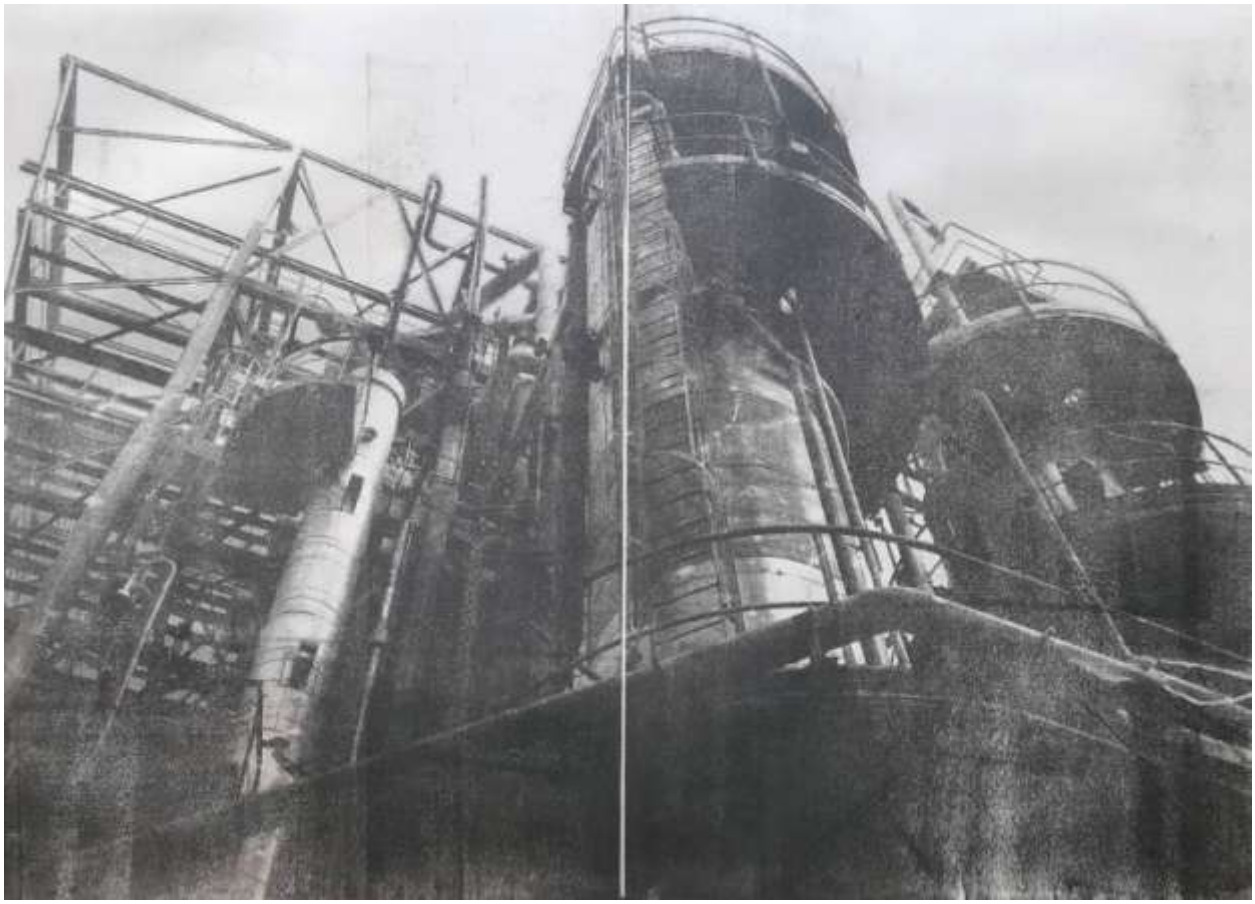
59,4 x 42 cm



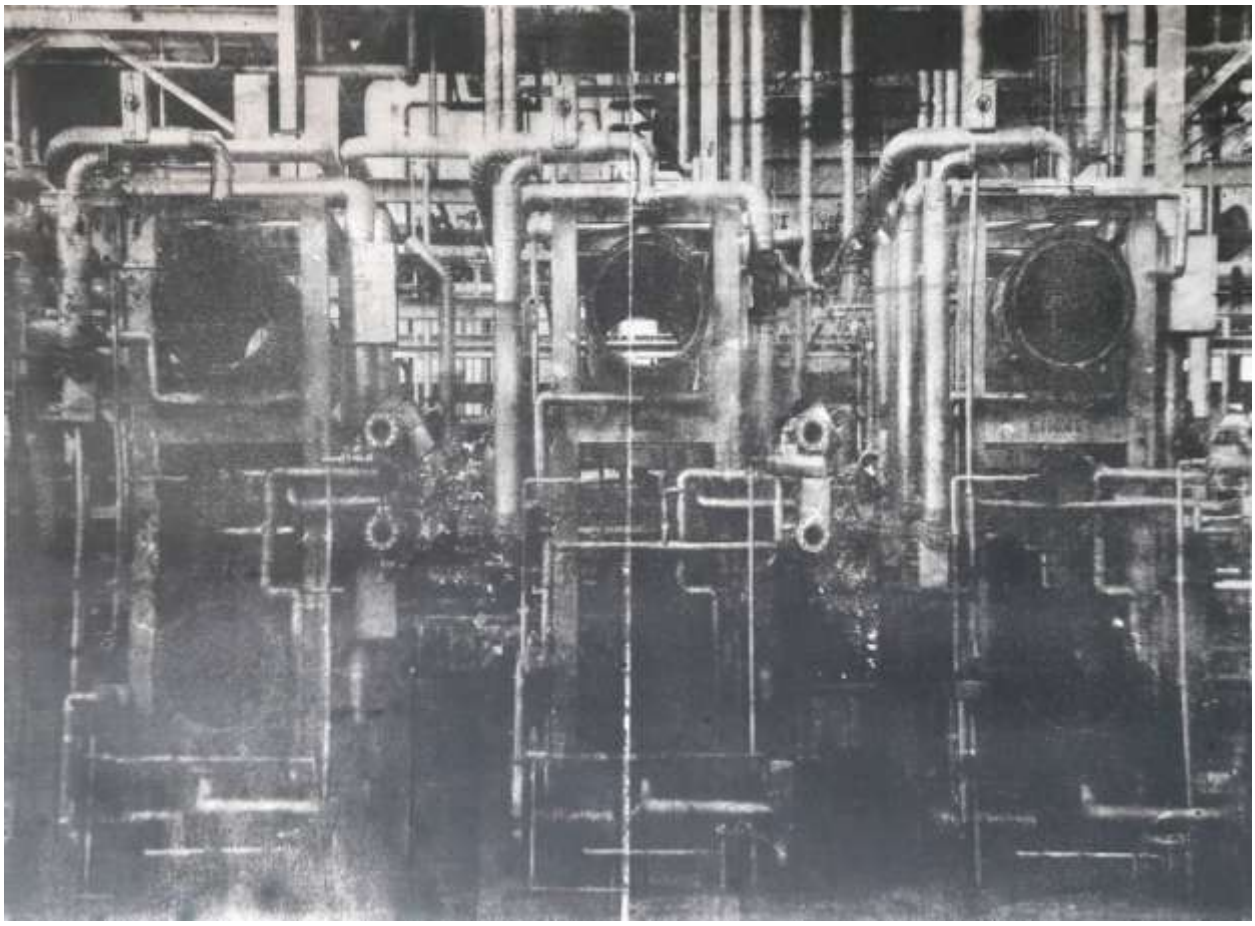
59,4 x 42 cm



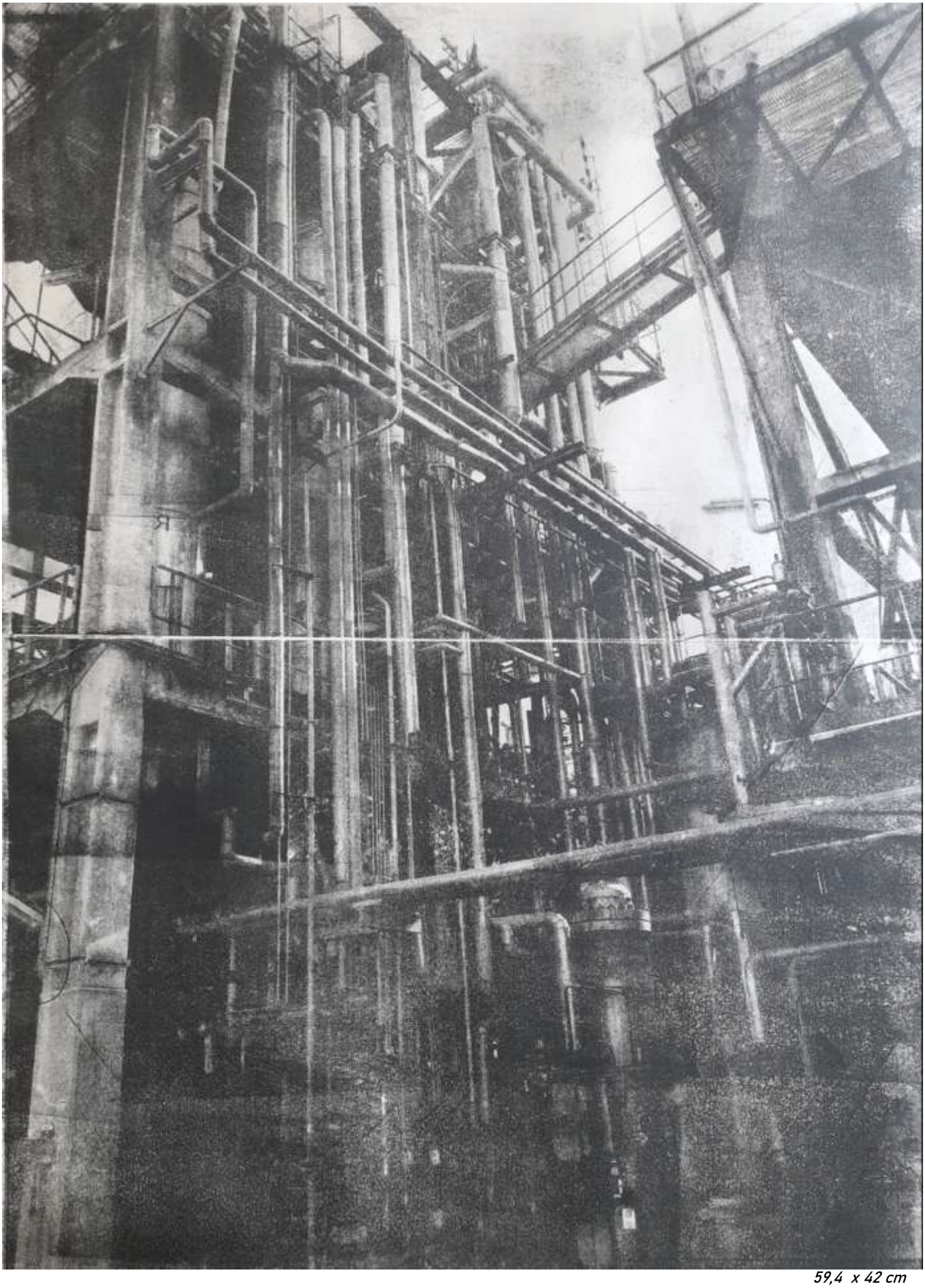
59,4 x 42 cm



42 x 59,4 cm



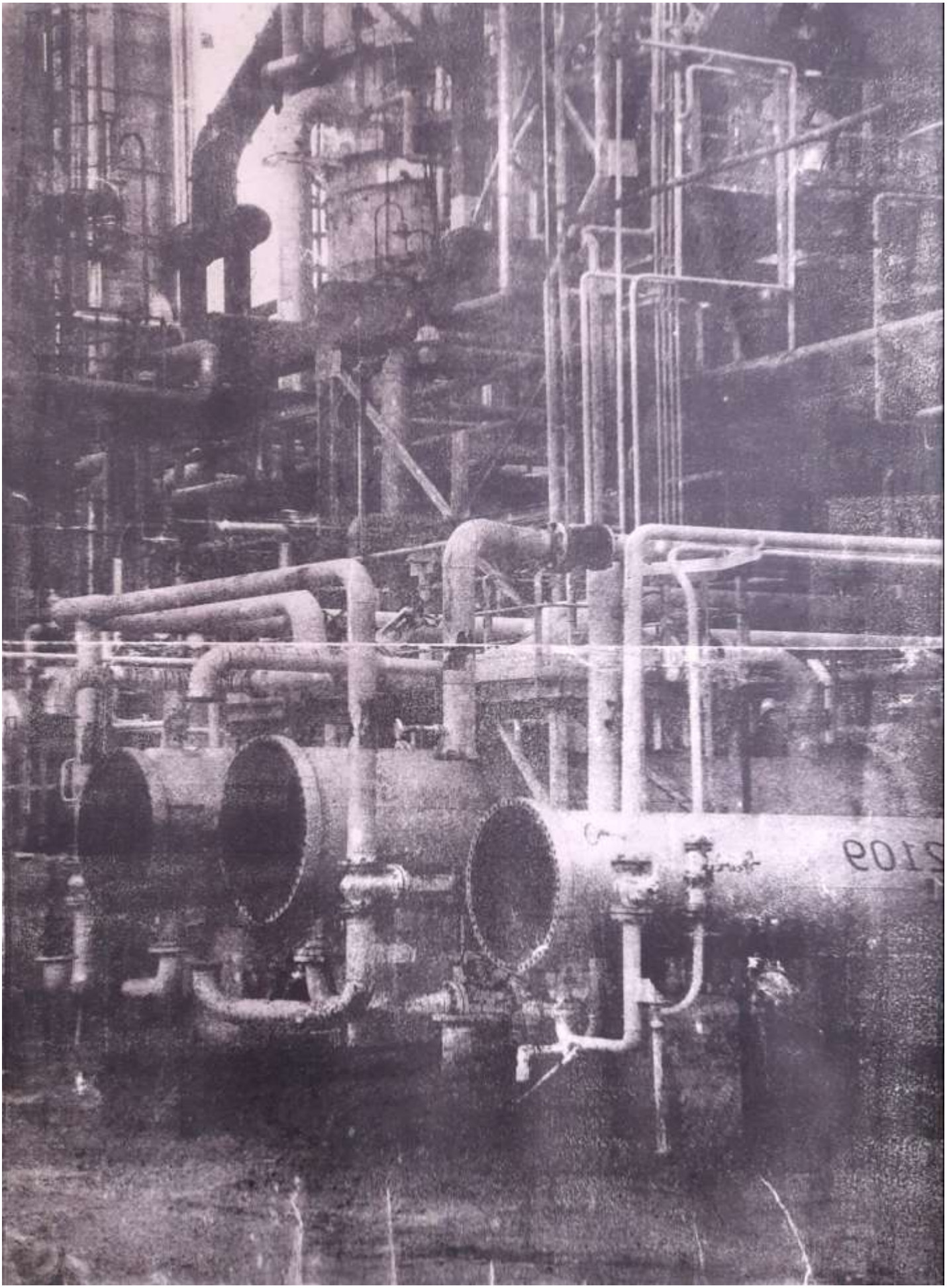
42 x 59,4 cm



59,4 x 42 cm



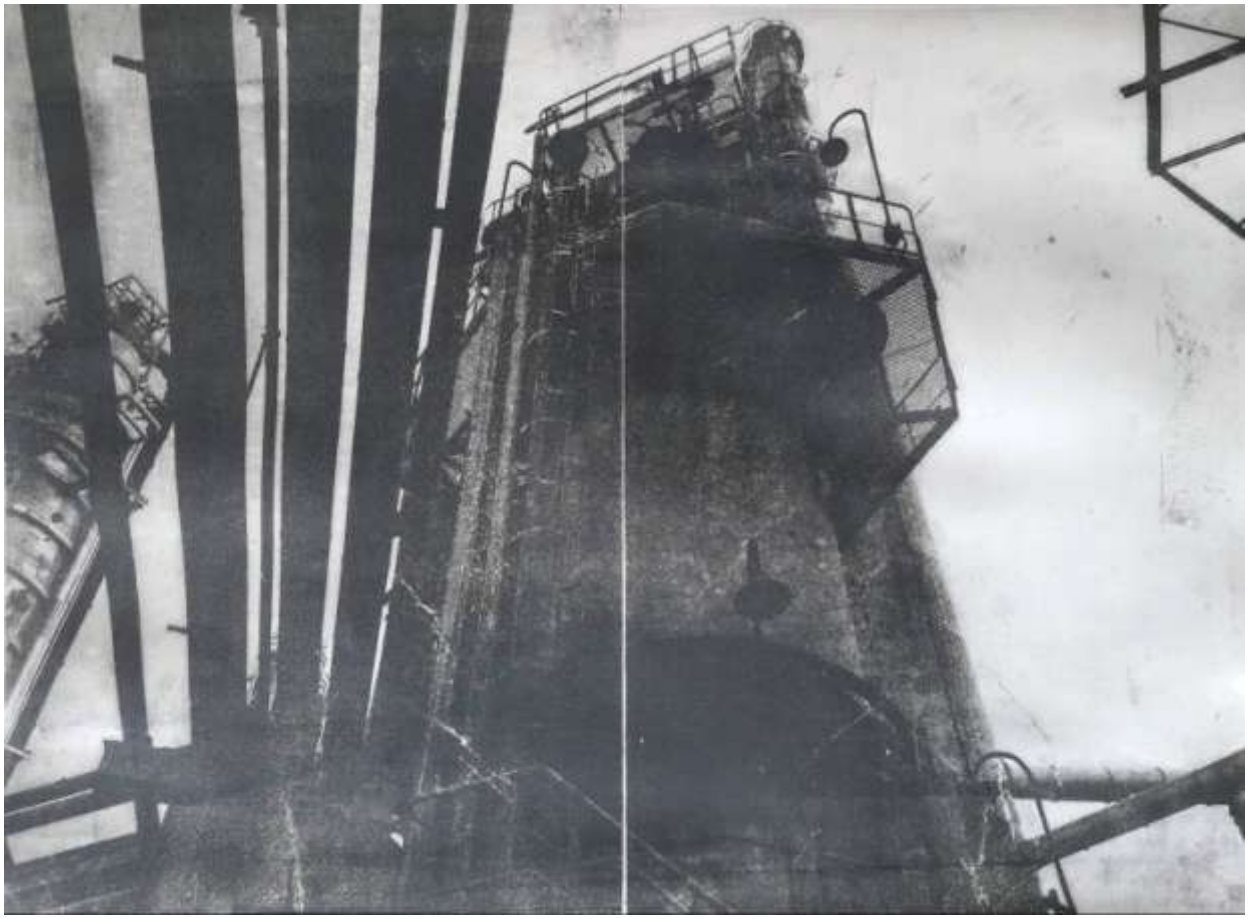
59,4 x 42 cm



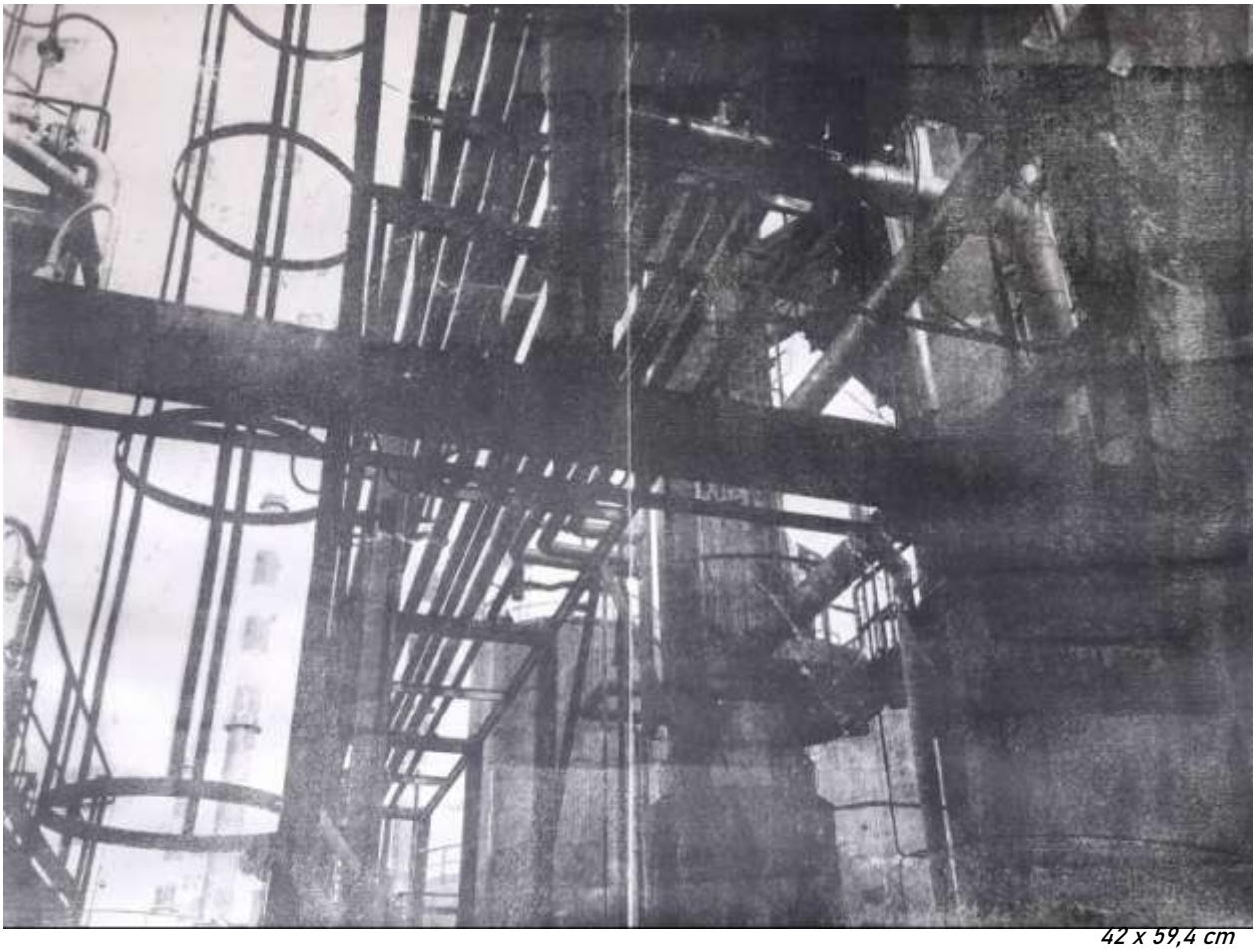
59,4 x 42 cm



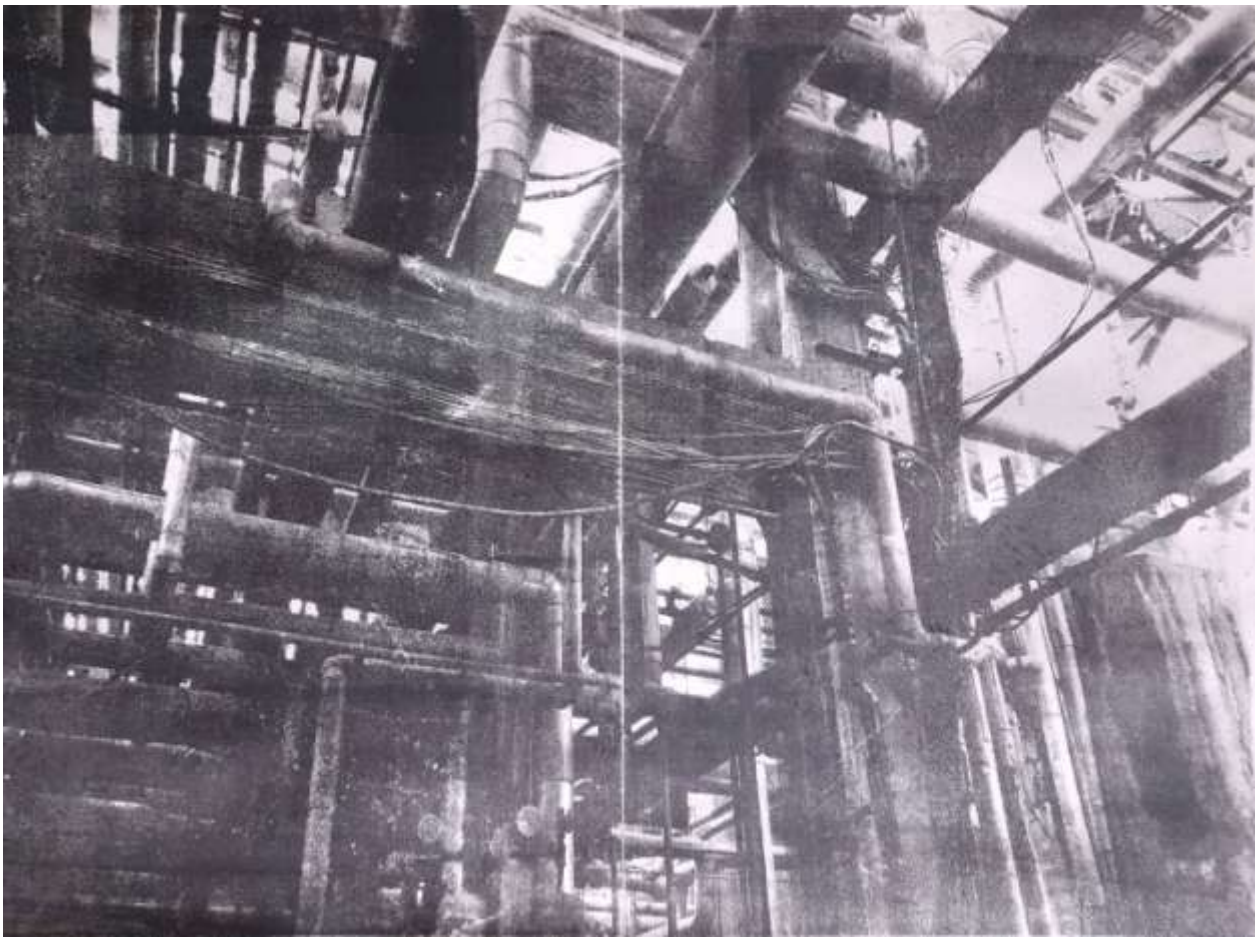
42 x 59,4 cm



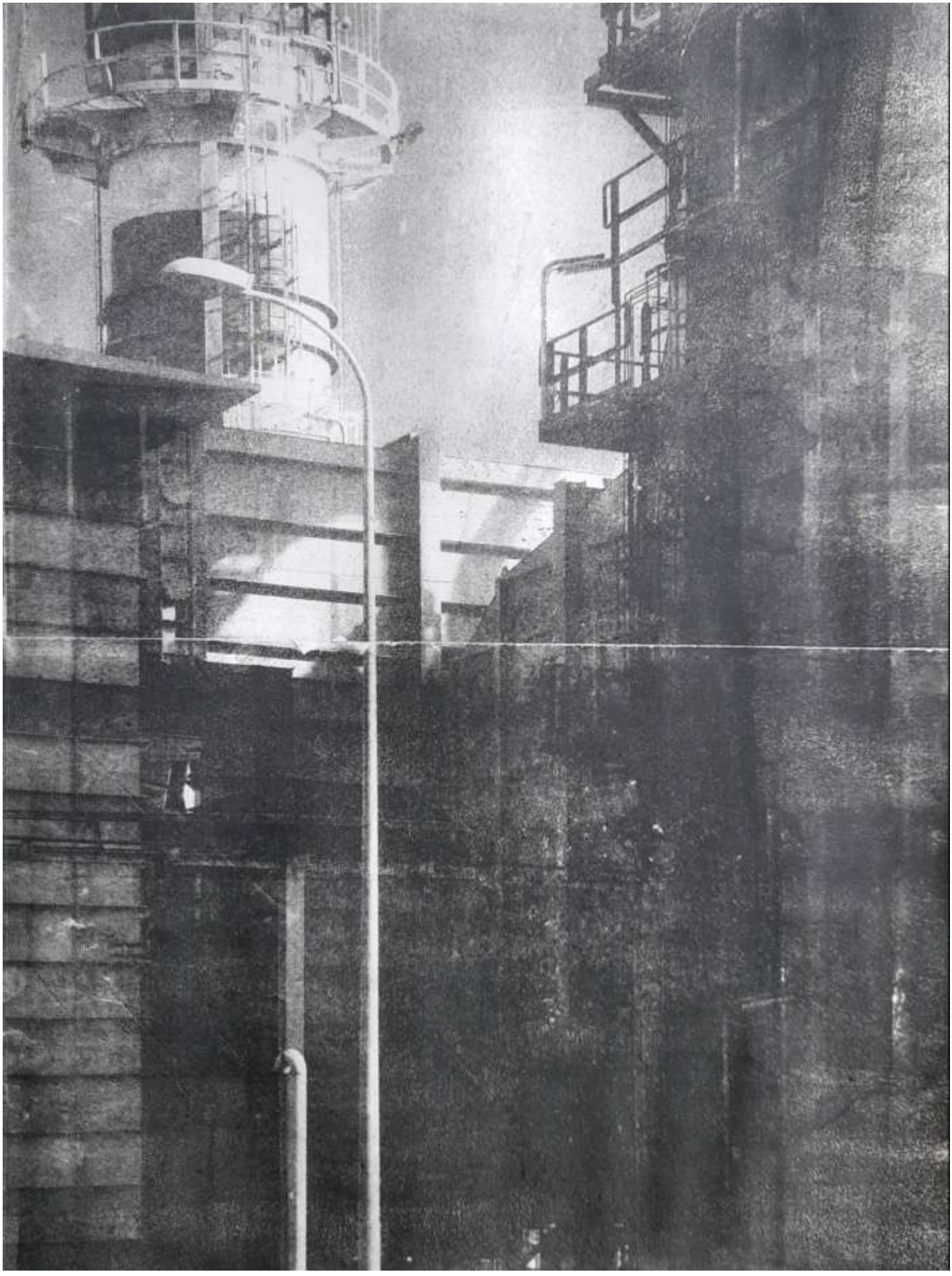
42 x 59,4 cm



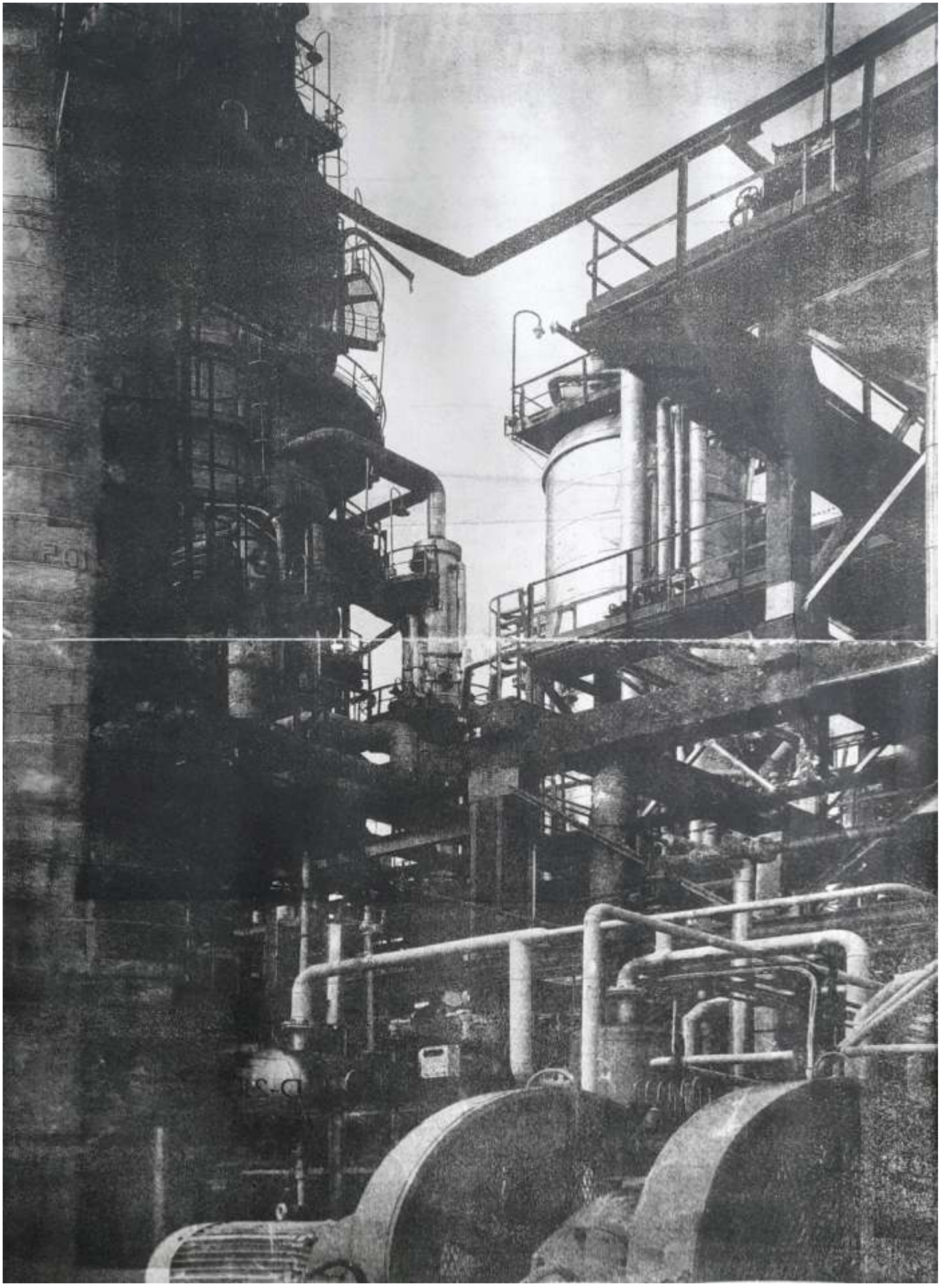
42 x 59,4 cm



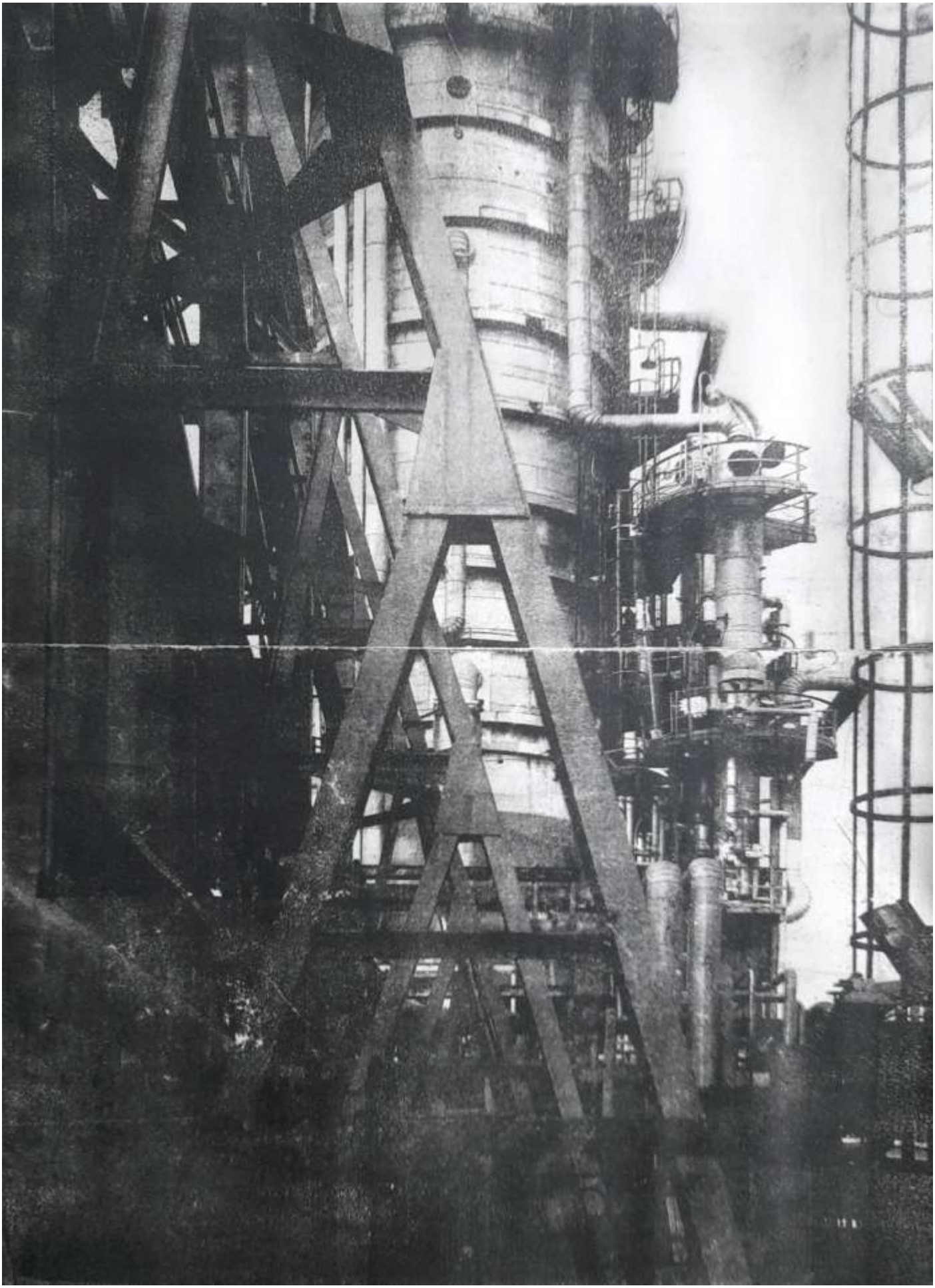
42 x 59,4 cm



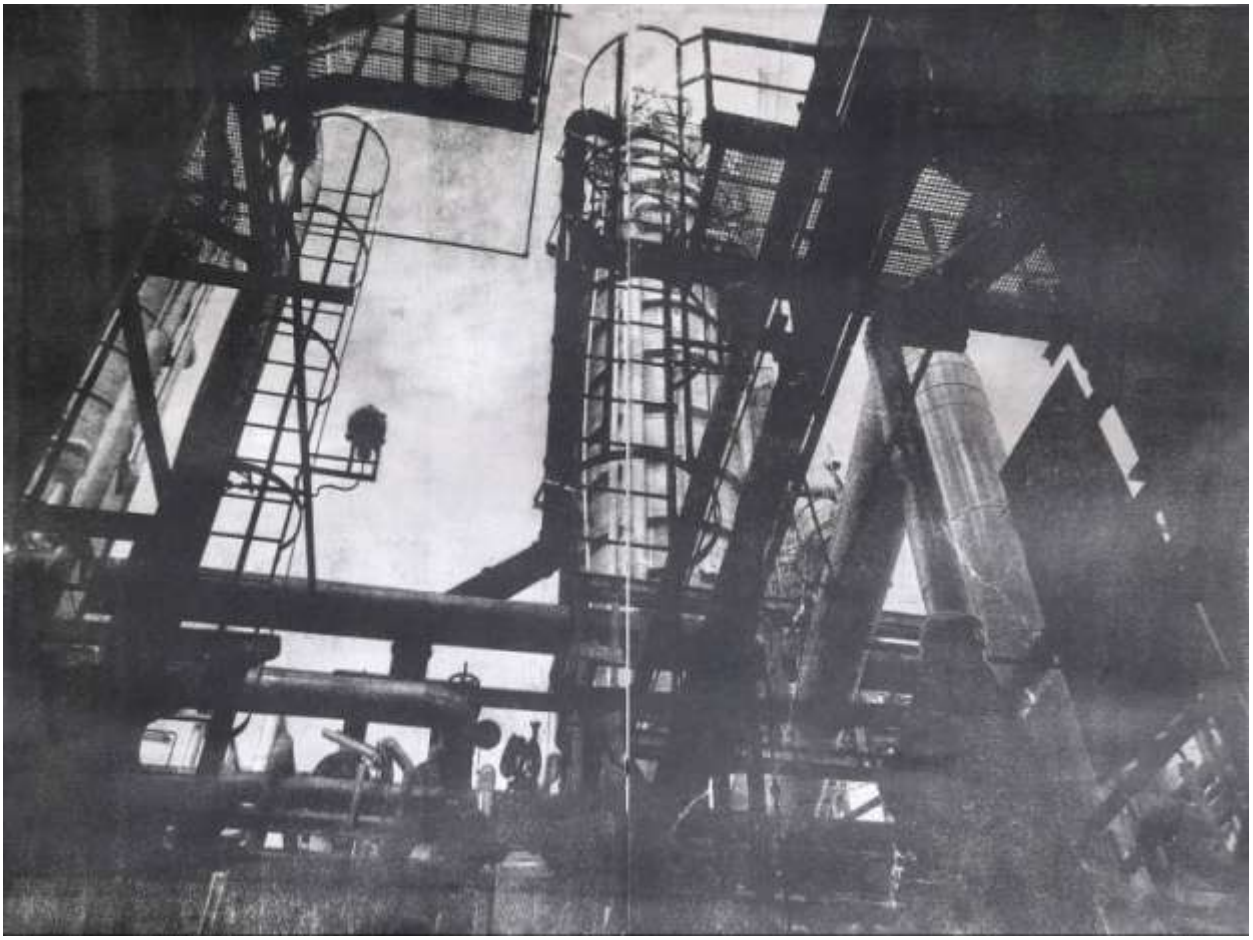
59,4 x 42 cm



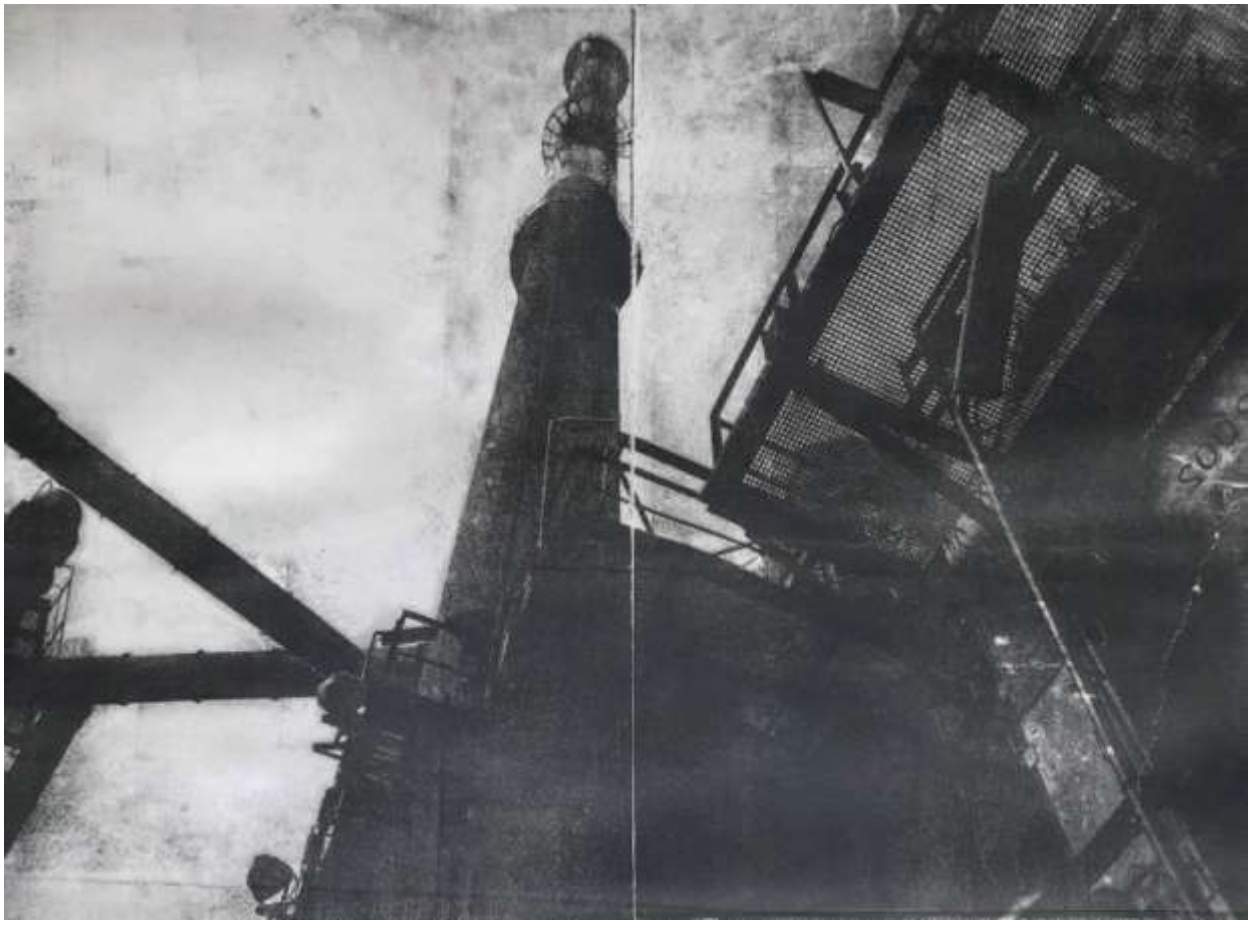
59,4 x 42 cm



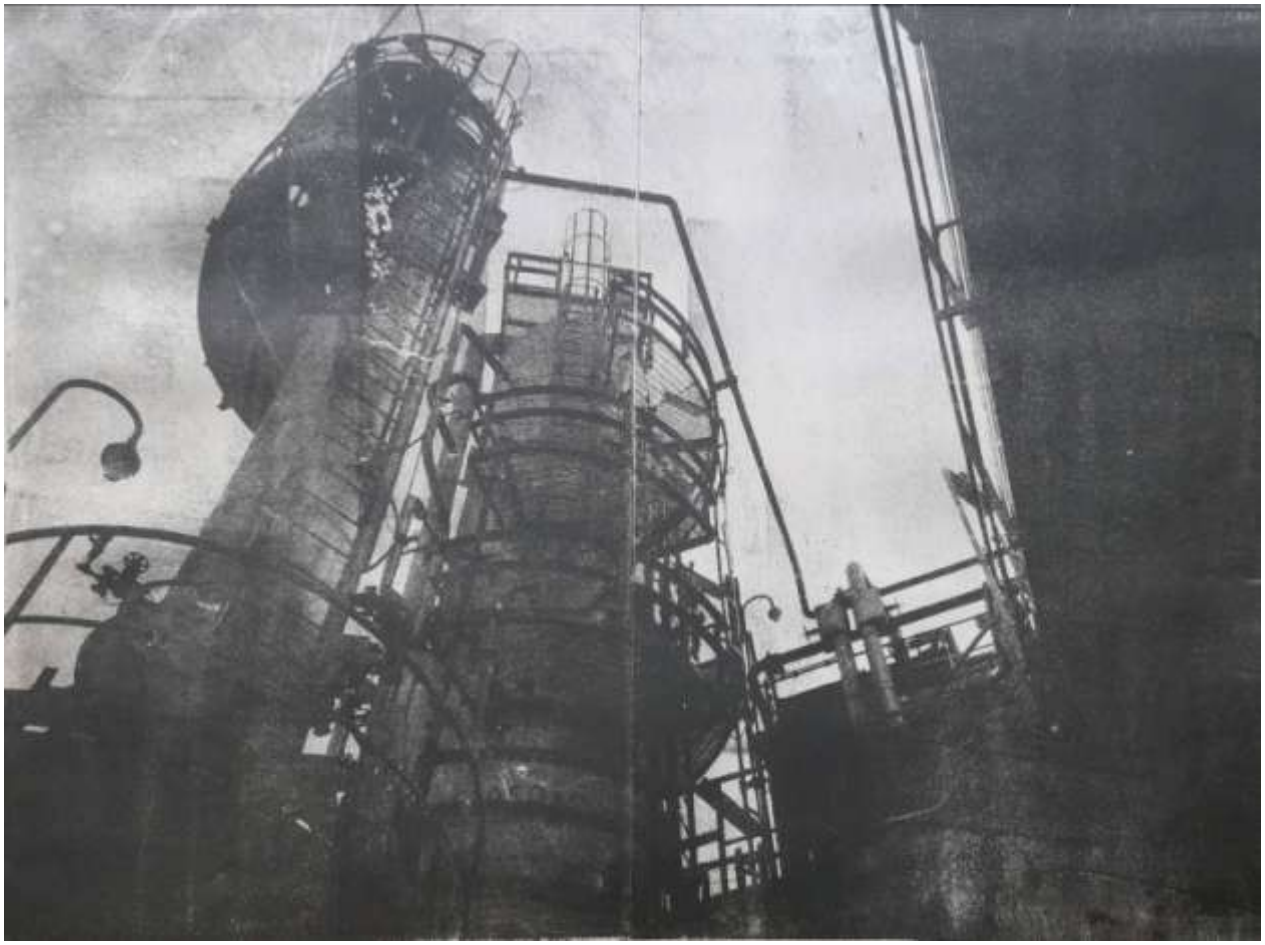
59,4 x 42 cm



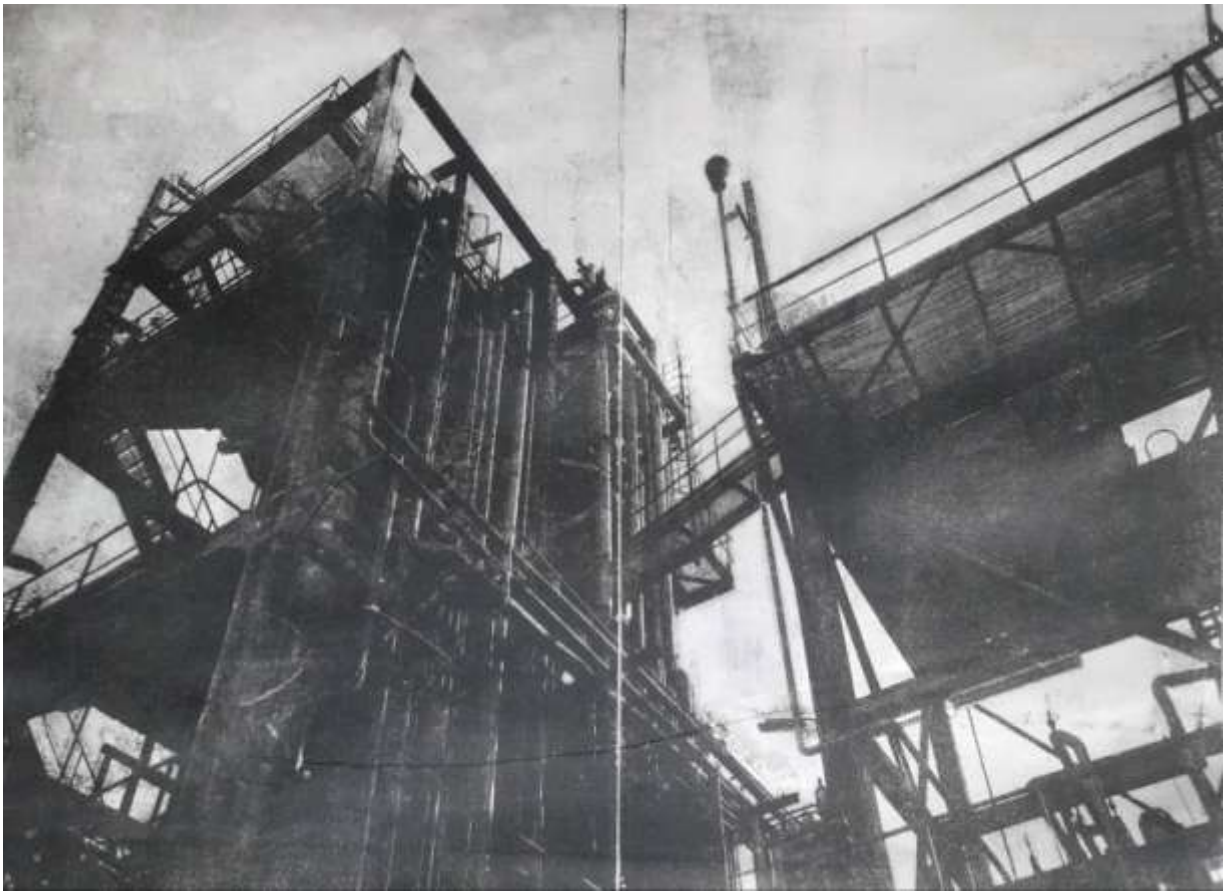
42 x 59,4 cm



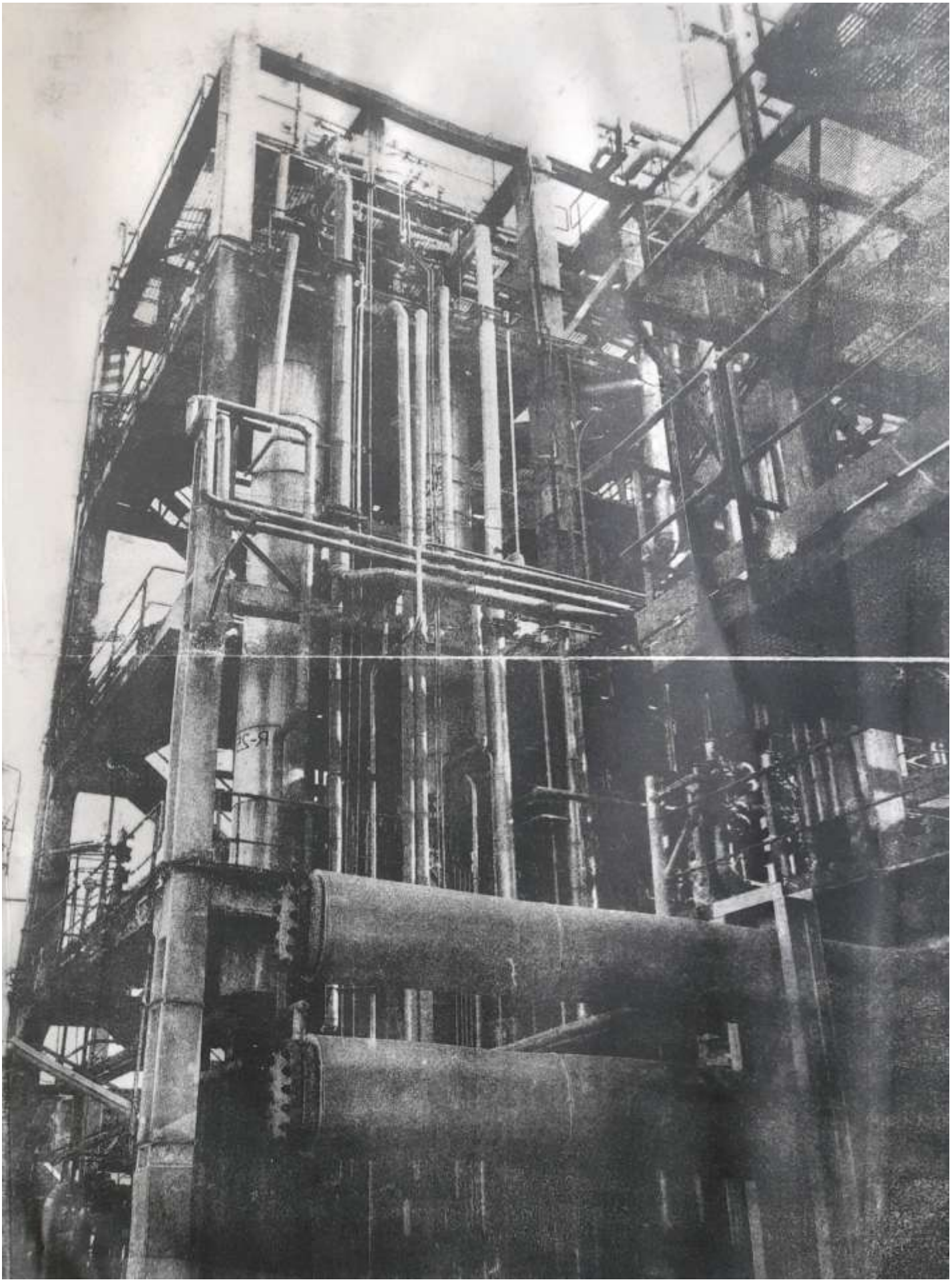
42 x 59,4 cm



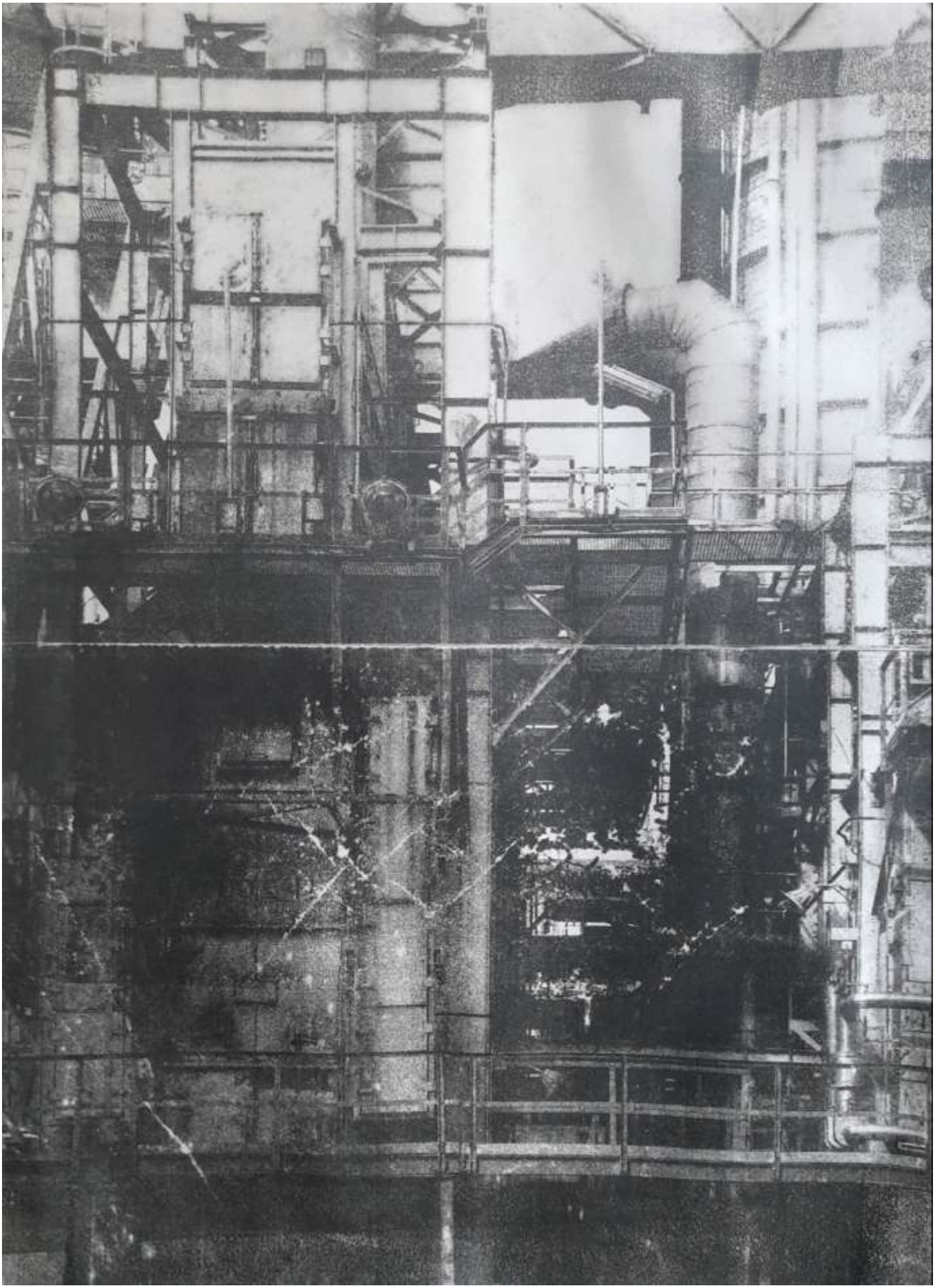
42 x 59,4 cm



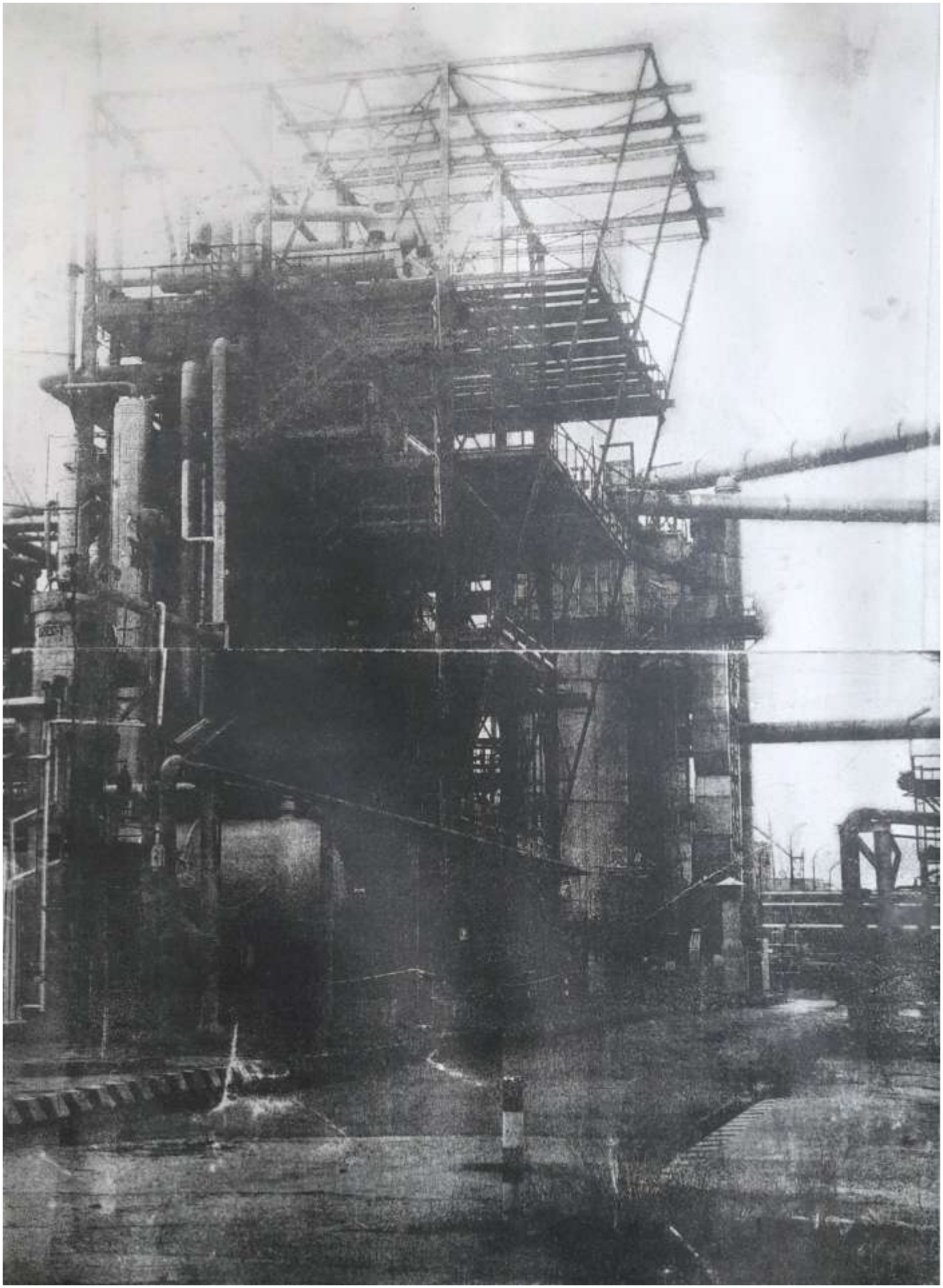
42 x 59,4 cm



59,4 x 42 cm



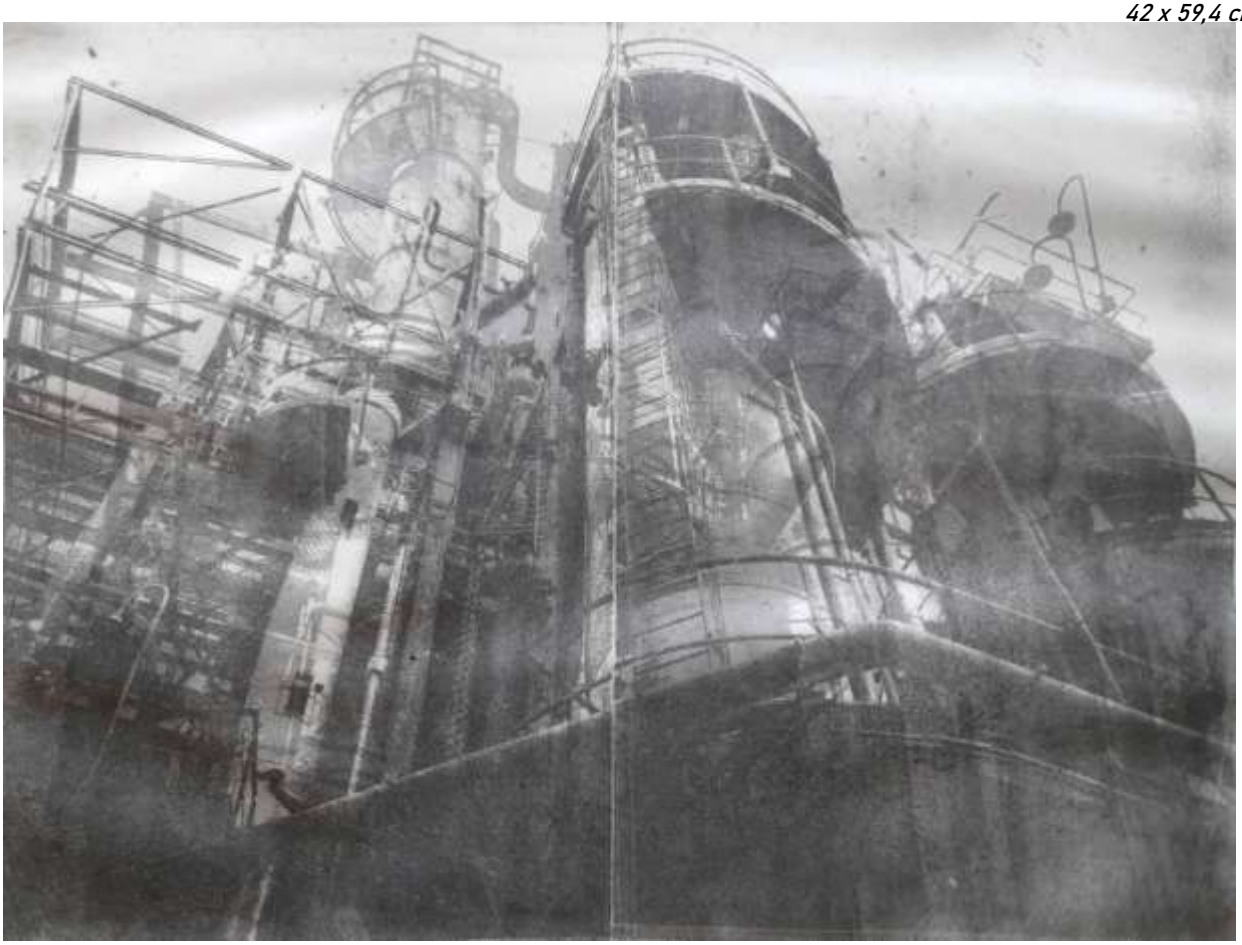
59,4 x 42 cm



59,4 x 42 cm



42 x 59,4 cm



42 x 59,4 cm



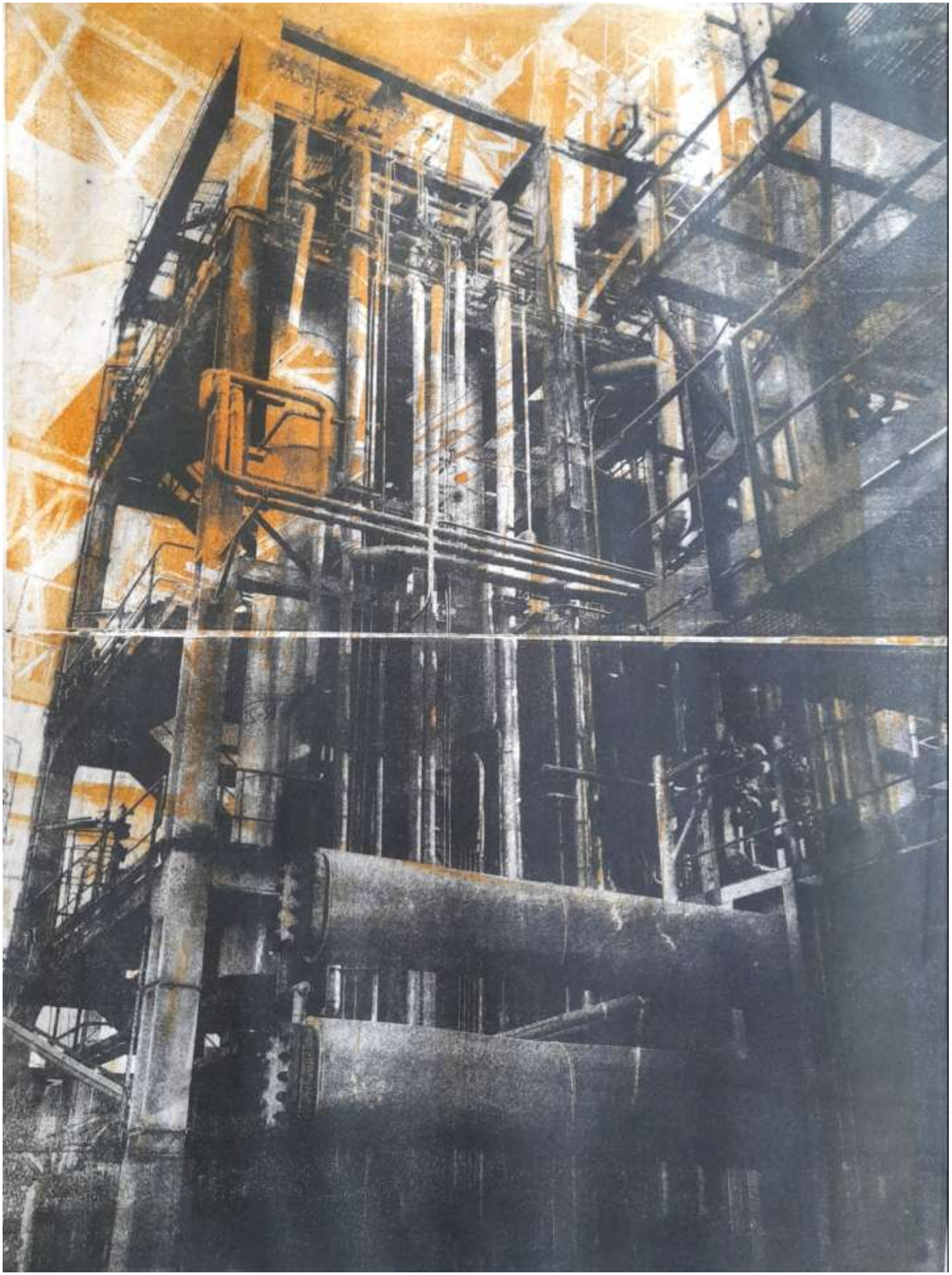
42 x 59,4 cm



42 x 59,4 cm



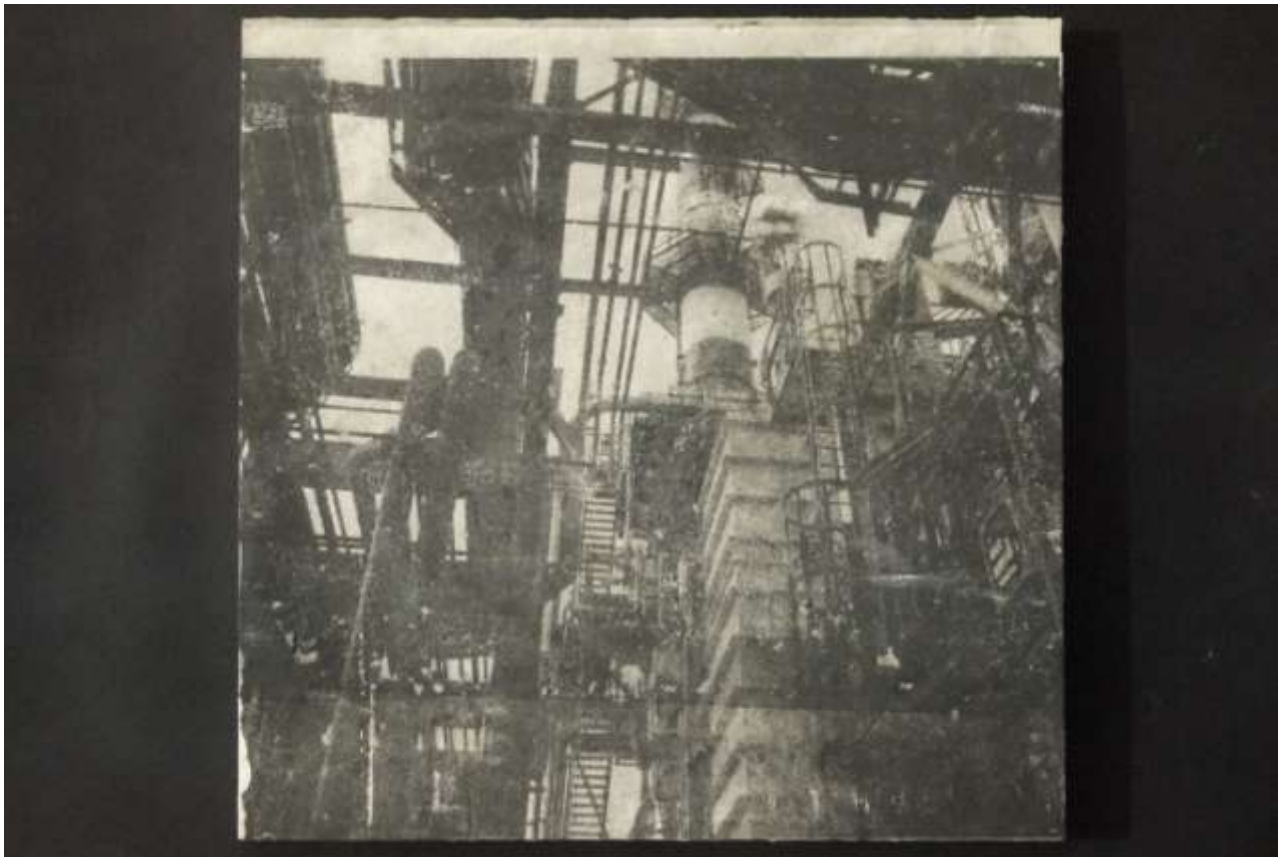
59,4 x 42 cm



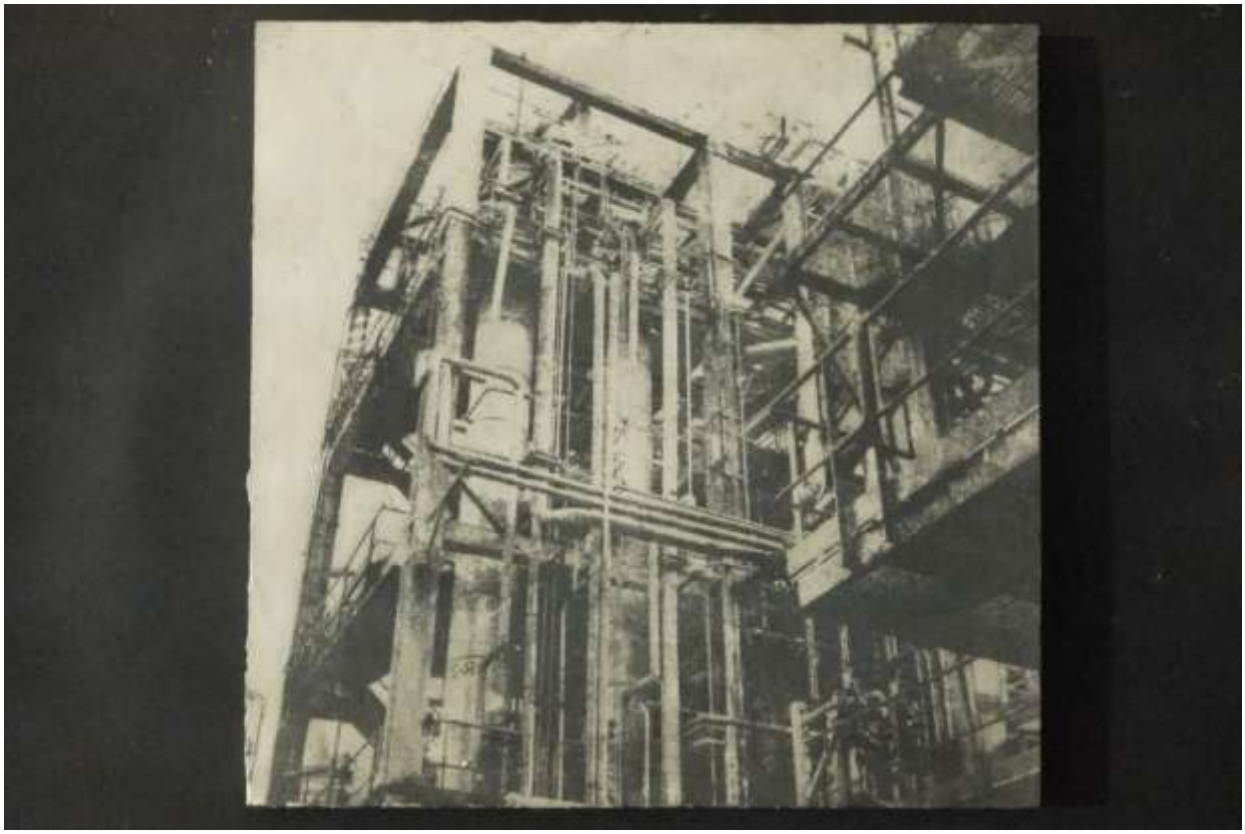
59,4 x 42 cm

Dezembro de 2022

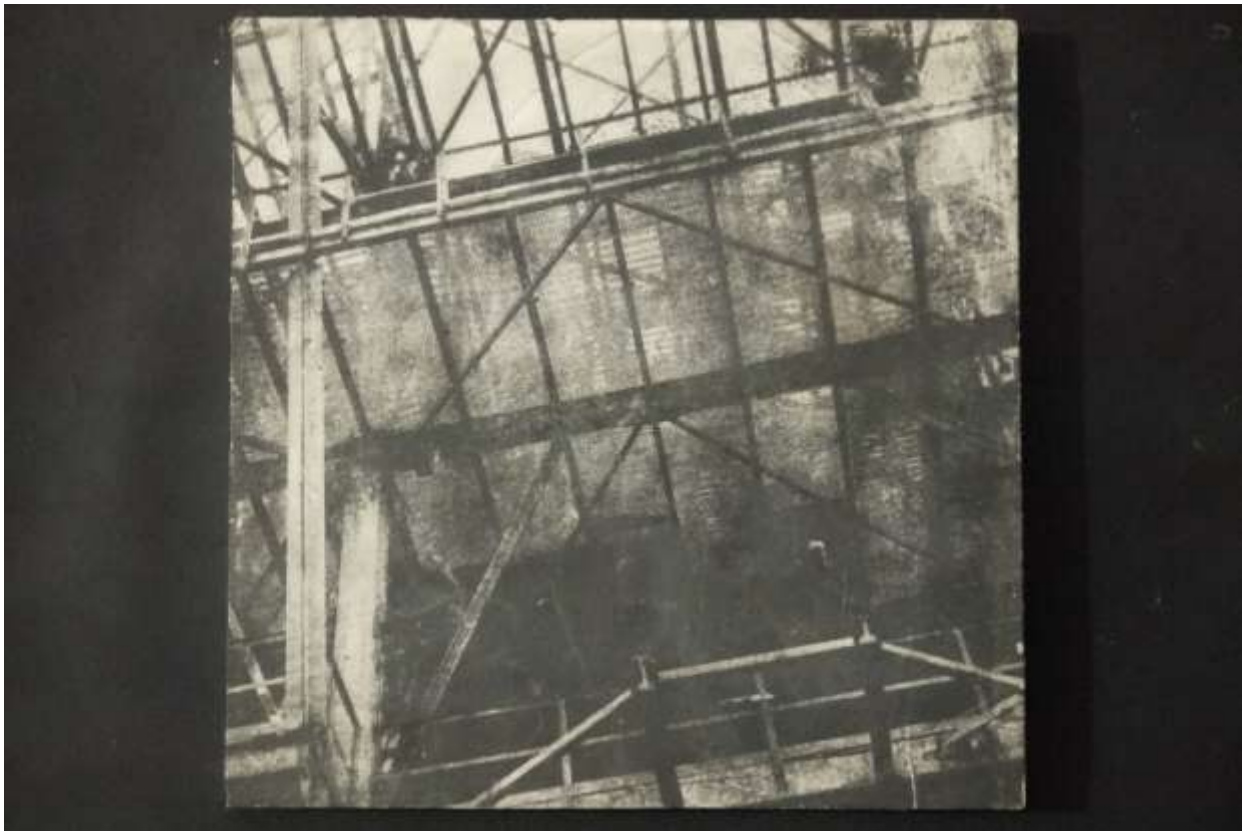
Continuação da impressão em gesso



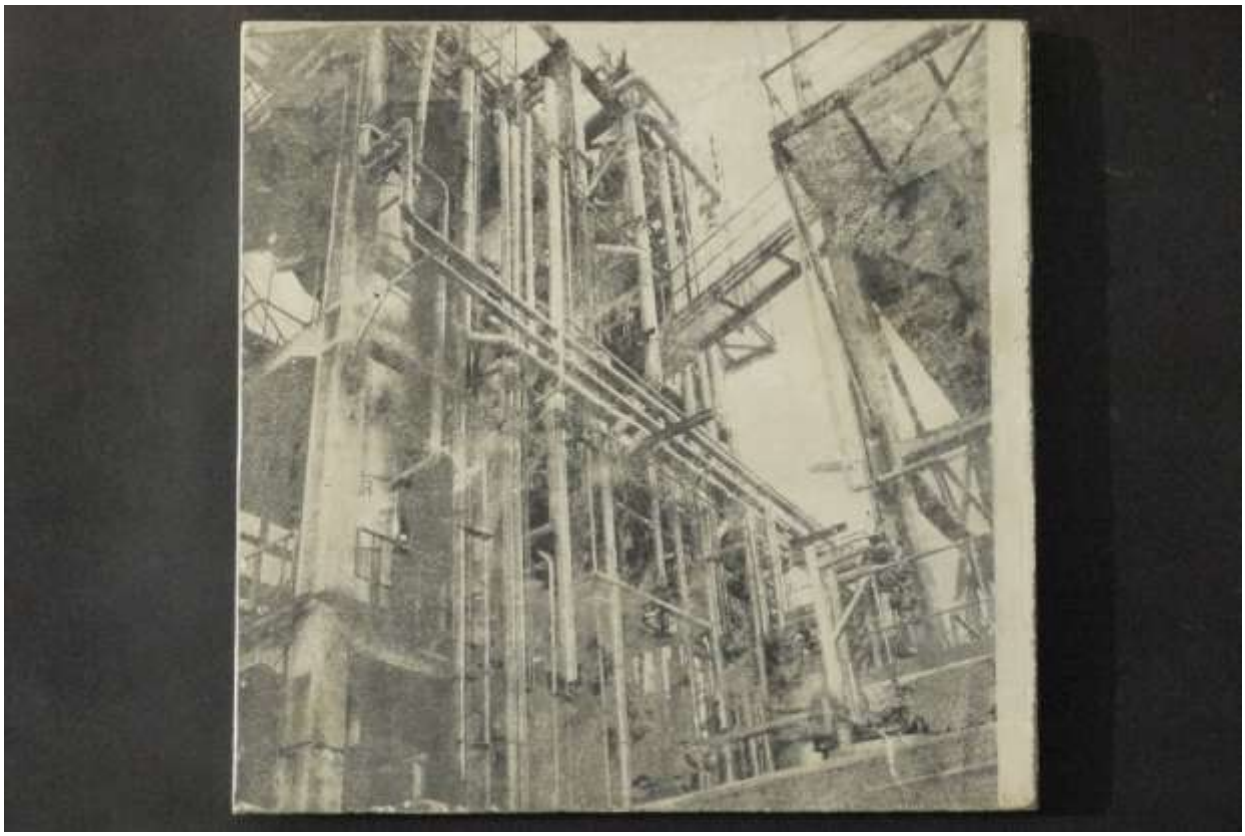
29 x 29 x 2 cm



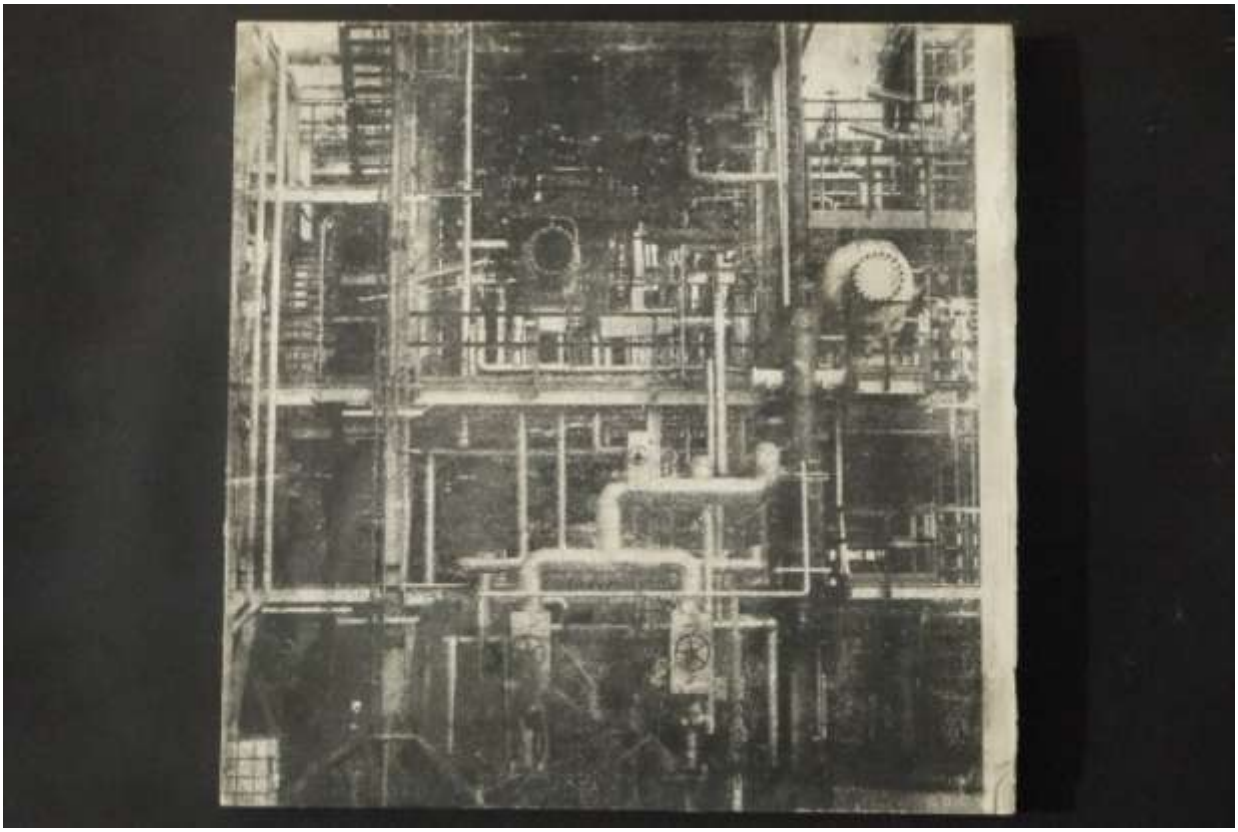
29 x 29 x 2 cm



29 x 29 x 2 cm



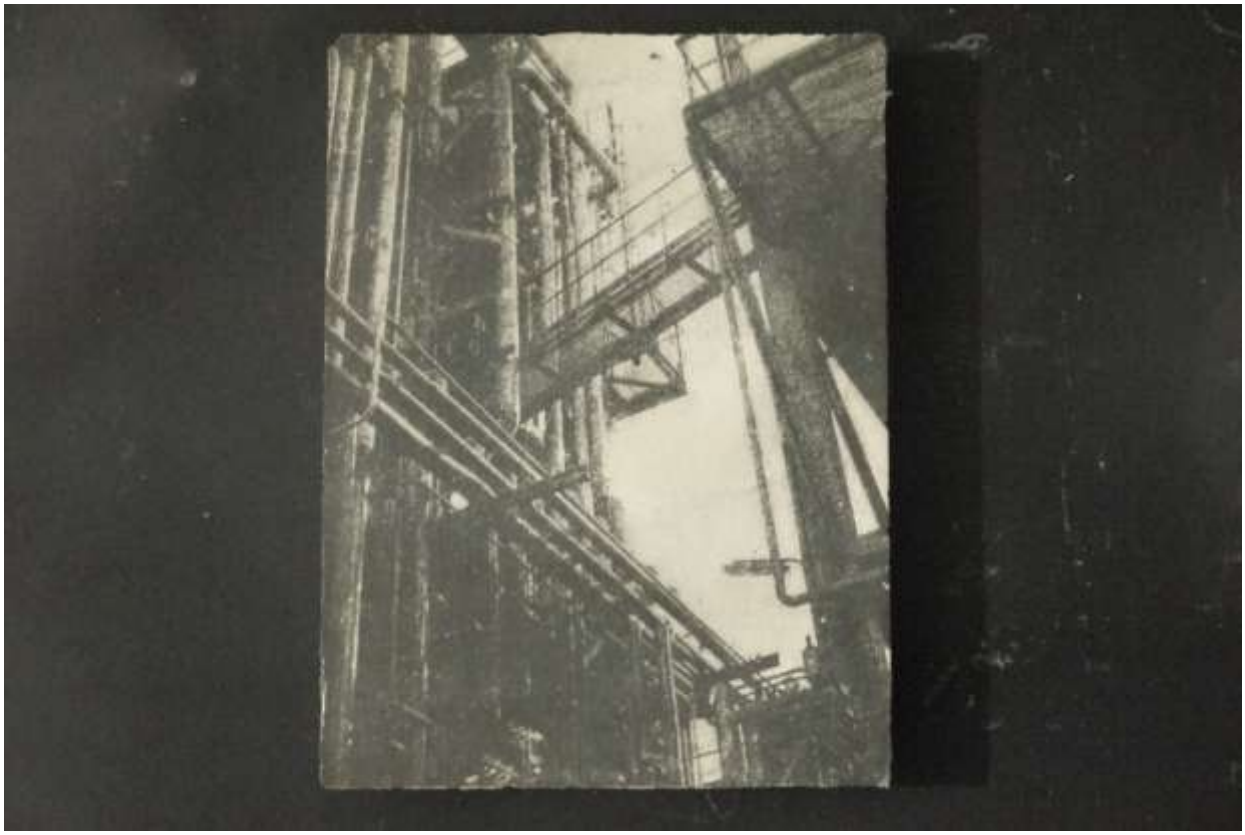
29 x 29 x 2 cm



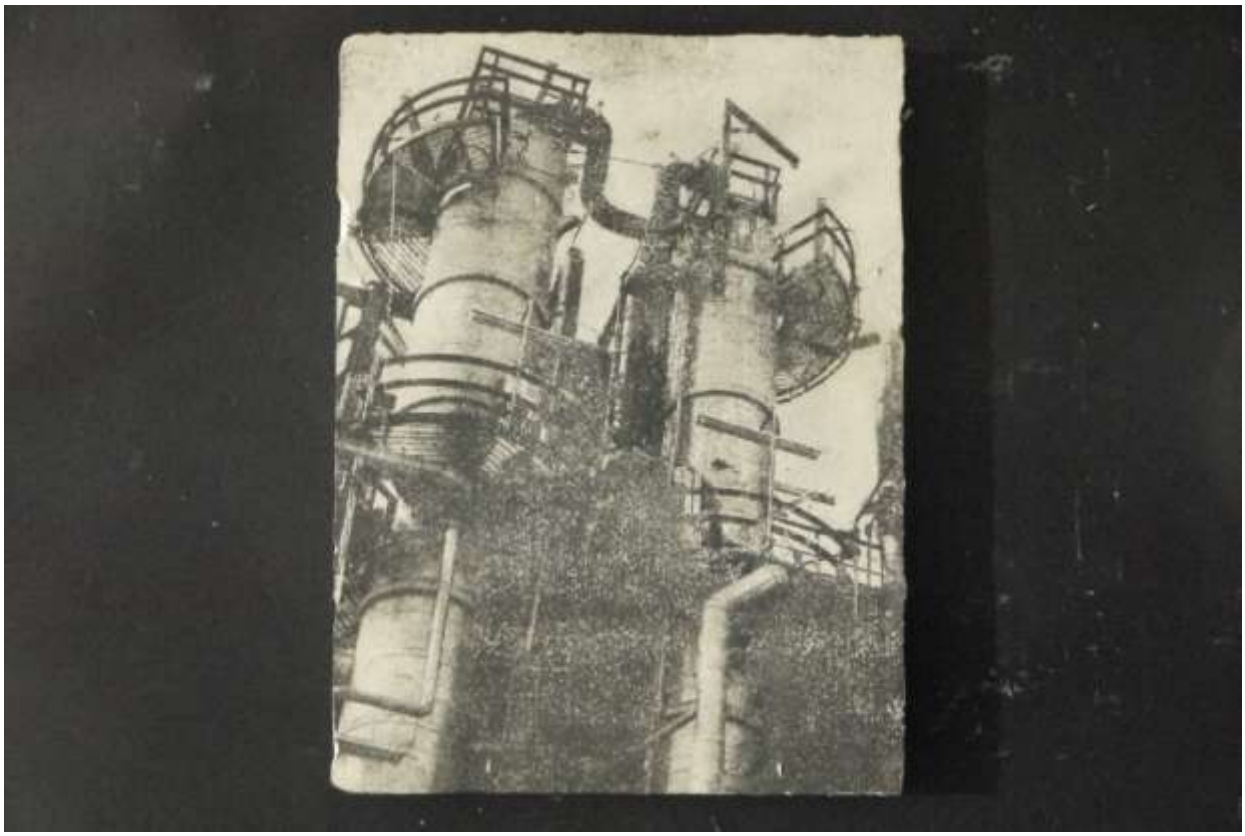
29 x 29 x 2 cm



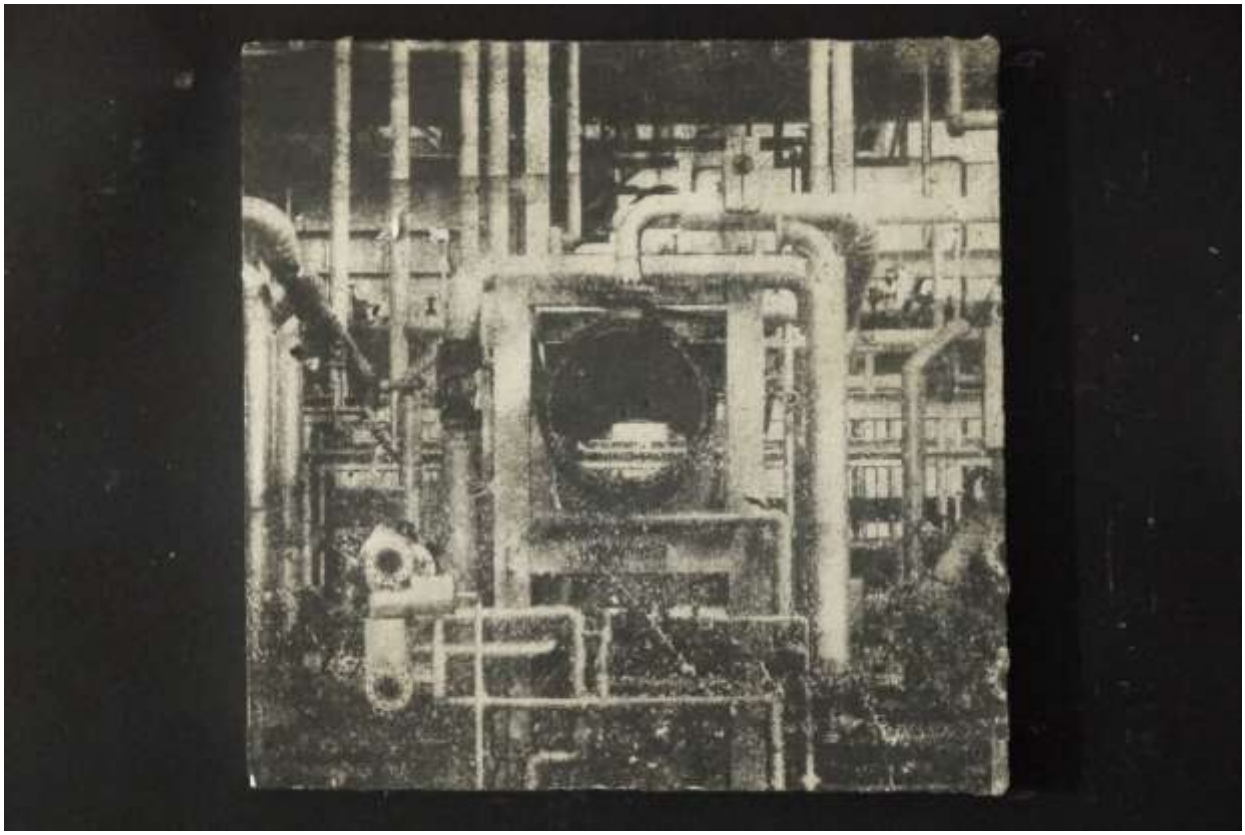
19 x 14 x 2 cm



19 x 14 x 2 cm



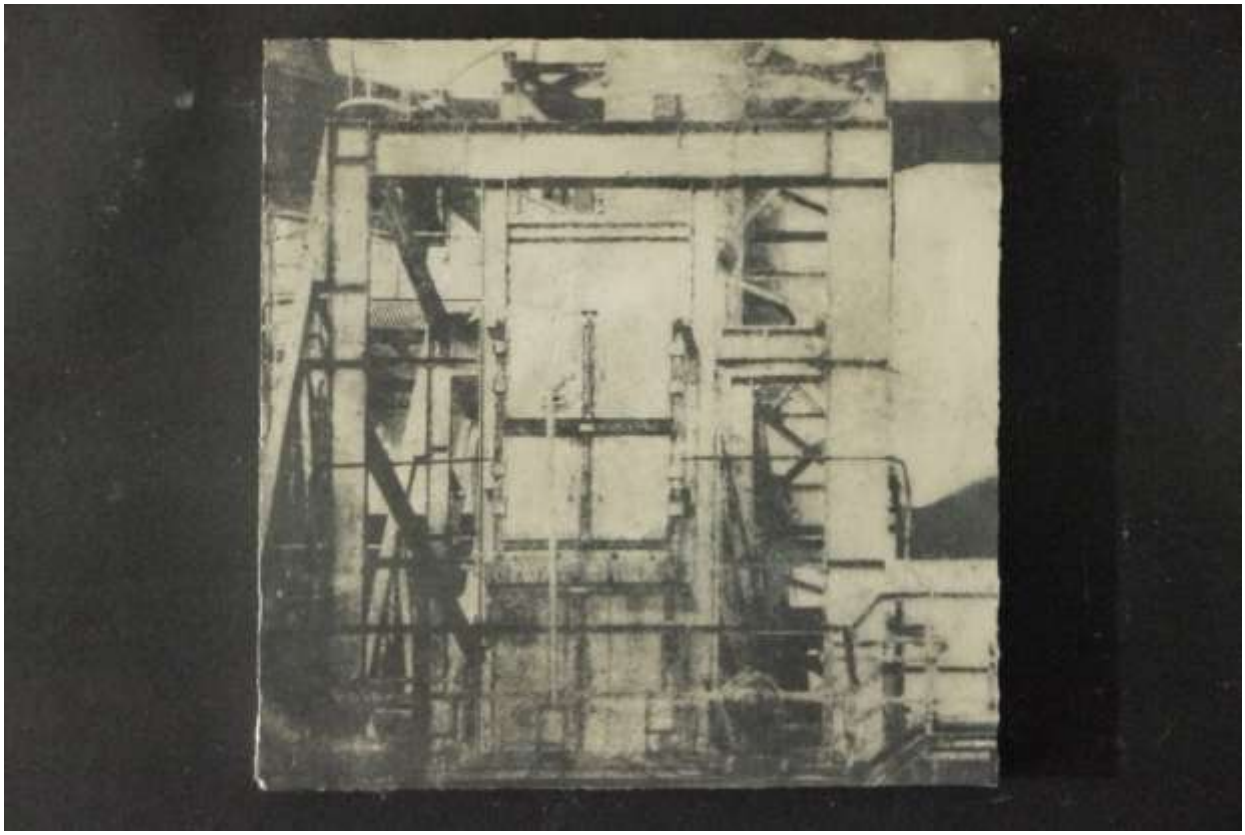
19 x 14 x 2 cm



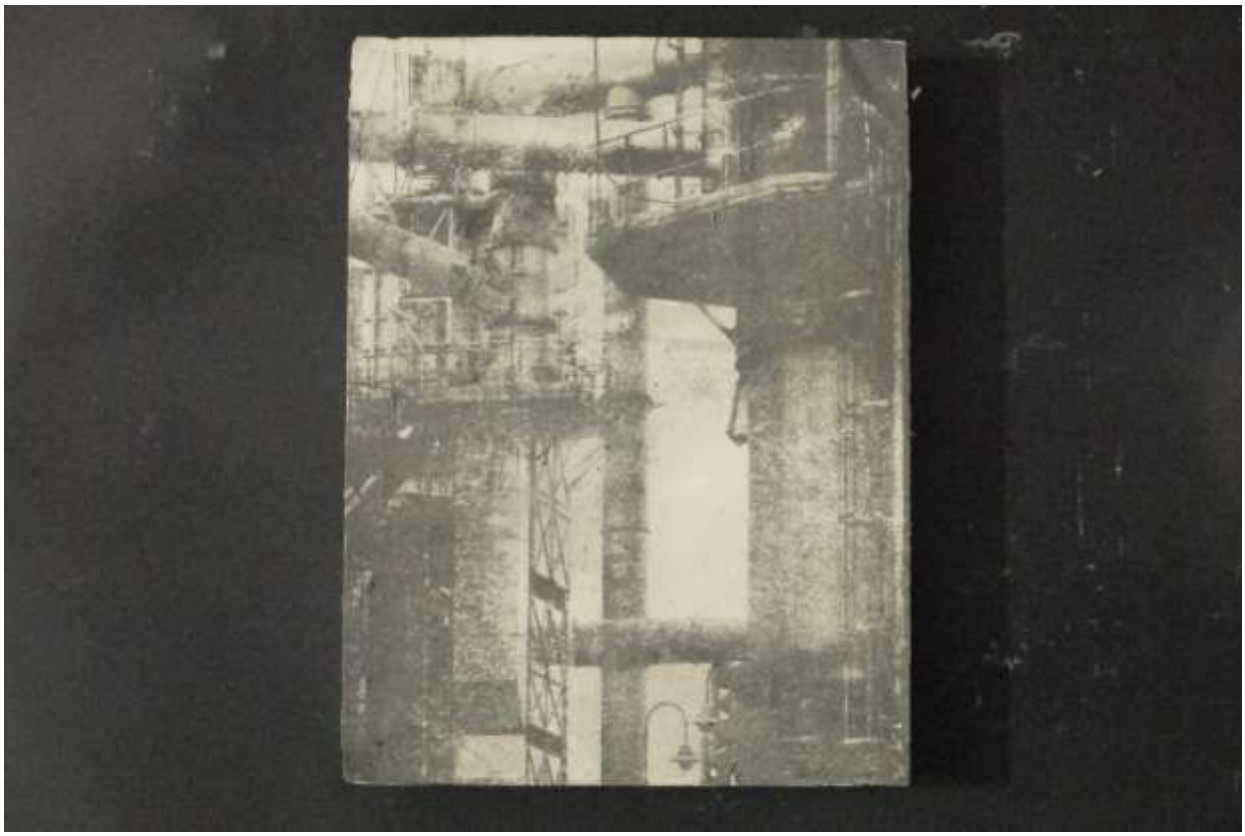
20 x 20 x 2 cm



20 x 20 x 2 cm



20 x 20 x 2 cm



19 x 14 x 2 cm

Janeiro de 2023

Inauguração da exposição “Eu vi o brilho”

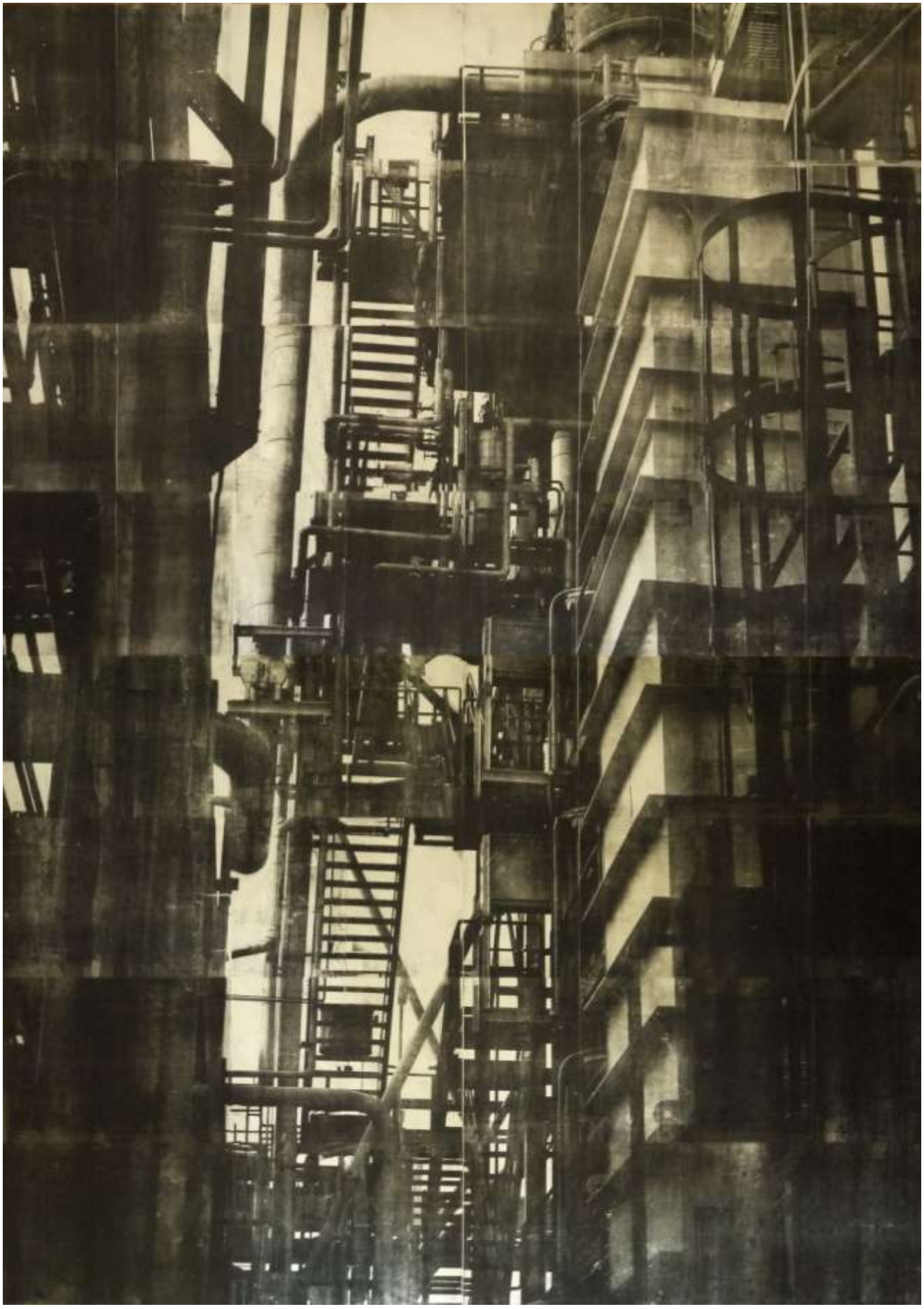


238 x 126 cm

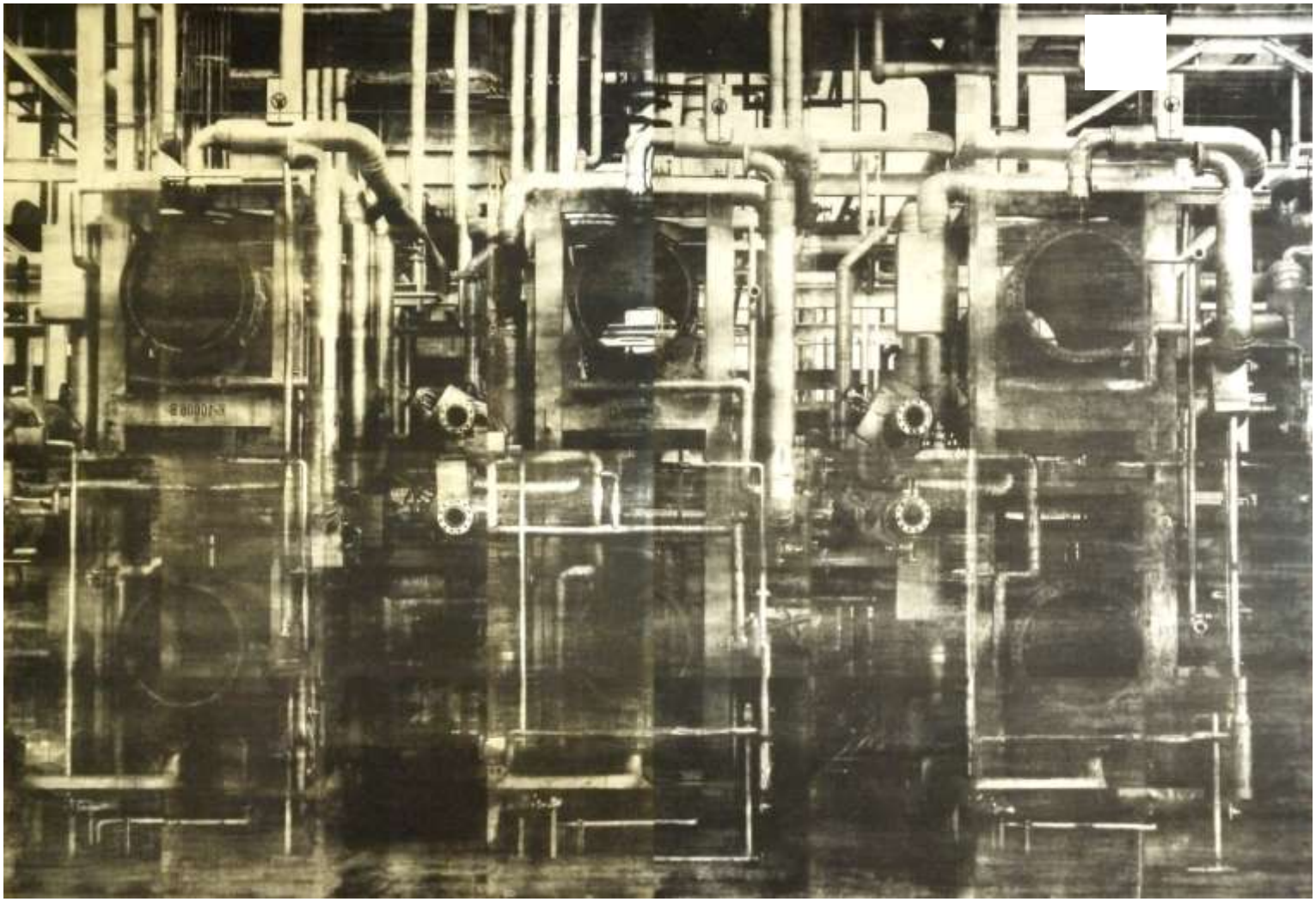


Fevereiro – Junho de 2023

Realização de painéis de grande dimensão



336 x 238 cm



238 x 336 cm



336 x 238 cm



336 x 238 cm