



POÉTICA DAS IMAGENS PESADAS

Perceção de espaços e a materialização do peso
através do desenho

Ana Margarida Rodrigues Peniche Mira Mouralinho

Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes

Relatório de Projeto para obtenção do grau de Mestre em Artes Plásticas – Desenho

Orientador: Professor Paulo Luís Almeida

Porto, 2023

AGRADECIMENTOS

À Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto por esta oportunidade.

Ao professor e orientador Paulo Almeida, pelo incansável acompanhamento, orientação, conhecimento e disponibilidade.

À família, ao meu Pai João pelo exemplo e valor do trabalho, à minha Mãe Margarida e ao meu Irmão Diogo pelo apoio incondicional.

Aos meus colegas, por partilharem comigo as alegrias e as preocupações deste percurso académico. Ao David Lopes a quem devo um especial agradecimento por toda a partilha e entusiasmo neste projeto, e à Cristiana Macedo pela ajuda incansável na montagem da exposição final. Também agradeço ao Pedro Gil e ao Jean-Baptiste pelo auxílio.

Aos amigos, ao André Agostinho e à Carolina Roque Ribeiro por todo o apoio e disponibilidade na discussão de trabalhos, na apresentação de novos textos e montagem das exposições: “Da Matéria ao Pó”, Bilbao (2021) e “Poética das Imagens Pesadas”, Arruda dos Vinhos (2022).

Agradeço à Nespresso pelo apoio e flexibilidade, tornando possível a realização deste mestrado. Assim como a todos os colegas cuja disposição para ajudar e apoio constante têm sido inestimáveis ao longo desta jornada académica.

RESUMO

Poética das Imagens Pesadas é um projeto de desenho fundamentado na experiência de pertença e na relação com espaços naturais, como a paisagem, em particular a montanha. O desenho é desencadeado pelo desejo de habitar esses lugares, que carregam consigo a noção de gravidade, monumentalidade e transcendência. É por meio da performatividade do desenho que a impossibilidade de reconhecer e habitar totalmente esses espaços é superada. A percepção desses espaços é representada pela materialidade do desenho. Ao conectar-me com o lugar por meio dos materiais e do processo, o desenho torna-se a tradução do peso e da irrepresentabilidade desses espaços, conforme a definição de John Ruskin, ‘Topografia Turneriana’ (Hunt, 1997).

Como um processo, este projeto aponta para as imagens como extimidades, um conceito originalmente desenvolvido por Jacques Lacan (1959), que combina duas apreensões: a estranheza de alguns de nossos sentimentos mais íntimos, para os quais não temos representações, e como esses sentimentos podem ser exteriorizados em espaços e objetos sem perder sua intensidade (Kinsbury, 2007).

Questões como a noção de peso pode materializar-se no desenho e como esses desenhos podem alterar a nossa percepção do espaço, são as reflexões abordadas por este projeto.

PALAVRAS-CHAVE

Desenho, Peso, Materialidade, Percepção do Espaço, Extimidade

ABSTRACT

Poética das Imagens Pesadas is a drawing project grounded in the experience of belonging and the relationship with natural spaces, such as the landscape, particularly the mountain. The act of drawing is triggered by the desire to inhabit these places, which carry with them the notions of gravity, monumentality, and transcendence. It is through the performativity of drawing that the impossibility of fully recognizing and inhabiting these spaces is overcome. The perception of these spaces is represented through the materiality of drawing. By connecting with the place through materials and process, drawing becomes the translation of the weight and unrepresentability of these spaces, as defined by John Ruskin’s ‘Turnerian Topography’ (Hunt, 1997).

As a process, this project points to images as extimacies, a concept originally developed by Jacques Lacan (1959), which combines two apprehensions: the strangeness of some of our most intimate feelings, for which we have no representations, and how these feelings can be externalized in spaces and objects without losing their intensity (Kinsbury, 2007).

Questions such as the notion of weight materializing through drawing and how these drawings can alter our perception of space are the reflections addressed by this project.

KEY WORDS

Drawing, Weight, Materiality, Perception of Space, Extimacy

ÍNDICE	
INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I - REPRESENTAÇÕES	13
Montanha	14
Montanhas de Escória e Memórias Narradas	17
Topografia Turneriana	20
A Ilha	22
Atlas e Séries	26
Atlas e Imagens	26
Atlas, Mitos e Lendas	26
Séries	27
Representação do Espaço	32
Poética das Imagens Pesadas, a Exposição	33
CAPÍTULO II - MOTORES PARA A ATIVAÇÃO DE UM ESPAÇO APARENTE	37
Memória e Imaginação	38
Linha Topográfica e Ascending Horizons	40
How to become a mountain	46
How to feel like a mountain	48
Imaginação Material	50
Percepção do Lugar da Montanha	50
Matéria como Metáfora	53
Da Matéria ao Pó	54
O Acaso	56
Olhar tátil	58
CAPÍTULO III - PESO E LEVEZA	61
Peso	62
O peso nos desenhos de Richard Serra	62
O Peso Enquanto Imagem: Reflexão sobre "A Janela"	63
Constelações	64
Série Equilíbrio	66
Sublimação das imagens	68
Espaços que nos tocam, "Tempestade no Mar" e o conceito de Extimidade	
Verticais	70
Inframince	71
CONSIDERAÇÕES FINAIS	74
BIBLIOGRAFIA	75
ANEXOS	79

INTRODUÇÃO

Este texto tem como objetivo relatar uma prática artística individual no contexto de mestrado de artes plásticas em desenho, relacioná-la e contextualizá-la no campo teórico e prático da arte contemporânea. “Poética das Imagens Pesadas” é uma reflexão sobre o meu trabalho artístico e a sua produção. Os desenhos apresentados neste relatório servem como ponto de partida à reflexão das ideias por eles levantadas e serão analisados em paralelo com o trabalho de alguns artistas, ideias-chave e temáticas. Conseguimos encontrar duas abordagens nos desenhos que compõem este projeto: encontramos recortes e divisões de planos que nos aludem a uma paisagem ou a uma montanha, como também encontramos segmentos, linhas e manchas horizontais que fazem a nossa imaginação mergulhar no interior da camada terrestre, numa analogia à arqueologia.

Usando a expressão de Paul Klee, “tornar visível o invisível” (Deleuze, 2011, p. 21), os desenhos carregam consigo conceitos como o de tempo, força e peso. Através da performatividade no desenho e do uso de matérias alusivas ao natural, tento representar a sensação daquilo que aparentemente existe mas que não se vê a “olho nu”. A minha abordagem às imagens envolve no seu processo uma relação fenomenológica com a natureza. Neste sentido este relatório coloca a seguinte questão: Como é que o desenho pode materializar a questão de peso?

No primeiro capítulo, contextualiza-se primeiro o tópico da montanha como símbolo de Força; Espiritualidade e Transcendência; Desafio e Superação; Refúgio e de Conexão com a Natureza. Tendo em consideração o conceito de Topografia Turneriana de John Ruskin, estes desenhos são modificações materiais da paisagem visível das montanhas para capturar seu caráter e o processo de sua recepção.

Na segunda parte deste capítulo introduz-se o início da metodologia deste projeto - o recurso a Atlas e a produção e organização dos trabalhos por Séries. Relaciona-se a análise que Didi Huberman faz do conceito de “Atlas”, referindo a mitologia e a geografia, com a ideia de montanha antes apresentada. O Atlas aqui referido é uma fonte de imagens que se relacionam de forma análoga, constelação de imagens que dão suporte a um imaginário, como o famoso Atlas Mnemosyne de Aby Warburg. Esta ferramenta é um dos pontos de partida para a criação, estando também presente em todas as partes do processo como objeto de consulta. Aborda-se a série neste trabalho como parte do processo para experimentar diferentes abordagens estéticas, reflete-se sobre este processo, assim como a construção da percepção de um espaço através do trabalho de Gerhard Richter. A construção destes espaços seguindo uma lógica de símbolos e de experiências imaginadas leva a uma desconstrução da representação de espaço para dar lugar a um espaço de representação (Lefebvre, 1974). Este capítulo conclui com o exemplo prático da exposição “Poética das Imagens Pesadas”, na medida em que a forma como os desenhos foram apresentados contribuíram para a construção da percepção e representação de um espaço.

O segundo capítulo define a metodologia onde a construção das imagens é baseada numa prática processual que recorre à memória ou à imaginação, pela antecipação hipotética de um encontro com um espaço natural como a montanha. E onde são evocadas sensações pelo uso de matérias carbónicas que aludem a um espaço. “Memória e Imaginação, motores para a ativação de um espaço aparente” fala sobre imagens já conhecidas que construímos no nosso próprio imaginário. A memória e a imaginação têm um papel importante neste trabalho, são também recursos e ferramentas para a construção do desenho, fazem parte da metodologia que começámos por abordar no final do capítulo anterior. Através da analogia entre um investigador/arqueólogo e a memória, pelo texto de W. Benjamim - “Escavação da Memória” e pelo método da “construção da paisagem” (Cozens, 1997 p.10) explica-se a importância de evocar estas duas situações na produção artística. “Matéria como metáfora” que corresponde à segunda parte deste capítulo, transitando de um espaço de “nuvem”, das ideias para a sua concretização. Recorre-se a processos de produção de uma imagem, como a gravura e mecanismos como a performatividade no desenho para a elaboração dos desenhos. A escolha de materiais carbónicos, neste caso, evoca o peso mas serve também como potência para outras imagens. A ativação sinestésica dos sentidos, como o cheiro (olfato), a textura (tato) e o ruído (som), vai além do visível (visão), suscitando memórias e transportando-nos para diferentes locais. Nos desenhos apresentados, estes elementos funcionam como contaminações sensoriais, permitindo uma experiência tátil apenas com o olhar. Usar determinados materiais é evocar uma experiência da natureza. Numa lógica de matéria como metáfora, analisa-se e recorda-se o processo refletindo através dos trabalhos do artista Anselm Kiefer.

A Escala o Material, a Forma, a Composição, Espaço e o Negro são características presentes na construção destes desenhos que nos afastam de uma representação tradicional do desenho e que nos levam a questionar o seu Peso. É sobre esta questão que refletimos no início deste último capítulo. A partir da experiência e resultados do próprio projeto, pretende agora expandir a noção de peso no desenho procurando outras interpretações desta percepção, de modo a compreender os seus limites, ambiguidades e potencialidades. A representação destes conceitos é encontrada nos trabalhos de Richard Serra “Roller Drawings”, estes impulsionaram a produção de desenhos baseados na mesma técnica e que levaram à análise da percepção do espaço e a sua compreensão através do conceito de anisotropia.

O Peso é indissociável da leveza e por isso o paradoxo “Peso e Leveza” conduz-nos a algumas provocações acerca deste projeto. “Sublimação das Imagens” é o momento onde se desdobram conceitos como o inframince (Duchamp)¹ e extimidade (Lacan)² que pretendem acrescentar à leitura destes trabalhos uma visão poética das imagens.

¹“Inframince” foi introduzido por Marcel Duchamp, artista francês, e é um termo que descreve a diferença sutil entre duas coisas que aparentemente são iguais.

²A noção de “Extimidade” introduzida por Jacques Lacan, psicanalista francês, descreve uma condição em que algo que é considerado interno ou pessoal é percebido como estranho ou externo.

CAPÍTULO I

REPRESENTAÇÕES

Grande parte da minha vida vivi no Vale de Arruda dos Vinhos, na periferia de Lisboa, rodeada por serras e montanhas. Nas minhas viagens diárias entre Lisboa e Arruda o caminho fazia-se acompanhando os recortes das serras. Rapidamente passava de planos muito elevados para mergulhar na neblina que assentava no vale e que fazia os montes e serras levitar. Acredito que estas imagens poéticas tenham despertado em mim um desejo inconsciente de abordar estes locais que transportam uma noção de peso, escala, materialidade.

MONTANHA



Fig. 1 Monte Olimpo, Grécia
Fig. 2 Katsushika Hokusai,
"Dia claro com brisa do sul"

Como espaço de representação, a montanha incorpora noções de poder, inacessibilidade e utopia. Contudo, é também um espaço de vulnerabilidades. Estes espaços, fazem parte de narrativas históricas como lendas ou crenças por todo o mundo e desde a antiguidade. Como o monte Olimpo ou a montanha Fugi, exemplos de locais aos quais associamos ideias de elevação e transcendência. Um por ser considerado a morada dos Deuses, a união entre a terra e o céu o terreno e o etéreo, o outro porque representa uma força indomável, um espaço que se liga às nossas emoções mais fortes experienciadas em vida como o medo, deslumbramento e até esperança. Subir ou descer a montanha é para o homem um desafio, um esforço para o corpo em detrimento de alcançar o inteligível. Sem dúvida que estes espaços carregados de simbologia inspiram desde há muito a criação artística. Poetas e artistas consideram também a montanha como espaço de refúgio ou escape, a montanha como abertura ao desconhecido e a um caminho de reflexão.

A montanha representa o que não é possível apropriar – ou é observada num plano longínquo ou é habitada. Quando nos aproximamos dela, ou mesmo quando nos posicionamos no topo, podemos ter duas perspectivas: A de quem olha num sentido vertical, onde nos apercebemos da nossa escala e onde somos confrontados com a sua monumentalidade que nos impõe uma certa sensação de constrangimento; E num sentido horizontal, que permite uma visão mais alargada do mundo, de quem olha para a linha do horizonte como a de “O caminhante sobre o mar de névoa” G. Friedrich. (Fig.3)

Nesta pintura Friedrich pinta uma figura de costas sobre uma paisagem, uma “Ruckenfigur”, termo alemão normalmente associado às suas pinturas. A figura que se apresenta de costas para o observador serve para nos guiar, posicionando-nos no seu lugar, questionando o que a leva até ali, o que estará a pensar. Este é um momento de contemplação, não da paisagem mas de nós mesmos, o ambiente que nos rodeia permite-nos esse isolamento. A névoa que cobre a paisagem deixa-nos a sós com o nosso pensamento, é um momento de encontro do eu. Seguindo esta lógica, podemos interpretar o topo da montanha como um lugar de identidade. Desenhar estes lugares, coloca-me no mesmo sítio do caminhante, um lugar de busca interior. Ao mesmo tempo a perspectiva atmosférica que Friedrich pinta, as ligeiras diferenças tonais em que se desdobra o fundo, pode evocar situações ambíguas e abrir possibilidades de ver ambientes e espaços que não existem, é também outro aspeto considerado na execução de alguns dos desenhos que serão apresentados.

A paisagem é abordada neste trabalho segundo algumas considerações como a composição: a sensação de harmonia entre os planos, a distribuição dos elementos, o uso de linhas horizontais, formas e texturas que criam uma composição equilibrada. Assim como o contraste entre luz e sombra de uma perspectiva atmosférica.

As imagens na sua maioria partem deste contexto, de paisagem e de espaço natural, contudo os desenhos afastam-se da intenção de representação do real. Se neste caso procurarmos a referência, um lugar em concreto, é possível que nunca encontremos. Estes desenhos podem partir de uma fotografia, por exemplo, mas acabam por se afastar do seu referente.



Fig. 3 Caspar David Friedrich.
"Caminhante sobre o mar de névoa",
1817, Hamburger Kunsthalle Museo

MONTANHAS DE ESCÓRIA E MEMÓRIAS NARRADAS

Em 2021, durante o verão visitei as Minas de São Domingos, no concelho de Mértola. De início não sabia ao certo o que ia encontrar, a minha curiosidade mantinha-se pela tipologia do local, ser uma mina desativada de extração de metais. Assim que visitei pela primeira vez o local vi nas cores e nas montanhas de escória o seu potencial artístico. As montanhas de escória são gigantes negros e tornam-se imponentes como as chaminés que ainda restam dos edifícios daquele local. Estas montanhas são o resultado da acumulação dos resíduos provenientes da exploração de metais, e por isso têm tonalidades mais escuras de ocre e negros. Não sabemos quanto tempo de acumulação foi necessário para estes montes atingirem as dimensões que apresentam nem há quanto tempo estão ali, sabemos que são consequência da exploração humana e que não são uma acumulação natural geológica. O facto de saber do que aquelas montanhas eram constituídas deixou de me interessar a exploração ao seu interior, num sentido hipotético. Se escavasse desde o topo à base destas montanhas iria com certeza encontrar o mesmo material do início ao fim, por isso toda a parte não visível destas montanhas deixou de ter particular encanto para mim. A sua apreensão ficou apenas pela superfície, pelos recortes e pelos contrastes do negro com o céu azul e o alaranjado do chão. Outra das percepções que tive foi o som, enquanto caminhava sobre a escória o som que fazia ao pisar e arrastar o peso do meu corpo sobre o terreno. Estes dois aspectos referidos por último foram para mim os mais marcantes da minha visita ao local das minas, a evidência do substrato e o som do caminhar sobre a escória. Estas duas características particulares do encontro com aquele espaço impulsionam as escolhas dos materiais para a produção dos desenhos das imagens (Fig.5, 6 e 7) com base nas fotografias que recolhi do local.

Usei o papel vegetal como suporte para o desenho, a sua escolha deve-se ao facto de ser um papel translúcido e leve. Permite mostrar parcialmente o que está por baixo, e faz barulho quando deslocado. Ao colocar vários desenhos uns por cima dos outros fica sempre o vestígio do que está por baixo, e ao fazer barulho a consequência de um movimento.

Em Janeiro de 2022, ao participar na exposição colectiva “Memórias Narradas”, decidi fixar apenas os cantos superiores das folhas para que o próprio vento pudesse ser mais um factor a acrescentar à experiência do observador, além da escala, o ruído das folhas ao levantar trazia a sensação de leveza perante o desenho de média escala que apresenta planos profundos de negro.



Fig. 4 Monte de Escória, Beja, 2021

Fig. 5 Ana Mouralinho, S/Título

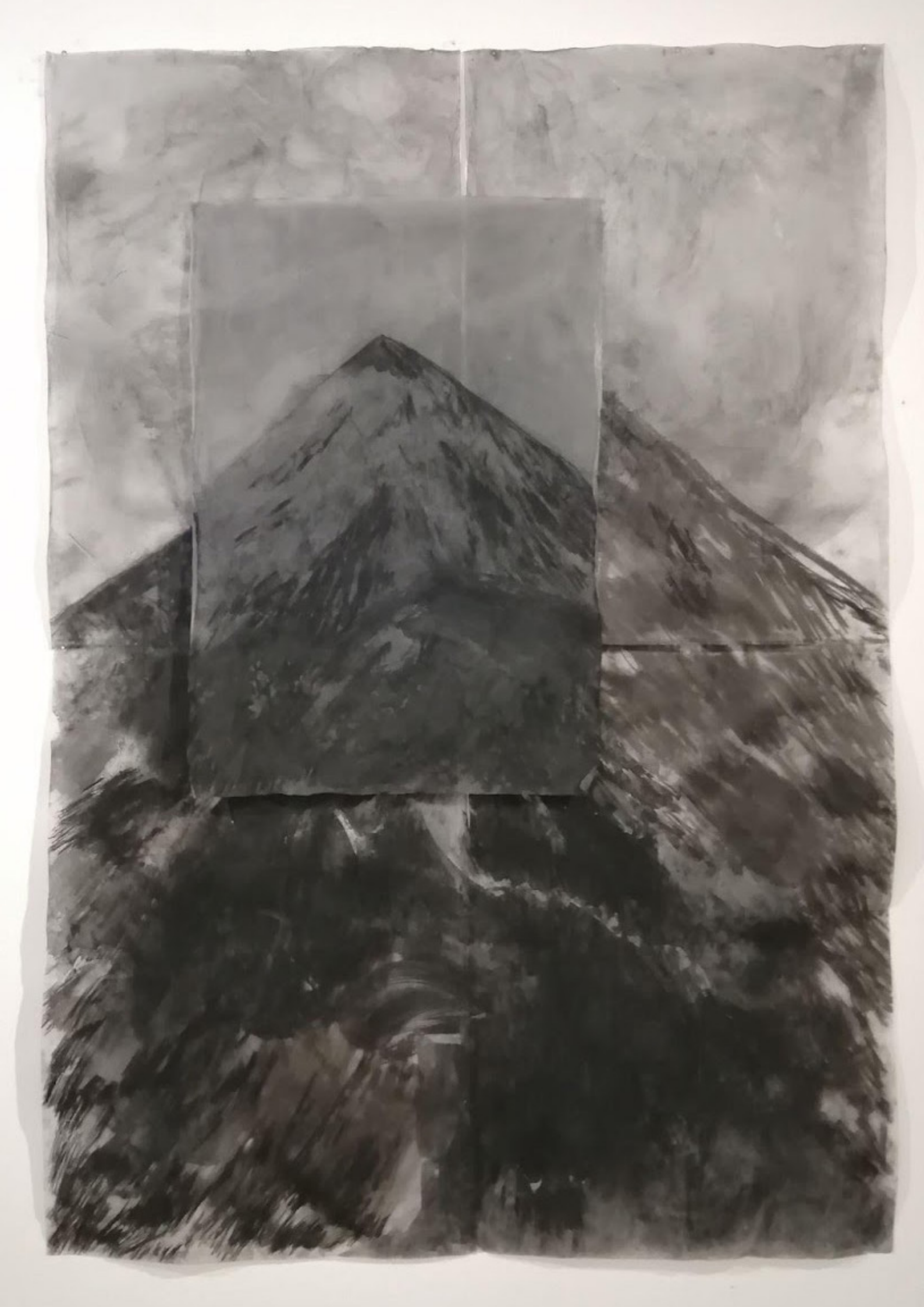
Carvão s/papel vegetal, 70 x 100 cm, 2022





Fig. 6 Ana Mouralinho, Pormenor,
“Cume” Carvão s/papel vegetal, 140 x
200 cm, 2022

Fig. 7 Ana Mouralinho “Cume”
Carvão s/papel vegetal, 140 x 200 cm,
2022



TOPOGRAFIA TURNERIANA

As pinturas são modificações materiais da paisagem visível para capturar o seu caráter e o processo da sua recepção, segundo a definição de John Ruskins de “Topografia Turneriana” (Hunt, 1997). Ruskin coloca artistas como Turner na posição de visionários e não apenas de espectador, no caso de artistas que representam de forma fidedigna o que vêem. Considerando que está nas mãos do artista manipular a imagem de forma a que esta sirva ao seu entendimento e de quem a vê. Há pessoas que vêem o que aparentemente existe, outras o que não existe e ainda há quem veja o que aparentemente não existe. (Ruskin, 1843, pag.24)

It is always wrong to draw what you don't see. This law is inviolable. But then, some people see only things that exist, and others see things that do not exist, or do not exist apparently. And if they really see these non apparent things, they are quite right to draw them; the only harm is when people try to draw non apparent things... (Ruskin, J. 1843)

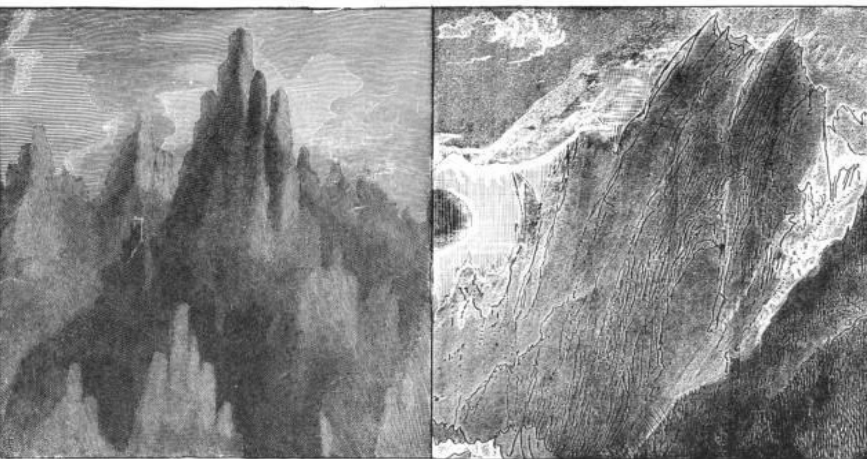


Fig. 8 Aiguille Drawing,
(Esquerda) Old Ideal
(Direita) Turnerian

É segundo uma topografia Turneriana, na aceção de John Ruskin, que gostaria de aproximar a noção de paisagem na minha prática artística. Ruskin, ao tentar explicar as pinturas e desenhos de Turner realizados no decorrer da viagem pelos Alpes, apercebe-se que a representação dos lugares não correspondia exatamente à realidade. Dando sinal de que o pintor adulterava a pintura em proveito do seu entendimento e livre criação, Ruskin nomeia esta forma de representar parcialmente o observável como topografia turneriana. Em “Recording: And Questions of Accuracy”, Stephen Farthing fala do papel da representação do artista em se situar entre o real e a imaginação. A apreensão da Paisagem como parte do que está lá, mas não é transcrita totalmente pelo desenho. O desenho mostra além do real, acrescentando ou ocultando elementos para que quem observa note o que é importante aos olhos de quem desenha.

Como Turner pintava aquilo de que se queria lembrar e não exatamente o que via, Ruskin, que retrata a paisagem de uma forma rigorosa segundo o seu princípio de “olhar inocente” elaborado em “The elements of Drawing”, defende-se dizendo que o local ou a paisagem real podem ser adulterados e reorganizados para benefício do observador. Na imagem seguinte, do lado direito, extraída de Modern Painters, conseguimos ver uma cópia de como Turner representava os picos das montanhas segundo a sua topografia. Comparativamente com a figura do lado direito que é uma representação não turneriana do mesmo local.

O desenho acontece através da vontade de apropriação destes espaços, nomeadamente o espaço da montanha. É no ato de desenhar que é colmatada a impossibilidade de recolha e reconhecimento da sua totalidade. Pois só conseguimos aperceber-nos do seu todo através da distância. Então procuramos por pequenas pistas, aquilo que conseguimos levar connosco para nossa casa, como se as pedras de menor dimensão ou a areia fosse os nossos souvenirs daquele lugar. E quando nunca fomos àquele lugar, inventa-se! Procura-se por outra pedra, pelo pó ou pela terra dos vasos e constrói-se a lembrança de um lugar que nunca fomos, pela vontade de apropriação desse espaço.

Fig. 9 Ana Mouralinho,
“A ilha” Litografia s/papel
21x29,7 cm, 2021



A ILHA

Neste projeto procuram-se várias formas de fazer, de representação da montanha ou de um espaço natural. O desenho é imediato e pouco premeditado, como se o primeiro gesto fosse aquele que carrega consigo maior vestígio da imagem mental. Raramente as linhas ou as manchas destes primeiros desenhos são apagadas, se isso acontece é porque ao desenhar novamente sobre o desenho deposita-se mais tinta e as primeiras impressões são camufladas. “A ilha” (Fig.9 e 10) é um exemplo de criação de uma imagem mental e aleatória. Contudo, quando olhamos para ela parece-nos ver um perfil de uma ilha. De uma mancha mais escura que ocupa a parte central do desenho e que deixa no topo, um espaço em branco como se fosse um céu, que assenta num plano inferior de linhas horizontais onde reconhecemos uma paisagem. Nela vemos um perfil de uma ilha, uma montanha. A “ilha” é uma imagem litográfica, que tem como porto de partida um projeto de exploração gráfica e material que partiu de duas a três referências fotográficas, uma delas a imagem de “olympic mountain project” de W. de Maria, 1970 (Fig. 12). A escolha da imagem do projeto de Maria prendeu-se pela a sua composição formal, foi uma imagem escolhida de entre muitas do atlas pessoal. Consequência do efeito de familiaridade, uma tendência cognitiva onde existe um aumento da percepção do objeto ou da imagem em vários lugares após sermos apresentados a eles. Devido a um processo de experimentação de diferentes materiais e técnicas, a interpretação da imagem da proposta de Maria sofreu alterações (Fig.12.1 a 12.7) e depois de alguns desenhos a fonte visual perdeu-se, já não era mais necessário ter a imagem por perto, ela



Fig. 10 Ana Mouralinho,
“A ilha” Desenho litográfico s/acetato 21x29,7 cm
2021

já habitava na memória e transformou-se noutra coisa mais. Além da consequência de um processo de exploração técnica para a criação de novas imagens.

“A Ilha” foi também o início da exploração de uma linha de desenho e de uma linha depressão em técnicas de impressão na disciplina “Técnicas e Materiais do Desenho”. O desenho inicial foi feito sobre poliéster, uma folha fina de plástico bastante resistente, granitado e desenhado com tinta litográfica, depois transferido para uma matriz - a chapa de offset.

Uma vez que a imagem foi desenhada sobre uma folha de poliéster granitada, houve vestígios quase invisíveis de zonas de pressão que ficaram marcadas na superfície de desenho e que ao sensibilizar a chapa, essas mesmas zonas onde se acumulou mais pressão acabaram por ficar translúcidas e deixar marcas que se tornaram mais ruidosas ao fim de algumas provas. Por exemplo, se olharmos para o centro da prova (Fig.10) vemos uma linha mais escura circular, não é nada mais do que a marca de um cabelo que ficou entre os dois poliésteres, esta linha passou despercebida nesta primeira fase do processo, assim como o cabelo, mas o tempo da agressão dos finos grãos de carborundum foi suficiente para que ficasse o maior detalhe. A impressão levou ao detalhe como se tivéssemos a ver sobre uma lente de um microscópio.

A revelação e acumulação de matéria por camadas e a imprevisibilidade que advém do processo de gravação e impressão de uma imagem contém muito de orgânico e variável.

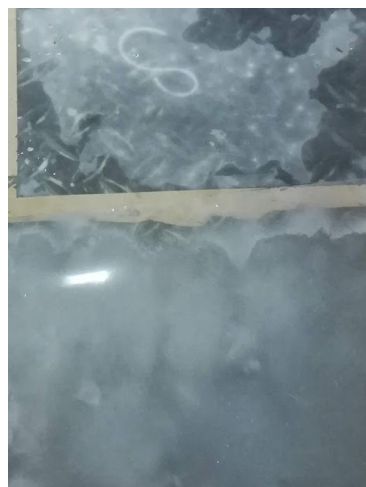
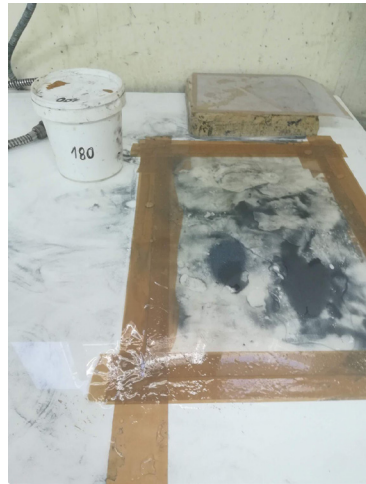


Fig. 11 a 11.3. Registro do processo de polimento da folha de poliéster. 2011

Neste caso houve a possibilidade de experimentar uma linha de desenho e de impressão pouco convencionais, pode até dizer-se que a impressão litográfica com chapa de offset é um processo experimental desenvolvido num contexto académico oficial e recente nas oficinas de gravura da FBAUP. Usando como recurso uma técnica clássica (a litografia) e um material industrial gráfico que está a cair em desuso (offset). Neste projeto o processo de técnicas de impressão litográficas e de gravura serve também como uma metáfora para a montanha e o desafio que é o seu habitar, nunca sabemos ao certo o solo que está por debaixo dos nossos pés nem o que vamos encontrar, porque a natureza é assim, imprevisível e oculta.

O processo é essencialmente a matéria como metáfora, esta questão é aprofundada no próximo capítulo. Antes de avançar e falar das técnicas e matérias, gostaria ainda de tocar nas questões da imagem e da sua formação. Considerei que o processo de formação de uma imagem partia de referências visuais existentes, sem que estas tivessem que estar presentes no momento do desenho e de uma prática por série. Estas imagens, neste caso, são geralmente guardadas em pastas digitais ou dossiers e caixas físicas.

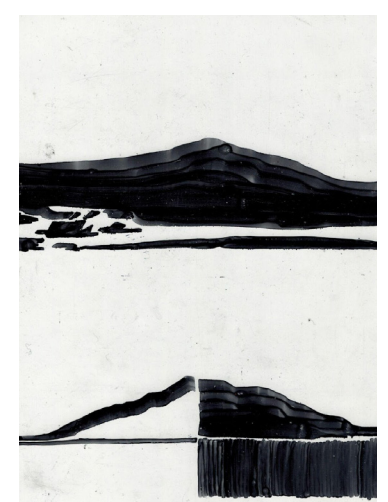
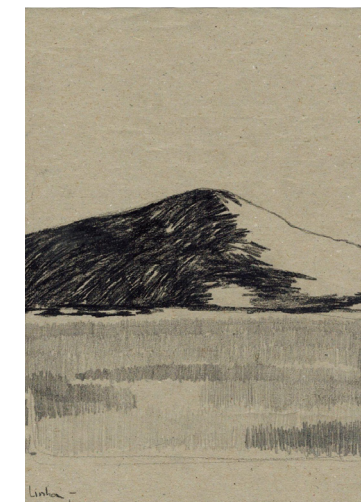
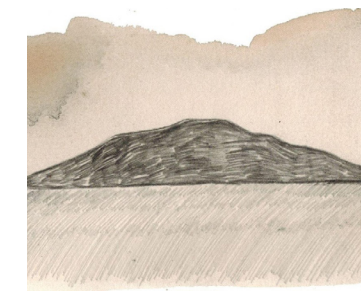
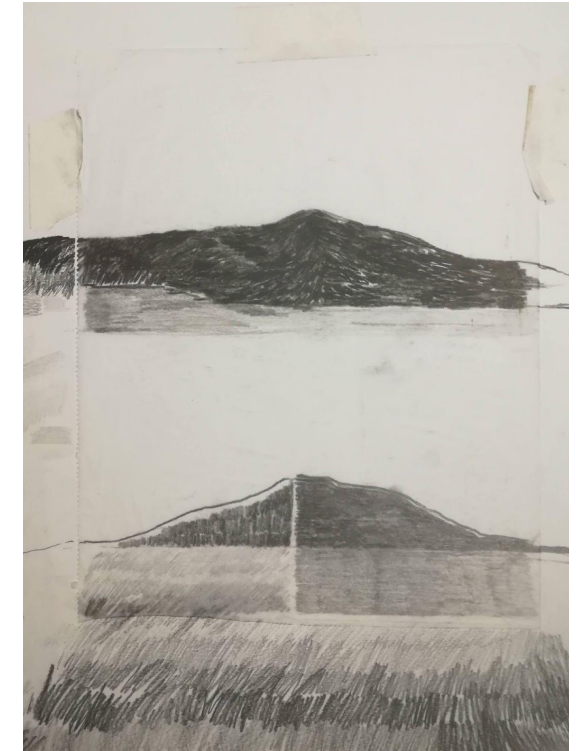
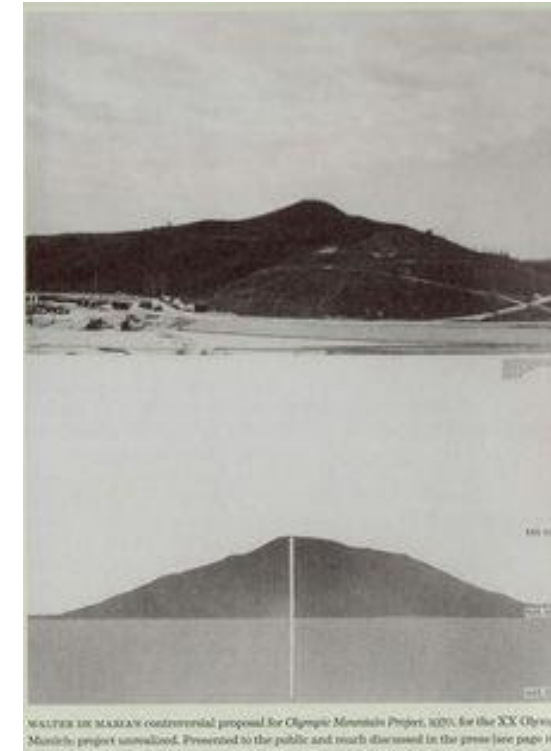


Fig. 12 Imagem do projeto Walter de Maria;
Fig. 12.1 a 12.7 Exercício de exploração da
imagem, 29,7 x 42 cm, 2021

ATLAS E SÉRIES

ATLAS E IMAGENS

A recolha de imagens é uma prática diária, recorre-se a catálogos e plataformas online onde guardamos nos chamados "álbuns" as imagens que nos interessam, fora destas plataformas guarda-se documentos analógicos, páginas de revista, catálogos, bilhetes ou pedaços de papel que foram usados como rascunho ou base para alguma coisa que os marcou. O Atlas é assim uma ferramenta de investigação como uma fase/parte do processo que incluimos na nossa prática.

A importância da criação de um atlas, que é neste caso um mapa de imagens organizadas de forma não linear, como Huberman se refere ao Atlas de A. Warburg, potencializa na arte a criação de novas conexões e significados, além de uma ferramenta para explorar a memória e o trauma coletivo (Didi-Huberman, 2017). Para Warburg, as imagens eram capazes de evocar memórias e emoções profundas, que poderiam ser usadas para criar uma nova compreensão da história e do mundo. Há infinitas possibilidades de compor um atlas como o de Aby Warburg ou de Gerhard Richter, compostos por várias constelações de imagens, organizadas de forma a criar conexões e significados mais amplos. Estas constelações podem ser mutáveis e reorganizadas, dependendo da perspectiva do criador do atlas e das ideias que está a explorar.

ATLAS MITOS E LENDAS

Símbolo de todo o conhecimento é também o Atlas. Reconhecemo-lo automaticamente como sendo uma compilação de mapas, informações geográficas ou astrológicas dispostas num formato de livro, na sua forma mais comum. Contudo, Atlas é também o nome dado à cordilheira montanhosa, situada no continente Africano, que se situa entre o oceano atlântico, o deserto do Sahara e mediterrâneo. Este local recebe o nome de Atlas, de acordo com a figura mitológica “Atlas”, o titã que é castigado por Zeus ficando refém dos sentidos e da matéria, condenado a suportar a aurea celeste para sempre. Atlas é o símbolo de todo o conhecimento em detrimento do seu sofrimento, tarefa de suportar o “peso do mundo”, do qual mais tarde é libertado. O conhecimento de Atlas é um conhecimento Ésquilo - “o sofrimento é aprendizagem” (Didi-Huberman, 2011, p. 84). Podemos aqui encontrar uma relação entre o processo artístico, onde por vezes o esforço que o corpo faz ao agir sobre a superfície do desenho é um meio para atingir algo maior, mas no caso da maioria dos trabalhos que aqui são apresentados isso não é possível. Eles são a consequência de um processo, um ensaio de da experiência, onde o corpo lida com questões como a escala do suporte e apresenta-se sobre um desafio físico na tentativa da manipulação desses suportes. Falamos de desenhos de cuja sua dimensão ronda o 1,5m por 2m. Perante este sofrimento em

detrimento de uma aprendizagem podemos também olhar para a relação entre o observador e a obra, como é que muitas das vezes nestes trabalhos o espetador é colocado numa posição de constrangimento, pela sua escala, pelo negro denso, pela ausência de elementos facilitadores da leitura da imagem ou pela forma como se relaciona com as obras e as habita. A posição de constrangimento leva o observador a questionar sobre o que se apresenta diante de si, podemos interpretar esse questionamento como uma atitude de aprendizagem e libertação de ideias pré concebidas acerca dos trabalhos. Depois de liberto, Atlas continua a ser prisioneiro da terra e, segundo a mitologia, o gigante morre petrificado depois de olhar para a cabeça da medusa, transformando-se numa montanha. Significa que a montanha é também vista como uma incorporação de todas as ideias e todo o conhecimento do mundo numa só coisa (Didi-Huberman, 2011, p. 84/85).

Ainda nesta temática do mito de Atlas, gostaria de destacar o pormenor ao qual é descrito a posição do corpo do titã após petrificado - A cabeça aponta o céu contraditória à da posição à qual morreu o Homem. A morte é o fim e quando se morre acaba-se numa posição horizontal, não vertical. Podemos interpretar como havendo uma ligação entre o conhecimento empírico, o terreno e o conhecimento teórico, filosófico. É também a geografia capaz de interferir com o pensamento do homem, com a cartografia, nomeadamente a produção artística. Nos perfis dos montes e montanhas distinguem-se por vezes perfis de de objetos ou de corpos, rostos, etc... Lembra os Moais da Ilha da Páscoa, construídos de propósito para afastar os navegadores da orla da ilha, no verso desta intenção estão os perfis das montanhas onde fazemos associações ao que conhecemos. A Lenda da Cova do Gigante de Arruda dos Vinhos, é para mim um dos exemplos que logo me ocorrem quando tento explicar o fenómeno por associação:

Em tempos de que não há memória, a população do vale de Arruda vivia atormentada por um terrível gigante. Era tão grande e monstruoso que devorava tudo à sua volta de uma única vez (...) Ressonava de uma forma tão assustadora que as casas tremiam à sua volta. Era de facto uma criatura medonha e que não dava paz aos habitantes de Arruda. Numa tarde de trovoadas, uma velhinha do Lugar da Monteiro saiu de casa para recolher o seu gado, quando foi surpreendida pelo temível Gigante que se preparava para comê-la. Sem outro recurso para se defender, ajoelhou-se, ergueu as mãos e pediu intercessão aos Céus. Nesse mesmo momento, o Gigante foi fulminado por um raio. Devido ao seu tamanho, a população não podendo remover o corpo pestilento do lugar, cobriu-o rapidamente com cestos de terra até ganhar a forma de um monte alongado, semelhante a uma grande sepultura. Assim surgiu a “Cova do Gigante”. (Município de Arruda dos Vinhos, 2023)



Fig. 13 Atlas Mnemosyne de Aby Warburg

Fig. 14 Página do Atlas de Gerhard Richter



Fig. 15, 15.1 Cova do Gigante, Arruda dos Vinhos

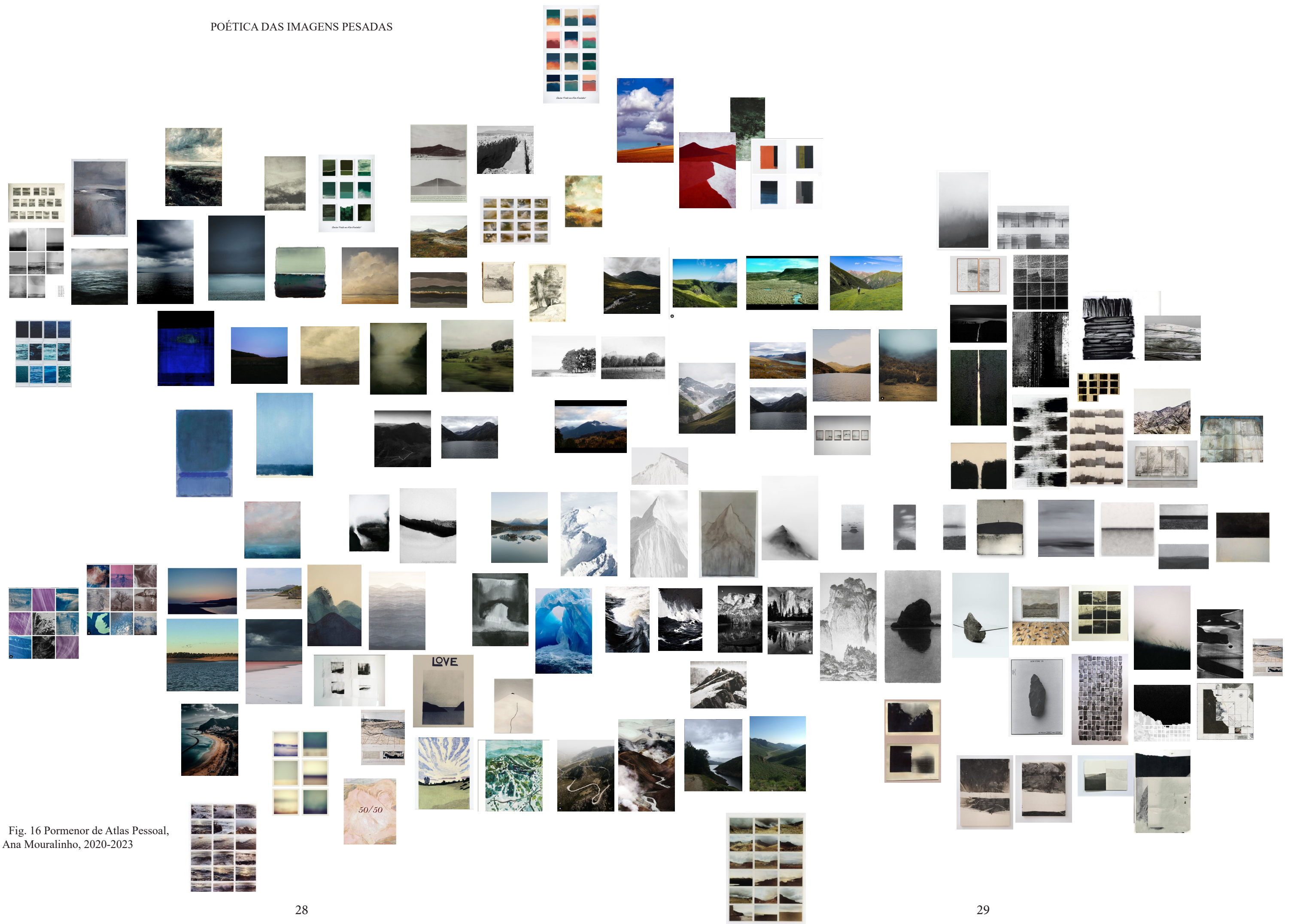


Fig. 16 Pormenor de Atlas Pessoal, Ana Mouralinho, 2020-2023

SÉRIES

Uma das primeiras séries do projeto, são um conjunto de desenhos em A3, a tinta da china e aguada com pó de grafite. As folhas foram pintadas num tom neutro de cinza e o desenho, a mancha neste caso, era depositada ainda sobre o fundo húmido, assim contava com o carácter imprevisível do comportamento da superfície. Ao depositar as aguadas com grafite em pó ou tinta da china sobre outras manchas previamente desenhadas abriram-se por vezes espaços mais claros até mesmo brancos. Num processo de adição e subtração de tinta geram-se depósitos onde o acúmulo do pigmento é maior e onde em alguns casos se descobre esse mesmo pigmento pela sua não diluição. Tentei representar as camadas terrestres, como se numa montanha fizesse um corte horizontal e vertical, em toda a sua altura ou comprimento.

Quando a mancha por último desenhada não cobre o desenho prévio, distinguem-se os perfis anteriores, como quando estamos num ponto mais alto e avistamos um horizonte montanhoso que se vai desvanecendo à medida do seu afastamento. Esta relação entre distância e proximidade é um jogo que acompanha o projeto. O diálogo que estabeleço com estas estruturas não é linear, por vezes a abordagem é de quem se coloca como um gigante investigador que usa as suas ferramentas cirúrgicas para dissecar o interior de uma montanha, como outras vezes assumo a nossa verdadeira escala através de um posicionamento contemplativo.

Como diz Broch: “o que é infinito acontece uma única vez”, e a sua repetição não o invalida, pois em cada outra vez o infinito muda de escala. (Molder, Mª Filomena, 2020, p.9)

Segundo Molder, Broch sugere que o infinito é singular, contudo a sua repetição não invalida que ele se manifeste várias vezes de forma única. Quando afirma que o infinito muda de escala a cada vez que ocorre, Molder sugere que a sua manifestação é sempre diferente, mesmo que possa parecer semelhante. Como qualquer objeto ou qualquer coisa, não pode ser reduzido a uma única interpretação ou explicação. A ideia de que o infinito não pode ser reduzido a uma única compreensão ou definição, e que a sua manifestação é sempre singular e irrepetível, embora possa parecer semelhante, leva-nos a interpretar a produção em série da mesma forma.

Embora a produção artística em série possa ter o mesmo referente ou tema, cada obra é singular e irrepetível. Cada obra

pode mudar de escala, quer seja no sentido de dimensão como no sentido em que é apresentada e interpretada, pode ter nuances e particularidades que a tornam única. Neste sentido, a produção em série pode ser vista como uma oportunidade para explorar a singularidade e a diversidade do referente, em vez de ser uma tentativa de replicá-lo. Assim, cada desenho de uma série pode ser visto como um momento único e irrepetível de criação e expressão artística (Fig.17 e 18).

Sem nunca se afastar do referente e do motivo da paisagem, como em “Landscape” (1965), na produção de Gerhard Richter há de facto casos onde o artista se afasta da representação e se aproxima da abstração. É também neste sentido que podemos situar este projeto, entre o motivo e a abstração. Vendo num processo de produção experimental e por série uma possibilidade de explorar diferentes formatos, materiais e técnicas a fim de se aproximar de uma ideia que no início não sabemos ao certo as suas formas e limites, apenas quando a tentamos concretizar, através dessa mesma exploração e experimentação.

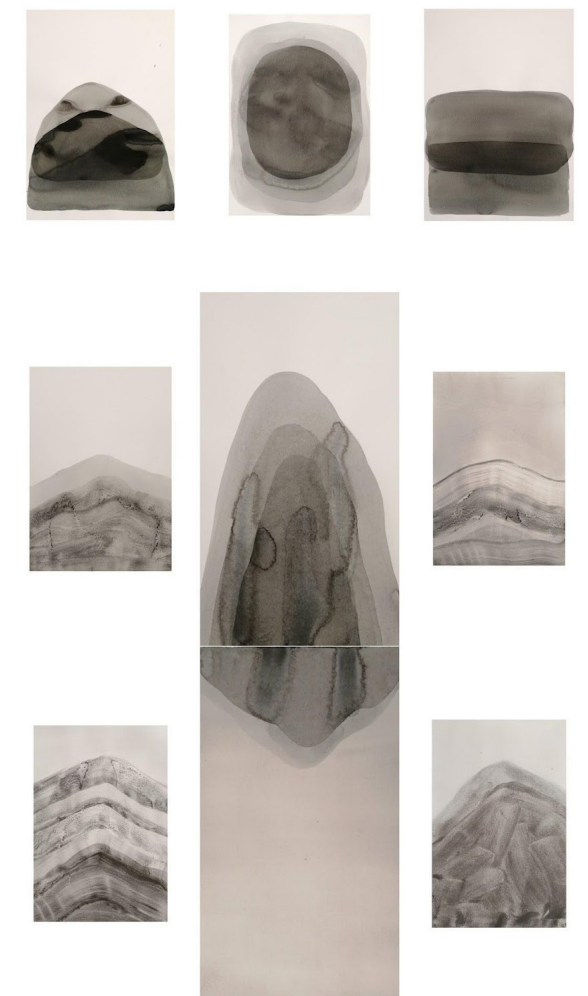


Fig. 18 Ana Mouralinho, Série - “Montanhas”, Tinta da china e grafite s/papel, Águada, 2021

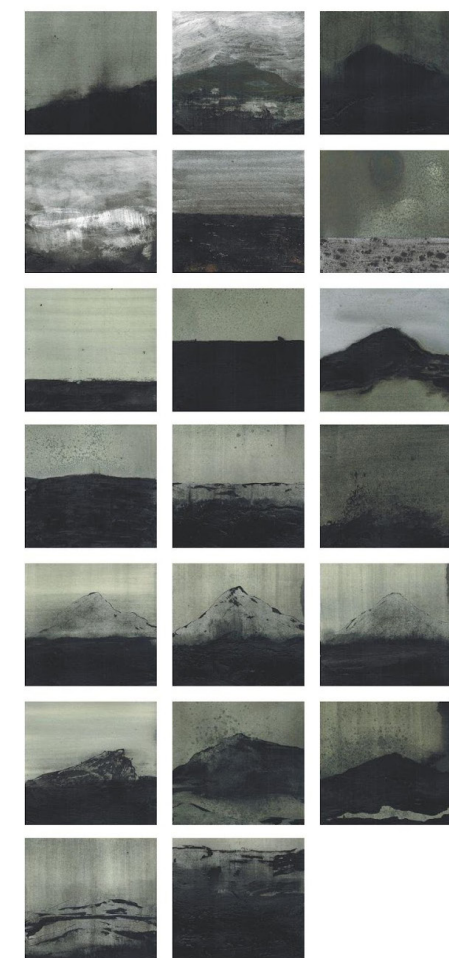


Fig. 17 Ana Mouralinho, Série, "Montanhas 12x12", Técnica mista s/papel, 12 x 12 cm, 2021

REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO



Fig. 19 e 20 Richard Serra, "The Matter of Time", Bilbao

Fig. 21 e 22 Olafur Eliasson, "Inside the Horizon", 2014

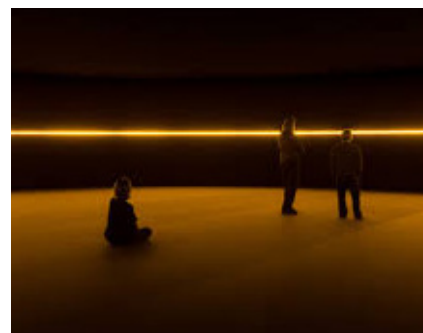


Fig. 23 e 24 Ana Mouralinho, "Poética das Imagens Pesadas"- Imagens da Exposição, 2022

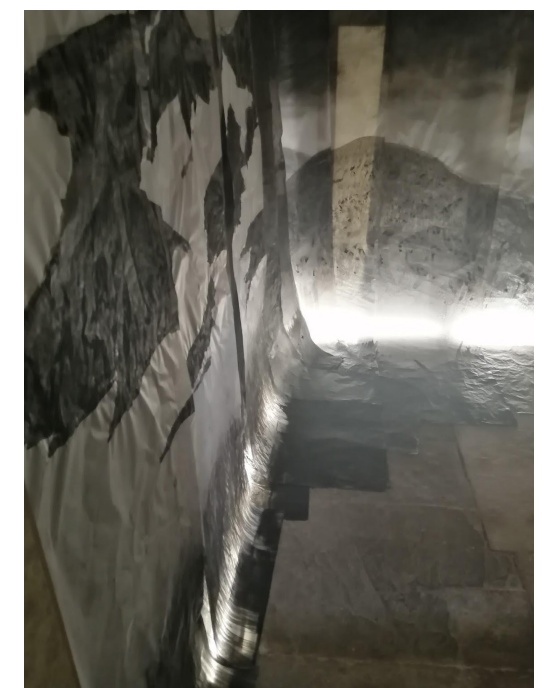
A paisagem é uma construção da percepção como comprova as séries de paisagens de Gerhard Richter. O artista usa técnicas como a sobreposição de camadas de tinta e o desfoque de áreas específicas na tela para criar uma sensação de incerteza em relação à imagem retratada. Assim, desafia a representação visual como cópia fiel do mundo real e desta forma influencia a percepção que temos sobre o espaço.

Os trabalhos deste projeto situam-nos enquanto espectador num lugar de ambiguidade e num espaço que abre a possibilidade a várias interpretações sobre o motivo representado são, segundo o conceito de Henri Lefebvre, representações do espaço. Situam-se a eles mesmos entre um espaço que é o real (espaço de representação), o percebido (prática espacial) e o concebido (representação do espaço), Lefebvre argumenta que o espaço não é apenas físico, é produzido tanto materialmente quanto simbolicamente. (Lefebvre 1991). Ao criar espaços alternativos através das minhas obras e recorrer à simbologia da montanha para exprimir a ideia de peso, acabou por adaptar cada espaço natural e imaginário segundo esta teoria. Ao invés de recorrer à construção de uma paisagem convencional e à sua representação fiel, uso uma abordagem indirecta servindo-me da materialidade e de um processo performativo no desenho para me aproximar para construir uma relação com o espaço.

As obras de Olafur Eliasson e Richard Serra, são um exemplo da criação e representação de espaços, as suas instalações remetem-nos para sítios imaginários. Em "The Matter of Time", de Richard Serra (Fig. 26), as esculturas metálicas de imponente escala aparentam uma leveza e fragilidade contraditórias à massa que as constitui, levando o espectador à posição de constrangimento. Ao percorrer as paredes de ferro inclinadas somos invadidos por uma sensação de angústia e alienação. Entre aquelas paredes curvas e labirínticas onde não conseguimos perceber qual é a saída, perdemos a noção de lugar, somos transportados para outro espaço.

POÉTICA DAS IMAGENS PESADAS, A EXPOSIÇÃO

A exposição "A poética das imagens Pesadas", inaugurada a Setembro de 2022 em Arruda dos Vinhos, na Capela do Centro Cultural do Morgado, no âmbito da Exposição Curt'Arruda. Foi resultado de uma produção em residência artística na StartUp Cultural da Junta de Freguesia de Arruda dos Vinhos, durante um período de um mês. Durante esse tempo houve a tentativa de aproximação e reconhecimento do território e geográfico do local. Visitei os fortes que pertencem à rota histórica das Linhas de Torres, subi ao local que inspirou a lenda da "Cova do Gigante" e visitei alguns pontos assinalados com marcos geodésicos na região, um deles, na freguesia de Santiago dos Velhos serviu como local escolhido para o desenho performativo que ficou exposto na nave central da capela. Os desenhos produzidos neste contexto, a carvão, tinta da china e graxa sobre papel vegetal ou tecido cobriram as paredes de uma sala, ficaram expostos no chão sobre gravilha escura e iluminados no verso. Acabam os mesmos por transformar o espaço noutra ambiente, alterando por completo a nossa percepção do espaço. A exposição foi pensada sob a forma de percurso, para que a experiência do visitante fosse semelhante à de quem caminha junto para e na montanha. Primeiro uma avista-se um todo, depois caminha-se sobre ela, dentro dela e no final obtemos uma vista do topo, de cima para baixo.



Na exposição “Poéticas das Imagens Pesadas”, os trabalhos foram divididos em três salas. Uma peça de tecido suspensa em forma de montanha eleva-se em direção ao céu, neste caso aos anjos pintados no teto da capela central. Nesse tecido desenvolvi um desenho performativo em torno do acto de caminhar na montanha, transportar a montanha e vesti-la. O gesto de desenhar com as mãos e percorrer um terreno incerto, deixando pegadas; agarrar e arrastar o tecido sobre a terra; erguê-lo como uma montanha enquanto estava no interior, tudo isso foi parte do processo. Sendo a capela um local de adoração e de busca pelo transcendente, a montanha que nos indica o caminho para o sublime torna-se ao mesmo tempo objeto de adoração. Na segunda sala somos submergidos por este universo, os desenhos-montanha emergem das paredes na nossa direção e convidando-nos a subir ou entrar neles. Entre a luminosidade interna e translucidez do papel vegetal existe o contraste dado pela densidade e escuridão do carvão. A montanha é trabalhada através de várias camadas, pois sob a superfície aparente há sempre mais por descobrir. Essas camadas lembram-nos que, para alcançar essa parte mais luminosa que se esconde por detrás da montanha, devemos penetrar no seu interior. Para entrar nesta última sala, é necessário entrar na montanha. Aqui, encontramos-nos no meio do breu onde o solo também mudou, pisamos agora um terreno incerto. Entramos no desconhecido, como quando começo a desenhar, na incerteza do que irei encontrar e quais vão ser os resultados. No entanto, é ao habitar a montanha por algum tempo que nosso olhar se adapta à escuridão e começa a distinguir sutis nuances, que mais uma vez emergem por detrás dos desenhos. Luzes suaves iluminam desenhos que surgem da terra. Flores de um jardim rico em sensibilidade e materialidade. É ao habitar a natureza, caminhar na montanha, que conseguimos compreender o mundo e testemunhar a poética das imagens pesadas.

A representação destes espaços cria ambiguidade e incerteza ao transportarem os espectadores para lugares sensoriais e imaginários, desafiando a sua percepção e noção de espaço. Através do uso de simbolismos, da materialidade e dos processos performativos constroem-se relações únicas com o espaço, transformando a experiência de quem o habita. A exposição “Poética das Imagens Pesadas” é também um dos exemplos de transformação do espaço por meio dos desenhos performativos e da criação de uma experiência de percurso, aquele que a visita encontra-se num percurso semelhante ao de explorar uma montanha.

Fig. 25 “Poética das Imagens Pesadas” - Imagem da exposição, 2022



CAPÍTULO II

MOTORES PARA A ATIVAÇÃO
DE UM ESPAÇO APARENTE

MEMÓRIA E IMAGINAÇÃO

Na construção dos desenhos há um recurso à memória, a memória que para mim não existe sem a imaginação. Quando falo de memória, refiro-me ao que realmente foi vivido ou experienciado, enquanto a imaginação recorre às ferramentas da minha memória para construir uma nova imagem. Recordar imagens torna-se um motor para a criação, a revisitação de símbolos e significados que dialogam com o presente e a imaginação para gerar novas imagens. Este processo de relação entre o passado, o presente e a imaginação promove a criatividade a fim de antecipar situações futuras (Damásio 2017). É também durante o processo de desenhar que existe um acesso mais imediato às imagens, procurando a sugestão do que se quer representar. O desenho é um dispositivo que recupera as nossas memórias (Berger, J. 2005, pág.70), como se a memória fosse ativada pelos movimentos do corpo e pelas características dos materiais que, depositados sobre o papel quando desenhamos. Como um arqueólogo que procura a memória através da escavação, esta não é encontrada apenas nos objectos, mas sim na própria substância do solo, conferindo-lhe contexto. (Benjamin, 1932). Walter Benjamin aborda a relação entre memória, imagem e experiência na arte, discutindo como é que a reprodução e a repetição de imagens afeta nossa percepção e memória visual, e como é que a arte pode ser um meio de explorar a história e a memória coletiva. O autor fala-nos do ponto de vista do espectador que experiência olhar para uma reprodução técnica de uma obra de arte e defende que esta experiência perde intensidade e que uma reprodução não contém a “aura” do original. Por outro lado, com o desenvolvimento tecnológico, as reproduções permitem cada vez mais que o espectador passe a navegar em lugares inimagináveis até então. Benjamin define a noção de aura como a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que esteja. Embora essa definição se aplique a objetos históricos, para melhor elucidação, o autor remete-a a uma imagem natural. No início do seu texto, Benjamin enfatiza que a obra de arte foi sempre suscetível de ser copiada. Obras reproduzidas mediante processos técnicos (xilografia, gravura em metal, litografia, fotografia) são amplamente divulgadas numa sociedade de massa. Segundo o filósofo, as técnicas de reprodução separam o objeto do âmbito da tradição, visto que retiram a experiência autêntica de se estar diante da obra original, que deixa de ser objeto de culto. Elas propiciam uma sensação de proximidade mesmo na falta do original. “Num fim de tarde de verão, caso se siga com os olhos uma linha de montanhas ao longo do horizonte ou a de um galho, cuja sombra pousa sobre nosso estado contemplativo, sente-se a aura dessas montanhas, do galho. Tal evocação permite entender, sem dificuldades, os fatores sociais que provocaram a decadência atual da aura.” (Benjamin, 1934).

Em todo o caso, aquilo de que estamos a falar é da transferência da experiência de um local específico para o desenho, da tentativa de reprodução através de uma imagem, que nasce da imaginação do artista e da sua experiência sensorial, no momento trazida pela memória. Através do desenho consigo estabelecer uma ligação entre as imagens e o espaço. Há uma pressuposição ou antecipação da vivência e da experiência de um lugar, assim como a recordação da experiência vivida. O desenho é, neste caso, um lugar primitivo e de impulso, que permite o acesso mais rápido aos nossos instintos. Desenhar é recorrer a ferramentas que marcam a intensidade das nossas sensações, antes de serem ideias ou pensamentos. Neste caso, é um acto espontâneo, impulsionado pela procura da apreensão de um todo que não existe e que é impossível de alcançar.

(...) nada é sempre percebido na sua totalidade. Por exemplo, se eu vir algo de frente, a parte de trás está escondida. Eu respondo ou sou levado a fazer algo por informações incompletas e é a imaginação que constrói a os eventos prováveis aos quais reajo. A imaginação é, portanto, integral à ação perceptiva. (Barker, 2021. p. 21)

Muitos dos desenhos que aqui apresento, aqueles a que dou início no estúdio, nascem do conjunto de sensações baseadas na experiência e na suposição. É por isso que a memória e a imaginação têm um papel fundamental nesta prática. A memória porque nos permite um acesso às experiências, a imaginação porque acrescenta o que ainda falta. Sem a preocupação do resultado os desenhos ganham um sentido durante o processo e terminam sem qualquer antecipação do seu resultado. O que reparo que acontece com estes desenhos é que o resultado conduz o observador a um lugar próximo daquele que visitei durante a sua execução, contudo o lugar do outro que observa só a ele é que pertence. Embora pudéssemos ter experiências semelhantes do mesmo lugar, a forma como o outro apreende e traduz esse espaço será sempre diferente da minha, no entanto a condução da ideia à qual leva estes desenhos é idêntica para ambos. Falamos então de um processo que é ativado pela memória de quem experienciou e pretende recriar esses espaços, como para quem observa e há a potencialidade para ceder às suas memórias:

Na memória que trabalha diretamente com o imaginário o que importa não é tanto a veracidade, mas a intensidade. Não importa se foi assim que aconteceu, importa sim se a memória relatada excita, influencia, se sacode o ouvinte e o engrandece. (Tavares, 2013, p. 374/5)

“LINHA TOPOGRÁFICA” E “ASCENDING HORIZONS”

Qualquer ação que possamos relacionar com a experiência da montanha, como “caminhar”, “escavar”, “subir”, “descer”, “escalar” é também encenada no desenho. A experiência do local foi importante no reconhecimento de algumas ações para depois transportar para o desenho. A memória não é uma função puramente mental, mas está enraizada no nosso corpo (Merleau-Ponty, 1999). O autor argumenta que o corpo é o suporte da memória, pois é através das nossas experiências corporais que a memória é incorporada e integrada na nossa percepção atual. Num acto performativo, executar essas ações permitiu ao meu corpo familiarizar-se com a sua presença no espaço da montanha. A propósito desta aproximação, foram levadas a cabo duas performances realizadas no espaço exterior, da montanha: “Linha topográfica” e “Ascending Horizons”, o que ambas têm em comum além de se passarem num espaço semelhante, o topo de uma montanha, foi o que motivou à sua realização. Ambas as performances partiram de um enunciado autoproposto e com objetivos semelhantes: Captar as sensações e experiências do local recorrendo às ferramentas do desenho - papel, carvão, lápis, pincéis e tinta. No primeiro caso em “Linha Topográfica” o local escolhido foi o ponto mais alto da freguesia de Arruda dos Vinhos. A intenção era captar através de uma linha, num raio de X metros em torno de um marco geodésico, a topografia do lugar.



Fig. 26 e 27 Desenho de projeto para desenho performativo: "Linha topográfica", 2021

Fig. 28 a 32 Registos do desenho performativo: "Linha Topográfica"



A segunda “Ascending Horizons”(p.42 a 45) a ideia de extrair todas as impressões causadas pelo ato de caminhar ou escalar sobre esse espaço. Com o intuito de incorporar as sensações de caminhar e experienciar a montanha assim como recolher algumas impressões diretas do local (frottage), parti da premissa de traçar uma linha contínua num trajeto de circunferência em torno do marco geodésico, num raio de 10m de distância. Nada foi usado para demarcar esse perímetro, portanto o raio que dista do marco geodésico foi calculado de forma aproximada. A linha desenhada era traçada sobre o mesmo papel, qualquer que fosse o declive ou a inclinação do local. Traria em si todas as intensidades marcadas pela ponta da barra de carvão que tocava no papel disposto diretamente no terreno. No final, não passava de dezenas de linhas sobrepostas no centro de uma folha de papel, mas o meu corpo percorreu aquela distância procurando captar os movimentos para depois tentar reproduzir em atelier. O facto de repetir este acto ao invés de colocar um suporte de grande escala foi a assinalar a importância de fazer todo o percurso, ativando uma memória corporal além das restantes sensações. Ao recorrer à performatividade de um ato e à repetição de um gesto, uso um processo mais espontâneo e automático, tal como Morris em “Blind Time Drawings”, os desenhos evocam também a memória por via do acaso e aleatoriedade. Ao recordarmos, revivemos, e ao repetirmos construímos uma nova realidade. No desenho, a encenação e a reconstrução da experiência do lugar da montanha é levada a cabo por processos performativos.

O desenho nasce do processo, ele não é construído com o propósito de emular algo, o próprio processo constrói o desenho (Weiss, M. 2001) . Por vezes existe um esboço, muito rápido do perfil da montanha, outras vezes deixo só que o gesto construa esse perfil. O desenho começa como um processo mutável pela imprevisibilidade do material. O esboço, como experiência exploratória, carrega em si os sinais iniciais da ideia, questionando-os, refazendo-os, acrescentado, retirando, de modo a clarificar o seu sentido no conjunto dos outros desenhos.





Fig. 33 a 37 Registos do desenho performativo "Ascending Horizons", 2022



HOW TO BECOME A MOUNTAIN

Na impossibilidade de apreender o todo, imaginar é tentar recriar através dos movimentos e através dos materiais que uso para desenhar. A montanha, na maioria dos casos, é o lugar que o meu corpo ocupa quando desenho na minha sala, no meu quarto ou no estúdio. Não posso trazer a montanha para casa, mas posso imaginar. O verdadeiro método para tornar as coisas presentes é imaginá-las no nosso espaço, (e não imaginarmo-nos no seu espaço) (Benjamin, 1936).

Como um exercício de mímica, uso o meu corpo como a transferência da montanha para a sua representação, ensaiando várias hipóteses da sua presença e incorporação. Através da performatividade no desenho e do uso de matérias alusivas ao natural, tento representar a sensação daquilo que aparentemente existe mas que não se vê a “olho nu”. No caso de “how to become a mountain” (Fig 35), teve como referência um frame da performance que filmei em 2021 onde dei como instrução “tornar-me a minha própria montanha”. Tratou-se de um exercício de mímica que consistiu na tentativa de usar o meu corpo para me tornar uma montanha. Posicionei-me de perfil para a câmara, com o meu corpo debruçado sobre si mesmo, como que em posição fetal. Em movimentos lentos, os meus braços e pernas foram exercendo força de forma a elevar a lombar, cruzando a posição do meu corpo que em perfil ia crescendo e assemelhando-se ao perfil de uma montanha. Durante a performance, enquanto ensaiava posições diferentes surgiram inevitavelmente algumas perguntas: “As montanhas crescem ou diminuem?; “Se crescer, como acontece?; Sempre foram montanhas?” O próprio processo é também um momento de reflexão, um ensaio sobre o tema. O movimento era o pensamento, enquanto estendia um braço, e levava mais a lombar, por exemplo, estava a imaginar-me como uma montanha e as suas particularidades. Numa ideia de diálogo entre corpo e espaço.

Um ano depois usei a imagem que gravei de um frame dessa performance, para iniciar um novo desenho. Podemos considerar esta a segunda fase deste caso. Passei da incorporação para o reconhecimento do perfil. Como num ditado, fiz do lápis o meu indicador e o guia do meu olhar, percorrendo o perfil do meu corpo. Pensei que talvez a tradução desse perfil fosse o suficiente para me abster da imagem de um corpo. Se inicialmente procurei ser um todo, agora olhava para o perfil como uma pista. Mas continuava a querer ser parte, a intenção era de manter os vestígios do corpo no desenho com a ambiguidade necessária para dali reconhecer também uma montanha.

À medida que o desenho se desenrolava o perfil do meu corpo torna-se cada vez mais imperceptível, revelava-se outra coisa, o começou por ser a representação do corpo transformou-se na imagem que nos remete para uma montanha.

Porque uma linha não bastava, senti a necessidade de preencher o vazio do desenho, cobrir com carvão como se fosse terra. No jogo entre o cheio e o vazio, optei por um fundo escuro e opaco porque queria evidenciar a figura. A minha intenção é que nela se pudessem concentrar todos os pormenores do desenho e nos levam a viajar pelo espaço da montanha.

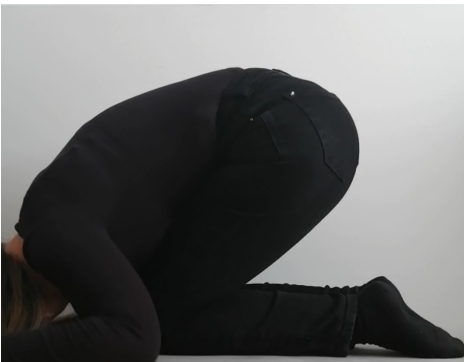


Fig. 39 Ana Mouralinho, "How to become a mountain", frame, 2021

Fig. 40 a 42 Ana Mouralinho, "How to become a mountain", carvão s/papel vegetal, 140 x 100 cm, 2022



HOW TO FEEL LIKE A MOUNTAIN

Como aconteceu em “How to become a mountain”, O início do processo pode partir da sugestão ou da literalidade de um perfil de uma montanha, no caso de começar pela intenção de cópia podemos muitas vezes observar que entre o referente e o objeto final perde-se o reconhecimento desse lugar. Deixa de ser um lugar em específico, para ser a representação do espaço, neste caso da montanha.

Nestes casos dei preferência ao uso do papel vegetal como suporte. Este permite o redesenhar e a continuidade do desenho, assim como a sua sobreposição traduz uma ideia de camadas, convenientes metáforas para as questões do solo e da sua estratificação. Recorro a um sistema de painel para obter um formato maior, numa área que seja possível o meu corpo habitar e começo por traçar o perfil da montanha, desenhado de memória. De seguida começo a desenhar com tinta os cheios, depositando camadas que se vão diluindo umas nas outras. Enquanto estão húmidas essas camadas, manobro o papel para que o excesso de tinta se espalhe ao longo do papel. Neste momento recorro os riachos que encontram o seu caminho por entre as rochas e percorrem a montanha no sentido descendente, estando no meu poder conseguir criar os próprios caminhos, num equilíbrio entre o controlo e o acaso. Outra das ações que desempenho ao desenhar é transferir o caminhar para uma ação feita com as minhas mãos e um lápis. Marcando com carvão traços verticais que representam esses passos de um percurso imaginado. Uso também o desenho para me tapar, como um lençol, “visto-me” de montanha e uso o meu corpo como o seu volume, incorporando mais uma vez a montanha. Por último, os desenhos são dispostos uns por cima dos outros, ocultando e revelando novas formas. De cada vez que são sobrepostos numa ordem diferente formam novas composições, dando a este projeto dezenas de possibilidades de montagem num espaço expositivo.

Entre planos translúcidos e camadas de preto e cinza, emergem também sugestões de partes do corpo: braços, pernas e pés. Num ensaio para que o meu corpo permaneça nos desenhos, na tentativa de prolongamento e reforço da ideia de corpo presente, um corpo que habita. Estes desenhos avançam em duas direções. No primeiro momento trago para a minha escala a montanha, ao preparar o papel e traçar o perfil. No segundo transporto-me para a sua escala ao habitar o desenho, fazendo parte dele num acto performativo em que o desenho e o corpo se transformam num objecto escultórico e metamórfico. A montanha nasce do próprio corpo, e a sua forma muda consoante o meu movimento. “How to become a Mountain” e “How to feel like a Mountain” são pensados de duas formas diferentes e distanciam-se pela sua intenção, o primeiro é pensado para ver, o segundo para habitar.



Fig. 43 Imagens do processo -
"How to feel like a mountain", 2022

Fig. 44 Pormenor,
Aguada s/papel vegetal, 2022



IMAGINAÇÃO MATERIAL

O ato de desenhar desenrola-se a partir do desejo de me apropriar do espaço da montanha. E é através desse ato que a impossibilidade de compreender e reconhecer plenamente sua totalidade é atenuada.

Apreendemos a montanha num movimento contraditório entre o próximo e o distante. Oscilamos entre uma visualidade óptica e uma visão háptica. Na visão háptica, a representação é imprecisa e dependente da proximidade física do objeto. Na visão háptica, a percepção é transferida do olho que está distante para a intimidade da espacialidade do corpo. Na paisagem, mais concretamente na montanha, procuramos por pequenas pistas, vestígios que conseguimos carregar para casa, como se as pequenas pedras ou a terra fossem memórias do lugar. Lembrar e repetir são termos que compartilham uma raiz semântica: lembrar é um movimento de repetição que nos remete ao passado. Repetir antecipa um futuro, um espaço por vir. E quanto ao que ainda não sabemos sobre os espaços inacessíveis da montanha, imaginamos. Procuramos por outra pedra, mas também pela terra nos vasos de casa. A memória de um lugar ao qual nunca fomos é formada apenas pelo desejo de estar lá.

Tal como o que encontramos nos resíduos e fragmentos da paisagem, o meu processo de desenho também é desencadeado por uma reação às imagens que, por analogia, remetem à percepção incorporada das serras e montanhas. Representar estes espaços é, portanto, envolver-me num processo de descontextualização dos materiais que são o substrato do desenho. Estes materiais refletem a condição mineralógica do local, o carvão ou a grafite, são substâncias submetidas a enormes pressões e a um tempo geológico que não é o nosso. Mas eles também refletem a condição de resíduo, como o toner de uma impressora. Estas questões não podem ser separadas das ações que ocorrem nos processos geológicos. São elementos materiais que ativam a nossa imaginação.

PERCEÇÃO DO LUGAR DA MONTANHA

Os meus desenhos são um ensaio para uma aproximação de emoções que respondem a certos estímulos sensoriais. São a forma de entender e expressar as minhas emoções que são evocadas quando entro em contato, ou quando ensaio esse encontro, com o mundo ao meu redor. Num processo de negociação com o imprevisível, quer pela forma como conduzo o próprio desenho, quer pelo comportamento dos materiais. Rui Chafes, ao ser questionado sobre voltar a apresentar os seus desenhos da exposição "O peso do Paraíso", fala do seu carácter íntimo e de como o desenho consegue aceder a essa parte que está inscrita em nós:

Acredito que o desenho em geral, e estes em particular, mostram aquilo que já temos dentro de nós, não só o passado mas também o futuro. (...) O desenho provavelmente por ser o meio artístico mais próximo do coração, dos olhos, da alma e talvez a linguagem mais visceral, permite trazer tudo para fora, em catadupa e sem crivo. Mas isso que já está dentro de nós, inscrito em camadas muito profundas, é preciso saber ir buscar e deixar fluir através do desenho... (Chaves, 2015, p.126)

Desenhar é um processo que implica solidão, como quando estamos sozinhos na montanha. - A ideia que nada nos deixa mais presentes e conscientes do nosso eu quando habitamos estes espaços, pode também acontecer no processo do desenho. Espaços como a montanha têm uma carga/potência que nos reduz ao corpo; são espaços onde só nos podemos comparar através da imaginação. A ideia de que estes espaços, vertiginosos e abismais, como o cume da montanha, colocam-nos em perspectiva com o mundo, acaba por se refratar tanto no momento do desenho como no de contemplação do mesmo. Desenhar é revisitar esses lugares, um processo que nos torna conscientes e nos permite recriar a experiência do espaço. Patrícia Cain (2010) explora a ideia de que o desenho não é apenas uma atividade técnica, mas também uma forma de acessar e desenvolver conhecimento “ativo” (enactive), isto é, um conhecimento incorporado. O conhecimento ativo é entendido como o conhecimento que emerge da interação entre o sujeito e o mundo, sendo moldado pela experiência vivida. Através da prática do desenho, o artista entra em um estado de envolvimento ativo e interativo com o seu meio ambiente. Essa interação ativa permite ao artista desenvolver uma compreensão mais profunda e sensível do mundo ao seu redor. O ato de desenhar é uma forma de "tornar-se consciente" das subtilidades, nuances e padrões presentes na natureza. A autora destaca a importância de uma abordagem fenomenológica na prática do desenho. Essa abordagem enfatiza a importância da experiência directa e da subjetividade na construção do conhecimento. Através da prática do desenho, podem expressar-se as nossas próprias experiências subjetivas. O desenho é mais do que simplesmente reproduzir imagens, é uma forma de nos tornarmos conscientes. Ao desenhar estamos a desenvolver uma compreensão mais profunda do mundo (Cain, 2010, p.55).

A minha abordagem à paisagem e à montanha, mais concretamente, envolve no seu processo uma relação fenomenológica com a natureza, onde o processo do desenho inclui ações de sedimentação e erosão dos materiais, tal como acontece nos processos geológicos. Usando a expressão de Paul Klee, “tornar visível o invisível”, os desenhos carregam consigo conceitos como o de tempo, força e o peso (Deleuze 2011). Há uma pressuposição e encenação dos movimentos da montanha, da sua formação geológica, assim como o revisitar da experiência do lugar da

montanha. A textura, a materialidade no desenho conseguem estimular a nossa percepção do espaço e a encenação dos movimentos do corpo.

A materialidade, a textura e a escala acima referidas são também agentes que ativam as nossas sensações apenas com o olhar. James Elkins, escreve também sobre a importância da materialidade e da textura na experiência visual. E explora a relação emocional e tátil que algumas pessoas têm ao se depararem com obras de arte. Em “Sobbing in Lonely Mountains” Elkins aborda duas questões: A primeira é a manipulação das emoções pelo museu ao montar uma exposição quase imersiva. A segunda questão é o sentimento de atração pela pintura e a experiência de vivenciar o que ela retrata, de nos colocarmos dentro dela. Elkins argumenta que o observador não se contenta em estar apenas do lado de fora a contemplar, é atraído pelo que está representado e deseja viver essa experiência (Elkins, 2001, p.156/7). Tal como acontece durante o processo de produção dos desenhos em que eu desejo viver a experiência do lugar, tocar na terra, caminhar sobre ela, por exemplo. No final, como artista envolvida no processo de montagem da exposição, o som e a luz são elementos adicionais que surgem apenas no formato expositivo, mas estão de acordo com o que se pretende, como um espetáculo.

Fig. 45 Ana Mouralinho, “Solo”,
Litografia em chapa de offset, tinta
litográfica s/papel, 21 x 29,7 cm,
2021

Fig. 46 Ana Mouralinho, “Estratos”,
Pó de Grafite s/papel, 29,7 x 42 cm,
2020

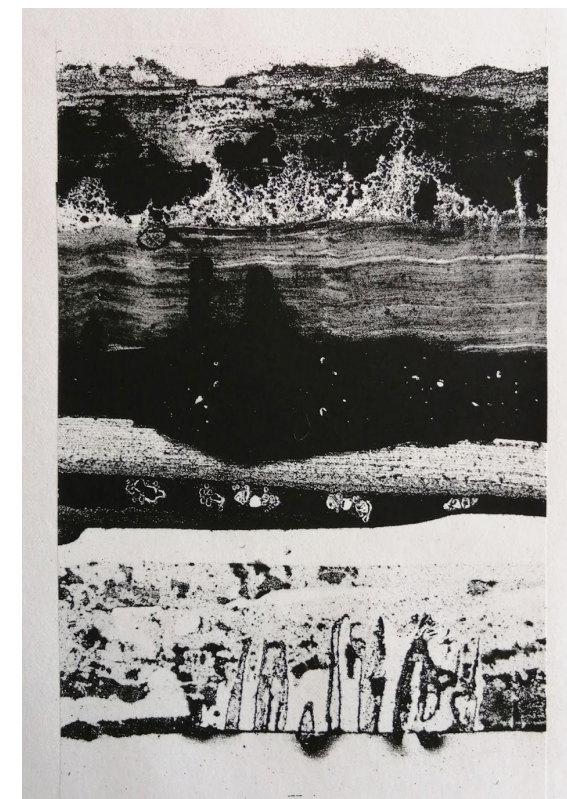
MATÉRIA COMO METÁFORA

A matéria e a sua materialidade no desenho é outra questão importante neste projeto. O corpo é o reflexo das possibilidades materiais que o carbono e outras composições moleculares chegaram, faz sentido apropriar-se de materiais que possam possibilitar essas conexões metaforicamente (Barker, 2021, p.20).

O carvão, o toner, a grafite são materiais carbônicos que além de estabelecerem esta ligação com a natureza carregam também a ideia de peso. Quer pela sua negritude ou pela forma como se depositam sobre a superfície da folha, conseguem traduzir-se em manchas densas e opacas como também dissipar-se, deixando apenas vestígios como pó.

Conseguimos encontrar duas abordagens nos desenhos que compõem este projeto: encontramos recortes e divisões de planos que nos aludem a uma paisagem ou a uma montanha (Fig. 38), como também encontramos segmentos, linhas e manchas horizontais que fazem a nossa imaginação mergulhar no interior da camada terrestre (Fig. 38 e 39).

Estas camadas que são representadas podem ser também uma analogia à arqueologia, a “camada” é uma palavra que acarreta o conceito de tempo, peso e de invisibilidade, algo que está lá mas não se vê, que está sob pressão e que traduz uma duração, tal como no desenho.



DA MATÉRIA AO PÓ

Deparei-me também com a impermanência dos materiais no desenho. No caso da série “Do peso da matéria à leveza do pó”, iniciada em contexto oficial, o interesse começou por pelas matérias de gravação de metal, isto é, pelos vernizes calcográfico. Houve curiosidade em explorar vernizes alternativos, tais como toner, carvão e ardósia. As provas tiradas a partir de uma única matriz, gravadas através da técnica de água-forte, sobre chapa de alumínio, foram impressas com carvão e toner sobre papel. No processo de gravação o carvão e o toner são usados também como verniz, neste caso torna-se a matéria de gravação a mesma matéria de impressão. A matéria que assenta sobre o suporte (toner ou carvão) permanece na folha devido à quantidade e à pressão que foi exercida sobre ela. Como não existe cola, as partículas e os grãos de pó depositados sobre a folha ficam na iminência de se soltar, arrastar-se sobre a folha e produzir um desenho diferente. Esta distorção do desenho inicial produzida pelo movimento e transporte do suporte que é a folha, neste caso, torna-se outro factor de negociação para com os meus trabalhos. O que aconteceu de forma prevista e pouco controlada com as gravuras, levou-me a concluir a relação de semelhança que já tinha estabelecido com os processos e materiais em relação aos acontecimentos geológicos: a deposição de matéria quando se desenha diretamente na chapa metálica; a erosão da chapa no seu processo de acidulação; o transporte dos resíduos da matriz e a contaminação do papel de impressão quando sofre a pressão do prelo sobre a matriz e a folha, são alguns exemplos desta relação.

Transportar as gravuras foi uma questão de necessidade, e ver o desenho/prova a transformar-se devido ao movimento e à fricção das folhas, é uma consequência que aceito como parte do processo do meu trabalho. A metamorfose do desenho inicial, feito sobre a chapa, foi perdendo carga e matéria à medida que o processo de gravação e impressão avançou (Fig. 49 a 51). O que confere intensidade à matéria, alterou-se ao longo do processo, o que me alertou para a importância de registar todas as fases do projeto. Para consultar mais tarde essas imagens, e constatar se nelas existia alguma informação que para mim se tornassem mais próximas da ideia do que a gravura, ou até servirem como inspiração a novos desenhos.



Fig. 49 e 50 Pormenor, "Da Matéria ao pó", 2021



Fig. 51 "Da Matéria ao Pó I", Gravura s/papel Fabriano 285g, 95 x 65 cm, 2021

O ACASO

No seguimento dos processos de criação, de manchas e texturas que nos remetem para espaços e ambientes naturais, gostaria de mencionar o capítulo Paisagens em Potência, onde Domingos Rego fala sobre os processos de construção de uma imagem como o acaso e a espontaneidade. Uma vez que são para o autor estímulos à imaginação criando e projetando paisagens. Usa como exemplo a obra de Alexander Cozens “A new method of assisting the invention in drawing Original compositions of landscape”, onde considera que o acaso participa na sugestão de formas e dos espaços através das manchas, promovendo a criatividade. Estas paisagens, poderiam corresponder a paisagens reais segundo Cozens, que usa também o exemplo de Leonardo da Vinci através da referência às manchas na parede. Domingos Rego faz uma analogia entre as manchas referidas e as manchas rorschach: “ambas vivem da capacidade interpretativa do sujeito”. Tal como cozens a ideia que aqui se defende é que a ausência do detalhe evita uma tentação descritiva daquilo que se vê, levando a um entendimento geral do que se vê, sem direito a uma interpretação baseada em símbolos, contudo conduzida pela imaginação de cada um. Esta ausência de representação pode possibilitar a leitura de tudo, enquanto que quando ela (a pintura) representa algo que se encontra mais perto, que o observador consegue ler/interpretar facilmente.

Perdemos facilmente a noção de tempo e de espaço na leitura destas imagens que abrem lugares vazios (Fig. 52). Como nas pinturas de Rothko, esta dualidade acontece, num campo cromático completamente cheio e noutro vazio (Elkins, 2001, p.158). Este tipo de imagens, que abrem lugares vazios, convidam a uma exploração visual e imaginativa. São espaços que podem ser interpretados como aberturas para paisagens, lugares desconhecidos ou mesmo espaços interiores da mente do observador. A ausência de elementos visuais concretos nos espaços vazios, permite que nossa imaginação preencha o que está em falta e crie narrativas ou sensações pessoais. Nas suas pinturas, Rothko utilizava cores intensas para criar espaços imersivos, onde o espectador pode ser transportado para o seu interior. Essas pinturas, assim como nos desenhos com cheio e vazio mencionados, oferece-se uma experiência de contemplação que transcende o mero olhar e nos convida a uma reflexão mais profunda sobre nosso próprio estado emocional, as nossas memórias e a nossa conexão com o espaço que nos rodeia. Neste caso, a narrativa e a criação destes espaços é dada por um espectro cromático que vai desde o preto profundo até ao branco do papel, onde as cores são substituídas por diferentes texturas (Fig. 54), e onde a materialidade e a escala dos desenhos remetem-me para espaços imersivos próximos daqueles que se experimenta quando se olha para as pinturas de William Turner, Rothko ou Michael Bieberstein.



Fig. 52 Pormenor, Goma Arábica s/ chapa de alumínio, 2022

Fig. 53 Chapa de alumínio no processo de acidulação, 2022

Esta apreciação pode remeter-nos para a sensação de sublime, onde contemplamos porque nos sentimos seguros do ponto de vista em que estamos, protegidos da tempestade. Estamos sentados e estáveis sobre uma pintura que nos coloca no topo de uma montanha, como se a moldura fosse nosso arnês, que nos segura através do mundo real. No entanto, ao passar para uma experiência mais imersiva, em que a tela ocupa quase toda a parede e há manipulação das sensações com música e luz na sala não conseguimos ficar imunes ao ambiente criado.

Existe uma sensação de atração quando a pintura representa algo distante e indefinido, um vazio, uma ausência de significado, onde perdemos facilmente a noção de tempo e espaço na leitura da imagem. A falta de representação possibilita a leitura de tudo.

Em relação às pinturas de Rothko, Elkins menciona a dualidade entre a presença e a ausência. Uma única obra de Rothko pode ser ao mesmo tempo excessivamente cheia e irritantemente vazia. As suas telas maiores avançam e envolvem o espectador, preenchendo o ar com cores e contornos difusos.



Fig. 54 Ana Mouralinho, "1/4", Carvão e Grafite s/papel vegetal, Técnica mista, 70 x 100 cm, 2022

OLHAR TÁTIL

Um olhar tátil na produção destes desenhos envolve a ênfase das sensações táteis durante o processo de criação. Através deste olhar há uma maior atenção às texturas dos materiais, da sensação de tocar na superfície do papel ou na experiência física de aplicar diferentes técnicas, como esfregar, pressionar ou arranhar o papel. Este olhar “tátil” emprega também decisões durante o processo de execução dos desenhos. O olhar não é uma experiência estritamente visual, mas sim uma experiência sinestésica que envolve todo o corpo, em "O Visível e o Invisível", Merleau-Ponty discute como a experiência visual está intrinsecamente relacionada à experiência tátil e corporal. Segundo Merleau-Ponty a visão e pensamento não são lineares embora uma dependa da outra. O intermediário é o nosso corpo que se depara com as sensações e confere ao pensamento uma ferramenta para filtrar o visível.

Nas pinturas de Kiefer o acumular dos materiais por camadas, abrem fissuras na superfície da tela, essa materialidade que remete ao lugar é tanto importante para o seu trabalho, como para quem observa consegue transportar-se para o sítio em específico. As suas obras têm a capacidade de evocar uma sensação de presença física, texturas e até mesmo uma certa tridimensionalidade. Kiefer usa também os materiais para estabelecer uma ligação com como os tópicos que aborda. O metal, como o chumbo e a terra que deposita e deixa acumular, acabam por formar crostas que nos remetem para as suas imagens de terra e de solo. Quando me deparei com “The Land of the Two Rivers” (Fig. 55) tive essa mesma sensação, de conseguir tocar na superfície rugosa da tela, de quase estar a pisar o campo de lama que o artista retrata. Pela magnitude da obra mas também pela linha do horizonte que se apresenta, situando-nos num plano inferior. Outro exemplo com o qual me identifiquei com o trabalho de Kiefer foi em “Only with Wind, Time, and Sound” (Fig. 56) a obra apresenta uma grande pirâmide que ocupa quase toda a superfície da tela, mais uma vez a adição de matéria como areia desperta a sensação de toque. Nesta obra de Kiefer a ideia de alquimia é parte do assunto, a aproximação do terreno para com o céu, o mundo espiritual é levada a cabo pela simbologia da pirâmide. Embora o meu trabalho não se prenda com a ideia de espiritual, emprega também estruturas como a montanha que remete à dualidade peso e leveza, arquétipos que uso associados aos conceitos de gravidade e de carga emocional.



Fig. 55 Anselm Kiefer, "The Land of the Two Rivers", 416 x 710 cm, 1995, Guggenheim Bilbao Museo



Fig. 56 Anselm Kiefer, "Only with Wind, Time, and Sound", Pormenor, 1997, Guggenheim Bilbao Museo



Fig. 57 Ana Mouralinho, S/Título, Pormenor, Carvão e Tinta da China s/Papel Vegetal, 2021

CAPÍTULO III

PESO E LEVEZA

PESO

O PESO NOS DESENHOS DE RICHARD SERRA

Ao peso associamos a gravidade, um corpo com massa. O peso é uma medida de existência (Tavares, 2013, p. 414), e para existir ocupa-se da matéria. Neste caso, o negro, que nos remete ao solo, como o chumbo, é uma força que nos puxa para baixo, para a terra e nos traz a consciência de nós mesmos. Neste caso, o peso é trabalhado no sentido metafórico e perceptivo. Nos desenhos, a figura de peso está sempre associada a um lado da superfície do papel, como se estivesse fixa, ao chão, à parede ou ao teto. Até mesmo as barras servem como vigas que dão suporte ao que se apresenta dos lados ou por cima. Ao espaço em branco, que sobra da folha do papel, à ausência de matéria, situa-se o que é leve.

Nos desenhos de Richard Serra é visível uma valorização quase absoluta da matéria, através da natureza dos materiais e da sua manipulação num processo experimental, metódico e direto. Serra distancia-se do peso emocional e explora a vertente mais gráfica dos materiais, a transparência entre o processo e a relação directa com a matéria, assim como a procura de espaço no desenho, como pode alterar ou interpretar o espaço através do desenho. Em Roller Drawings (Fig. 58) ao passar o rolo de tinta sobre o papel, Serra cria marcas que têm uma presença física intensa. A tinta preta é densa e escura, e as marcas deixadas pelo rolo refletem o movimento do artista e a energia aplicada durante o processo. As mesmas marcas revelam a ação gravitacional e a força exercida sobre o papel, tornando-se um vestígio do gesto e do esforço empregues pelo artista. Além da sua qualidade gestual e expressiva, os desenhos transmitem as sensações de movimento e ação. Revelando-se ao mesmo tempo o processo artístico e o próprio ato de criação, tornando o espectador mais consciente da relação entre o artista, o material e o espaço.

Da mesma forma que Serra revela o seu processo, transparecendo a força da ação e do movimento no desenho, usando a relação directa com a matéria e a construção de uma percepção do espaço, elegi o negro e matérias carbónicas, joguei com a transparência das camadas aplicadas no desenho e com a percepção de peso e da leveza através do jogo de planos horizontais.

Como um problema de percepção, o peso carrega consigo uma dimensão emocional, estabelecendo um jogo de forças e tensões entre meu corpo e as minhas emoções, entre aquilo que quer e aquilo que realmente consegue e é possível. Quando a percepção do peso se manifesta a partir de uma imagem observada, a experiência desse peso como um processo exige a adoção de vocabulários e perspectivas distintas, como a matéria e a ação performada e repetida. Todo o processo de desenhar desenvolve-se de forma repetitiva, contribuindo para a complexidade dessa interação.

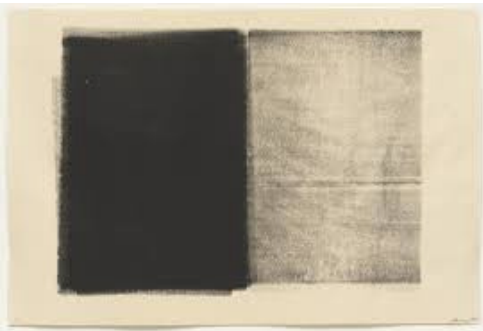


Fig. 58 Richard Serra, Sem título (14-part roller drawing / Desenhos a rolo), Tinta s/papel, 83.8 x 124.5 cm, 1973

O PESO ENQUANTO IMAGEM: REFLEXÃO SOBRE “A JANELA”

O peso enquanto imagem reflete-se através do trabalho: “A Janela” (Fig. 59). É um dos exemplos, em que a matéria, o processo, e a construção da percepção do espaço na folha, afirmam a dicotomia entre o peso e a leveza. No retângulo superior em tons cinza e esverdeados quis representar um ambiente atmosférico, de névoa. Usei aguada com tinta da china e aguarela, como matérias leves. Em movimentos circulares apliquei a tinta e servi-me de ferramentas como uma esponja e um borrifador. A interação entre a permeabilidade e impermeabilidade da folha, a saturação do solvente e o comportamento hidrofóbico da tinta com a água, originou a suspensão de pigmentos, desempenhando um papel na distinção entre o que é leve e mais pesado no próprio material. A minha intenção foi preencher o retângulo inferior na totalidade com tinta preta, para que fosse ele, o elemento com maior peso. Ao pintar com rolo, apercebi-me de que produzia um padrão de linhas horizontais dado pelas marcas dos limites do instrumento, e que ao mesmo tempo estava a recolher uma frotagem, mais um indicador favorável à ideia de solo, produzido de forma accidental. No momento da exposição do desenho ele foi apresentado na vertical, mas decidi registá-lo na horizontal. Como um sinal de igual, achava que conseguia apresentar uma imagem neutra, contudo os ensaios de como poderia expor o desenho, levaram-me a perceber que existe uma percepção que muda quando mudamos a orientação do desenho. Por vezes, a ligeira diferença de valores entre um plano e outro, ou a subtil divisão através de uma linha mais clara, cria tensão na folha, agindo como uma hierarquia entre os planos desenhados. Posteriormente, na altura de expor, a sua leitura é influenciada, uma vez que a orientação com que é exposto o desenho nem sempre corresponde à orientação original com que foi produzido.

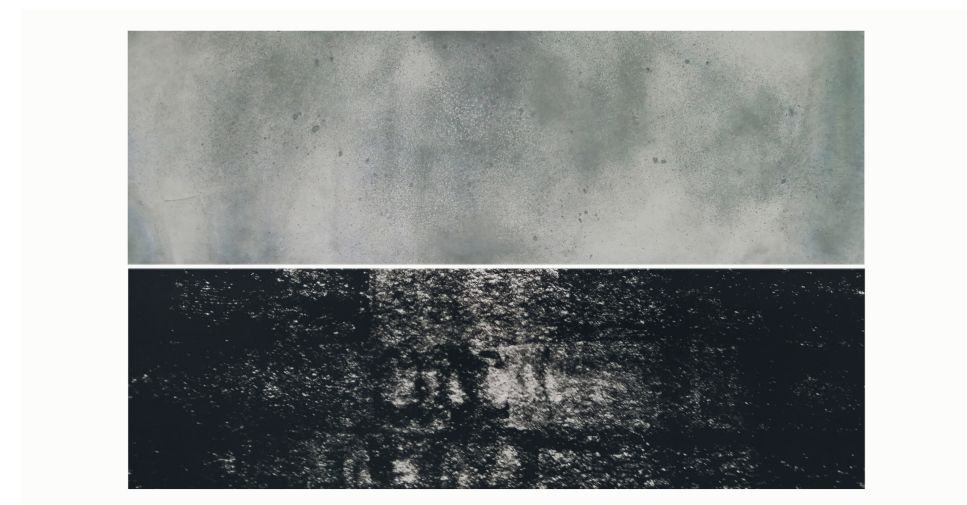


Fig. 59 Ana Mouralinho, "A Janela", Tinta e grafite s/papel, 70 x 100 cm, 2020

CONSTELAÇÕES

Ao mudar a orientação do desenho pode alterar-se a nossa percepção pela sensação de direção e hierarquia na composição visual. Cria-se uma assimetria no espaço visual, conhecida como anisotropia. Rudolph Arhneim argumenta que, assim como a gravidade exerce uma influência direcional em objetos físicos, há uma componente semelhante na percepção visual que cria a sensação de direção na maneira como vemos e interpretamos os objetos visuais. Faz-nos perceber que um movimento ascendente, implica superação, enquanto o movimento descendente sugere ceder à atração da gravidade.(Arnheim, 1986, p. 230).

O peso está ligado à nossa percepção quotidiana. Ao colocar um elemento negro na parte superior da folha faz com que a percepção que nós temos desse elemento seja leve. Constelações (Fig. 60) apresenta-se como um retângulo negro, a folha de papel químico neste caso, do lado esquerdo e um retângulo cinza com pequenas marcas do lado direito, a imagem transferida para a chapa de alumínio. Carrega o significado de peso, pressão e marca, uma vez que o papel químico de cor preta, geralmente composto por uma camada de carbono ou uma substância semelhante, que é transferida para o papel quando pressionado, é sensível à pressão e deixa uma marca. O que aconteceu neste caso é que após ter uma chapa de alumínio completamente polida quis transferir a maior informação que conseguia através de uma folha de papel químico, por isso submeti a folha e a chapa à pressão de um prelo calcográfico. A pressão deu origem ao decalque de pequenos pontos negros que fazem lembrar o negativo de uma imagem de constelações. A chapa nunca chegou a ser gravada para ser impressa, a transferência de pequenos pontos do papel químico para a chapa foi suficiente para parar o processo do desenho. Foi um resultado diferente do que eu esperava.

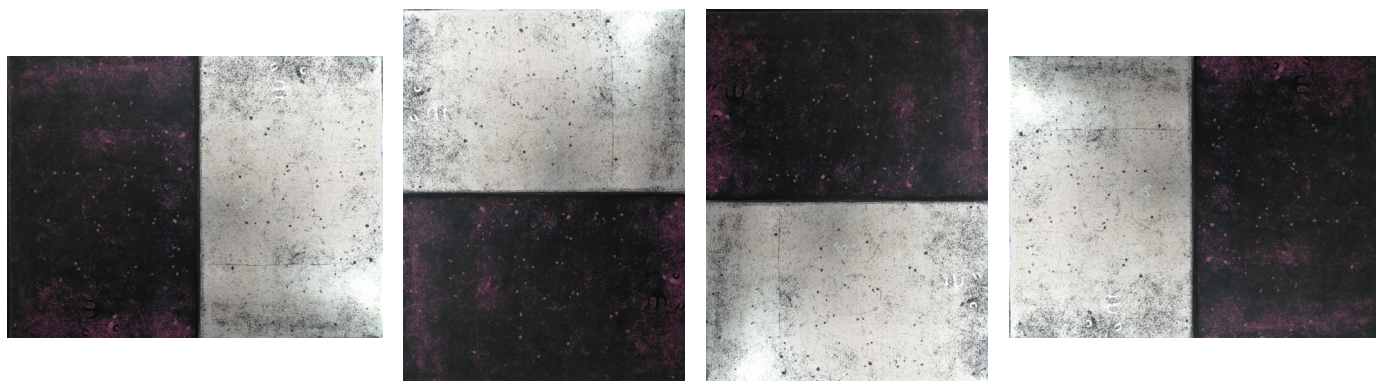


Fig. 60 Ana Mouralinho, "Constelações",
Placa de Alumínio e folha de papel químico,
21 x 29 cm, 2022 (Ensaio de variações de
posição)

SÉRIE EQUILÍBRIO

“Equilíbrio” é uma série de desenhos feita a partir da experiência de anisotropia e da experiência com o rolo e com o negro do carvão. À semelhança dos casos anteriores, “Janela” e “Constelações”, esta série de desenhos feitos a carvão e tinta de água sobre papel, representa o diálogo e a negociação entre dois planos, duas figuras retangulares, parte da experimentação com o material e com a noção de peso no espaço da folha através da composição.

Nos desenhos da primeira fila procurei remeter ao solo, à ideia de repetição e movimento. Da esquerda para a direita, na primeira fila, os primeiros dois desenhos foram feitos a carvão e mostram a sobreposição entre dois planos, enquanto nos outros dois, que se encontram mais à direita, a sobreposição é de inúmeros planos, deixando presente a sensação de repetição e movimentos. Esses movimentos verticais e horizontais acabam e a sobreposição das camadas translúcidas, constrói mais uma vez um padrão que nos remete para uma estratificação. Na segunda fila, pela mesma ordem, os planos são pintados de um negro mais denso, ocultando as camadas anteriores. As áreas preenchidas de um negro sólido permitem-nos focar melhor nos espaços em branco, os mesmos que nos indicam a orientação das figuras e nos transmitem a percepção de movimento.

Não há coisa sem luz (...) Na tradição oriental da pintura, não é a luz o tema principal. Não é a luz que afasta e junta as coisas, mas sim o sopro que as separa e junta e passa entre elas. Tudo é movimento que liga tudo a tudo. Não há coisa sem espírito, vento e sopro que a forme e mova. Por isso estou atento ao espaço e ao movimento entre as coisas. (Queiroz, 1999, p.30)

O espaço existe na relação entre os corpos, entre o nosso corpo e um objeto. Sem essa relação não existiria o espaço. Aquilo que está no meio ou o que se sobrepõe funciona por relação com outra coisa. Os desenhos de grande escala que produzi, foram pensados para nos colocarmos em relação ao desenho num outro espaço, esquecendo as quatro paredes a que se inscrevem. Ao nos envolvermos nestes desenhos, os espaços que emergem na nossa mente relembram-nos paisagens naturais, evocam imagens de grandes serras imponentes montanhas.

No entanto, a dimensão do espaço de que falo não se limita a ser puramente físico, ele é também um espaço mental. Para Bachelard, o espaço é uma realidade complexa que transcende a dimensão puramente física e entra na esfera da psicologia, da memória e da imaginação. O autor defende que a vivência do espaço é profundamente influenciada pelas memórias, pela subjetividade e pelas associações pessoais. E explora como é que as experiências passadas e as imagens poéticas que associamos ao espaço

podem moldar a nossa percepção e nosso entendimento sobre ele (Bachelard, 1958).

É através dos desenhos que procuro incorporar esta subjetividade, permitindo que o observador explore e reinterprete o espaço de acordo com suas próprias experiências memórias e imaginação. Cria-se assim uma ponte entre esta série de desenhos e as considerações mais abstratas sobre o espaço enquanto estrutura psicológica.

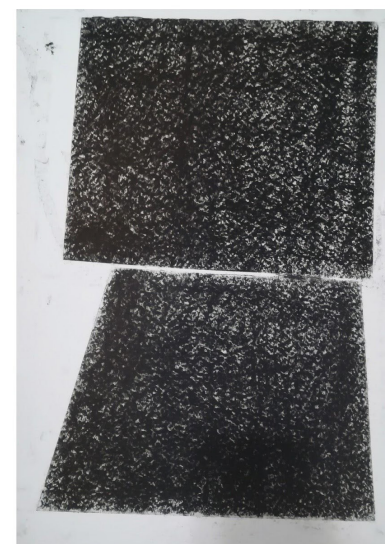
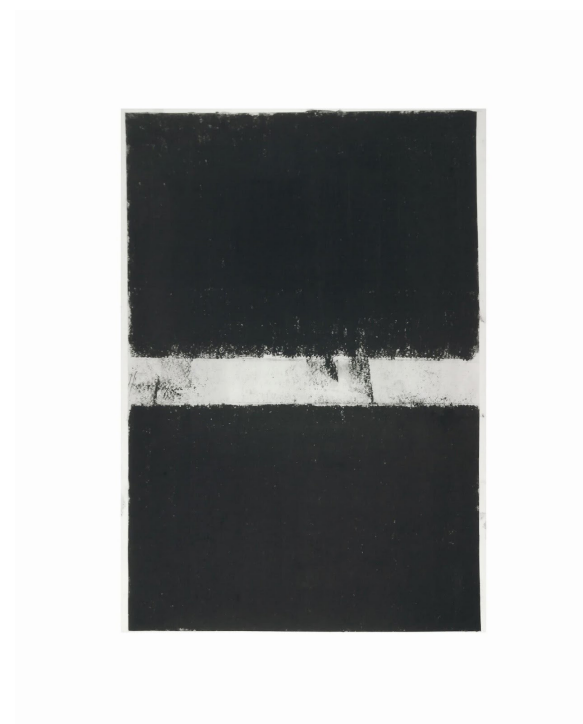
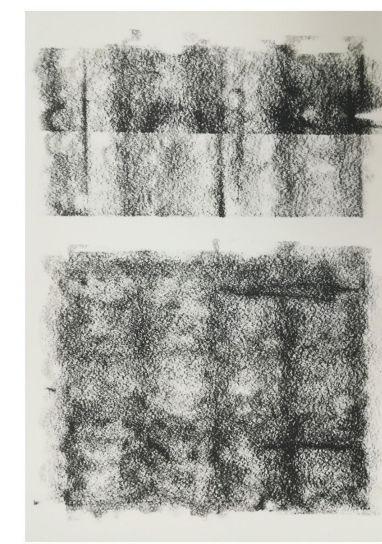
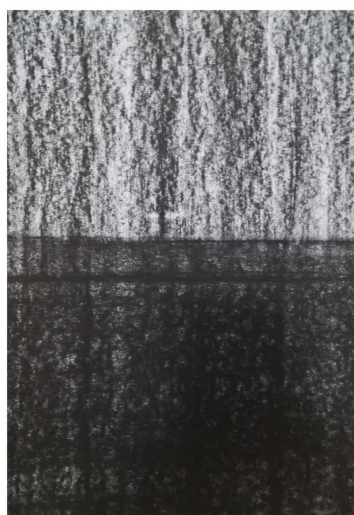


Fig. 61 Série de Desenhos -
"Equilíbrio", Carvão e tinta litográfica
s/papel, 29,7 x 42 cm, 2020

SUBLIMAÇÃO DAS IMAGENS

ESPAÇOS QUE NOS TOCAM, “TEMPESTADE NO MAR” E O CONCEITO DE EXTIMIDADE

Em “Tempestade no mar”, na transição de um negro sólido para um plano superior despido de matéria, temos a sensação de que a matéria se dissipa. Neste espaço entre o negro do carvão e o branco do papel lemos uma linha do horizonte, à altura do nosso olhar. Ao olhar para estes desenhos sentimo-nos levados para outro espaço. O arrastamento do pigmento na várias direções cria um movimento, como se nos encontrássemos à deriva no mar.

O espaço que desenho e a forma como estes espaços nos tocam pode ser explicada pelo conceito de extimidade.

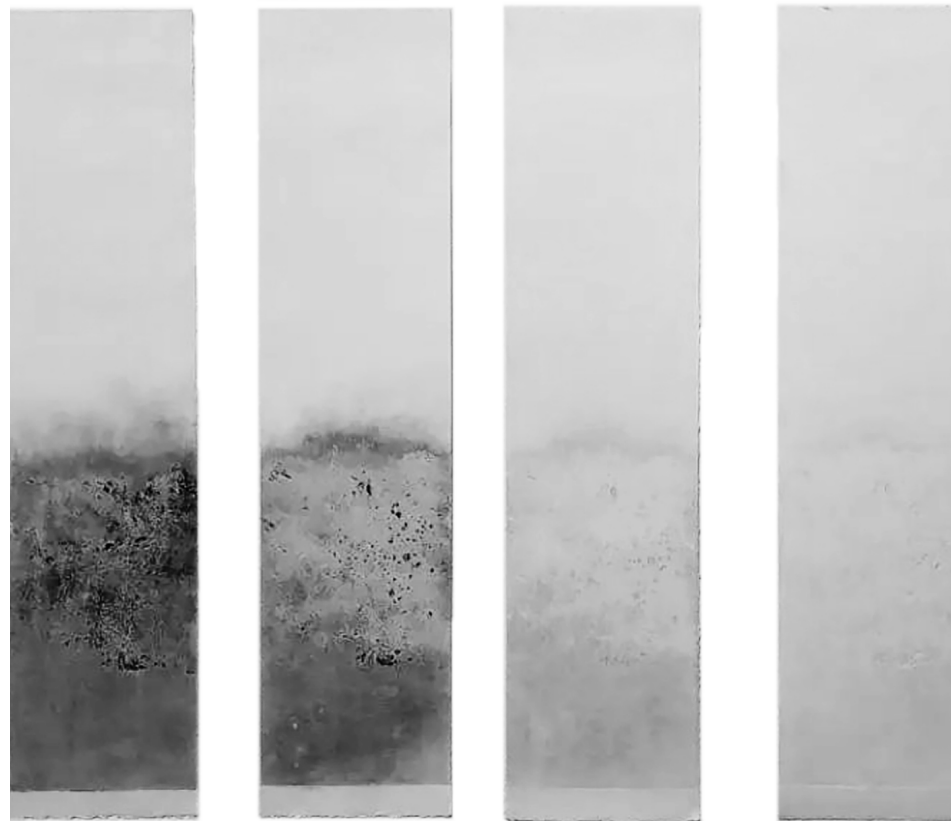
De um lugar exterior para o interior, estes desenhos são extimidades. “Extimidade” é um conceito desenvolvido originalmente por Jacques Lacan e que combina as palavras intimidade e exterioridade. Este conceito combina duas apreensões: o constrangimento de alguns dos nossos sentimentos mais íntimos, para os quais não temos representações; e como é que esses sentimentos podem ser exteriorizados em espaços e objetos sem perderem sua intensidade. Extimidade é aquilo que é íntimo, mas exterior, uma transformação do interior para o exterior que descentraliza o sujeito, como uma fita de Möbius. A extimidade permite-nos entender como é que a subjetividade, a sociedade e o espaço ocorrem através do entrelaçamento da intimidade externa e da “exterioridade íntima” (Lacan, 1992, p.139). Ou seja, do ponto de vista analítico, a extimidade ocorre quando o espaço exterior nos permite compreender uma sensação ou emoção para a qual ainda não temos nome. No meu trabalho, os espaços que são criados são exteriores a nós, levam-nos a reagir de forma sensitiva. Nas extimidades das paisagens e das montanhas, por exemplo, as sensações pessoais tornam-se coletivas; os sentimentos que pertencem aos outros tornam-se também os nossos, como uma mente estendida e uma forma de pensamento incorporada, sugerindo que certos aspectos materiais da paisagem constituem partes integrais de nossas próprias formas de pensar. O desenho dá-nos acesso à linguagem da paisagem. Assim como no processo de extimidade e na teoria cognitiva da mente estendida, precisamos de compreender o desenho como uma questão dinâmica, que envolve diálogos e negociações entre representações internas e externas. O ato de desenhar é sempre uma projeção de um corpo que atua. Mas, principalmente, é o exercício de uma mente estendida através da qual os nossos pensamentos e os nossos sentimentos podem ser reconhecidos em coisas que estão além de nós. O desenho é um ato de imagem que transforma o ato de ver numa simulação incorporada dos gestos que o produzem. Inscrevendo o que se vê como um movimento interno.



Fig. 62 Ana Mouralinho, "Tempestade no mar", Carvão sobre papel, 25 x 17,5 cm, 2021

VERTICAIS

Quando pensamos em sublimação, atribuímos a um movimento ascendente, algo que se eleva e dissipa. Verticais estabelece uma relação com esse fenómeno, a sensação que tiramos destas impressões é essa dissipação de matéria. O conjunto de provas que correspondem a uma única carga da matriz, cada uma vai retirando a matéria da matriz, até já não haver tinta. O contraste entre a primeira prova e a última é visível, a informação deixa de ser notória, o rasto vai-se perdendo e a leitura terá que se fazer de mais perto, lendo o relevo da folha. Lendo da esquerda para a direita, o que vemos na primeira figura é o material que usei como verniz para proteger a chapa de alumínio no seu processo de acidulação. A chapa depois de gravada não chegou a receber tinta. Como uma nuvem de poeira que se dissipa no ar, este é o resultado da subtração da mesma matéria assente na matriz em diferentes provas. Lembra-nos a passagem do tempo, mas há vestígios que permanecem. Esta ideia de subtração e vestígios leva-nos a explorar ainda mais o conceito de 'Inframince'.



INFRAMINCE

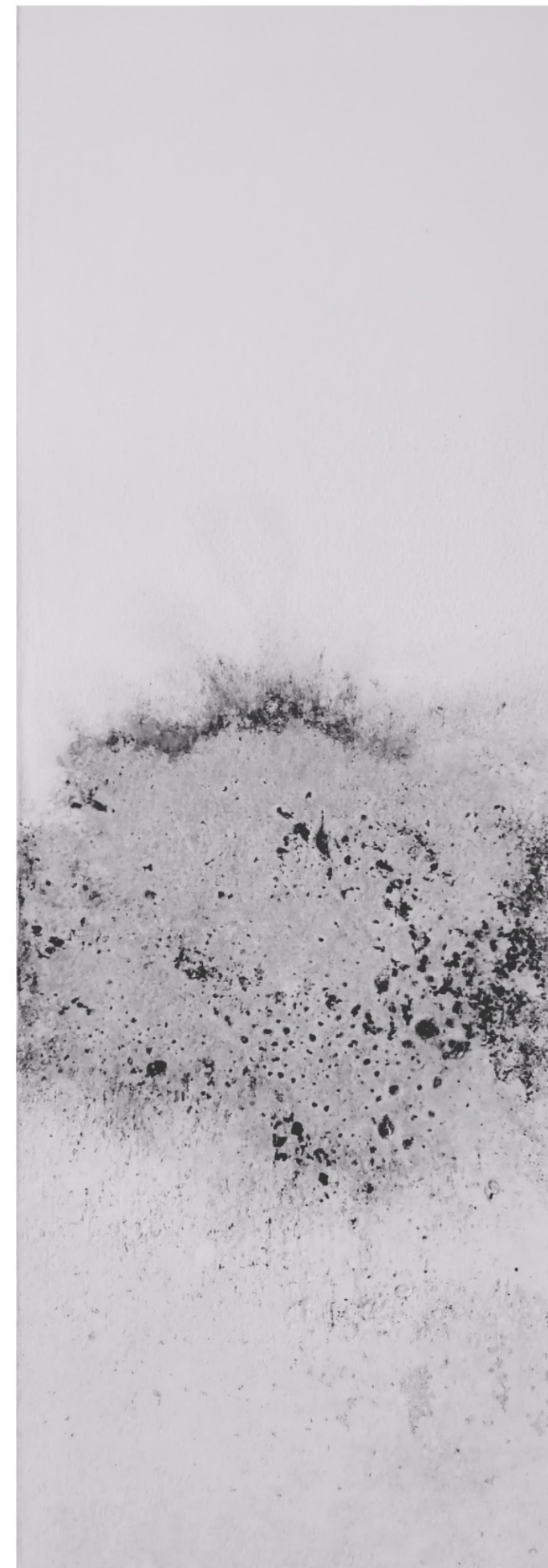
Lidamos com ideias para as quais não existem representações, e é nessa aproximação com as ideias que reside o meu trabalho, espaço mental que se inspiram em espaços orgânicos, de natureza geológica como uma paisagem ou uma montanha, que acarreta simbologias. Acredito que estas ideias se encontram nas sutilezas e não propriamente na concretização e análise dos meus desenhos. O ato de desenhar é também uma exteriorização, onde procuro aproximar-me destas ideias que ainda não compreendo totalmente. Ao tornar exterior algo que é interior através do desenho, o entendimento sobre ele é muitas vezes ativado pela nossa experiência sensorial e percepção, sem que seja de uma forma clara e direta. Não são necessárias palavras para descrever aquilo que se vê, muitas das vezes estas são insuficientes. Contudo, é no espaço entre uma coisa e outra, na categoria da subjetividade que encontramos forma de nos aproximarmos destes trabalhos. Existe uma imperceptibilidade que Marcel Duchamp explica como Inframince ou Infra-leve. O conceito refere-se a uma ideia que é difícil ser definida. Trata-se de nuances que escapam às categorizações tradicionais e aos meios convencionais de representação. São variações mínimas e sutilezas que são percebidas intuitivamente, mas que muitas vezes não podem ser expressas ou definidas. O inframince questiona a ideia de que a experiência e a interpretação de uma obra de arte podem ser totalmente capturadas por meio de descrições precisas ou análises objetivas. Isto ressalta a importância da subjetividade na apreciação de uma obra de arte. Pois são essas sutilezas e nuances que escapam à percepção comum que conferem um entendimento e uma leitura não linear. No contexto do desenho, o "inframince" é aplicado através de dois aspectos: desfasamento temporal entre o índice (marca) e o evento que a gerou, e a impossibilidade de um índice se repetir exatamente (Almeida, 2013). São citados como exemplos a separação entre o som de um tiro de pistola e a marca da bala no alvo, e a diferença dimensional entre objetos feitos em série. A bala e a marca nunca serão as mesmas, contudo podemos distinguir essa marca quando a vemos. O mesmo acontece com o pó, ele é um exemplo de vestígio de temporalidade e de leveza. Quando falamos em algo que é leve atribuímos um espaço temporal mais curto do que algo que é pesado, o peso é uma qualidade de permanência. Ao usar o negro para produzir os desenhos, estou a lidar com essa potência, de produzir uma marca que seja permanente, mas ao mesmo tempo, se o negro é o pigmento de um granulado ou de pó fino, sei à partida que irei perder alguma dessa matéria. A sua impermanência é uma condição que previ e aceitei desde início. O vestígio que deixa a sua passagem pela superfície do papel, as direções dos movimentos e da presença de uma ação sobre ele exercida, são aquilo que chamo de inframince, algo

Fig. 63 Ana Mouralinho;
"Verticais"; Gravura s/papel;
12 x 42 x 4, 2021

que está entre o meu corpo e o papel. O inframince também está ligado à performatividade, frequentemente designando uma ação que deixa rastros ou índices. (Almeida, 2013). A ideia de subtração e vestígios, que o conceito de “inframince” comporta conduz a uma reflexão sobre o conceito de “Sublimação”. Neste contexto, a sublimação assume um significado metafórico para a perda de matéria numa imagem.

Sublimação é um processo que cientificamente representa a passagem direta de um estado sólido para o gasoso. Os próprios desenhos transportam também essa ideia, quer pela representação de planos carregados de negros e matéria como pela ausência dos mesmos. Passamos de um cheio para um vazio na folha de papel, como se as imagens outrora pesadas se dissipam nas suas próprias qualidades. Essas imagens despem-se do peso da matéria carbônica para se apresentarem leves, como se estivessem suspensas. São imagens que se transformam noutra coisa, que alteram a nossa percepção sobre o espaço que o nosso corpo e elas mesmas habitam/ se posicionam. Estes trabalhos colocam-nos num plano de ideias entre o objeto visível, o que é percebido e a nossa experiência. Numa linguagem visual que dista de conceitos e lugares concretos, são lugares íntimos e percebidos através de uma lente infra-leve.

Fig. 64 Ana Mouralinho;
"Explosão"; Gravura S/Papel;
29,7 x 42 cm, 2021



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho fala-nos de como através do desenho podemos construir a percepção de espaço e ideia de peso. No começo houve uma recolha e organização de imagens que originou um atlas. A organização por semelhança destas imagens, tornou-se fundamental para a minha prática artística. A importância de uma biblioteca de imagens organizada como um atlas, revelou-se um índice para o começo do processo de desenho. A construção deste atlas levou a questionar-me o que orienta a seleção destas imagens e que tipo de imagens procuro. A maioria das imagens remetem para a ideia de solo, paisagem e montanha. Ao constatar esta tendência apercebi-me que a ideia de materialidade e peso estava sempre presente.

Desde então, tenho desenhado triângulos negros e planos horizontais carregados de matéria carbónica, tenho varrido os desenhos como quem varre o chão, tenho amontoado esse pó em cima da superfície do papel para depois o soprar ou sacudir, ficando a observar o seu rasto. Cheguei a deitar-me sobre uma folha de papel de larga escala para riscar até onde alcançam os meus braços, caminhei sobre a folha como quem caminha na natureza, caminhei na natureza em cima de uma folha e de um lençol com a intenção de trazer para o espaço de atelier as marcas e as memórias; Fiz dos desenhos cobertor e imaginei ser montanha; Olhei para os meus desenhos e imaginei-me no topo de uma montanha; imaginei-me cientista a espreitar a um microscópio e observar todos aqueles padrões produzidos pelo pigmento e pela tinta como quem lê um mapa e descobre novos territórios. Tudo para perceber que o peso que transpunha no desenho era a libertação do meu pensamento, num processo de adição de matéria física para a subtração de um peso subjetivo e emocional. Estes desenhos são o resultado da projeção do meu corpo no espaço natural. O processo de desenhar torna-se na antecipação desse encontro entre o meu corpo e o espaço, as serras e as montanhas. Através da nossa imaginação material as substâncias carbónicas empregues no desenho, ativam na nossa leitura paisagens. A performatividade das ações relacionadas com o ato de caminhar, habitar ou incorporar a montanha, assim como a escolha de materiais carbónicos responderam à forma como o desenho pode materializar a questão de peso.

“Poética das Imagens Pesadas” assume o compromisso e análise de uma prática artística individual, contudo é capaz de se identificar e relacionar com as práticas de outros artistas para melhor situar os seus temas, processos e consequências. Este trabalho manifesta a vontade de criar algo maior do que eu, ser do tamanho daquilo que vejo. Tal como um alpinista, o seu objetivo é chegar ao topo, mas o importante reside no caminho, no processo neste caso. Num breve texto Gonçalo M.Tavares determina o peso como medida de visibilidade e de espaço, fazendo referência ao exemplo que Vergílio Ferreira usou: o corpo que sobe uma montanha com duas maçãs no bolso e que ao fim de um tempo lhe pesam, mas que se as comer esse peso passa a fazer parte do corpo e deixa de pesar. (Tavares, 2020, p. 216). Esta ideia de dentro e fora, de quanto mais longe está um objeto do corpo mais o seu peso será percecionado, aplica-se também aos desenhos da montanha, quando reconhecemos a sua totalidade relacionamo-nos com essa imagem

e com o espaço que ela ocupa, conferimos-lhe um certo peso, no entanto, quando nos encontramos submergidos por esses desenhos, como se ocupasse-mos o interior da montanha, o peso desaparece assim como a consciência de nós mesmos no espaço.

A prática artística é aquela que acede ao primário, ao solo, sem quaisquer preocupações “dever de apreciação” - analogia que Merleau-Ponty usa como voltar ao solo, como essência primária do sentir onde põe o artista no lugar onde este é o único que consegue olhar perdendo o virtuosismo, o peso do conhecimento. (Merleau-Ponty, 1960). Este eco que disputa em nós as qualidades das coisas: luz, cor etc... Como diz Cézanne e que Merleau-Ponty tenta explicar é como a visão se manifesta nas coisas e em nós. A justificação que encontro para explicar a atração que tenho por este tipo de imagens, é a sensação do seu peso imensurável, que só pode ser medido através do olhar. São os desenhos, estas imagens que pela sua presença matérica apresentam um corpo e localizam-nos no espaço. Considerando estes desenhos o motor que nos leva ao mundo das ideias e que nos permitem a sua experiência através do olhar tátil. Neste sentido a visão e o pensamento não são lineares, embora uma dependa da outra. O filtro é o nosso corpo que se depara com as sensações e confere ao pensamento uma ferramenta para filtrar o visível. Este projeto procura no desenho o agente intermediário entre o objeto que vemos, a nossa percepção e a nossa experiência. Em termos visuais, as imagens que foram produzidas afastam-nos de conceitos e lugares concretos, representando espaços inteligíveis, que estão além do alcançável pelo nosso corpo. O seu resultado é um conjunto de imagens que nos leva a viajar por espaços da nossa memória e imaginação. Lendo uma linha do horizonte e os contrastes entre o negro da matéria e o papel, assim como as qualidades matéricas dos materiais, estas imagens transportam algo de poético, incapaz de ser traduzido por um só conceito. Remetem-nos para outros espaços e alteram a nossa percepção de lugar.

Após a Poética das Imagens Pesadas, o próximo passo será a continuidade da recolha e análise de dados e elementos de múltiplos espaços: serras e montanhas, naturais ou artificiais, com características idênticas às que foram tratadas. Alimentando processos de desenho manuais e mecânicos, gostaria de alargar a escala dos desenhos, continuando o diálogo entre a matéria e o espaço. Através deste projeto artístico em constante evolução, pretendo continuar a desafiar e expandir os limites da percepção, explorando novos territórios visuais e novos processos no desenho.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, P. L. (2013). Gestos Líquidos: Duas proposições sobre imaginação material. In Ferreira, A. Quadros & Corbella, (Eds.), AIGUA/ÁGUA (pp. 63-79). FBAUP/I2ADS e FBA Universidad de Barcelona. ISBN 978-989-97856-8-7

ARNHEIM, R. (1986). New Essays on the Psychology of Art / Intuição e intelecto na arte. The Regents of the University of California.

BACHELARD, G. (1998). A água violenta. A água e os sonhos - ensaio sobre a imaginação da matéria, pp. 165-192. KKYM: EAUM. ISBN 978-989-97684-4-4

BARKER, G. (2021). Drawing the embodied mind: A project report on research into interoception. Psiax-5, pp. 17-24

BENJAMIN, W. (2010). A obra de arte na época da sua reprodução mecanizada (J. M. Mendes, Trad.). Escola Superior de Teatro e Cinema. (Original publicado em 1936).

BENJAMIN, W. (2005). Selected Writings, Vol. 2, part 2 (1931–1934), "Ibizan Sequence," 1932 (M. P. Bullock, M. W. Jennings, H. Eiland, & G. Smith, Eds.). Belknap Press of Harvard University Press. p.576

BORDEN, L., DABROWSKI, M., GARRELS, G., ROSE, B., SERRA, R., SHIFF, R., & WHITE, M. (2011). Richard Serra Drawing: A Retrospective. The Menil Collection. ISBN: 978-0300169379

BERGER, J. (2005). Berger on Drawing. Occasional Press. ISBN 978-0-9549876-3-5

CAIN, P. (2010). Drawing: Enactive Evolution of the Practitioner in The Relevance of Enactive Cognition to the Practice of Drawing. Intellect. ISBN 9781841503257

CHAFES, R. (2015). Sob a pele: Conversas com Sara Antónia Matos. Documenta : Atelier-Museu Júlio Pomar. ISBN 978-989-8833-00-6

DAMÁSIO, A. (2017). A Estranha Ordem das Coisas: A vida, os sentimentos e as culturas humanas. Temas e Debates. ISBN 978-989-644-334-4

DIDI-HUBERMAN, G. (2017). Diante do tempo: A história da arte e anacronismo das imagens. Orfeu Negro. ISBN 978-989-8327-81-9

ELKINS, J. (2001). Pictures and Tears: A History of People Who Have Cried in Front of Paintings. Routledge. ISBN 0-203-99032-3

FARTHING, S. (2008). Recording and questions of accuracy, in S. Garner (ed.), Writing on Drawing: Essays on Drawing Practice and Research, Edited by Steve Garner.

HUNT, John D. (1997). Ruskin: The Design of Nature and the Transcription of its Manuscript. Assemblage, 32, MIT Press, pp. 12-21

KINGSBURY, P. (2007). The extimacy of space. Social & Cultural Geography, 8(2), pp. 235-258. <https://doi.org/10.1080/14649360701360196>

LACAN, J. (1986). Le séminaire. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse.

LEFEBVRE, H. (2000). A produção do espaço (D. B. Pereira & S. Martins, Trans.). Paris: Éditions Anthropos. (Obra original publicada em 1974)

MERLEAU-PONTY, M. (2000). O Visível e o Invisível (4ª ed.). Perspectiva.

MERLEAU-PONTY, M. (1999). Fenomenologia da percepção (C. A. R. Moura, Trad., 2ª ed.). Martins Fontes (Trabalho original publicado em 1945).

MOLDER, M. F. (2020). O Absoluto que pertence à terra. Edições do Saguão. ISBN 978-989-54831-1-2

MORRIS, R. (1998). Cézanne's mountains. Critical Inquiry, Vol. 24, No. 3 (Spring, 1998), pp. 814-829. <https://www.jstor.org/stable/1344090>

QUEIROZ, J. (1999). Ao que eu atento. Revista Arte Ibérica, Nº28, pp.30.

REGO, D. (2013). O peso no desenho: percepção, metáfora e substância. (Tese de doutoramento) Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10451/9311>

REINERT, L. (2019). O Inframince: A Potencialidade De Um Campo Relacional. Moda Palavra, 12(24), pp. 56-90. <http://dx.doi.org/10.5965/1982615x12242019056>

RUSKIN, J. (1843). Modern painters, Book 4, Chapter 2, Part V, Of Turnerian Topography, s.2. https://www.gutenberg.org/files/31623/31623-h/31623-h.htm#plate_21

TAVARES, G. M. (2013). Atlas do Corpo e da Imaginação. Editorial Caminho.

TURNER, C. (2011). Deliberate Accident: The Art of Chance, Tate <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-21-spring-2011/deliberate-accident-art> (Consulta a 07-05-2023)

WEISS, M. (2014). Performing Lament in Public Domain. In Drawing in University Today (pp. 27- 36). Research Institute in Art, Design and Society. ISBN 978-989-97856-6-3

POÉTICA DAS IMAGENS PESADAS

LIVRO DE PROJETO

Este relatório é acompanhado por um livro de projeto que reúne imagens da exposição final, apresentada para a defesa de mestrado, imagens mais extensas dos trabalhos, do processo de criação e algumas imagens do atlas pessoal.

O livro é apresentado em formato de postal (10 x 15cm). Cada spread corresponde à frente e ao verso de um postal e não segue uma ordem específica. O formato foi escolhido para que, quando impresso, as imagens possam ser organizadas de maneira variável, dispostas como um atlas de imagens, num único plano.

Exposição Final, Faculdade de Belas Artes
da Universidade do Porto
Novembro 2023

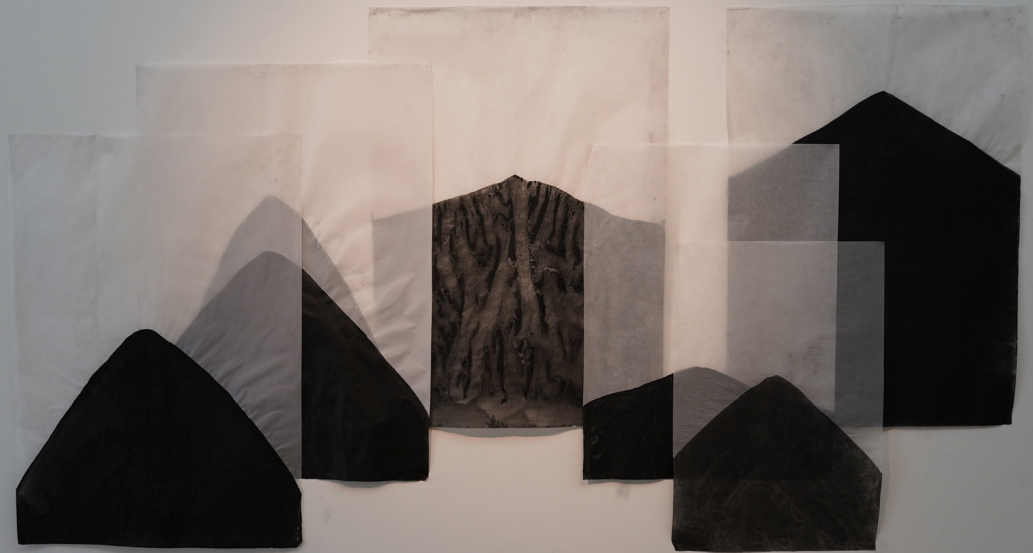




Exposição Final, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto
Novembro 2023

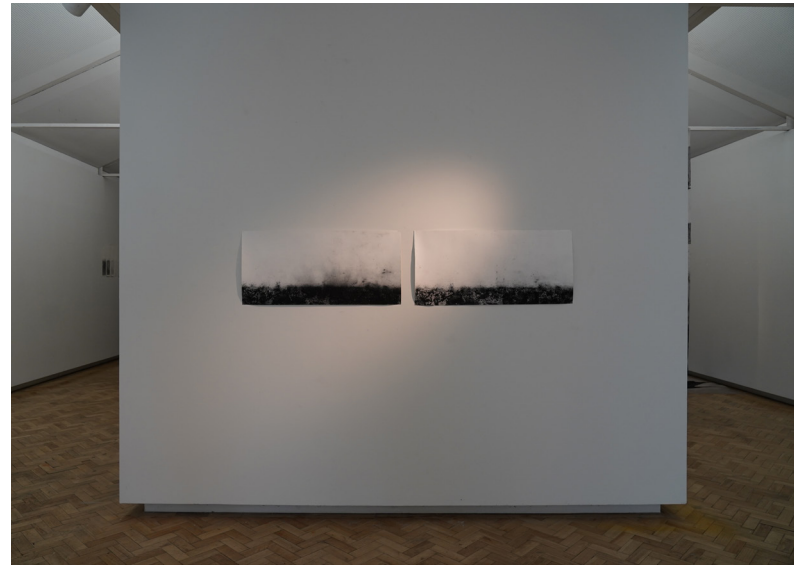


Exposição Final, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto
Novembro 2023



Exposição Final, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto
Novembro 2023





Exposição Final, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto
Novembro 2023



Exposição Final, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto
Novembro 2023





Exposição Final, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto
Novembro 2023



Exposição Final, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto
Novembro 2023





Exposição Final, Faculdade de Belas Artes
da Universidade do Porto
Novembro 2023

S/Título

Carvão e Grafite s/papel vegetal

140 x 200cm

2022

Exposição Final, Faculdade de Belas Artes
da Universidade do Porto

Novembro 2023



Ambientes / Espaço

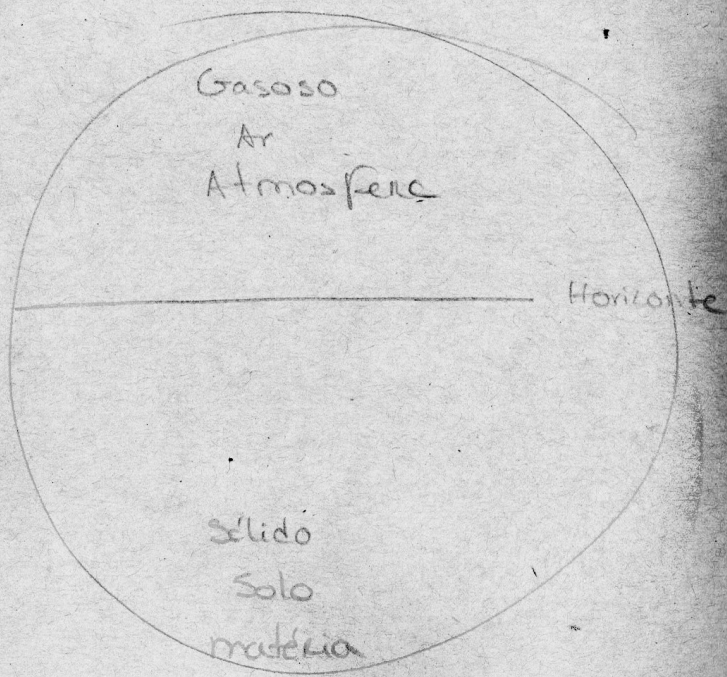
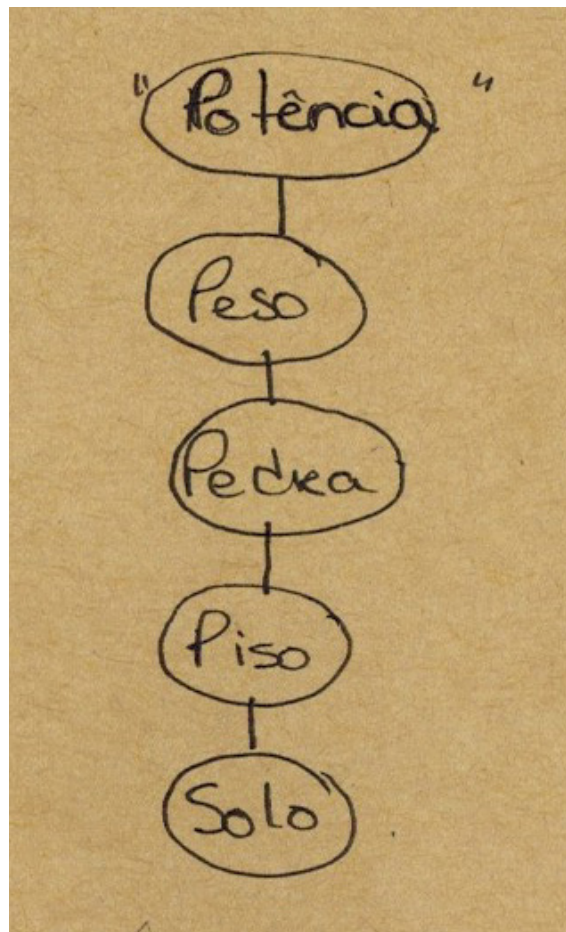
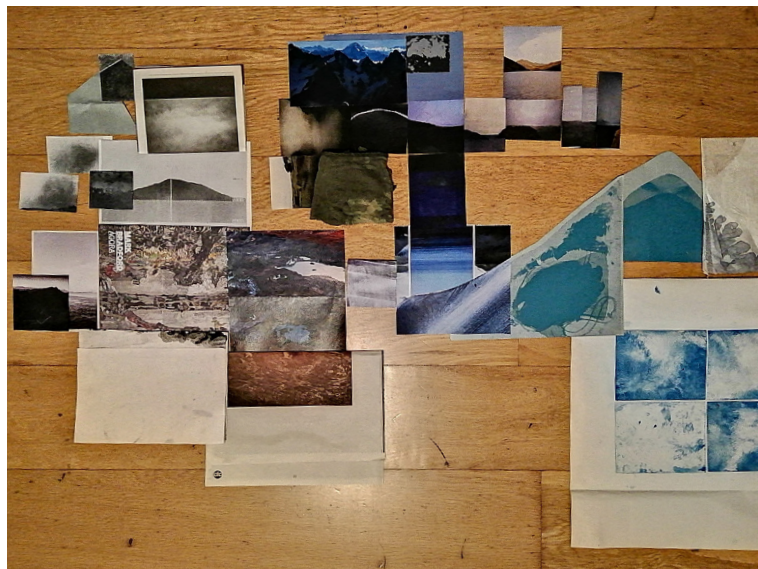


Diagrama em página de caderno.
Digitalização

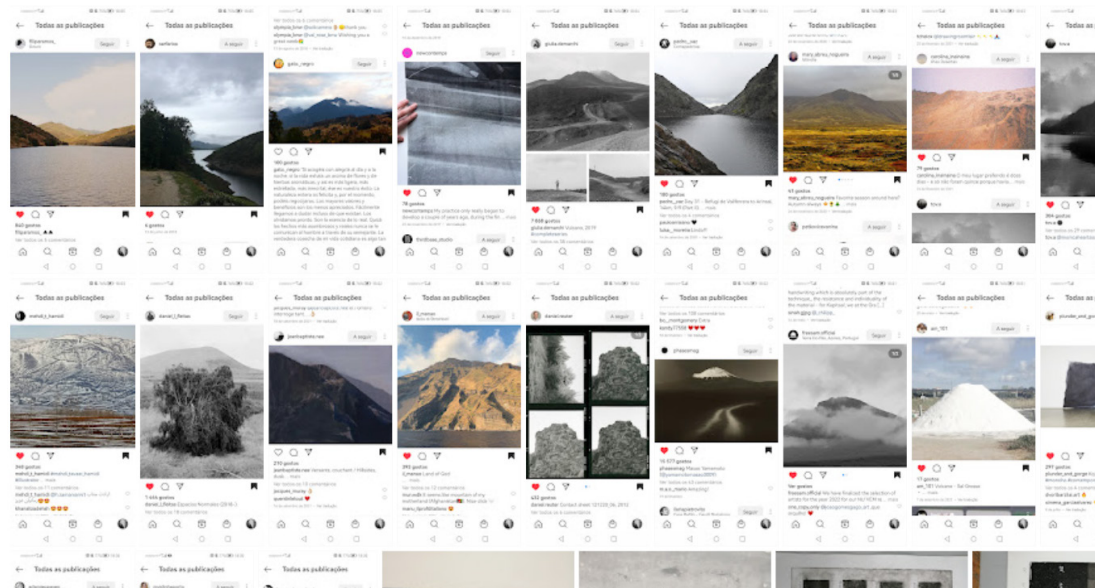
Excerto de diagrama em página de caderno.
Digitalização



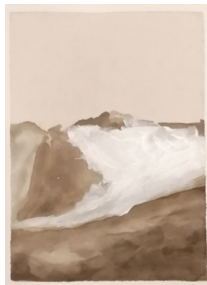
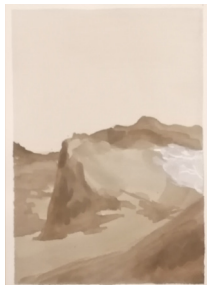


Composição com imagens do atlas, 2022

quinta, 20/10/2022 Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto



Album digital, com imagens de múltiplos autores.



Paisagens Degelo, Sépia
Tinta da china e acrílico s/papel
17,5 x 25 cm
2020

Walter Maria

↓
Robert Smithson

↓
Michael Heizer

Eva Hesse

Estúdio Desenho

Lucr 10 Desertos - 29/10

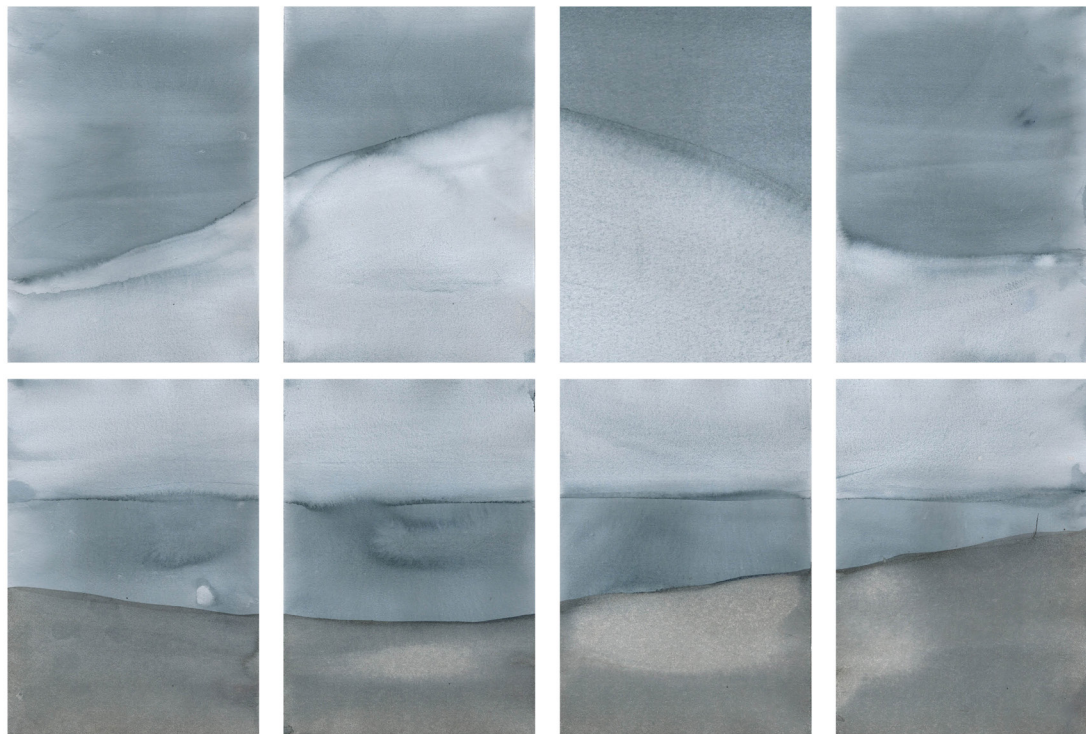
↳ Propor o exercício de memória &
ex: visualizar uma imagem e depois desenhá-la
do que me lembro, dele,,

↳ Relato com mudanças químicas,,

John Alkonfrak

memória do sentimento





Ref Tacita Dean - 2006 exhibition
at Royal Academy

Doc.

① * Paint on top of images

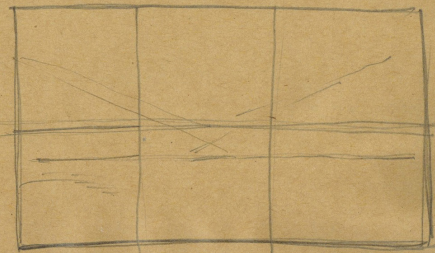
② * Paint a serie of pieces/drawings

"Starting with an 'idea' - a suggestion,
allow imagination wander without
knowing where the destination will be."

①

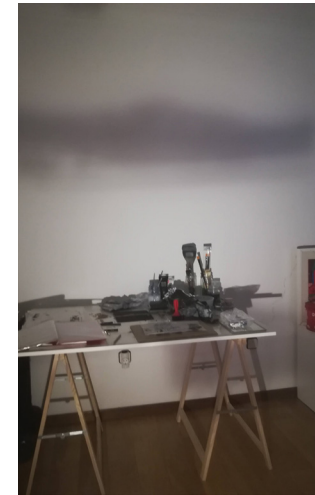
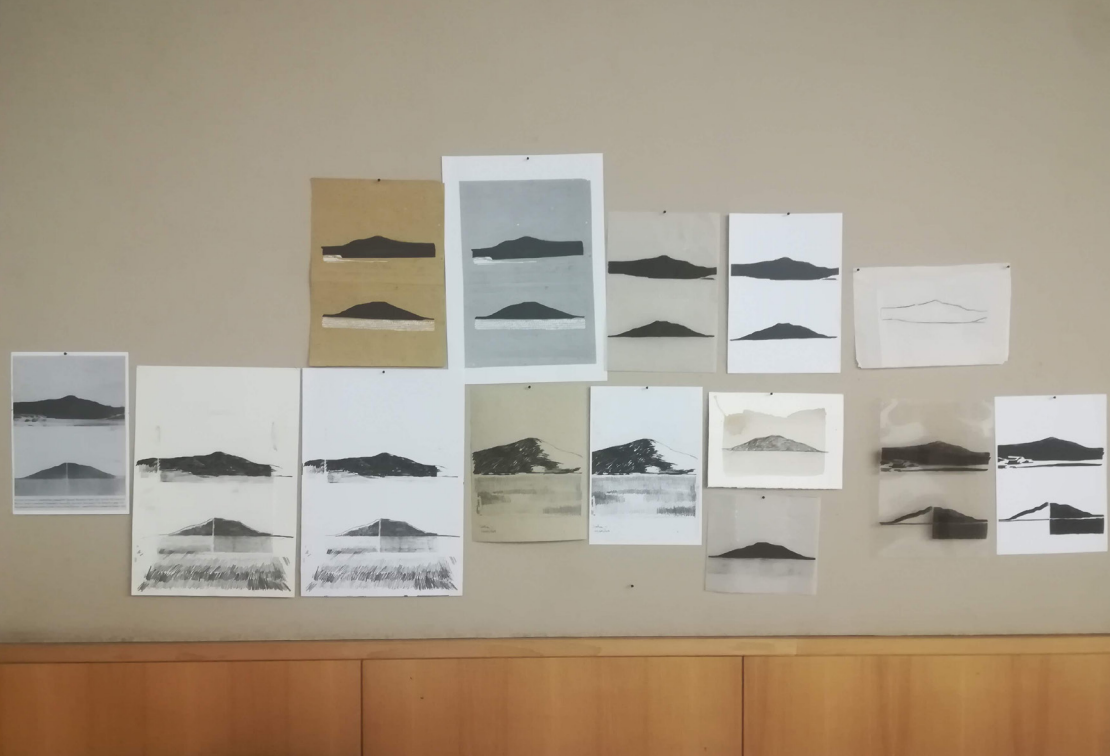


②

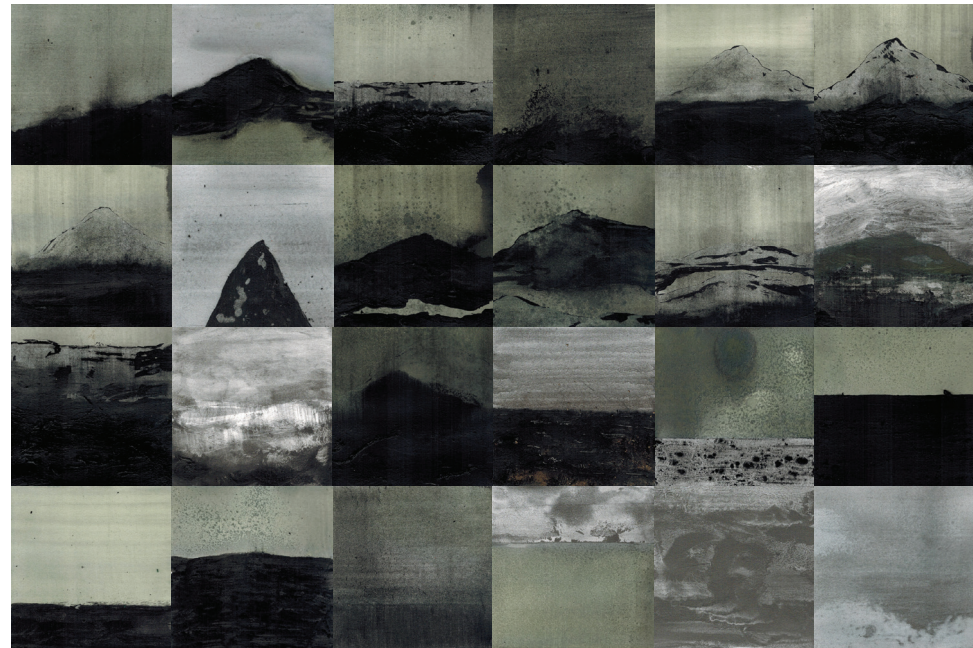


→ Paint all at the same time
→ Paint one of the time





Exercício de exploração gráfica de uma imagem, 2020



Ana Mouralinho; "12 x 12"; Carvão, grafite e aguarela sobre papel; 12 x 12 cm x 24, 2020

Só - li - do

Ga - so - so

12/10/2010

"A peteca do espelho"

- "Diminuturas"

Espelho - Imaginário

- Escala

- Atlas

- Paisagem

- Espelho

- Ambientes

➔ Procura: Relações-chave

- Imagem - Portilla

- Relação com um elemento - natural.

- Henry Winters - relação elementos orgânicos/naturais.

- Permanência - facidos

➔ Nunca se esgota

Plataformas

- Densidade / materialidade - formas de brincar os temas.

- ≠ Fronteiras

caso

all the

Do espelho

- Relação

- "Natureza"

Nash-Copie

- munkem

- Natural -



100 folhas A3

Catálogo de Papis

- Rua da Pícarica

- Noldevsart



Ana Mouralinho; S/Título; Gravura S/Papel; 29,7 x 42 cm; 2021

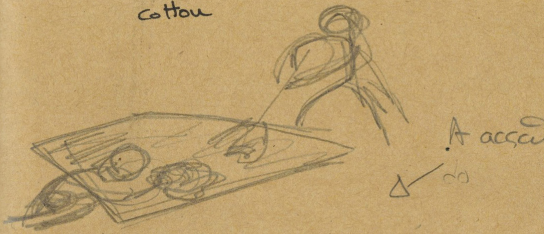


Contexto expositivo para avaliação.
S/Título; Carvão sobre papel de cenário; 2020

tempo - up bit and slow

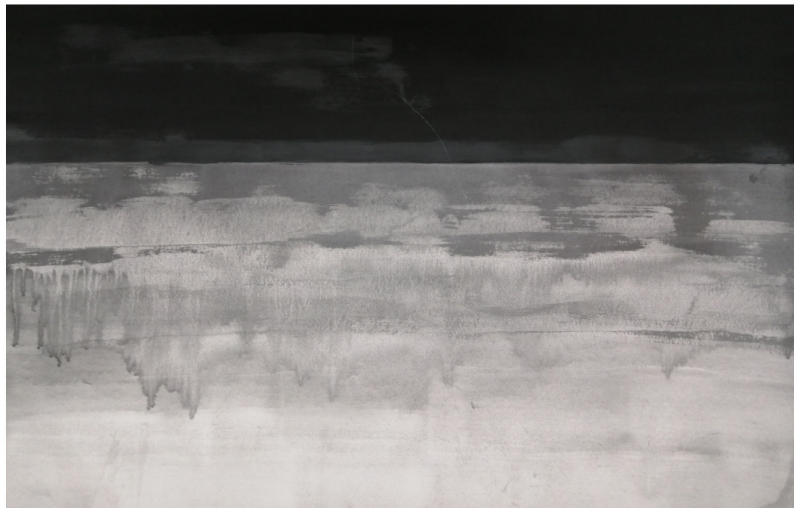


③ * Paint in a larger scale;
with tools that allows me to
make/manipulate the ink;
for ex. mop
sticks
cloths/fabrics
cotton



* test it at horizontal and
vertical way





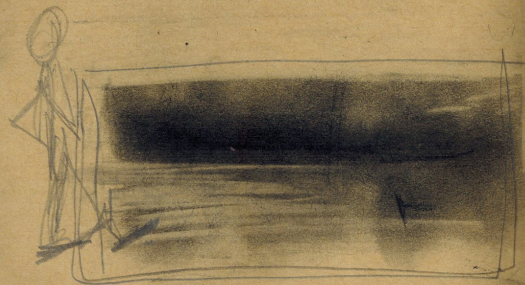
Ana Mouralinho; S/Título ; Tinta e grafite s/ papel; 70 x 100 cm; 2020

-> Usar uma ferramenta que provoque uma distorção / arrastamento / mix de todas as cores / como um Rodó "Rodó" - ex. Gerar Richter

④ - Dry techniques - Smash the material, making the sound of someone stepping the soil - gravel

"Stepping into the landscape"

- Usar meios secos como o carvão, que ao serem pressionados contra a superfície do papel ... produzam marcas



4.1 -> Trabalhar na vertical,

⑤ -> Produzir marcas / registros / sinais gráficos que saiam consequência de uma ação - Aquilo que eu sinto ao andar num local,

⑥ -> Atirar "tinta" - aguarde sobre uma superfície.

⑦ -> Representar pequenos elementos de imagens,

Ref. Miriam Cahn

- Robert Morrison

ter que fazer um processo semelhante ao lito, pensar em materiais fixados e secos como o carvão, que se partam facilmente mas que tenham a gordura do grafite,

⑧ -> Descrever cada desenho como um processo de trabalho, com os materiais que produzem sinais que representam uma caminhada ou a ideia de que eu tenho do espaço.

- Posso também imaginar o espaço

Ana Mouralinho
“A Janela”
Tinta e grafite s/ papel
70 x 100 cm
2020

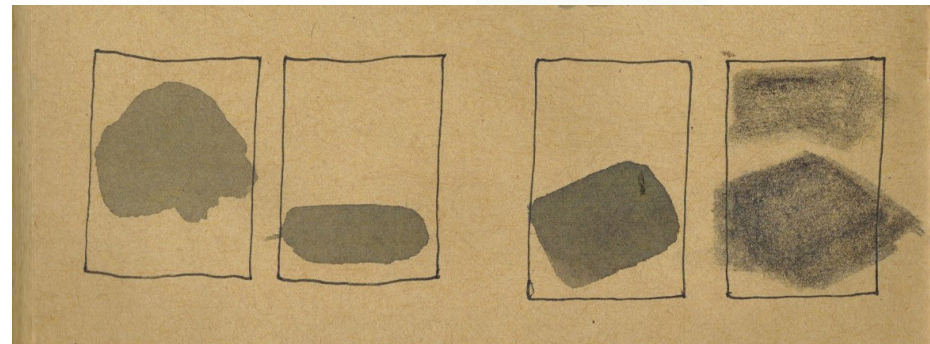


Contexto expositivo para avaliação
2020

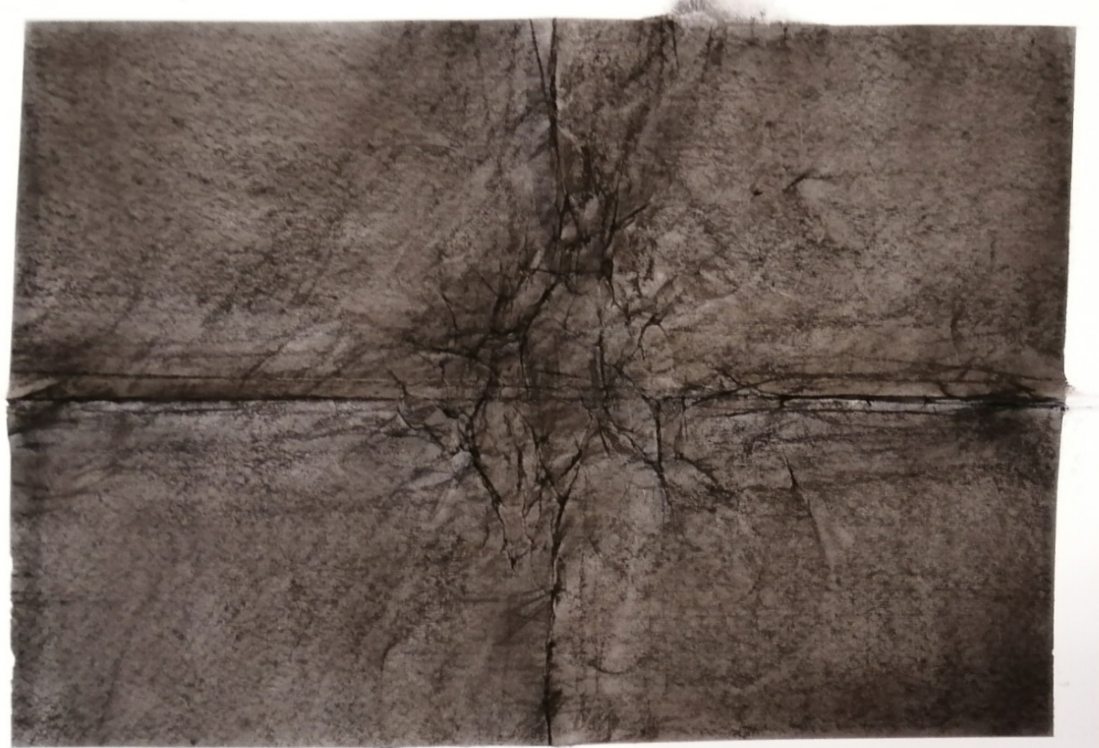


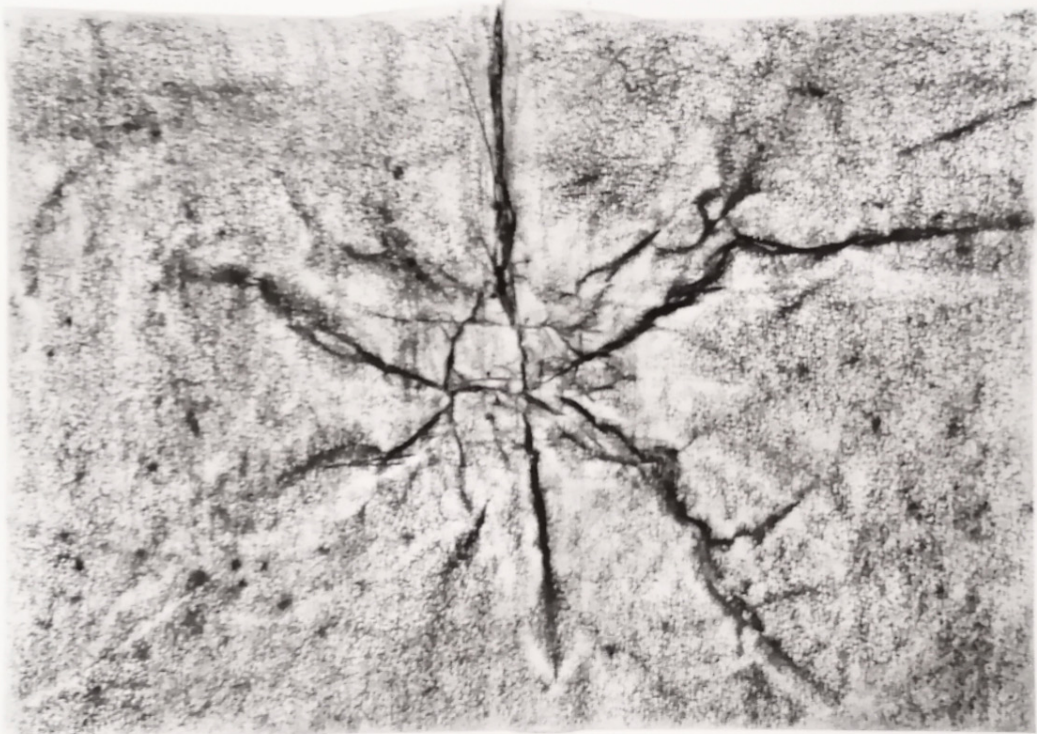
Berard Richer
Robert + Morris
Richard Serra
Walter de Maria

- Pinceis = Esfregonas
- Borrachas limpa vidros



A pedra como metáfora para a montanha, foi usada como modelo para o papel que coloquei a envolvê-la. Com a intenção de retirar desse molde vestígios que pudessem revelar-se no desenho.

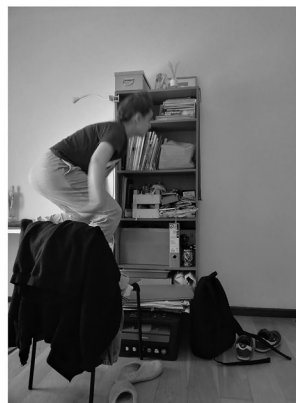
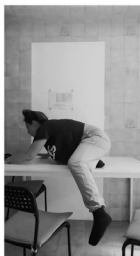






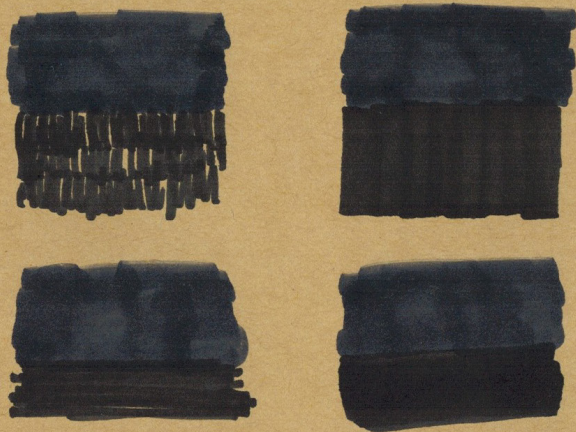
Uma das imagens de “Parallel Stress” (1970), de Dennis Oppenheim levou à criação de um desenho cuja intenção era poder ser lido na vertical, sem que houvesse uma nítida indicação do que ficaria acima ou abaixo.

Mais tarde a mesma imagem levou-me a deitar sobre um monte de terra, uma tensão contrária ao corpo da imagem, moldando o meu corpo àquela forma, como um molde que pudesse levar para casa.



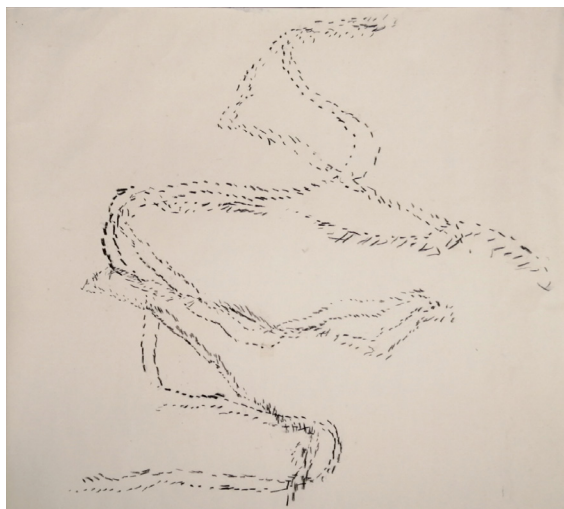
Escalar a montanha dentro de casa.
Exercício desenvolvido no âmbito da disciplina de Desenho
e Performatividade.
2021

- Desenhar sem olhar para o papel
- Explorar linha de horizonte
- ↳ Conf de Desenhos curvã vs Angulares



marcas e gestos (linhas gráficas)
marcados por uma forma de desenhar,
influenciada pelo gesto, velocidade,
pelo firme como a mão segura no
material usado; pressionado.

- Seguir a orientação de linhas / de uma
montanha através de uma imagem



“Passeios 2” e “Escalada”; 150 x 90 cm / 90 x 150 cm
Carvão sobre papel de cenário; 2020



Desenho cego, inspirado nos Blind Time Drawings de Robert Morris.

Desafiei-me a anotar o percurso de uma montanha imaginada. De olhos fechados anotei cada passo como se a ponta do carvão fosse uma pegada. Na imagem superior, imaginei o vento no mesmo percurso.

“Ventos” e “Passeios”

150 x 90 cm / 90 x150 cm

Carvão sobre papel de cenário

2020



Caminhar através da ponta da barra de carvão. O desenho permite percorrer distâncias através da imaginação, sem sair do lugar.



Carvão s/papel vegetal
2022

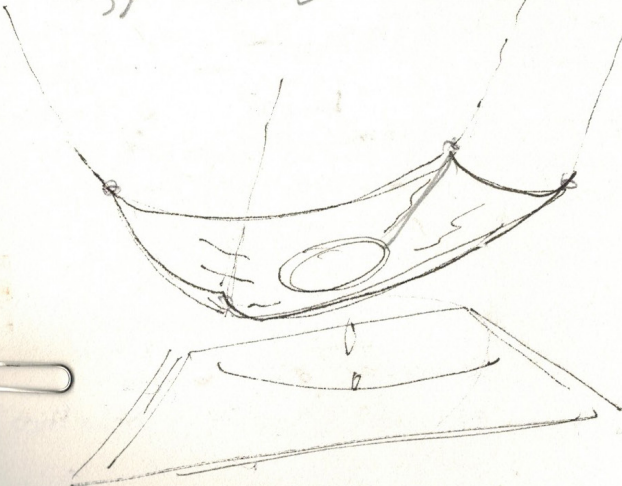
Estilo de Desenho

Brice Marden

Maggi Hamblings

Através da obra
de Peter Vanz

o Vale



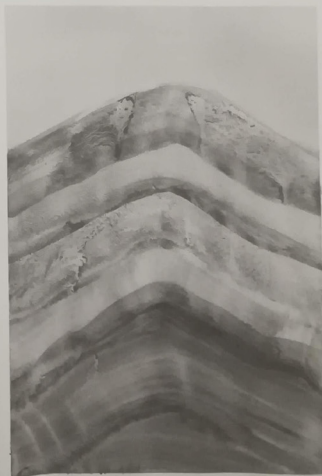
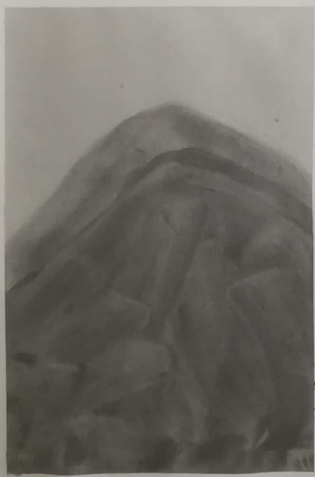
A montanha



* Sedimentos
várias folhas



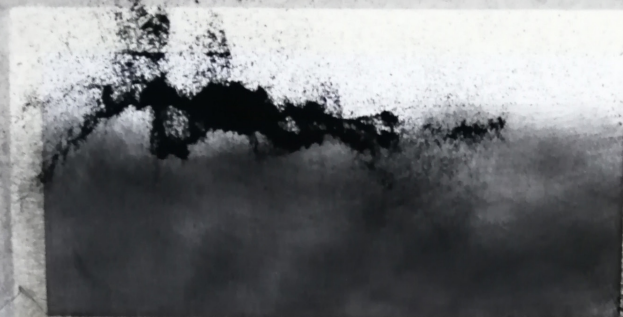


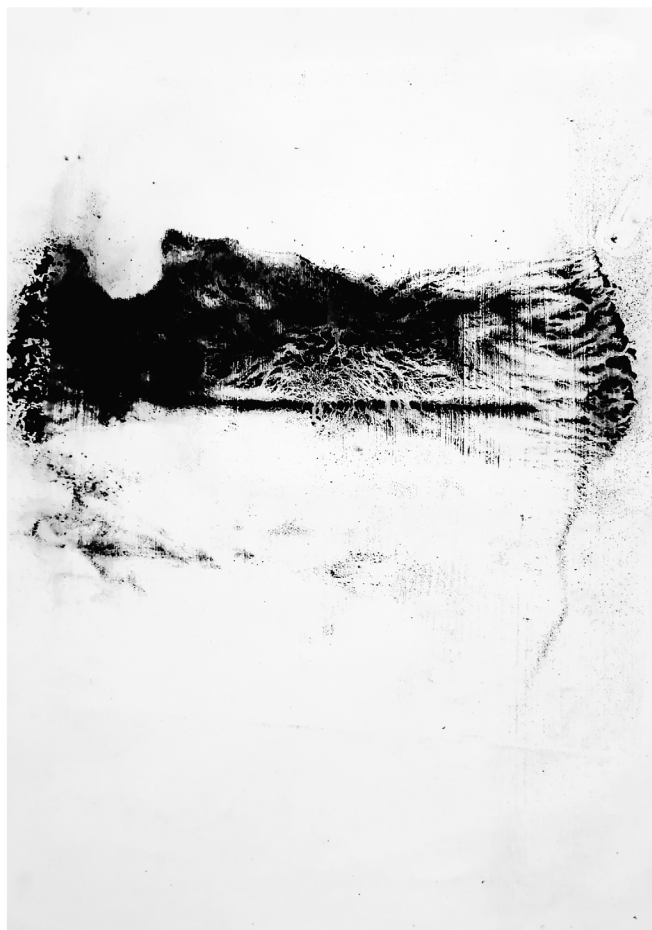






Desenho sobre pedra litográfica
2022

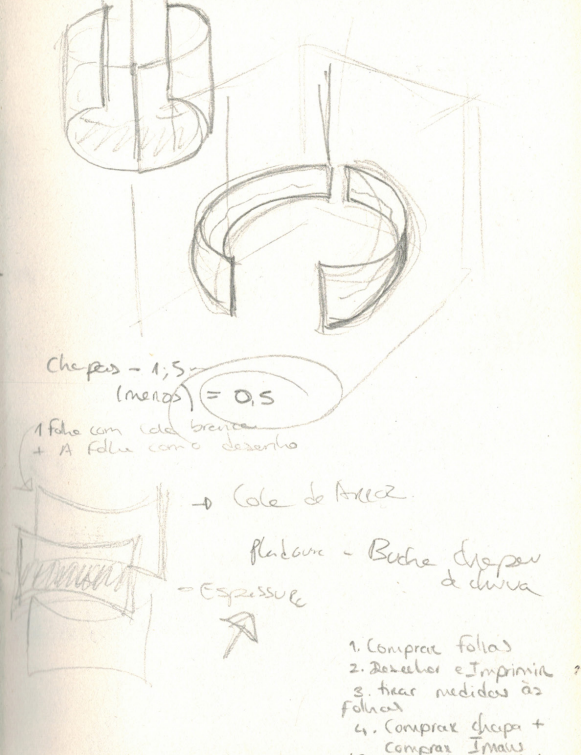
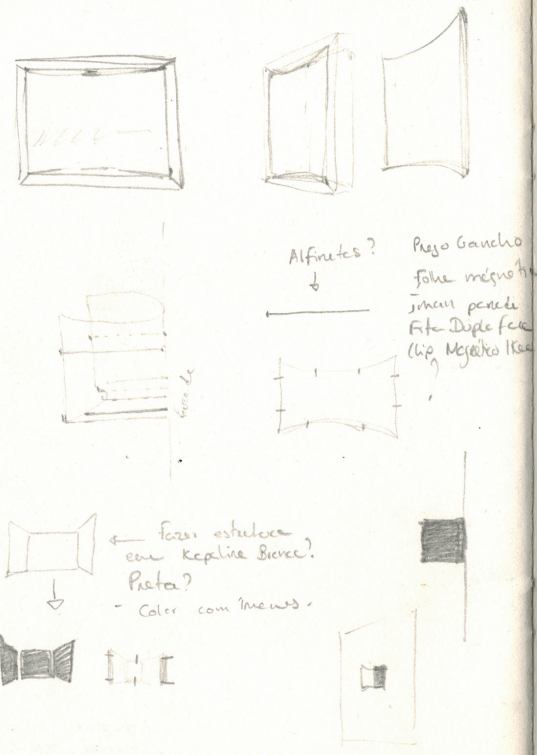




Transferências com carvão e cola
42 x 60 cm
2021



Transferências com carvão e cola
42 x 60 cm
2021



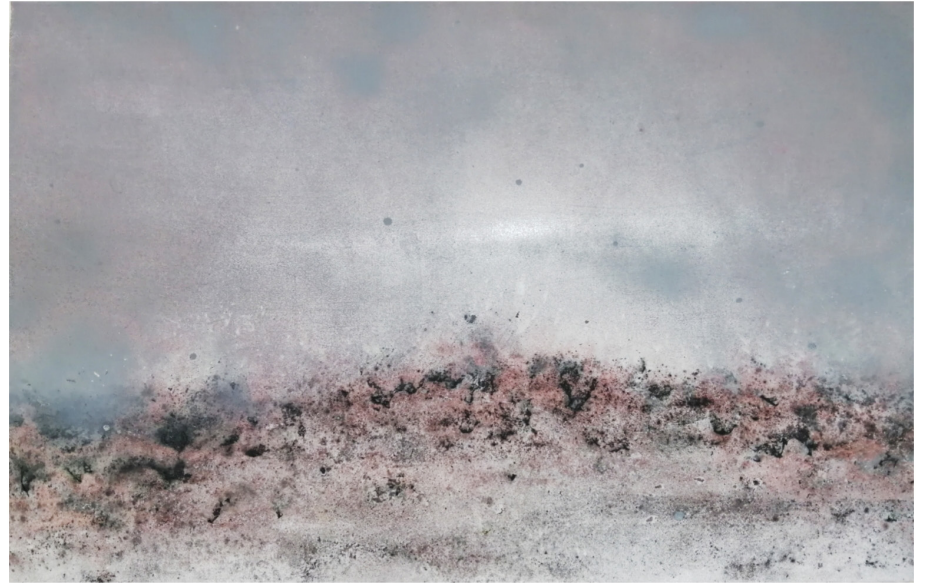


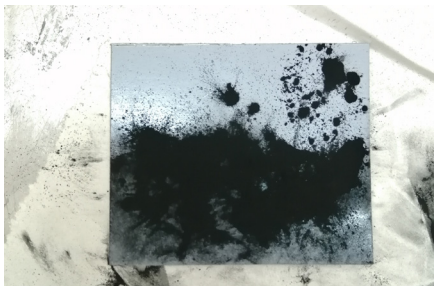
Contexto expositivo para avaliação
2022



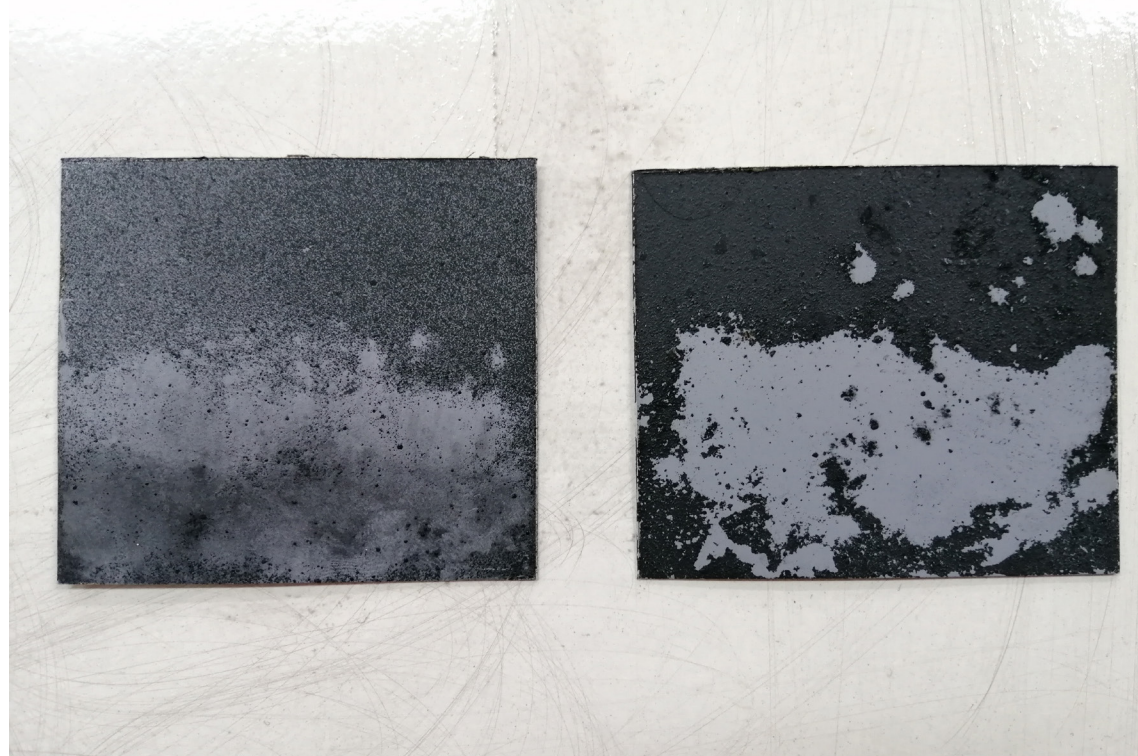


Ana Mouralinho
“Tempestade”
Chapa de Alumínio,
Toner e Spray
56 x 86cm
2021





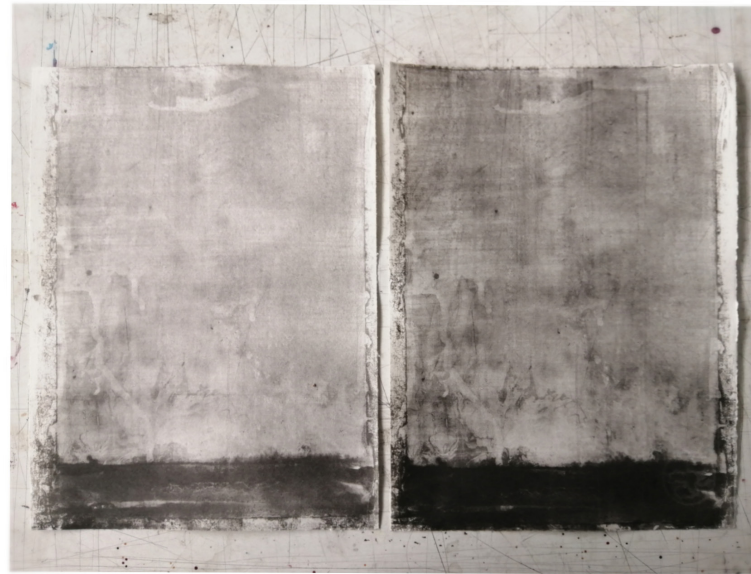
Testes
Chapas de alumínio, Toner e spray
2021





Ana Mouralinho
S/Título
Chapa de alumínio gravada e Toner
46 x 22cm
2021

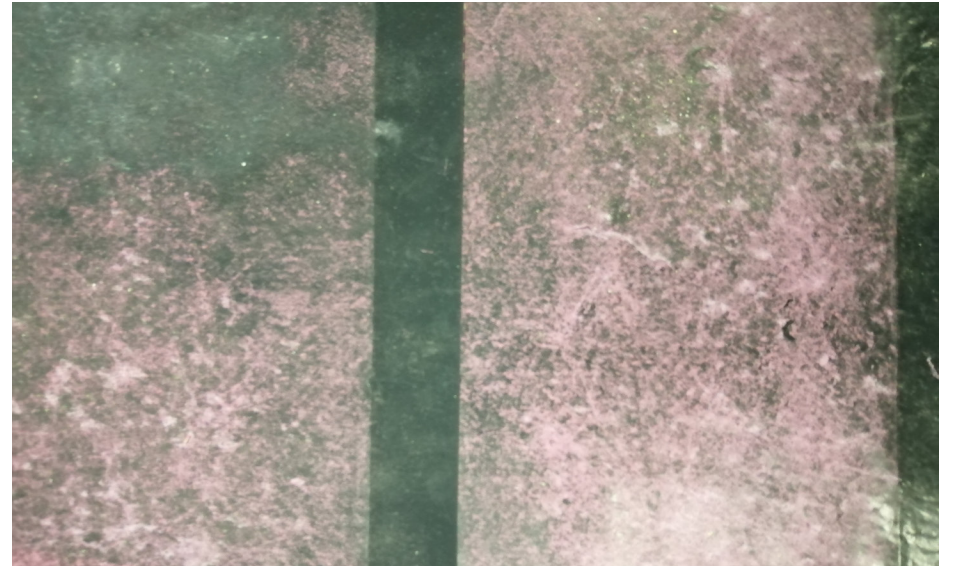
Ana Mouralinho
S/Título
Gravura
Litografia em chapa de offset,
tinta litográfica s/papel
2021





Ana Mouralinho; “Paisagem Imaginária”; Tinta de desenho litográfica s/acetato e Litografia s/papel;
21 x 29,7cm; 2021





Ana Mouralinho; “Constelações”; Placa de Alumínio e folha de papel químico; 21x29cm; 2022

Experiência com terra e papel químico.
Tentativa de criar marca no papel e transferir para a chapa
de alumínio.





Momento em que levantei a prova da matriz.
(Pormenor)
Papel e Chapa de Alumínio
2021

Ana Mouralinho
Pormenor de uma prova
Gravura
Toner s/papel
2021



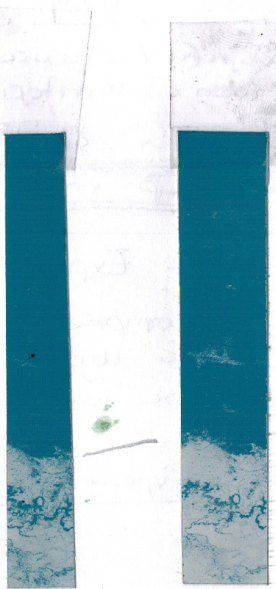


Ana Mouralinho
S/Título
Gravura
Litografia em chapa de offset,
tinta litográfica s/papel
2021

Espero — trabalho
lugar

Peso- Isotopia
no que não é real.

Pere Sines
100 gr sfg
100 ysch-
500 milly-



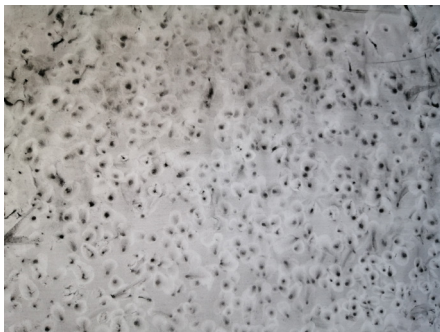
tinte de china em papel cristal





Pormenor
Exposição “Poética das Imagens Pesadas”
2022

Tocar o papel como quem toca a terra:
alisar, esfregar, arrastar...



S/título
Grafite s/papel Vegetal 120 gr
21 x 29,7 cm
2021







Moldar uma montanha
Carvão sobre papel vegetal
Estúdio
2021





Disposição de trabalhos no contexto da residência artística
“Curt’Arruda”, 2022



Pormenor
Exposição “Poética das Imagens Pesadas”, Sala 2
2022



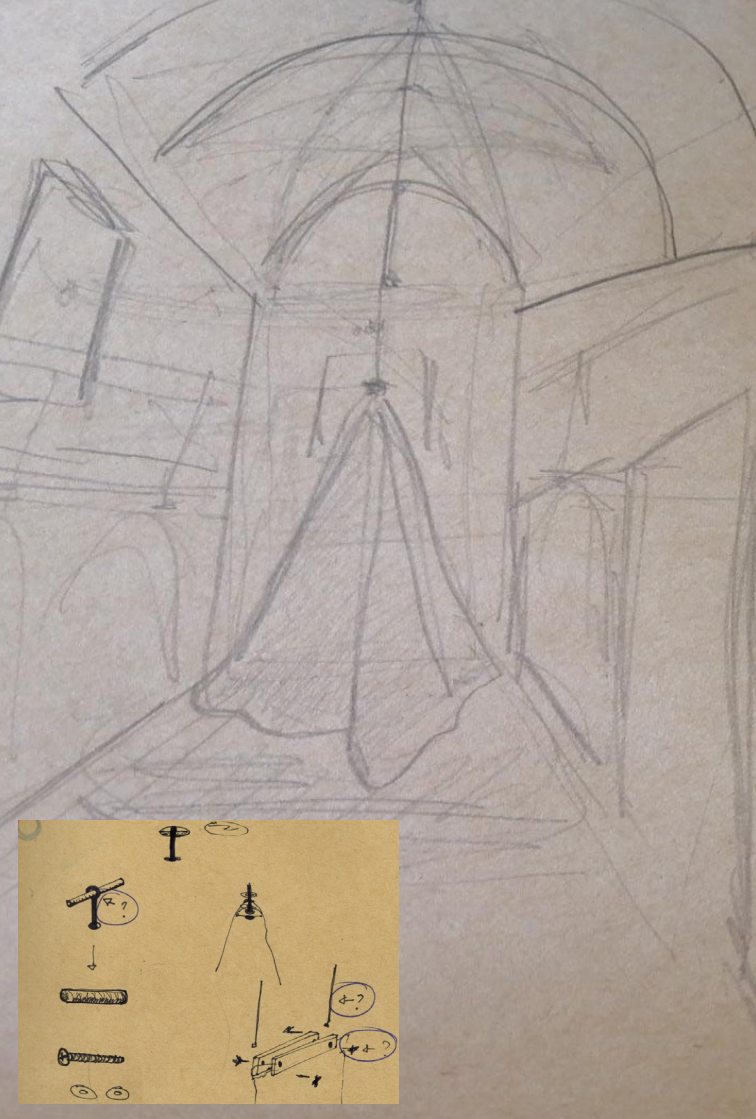


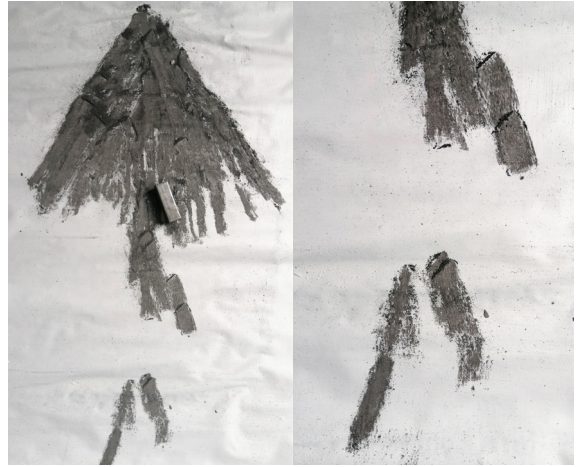
Ensaio de composição. Sobreposição de desenhos.
2022

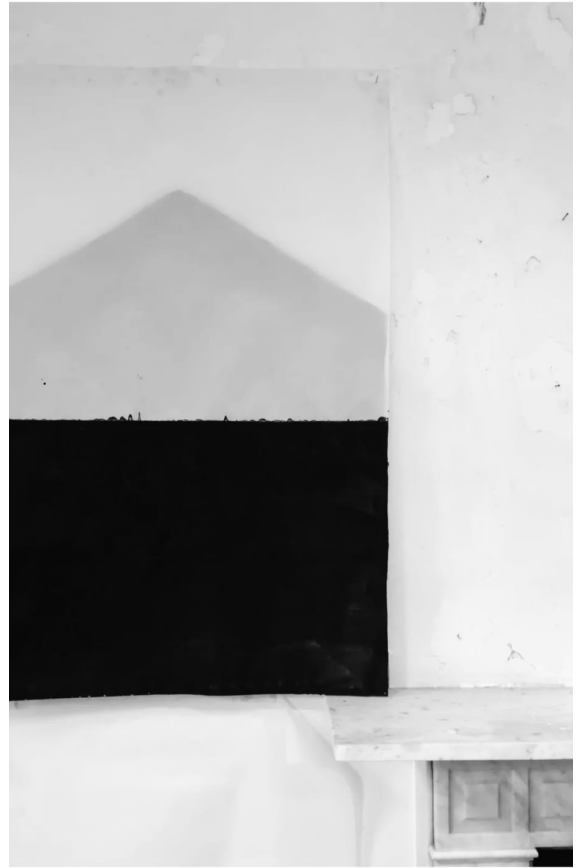


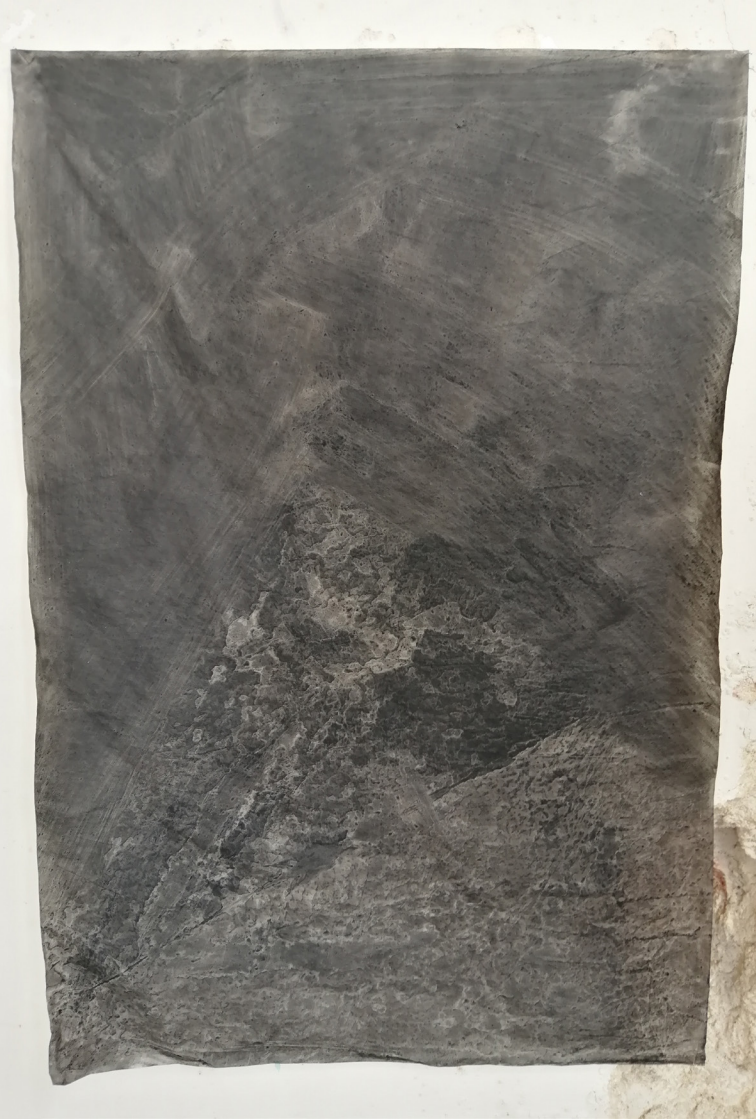


Ana Mouralinho
S/Título
Carvão s/papel vegetal
Técnica mista
70x100 cm
2022









Ana Mouralinho
S/Título
Carvão s/papel vegetal
Técnica mista
42 x 59,4 cm
2022

Ana Mouralinho
S/Título
Carvão s/papel vegetal
Técnica mista
70x100 cm
2022





Ana Mouralinho
Noir
Carvão e Grafite s/papel vegetal
Técnica mista
70x100 cm
2022

Ana Mouralinho
Noir II
Carvão e Grafite s/papel vegetal
Técnica mista
70x100 cm
2022





Ana Mouralinho

S/Título

Grafite e Carvão sobre papel vegetal,

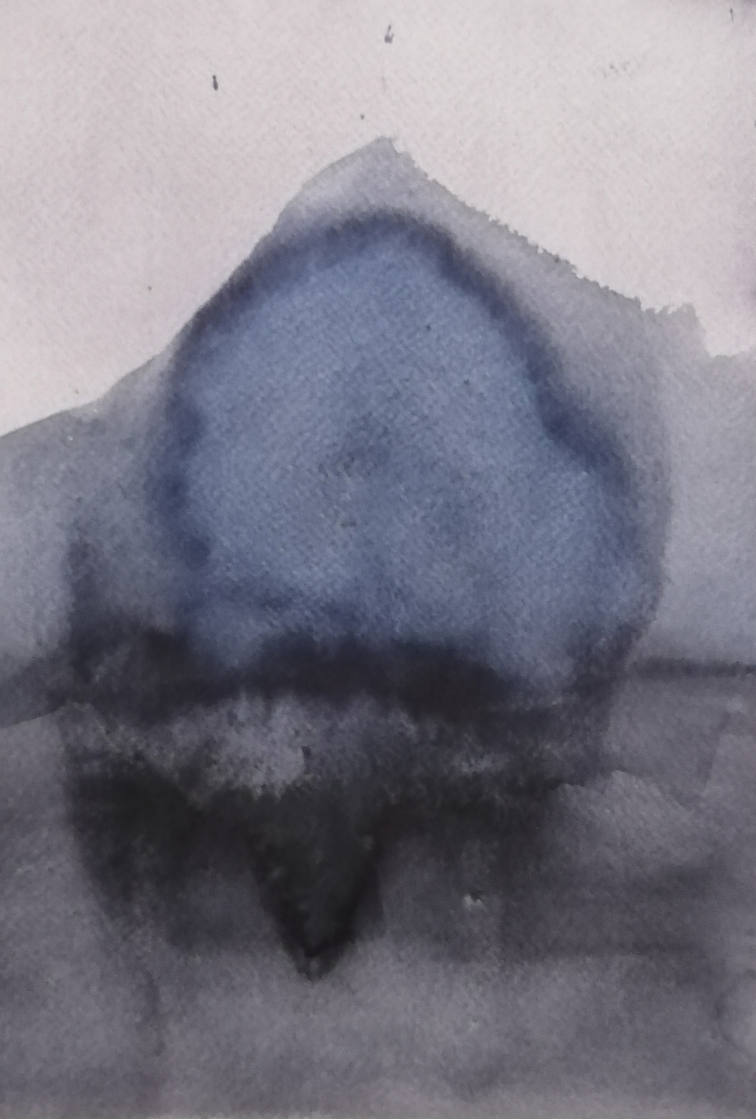
Técnica mista

29,7 x 42 cm

2021

Ana Mouralinho
S/Título
Grafite e Carvão sobre papel vegetal,
Técnica líquida
30 x 140 cm
2021





Ana Mouralinho
S/ título
Aquarela s/papel
21 x 29 cm
2020

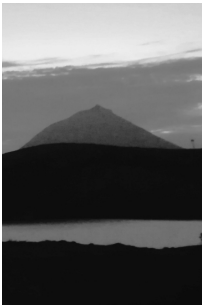
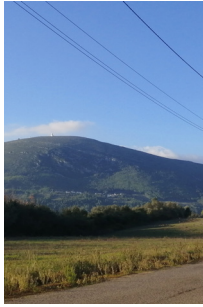
Ana Mouralinho
Uno
Marcador s/papel
10 x 15 cm
2023





Ana Mouralinho
S/Título
Serigrafia s/ papel químico
21 x 29 cm
2022

As imagens que se seguem fazem parte do meu atlas pessoal. São na maioria, registos de situações do dia-a-dia, dos meus trabalhos e pormenores do trabalho de outros artistas, captados pela câmara do telemóvel.



Arquivo de imagens.
Serra de Aire e Candeeiros, Leiria; Montejunto, Alenquer;
Ponta de S. Lourenço, Madeira; Minas de S. Domingos,
Mértola; Pico, Açores.

Arquivo de Imagens





Arquivo de Imagens
Pormenor
Grafite com aglutinante

Arquivo de Imagens





Arquivo de Imagens

Arquivo de Imagens



MONTEIRO ZEN MORDO DA VAZ GEM
RESIDÊNCIAS ARTÍSTICAS
ESTAÇÃO CULTURAL

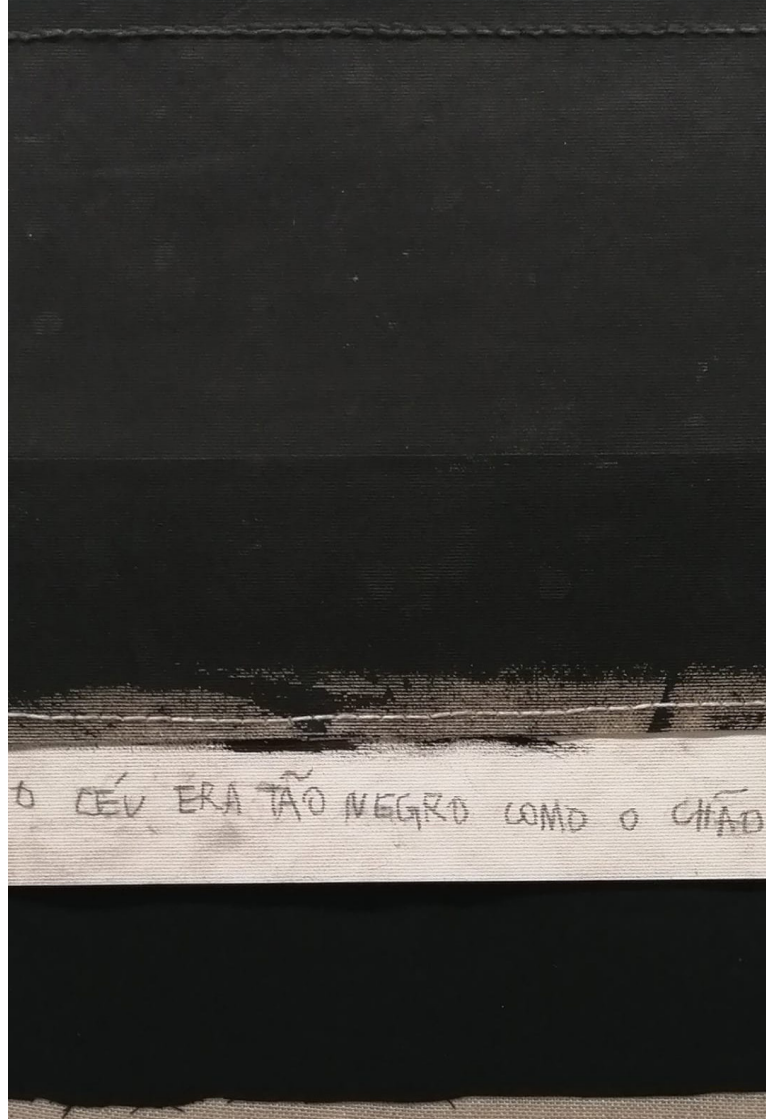
Arquivo de Imagens

Arquivo de Imagens
Pormenor
Exposição “O Fenómeno”
Galeria do Sol
2023

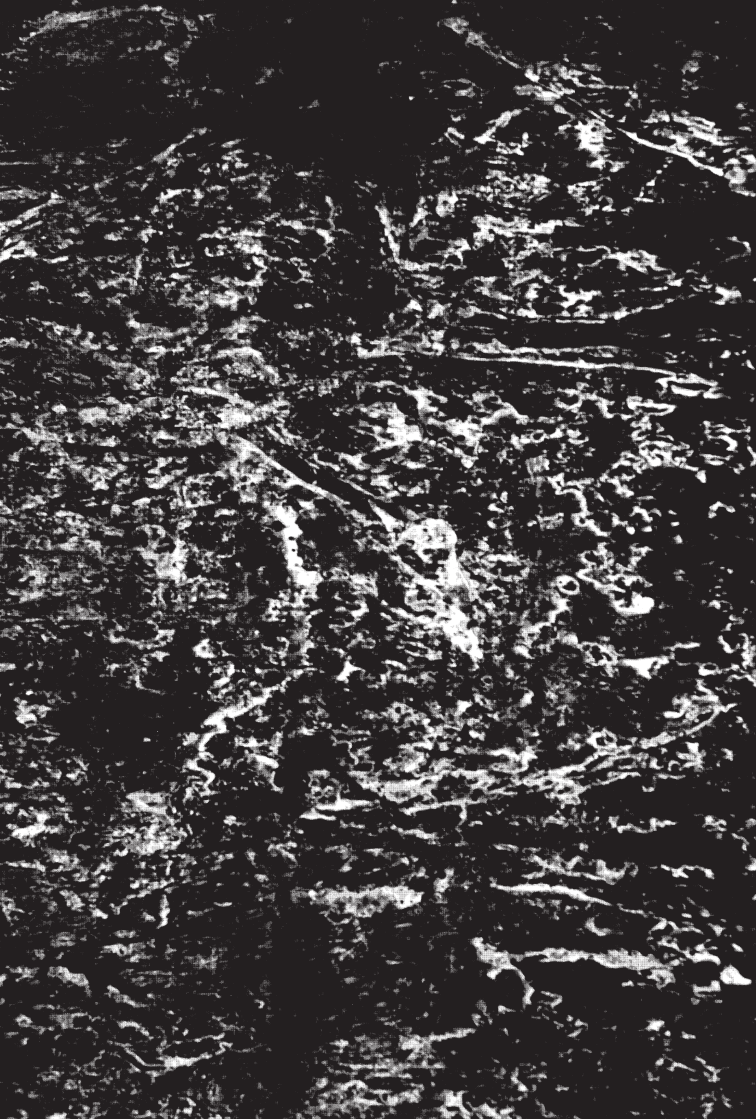


*“Tocar é também ser tocado, o que coloca
dois corpos, duas matérias, ao mesmo nível
- o movimento de contacto entre dois corpos
envolve sempre as duas partes;”*

Arquivo de Imagens
João Louro
Pormenor
Galeria Fernando Santos
2023



O CÉU ERA TÃO NEGRO COMO O CHÃO



Pormenor
Aguada s/papel vegetal
2022