Esta publicação apresenta uma análise das Residências Artísticas GroundLAB - II Bienal de Ardósia de Valongo, ocorridas entre julho e setembro de 2021, em diferentes espaços e contextos do Município de Valongo. O projeto envolveu a participação da Faculdade de Belas Artes da Universi- dade do Porto, o Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade, o Museu de Valongo, o Museu de Ardósia, o Fórum de Ermesinde e o Munícipio de Valongo, de forma a promover uma extensão da uni- versidade para o tecido comunitário, pro- fissional e cultural, através da colaboração com a autarquia de Valongo.

groundLAB

RESIDÊNCIAS ARTÍSTICAS_GROUNDLAB_II BIENAL DE ARDÓSIA DE VALONGO

i2ADS.

2023



GROUNDLAB

RESIDÊNCIAS ARTÍSTICAS_
GROUNDLAB_II BIENAL
DE ARDÓSIA DE VALONGO

COORDENAÇÃO_
DOMINGOS LOUREIRO
GRACIELA MACHADO

_ANA AMARANTE
ANA_MOURALINHO
INÊS AMORIM_
IVAN POSTIGA
MARIA REGINA_RAMOS

U.PORTO FACULDADE DE BELAS ARTES UNIVERSIDADE DO PORTO
i2ADS. INSTITUTO DE INVESTIGAÇÃO EM ARTE, DESIGN E SOCIEDADE
Serras do Porto VALONGO
bla v

RESIDÊNCIAS ARTÍSTICAS GroundLAB
II BIENAL DE ARDÓSIA DE VALONGO

Coordenação:
Domingos Loureiro
Graciela Machado



FICHA TÉCNICA:

Título:
Residências Artísticas GroundLAB - II Bienal de Ardósia de Valongo

Edição:
Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto
Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade
Câmara Municipal de Valongo
Museu de Valongo

Coordenação:
Domingos Loureiro
Graciela Machado

Apoio:
Museu de Valongo
Paula Costa Machado
Maria João Gonçalves
Luísa Aguiar

Comissão Científica:
Sofia Torres
(i2ADS/FBAUP)
Joana Rêgo
(FBAUP)
Graciela Machado
(i2ADS/VICARTE)
Antonio Colchete
(UFJF/BR)
Susana Ribeiro
(ESE/IPCoimbra)
Daniela Franco Carvalho
(IB-UFU/BR)

Textos:
Ana Amarante
Ana Mouralinho
Domingos Loureiro
Inês Amorim
Ivan Postiga
Maria Regina Ramos

Design da capa e do cartaz da exposição (P.76): Ivan Postiga
Fotos dos autores
Direitos reservados

Valongo, novembro de 2023
ISBN:

ÍNDICE:

PREFÁCIO
Sobre as Residências Artísticas GroundLAB - II Bienal de Ardósia de Valongo
DOMINGOS LOUREIRO
P. 4

Ensaios Litológicos sobre a Memória e Caraterização do Território de Valongo
ANA SOFIA RIBEIRO
P. 13

A Memória do Gesto
ANA MOURALINHO
P. 21

Reflexões sobre o soleto como forma orgânica de pensar o industrial
INÊS AMORIM
P. 29

Obsolescências "(In)Operantes"Ensaios sobre a estética do "Erro" no domínio incidental da Memória
IVAN POSTIGA
P. 37

Ensaios (cegos) sobre um caminho: A "deriva" como princípio desnormativo da "paisagem" no contexto da investigação artística
MARIA REGINA RAMOS
P. 51

SEMINÁRIO
Diálogos com a pedra: Pensar a ação e investigação nas residências artísticas e tecnológicas Ground LAB II Bienal de Ardósia de Valongo
P. 61

Ensaios litológicos sobre a memória e caraterização do território de Valongo
ANA SOFIA RIBEIRO
P. 62

A memória do gesto
ANA MOURALINHO
P. 64

Readaptação de dispositivo litográfico portátil Model 002
Impressão sobre a pedra de ardósia
ANTONIO REGIS DA SILVA
P. 66

Reflexões sobre o soleto como forma orgânica de pensar o industrial
INÊS AMORIM
P. 68

Imagens Disfuncionais: A errância tecnológica como processo de transformação e re-significação da memória
IVAN POSTIGA
P. 70

Rastos de um território percorrido: A experiência do caminhar como dispositivo de investigação em arte
MARIA REGINA RAMOS
P. 72

Memory cards
MARTA BEŁKOT
P. 74

EXPOSIÇÃO
GroundLAB: Ensaios sobre a Ardósia
P. 76



PREFÁCIO
Sobre as RESIDÊNCIAS ARTÍSTICAS GroundLAB - II BIENAL DE ARDÓSIA DE VALONGO

Domingos Loureiro
Professor FBAUP
Investigador i2ADS

Introdução

Esta publicação apresenta uma análise das Residências Artísticas GroundLAB - II Bienal de Ardósia de Valongo, ocorridas entre julho e setembro de 2021, em diferentes espaços e contextos do Município de Valongo. O projeto envolveu a participação da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, o Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade, o Museu de Valongo, o Museu de Ardósia, o Fórum de Ermesinde e o concelho de Valongo, de forma a promover uma extensão da universidade para o tecido comunitário, profissional e cultural, através da colaboração com o Município de Valongo.

Seleção dos Autores

Cinco autores provenientes de diferentes origens, todos estudantes da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto em diferentes ciclos de estudos, foram selecionados para participar das residências artísticas e tecnológicas do GroundLAB, realizadas no contexto da II Bienal de Ardósia de Valongo.

Os selecionados foram Ana Amarante (Mestrado em Artes Plásticas - Pintura), Ana Mouralinho (Mestrado em Artes Plásticas - Desenho), Inês Amorim (Mestrado em Artes Plásticas - Pintura), Ivan Postiga (Doutoramento em Artes Plásticas) e Maria Regina Ramos (Doutoramento em Artes Plásticas), que frequentam a formação pós-graduada da FBAUP.

Os autores têm desenvolvido investigações em diversos campos das artes plásticas, abrangendo o desenho, a gravura, a pintura, instalação e vídeo.

Objetivos das Residências Artísticas

As residências foram conduzidas na Casa-Museu Dias de Oliveira e tiveram como objetivo proporcionar uma interação dos autores com a comunidade local do Município de Valongo, incentivando o diálogo com o território, a história local e as transformações ocorridas tanto no espaço físico quanto nos seus habitantes.

Através deste diálogo, foram programadas diversas atividades que envolvem pesquisas teóricas e práticas, com a intenção de criar um corpo de trabalho materializado em diferentes suportes, tais como livros de artista, fotografia, desenho, litografia e um conjunto de objetos destinados a serem incorporados na paisagem circundante à Casa-Museu Dias de Oliveira, com o propósito de criar um percurso artístico tendo a ardósia como matéria comum e a comunidade como elo conceptual transversal.

Adicionalmente, realizou-se o seminário: *Diálogo com a Pedra: pensar a ação e investigação nas residências artísticas e tecnológicas* (22.10.2021). e a exposição: *GroundLAB: Ensaios sobre a ardósia*, Fórum Cultural de Ermesinde (2021), para apresentação e discussão dos resultados das investigações realizadas durante as residências artísticas. Está ainda a ser preparada a implantação das produções artísticas no contexto urbano de Valongo, com a criação de um percurso artístico inserido no espaço público.

A Ardósia como Matéria

Para este ciclo de residências artísticas, a ardósia foi estabelecida como a matéria central de inspiração para as criações artís-



Imag. 1. Visita à Oficina da Regueifa e do Biscoito, Valongo

ticas dos participantes. O elemento escolhido como ponto de partida para o desenvolvimento poético e artístico das investigações foi o "soleto", que desempenhou um papel essencial na condução das produções artísticas durante as residências.

Nesse sentido, foi necessário conhecer a história e as entidades locais, nomeadamente a Empresa das Lousas de Valongo, onde se continua a exploração da ardósia e a produção de soletos. Complemntou-se o reconhecimento do território e das entidades locais com forte presença na história local, associados à produção de biscoitos e pão, à produção de brinquedos de madeira, de chapa e de plástico injetado, bomo como ao conhecimento de tradições locais, como a festa dos Bugíos e dos Mourisqueiros.

Coordenadas pela Museóloga Dra. Paula Machado, pela Dra. Luísa Aguiar e pela Dra. Maria João Rodrigues, as visitas consistiram numa símbiose entre contexto teórico e experiência, onde o contacto com os interveninetes, os espaços e as matérias, foram sempre valorizadas de forma equivalente. As visitas à Oficina da Regueifa e do Biscoito, aos Museus de Valongo e da Ardósia, ao Centro de Documentação da Bugiada e Mouriscada, bem como à deriva pelo território permitiram complementar a introdução de um trabalho que foi seguindo caminhos personalizados, a partir dos interesses e curiosidades de cada um dos participantes. A Casa-Museu Dias de Oliveira, serviu como base e espaço de acolhimento do grupo de trabalho e como sede das Residências Artísticas Ground-LAB.



Imag. 2. Visita à Empresa das Lousas de Valongo, Campo

Autores e pesquisas

Os autores apresentaram as seguintes pesquisas no contexto das Residências Artísticas GroundLAB:

Ana Amarante, também identificada como Ana Sofia Ribeiro, em "Ensaios Litológicos sobre a Memória e Caraterização do Território de Valongo", estabelece um diálogo com a ardósia, explorando a natureza da matéria e do território para encontrar uma conexão entre a caracterização da região e a memória pessoal, que é natural do local de estudo. O artigo contextualiza a obra "Sinclinal", criada para o espaço público em Valongo, refletindo sobre o tempo passado na Casa-Museu Dias de Oliveira, a produção da exposição "Ground Lab - Ensaios sobre a Ardósia" e a conferência "Diálogos com a pedra Pensar a ação e investigação nas residências artísticas e tecnológicas Ground LAB – II Bienal de Ardósia."

Ana Mouralinho, em "A Memória do Gesto", concentra-se na comunidade de Valongo, explorando a história e produção do biscoito. O projeto surge da visita à biscoitaria Valonguense, buscando reinterpretar alguns gestos associados à confecção dos biscoitos de forma artesanal. Ana relata a metodologia de seu projeto, abordando questões sobre o gesto e a memória, e apresenta os resultados obtidos.

Inês Amorim, em "Reflexões sobre o soleto como forma orgânica de pensar o industrial", incorpora algumas das preocupações presentes nas suas investigações.

A autora explora a relação com a matéria silicoargilosa da ardósia e destaca a importância do soleto, a forma semi-ovalar de lousa usada em fachadas e telhados. A pesquisa ressalta a dualidade da ardósia, usada como um produto industrializado internacionalmente reconhecido e, ao mesmo tempo, carregando a memória e a tradição da comunidade local, num diálogo tanto cultural, como pessoal.

Ivan Postiga, em "Obsolescências (In)Operantes, Ensaios sobre a estética do Erro" O autor explora a ontologia do "erro" como potencial criativo e destrutivo, refletindo sobre como o "erro" na memória pode levar a novas criações artísticas. Ivan investiga a relação entre obsolescência da memória e a identidade específica do território de Valongo.

Por último, **Maria Regina Ramos**, em "Ensaios (cegos) sobre um caminho: A deriva como princípio desnormativo da paisagem no contexto da investigação artística" reflete sobre a ideia de "paisagem" e como o ato de caminhar pode transformar a percepção do território. Regina destaca a importância do corpo como instrumento de experiência e criação artística, enfatizando a relação entre o olhar e o caminhar para redefinir a concepção de "paisagem".

Para memória futura

As Residências Artísticas GroundLAB - II Bienal de Ardósia de Valongo foram uma iniciativa importante para a promoção da arte e cultura na região, proporcionando uma oportunidade valiosa para os estudantes e investigadores da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto interagirem com a comunidade e o território local. A escolha da ardósia como elemento central de inspiração demonstrou ser uma abordagem interessante, permitindo a criação de obras artísticas significativas e instigantes.

O projeto reforçou a importância das residências artísticas como espaços de experimentação, aprendizagem e colaboração entre a universidade e a sociedade, evidenciando como a arte pode desempenhar um papel vital no enriquecimento cultural e no desenvolvimento local. Além disso, a II Bienal de Ardósia de Valongo representou uma oportunidade para envolver e dialogar com a comunidade, interpelando e convidadndo a apreciar as produções artísticas resultantes das residências, promovendo a valorização do território físico e simbólico através da invetsigação e da prática artística.
Em conclusão, a realização das Residências Artísticas GroundLAB - II Bienal de Ardósia de Valongo representam um primeiro elo de conexão entre a invetsigação em arte e o pesnamento sobre o território de Valongo, assumindo o impacto positivo na comunidade local e no meio académico, ressaltando a importância de continuidade de parcerias e de projetos colaborativos como este. Espera-se que iniciativas semelhantes continuem a ser desenvolvidas no futuro, fortalecendo os laços entre a arte e a sociedade.















Ensaios Litológicos sobre a Memória e Caraterização do Território de Valongo

ANA SOFIA RIBEIRO



Imag. 1 . Mina da Empresa de Lousas de Valongo, Ribeiro 2021

Este artigo compacta o processo e a prática artística subsequente da residência artística Ground LAB da 2ª Bienal de Ardósia de Valongo. Nele é apresentado o diálogo criado entre a autora e a ardósia, a partir de estudos sobre a natureza da matéria e do território, com o objetivo de encontrar um elo de ligação entre a caracterização da região e a memória da própria autora, sendo também ela natural do próprio local de estudo. Como ponto limiar, contextualiza-se o objeto de arte criado para o espaço público, em Valongo, sob a reflexão do tempo passado na Casa Museu Dias de Oliveira, que resenha a produção da obra "Sinclinal", da exposição "Ground Lab – Ensaios sobre a Ardósia" e da conferência "Diálogos com a pedra Pensar a ação e investigação nas residências artísticas e tecnológicas Ground LAB – 2ª Bienal de Ardósia

A obra "Sinclinal" nasce do projeto de criação artística proposto pelo Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (i2ADS) e Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP), em parceria com a Câmara Municipal de Valongo (CMV). Este decorre no âmbito da 2ª Bienal da Ardósia, na qual a autora Ana Sofia Ribeiro foi escolhida, para integrar-se nas Residências Artísticas e Tecnológicas Ground LAB.

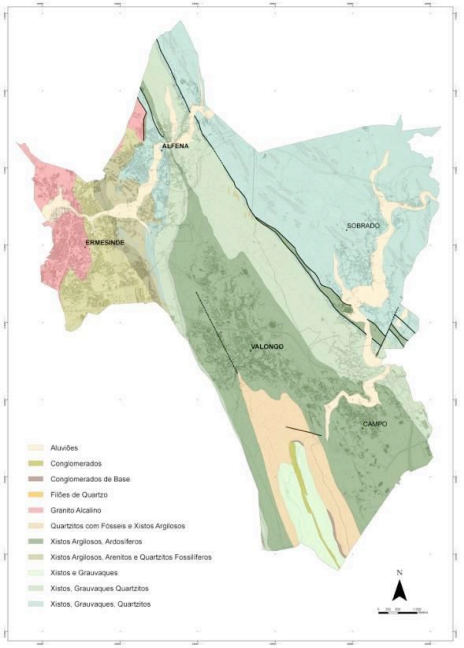
A residência decorreu na Casa Museu Dias de Oliveira, em Valongo, e no Museu da Ardósia, em Campo, no concelho de

Valongo, entre 21 de julho e 30 de setembro de 2021.

O mote, "Tocar a (i)matéria", alinhavava o fomentar da criação e investigação artísticas a partir do tratamento e uso da ardósia no contexto local do Município de Valongo. A intenção era criar um diálogo entre a matéria prima, usualmente, utilizada em contextos díspares ao mundo da arte e a imaterialidade da cultura local, através da pesquisa e produção artística. A exploração/reconhecimento do território e a interação com a história/pessoas locais possibilitavam o desenvolvimento de uma investigação em torno da comunidade e a cultura de Valongo. Esta imersão ambicionava construir uma reflexão sobre conteúdos teóricos inerentes à prática da artista, impulsionando a produção de uma obra, com vista a ser instalada no espaço público, na área histórica do Município.

Fruto da residência resultou, ainda, a exposição "Ground Lab – Ensaios sobre a Ardósia" e a conferência "Diálogos com a pedra: Pensar a ação e investigação nas residências artísticas e tecnológicas Ground LAB – 2ª Bienal de Ardósia de Valongo", ambas realizadas no Fórum Cultural de Ermesinde e englobantes de todos os artistas participantes do projeto e residência.

O artigo que se segue, pretende compreender em si mesmo a investigação/processo de criação, documentando todo o processo e metodologia de investigação intrínseca à obra "Sinclinal".



Imag. 2 . Plano Diretor Municipal de Valongo, 2014

A Ardósia como Metodologia de Investigação Plástica

Proveniente de um contexto utilitário, que busca a exploração industrial seja com fins arquitetónicos, pedagógicos ou desportivos, inevitavelmente, a presença da ardósia impunha-se sobre a proposta de produção artística como o fim em si mesmo autorreferencial. O redescobrir do material, frequentemente, alienado ao mundo da arte, propunha a exploração e investigação em torno da matéria enquanto elo de ligação a uma comunidade articulada economicamente e culturalmente pela sua presença no território ao longo dos tempos.



Imag. 3 . Trabalho em processo, 2021

Sabia-se que "A ardósia formou-se há cerca de 350 milhões de anos com a concreção dos sedimentos arrastados pelos rios para o fundo do mar, através de fortes pressões e temperaturas muito elevadas." [1] A exploração foi incitada pelos romanos na busca pelo ouro, mas só se sistematizou no século XIX pela companhia inglesa "The Vallongo Slate & Marble Quarries", tornando-se crucial para a economia local [1]. Atualmente encontra-se espalhada pelo concelho de Valongo, existindo pedreiras e fábricas estrategicamente localizadas para garantir a extração industrializada mais massificada.

O imaginar da ardósia em conjunturas análogas à sua própria existência insurgia, assim, como agente motivador da prática artística, na qual as circunstâncias que entrelaçavam a produção com a potência da matéria compreendiam a ardósia como um suporte de qualidades, particulares, suscetíveis de mudança. Por um lado, era uma rocha metamórfica silicoargilosa mole, facilmente manipulável, derivado da sua formação geológica e por outro, a sua composição à base de linhas de folhabilidade, permitiam trabalhar sobre finas lamelas. Caraterísticas, as quais a própria escultura, ainda, tem dificuldades em encontrar noutros meios rochosos e que abrem possibilidades plásticas fora dos limites circunscritos pelos tradicionais métodos de criação.



Imag. 4 . Trabalho em processo, 2021

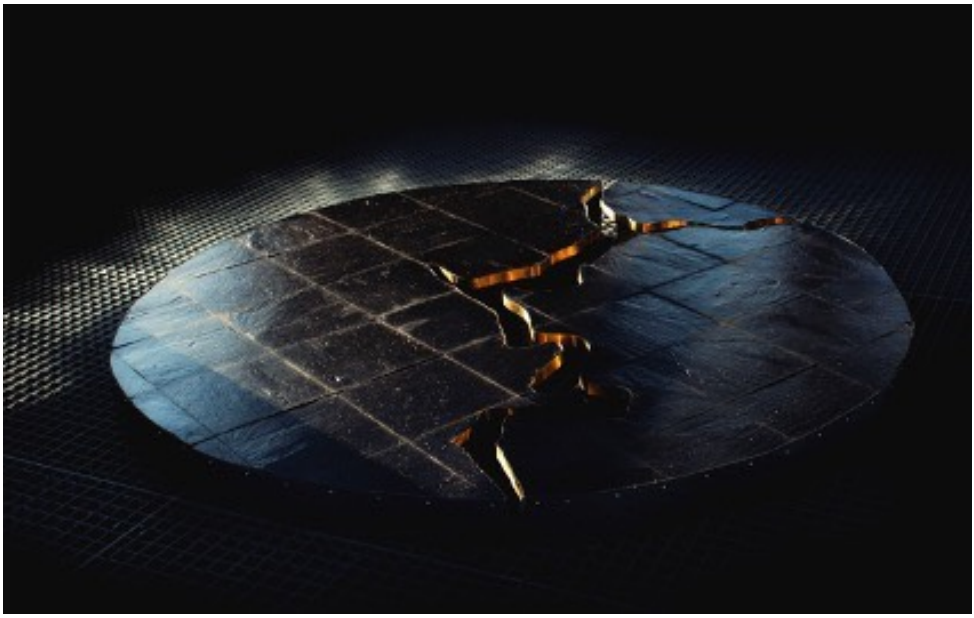
Além de uma plasticidade distinta, era importante a adequação da proposta aos métodos e processos de investigação artística pelo qual cada artista convidado se inseria. Era basilar enquadrar a perspetiva pessoal sobre a obra realizada, pelo qual a autora deste artigo fundamentava-se nas suas próprias memórias, impostas pela nostalgia de uma infância passada no próprio território de investigação.

Em retrospetiva, estas direcionaram a investigação para um autoconhecimento concomitante entre a sua prática artística e a própria bienal. Tendo, consequentemente, como ponto de partida um questionar de pré-conceitos anacrónicos ao antropocentrismo e o permanecer coadjuvante de noções utópicas ecocêntricas, permeava de forma coincidente um interesse pelo território natural e pela relação Homem/Natureza.

A ardósia comportava, desta maneira, num sentido figurado, conexões entre a Natureza e cultura; Homem e continuidade; matéria e território, pelas quais as transformações inequívocas da paisagem local propunham o ponto de tensão pelo qual a obra poderia discursar.

Resquícios de Memórias Processuais

Em visita à Empresa De Lousas De Valongo, S.A. o eixo de investigação testemu-



Imag. 5 . Sinclinal, Ribeiro 2021

nhou a forma como a matéria era extraída a céu aberto, no monte, em grandes blocos de massa cinzenta e posteriormente, a sua enclausura na arquitetura, para que pudesse ser trabalhada por máquinas auxiliadas pela água. (Imag.1)

Desta visita originou um vínculo conceptual entre as serras e os rios que formavam o concelho de Valongo. Este advertia para a presença do rio Ferreira e para a sua influência na formação das rochas mais recentes da região, no qual eram formados "meandros que deixaram, ao longo da sua evolução, vários terraços fluviais conhecidos por aluviões." [2] O aluvião definia-se como um "depósito de materiais provenientes da destruição das rochas e transportados pelas águas correntes para determinado lugar, originando por vezes jazigos de valiosos minérios (jazigos sedimentares)" [3], entre os quais, o ouro tornou-se um marco histórico para a cultura de Valongo.

O rio funcionava, assim, como um sistema intermodal de minerais ao abrigo de um espaço anfiteatral ecoado na vegetação sobre aquilo que geologia determinava como o sinclinal [4].

Decorrente, também, da investigação, a carta de drenagem natural e a carta geológica, do Relatório de Caraterização do Plano Diretor Municipal de Valongo (Fig. 2), insurgiram como documentos que ilustravam o delineamento do leito do rio e dos seus aluviões.

Algo que entre excertos de esquiços de planos aproximados e desenhos pré-proje-

tuais, viriam a construir aquilo que seria a obra final. [5]

Na memória restam, ainda, indícios que compreendiam o processo comportamental da ardósia a partir do andar. O entendimento obtido pelas caminhadas feitas em grupo no monte, ainda que com o intuito de plantar árvores e fazer um reconhecimento do território natural, punha em perspetiva o perfil geológico do seu anticlinal, mostrando um potencial criativo para pensar o território e o gerar de reflexões sobre derivações das caminhadas percorridas ao longo dos séculos. [6] Esta metodologia converteu a experiência em movimentos assimilativos do local, pelo qual se manifestaram em formas geométricas e ângulos intencionais à obra.

Hábitos e Técnicas de Atuação

Sendo a ardósia o meio operativo pelo qual a obra se propõe a apresentar e tendo em conta que se destinava ao espaço público, nomeadamente na fachada de uma das casas no centro histórico de Valongo, a configuração deveria respeitar as particularidades inerentes de uma obra pública. Latente à execução, instalação, durabilidade e resistência ao meio ambiente e condições atmosféricas, a ardósia demonstrava ser exequível a estes termos, viabilizando uma obra escultórica.

O processo de construção mimetizava o trabalho sobre a matéria em fábrica, serrando e lixando sob o formato pretendido. Este ambicionava conceber uma forma circular, em ângulo e recortada sob o desenho imaginado por via das cartas de drenagem natural e geológica. (Imag.3) Estes recortes separavam a forma em três objetos, que foram idealizados para serem unidos por uma chapa de alumínio exterior que reafirmava a estrutura angular reminiscente do sinclinal. Já o interior da obra era orlado por uma chapa de latão, intencionada como forma alusiva ao ouro, que teria como função plástica oxidar com o tempo e com as condições atmosféricas para um azul ou verde. (Imag.4)

Conclusão

Por fim, a obra "sinclinal" sai das residências para o espaço expositivo, em modos de fechar este tempo de exploração/criação e transitar para expectações/construções de possibilidades de discurso. Estas projeções de interação dialogaram com o Fórum Cultural de Ermesinde através da arquitetura, posição geográfica e do espectador, pelo qual a obra vivia e viverá no limbo entre a subversão e a compreensão/aceitação da sua presença.

Este percurso está projetado a finalizar em 2023, com a potencial instalação da obra na fachada da casa que se encontra no cruzamento da rua da Misericórdia e da rua de Sousa Paupério. Uma presença que se completa no espaço onde começou e acaba a investigação e a própria prática artística.

Referências

[1] Marcas de Valongo. CMV. (n.d.). Retrieved November 12, 2022, from https://www.cm-valongo.pt/descobrir/marcas-de-valongo

[2] Lima, A. (2019). O Ouro romano em Valongo. Revista De Ciência Elementar, 7(1). https://doi.org/10.24927/rce2019.002

[3] Porto Editora – aluvião no Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [em linha]. Porto: Porto Editora. [consult. 2021-10-13 15:03:55]. Disponível em https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/aluvião

[4] Porto Editora – sinclinal no Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [em linha]. Porto: Porto Editora. [consult. 2021-10-13 15:04:36]. Disponível em https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/sinclinal

[5] Cunha, T. (2014). O Corredor Ecológico de Valongo como recurso didático no ensino da Biologia e da Geologia [Tese de Mestrado em Ensino da Biologia e da Geologia no 3º Ciclo do Ensino Básico e no Ensino Secundário]. Faculdade de Ciências da Universidade do Porto.

[6] Porto Editora – anticlinal no Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [em linha]. Porto: Porto Editora. [consult. 2021-10-13 15:04:32]. Disponível em https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/anticlinal

A Memória do Gesto

ANA MOURALINHO

No contexto das residências artísticas Ground Lab, Bienal de Ardósia de Valongo 2021, houve uma intenção de aproximação com a comunidade da região de Valongo, através da história e produção do biscoito. O projeto "Memória do Gesto" surge na sequência da visita à biscoitaria Valonguense. A produção artesanal destes biscoitos transporta consigo a memória das receitas e do modo de fazer de antigamente, assim como o corpo de quem os faz, transporta a memória dos gestos. Falamos de uma tradição e quando falamos de uma tradição falamos de uma memória. Este projeto é uma reinterpretação de alguns gestos ligados à confecção dos biscoitos, feitos de forma artesanal.

Em Setembro de 2021 realizou-se a residência artística GroundLab, inserida na segunda edição da Bienal da Ardósia, em Valongo. Esta residência partiu de várias premissas, algumas intrínsecas ao modelo de residências artísticas: a oportunidade de deslocar o contexto habitual do trabalho para um sitio específico e a proposta de uma reflexão sobre o território e a história do local através de uma prática artística (Lopes). O local foi Valongo e a lousa foi o principal elemento de exploração plástica, nomeadamente o "soleto".

Visitou-se algumas das principais empresas da indústria das Lousas, a fábrica do brinquedo, uma padaria, uma biscoitaria e caminhou-se pelas serras de Valongo[1]. Além de sítios, conheceram-se rostos que nos facilitaram uma aproximação maior à comunidade durante o período da residência.

O texto relata uma metodologia que parte de uma instrução para o desenho e aborda temáticas como o gesto e a memória. O mesmo que Erwin Wurm2 ou Yoko Ono3 recorrem à sua prática artística. Em primeiro lugar, são apresentadas as motivações que levaram à realização deste projeto e as escolhas que orientaram a prática. A abordagem a uma memória coletiva e ao desenho que trata a segunda parte do texto levantou questões como: Qual a dimensão do gesto, podemos ampliar e deslocar um gesto sem que ele perca o significado? Conseguimos através de uma metodologia processual obter uma imagem com uma linguagem capaz de traduzir um objeto em particular? Como pode a arte contribuir para a preservação destas memórias coletivas? Por fim são apresentados os resultados deste projeto, assim como uma proposta expositiva dos objetos.

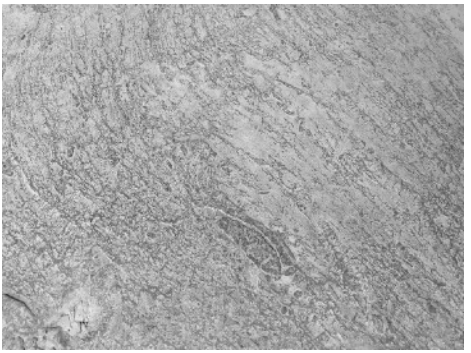
Ao candidatar-me a esta residência propus orientar o meu projeto na continuidade das temáticas que já vinha a abordar no contexto de mestrado[4]. Uma abordagem a lugares naturais, concretos ou imaginários, pela semelhança entre as características materiais e os espaços - texturas ou composições. Procuro através do desenho, sensações que possam estar associadas à experiência e percepção, recriando ou antecipando algum encontro com espaços naturais da paisagem. O desenho é uma das formas de me relacionar com espaços como a montanha, antecipando ou recri-

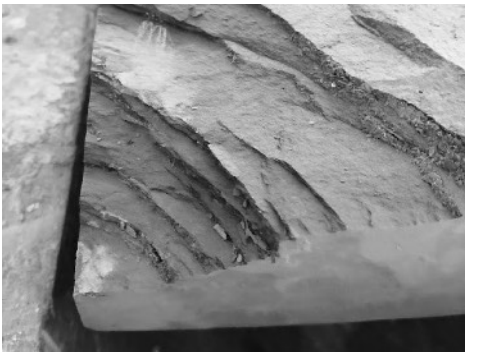
[1]Empresa De Lousas De Valongo, S.A.; Serra de Santa Justa, Valongo; Biscoitaria Valonguense.

[2]Erwin Wurm, "One minute Sculptures" (1996/1997).

[3] Yoko Ono publica "Grapefruit" (1964) e "Acron" (2013), livros de instruções conceptuais.

[4] Mestrado em Artes Plásticas, Desenho, 2021.





Imag. 1 e 2. Documentação de texturas, fotografia digital, 2021.

ando a sua experiência, quer seja ela meramente contemplativa ou física, como o acto de caminhar e tocar.

Interessava-me portanto tirar partido de características topográficas e geológicas específicas do território de Valongo. Situada num vale, a cidade é rodeada por serras ricas em valores geológicos e mineralógicos como a ardósia, o carvão e o ouro. Foi nesta riqueza que vi uma oportunidade para continuar a explorar os mesmos temas que já vinha a explorar no contexto de mestrado. Só que desta vez essa exploração parte de um território em concreto.
Inicialmente queria trabalhar com gravura, usar a ardósia como suporte de impressão e o pó de ardósia como tinta de impressão. Como na litografia, a ideia era usar impressões utilizando a gordura como matéria de transporte do desenho. Mas esta ideia implicava várias experiências em contexto oficinal e mais tempo para a realização de testes. Assim, optei por orientar o projeto no sentido de realizar desenho diretamente na pedra.

Como premissa, as peças de soleto teriam que ser incluídas numa obra de caráter semi-permanente, a ser exposta numa parede exterior da zona histórica da cidade de Valongo.

O Soleto, do inglês *Slate*, que significa "ardósia", é uma telha de ardósia usada nos telhados das casas e no seu revestimento. A proposta de fixação desta obra foi por isso a convencional na sua montagem, instalada com pregos e ganchos. Também optei pela ardósia como suporte de desenho por apresentar uma superfície regular e lisa, capaz de absorver gordura para nela deixar um vestígio, uma imagem.

O espaço de residência localizava-se na casa Casa Museu Dias de Oliveira, numa das ruas mais antigas da cidade e onde funcionavam a grande parte das casas de fabrico de pão e biscoitos, algumas ainda activas até aos dias de hoje. Estávamos no epicentro da história do biscoito e da regueifa de Valongo. Apesar de já ter visitado as serras, o local onde passei a maior parte do tempo foi na casa/estúdio, cuja envolvência era a urbe e não o que procurava inicialmente - uma paisagem desafogada e livre de indícios humanos.

Ao visitar a Biscoitaria Valonguense apercebi-me que as marcas que procurava na











Imag. 3, 4, 5, 6 e 7. Reportagem fotográfica da visita à Biscoitaria Valonguense, 2021.

nelas os acidentes favoráveis de que falava Dubuffet. Na sua série "Phenomenon" (1957–62), Dubuffet produziu litografias cujo intuito era descontextualizar e afastar-se de representações figurativas, através das características e possibilidades plásticas que as matérias oferecem, por exemplo: a rocha, o chão e a pele. Conseguia extrair monotipias cuja leitura não era óbvia e onde o leitor podia socorrer-se da imaginação para buscar novos espaços[5].
Numa manhã as funcionárias da biscoitaria valonguense fazem cerca de 2200 biscoitos.

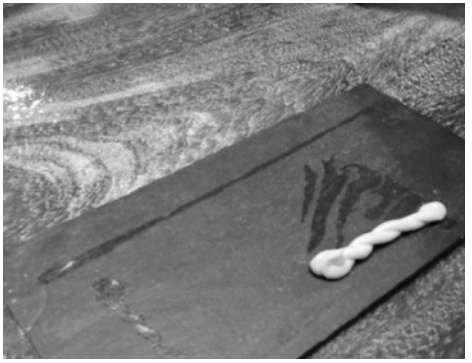
Estes desenhos partiram de um enunciado autoproposto: Escolher e reproduzir um gesto que pertence ao movimento de fazer um biscoito, o mesmo número de vezes que as biscoiteiras o fazem numa manhã. Já tinha usado a instrução como ponto de partida para a produção de um desenho[6], um método que elegi por me permitir iniciar um trabalho de forma mais rápida e ao mesmo tempo estabelecer uma ligação com o tema.

O método de instrução foi particularmente utilizado pelos artistas na década de 60, a par do movimento Fluxos que levou artistas como Yoko Ono, a usar a instrução nas suas performances. A potencialidade artística que John Cage via no quotidiano, impulsionou também estes artistas a empregarem objetos ou ações do quotidiano nas suas obras[7]. Este método impera algo que tem que ser seguido. A instrução prevê um resultado sem que haja um total controle do seu processo, abrindo a possibili-

[5] https://central.edu/writing-anthology/2019/03/07/searching-for-the-beginning/

[6] "Desenhar como instrução" foi introduzido no programa da disciplina de Desenho e Performatividade, no mestrado em artes plásticas da FBAUP, por Paulo Luís Almeida.

[7] **Oliveira**, Ricardina, "O que é o Grupo Fluxus?" 6 de setembro de 2022. Disponível em: https://www.p55.art/blogs/p55-magazine?page=22







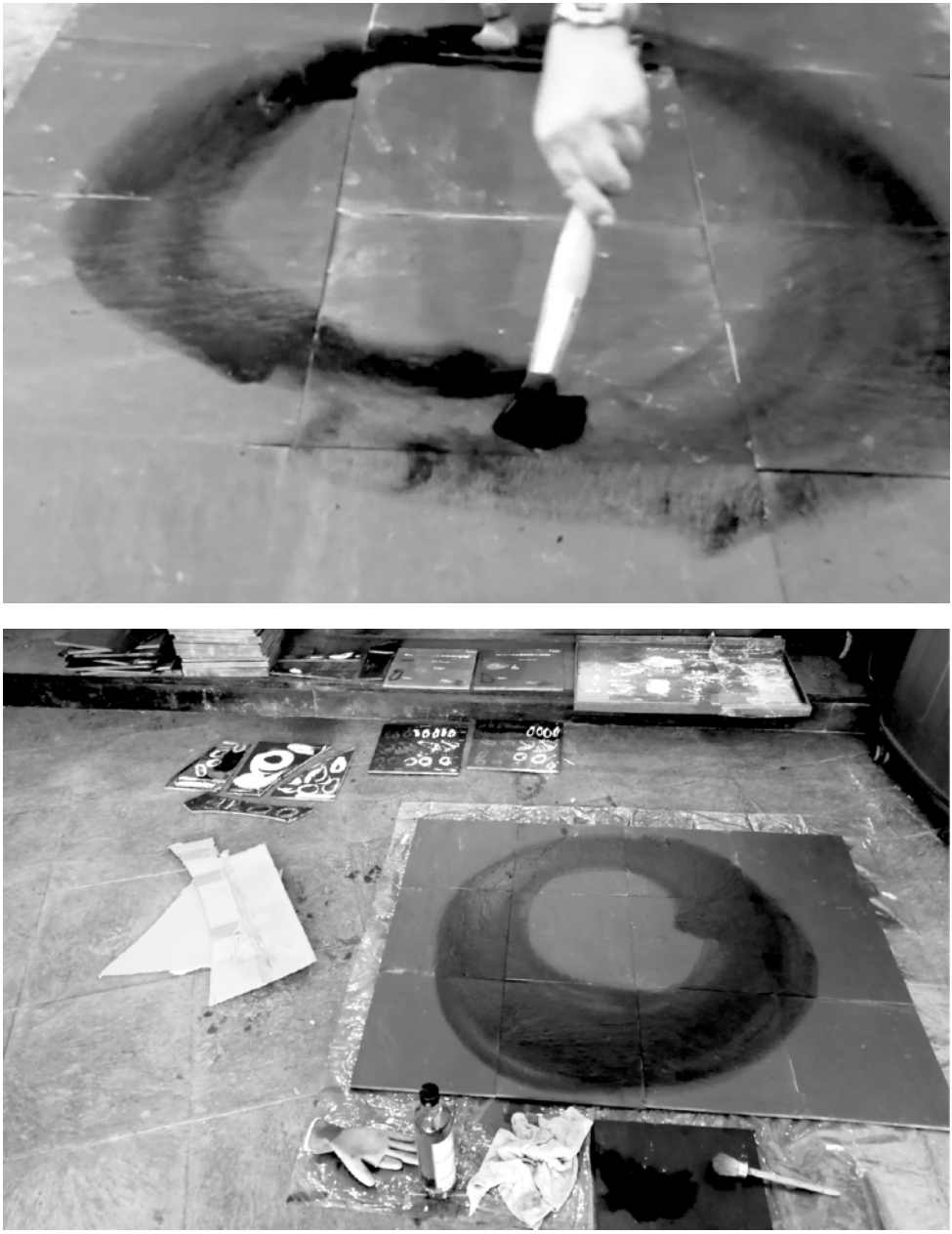
Imag. 8, 9 e 10. Testes com ardósia, gordura e farinha em conjunto com a Biscoitaria Valonguense, 2021.

dade a um desvio, ao erro ou à violação desse mesmo contrato. Parte da dinâmica destes trabalhos é que eles são respostas abstratas de convites para produzir (Sperlinger)[8]. Características como a impossibilidade paraserecorreràimaginaçãoouarepetiçãodeumaaçãodistinguemesta prática.

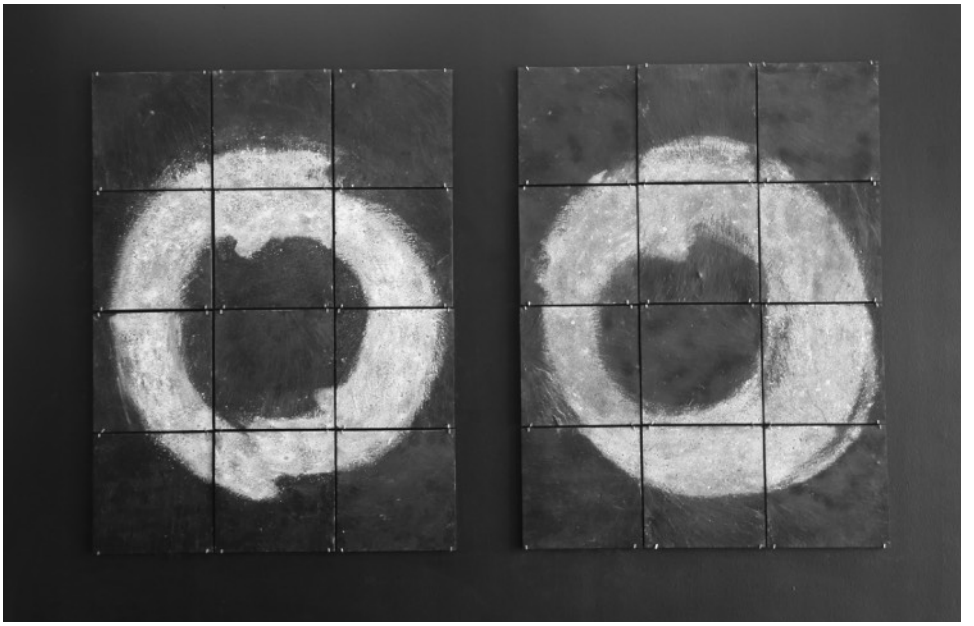
"A Memória do Gesto" é a resposta que recorre a uma ação repetitiva do cotidiano para falar da sua memória. Memória que para se tornar consciente e presente precisa de estar a ser constantemente revisitada. O desenho, como a escrita, um por imagens e outro por palavras, é uma linguagem executada por gestos. Serei capaz de repetir o mesmo número de vezes em desenho a mesma quantidade? Não é apenas a receita que passa de geração em geração, é também um gesto, uma memória que se ensina. Nesta biscoitaria, a máquina ainda não substituiu o fazer manual, cada unidade ganha a sua forma pelas mãos de uma pessoa que com a prática de gestos constantes e repetitivos acaba por automatizar o processo e produzir centenas de unidades muito semelhantes entre si, é um fazer artesanal.

Durante a residência foram feitos alguns testes sobre os soletos que tiveram ínicio no espaço da Biscoitaria, em conjunto com as próprias funcionárias. Experimentou-se alguns movimentos com a própria massa, farinha sobre uma placa de ardória. Segundo o princípio da técnica planográfica da litografia, onde a imagem é transferida através de processos químicos entre a água e a gordura. O uso da gordura servia como aglutinante ao pigmento que depositaria depois por cima. Como quando numa mesa onde se faz o pão, ou os biscoi-

[8] **Sperlinger**, Mike - "Orders! Conceptual Art's Imperatives". Sperlinger, Mike (ed.). Afterthought: new writing on conceptual art. London: Rachmaninoff's, 2005.



Imag. 11 e 12. Trabalho em execução, 2021.



Imag. 13. Obras em exposição no Forum de Ermesinde, 2021.

tos, conseguimos ver depositados os vestígios dos movimentos que o padeiro fez ao amassar a massa. O aglomerado de farinha que fica depositado onde existe gordura torna a sua passagem evidente. Procurei da mesma forma encontrar materiais com características idênticas para fazer essa alusão.

Para além da encenação do gesto de fazer o biscoito, que acaba numa forma mais abstrata, quis reforçar a relação entre o tema e a sua representação através da semelhança dos materiais usados. Após alguns ensaios com colas e aglutinantes, giz e ardósia em pó sobre a pedra/soletos e sobre vidro, optei por usar o azeite como aglutinante e a alvaiade como sedimento branco para aludir à farinha dos biscoitos. Na altura não acreditei que conseguia resolver o problema através da transferência indireta da imagem, por isso utilizei os pinceis embebidos em azeite para produzir a marca. Expandi o movimento das mãos para a amplitude dos meus braços.

O gesto desenhado neste caso é apenas um, repetido e semelhante, pelo que a distância entre o meu corpo e a superfície foi sempre a mesma. Assim o observador irá consequentemente apresentar-se perante a obra da mesma forma, sem aproximações. Até porque, se observarmos com uma certa distância, aquela forma conseguimos associar à forma do biscoito sem grande esforço. Mas a relação entre a forma do biscoito e a forma desenhada é apenas uma coincidência. Porque o importante foi focar o processo e não a semelhança ao objeto. Contudo estas similari-

dades indicam-nos que o gesto que está a ser produzido é a causa de uma forma concreta. A massa acaba por ser um rasto tridimensional.

Quando falamos na memória das biscoiteiras associamos sempre a um volume, mas no desenho esse volume perde-se. A leitura destes desenhos pode ser ambígua e entregue ao critério de cada um. Contudo a verdadeira intenção não é a de se parecer com alguma coisa, mas sim o foco no gesto e do processo que desencadeou, como já referi. Este aspecto é notado quando nos apercebemos das marcas gestuais nos soletos. As três peças compostas por doze soletos cada uma, revelam a branco duas formas circulares e uma oval, resultado da reprodução de três movimentos distintos inspirados no gesto de fazer um biscoito. Também no decorrer da exposição GroundLab "Ensaios Sobre Ardósia"[9] foi apresentado um vídeo, junto com as obras, onde mostrava a produção dos biscoitos e o processo de construção das obras. As imagens eram mostradas de forma alternada o que permitia relacionar os gestos das duas situações distintas. Por último foi proposto que o local de fixação das obras fosse perto de onde está localizada a Biscoitaria. Na fachada da casa que pertencia à família fundadora da Biscoitaria Valonguense e que se observa assim que termina a rua Dias de Oliveira, ou na parede de um edifício que se avista assim que saímos da Biscoitaria.

Referências:

Almeida, Paulo Luís (2018), "A Retórica Performativa do Desenho"

Betti, Claudia and Teel Sale (1997), Drawing: A Contemporary Approach. Harcourt Brace College Publishers, University of North Texas, Capítulo 2, pp. 31 – 62

Culturgest, Dubuffet, Jean. Culturgest, Fondation Dubuffet ; trad. Leonor Barata, Paula Tavares dos Santos, 2000

Lopes, David (2022), "Residências Artisticas em espaços ciêntificos: precariedade, rizoma e metáfora na prática artística contemporânea.", Jornal de Arquivo.

Oliveira, Ricardina (2022), "O que é o Grupo Fluxus?" 6 de setembro de 2022. Disponível em: https://www.p55.art/blogs/p55-magazine?page=22

Sperlinger, Mike (ed.) (2005). Afterthought: new writing on conceptual art. London: Rachmaninoff's.

[9] Forum Cultural de Ermesinde, Rua Fábrica da Cerâmica, Ermesinde, Valongo. 2021.

Reflexões sobre o soleto como forma orgânica de pensar o industrial

INÊS AMORIM

O presente artigo incorpora algumas das preocupações inerentes à experiência das residências artísticas GroundLAB, da II Bienal de Ardósia de Valongo. Nele pretende-se dar a conhecer a relação direta e corporal com a espacialidade e o tempo presente da matéria silicoargilosa que é a ardósia, uma rocha metamórfica.

Permeado pelos valores ontológicos de um pensamento e prática artística, o objetivo é fazer uma informal condução ao trabalho interdisciplinar de intervenção pública e de espaço que se fez gerar. Mostrar como o interesse pela forma semi-ovalar das peças de soleto, surgiu. Mostrar como será possível pensar uma comunidade através de uma matéria.

Nota Introdutória

A ardósia pode ser adaptada a peças de soleto em função das suas duas linhas de folhabilidade: a clivagem e o grão, adquirindo um dos seus grandes atributos, a divisão em finas folhas. Ora, devido às suas características petrofísicas e geomecâmicas, o revestimento em escama, a que está associado, está usualmente relacionado com o tipo de finalidade adquirido. Utilizado em fachadas ou em telhados, a forma semi-ovalar de lousa transforma-se num dos alicerces de uma indústria que se expandiu a um patamar mecanicamente modernizado e internacionalmente reconhecido.

Contudo, o que aqui nos interessará reconhecer, é a dualidade do sentido de comunidade que se sente na região de Valongo, onde uma longa tradição na extração e transformação de ardósia negra marca as memórias de muitos dos que por aquelas ruas passam.

Ao longo da reflexão poder-se-á compreender como este último ponto se tornou simbólico para o que foi desenvolvido neste projeto. Importante para a sua compreensão, mas também para o mote da sua própria concessão. Aqui pretender-se-á dar a semente de um pensamento que se expandiu naturalmente para a prática artística. Pretender-se-á mostrar a profundidade de camadas, não só físicas, mas também de intelecto, que uma matéria nos pode dar.

1. O Percurso

A mais característica afirmação que se insurge quando se percorre o caminho histórico do munícipe de Valongo é a de que "a lousa é um ponto identitário da terra". Ora, ao longo do processo das residências artísticas é percetível que esta terra tem muito com que se valorizar, porém, a matéria argilosa manifesta-se como um ponto central do que viria a ser a realidade de muitos dos seus transeuntes. É um produto que contamina as suas vidas, economicamente, esteticamente, emocionalmente. Está presente nas fachadas, nos chãos, mas também nas mãos de avós e trisavós que em muito sustentaram os inícios da sua extração. Com o peso da história, cria-se uma carga simbólica a uma matéria que fortificou e exponenciou internacionalmente o munícipe.

Foi em julho de dois mil e vinte e um que esta realidade me foi apresentada.

Compreenda-se que não é novidade o fenómeno que a revolução industrial trouxe para periferias de grandes cidades. A transição de indústrias executadas em casa com instrumentos relativamente simples, para indústrias em fábricas mecanizadas,

alterou em repercussão o fator económico e social de todo o mundo. Transformou uma sociedade esmagadoramente agrícola numa sociedade industrial.

Em Valongo, esse processo de industrialização surge em meados do século XIX, através da companhia inglesa "The Vallongo Slate Marble Quarries". Note-se que o que designamos de ardósia é a formação da concreção de sedimentos arrastados pelos rios para o fundo do mar, através de fortes pressões e temperaturas elevadas.

Ainda que esta extração já acontecesse, e fosse utilizada nas mais variadas aplicações, sofre uma mecanização e consequentemente um aumento da sua capacidade de exportação. As lousas e as penas escolares são alguns dos exemplos mais simbólicos de finalidade desta versátil pedra negra, posto que permitiram que milhares de pessoas pudessem ter aprendido a ler e a escrever.

É entre meios de adquirição de um maior conhecimento sobre a densa história e mecanização prática desta matéria, que surge um interesse e curiosidade pelo soleto.

Utilizado em fachadas ou em telhados, a forma semi-ovalar de lousa, transforma-se num dos alicerces do que conhecemos por aplicações de ardósia. Devido às suas características petrofísicas e geomecânicas, o revestimento em escama está usualmente relacionado com a sua finalidade. A colocação é feita por sobreposição de dois pontos de fixação, formando uma esquemática bastante simples, mas já natural ao nosso olhar estético de habitação. Este fator de conhecimento, quase que subconscientemente eternizado, fascinou-me. A partir daí, a construção de sobreposições em escama, acompanhou o meu olhar diário. Passei a vê-la não só em Valongo, mas nos mais diversos lugares que percorria, sítios onde cresci, o prédio ao lado do que vivo, uma villa no sul de França, uma casa humilde na ribeira do Porto. Em cada uma ia fazendo um pequeno registo fotográfico e mental, um dossier simples, sem qualquer compromisso futuro, apenas puro fascínio.
É importante informar o leitor que este processo de observação, e posteriormente reapropriação, é muito natural na forma como funciona o meu método criativo. A vida é o meu maior ponto de referência.

Há peças que acontecem sem estarmos à espera de que cheguem. Há pessoas que acontecem sem estarmos à espera de que cheguem. O mundo está cheio de coisas e este processo de contaminação eterno permite-me ter um olhar atento e sensível ao que habitualmente poderia escapar nas entrelinhas. Interessa- me, de igual modo, uma instalação de uma qualquer galeria, como um conjunto de objetos aleatoriamente colocados pelo tempo e circunstâncias na rua. Ambos os acontecimentos têm densidade e carregam em si uma carga simbólica bela.

Posto isto, o soleto acarreta uma série de características que instigam naturalmente o meu pensamento enquanto artista.

O peso da história da pedra negra, geologicamente, com uma formação de 350 milhões de anos, e física, com a sua dura extração manual e lentamente mecanizada. A carga simbólica e sensível que esse fator em si só motiva. A simples esquemática de sobreposição que acompanha o nosso olhar há tanto tempo. A individualidade enquanto peça que não deixa de ser produzida em série. Compreenda-se que a matéria produz prontos que nos fazem



Imag.1. Inês Amorim. Valongo, Portugal. 2021

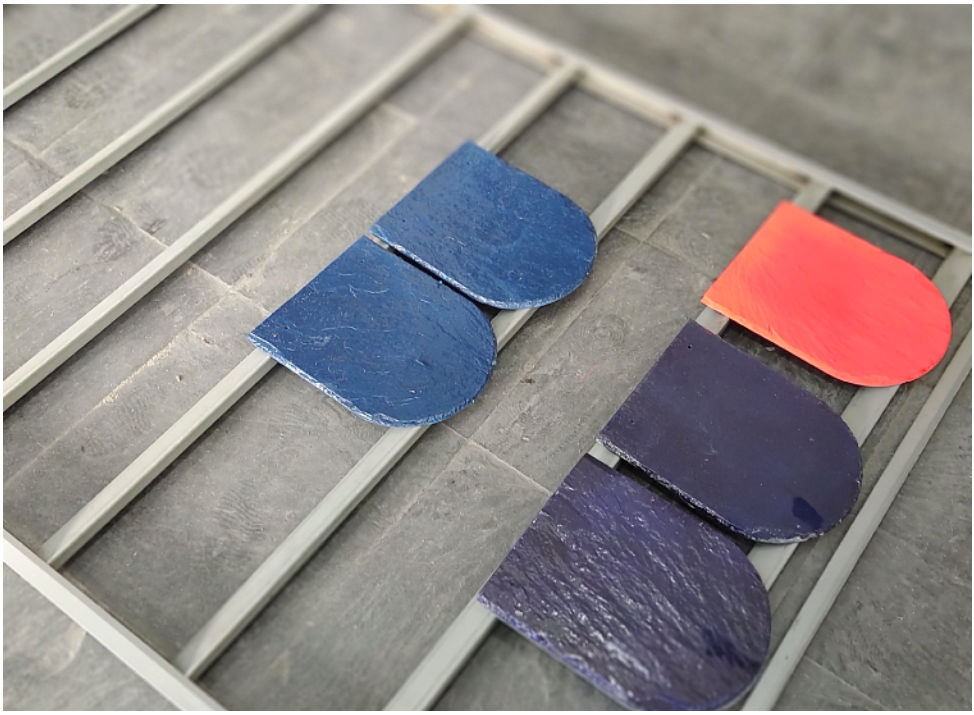
refletir. "Um amontoado de caixas não é apenas um amontoado – é uma escada, carrega toda uma série de referências emocionais e esotéricas."[10] Interessa-me expandir esse mesmo campo de ação. Criar ligações rizomáticas que se entrelaçam nas mais variadas formas do que é pensar a vida e, por sua vez, a prática artística. Tal como Deleuze defendia "Uma máquina-órgão está ligada a uma máquina- origem: uma emite o fluxo que a outra corta."[11], ora, se tudo está ligado, tudo é sumo de inspiração, tudo fala sobre tudo.

2. A Obra

Todas as obras de arte são um ser infinito de coisas. Sempre. Daí não acreditar na sua explicação. Até porque será sempre impossível de o fazer através de uma outra linguagem que não a sua. Ela existe e manifesta-se em si. Contudo, não deixa de

[10] A stack of boxes is not just a stack – it's a ladder, it carries a whole series of very pertinent emotional and even esoteric references. Tradução livre. Baume, N., & Medvedow, J. (2008). Anish Kapoor: Past, Present, Future. The MIT Press. p.45

[11] Deleuze, G., Guattari, F., & Alvim, A. &. (2022b). O Anti-Édipo Capitalismo e Esquizofrenia 1. Assírio & Alvim. p.7



Imag.2. Inês Amorim. Valongo, Portugal. 2021

possuir camadas que poderão permitir um entendimento de uma qualquer fase da sua experiência. É o raspar dessa superfície a que me comprometo, com palavras.

A criação de uma obra de arte pública, assume à partida um conjunto diferente de detalhes. A própria obra assume uma posição espacial diferente, insurgindo-se brutamente com o espetador e com o espaço. As pessoas poderão escolher visitá-la, mas ela habita naturalmente com quem por si passa. Assume-se de uma maneira um tanto radical do que entre quatro paredes. Poderia relembrar as mais maravilhosas intervenções que marcaram o percurso da Land Art, desde Christo a Richard Long, porém, é em Portugal que o meu pensamento se fixa. Pedro Cabrita Reis, com a intervenção na barragem de Bemposta, criando uma composição com partes pintadas em amarelo. "Da Cor das Flores" mostra uma preocupação cuidada com este insurgir que designo, com esta obrigação de corelação com o exterior. "(...) estar também no contexto da natureza, e em particular uma natureza exigente, pouco dada a grandes generosidades, autónoma



Imag. 3. Inês Amorim, vista da exposição Ensaio sobre a Ardósia, 2021. Resina, pigmento e tinta acrílica s/ ardósia, metal, Instalação no Fórum Cultural de Ermesinde, Ermesinde, Portugal.

por si (...)"[12]

Ao rabiscar possíveis construções do que viria a ser a minha peça, apercebi-me o quão magnifica é a aura deste radicalismo. A sua importância. Tal como as fachadas em escama que nos visitam o olhar de lés a lés, a arte pública coabita de uma maneira diferente com o espetador. Surge mais cruamente.

Deste modo, a ligação à comunidade de Valongo tornou-se algo que veio, de pouco, a pouco, enraizar-se no resultado e processo prático desta experiência artística. O ato de refletir questões a partir de uma matéria que diz tanto para os que caminharão a seu lado, amplificou a sua escala sensível. Ampliou a sua espacialidade imaterial.

Este sensível interessa-me. O produzir uma qualquer sensação fenomenológica através de matéria que à partida é tida como rígida, industrializada, mecanizada, como é o caso da ardósia, cria uma dualidade simbólica na sua própria presença. As pessoas deste munícipe criaram uma ligação afetiva com algo que aparentemente em nada tem de sensível, porém, essa carga foi-lhe incutida. No mesmo espaço temporal, ao trazer este tipo de materiais para a realidade artística, reaproximamo-nos de uma maneira um tanto diferente à nossa própria realidade. Há poder neste tipo de manifestação.

A par desta reflexão, e na procura de exponenciar um diálogo que se questiona além do que é a sua composição, outras preocupações vão naturalmente surgindo e coexistindo. A cor, cuidadosamente colocada com técnicas e tonalidades associadas ao seu espaço visual. Por um lado, vê-se um azul mais fechado, com aspeto envidraçado, pintado na parte frontal. Entre texturas e materiais uma cor néon. Pede-se ao espetador para se deslocar. Encontrar-se-á com outro azul. Ao longo do dia, os azuis mais fortes, pintados na parte traseira das peças de soleto, espelhar-se-ão no envidraçado, fazendo surgir um mar de tonalidades. A obra reagirá à luz externa, ativamente coexistindo com o espaço em que habita.

O metal como estrutura e como ponto fortificado da experiência fenomenológica do industrial. Feito em colaboração com a Serralharia Calandra de Valongo, onde o Sr. Pedro olha meticulosamente para este material, aparentemente frio, bruto, com um carinho que arrepiaria qualquer ponta de sensação. São feitos testes. As peças de soleto ficarão com um ângulo de 45o, de forma a abrir outro campo de observação.

Há uma tentativa óbvia de comunicação sobre o que é físico. Abre-se espaço. Movimento. Tudo a partir da tentativa incansável de mostrar que algo industrial, seja ardósia, ou metal, conseguem de facto, provocar um mar de sensações tão belamente cruzadas com o que é experienciar uma obra de arte. Há uma ponte entre o que é e o que não é.

Posto isto, assumiremos que toda e qualquer matéria é expansível, basta mantermos um olhar voraz sobre o que nos rodeia.

---

[12] Lucas, I., Carapinha, A., Careri, F., & Crespo, N. (2018). Sobre a paisagem – Arte nas barragens portuguesas. AMAG Editora. p.41

Nota Final

Comunidades e matérias como as que foram apresentadas em Valongo estão continuamente presentes no nosso quotidiano. Na forma como operamos. Nas linhas de paisagem que observamos. Nos nossos objetos. Estão em nós. E é o pegar dessa realidade, o reapropriar desses resíduos, que torna estes objetos, estas matérias, tão paradoxalmente fascinantes e importantes de destacar. A sua consequente absorção para a prática artística permite, e agora parafraseando Frank Stella, que o que se vê é o que se vê.[13] Há uma tentativa de não esconder o real, de pegar nele, e trazê-lo cruamente para a obra.

À imagem dos objetos que nos acompanham diariamente, espero ter proporcionado, nesta pequena reflexão, um espaço de possibilidade de compreensão além superfície. É necessário estarmos predispostos a devorar o que se cruza no nosso caminho. O soleto e a matéria industrial mostraram-se um gatilho desta expansão. Estes resíduos são muito mais do que aparentam ser, são pequenas ruínas e, consequentemente, tornam-se o resultado de tantos questionamentos. E isso é importante. O questionamento e a capacidade de conexão. Penso que a arte nunca se pretenderá a algo mais.

Concluo com um agradecimento. Aos coordenadores. Aos artistas e investigadores. À comunidade de Valongo.

Obrigada pela permissão de expandir diálogo.

Referências

Baume, N., & Medvedow, J. (2008). Anish Kapoor: Past, Present, Future. The MIT Press.

Deleuze, G., Guattari, F., & Alvim, A. &. (2022b). O Anti-Édipo Capitalismo e Esquizofrenia 1. Assírio & Alvim.

Lucas, I., Carapinha, A., Careri, F., & Crespo, N. (2018). Sobre a paisagem – Arte nas barragens portuguesas. AMAG Editora.

Krauss, R. (1973). Sense and sensibility, reflection on post '60s sculpture. ArtForum, Novembro, pp. 43–53

[13] Krauss, R. (1973). Sense and sensibility, reflection on post '60s sculpture. ArtForum, Novembro, pp. 43–53.

Obsolescências "(In)Operantes" Ensaios sobre a estética do "Erro" no domínio incidental da Memória

IVAN POSTIGA

"In what ways
are what
we remember,
memorialize, organize
and
archive
predicated
on chance operations?"

(Green, 2002, p. 51)

Para uma Ontologia do "Erro"

Raramente nos interessamos pela potencialidade de um "Erro". E, mais raro ainda, por entendermos a força destrutiva e criativa da sua ontologia. Não é por isso de estranhar, enquanto expressão daquilo que deixa de funcionar corretamente, que tal "ontologia" abra aos nossos sentidos (i.e.: nomeadamente, à perceção e à cognição humana) um mundo "outro" (Ricoeur, 2004 [2000], p. 68). Um mundo à primeira vista repleto de "falhas"; "bugs" e "acidentes" - para usar uma terminologia do universo computacional - que são trazidos à superfície pelas mais variadas disfuncionalidades dos nossos sistemas operativos. Apesar de todas as diferenças que devem ser ressalvadas, a mesma analogia – isto é, a possibilidade propriamente ontológica do "erro" - encontra paralelo nos processos internos da nossa memória (leia-se num sentido ampliado do termo). Nas torções e obsolescências que corrompem a sua complexa, mas frágil "timeline" de "arquivos" que forçam o aparecimento de "zonas cinzentas", zonas de apagamento, amnésia e esquecimento daquele que é o nosso "armazém mnemónico".

Transformada em matéria de erro, nos seus múltiplos suportes ou mídias de existência possível (i.e.: sejam eles de origem neurológica ou maquínica), a memória transita para o universo do descartável, do lixo, da reciclagem, sendo que, raramente, faz o sentido inverso dessa viagem - a não ser, claro, para ser "deletada" permanentemente. Mas, mesmo nos confins da memória, uma imagem quebrada representa ainda uma figura! Uma identidade fragmentada, uma história, um significado incompleto ou rasurado pelos lapsos da "memória" configuram ainda - como diria o filósofo francês Gilles Deleuze – um horizonte de "sentido"[14] que, apesar de veicular uma lógica de alguma coisa que se mostra por ocasião do dano, do corte, ou da degenerescência, esconde num mesmo processo sígnico (acidente) o resultado de uma espécie de criação espontânea generativa. Senão de uma parte da coisa em "si" mesma, pelo menos de um sentido "outro" de "si" que cresce sem parecer abandonar por completo a roupagem anterior ao mesmo tempo que se abre abruptamente (porque é assim que o "erro" acontece) a um território propriamente dito de uma "outra" natureza – a da "história", mas agora com "e". Uma "estória" ancorada num relato, simultaneamente, real e ficcional de um evento que parece narrar em "palimpsesto", numa mesma linha de acontecimentos, duas versões apesar de tudo diferentes de si: - A "transfiguração"[15] de um conjunto de dados iniciais (cuja identidade é apagada, distorcida e fragmentada), aos quais é adulterado o sentido primeiro daquilo que é objeto de memória. Mas, também, e porque o erro diz coisas sobre a própria natureza dos seus eventos, ele carrega a sua própria forma de memoração – a sua "meta-história" -, composta pelos acréscimos e supressões formados, os desvios forçados e "sobreimpressos" na sua formação que servem de "prova" das "operações" que lhe estão subjacentes e que são, por essa razão,

[14] **Deleuze**, G. (2015). *Lógica do Sentido* (L. R. S. Fortes, Trad.). São Paulo: Editora Perspectiva. (Obra original publicada em 1969).

[15] Termo usado no sentido do filósofo e crítico de arte americano Arthur C. Danto em: **Danto**, A. C. (2005). *A transfiguração do lugar comum: Uma filosofia da arte* (V. Pereira, Trad.). São Paulo: Editora Cosac Naify. (Obra original publicada em 1981)

os mecanismos da sua própria escrita. - A escrita do "erro" no processo mnemónico enquanto acontecimento existencial.

Para o artista todas essas condições conflituosas da memória, todas essas marcas e caminhos paradoxais e aporéticos fazem de si um território fértil de atuação. Um território a ser explorado pelos diferentes domínios da Arte, ou como diria o filósofo francês Michel Foucault, um território de investigação que desperta em nós o espírito de uma "arqueologia das coisas"[16], onde, literalmente, o "escavar" nos leva a desenterrar aquilo que foi apagado ou suprimido pelo tempo (Foucault cit. Merewether, 2006, p. 11), aquilo que foi engolido ou mesclado pela sobreposição incoerente de factos e camadas de sentido ("memória coletiva"[17]) que se sobrepõem e anulam sincrónica e diacronicamente à medida que sentimos a passagem do tempo empurrar-nos para uma lógica do dissenso[18]. Isto é, para o plano onde o facto se transforma - para usarmos uma expressão do filósofo francês Jacques Derrida - numa "indecidiblidade"[19].

Ora, a pergunta que talvez possamos aqui colocar seja aquela em que questionamos - Como tornar tudo isto visível e operacional? - Que procedimentos podemos mobilizar nas esferas do pensamento e da criação artística para construir um programa que se aproxime dessas dinâmicas de perda e de transformação da imagem e do sentido, evidenciadas pelos mecanismos internos da nossa memória? - Como fazer desse processo de obliteração e degeneração do visível um instrumento ativador da mesma?

Ou, por último, - Como podem essas obsolescências da memória estar envoltas no processo de construção da identidade de um lugar e de um povoado como o da cidade de Valongo?

---

[16] O autor refere-se ao estudo do passado através dos seus restos materiais, de forma a recuperar e reconstruir um processo simbólico capaz de revelar o modo como este molda a nossa relação com o passado e, imediatamente, condiciona a construção futura de um significado (histórico). Para mais informações acerca deste assunto ver: **Foucault**, M. (2008). *A arqueologia do saber* (L. F. B. Neves, Trad.) (7ª ed.). Rio de Janeiro: Forense Universitária. (Obra original publicada em 1969)

17 Princípio da psicologia junguiana que aponta para a ideia de "arquétipo", isto é, para a existência de camadas mais profundas da nossa "psique". Camadas de um "inconsciente coletivo" constituído por traços herdados, depósitos de imagens e símbolos virtuais, impessoais e hereditários que representam antigas impressões humanas, as quais agem como imagem primordial – como "estrutura inata" - apriorística e universal da sua "Arkhé". Ou, por outras palavras, dos modelos originários de todas as coisas existentes. Ver: Jung, C. G. (1964). O Homem e os seus Símbolos (M. L. Pinho, Trad.) (5ª ed.) (pp. 105-106). Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.

18 Expressão utilizada pelo filósofo francês Jacques Rancière para demarcar o sentido de discordância de alteridade ou oposição face a uma ideia ou consenso prevalecente. Para o autor, o "dissenso" atua como um elemento disruptor das suas forças de ordem, consenso e comunidade dentro do plano social e político, assumindo-se como um movimento de desacordo, um princípio de diferença, de divergência e discordância face ao instituído que, na sua generalidade, carrega uma multiplicidade de opiniões, entendimentos e formas de perturbação e modificação do "sensível", do "visível" e do "dizível. Ver: Rancière, J. (2010). Dissensus: On Politics and Aesthetics (S. Corcoran, Trad.). London & New York: continuum.

[19] Noção derridariana de "indecidível", desenvolvida a partir da análise do termo "phármakon" em "A farmácia de Platão" (2005 [1972]), que reflete o valor duplo e contraditório de toda a interpretação de uma marca ou signo, bem como, o carácter "poli-nodal" da sua significação, no seio de uma estrutura. Demarca, por essa via, uma paralisia diante da unidade e do sentido, que não deixa de a abrir a um contexto de múltiplas posições dentro de um plano de interpretações possíveis, interferindo com a conceção de "origem" e fazendo dela, como em "Gramatologia" (2006 [1967]), - "o jogo da diferença" -, o rasto de uma inscrição e apagamento que rompe com a própria comunicação literal e linear da linguagem (pp. 43-48).

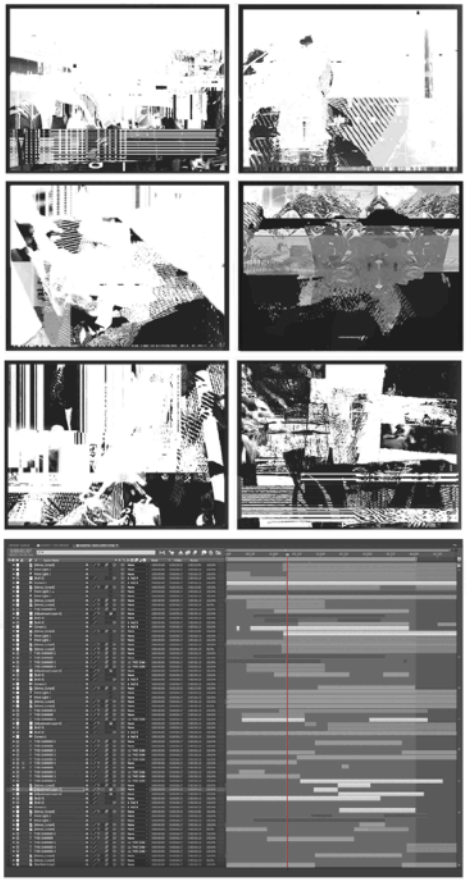
Narrativas Acidentais: Metadologias para uma "Transfiguração" do Lugar do "Erro" na Memória Comum

Examinar exaustivamente o fenómeno do "erro" e a sua dimensão de apagamento na superfície de uma imagem levar-nos-ia, pelo menos num primeiro momento, a recuperar um exemplo que nos é a todos familiar – a degenerescência de velhos álbuns de fotografia, mas, mais do que isso, das antigas fitas de gravação analógica (VHS). Quase toda a gente tem em casa senão vários exemplares, pelo menos um destes nos quais a imagem se danificou, quer pelo surgimento de anomalias (i.e.: riscos, defeitos, zonas quebradas ou amarrotadas sob a superfície dos seus dados), quer pelo aparecimento de processos naturais de degradação, nomeadamente, de fungos ou bolores que oxidam e corrompem a legibilidade do material fotográfico ou magnético. Nesses "acidentes da memória", por assim dizer, o "erro" transforma-se não só no "sem-forma", isto é, na massa do não-semântico que passa a circundar, a limitar e/ou a obstaculizar todo o ato da fala (Agamben, 1989, p. 38). Mas, simultaneamente, em parte ativa das imagens que corrói. Transforma-se - como diria o filósofo italiano Giorgio Agamben - em algo que não pode ser dissociado das imagens que modifica ou representa (Id., Ibid.), uma vez que – o erro transforma-se em imagem.

Imagem que mesmo não sendo um sucesso completo nem um fracasso assumido, produz uma adulteração dos seus sentidos, invocando uma mistura inseparável entre aquilo que se esquece, aquilo que se oblitera e aquilo que se transforma pelo desejo criativo de voltar a lembrar.

Curioso é que o fenómeno mnemónico compreendido na formação geológica da pedra negra de Ardósia é um tanto similar àquele que podemos encontrar nos nossos dispositivos tecnológicos. Ele esconde, na alteridade emitida pelo sinal dúbio da sua produção, uma estranha ligação entre aquilo que é o ato de "destruir" e, posteriormente, o processo de criação e produção mnêmica das novas memórias. Isto porque, a formação de uma nova camada pressupõe a anulação de uma anterior – a inscrição do seu apagamento na linguagem das suas próprias matérias, nos seus processos de gravação do tempo, nos seus vestígios e marcas iconográficas, geológicas e temporais -, levando a ideia de "palimpsesto" ainda mais longe, onde ela corporiza a sedimentação "cega" de camadas de outros tempos. Um enorme estrato mnemónico de rastros e fragmentos de tempo que se aproximam da célebre explicação deixada pelo psicanalista austríaco Sigmund Freud em "A Note Upon the Mystic Writing-Pad" (1925), quando descrevia, a propósito do seu "bloco-mágico", o funcionamento da memória como um gigantesco aparato de inscrições "sobreimpressas" (pp. 227-232).

E, em nenhum dos assuntos tratados, este facto é uma exceção. À imagem do que acontece nos terrenos da memória, mas, também, no domínio da imagem tecnológica – das suas obsolescências, lapsos e inoperâncias que destroem os processos de escrita da imagem -, o princípio da sobreposição de matéria rochosa no processo de sedimentação da Ardósia compreende "por defeito" uma espécie de criação e destruição de "si" semelhante no que toca às suas sobreposições contínuas de camadas sobre a gravação de sentido anteriores. Esse foi precisamente o mote, no contexto



Imag. 1. Ivan Postiga, "Blinding my Program of Memories" (2021), Projeto de pós-produção de vídeo (AE), Maquetização de uma sequência de ações em tempo real dos processos e mecanismos aleatórios de sobreposição e destruição da imagem. © Fotografia do artista.

das Residências Artísticas da 2ª Bienal da Ardósia de Valongo, para ensaiar uma prática autoral em diálogo com a pedra e a comunidade local, ancorada na expressão - "Memory-Blindness". Uma expressão voltada para a experimentação tecnológica desse espaço "contínuo" de "erro" que existe potencialmente nos nossos instrumentos e processos de gravação mnemónica, no sentido de explorar o modo como este institui uma forma quase "cega" de "escrita. Ou, por outras palavras, uma escrita "compulsiva" em "palimpsesto", onde o "erro" - como zona de apagamento - é produtor de torções que, inevitavelmente, transfiguram não só a identidade de

uma terra e de um lugar, mas, sobretudo, uma imagem que é a de um povoado como o da cidade de Valongo.

A analogia tornou-se, por isso, bastante simples, ainda que aparentemente complexa, permitindo "juntar todas as peças" - para utilizar uma expressão do ensaísta francês Maurice Blanchot - e traçar um "sem-fim" de paralelismos entre os diferentes tipos de memória, os seus lapsos e degenerescências "forçadas" por um processo de registo mnemónico que não cessa de escrever e acumular continuamente sobre si mesmo até produzir o seu contrário ("erro"). Isto é, o processo de apagamento: - natural (no caso da pedra negra de Ardósia); - social/individual (no caso da "memória coletiva"); e - cultural (no caso da perda ou degradação dos seus objetos mnemónicos - "memorabilia"[20]).

Seguindo os passos de um "arquivista"[21], o interesse passou por fazer colidir esses três mundos. Primeiro, revisitar os arquivos constituintes da história do lugar. Fazer uma apropriação deles, produzi-los se necessário e, mais tarde, vestindo novamente a "pele" do artista, destruí-los para introduzir o "erro" nos alicerces da sua fundação, afirmando-o como um processo de construção identitária do território, como um desvio ou um lapso inevitável na linearidade narratológica do seu registo temporal e identitário. Tendo a Ardósia esse processo implícito na sua memória pela acumulação e supressão de camadas geológicas que produzem de forma natural esse efeito (o de dar a ver e, ao mesmo tempo, obliterar a visão e a leitura dos seus dados), a preocupação passou por fazer colidir com o seu registo um outro – o do plano da imagem. Uma imagem que pudesse fabricar um movimento análogo, o de edificar uma sequência de eventos de escrita compulsiva - "narrativas acidentais" –, que adotasse um princípio similar, ou seja, o de uma "ação em cadeia", de um gesto que tem afetação sobre o seguinte e assim sucessivamente, produzindo, num mesmo movimento, dois gestos, duas metodologias distintas: a construção e a degeneração da imagem enquanto domínio do sentido. Nesse campo, a resposta para uma tal proposta surgiu de uma esfera próxima à da programação. Ou, melhor dizendo, "desprogramação" de softwares e programas de computação informática que, "usados" de forma diferenciada daquela que é a sua função habitual, se transformaram num meio, numa "assembly-line" para o choque "cego" e indiferenciado de elementos de natureza histórica, simbólica e conceptual organizados pela contingência aleatória de uma série de comandos computacionais.

---

[20] Neste contexto específico, o termo "memorabilia" refere-se à "cultura do colecionador", ao ato de colecionar memórias atreladas a algum tipo de suporte, objeto ou documento mnemónicos (i.e.: fotografia; vídeo; desenho; pintura; ou qualquer outro tipo de suporte imagético: objetos pessoais, sociais, históricos culturais, etnográficos, antropológicos; ou ainda, qualquer forma de representação capaz de se transformar num recipiente de relato de um evento ou acontecimento, de uma pessoa, indivíduo ou sociedade, de um espaço, território ou tempo. Ver: **Moles**, A. A. (1972). Objeto e Comunicação. In *Semiologia dos objetos: Seleção de ensaios da revista "Communications"* (L. C. Lima, Trad.) (pp. 11-13). Petrópolis: Vozes. & **Baudrillard**, J. (2006). *O sistema dos objetos* (Z. R. Tavares, Trad.) (p. 93). São Paulo: Perspectiva. (Obra original publicada em 1968). Esta analogia pode ainda ser estendida à noção de "objeto-fetiche", onde o objeto de memória e memorização produz as mesmas ramificações mnemónicas. Ver também: **Agamben**, G. (2007). *Estâncias: A palavra e o fantasma na Cultura Ocidental* (S. J. Assmann, Trad.) (p. 62). Belo Horizonte: Editora UFMG.

21 Ver: **Foster**, H. (Fall, 2004). An Archival Impulse. October, nº 110, pp. 3-22. & Derrida, J. (2001). Mal de Arquivo: Uma impressão freudiana (C. M. Rego, Trad.) (p. 118). Rio de Janeiro: Relume Dumará. (Obra original publicada em 1995)

Tal mecânica das coisas traduziu-se na produção de centenas, senão milhares de figuras anónimas. Figuras errantes, ambíguas e descaracterizadas de uma história local, mas veiculadas a uma carga iconográfica e patrimonial. – O sentimento de uma "estranheza familiar"[22]. De uma estranheza que, mesmo diante do objeto indeterminado, do nada branco e do nada negro em que tudo é dissolvido, parece ainda falar do processo interno da nossa memória, das suas supressões e acréscimos, das suas "determinações não-ligadas"[23], dos seus "corpos sem órgãos"[24], das suas colagens sem cola, dos seus fragmentos e ruínas parciais, espectrais e virtuais que invadem os terrenos da imagem, transformando-se num "modo de ser" e "não ser" das coisas, na tragicidade e colisão dissociada dos seus gestos de criar e destruir.

Dentro de tal "fetichização" do não-desejado e do não-determinado, de todos esses resultados e variáveis "potenciais" [25], a imagem emerge de um fundo de processos e ocorrências. Emerge da contingência de um encontro aleatório que serviu também de critério para a sua seleção - a figura de um rosto feminino. Um rosto acidental, acidentado, exposto como se se tratasse de um verdadeiro erro do sistema, trazendo nele sincopado, ao nível da sua fuselagem, os lapsos e as transcorrências da sua história. Uma história vivida, mas, também, uma história de metamorfoses, de perdas e preenchimentos mútuos daquilo que se constrói ao mesmo tempo que se apaga, daquilo que se sugere presente enquanto removido (Kosuth, 1991, pp. 221-222), num processo de desmantelamento e reconstrução constante (Atkins, 1983, pp.

22 Sigmund Freud publica, em 1919, um texto intitulado "Das Unheimliche" ("O estranho/O inquietante") com a intenção de mostrar a causa do sentimento de estranheza nos seres humanos, tendo como base o conto "O homem da areia" do autor alemão E. T. A. Hoffmann. Na sua teoria, aborda noções como o "duplo" e a "repetição" (ou a compulsão à repetição), além do próprio termo que dá título ao estudo, nomeadamente, o "estranho-familiar" - todas aquelas propriedades de pessoas, coisas, impressões sensoriais ou mnemónicas relacionadas com experiências e situações que despertam em nós o sentimento de estranheza e familiaridade. Nas suas diferentes matizes de significado, a palavra aponta ideias que, sem serem contraditórias (uma vez que são próximas), não deixam de se contradizer: "O estranho é aquela categoria do desconhecido que remete ao que é conhecido, ao que é familiar". Ver: Freud, S. (1976). O estranho. In J. Salomão (Trad.), Obras psicológicas completas de Sigmund Freud (pp. 275-314). Rio de Janeiro: Imago.

23 **Deleuze**, G. (2006). Diferença e Repetição (L. Orlandi & R. Machado, Trads.) (2ª ed.) (p. 36). Rio de Janeiro: Graal. (Obra original publicada em 1968)

24 "Corpo sem órgãos" é um conceito metafísico fundado pelo filósofo francês Gilles Deleuze e aprofundado junto do filósofo francês Félix Guattari a partir das experiências/vivências e escritos do poeta e ator francês Antonin Artaud que geralmente se refere à realidade subjacente mais profunda de um todo bem formado/organizado, construído através de partes funcionais, mas, também, inoperantes que podem ser entendidos num sentido mais ampliado do termo, como uma prática ou conjunto de práticas justapostas. Dois campos e explicações incompatíveis que transbordam pelo seu excesso de sentido uma lógica de não-senso à sua volta, uma dimensão "esquizoide" do pensamento e do próprio gesto tornado uma "linguagem" sem articulação e coerência. Ver: Deleuze, G. (2015). Lógica do Sentido (L. R. S. Fortes, Trad.). São Paulo: Editora Perspectiva. (Obra original publicada em 1969); Deleuze, G. & Guattari, F. (2004). O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia 1 (J. M. Varela & M. M. Carillho, Trads.). Lisboa: Assírio & Alvim. (Obra original publicada em 1972) & Deleuze, G. & Guattari, F. (2012). Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia 2 (A. L., Neto, Oliveira, A. L., Leão, L. C., & Rolnik, S. Trads.) (2ª ed.). São Paulo: Editora 34. (Obra original publicada em 1980)

25 O "ato em potência" compreende esse espaço de tempo, forma, gesto ou significação a produzir-se como energia, coisa ou "operação" infinita. Corresponde à possibilidade da sua variação enquanto conteúdo potencial, implique isso falar da ação do próprio pensamento. Qualquer coisa que parece já contida no próprio ato de "criação-destruição". Para tratamentos mais específicos acerca deste assunto, ver: Agamben, G. (2008). La potencia del pensamiento. Ensayos y conferencias (F. Costa & E. Castro, Trads.). Barcelona: Anagrama. (Obra original publicada em 2005) & Schopenhaeur, A. (2011). O Mundo como Vontade e Representação (M. F. Sá Correia, Trad.) (4ª ed.). Rio de Janeiro: Contraponto. (Obra original publicada em 1818)



Imag. 2. Ivan Postiga, "Memory-Blindness" (2021), Registo fotográfico do processo de construção da obra no âmbito das Residências Artísticas da 2ª Bienal da Ardósia de Valongo 2021, Casa-Museu Dias de Oliveira, Valongo. © Fotografia do artista.

17-18) onde o "ser" e o "não-ser" se intersectam (Heidegger, 1999, pp. 310-311). Isto é, onde a presença e a ausência se "re-polarizam" (Almeida, 2018, p. 308) e se invisibilizam à medida que se tornam elas próprias visíveis (Kosuth, 1991, pp. 221-222).

De facto, na imagem deste rosto cada pequena falha da imagem "cava" a possibilidade real e fictícia de uma reinvenção da sua história, agora comandada "cegamente" pelos automatismos da memória. Uma memória da máquina onde o espaço é preenchido e reconstruído como uma espécie de tecelagem dos seus próprios "glitches", dos seus próprios processos de apagamento, "pixel por pixel" e "bit por bit", substituindo-os por códigos visuais alternativos, paradoxais (i.e.: cicatrizes, tratamentos e formas de cirurgia) que, como defende Deleuze, falam desses vários tempos: - tanto da possibilidade como da impossibilidade; - da potencialidade quanto da impotência; - da suspensão e da hesitação, - do desaparecimento e da sua "re-inscrição" enquanto evento ou ação (2015 [1969], p. 78).

Mas, mais do que um "crash" no mundo da visualidade maquínica (Lotringer & Virilio, 2005, pp. 80-82), essa "re-inscrição" dá-se também no plano da pintura. Dá-se na sua possibilidade de congelar por segundos que seja esse movimento de "de-



Imag. 3. Ivan Postiga, "Memory-Blindness" (2021), Registo fotográfico do processo de construção da obra no âmbito das Residências Artísticas da 2ª Bienal da Ardósia de Valongo 2021, Casa-Museu Dias de Oliveira, Valongo. © Fotografia do artista.

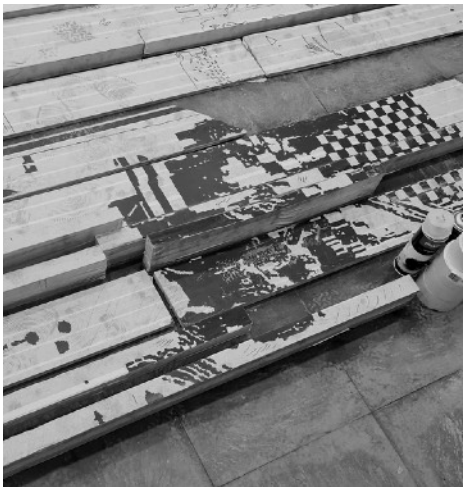
vir-louco"[26] que caracteriza o objeto mnemónico. Dá-se por um gesto pictórico que recupera para o presente não apenas um fragmento de um tempo passado, mas a destruição total de um tempo narratológico, sequencial e cronológico das transformações sofridas pelas coisas, produzindo um relato "outro" dessa história. Um relato novo por cima de uma mesma história ou estórias uma e outra vez, forjando o seu próprio "aqui" e "agora"[27] - para usar uma expressão de Walter Benjamin acerca da fotografia -, onde a pintura parece torcer ainda mais o reconhecimento das coisas, o seu significado e origem, mas, simultaneamente, criar um espaço onde o documento se mescla com a sua natureza pictórica, truncado por ações e resultados que parecem permanentemente "hackear" a sua leitura pela intemporalidade do objeto de arte.

Com efeito, a pintura faz desse défice indesejável de perda de informação da imagem um "superavit" inesperado. Um "object trouvé" onde obsolescências, simultaneamente espontâneas e programadas de um gesto mnemónico, maquínico ou pictórico, se transformam em matéria reveladora, numa fonte de inegável capital estético, simbólico e patrimonial que atuam como uma ponte para a ativação de um novo ciclo mnésico, onde a imagem mnemónica é armazenada e degenerada pelo tempo até se tornar, talvez num futuro próximo ou distante, numa nova linha quebrada. Uma nova porta para uma história incompleta que necessariamente co-

---

[26] O "devir-louco" corresponde a uma força violenta, simultaneamente, "criadora-destruidora" tornada num fluxo, num princípio físico e mental de transformação e mutabilidade de todas as coisas, como seu modo de "engendramento perpétuo", isto é, um estado de movimento descontrolado e vertiginoso "quase" infinito de "figuração-desfiguração". Pode ser visto ainda como uma espécie de escrita compulsiva dos eventos tida como um estado de latência no plano do desejo, assumindo-se como um deslocamento, uma transfiguração das matérias, dos sentidos e da sua significação sem início nem fim. "Devires" são, portanto, infinitos desvios de rota. E, neste sentido, um "devir-louco" é o "modus operandi" da errância per se, como princípio interior da sua manifestação, variação, mudança, vontade e potência impercetíveis e paradoxais (Deleuze & Guattari, 2012 [1980], p. 103). A força do múltiplo, da "alteridade" de um certo nomadismo, daquilo que só pode ser percebido à luz do princípio de mutação, tanto racional como irracional, cego e enigmático (Pelbart, 1998, p.122). A relação fundamental, o limiar entre o pensamento e a loucura, produzindo linhas de fuga, de cisão e de contacto. Ver: Deleuze, G. & Guattari, F. (2012). Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia 2 (A. L., Neto, Oliveira, A. L., Leão, L. C., & Rolnik, S. Trads.) (2ª ed.). São Paulo: Editora 34. (Obra original publicada em 1980) & Pelbart, P. P. (1998). O tempo não-reconciliado. São Paulo: Editora Perspectiva.

[27] **Benjamin**, W. (1931). Little History of Photography. In R. Livingstone et. al. (Trads), M. W. Jennings, H. Eiland & G. Smith (Eds.), *Walter Benjamin: Selected Writings, Vol. 2, Part 2, 1931-1934* (2005) (pp. 507-528). Cambridge, Massachusetts & London, England: The Belknap Press of Harvard University Press.



Imag. 4. Ivan Postiga, "Memory-Blindness" (2021), Registo fotográfico do processo de construção da obra no âmbito das Residências Artísticas da 2ª Bienal da Ardósia de Valongo 2021, Casa-Museu Dias de Oliveira, Valongo. © Fotografia do artista.

meça e acaba todos os dias, que se constrói de todos esses movimentos de um "ir" e "voltar" na transformação da memória em desejo, do passado em futuro" (Didi-Huberman, 2013, p. 44).

A relação entre a pintura e a pedra de ardósia dá-se, precisamente, nesse instante – o do choque de diferentes tempos, de camadas "infraleves" de sentido, onde essa imponderabilidade, esses traços altamente estetizados de memória e de puro apagamento colidem, são "mastigados", vincados, dobrados, torcidos e, por fim, pensados, enquanto imagem - enquanto identidade de um povo, de um gesto e de um lugar. Mas, de igual modo, enquanto "loop" tautológico que nos devolve do domínio da memória à negação e afirmação da mesma, num processo patológico e lacunar interminável de imagens "cambiantes" (Foster, 1983, p. 97).

Imagens que "racham"[28] – no sentido de Deleuze - o modo de ser das coisas, imagens que não se deixam estabilizar abrindo em todas as suas direções um espaço de possibilidade criativa. Isto é, um "multiverso" de "territórios possíveis", caminhos emaranhados, locais desconhecidos, estranhas passagens e imprevistas relações (Foucault, 2000 [1966], p. 10) que nos falam - como diriam os filósofos franceses Sylvère Lotringer e Paul Virilio (2005, p. 101) - da própria "escrita do desastre" contido no território da imagem mnemónica ou da miragem que resta dela, dos seus processos, das suas formas de documentação, das suas disfuncionalidades, ficções e limites aparentes.

Perante tal preposição, o objeto pictórico "joga" com essa construção incessante, fugidia, evanescente, insurgente e tresloucada das coisas (Guattari cit. Pelbart, 2013, pp. 76-77). Translada para o plano da pintura essa luta "caóide" entre "ordem" e "caos", entre os diversos lugares de escrita, leitura e interpretação (i.e.: inscrição; cifragem; recalque; deslocamento; condensação) que necessariamente falam da memória e, por conseguinte, servem de catalisador para a sua ativação e renovação como um possível portal entre um passado inacabado e um futuro sempre reaberto, sempre passível de ser "re-negociado" e "re-significado" pela capacidade que a própria obra de arte tem em tornar-se "contra-memória". Ou, por outras palavras - um símbolo de alteridade.

---

[28] **Deleuze**, G. (1992). Rachar as coisas, rachar as palavras. In P. P. Pelbart (Trad.), *Conversações, 1972-1990* (p. 105-117). São Paulo: Editora 34. (Obra original publicada em 1990)



Img. 5. Ivan Postiga, "Memory Blindness" (2021), Spray acrílico e marcador sobre Ardósia, Dimensões variadas, Exposição "Ground Lab: Ensaios sobre Ardósia" (2021), 2ª Bienal da Ardósia de Valongo 2021, Galeria de Exposições, Fórum Cultural de Ermesinde. © Fotografia do artista.

"Self-Generated-Memories": Notas Conclusivas

Fazendo nossas as palavras do artista belga Francis Alÿs em "Paradox of Praxis 1" (1997) - "sometimes making something leads to nothing" -, poderíamos dizer em tom de inversão da sua lógica que é também esse "nada" o gatilho que nos leva ao encontro de alguma coisa. Ao encontro de um gesto destrutivo que nunca foi meramente sobre destruição. Destrói-se uma tela e criam-se imagens (Jeffries, 2012). Destrói-se uma parte de uma memória, um texto ou um segmento de software e cria-se uma forma de bloqueio à sua leitura. Uma disfuncionalidade no seu tecido. Um obstáculo ou uma forma de oblitera-ção da sua comunicabilidade. Mas, simultaneamente, cria-se uma linguagem "outra" que, no limite, emerge dessa marca de rasura ou apagamento como uma contrainsurgência que se articula, simultaneamente, "dentro" e "fora" desse plano mental, formal ou funcional da imagem (Agamben, 1989, p. 38). Como um espaço "outro", o apagamento está sempre a escrever sobre a memória e esta última, inevitavelmente, a fazer-se de "apagamentos" num circuito de objetos de referência cruzada, de referência "cega" cuja força "caoide" narra em várias frentes (como um "rizoma") um espaço de diferentes, mas de um mesmo acontecimento indivisível.

Uma história una feita de milhares de pequenas histórias contadas e por contar de uma identidade, de um povo e de uma cidade como a de Valongo. Sendo que a obra de arte atua precisamente nesse espaço incerto e sedutor, entre os dois polos subjetivos da história e da "estória", interferindo como objeto "transfigurador do lugar comum" nesse espaço da memória (Danto, 2005 [1981], p. 39), buscando, sobretudo, novas formas de delineamento do passado na experiência contemporânea, alongando a sua estrutura de compreensão no espaço "a-temporal" do objeto artístico e fazendo ver os seus ecos e as suas obsolescências como espaços também de excesso e de transgressão do sentido, tanto de abolição como de uma expansão dos seus códigos mnemónicos e imagéticos. À margem desta ideia, o objeto pictórico surge como uma manifestação metodológica do "desejo pleno", da vontade "desejante"[29] de representar o irrepresentável.

De representar aquilo que, simultaneamente, se perfila da memória de todos e da memória de cada um. Uma memória que só pode ser representada hipoteticamente como uma mera alusão, uma mera referência a um processo de perda contínua - um rosto que a história apagou, que a história ainda não descobriu, mas que perpetua a sensação fugaz e passageira de estarmos diante de qualquer coisa que, ainda que nos sendo distante e quase na totalidade desconhecida, nos remete para a sensação de um "déjà-vu". Isto é, de qualquer coisa que parece estar submersa num certo sentimento de familiaridade ou verossemelhança com outras faces e outros rostos perdidos igualmente na infinitude dos nossos imaginários coletivos, dos nossos mitos e tradições como um rasto e um vislumbre tornado irrastreável no tempo tornado sua "estrutura ausente" (Eco, 1997 [1976], p. 113).

A obra mostra-se, por isso, como "um modo de fazer mundos" - para utilizar uma expressão do filósofo americano Nelson Goodman -, um modo de mover de forma abrupta e "aberrante"[30] as coisas dos seus sítios, de experimentá-los ativamente em toda a sua potência e de destruí-los inclusivamente (Lotringer & Virilio, 2005, p. 21) pela força de um inconsciente ótico (Krauss e Benjamin), maquínico (Deleuze & Guattari) e estético[31]. Ora, são precisamente estas "destruições necessárias" - como as apelida Deleuze - que "falam em nome de uma potência criadora", apta a reverter todas as ordens e todas as coisas (1976 [1962], p. 13). A transfigurar o seu uso, o seu sentido e significado mais profundo e subtil, numa dialética de conti-

29 Derivação do termo "produção desejante" desenvolvido pelos filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari em "O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia 1" (2004 [1972]), onde a noção de "desejo" é entendida como um processo de produção exercido pelos indivíduos que são "máquinas-desejantes" - uma visão que se opõe à conceção freudiana de "inconsciente", onde o desejo é representado teatralmente como pertencendo ao domínio de uma ausência. Construindo um entendimento diferente desse mecanismo do desejo, os autores adotam um modelo produtivo de fábrica: o desejo não é uma força imaginária baseada na falta de objeto, mas uma força produtiva real. A força do desejo inconsciente concebida como vontade de potência, como vontade de criação (p. 239). Ver: Deleuze, G. & Guattari, F. (2004). O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia 1 (J. M. Varela & M. M. Carillho, Trads.). Lisboa: Assírio & Alvim. (Obra original publicada em 1972)

30 **Lapoujade**, D. (2015). *Deleuze, Os Movimentos Aberrantes* (L. G. Santos, Trad.). São Paulo: N-1 Edições. (Obra original publicada em 2014)

31 **Rancière,** J. (2009). *O Inconsciente Estético* (M. C. Netto, Trad.). São Paulo: Editora 34. (Obra original publicada em 2001)

nuidade entre – "criação" e "destruição" – "afirmação" e "negação" (Seitz, 1961, p. 38). - O "visível" e a "pura invisibilidade" (Rancière, 2005 [2000], p. 52).

Sempre que falamos da inclusão da problemática da imagem no domínio da recordação, falamos da possibilidade do "erro" estar inscrita e se inscrever no seu paradoxo (Ricoeur, 2004 [2000], p. 68). Falamos de um sentido que nunca se deixa totalizar - um estado de "ambivalência epistémica" -, isto é, de dúvida permanente em torno do seu conteúdo que nunca se deixa por completo conter e decifrar. Mas, talvez à imagem do que foi dito anteriormente, seja essa a "potência" da obra de arte - a de se tornar o território da anomia e da fragmentação (Foster, 2004, p. 145). De poder operar com a amnésia, a aniquilação da memória ou mesmo a obliteração e/ou erradicação daquilo que jamais pode ser restituído enquanto tal (Buchloh, 1999, p. 95), configurando-o como "outro". Ou seja, como elemento diferencial que, apesar da sua "différance"[32], ressoa e reverbera das ruínas da sua antiga forma, da dissolução ou dispersão total ou parcial das suas figuras e significações – outras possibilidades de existência (Winnicott, 2005 [1971], pp. 115-127). E, talvez seja esse o segredo da obra de arte. O de se tornar um "link" ou um "missing link" - como diria o artista francês Marcel Duchamp - para um entendimento "outro" das coisas (Duchamp cit. Yves, 1984, p. 87). Um entendimento "outro" de nós mesmos, do nosso entorno e das marcas que deixamos nele, esperando que elas possam abrir não uma, mas várias portas e janelas para olharmos essas múltiplas camadas culturais do passado, abrindo sentidos para escrevermos o futuro. Um futuro duplamente liberto e duplamente preso a essa condição de memória, cujas falhas adquirem contornos poéticos (Lange, 2005, p. 135), capazes de "curte-circuitar" o real, de impregná-lo e implodi-lo de mutabilidade, contradição e excesso de sentido, até se tornarem por direito próprio - "num monumento criativo" (Moles, 1972, p. 90). Ou, talvez, pura e simplesmente em - "self-generated-memories"[33].

"We are not the result of error but, I would say, a complete success of it."

(Lotringer & Virilio, 2005, p. 95)

32 **Deleuze**, G. (2006). Diferença e Repetição (L. Orlandi & R. Machado, Trads.) (2ª ed.). Rio de Janeiro: Graal. (Obra original publicada em 1968)

33 **Derrida**, J. (1993). *Memoirs of the Blind: The Self-Portrait and Other Ruins* (P-A. Brault & M. Naas, Trads.). Chicago, Illinois: University of Chicago Press.

Referências Bibliográficas

Agamben, G. (1989). The Archive and Testimony. In C. Merewether (Ed.), The Archive: Documents of Contemporary Art (2006) (pp. 38-40). London: Whitechapel Gallery Ventures Limited & Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Almeida, B. P. (2018). Arte e Infinitude. O Contemporâneo: Entre a Arkhé e o tecnológico (O Seminário de Serralves). Lisboa: Relógio D'Água Editores.

Alÿs, F. (1997, Mexico). Paradox of Praxis 1 (Sometimes making something leads to nothing), Video, 5:00 min. Acedido a 27 novembro, 2022, em https://francisalys.com/sometimes-making-something-leads-to-nothing/

Atkins, G. D. (1983). Reading Deconstruction, Deconstructive Reading. Kentucky: The University Press of Kentucky.

Buchloh, B. H. D. (Spring, 1999). Gerhard Richter, Arias: Das Archiv der Anomie, October, nº 88, pp. 17-45.

Danto, A. C. (2005). A transfiguração do lugar comum: Uma filosofia da arte (V. Pereira, Trad.). São Paulo: Editora Cosac Naify. (Obra original publicada em 1981)

Deleuze, G. (1976). Nietzsche e a Filosofia (R. J. Dias & E. F. Dias, Trads.). Rio de Janeiro: Editora Rio. (Obra original publicada em 1962)

_____ (2015). Lógica do Sentido (L. R. S. Fortes, Trad.). São Paulo: Editora Perspectiva. (Obra original publicada em 1969).

Didi-Huberman, G. (2013) Que emoção? Que emoção! (Ciscato, C., Trad.) São Paulo: Editora 34.

Eco, U. (1997). A Estrutura Ausente: Introdução à pesquisa semiológica (P. Carvalho, Trad.) (7ª ed.). São Paulo: Editora Perspectiva. (Obra original publicada em 1976)

Foster, H. (1983). The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture. Washington, D. C.: Bay Press.

_____ (Fall, 2004). An Archival Impulse. October, nº 110, pp. 3-22.

Foucault, M. (2000). As Palavras e as Coisas: Uma Arqueologia das Ciências Humanas (S. T. Muchail, Trad.) (8ª ed.). São Paulo: Martins Fontes. (Obra original publicada em 1966)

Freud, S. (1925). A Note Upon the Mystic Writing Pad. In J. Strachey (Ed.), The Ego and the ld and Other Works. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Vol. XIX (1923-1925) (2001) (pp. 227-232). London: Vintage.

Green, R. (2002). Survival: Ruminations on Archival Lacunae. In C. Merewether (Ed.), The Archive: Documents of Contemporary Art (2006) (pp. 49-56). London: Whitechapel Gallery Ventures Limited & Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Heidegger, M. (1999). Pathmarks (W. McNeill, Ed.). Cambridge, Massachusetts: Cambridge University Press. (Obra original publicada em 1967)

Jeffries, S. (2012). Gustav Metzger: 'Destroy, and you create'. The Guardian, Art, Interview. Acedido a 27 novembro, 2022, em https://www.theguardian.com/artandde-sign/2012/nov/26/gustav-metzger-null-object-robot

Kosuth, J. (1991). Art after philosophy and after: Collected writings, 1966-1990 (G. Guercio, Ed.). Cambridge, Massachusetts & London: The MIT Press.

Lange, C. (2005). Bound to Fail. In L. Le Feuvre (Ed.), Failure: Documents of Contemporary Art (2010) (pp. 131-137). Whitechapel Gallery, London & Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Lotringer, S. & Virilio, P. (2005). The Accident of Art (M. Taormina, Trad.). Los Angeles, Califórnia: Semiotext(e).

Merewether, C. (Ed.) (2006). Introduction // Art and the Archive. In The Archive: Documents of Contemporary Art (2006) (pp. 10-17). London: Whitechapel Gallery Ventures Limited & Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Moles, A. (1972). Notes pour une typologie des événements. Communications, nº 18, pp. 90-96.

Pelbart, P. P. (2013) O Avesso do Niilismo: Cartografias do Esgotamento. São Paulo: N-1 Edições.

Rancière, J. (2005). A partilha do sensível: Estética e política (M. C. Netto, Trad.). São Paulo: Editora 34. (Obra original publicada em 2000)

Ricoeur, P. (2004). Memory, History, Forgetting (K. Blamey & D. Pellauer, Trads.). Chicago: University of Chicago Press. (Obra original publicada em 2000)

Seitz, W. C. (1961). The art of assemblage. New York: The Museum of Modern Art.

Winnicott, D. W. (2005). Playing and Reality. East Sussex: Psycology Press. (Obra original publicada em 1971)

Yves, A. (1984). Marcel Duchamp: Plays and Wins. New York: Gallery Yves Arman.

Ensaios (cegos) sobre um caminho: A "deriva" como princípio desnormativo da "paisagem" no contexto da investigação artística

MARIA REGINA RAMOS

"Creio que a natureza encerra um subtil magnetismo que, se inconscientemente nos rendermos a ele, dará um rumo aos nossos passos"

(Thoreau, 2018 [1862], p. 33)

“Pisoteando” o mundo: O movimento dos pés como “imagem-paisagem”

Uma “paisagem” pode ser qualquer coisa. Por mais esforço que façamos para levar o termo ao seu limite é, substancialmente, difícil extravasar o seu território. Diante do nada branco e do nada preto, continuamos presos, tangencialmente, a uma condição simbólica e sensorial que inscreve tudo o que vemos no domínio conceptual dessa palavra. Porém, ainda que as linhas do horizonte pareçam carregar consigo, inevitavelmente, a sugestão da paisagem no olhar que corre paralelo ao fio do horizonte (Castro, 2006, p. 14) - isto é, a linha imaginária que separa a terra do céu e que, em tudo, nos lembra uma convenção da história da pintura e da Arte em geral -, a noção “paisagem” é também qualquer coisa que transcende o olhar. Que não se limita a ele. E que, portanto, inscreve outras impressões no seu domínio.

No seio de tal horizonte de múltiplas possibilidades - todas elas compreendendo a relação do “eu” que olha para o mundo -, raramente observamos uma paisagem do ponto de vista dos pés. Esquecemo-nos, muitas vezes, que são eles que “veem”. Ou, melhor dizendo, que são eles que mapeiam, percorrem e inscrevem o corpo no território, e por extensão de ideias, o próprio ato de contemplar um determinado lugar.

Independentemente da época, o certo é que “pôr-se a caminho” – caminhar - sempre significou uma parte essencial da nossa natureza, sendo que tudo aquilo que fazemos hoje e que nos distingue das outras espécies pode ser verificado nas origens da nossa marcha (Kagge, 2018, p. 181). “Foi caminhando que o homem começou a construir a paisagem natural que o circundava. Foi caminhando que, no último século, se formaram algumas categorias com as quais interpretar as paisagens urbanas que nos circundam [...] o caminhar transformou-se numa fórmula simbólica que tem permitido que o homem habite o mundo” (Careri, 2013 [2002], p. 27). Sem dúvida, a história das origens da humanidade é uma história do caminhar, uma história de migrações dos povos e de intercâmbios culturais ocorridos ao longo de trajetos intercontinentais que, por meio das incessantes caminhadas praticadas pelos primeiros homens que habitaram a terra, permitiram inaugurar uma operação lenta e complexa de apropriação e de mapeamento do território (Id., Ibid., p. 44).

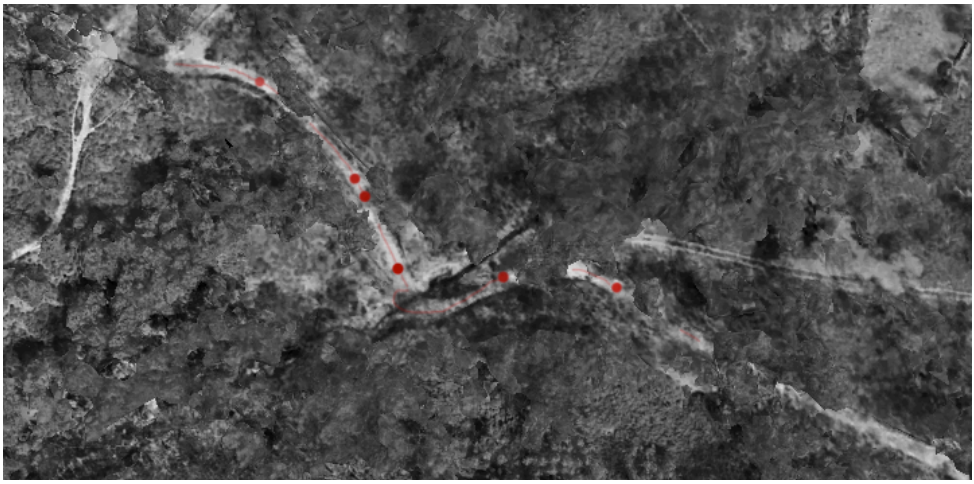
Nas terras de Valongo sentimos esse lastro temporal deixado pela presença romana na transformação da história das suas paisagens, manifesto nos vestígios deixados pelas ações de mineralização de antimónio e ouro ocorridas ao longo do século I d. C. (Época de Augusto), que colocam diante de nós a intuição de todas essas camadas narratológicas e geológicas sobrepostas que se apresentam ao olhar. Refletir em torno desta problemática, talvez pressuponha hoje um repensar o modo como nos relacionamos com o espaço que nos rodeia. Até porque, “desde sempre, caminhar tem tudo a ver com pensar e com as questões que estão na base da filosofia: quem somos, onde estamos, para onde vamos; porque caminhar exprime, como poucas experiências, essa abertura para o mundo e para si mesmo” (Labbucci, 2013 [2011], p. 33).

No plano da prática artística, o sentimento pode ser, apesar de todas as dissemelhan-



Imag. 1. Maria Regina Ramos, "Mapeando o lugar (41°10'59'N 8°29'39'W)" (2021), Processo de documentação fotográfico "in situ" realizado no contexto de um passeio coletivo ao Parque Paleozoico no decorrer das Residências Artísticas da 2ª Bienal da Ardósia de Valongo. © Fotografia da artista.

ças, um tanto igual, já que mais do que simplesmente movermos os nossos pés numa determinada direção, caminhar representa a hipótese criativa de romper com os limites de uma conceção de "paisagem", fundamentalmente, assente numa dimensão ótica, introduzindo à experiência da mesma - o plano dos pés. O plano de uma palpação do mundo, cuja natureza é de uma sensorialidade primordialmente matérica, na qual se encontra inscrita a performatividade do gesto. Esta ideia de "corporalidade", de pulsão do corpo a partir da própria experiência com o lugar, é precisamente o ponto de partida para pensarmos o gesto de criação, uma vez que - tal como argumenta o filósofo francês Henri Bergson em "Matière et Mémoire" (1939) -, esta "ação do corpo" ("body-action") à qual, necessariamente, nos submetemos é decisiva no processo do conhecimento, não só através de sensações, mas, sobretudo, de ações, no sentido em que faz emergir os significados do mundo ao mesmo tempo que organiza a produção de sentidos, transformando o corpo em algo mais amplo que a própria consciência (Bergson cit. Gonçalves, 2019, p. 174). Ou, como diria o filósofo americano Edward S. Casey, um "companheiro constante e realizador da experiência": "Eu estou com o meu lugar circundante na medida em que estou a experimentá-lo com o meu corpo; e estou com o meu corpo na medida em



Imag. 2. Maria Regina Ramos, "Mapeando o lugar (41'10'59'N 8'29'39'W)" (2021), Vista aérea_Google Maps, Simulação de um dos percursos realizados "in situ", Parque Paleozoico de Valongo. © Fotografia da artista.

que experimento a paisagem que se descortina ao meu redor. Eu existo com ambos ao mesmo tempo" (2005, XXI). "Pois, o corpo não é apenas um instrumento, um ponto de aplicação. É a base da minha 'implantação' na terra" (Merleau-Ponty cit. Casey, Ibid., p. 103).

Mas, então, – Como produzir, no contexto da prática artística, uma simbiose entre estes dois modos distintos de vivenciar e experienciar o território? – De que forma é que estes – o olhar e o caminhar - podem modificar e/ou interferir naquilo que definimos e entendemos hoje por "paisagem"?

Diálogos com o solo: Um olhar aproximado

Em "Arqueologia de um percurso" - proposta desenvolvida no seguimento das Residências Artísticas da 2ª Bienal da Ardósia -, a investigação do corpo no espaço transformou-se na relação dialógica e quase-umbilical entre o olho que perceciona a paisagem e os pés que a mapeiam. Isto é, num processo de intervenção poética no território, marcado por movimentos de "mapeamento" pictórico feitos passo a passo em diálogo com a experiência da própria caminhada. Seguindo esta metodologia de colocar um pé a frente do outro enquanto processo de experimentação do lugar, a obra nasce da vontade de reconstituir um fragmento de um percurso - um passeio coletivo realizado ao Parque Paleozóico de Valongo –, mediante a captação de uma série de etapas e momentos nos quais estão compreendidos e subentendidos os gestos de andar e de caminhar que, tal como argumenta Casey, são a maneira mais literal e reveladora pela qual o nosso corpo em movimento se inscreve no território (Id., Ibid., p. 104). Ou, por outras palavras, está em conexão fenomenológica e cinestésica com a terra, "indo de um ponto a outro", sentindo-se corporal e

psiquicamente em união com a materialidade do seu entorno imediato, trazendo o seu próprio corpo para a relação síncrona com o corpo do mundo que o rodeia (Id., Ibid., p. 179).

Atravessada pela ideia errática de um trajeto deambulante pelo lugar, "Arqueologia de um percurso" apresenta-se como o relato dessa presença de um corpo que anda, atua e intervém na paisagem, como impressões fugidias dessa experimentação do território em primeira pessoa, desses trajetos aleatórios, dessas "psicogeografias" (Debord, 1956 & 1958). Sendo que, dessa "experimentação em contato com o real" – como diriam os filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari (Deleuze & Guattari cit. Casey, 2005, p. 181) -, transitam marcas, fragmentos e vestígios de um "micro e macro-cosmos" de natureza quase arqueológica que, contrariando um olhar mais imediato que surge associado às nossas características fisionómicas e que, em consequência do nosso corpo, nos fazem apreender o espaço de um ponto vista mais global (unificado num todo), resultam em vistas aproximadas – "close-ups" -, onde as particularidades e idiossincrasias mais ínfimas de um mundo que aos nossos olhos é aparentemente "impercetível" são enaltecidas e colocadas ao nível do observador. Ao situar aquilo que aparentemente é reconhecível sob um ponto de vista aproximado e analítico, para além de projetado para a frente, o olhar é, ao mesmo tempo, convidado como que a desviar-se e a fixar-se em baixo, abandonando a linha do horizonte para se aproximar de uma dimensão muito mais chegada à geologia, nomeadamente, às matérias que fazem parte da formação da terra – diga-se, a ardósia – e que estão sujeitas aos acontecimentos e às transformações que nela ocorrem.



Imag. 3. Maria Regina Ramos, "Arqueologia de um percurso" (2021), Estudo de composição composto pela junção de fragmentos de um trajeto (Parque Paleozoico de Valongo), Montagem fotográfica. © Fotografia da artista.



Imag. 4. Maria Regina Ramos, "Arqueologia de um percurso" (2021), Reconstrução de um trajeto sobre Ardósia, Registo fotográfico do processo de trabalho no âmbito das Residências Artísticas da 2ª Bienal da Ardósia de Valongo 2021, Casa-Museu Dias de Oliveira, Valongo. © Fotografia da artista.

Nesse movimento de trasladação de um universo de marcas e vestígios de natureza arqueológica (dimensão natural) para o plano da imagem bidimensional (dimensão intelectualizada, própria do território da arte), o espaço é impregnado de novas leituras e significados que se desdobram para o plano do simbólico, sob a forma de uma coleta de impressões fragmentadas. Perante uma imagem apenas parcial do mundo natural (i.e.: pequenos apontamentos de vegetação, "naturezas-mortas", matéria orgânica caída sobre o chão), o corpo negro da ardósia transforma-se não só num veículo para a experimentação dessa sucessão de camadas geológicas que formam a pedra e que, inevitavelmente, nos remetem para a força do chão, do solo, da terra; como, simultaneamente, a experiência é absorvida na própria obra, no sentido em que, se por um lado, revela o registo do trabalho do corpo sobre o espaço natural, propiciando a partilha da sua realização e o conhecimento dos seus postulados, por outro lado, surge como instância de mediação entre dois tempos e dois lugares: - O tempo singular e irrepetível da atividade que regista (ação performativa). E o tempo e o lugar do espectador (contexto expositivo) diverso e plural em que a natureza da arte se apropria já do tempo e do lugar "outro" em que a artista se confrontou com a natureza (Fernandes, 2001, p. 106).

Em linha com essa perspetiva, "Arqueologia de um percurso" é, sobretudo, uma porta dialógica para com o lugar que processa. Ou seja, o registo de um mapeamento num sentido quase cartográfico/topográfico do termo de marcas, estratos e impressões físicas e cognitivas, e a sua tradução temporal num objeto diacrónico composto pelos diversos tempos que compõem a ação: - a "viagem" feita a pé na paisagem (Parque Paleozóico); - o cartografar desses múltiplos trajetos errantes realizados no espaço físico do lugar, através do "pisotear" a terra e do registo fotográfico desses elementos que constituem o chão; - processos de manipulação e montagem de imagens; - transposição dos blocos negros de ardósia para o espaço do atelier (Casa-Museu Dias de Oliveira); - reencenações gráficas com recurso ao desenho e à pintura sobre a superfície texturizada da pedra; e, por último, transladação desse universo de traços "fugidios" para o contexto expositivo (Galeria de Exposições do Fórum Cultural de Ermesinde e espaço público da cidade de Valongo).

No meio de alusões dispersas, elementos vagos, meros apontamentos e reminiscên-



Imag. 5. Maria Regina Ramos, "Arqueologia de um percurso" (2021), Registo fotográfico do processo de construção da obra no âmbito das Residências Artísticas da 2ª Bienal da Ardósia de Valongo 2021, Casa-Museu Dias de Oliveira, Valongo.
© Fotografia da artista.

cias, o olhar do observador é conduzido para uma espécie de imersão sugestiva, potenciada pela possibilidade de uma aproximação cúmplice e partilhada a esse gesto performativo e meditativo que, no limite, se encontra inscrito no próprio ato de pintar. Sendo que os elementos da pintura e do desenho que constituem a imagem representam esse lado mais ativo do gesto que propõe torções, afirma percursos e proporciona deambulações, uma vez que, mais do que um registo exato da realidade, exprimem o modo como o lugar é experienciado e especulado em novas paisagens que, em tudo, representam novas realidades enquanto metáforas de novos modos de ver e de sentir o mundo.

Ao assumir uma configuração e disposição espacial fragmentadas, onde figura e fundo aparecem cruzados de forma indissociável, numa imagem que se prolonga até aos limites do suporte, esbatendo qualquer sentido de orientação (nomeadamente, de

cima e baixo, esquerda e direita), a obra parece expandir-se como as raízes de um "rizoma", em direção a um aparente "lugar sem forma". Isto é, um lugar, simultaneamente, conhecido e desconhecido que se desdobra num misto entre a materialidade física do espaço real e a imaterialidade mental indefinida e contínua da sua forma.

Na malha de traços abstratos que compõem a superfície da pintura, o espectador é, assim, não só convidado a realizar uma espécie de percurso por imagens ficcionais dos trajetos realizados "in situ", mas, simultaneamente, desafiado a estabelecer um diálogo entre as suas próprias experiências e memórias com as experiências e memórias que lhe são facultadas, num diálogo e reflexão permanentes que se desdobram entre o pensamento e a prática artística.

Dentro desta lógica, a obra é apresentada como uma espécie de poesia geográfica, cujas marcas captadas evocam a sensação do lugar, os tempos e as distâncias percorridas que, consequentemente, nos permitem estabelecer paralelos com a experiência real da artista e o modo como podemos perceber e interpretar o território enquanto "caminhamos" através dele. E, neste sentido, toda a obra está construída num diálogo inseparável entre diferentes intensidades de linhas e pequenos apontamentos de cor, funcionando como um rasto, um segmento de trajeto desse "micro-cosmos" de natureza que, em diálogo com a ação dos nossos pés, nos remete para uma dimensão horizontal da paisagem, mais próxima dessa ideia de mapeamento, cartografia e/ou arqueologia.

A sua materialização dá-se, portanto, na composição final formada pela pintura





Imag. 6 e 7. Maria Regina Ramos, "Arqueologia de um percurso" (2021), Detalhe, Spray acrílico e marcador branco sobre Ardósia, Dimensões variadas, Exposição "Ground Lab: Ensaios sobre Ardósia" (2021), 2ª Bienal da Ardósia de Valongo 2021, Galeria de Exposições, Fórum Cultural de Ermesinde. © Fotografia da artista.



Imag. 8. Maria Regina Ramos, "Arqueologia de um percurso" (2021), Vista geral do contexto expositivo, Spray acrílico e marcador branco sobre Ardósia, Dimensões variadas, Exposição "Ground Lab: Ensaios sobre Ardósia" (2021), 2ª Bienal da Ardósia de Valongo 2021, Galeria de Exposições, Fórum Cultural de Ermesinde. © Fotografia da artista.

sobre o corpo negro da ardósia que permanece como registo, documento e testemunho da existência de um acontecimento. Isto é, como "experiência transformada", como discurso ou lugar constitutivo da memória, como "poética do espaço" (no sentido do filósofo francês Gaston Bachelard) e, finalmente, como persistência daquilo que foi captado e observado.

Um percurso rigorosamente esquematizado, feito de passos, pausas e gestos ritualizados onde todo o corpo está envolvido, constituindo-se como um duplo "ato desejante" - de transmutação de fluidos naturais em conceito estético e vice-versa (Silva, 2001, p. 27), onde a elementaridade do solo é mostrada como invadindo a fabricação da obra e onde o objeto artístico é-nos apresentado como a conceptualização do próprio trajeto num diálogo que conecta o plano da visão com o plano do chão – o plano dos pés.

"Caminhos" para uma conclusão

Num mundo onde as inovações tecnológicas parecem afastar-nos, cada vez mais, da experiência direta com o meio ambiente, empurrando-nos para uma experiência paralela proporcionada e produzida pela cultura digital, "Arqueologia de um percurso" surge como um ato de insubordinação a essa ideologia, ao colocar o corpo real da artista e o corpo virtual do espectador em íntimo contato com a matéria inerte da tinta e a materialidade viva do lugar, reiterando a consciência da arte e da criação como um programa de interpretação do mundo, no qual o corpo é um agente ativo tanto na sua seleção quanto na sua posterior transformação e metamorfose (Fernandes, 2001, p. 104).

Dentro deste contexto, a obra corresponde não só a esse elemento que capta essa "aventura" pelo lugar – Parque Paleozóico -, narrando-a sob a forma de um "outro" território que reitera fragmentos e vestígios do primeiro, como também, a esse jogo de retroação que faz com que nesse processo algo seja acordado, perturbado e, invariavelmente, deslocado para um "outro" espaço físico e mental, expresso na experiência do pintar. E, neste sentido, torna-se numa presença pictórica com vida própria que, excedendo a sua origem geográfica delimitada, pode ser lida dentro de uma dinâmica de perpétua reconfiguração do lugar. Isto porque, a paisagem não se inicia apenas a partir de uma questão de um olhar contemplativo, mas antes, de uma postura participativa de quem atua sobre o objeto contemplado, neste caso, um lugar pré-existente que é de algum modo trazido para o presente, num novo raciocínio capaz de revelar a impercetibilidade da sua natureza que não é nem um dado objetivo nem uma ilusão subjetiva, mas possivelmente, uma experiência irrepetível e insubstituível que abre a paisagem a todo um novo mundo de novas "territorialidades" onde o "eu" está compreendido.

Aquilo que "Arqueologia de um percurso" propõe é, por isso, uma conceção de paisagem renovada que representa, estrutura e simboliza o espaço material – Parque Paleozóico - e o espaço imaterial - emoção/imaginação -, num novo "território processado intelectual e esteticamente" (Andrews cit. Castro, 2006, p. 3). Um território móvel repleto de "cartografias cambiantes", onde "o corpo faz-se massa da terra que pisa. E assim, progressivamente, já não habita a paisagem: é a paisagem" (Gros, 2015 [2009], p. 93).

Referências Bibliográficas

Careri, F. (2013) Walkscapes: O caminhar como prática estética (F. Bonaldo, Trad.). Barcelona: GG. (Obra original publicada em 2002)

Casey, E. S. (2005). Earth-Mapping: Artists Reshaping Landscape. Minneapolis, Minnesota & London: University of Minnesota Press.

Castro, L. (2006, junho 28). Antes e Depois da Paisagem. APHA, Associação Portuguesa de Historiadores da Arte: A Paisagem, boletim nº 3, pp. 1-19. Acedido a novembro 13, 2022, em https://apha.pt/wp-content/uploads/boletim3/LauraCastro.pdf

Debord, G. (1956, décembre). Théorie de la derive. Les Lèvres nues, nº 9. & (1958, décembre). Théorie de la derive. Internat. Situationniste, nº 2.

Fernandes, J. (2001). Alberto Carneiro: a evidência da natureza na construção da relação humana com o mundo. In C. Pereira (Coord.), Alberto Carneiro (pp. 104-109). Santiago de Compostela, A Coruña: CGAC – Centro Galego de Arte Contemporânea.

Gonçalves, V. (2019). Intertwining Body and Lanscape: Petrarch, Rousseau and Nietzsche. In A. V. Serrão & M. Reker (Eds.), Philosophy of Landscape: Think, Walk, Act (pp. 173-188). Lisboa: Centre for Philosophy at the University of Lisboa.

Gros, F. (2015). Andar, una filosofía (I. González-Gallarza, Trad.) (3ª ed.). Madrid: taurus. (Obra original publicada em 2009)

Labbucci, A. (2013). Caminhar, uma revolução (S. Maduro, Trad.). São Paulo: Martins Fontes. (Obra original publicada em 2011)

Kagge, E. (2018). A Arte de Caminhar: Um Passo de Cada Vez (M. C. Henriques, Trad.). Lisboa: Quetzal Editores.

Silva, R. H. (2001). Alberto Carneiro: os corpos da escultura. In C. Pereira (Coord.), Alberto Carneiro (pp. 24-31). Santiago de Compostela, A Coruña: CGAC – Centro Galego de Arte Contemporânea.

Thoreau, H. D. (2018). Caminhada (M. Afonso, Trad.) (3ª ed.). Lisboa, Portugal: Antígona. (Obra original publicada em 1862)

SEMINÁRIO

Diálogos com a pedra: Pensar a ação e investigação nas residências artísticas e tecnológicas Ground LAB II Bienal de Ardósia de Valongo

22.10.2021
Forum Cultural de Ermesinde

Coordenação:
Domingos Loureiro e Graciela Machado

Programa:

ANA SOFIA RIBEIRO
Ensaios litológicos sobre a memória e caraterização do território de Valongo

ANA MOURALINHO
A memória do gesto

ANTONIO REGIS DA SILVA
Readaptação de dispositivo litográfico portátil Model 002
Impressão sobre a pedra de ardósia

INÊS AMORIM
Reflexões sobre o soleto como forma orgânica de pensar o industrial

IVAN POSTIGA
Imagens Disfuncionais: A errância tecnológica como processo de transformação e re-significação da memória

MARIA REGINA RAMOS
Rastos de um território percorrido: A experiência do caminhar como dispositivo de investigação em arte

MARTA BEŁKOT
Memory cards

ANA SOFIA RIBEIRO
Ensaios litológicos sobre a memória e caraterização do território de Valongo

Sinopse:
A conversa com Ana Sofia Ribeiro compacta o processo e a prática artística subsequente da residência artística Ground LAB da 2a Bienal de Ardósia de Valongo. Nela é apresentado o diálogo criado entre a autora e a ardósia, a partir de estudos sobre a natureza da matéria e da sua formação geológica, com o objetivo de encontrar um elo de ligação entre a caracterização do território e a memória da própria autora, sendo também ela natural do próprio local de estudo. Esta conversa tem assim como fim contextualizar o objeto de arte no espaço público em Valongo e dar a conhecer à comunidade a sua existência.

Biografia:
Porto, 1997.
Iniciou a sua obra na Faculdade de Belas Artes do Porto, onde tirou a licenciatura e mestrado em Pintura, desenvolvendo uma prática que se apresenta como um laboratório de experimentação da matéria como matriz de compreensão do território face as inquirições sociopolíticas de um tempo corrente. Atualmente é aluna de doutoramento em Artes Plásticas, onde trabalha nas áreas da psicanálise, ecologia e pintura, convocando na sua prática a dupla vocação paradoxal entre um micro e macrocosmos, inter-relacionar à integração do homem na Natureza. Bolseira FCT.


Ensaios litológicos sobre a memória e caracterização do território de Valongo
Ana Sofia Ribeiro
Diálogos com a pedra
Pensar o atelier e investigação nas residências artísticas e tecnológicas
GroundLAB – 7ª Bienal de Artesa de Valongo

ANA MOURALINHO
A memória do gesto

Sinopse:
No contexto desta residência houve uma intenção de aproximação com a comunidade, com o local geográfico e as suas especificidades, em particular a exploração e o uso da ardósia assim como a história e produção do biscoito.
O projeto surge após a visita à biscoitaria Valonguense, a produção artesanal destes biscoitos transporta consigo uma memória das receitas e do modo de fazer de antigamente, assim como o corpo de quem os faz transporta a memória do gesto.
As três peças compostas por doze soletos cada uma, revelam a branco duas formas circulares e uma oval, resultado da reprodução de três movimentos distintos inspirados no gesto de fazer um biscoito.

Biografia:

Lisboa, 1994.
Licenciada em Desenho na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.
Frequenta o Mestrado em Artes Plásticas, na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto
Desde cedo se interessou pelas artes, vendo no desenho a sua maior expressão. Ainda sonha em tornar a sua aptidão pelas artes um super-poder.
O seu trabalho reflete a sua admiração pelo peso
e leveza das imagens, as suas obras são o encontro entre memória, a sua percepção do real e a imaginação.

Exposições Colectivas: "12x12". 2015-2020, "Libert'Art". 2016-2018, "Os outros 180". 2016, "Rés-Vés". 2016, "1º Prémio Paula Rego". "Contra/Tempo". 2017, "Novos Olhares sobre o Côa". 2017, "Pint'Arruda". 2018, "Direito Às Histórias". 2021, "Modos de Editar - Entre cópia e original". 2021

Exposições Individuais: "3 anos, um curso do Universo". 2016, "Janelas ao Largo". 2019.



ANTONIO REGIS DA SILVA
Readaptação de dispositivo litográfico portátil Model 002
Impressão sobre a pedra de ardósia

Sinopse:
O trabalho em desenvolvimento visa construir um dispositivo litográfico portátil para ser utilizado *in situ.* Para a produção deste modelo, foram seguidos os processos iniciais de uma reconstrução baseada no modelo de Aloys Senefelder (1820), que, entretanto, sofreu adaptações para ser utilizado com pedras alternativas. O conceito do trabalho parte da ideia de explorar em Portugal, devido à sua riqueza geológica, pedras locais que possam ser utilizadas para fins de impressão litográfica.
Houve a necessidade de rever os pontos principais do dispositivo para que fosse funcional, equacionando os elementos em função do peso – que tem a ver com maior ou menor facilidade de transporte -, dimensão da peça, bem como outros ajustes que têma a ver com o fato de que, geralmente, as pedras alternativas são cortadas em dimensões diversas das pedras originalmente usadas para litografia.
De forma a que o processo de impressão resultasse favorável, às ideias iniciais foram acrescentadas experimentações de soluções, nas quais a pressão aplicada à pedra fosse desenvolvida como ajustadores que seguiram as experimentações do modelo do primeiro dispositivo.
Assim, a pressão passa a ser um ponto revelante para a impressão, e, neste novo modelo, a pedra é posicionada no topo do dispositivo, de modo que a forma de impressão vem no sentido de cima para baixo, ao contrário do proposto nos estudos feitos anteriormente. Trata-se de uma alteração desenvolvida para que o dispositivo possa apresentar novas variações. Por sua vez, a tampa superior neste modelo está desenhada para prender a pedra durante o processo, e os ajustes para o posicionamento da pedra foram feitos a partir do observado durante a utilização da peça in situ. Deste modo, esses ajustes foram programados para que se possa utilizar pedras com uma mesma dimensão, mas com capacidade de suportar diferentes espessuras e tamanhos.
A utilização do dispositivo permitiu-nos fazer novas observações de mudanças que serão implementadas na fase final da residência tecnológica.

Impressão sobre Ardósia

Para a residência tecnológica os processos estão focados em explorar as possibilidades da utilização da pedra de ardósia para fins de impressão litográfica. Devido à cor da ardósia, o processo de impressão sobre esta pedra requer novos estudos para que as tintas venham a ser funcionais e possam ficar visíveis no momento de impressão. Esta especificidade foi o mote para uma releitura dos modos e usos tecnológicos na produção de tintas com a tonalidade em branco, off-white e pale beige. Essas tintas trouxeram a possibilidade de tornar visível o desenho sobre a pedra, lembrando que se trata de tipos alternativos de pedras sendo usados na litografia. A partir deste estudo do uso da tinta litográfica, notou-se que sempre que a pedra de ardósia for utilizada para o processo de impressão litográfica será necessário acrescentar uma parte de tons como vermelho, amarelo ou azul na composição da tinta litográfica a ser utilizada. A cor litográfica geralmente será o preto, e depois do referido acréscimo as tonalidades resultaram em:

- vermelho + preto = marrom escuro;
- amarelo + preto = verde escuro;
- azul + preto = azul escuro.



Biografia:
Brasil, 1968.
Formado em Fine Arts pela University of Sussex, Reino Unido
Mestrado Especialização em Artes Plásticas e Artes Visuais, Universidade de Évora, Portugal. Frequenta o Doutoramento em Artes Plásticas, na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Bolseiro FCT. Membro investigador do i2ADS.
Como artista e curador, Antonio investiga como a arte pode operar de forma autónoma e também criaR situações e encontros que permitem ao observador responder e participar. Explora como dicotomias de ordem e desordem são produtos das sociedades e considera como responder em nossas interações e ambiente.
Como co-fundador e curador do coletivo internacional de artistas "What's Your Location?", Antonio reuniu e participou de exposições de grande sucesso e continua a colaborar em novas exposições e eventos internacionalmente.

INÊS AMORIM
Reflexões sobre o soleto como forma orgânica de pensar o industrial

Sinopse:
Esta conversa incorpora algumas das preocupações inerentes à experiência da residência artística Ground LAB da 2ª Bienal de Ardósia de Valongo. Nela a artista pretende dar a conhecer a relação direta e corporal com a espacialidade e o tempo presente da matéria.
Devido às características petrofísicas e geomecânicas, o revestimento em escama está usualmente relacionado com a finalidade do soleto. Utilizado em fachadas ou em telhados, a forma semi-ovalar de ardósia, transforma-se num dos alicerces de uma indústria que tem como base um sentido de comunidade. Deste modo, a conversa pretende dar a conhecer a estrutura de um projeto que pensa a matéria e a expande numa prática e investigação artística. Uma busca entre um orgânico e um industrial, talvez.

Biografia:
Viana do Castelo, 1997.
Licenciatura em Artes Plásticas - Pintura. Frequenta o Mestrado em Artes Plásticas - Pintura, na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.
Utilizando como suporte o próprio mundo, articula o procedimento e embate do corpo pictórico com a apresentação da realidade. Ao reciclar formas espaciais/temporais, com a experimentação pictórica, o mundo real é o fornecedor da matéria prima - a qual coleta, desconstrói e reatribui no plano artístico.
Esse fazer-se da obra caracteriza a sua performance em relação à arte, havendo uma relação direta e corporal com a espacialidade e o tempo presente na matéria. Há uma desconstrução do espaço, tempo e pensamento humano. Uma busca entre um orgânico e um industrial talvez.

Exposições Coletivas
2021 "Sopas de Cavalo Cansado"

2021 "Elipse Zero|Null Ellipse" oMuseu, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, PT
"Amuse Boûche" Galeria Cozinha, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, PT, 2021
2020 "Da Sombra", Fórum Cultural de Ermesinde, Ermesinde, PT
2020 "Desenhar na incerteza – Do processo ao projeto #3", oMuseu, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, PT
2019 "Sandbox", Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, PT
2019 "Do Avesso", Galeria Cozinha, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, PT
2017 Exposição de Camélias do Porto, Estação de Metro de S.Bento, Porto, PT
2017 "Desapego" no Ciclo de Performance "A-NO-MI-A" Viana do Castelo, PT
2017 "APTA", na 19a edição de "Arte na Leira" Arga de Baixo, Viana do Castelo, PT



IVAN POSTIGA

Imagens Disfuncionais: A errância tecnológica como processo de transformação e re-significação da memória

A presente comunicação discute, – a partir das noções de "Errância", "Acidente" e "Disfuncionalidade Maquínica" -, o modo como, no contexto da Arte Atual, fatores como - a aleatoriedade, o acaso e a indeterminação dos fins - se transformaram, por um lado, em importantes processos, práticas e estratégias operativas dentro dos domínios da criação artística e, por outro lado, em territórios de experimentação autoral, - instáveis, mutantes e abertos ao imprevisto do resultado estético. Para tal, a partir destas premissas, analisa a forma como esses processos – sobreposição, desfiguração, manipulação, apagamento e/ou destruição da imagem (produzidos espontaneamente ou artificialmente induzidos por meios computacionais) -, assumem um papel determinante na transformação ou subsequente - "re-significação" – de figuras, objetos, ações/acontecimentos, contextos e memórias.

Biografia:

Póvoa de Varzim, 1991.

Mestre em Artes Plásticas – Pintura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP) com o projeto "Inconsciente Estético: O pensamento sem imagem e a lógica de um significado expandido" (2019). Em termos profissionais e académicos, encontra-se a frequentar o Programa Doutoral de Artes Plásticas na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, ao abrigo de uma Bolsa de Investigação da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), como investigador-não doutorado, recentemente integrado no Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (i2ADS). No seu currículo, conta com prémios e participações individuais e coletivas em exposições, congressos e eventos científicos de âmbito nacional e internacional, assim como, a colaboração em várias publicações e eventos de investigação inseridos no contexto das Artes Plásticas. Ao longo dos últimos anos, enquanto artista/investigador, o seu interesse tem-se centrado em torno da exploração do conceito de "experimentação radical", onde a questão do "jogo", dos processos de transformação e apropriação do real, e da noção de "gesto" e "autoria" surgem intimamente problematizados via noções de "acaso", "aleatoriedade" e "indeterminação".



MARIA REGINA RAMOS

Rastos de um território percorrido: A experiência do caminhar como dispositivo de investigação em arte

Sinopse:

A presente comunicação visa refletir em torno do modo como, no contexto da Arte Atual, o ato ou ação do "caminhar", enquanto instrumento de experimentação estética, se tem apresentado como uma importante modalidade prática do pensamento para os territórios da teoria e da prática artística. À luz destas ideias, e com base nos resultados obtidos nas residências artísticas Ground Lab – 2ª Bienal da Ardósia, pretende-se demonstrar a forma como a experiência ligada à prática da caminhada permite hoje, por um lado, descobrir e explorar territórios e geografias específicas e, por outro lado, buscar uma experiência consciente do lugar ocupado pelo corpo e pela mente, quando imersos num processo de contínua mobilidade.

Biografia:

Vila Nova de Cerveira, 1992.

Mestre em Artes Plásticas – Pintura, pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP), com o projeto "O Olhar Aproximado: Fragmentos de uma paisagem selecionada – o jardim" (2019). Enquanto investigadora não-doutorada, recentemente integrada no Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (i2ADS) e na Unidade de Investigação VICARTE – Vidro e Cerâmica para as Artes, tem desenvolvido trabalho de investigação teórico-prático, bem como, contribuído e colaborado em várias publicações e eventos de investigação, com principal enfoque no contexto das Artes Plásticas. Para além da participação em congressos e eventos científicos, profundamente ligados com a investigação em Arte, tem desenvolvido, como artista, produção regular desde 2015, participando num largo número de eventos, concursos e exposições de âmbito nacional e internacional. Atualmente, encontra-se a frequentar o Programa Doutoral de Artes Plásticas na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, ao abrigo de uma Bolsa de Investigação da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT).



MARTA BEŁKOT
Memory cards

Sinopse:
A partir do natural, este trabalho propõe utilizar um pigmento obtido localmente. O xisto negro português, na sua variedade e qualidade, oferece uma ampla gama de tons terrosos e variações de cor.
Com pigmento natural esmagado, grosseiro, através da técnica de impressão sensível à luz, produzo silhuetas uniformes em cores ligeiramente modificadas ou registos de movimentos de pincel.
A silhueta é retirada de um recorte de metal de uma empresa local de brinquedos infantis em Valongo, Porto. O chassi do carrinho de brinquedo, transformado numa figura animal ou humana não identificada, é duplicado em pares, sendo delicadamente modificado a cada vez. As diferenças são ligeiras entre os pares feitos, mas a subtileza aumenta a importância da perceção.
Representando um jogo de memória, evoca a infância, a proximidade imaculada com a natureza, com a terra.

Biografia:
Tarnowskie Góry, Polónia, 1989.
Com um mestrado integrado em gravura e desenho na Academia de Belas Artes de Katowice, estudou também na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e na Academia de Belas Artes de Lodz, Polónia. Na mesma área, concluiu um estágio profissional na Universidade do Porto onde posteriormente trabalhou como auxiliar técnico. É bolseiro da FCT a frequentar estudos de doutoramento em Artes Plásticas na Faculdade de Belas Artes do Porto. Investigadora Integrada Bolseira no Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade. Membro da equipa do projeto Ground LAB. Como artista visual, criou objetos, desenhos, fotos, filmes e obra gráfica, tendo realizado inúmeras exposições a nível internacional.

2021–Entre cópia e original, Fundação Marques da Silva, Porto, PT
2021–6ª Bienal Internacional de Arte de Espinho, PT
2020–Revolver, Casa das Artes, Porto, PT
2020–Avesso, do Avesso, do Avesso, Online platform: http://avesso.virose.pt/
2020–A new life after a tree/Uma vida nova depois de ser árvore, oMuseu, FBAUP, Porto, PT 2020–A new life after a tree/Uma vida nova depois de ser árvore, MNSR, Porto, PT 2019–Mais que palavras ditas, Sala Comum, Reitoria, Universidade do Porto, PT 2019–GIRLS ON PRINTS, Livraria Gato Vadio, Porto
2019–AFINIDADES E TRANSPARÊNCIAS, Olivia Reis Galeria de Arte, Espinho, PT 2019–imagens mínimas, Centro Histórico e Cultural Mackenzie, BR
2019–Hidden Diversity, XXII Symposium of Cryptogamil Botany, Lisbon, PT 2019–Weltschmerz, Triennial of Drawing, PL
2019–Sopa da Pedra, ateliers Mompilher, Porto, PT
2019–E gravuras, Casa de Imagem, PT
2018–PA; prova de artista, Cooperativa Árvore, Porto, PT
2018–Specularis, Museum Alberto Sampaio, Guimarães, PT
2018–Moving Street, R. Belmonte, PT
2018–Sopa da Pedra, ateliers Mompilher, Porto, PT
2017–5th Biennial of Contemporary Art in Maia: Corpo e Arquitetura, Fórum da Maia; PT
2017–10th Biennial of Printmaking students, Poznan, PL

2017–Ludzie Z Gumy, Galery of Rondo Sztuki, Katowice, PL

2016–Immigrating, Diaspora (master's thesis): Gallery Rondo Sztuki, Katowice, PL

2015–International project FIGURAMA: drawing competition. CZ, PL 2014–1st International Triennial of drawing in Katowice, PL (w/catalog) 2014–Engraving technics exhibition: Gallery Rondo Sztuki, Katowice, PL. 2013–Adaptery: Dom Oświatowy Library Silician, Katowice, PL.

2013–CIETE Z MILOSCIA: bar Katofonia, Katowice, PL

2012–Hybryda, Galeria W Domu, Katowice, PL.

2011–SSAFKA, Student art Festival, Gallery: Szyb Wilsona, Katowice, PL; 2010–Sculpture, Academy of fine art in Lodz, PL.


GROUND LAB
RESIDÊNCIAS ARTISTICAS _&
RESIDÊNCIAS TECNOLÓGICAS
COORDENAÇÃO _&
CURADORIA_
DOMINGOS LOUREIRO _&
_GRACIELA MACHADO
ANA MOURALINHO
ANA SOFIA_RIBORO
_ANTÓNIO RIGIS _DA_SILVA
INÊS MADEIRA
_MIRA FONTEIGA
MARIA_REGINA RAMOS_
MARTA BELADT
___ENSAIOS SOBRE ARDÓSIA _
VALONGO -UM TERRITÓRIO A DESCOBRIR
PORTO
i2ADS
FCT
ground LAB

EXPOSIÇÃO

A Exposição *GroundLAB: Ensaios sobre a Ardósia* decorreu no Fórum de Ermesinde entre setembro e outubro de 2021, tendo a coordenação e curadoria de Domingos Loureiro e Graciela Machado. A exposição era composta por dois polos: um dedicado às pesquisas realizadas no âmbito das Residências Artísticas e outro direcionado às investigações desenvolvidas no contexto das Residências Tecnológicas. Este documento versa o polo relativo às Residências Artísticas, destacando o trabalho realizado pelos autores: Ana Amarante, Ana Mouralinho, Inês Amorim, Ivan Postiga e Maria Regina Ramos.

A exposição colocou em destaque as produções realizadas por cada autor, desenvolivdas em diálogo com o território, a cultura e a ardósia de Valongo.

Ana Amarante apresentou a obra 'Sinclinal', um obra realizada em ardósia e latão, que faz alusão aos rios que atravessam o concelho de Valongo e que foram essenciais para a fixação da população, ao longo dos séculos.

Por sua vez, **Ana Mouralinho** apresenta uma série de painéis onde a farinha e o gesto remetem para a produção de biscoitos, produto típico do concelho. O trabalho resultou da observação e contacto que a autora teve com produtores locais, acompanhando o processo do seu trabalho e abordando a dimensão física e imaterial associados à produção ancestral de biscoito.

Inês Amorim instalou no exterior da galeria a sua obra, onde o soleto é a figura chave para a compreensão conceptual e, igualmente, a matéria que compõe e organiza o fluxo cinético que a peça apresenta. Inês levanta os soletos, evidenciando um ritmo que remete para o desvelar do que está no interior, o que está por detrás. Soletos cobertos de esmalte e verniz, convertendo-se em matérias sensorias de forte impacto visual e assumindo a relação entre o orgânico e o industrial.

Já, **Ivan Postiga** apresenta um imagem desmontada em fragmentos que remetem para os lapsos produzidos digitalmente sobre um documento danificado. Aqui o documento é um rosto de uma mulher idosa, imagem recuperada dos arquivos municipais, assumindo o rosto como uma figura tanto objetiva, quanto abstrata, onde forma e acidente interagem. Fragmentos de pedras, recolhidas das escombreiras da Empresa das Lousas de Valongo, constroiem e destroiem a imagem, convocando um diálogo entre objeto e ficção, entre imagem e memória, num espaço-tempo indefinido.

Finalmente, **Maria Regina Ramos** apresenta um conjunto de percursos na paisagem, mapeados como fragmentos de um território impossível de mapear. A autora que realizou diversos percursos no Parque das Serras do Porto, captou fragmentos do território, olhando-os e registando-os de forma aproximada. Posterormente, cada fragmento é devolvido na forma de um mapa, construindo um percurso de dificil reconhecimento, ao mesmo tempo, que se torna impossível de ignorar. O mapa torna-se, desta forma, novo percurso.

Cada obra foi pensada para ser instalada no espaço urbano do município de Valongo, ao longo da zona mais antiga da cidade, aproximando-se de ancestrais espaços de comércio e indústria, que vão perdurando ou sendo apagados pela passagem do tempo. Cada obra e cada autor evidenciam um diálogo com o espaço urbano, ao mesmo tempo, que homenageiam todos aqueles que participam na construção da cultura e do lugar.



Maria Regina Ramos, "Arqueologia de um percurso" (2021), Spray acrílico e marcador branco sobre Ardósia, Dimensões variadas, Exposição "Ground Lab: Ensaios sobre Ardósia" (2021), 2ª Bienal da Ardósia de Valongo 2021, Galeria de Exposições, Fórum Cultural de Ermesinde, Portugal. © Fotografia da artista


GROUND LAB
GROUND-3
ENSAIOS SOBRE ARQOSSA



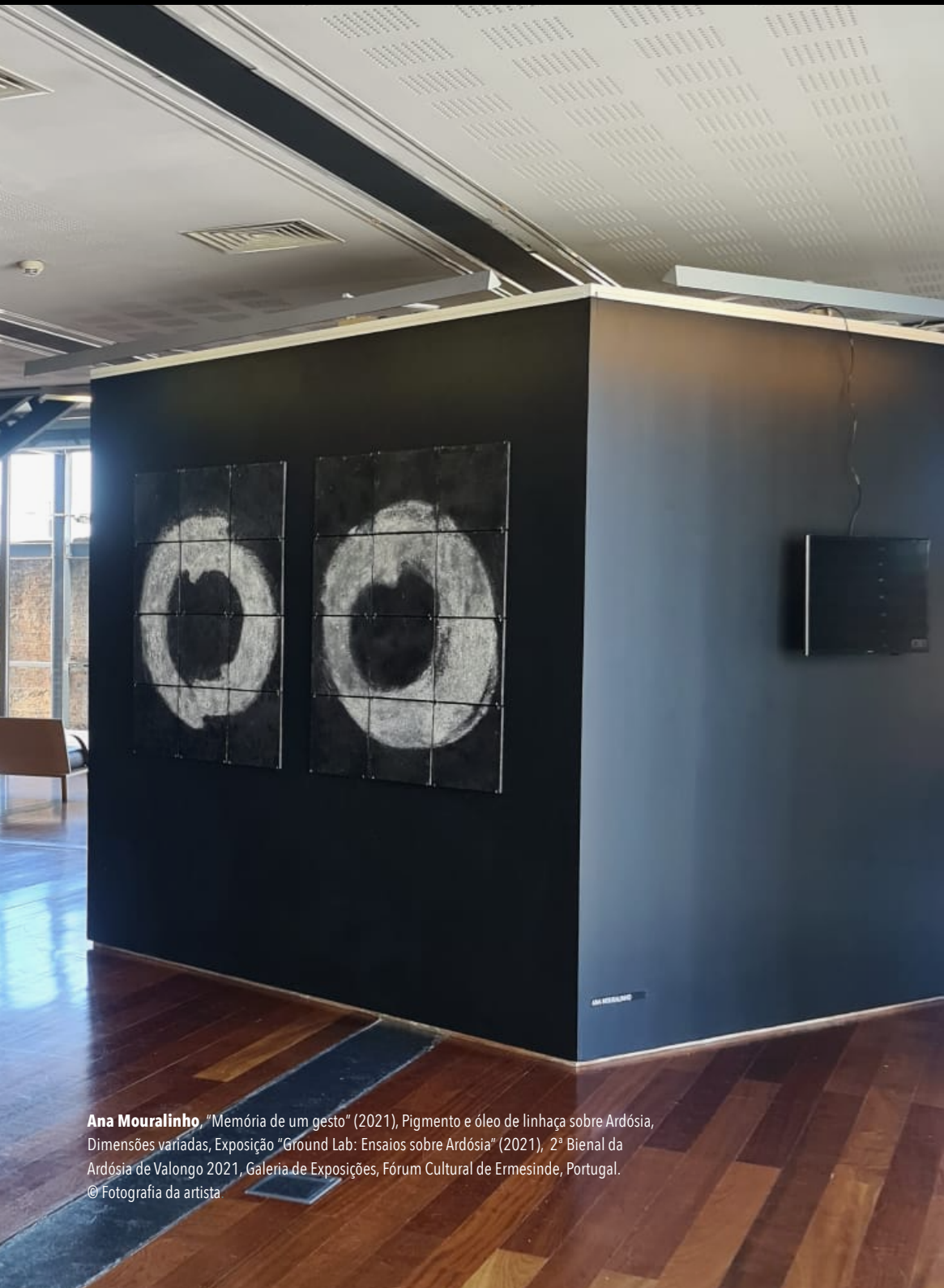
Maria Regina Ramos, "Arqueologia de um percurso" (2021), Spray acrílico e marcador branco sobre Ardósia, Dimensões variadas, Exposição "Ground Lab: Ensaios sobre Ardósia" (2021), 2ª Bienal da Ardósia de Valongo 2021, Galeria de Exposições, Fórum Cultural de Ermesinde, Portugal. © Fotografia da artista.



Ana Mouralinho, "Memória de um gesto" (2021), Pigmento e óleo de linhaça sobre Ardósia, Dimensões variadas, Exposição "Ground Lab: Ensaios sobre Ardósia" (2021), 2ª Bienal da Ardósia de Valongo 2021, Galeria de Exposições, Fórum Cultural de Ermesinde, Portugal.
© Fotografia da artista.



Maria Regina Ramos, "Arqueologia de um percurso" (2021), Spray acrílico e marcador branco sobre Ardósia, Dimensões variadas, Exposição "Ground Lab: Ensaios sobre Ardósia" (2021), 2ª Bienal da Ardósia de Valongo 2021, Galeria de Exposições, Fórum Cultural de Ermesinde, Portugal. © Fotografia da artista



Ana Mouralinho, "Memória de um gesto" (2021), Pigmento e óleo de linhaça sobre Ardósia, Dimensões variadas, Exposição "Ground Lab: Ensaios sobre Ardósia" (2021), 2ª Bienal da Ardósia de Valongo 2021, Galeria de Exposições, Fórum Cultural de Ermesinde, Portugal.
© Fotografia da artista



Ivan Postiga, "Memory Blindness" (2021), Spray acrílico e marcador sobre Ardósia, Dimensões variadas, Exposição "Ground Lab: Ensaios sobre Ardósia" (2021), 2ª Bienal da Ardósia de Valongo 2021, Galeria de Exposições, Fórum Cultural de Ermesinde, Portugal. © Fotografia do artista.


RA
RESIDÊNCIAS
ARTÍSTICAS



Ivan Postiga, "Memory Blindness" (2021), Spray acrílico e marcador sobre Ardósia, Dimensões variadas, Exposição "Ground Lab: Ensaios sobre Ardósia" (2021), 2ª Bienal da Ardósia de Valongo 2021, Galeria de Exposições, Fórum Cultural de Ermesinde, Portugal. © Fotografia do artista.



Ivan Postiga, "Memory Blindness" (2021), Spray acrílico e marcador sobre Ardósia, Dimensões variadas, Exposição "Ground Lab: Ensaios sobre Ardósia" (2021), 2ª Bienal da Ardósia de Valongo 2021, Galeria de Exposições, Fórum Cultural de Ermesinde, Portugal. © Fotografia do artista.



Inês Amorim, vista da exposição 'Ensaio sobre a Ardósia', 2021. Resina, pigmento e tinta acrílica s/ ardósia, metal, Instalação no Fórum Cultural de Ermesinde, Ermesinde, Portugal. © Fotografia da artista





Inês Amorim, vista da exposição 'Ensaio sobre a Ardósia', 2021. Resina, pigmento e tinta acrílica s/ ardósia, metal, Instalação no Fórum Cultural de Ermesinde, Ermesinde, Portugal.
© Fotografia da artista



Ana Amarante, "Sinclinal" (2021), Ardósia, latão, zinco e OSB, Dimensões variadas, Exposição "Ground Lab: Ensaios sobre Ardósia" (2021), 2ª Bienal da Ardósia de Valongo 2021, Galeria de Exposições, Fórum Cultural de Ermesinde, Portugal. © Fotografia da artista.



Ana Amarante, "Sinclinal" (2021), Ardósia, latão, zinco e OSB, Dimensões variadas, Exposição "Ground Lab: Ensaios sobre Ardósia" (2021), 2ª Bienal da Ardósia de Valongo 2021, Galeria de Exposições, Fórum Cultural de Ermesinde, Porto. © Fotografia da artista









ground LAB





PROJETO GroundLAB
ARQUEOLOGIA E RECONDUÇÃO TECNOLÓGICA
FBAUP/i2ADS

Coordenado por Domingos Loureiro, Graciela Machado e Rui Vitorino Santos, nasce da consciência da perda imaterial de conhecimento sobre o fazer. Diversas tecnologias, ferramentas e processos, têm sido votados ao abandono e esquecimento, por vezes definitivo, assente numa visão de velocidade e progressão tecnológica que suprime o conhecimento anterior.
O território será a base do laboratório, como espaço de introdução primordial das matérias, mas também dos procedimentos técnicos e simbólicos que lhe estão associados. O projeto compreende ainda uma dupla condição: o envolvimento de equipas de investigação transdiciplinares e de diferentes graus, e a relação contínua entre a pesquisa, reconstrução e implementação pela arte. A equipa é composta por investigadores de diferentes ciclos dividindo-se em grupos de investigação que trabalham a partir de propostas concretas, iniciando com um processo de arqueologia tecnológica, reconduzindo-a posteriormente para usos poéticos e artísticos em áreas distintas daqueles de onde se extraem, promovendo novas perspetivas, implicações práticas e recondução de saber fazer. Centra-se no desenvolvimento de pesquisas em diferentes áreas de atuação, desde a gravura, à escultura, à pintura, à cerâmica, ao vidro, ao têxtil, e, à ilustração, atuando ainda com áreas como a botânica, a química, a engenharia, a arquitetura, entre outras. O projeto alberga investigações financiadas pela FCT, bem como acolhe propostas individuais ou entidades que se enquadrem nos propósitos do projeto.

DOMINGOS LOUREIRO
Valongo, 1977.
É artista, Professor Auxiliar na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e investigador integrado no i2ADS - Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade.
Diretor da Licenciatura em Artes Plásticas.
Coordenador do Projeto Ground LAB: arqueologia e recondução tecnológica. Coordenador local do Projeto Erasmus 'Arts & Crafts Aujourd'hui'. Membro do Projeto 'SHS - Soil Health Surrounding' (Norte2020) e do Projeto 'Bases Conceptuais da Investigação em Pintura'.
Responsável por diversas publicações de âmbito académico sobre paisagem, pintura e arte, tem realizado diversos eventos nacionais e internacionais sobre a investigação e prática artísticas. Orador em multiplos eventos e instituições nacionais e no estrangeiro.
Expõe regularmente em Portugal e no estrangeiro, estando representado em coleções públicas e privadas em países como EUA, Espanha, Alemanha, Portugal, Irlanda, Inglaterra, Japão, França, Bélgica, Brasil, entre outros.
Recebeu diversos prémios e integra enumeras publicações nacionais e estrangeiras.

GRACIELA MACHADO
Professora Associada da FBAUP e Membro integrado do I2ADS – Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade. Enquanto docente e investigadora responsável pela criação de estruturas académicas adequadas à criação nas práticas contemporâneas da impressão com plano integral de restruturação das oficinas de técnicas de impressão da FBAUP iniciado em 2008. Coordenadora do projeto Pure PRINT (i2ADS/FBAUP 2013-2021) e implementou a metodologia 'arqueologia tecnológica' como base de investigação artística aplicada a projetos como GroundLAB(i2ADS/FBAUP 2021.2024) do qual é co-IP e base no Grupo de interesse PURE PRINT ARCHEOLOGY (i2ADS/FBAUP 2023) do qual é a moderadora. Gravadora focada em questões de exploração de tempo e paisagem. Desenvolveu residências artísticas no Art Studio Itsukaichi (Japão), Franz Masereel Centrum (Bélgica), Oficina de gravura Bartolomeu Cid dos Santos Tavira (Portugal), Typa Printing and Papers Art Center Tartu (Estónia) e IGUP Instituto Geofísico da Universidade do Porto (Portugal).