

“O Corpo, Entre a Vida e a Pintura”

Ana Isabel Esteves de Freitas

Projeto, Artes Plásticas, 4º Ano

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

2012/2013

Índice:

Índice	1
Palavras-Chave e Resumo	2
Introdução	3
Reflexões sobre Pintura	4
Eu, Mulher, Memória	6
Obra e Registo	9
Ativação, Movimento, Público	14
Conclusão	20
Catálogo	21
Bibliografia	27
Anexo : Entrevistas	28

Palavras-chave:

Pintura;
Vida;
Corpo;
Memória;
Lugar;
Movimento;
Feminino.

São muitas as questões que colocamos à Arte Contemporânea. O que pretende exprimir? Qual a conexão entre tão diversificadas personalidades artísticas, e os múltiplos meios com que trabalham e produzem as suas obras?

Qual é o lugar da pintura na arte dos nossos dias, e qual a sua relação com a vida? Existem muitos autores que focam a sua obra na exploração desta relação tão próxima, e por vezes tão distante, mas sempre ampla em significados.

No trabalho de Helena Almeida, a pintura grita: “Ouve-me, Sente-me, Vê-me”, e neste projeto aceitei o desafio de ouvir, sentir, ver, cheirar a pintura, numa relação sensorial e corpórea, revestindo-a da vida, e revestindo-me de pintura.

A pesquisa levada a cabo neste projeto tem um caráter pessoal, sobre o meu papel como artista, no feminino, na arte contemporânea, entre a pintura e a vida.

Introdução

“O Corpo, Entre a Vida e a Pintura” é uma pesquisa sobre o relacionamento entre Pintura e Vida. Pintura é o meu ramo de formação, mas neste projeto remeto-a para o campo da temática, e procuro o meu lugar como pintora, através da utilização do corpo, do movimento, da performance; entre a Pintura e a Vida.

“A artista dá o seu corpo à pintura e num mesmo movimento o seu corpo torna-se pintura” p.64, l.36-37 Braz, Ivo - Pensar a pintura: Helena Almeida (1967-1979).

Relaciono assim os elementos básicos da pintura como composição, camadas, suporte, etc., com conceitos como dormir, comer, vestir, etc. Esta relação resulta depois em obras que refletem sobre os pontos comuns entre dois destes conceitos, através de uma visão feminina, expressa através de diversos meios como vídeo, fotografia ou objetos escultóricos resultantes da performance.

Esta pesquisa levantou questões sobre o papel da fotografia e do vídeo, entre a documentação e a obra de arte; e sobre os meios que deveria utilizar para expressar as minhas ideias. Sempre com uma preocupação relativa ao público, à melhor forma de chegar a ele e de fazer passar os meus pontos de vista.

Performance ou happening pressupõem sempre uma audiência, uma relação direta e ao vivo entre o artista e o público. Neste projeto não utilizo o termo performance no seu sentido tradicional, ela não é o fim, mas o meio através do qual realizo uma pesquisa íntima e pessoal.

O público não está presente no momento da performance, assim o primeiro contato que ele tem com o trabalho, é através do resultado da performance. Este “resultado” é diferente em cada performance, através da qual posso produzir várias obras com variados meios e técnicas: vídeos que são editados de forma a enfatizar as camadas da pintura; objetos escultóricos onde o corpo é denunciado através da sua ausência, e o tempo da performance está presente nos fios de algodão que “vestem” as grades; ou até através de peças escultóricas que suportam os desenhos resultantes do contorno dos participantes adormecidos de uma performance.

A ausência de público e a aparência quase laboratorial, branca, do atelier, local onde decidi produzir sempre as obras, enfatizam as qualidades de pesquisa do meu projeto. Esta pesquisa deve-se a uma tentativa de conexão com as minhas raízes, a minha feminilidade, e a perceber a minha verdadeira conexão com a pintura, e o meu papel no mundo da arte.

Reflexões sobre Pintura

“O Corpo, Entre a Vida e a Pintura” surge de uma vontade de expandir o meu campo de ação, como pintora e artista plástica. A exploração de diferentes meios esteve sempre presente ao longo da minha formação e do meu trabalho, e este meu interesse por diferentes formas de fazer e de pensar, necessitavam ainda de uma consolidação teórica e prática.

Este é um projeto de pintura, sobre pintura. Utilizo diversos meios e técnicas, para falar de pintura e a relacionar com a vida.

A leitura do livro de Ivo Braz, “Pensar a Pintura _ Helena Almeida (1947-1979)” foi o ponto de partida para a organização concetual deste trabalho, e para um reconhecimento de Helena Almeida como uma das minhas principais referências. Levou-me a uma reflexão sobre as relações entre o pintor, a pintura e o espetador.

O pintor situa-se no limiar do pictórico, como Helena Almeida, coloco-me na posição de pintora, seja qual for o meio que estou a utilizar, pois a minha formação em pintura está presente no modo como eu exploro os diversos materiais. As preocupações que tenho em vídeo, em desenho, em fotografia ou em performance são as preocupações de quem pinta um quadro. Daí a minha insistência em conceitos como camada, suporte, composição, cor, linha, que apesar de serem, um de cada vez, o mote para cada uma das performances, estão relacionados em todos os produtos das mesmas.

“O movimento de afastamento da mancha permanece suspenso, demonstrando que o que está aqui em causa não é o abandono do pictórico mas o seu repensar. E o pintor situa-se no espaço entre a pintura (a inscrição da tinta azul) e a tela (a brancura do fundo), ou seja, no limiar do pictórico.”

p.69, l.33-37 Braz, Ivo - Pensar a pintura: Helena Almeida (1967-1979).

No livro, o autor faz uma introdução às teorias de Clement Greenberg, que via a pintura como prática artística modernista por excelência, tomando-a como exemplo, desde o Expressionismo Abstrato de Nova Iorque, até à Arte Abstrata. Para Greenberg as práticas artísticas deviam focar-se nos seus próprios meios, virar-se para si mesmas e as suas características únicas. Por exemplo, a pintura deveria excluir todas as referências de outros meios como a literatura, e por conseguinte, a narrativa e a figuração, e focar-se na sua bidimensionalidade, na pureza estética da tela monocromática.

Ao escolher conceitos como suporte, camada, pincelada, linha, cor, etc. estou de certo modo a reduzir a pintura à sua essência. E isto pode também ser visto no trabalho de Helena Almeida, mas não no sentido da crítica ao meio de Greenberg, que se veio a provar redutora e incorreta, pois incapaz de pensar e aceitar toda a produção artística a partir dos anos 50. A autora utiliza sempre aquilo que é estritamente necessário para passar a sua ideia. Por exemplo, utiliza sempre o preto e branco em detrimento da cor, porque a cor da pele e do ambiente lhe parece, distrativas, assim como numa fase posterior do seu trabalho retira o rosto da imagem, porque remetia muito para a sua pessoa, e não para um corpo, os seus trabalhos têm que ver com a vida, mas não com a sua vida.

“A artista recorre a diversos processos tendo em vista a destabilização e a problematização da planura: subordina o suporte ao artista, que passa a constituir o suporte do suporte; provoca dobras que colocam em causa a integridade do “plano-folha”; produz “fendas” que remetem para um processo de desvendamento; estabelece narrativas de desaparecimento das marcas do “fazer” específico; (...)”

p.51, nota 42 l.4 Braz, Ivo - Pensar a pintura: Helena Almeida (1967-1979).

“A pintura identifica-se com este confronto entre a tela e os vestígios da ação corporal do pintor.”

p.25, l.9-10, l.36-37 Braz, Ivo - Pensar a pintura: Helena Almeida (1967-1979).

O trabalho de Helena Almeida não é pintura no sentido literal de “tinta sobre tela”, mas é pintura porque a artista é pintora, se considera pintora e trabalha as linguagens da pintura. É isto que eu pretendo com o meu trabalho, que ele reflita pintura. A utilização da fotografia, do vídeo, do desenho e de objetos escultóricos, que surgem de uma ação do corpo: da performance, é um modo de passar a mensagem do modo mais claro possível.

Isto sem qualquer preconceito ou obrigação de sujeição ao meio pictórico, mas sem nunca o excluir. No último vídeo que realizei “Language”, é aquele em que a pintura se apresenta de um modo mais explícito, aqui relaciono os conceitos pintar e comunicação, em que o vídeo cria uma ligação entre a linguagem pictórica, a minha linguagem corporal ao pintar, refletida no olhar concentrado, e na expressão facial contraída por exemplo, e a linguagem verbal que se vai espalhando pela sala. Aqui pinto, mas não é a pintura o que apresento, mas sim a ação, o balancear para a frente e para trás do suporte, a minha figura a desaparecer, as palavras que ecoam ou teimam em não querer formar-se.

Em trabalhos como “The Sleeping Layers” e “Support”, existem duas referências pictóricas fundamentais, no primeiro a pintura de Giorgio Morandi, cujo museu visitava todas as semanas durante a minha estadia em Bolonha no passado ano, cuja espiritualidade e centralidade compositiva, assim como as escolhas cromáticas se refletem no vídeo, na linha horizontal que divide a parede do chão, na presença da taça branca e das enigmáticas quatro pedras que se confundem com a barriga da performer. Na segunda peça, os desenhos são inspirados nos contornos de Lourdes Castro e na sua utilização das sombras que transpira feminilidade.

Lourdes Castro



Helena Almeida



Giorgio Morandi



Eu, Mulher, Memória

Quando falo de vida nesta pesquisa, falo do que de mais essencial há nas ações do ser humano. Mas o modo como dormir, o vestir, e o comunicar são trabalhados, está na maior parte das vezes ligado a memórias de infância, e a tradições transmitidas pela minha avó. Mesmo inconscientemente, presente a ligação à terra está sempre presente, o plantar das flores, a cozinha, a costura, entre outras coisas.

Por exemplo, em “The Sleeping Layers”, em que os conceitos de dormir e de camadas se relacionam, ao longo da performance canto a canção de embalar que a minha avó me costumava cantar, aos participantes que se deitam à minha frente para serem contornados. Isto para uma ativação de memórias antigas que isso pode provocar, nessas mesmas pessoas e no público.

Penso que qualquer projeto, seja qual for o tema, tem sempre algo de autorreferencial.

Tal é a diversidade de materiais, de temáticas e de modos de exposição das obras com que contactamos, que a questão da autoria se tornou fundamental na Arte

Contemporânea. Podemos compreender uma obra não apenas a partir da experiência da sua presença, mas através de um texto explicativo, ou a referência a trabalhos anteriores do autor da mesma, que nos mostrarão o seu universo de trabalho. A autoria é uma das premissas que Martha Buskirk considera mais importantes na análise do objeto artístico contemporâneo.

A obra é assim um reflexo do que o artista quer transmitir, mais do que uma revelação de técnica ou mestria no manuseamento dos materiais, ou a ligação a um determinado movimento, hoje os autores utilizam todo o tipo de meios que têm ao seu alcance, técnica, tecnologicamente, ou conceptualmente para deixar “a sua marca”, marcar a sua posição.

Este projeto tem um caráter íntimo, de pesquisa individual de uma ligação entre o meu passado, a minha infância, e o meu presente como mulher ligada a uma tradição e a um legado familiar do que é marcadamente feminino na cultura portuguesa, em Trás-os-Montes. Isto levou a que o estudo de artistas portuguesas, ou ligadas a Portugal, fossem muito importantes para poder compreender a minha própria posição em relação à arte e à utilização do corpo, por exemplo. Daí a importância das entrevistas que as artistas Dalila Gonçalves e Manuela Barile me cederam.

“A minha arte incarna a vida... E da vida fazem parte os lugares, as pessoas, as memórias, os valores, etc.” Manuela Barile, 2013

“Não tenho como objetivo fazer qualquer exaltação nostálgica de um tempo ou de um ritmo do passado; só consigo pensar à luz do presente e recordar-me de um passado que se estende às palavras da minha avó. Não resgatamos o tempo, e se há algo que uma obra pode eventualmente resgatar, por meio de um tempo suspenso, são as memórias, essas que fazem parte de um imaginário coletivo e individual.” Dalila Gonçalves, 2012

Dalila Gonçalves, apesar de não pensar muito na memória como parte ou mote do seu trabalho, durante a entrevista que me cedeu, fala sobre as suas ligações à profissão do pai e dos tios (serralheiros, o seu pai eletricitista), aos fotógrafos locais, e ao modo como isso a ajudou na sua fácil ligação com os materiais.

Dalila Gonçalves



“Há sempre uma relação com a plasticidade, com a materialidade de alguma forma. E as memórias, inconsciente ou conscientemente, são elas que nos movimentam, são elas que ligam o motor.” Dalila Gonçalves, 2012

Quando se pensa em memória, não se pode deixar de pensar em tempo. Tempo é uma das palavras-chave da Proposta de Tese da artista. E está presente ao longo de toda a sua obra, implícito na questão da efemeridade dos materiais. Trabalhos como o “Observatório”, ou os “Teatros de Erva” em que somos convidados a ver o efeito do tempo a passar. Outro exemplo é a instalação “Kneaded Memory”, de que Dalila Gonçalves falou no seminário que deu na faculdade, em que afirma que as peças só estarão finalizadas daqui a alguns anos, quando estiverem cheias de musgo, e se começarem a deteriorar, a artista faz questão que estas não sejam restauradas.

Pode-se criar uma ligação entre as obras efêmeras de Dalila Gonçalves, e atos performativos, como se estes fossem prolongados indefinidamente no tempo.

“Através da performance, que em si é um ritual, o performer expressa aos outros a sua visão sobre o mundo e no fazer isso, ele cria valores... Porque o espaço da performance em si o que é? O espaço da performance é o espaço do sagrado. E o performer o que é? é tempo, é limite.” Manuela Barile, 2013

Na obra de Dalila Gonçalves, o pensamento crítico sobre a velocidade vertiginosa da contemporaneidade, comparado com a nossa própria natureza, como seres humanos neste planeta. Apesar de a artista não considerar o seu trabalho como crítico ou político. Depois da entrevista, comecei eu mesma a colocar essas mesmas questões.

Na primeira performance, em que os conceitos vestir e suporte se encontram, a performance consiste em revestir duas grades, uma na horizontal, outra na vertical com fio de algodão. No início as grades estão nuas, e a performer está completamente vestida de preto. À medida que vai revestindo as grades, fio a fio, com o movimento da construção de cada linham, começa-se a construir uma trama que envolve as grades, e ao mesmo tempo o corpo da performer. O corpo começa a ser cortado por linhas brancas que se vão intensificando à medida que o tempo vai passando, o cansaço começa a ser notório. Esta performance teve a duração de três horas, e nela a ação do tempo tanto no objeto como na pessoa que a executa tornam-se perceptíveis. Acaba quando se torna impossível continuar quando o corpo deixou de permitir o seguimento da obra.

Manuela Barile utiliza e privilegia o vídeo de diversas formas na sua obra, sempre ligado à performance, ao corpo, utilizando o seu corpo.

Desde que o vídeo começou a ser utilizado nas artes plásticas que os artistas começaram a virar a câmara de filmar para si mesmos. A relação íntima entre o autor e o dispositivo levou a que o corpo pudesse ser apresentado, e filmado como nunca poderia ou tinha sido em cinema. A liberdade do vídeo, que nunca foi dependente de questões económicas ou comerciais, permitiu mostrar “o corpo da cintura para baixo”, num contraposto ao que acontece na televisão, em que o rosto e o tronco são sempre privilegiados. Mas não falo apenas de ângulos de visão ou partes do corpo, mas sim do corpo frágil, nu, deteriorado, sexual ou em falecimento; e do movimento do corpo, banal, repetido, repetitivo, que agride, levado até ao limite.

Esta exploração foi levada a cabo de forma intensiva durante os anos 60 e 70, e o facto de o vídeo funcionar em circuito fechado entre a câmara e o monitor, em que é possível ver o que estamos a filmar no momento imediato em que está a ser filmado. Assim, o vídeo funciona como um espelho, podendo levar o artista a entrar num círculo fechado de autorrepresentação, autorreflexão, ao poder olhar para si e para o seu corpo no momento da ação.

"Unlike other visual arts, video is capable of recording and transmitting at the same time – producing instant feedback. The body is therefore as it were centered between two machines that are an opening and closing of a parenthesis. The first of these is the camera; the second is the monitor, which re-projects the performer's image with the immediacy of a mirror." Rosalind Krauss pg.12, "Video: The Aesthetics of Narcissism", October, 1976

Rosalind Krauss, traz a pertinente questão sobre a possibilidade ou não das propriedades de espelho do vídeo, estarem relacionadas com o Narcisismo. Se o artista não acabaria por ficar fechado na sua própria imagem, no vídeo, de um modo mais contemplativo do que reflexivo ou interventivo.

O vídeo, sendo assim explorado como meio, dentro das suas especificidades técnicas, das suas qualidades líquidas, cintilantes, de reflexo, no seu encontro com a exploração do corpo do artista, pelo próprio artista, tornou o vídeo num **"motor, num processo especular de relação com a realidade."** (Cristina Mateus "A imagem vídeo como um espelho", 2005) 3

No meu projeto também viro a câmara de filmar para mim, filmo-me na intimidade do atelier vazio. Este facto, e o estudo de performances dos anos 60 e 70, assim como de obras de Marina Abramović levaram-me a questionar o modo como queria ver o meu corpo representado, apesar de ser clara a distinção entre a minha pessoa e a da performer que executa as ligações entre conceitos, a pesquisa levantou questões como nudez ou exploração do corpo mais ligado à sexualidade.

Como se reflete nas obras finais, o explícito, o provocador e o impactante não são o que eu pretendo explorar aqui. Não quero que o corpo seja o centro do que acontece, pretendo que exista espaço para o pensamento e que apesar de esta ser uma tentativa de me encontrar, não seja eu ou a minha nudez aquilo que fica da obra, mas sim que esta faça pensar, faça o público mover-se entre a pintura e a vida.

Obra e Registo

Hoje em dia o registo de performances tem dois lados, penso que continua a ter este mote reprodutivo, de difusão da imagem e do conceito (na maioria das vezes são acompanhadas por texto), na possibilidade da obra chegar ao maior número de público possível, e poder ser objeto de estudo. E acarreta também em si a conotação de obra de arte. Quando pensada como obra já não existe apenas a performance, mas a performance e o resultado, e não registo da mesma. É este resultado que eu exploro nas minhas obras, e pelo facto de elas não serem apenas fotografias, mas vídeos e instalações no espaço, de

objetos escultóricos que ao promoverem a sua movimentação no espaço (como Bruce Nauman argumenta) dão ao próprio público um lado performativo, tátil para usar as palavras da autora.

Autores como Dalila Gonçalves acabam por jogar um pouco com esta situação, a artista tem fotografias que são apenas registo, e outras que considera obras, e por exemplo, a quando de uma exposição, geralmente coloca nos convites uma fotografia de uma obra que não pode ser encontrada nessa mesma exposição. Mas por estar no convite e assim se dar a conhecer propositadamente ao público, que a procurará no espaço, sem a encontrar, não faz dela uma obra?

A metodologia utilizada no meu projeto é trifásica, e repetida em cada performance.

Em primeiro lugar a maquetização e preparação do momento performativo; em segundo a realização da performance e o seu registo; e em terceiro lugar o tratamento do que dela resulta, para obtenção da obra final.

A primeira fase consiste na escolha do paralelismo a trabalhar (por exemplo: entre as camadas e o dormir), a partir de uma pesquisa sobre os dois conceitos e a forma melhor de os relacionar; na produção de desenhos dos movimentos e posições do corpo e dos objetos e na produção; e obtenção/ produção desses mesmos objetos ou mecanismos.

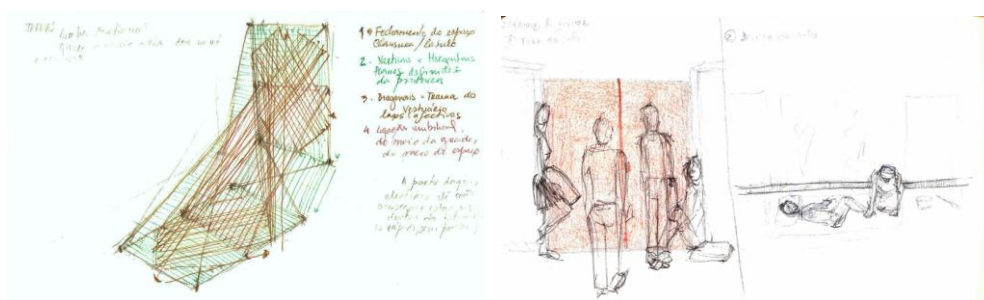
Como o paralelismo entre a prática pictórica e aquilo que de mais essencial há no Homem é trabalhado a partir do corpo, e o conjunto de obras performativas são de carácter introspetivo e de pesquisa, não são assistidas por qualquer público ou pessoa que registe a ação. A ação é registada com um tripé e uma câmara de vídeo.

Cada performance é realizada a solo (exceto quando a performance requer outros corpos), no atelier, que funciona como estúdio com o mínimo de interferências possíveis. Por isso as paredes foram pintadas de branco no início do ano letivo, e comprei uma tela para o chão, que permitiu uma maior neutralidade do espaço no momento performativo.

Os registos da performance são trabalhados e editados posteriormente, e constituem a obra final, a ser exposta. Esta última fase é sempre um momento de reflexão e autocrítica sobre o que foi feito, e o que poderá ou não ser transportado para o trabalho seguinte.

Depois da realização das obras, o momento da sua disposição no espaço expositivo é mais um momento de reflexão sobre o melhor modo de instalação no espaço, e sobra a relação com o público.

Desenhos Preparatórios



O registo é essencial em obras efémeras, porque sem ele elas deixariam de existir no momento em que se extinguissem. Nos anos 70, este conceito de obra que

simplesmente acontece, num determinado local a determinada hora, e do qual não resta mais do que a memória, nos Happenings, foi muito explorado. Mas só o facto de, neste momento, se poder falar deles, e deles terem uma relevante importância na “história contemporânea” da arte, leva-me a questionar a pertinência do facto de não se registar, porque no fundo acaba-se por fazê-lo quando o que aconteceu começa a ser objeto de estudo e a ser descrito em publicações.

Dalila Gonçalves, ao trabalhar no espaço público, e com matérias efémeras, tem no registo um ponto essencial ao seu trabalho.

“Se eu não organizo público e não registo, o trabalho é quase de mim para mim, uma coisa muito intimista. O registo tem a importância de levar a outro espaço, a outros públicos.” Dalila Gonçalves, 2012

Em “O Corpo, Entre a Vida e a Pintura” ele também tem um papel muito importante, pois é a partir do registo que a obra se materializa. A performance, ao não ter público, tem que ser registada para que possa vir a ter. Ou seja, aqui o registo não é apenas registo, mas é a obra.

Isto também acontece em algumas obras de Dalila Gonçalves, para isso existiu um movimento de transformação do mesmo de apenas registo, para obra.

“No início achava o registo puramente registo.”Dalila Gonçalves, 2012

“ (...)dependendo do trabalho tens de saber se a fotografia é o registo, ou se é a própria fotografia. Mesmo quando é registo, a fotografia faz parte do trabalho.” Dalila Gonçalves, 2012

Na maioria dos trabalhos da artista, o registo é fotográfico. Quando questionada sobre o porquê da fotografia em detrimento do vídeo, ela responde que é uma questão de tempo.

“Interessa-me muito mais o lado enigmático da fotografia em relação ao tempo, porque a fotografia não te dá o tempo real das coisas, induz-te um tempo, tu não sabes quanto tempo é que aquilo durou. Não mostra tudo.” Dalila Gonçalves, 2012

Ver o tempo deste modo mais pragmático, levantou algumas questões sobre como mostrar o tempo no meu trabalho. Cada obra passa sempre por três fases: o pensamento e a preparação da performance; a performance; e a organização do material registado e resultante da mesma.

A performance é sempre registada em vídeo, e existem alguns trabalhos em que interessa mostrar a dimensão da passagem e da duração integral do tempo. O problema é que, apesar de me interessar o vídeo cru sem edição, a nível conceptual, tenho consciência de que a sua visualização nunca será integral por parte do observador, que acabará por perder interesse. Isto acontece com os registos vídeo de performances das quais acabamos por mais facilmente ver um registo fotográfico, ao lado de um escrito nas páginas de um livro, pelo primeiro ser mais “maçador”.

Aqui o meu projeto foca-se num aspeto que o de Dalila Gonçalves não foca, o movimento. Este movimento é mais facilmente percebido a partir de vídeo, mas continuam a existir problemas no como mostrar esse mesmo vídeo. O movimento também pode ser induzido por várias fotografias sequenciais, como acontece no registo da primeira performance.

No trabalho da artista a fotografia tem-se tornado cada vez mais importante. Vendo-a no início apenas como documentação do trabalho, ela acaba por tomar um novo sentido quando participa no programa Criatividade e Criação Artística da Fundação Calouste Gulbenkian.

“Quando estou a fazer um objeto, estou sempre a fotografar o objeto e a vê-lo através do visor. (...) para mim é uma ferramenta de trabalho como uma caneta. (...) Volto a dizer que foi muito importante (aqui fala do programa acima referido) para esta relação com a fotografia, e para o seu descomplexar. Porque eu tinha muito o complexo de “isto não é, o trabalho não é fotografia, ela está por trás, é o registo”, e de repente comecei-me a ajustar ao que é importante, e a arranjar a melhor fotografia para o trabalho que esteja em causa, e não tanto questionar se isto é ou não fotografia, se eu não faço fotografia.” Dalila Gonçalves, 2012

Tal como acontece com Dalila Gonçalves, a fotografia é preponderante no trabalho de Helena Almeida.

“Compreendemos assim que Helena Almeida promova um deferimento no qual o público apenas contacta com a obra após a intervenção “material” da artista ter terminado. Trata-se de uma distância – entre o espectador e o momento de realização dos trabalhos – que podemos qualificar como “pictórica”, na medida em que contraria quer a imediaticidade dos happenings e das performances, quer a hipótese de estarmos perante o registo fotográfico de uma “ação” ou “acontecimento” protagonizado por Helena Almeida”.

p.84, l.7-14 Braz, Ivo - Pensar a pintura: Helena Almeida (1967-1979).

“Os acontecimentos, os eventos e as performances fazem coincidir a arte com a presença efémera do corpo, de um gesto, de uma interação. O médium fotográfico permite resgatar esse corpo, esse gesto, essa interação, á sua fugacidade, fixando-os. Porém, a fotografia, sendo congelamento – recebe a “inscrição” do que “foi” – e fragmento – conserva uma parcela e não a totalidade do que ocorre – não coincide com o acontecimento in si mesmo.”

p.94/95, l.32-34/1-4 Braz, Ivo - Pensar a pintura: Helena Almeida (1967-1979).

A fotografia é central na obra de Helena Almeida, e ao longo deste projeto explorei este meio, tanto tecnicamente, no âmbito de uma unidade curricular, como a nível da conceção da ideia de fotografia, e na sua “comparação” com o vídeo, devido às suas diferenças no modo de representar o tempo. O vídeo tem sempre um tempo, que pode ou não ser o tempo integral da ação, enquanto a fotografia suspende a ação no tempo, mas por outro lado, quando editado, o vídeo acaba também por suspender esse tempo, no seu próprio tempo.

No caso de Helena Almeida, esta utiliza o vídeo como registo, como estudo para a fotografia. Filma para escolher as posições em que fotografar, como um estudo compositivo. Mas a artista não põe de lado a ideia da utilização do vídeo, como obra, algo que já fez no vídeo da série “Ouve-me, Sente-me, Vê-me”, ligado ao “Ouve-me”.

No meu trabalho o vídeo tornou-se no meio de registo de predileção, ele começa sempre por ser registo, mas a obra pode ou não ser o vídeo, esta pode tomar a forma de objeto resultante da performance, ou até de fotografia, a partir do vídeo. Isto acontece na

peça “Disappearing”, que parte de *frames* do vídeo da performance, e é depois manipulada digitalmente transformando-se numa imagem que transmite a ideia de tempo, de sequência e de ação dentro do espaço do congelado e bidimensional do papel fotográfico. Aqui o vídeo é manipulado, decomposto, utilizado como uma ferramenta.

Para Helena Almeida o estudo prévio para a realização da obra é muito importante. A obra é mais pensada do que intuitiva, não se baseia no acaso. A estrutura do meu projeto baseia-se na preparação inicial, quer em termos de estudos, desenhos e esquemas, como na preparação de todos os materiais necessários – um planeamento.

“Um desses aspetos corresponde à realização de desenhos prévios através dos quais a artista estabelece, de modo rigoroso, a disposição formal que o seu corpo e os elementos com os quais ele interage irão assumir e que, em seguida, a fotografia captará. Se, em termos teóricos, a noção de desenho preparatório remete para a tradição da própria pintura, em termos práticos situa o uso da fotografia numa apresentação da reflexão, acentuando a sua “obediência” ao pictórico”.

p.101/102, l.35-39/1-2 Braz, Ivo - Pensar a pintura: Helena Almeida (1967-1979).

“Helena Almeida faz sempre várias fotografias para um trabalho, muitas vezes altera as posições do corpo e dos objetos, alteração que retifica o desenho inicial, a conceção prévia é, assim, excedida pelas fotografias, e o desenho fica melhor. Mas não se trata de aproveitar os acidentes, esperando-os, nem muito menos provocando-os, tem mais a ver com a precisão, o rigor da visão”.

p.24 – “Helena Almeida, Dramatis Persona: Variações e fuga sobre um corpo”, SERRALVES

Numa fase posterior do seu trabalho, na série “Dentro de Mim”, a artista diz em entrevista que este estudo prévio não se estende aos objetos a serem utilizados no trabalho “usa o que tem no atelier”. O meu projeto, apesar de focar o trabalho no espaço do atelier, que é sempre o local onde todas as performances acontecem, tem um caráter de preparação do atelier e de todos os intervenientes para a performance. Não só porque os objetos, os figurinos, etc. são elementos simbólicos importantes para a passagem da mensagem, mas talvez também por influência de este ser um espaço coletivo, e constantemente em mutação, com uma intensidade visual que nem sempre interessa para o meu trabalho, e que tento suavizar.

Helena Almeida trabalha muito por séries, e o caráter serial interessa-me também, para que exista uma maior coesão entre as peças, e entre os temas, e também porque este projeto tem um caráter final de exposição. Exposição esta que faz sentido como a apresentação desta série, em conjunto. Os trabalhos devem ter a capacidade de sobreviver sozinhos, de serem independentes, mas funcionam como um conjunto. No início pensava na realização de apenas um trabalho (mesmo que um conjunto de peças) para cada relação de conceitos, mas o projeto acabou por se realizar num conjunto de trabalhos seriais para cada relação de conceitos/ performance.

“Deste modo, a série não só se adequa a uma atitude de pesquisa como potencia uma tendência narrativa, na qual o ínfimo deslizamento coincide com uma mudança profunda.”

p.100, l.32-34 Braz, Ivo - Pensar a pintura: Helena Almeida (1967-1979).

Ativação, Movimento, Público

O tempo e a ação estão, e estarão sempre ligados. É importante pensar na ligação entre tempo, espaço, objeto e ação, pois estes são conceitos que fazem parte deste projeto, mas talvez não de uma forma tão radical. Existe uma diferença entre passado e presente, e existem várias mudanças físicas e de pensamento entre o que é o passado longínquo e o presente, ou passado recente. Mas sim, cada ação tem o seu tempo, e é a ação que nos faz ver o tempo passar. Olhar uma sala vazia leva-nos a perder a noção do tempo, mas uma ação faz-nos vê-lo passar diante dos nossos olhos.

A ação é fulcral à criação artística, sem ela nada acontecia, o tempo não passava, e tudo seria sempre igual. E o tempo vai alterando a ação e quem a executa. Isto faz-me pensar no trabalho de Dalila Gonçalves, no modo como o tempo atua nos seus objetos efémeros, e também no trabalho de Helena Almeida, em que a ação é congelada no tempo através da fotografia.

O tempo tem um pouco destas duas faces no meu trabalho. Ele passa durante a performance, é efetivado pela ação, e depois congelado, em vídeo, em fotografia e nos objetos, no que fica dela. Mas o tempo também determina o início ou o fim da ação. A primeira performance terminou quando o corpo não aguentou mais a ação do tempo, e a segunda performance começo a um tempo específico, cada pessoa foi desenhada durante o tempo que levou a fazer todo o seu contorno.

O tempo é determinante em pintura. O tempo de secagem, o tempo de aplicação da tinta, o tempo de preparação. O tempo de observação. Toda a obra é ação, e toda a ação é tempo.

Em contacto com os trabalhos de Lygia Clark sobre o interior e o exterior, deparamo-nos com a nossa própria precariedade, descobrimos o efémero em oposição à cristalização. O espaço transforma-se assim numa ação, uma espécie de pensamento de tempo em metamorfose. Sujeito e objeto identificam-se no espaço. O espaço vazio, o vazio total tem em si todas as potencialidades, e é a ação que lhe dá significado.

A ação em progresso é tempo. A artista pergunta-se se o absoluto não será a soma de todos os atos. Somos uma totalidade espaço-temporal. No ato iminente não existe um limite temporal, passado, presente e futuro, misturam-se. O depois é implícito no ato do processo de acontecer.

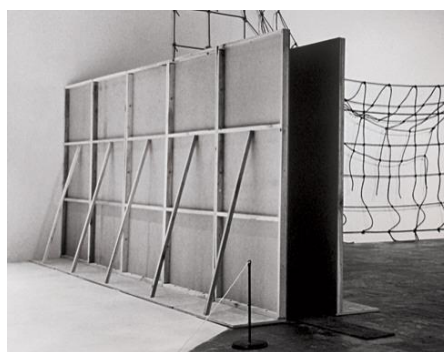
O movimento e a ação são aspetos imensamente importantes no meu trabalho, sejam eles da performer, no momento da performance, sejam aqueles que quero que as obras despoletem no público, na ativação feita pela ausência do corpo, ou pelas dimensões das peças que permitem que se caminhe à sua volta, e que pedem que quem vê se baixe, ou movimento seja de que forma for. Isto acontece por causa da escolha e utilização de determinados meios.

“Essa é provavelmente a razão por que não consigo separar a fotografia da prática escultórica. Anteriormente à criação do trabalho eu não sei se irei precisar de usar a fotografia, ou se no final se transformará num objeto.” Gabriel Orozco, tradução livre

No decorrer da minha pesquisa o vídeo tem tido o mesmo papel da fotografia na obra de Gabriel Orozco, e também eu não sei no início se o que resultará será um objeto, ou uma imagem videográfica ou fotográfica. As peças tridimensionais surgem no meu trabalho, de uma forma semelhante ao que acontece na obra de Bruce Nauman, quando um objeto pensado para ser um adereço para o vídeo “Walk with Contrapposto”, de 1968, passa a ser exposto numa galeria com título: “The Performance Corridor”, em 1969. Esta peça desafia o espectador através da ação que não está a acontecer, do corpo que não está, e induz a performatividade sem um performer, levando o público a deslocar-se, a interagir, a colocar-se no lugar do artista.

“A escultura esteve sempre envolvida na performance, no sentido que envolve o espectador. Porque o espectador tem que andar à volta dela. No sentido em que te tornas um participante ou um performer.”pg. 266, Robert C. Morgan, “Entrevista com Bruce Nauman”, em Morgan ed., Bruce Nauman (Baltimore: John Hopkins University Press, 2002) tradução livre

Bruce Nauman



A simplicidade formal das peças, advém de uma referência à geometria minimalista, que teve uma grande importância para as práticas artísticas seguintes, principalmente pelo facto de terem retirado a referência à morfologia orgânica, e monumentalizado formas simples, fazendo com que as peças tenham um impacto maior no público. Existem conexões entre o minimalismo e a performance no campo da dança por exemplo, as ações mínimas que tomam grandes proporções, criam uma certa e nova teatralidade na experiência do observador.

As peças “Support” e “Dressing Up and Down”, assim como “The Performance Corridor” de Bruce Nauman acrescentam a uma referência minimal, as provas da presença do corpo, da presença física do artista. A escala dos objetos remetem para a escala do meu corpo, ou do espaço abrangente da ação do meu corpo (braços, pernas). O facto de “Support” parecer uma cama, ao resultar da performance que relaciona o dormir com as camadas da pintura, remete o observador para memórias desse mesmo objeto, facto reforçado pelos desenhos de contorno, também eles “minimais” que jogam com os tamanhos e as posições dos corpos, ao dormir. A luz ao fundo e a altura, assim como o espaço entre as folhas de papel, leva o público a deslocar-se, baixar-se, andar à volta do objeto.

“Support” foi uma peça muito importante para esta pesquisa, pois foi aquela em que passei mais tempo a trabalhar, e na qual toda a estrutura foi desenhada e realizada por mim. A nível expositivo é uma peça com bastante impacto, devido às suas dimensões e

características semelhantes a uma cama, mas este não é o único aspeto que a torna importante.

A pesquisa técnica e de trabalho com matérias com os quais não tinha quase nenhuma experiência, assim como o trabalho de oficina em que o trabalho se vai construindo lentamente, e se passam meses antes do objeto tomar forma, foram uma experiência importante na relação entre artista e obra na fase embrionária da construção.

Processo de Construção



Bruce Nauman afirma o seu papel como performer anónimo em várias das suas performances. Quem se movimenta não é o Bruce Nauman, mas sim o performer, que através do corpo faz passar a ideia. Faz referência ao artista como meio, como mais uma ferramenta. Os aspetos performativos têm a capacidade de mascarar, “maquilhar” a identidade, ou uma identidade.

No meu projeto, a minha ação será ligada a esta mesma intenção, não de criar uma identidade como performer aos olhos do público (apesar de existir uma procura interna da própria identidade como artista e mulher), ou de me mostrar a fazer alguma coisa, mas de utilizar o meu corpo para passar uma mensagem. É o meu corpo, como poderia ser o corpo de outro performer, apesar de neste momento de pesquisa e desenvolvimento seja importante que seja eu a efetivar as performances, porque sou eu a desenvolver a pesquisa. E também porque muitas vezes é durante a execução da performance que me surgem outras ideias, e ideias relacionadas com a mesma que se refletirão posteriormente na obra final.

“(...) é evidente a distinção entre o teatro (tradicional) e a performance para mim... o teatro basicamente representa a vida, no entanto a performance é a vida mesma. Ou seja, na performance tu podes cortar-te um dedo se queres, podes transformar a realidade no instante em que tu estás a fazer esta ou aquela ação, no teatro ou no cinema isto não é possível. No teatro tradicional, o ator é a sua personagem só no palco, fora, na vida, ele continua ser aquilo que ele é, não pode continuar a ser a sua personagem... isso seria completamente insano. Na performance o performer é o homem (ou mulher), é ele/a mesmo no palco e na vida.” Manuela Barile, 2013

Para Manuela Barile existe uma clara distinção entre teatro e performance, uma é representação, outra é verdade. Na minha opinião não existe uma linha radical que divide as duas práticas, principalmente numa altura em que a fusão entre meios e as diferenças entre o que é o quê na arte contemporânea são tão frágeis. Devemos ter também em atenção que, nas práticas brutais e sadomasoquistas de algumas performances e body art principalmente, existem ações que são altamente encenadas, em contra partida com outras em que as ações são bem reais.

Bruce Nauman faz uma metáfora à condição social relativamente a este mesmo assunto dizendo o seguinte: **“Quando alguém atua com um nível de autoconsciência, esse alguém torna-se num ator”** (tradução livre). Explora também os impulsos e comportamentos básicos do ser humano, que refletem o modo como compreende o seu mundo e as suas experiências. Explora a natureza do ser.

E nós como seres humanos, mesmo quando preparamos o nosso corpo e a nossa mente para o momento performativo, de modo a que existam o mínimo de influências possíveis, acabamos por estar sempre a atuar para alguém, para uma máquina fotográfica, para uma câmara de filmar. “Entramos em personagem”, mesmo quando a ação que vamos realizar é real, até porque a própria Manuela Barile fala da arte e do ato performativo como um ato pensado e com determinadas regras levadas a cabo pela vontade do artista de se exprimir.

“A performance é uma ação num determinado tempo e num determinado espaço que existe por via de uma intenção artística da parte dum indivíduo. Esta ação é experienciada em termos de relação.”Manuela Barile, 2013

Apesar do meu projeto ter uma forte ligação com a vida e com as ações essenciais ao ser humano, estas são exploradas mais como tema e ponto de partida do que no meu movimento durante a performance.

As ações levadas a cabo pelo corpo não são do dia-a-dia, assim como o que eu visto não remete a minha imagem para o quotidiano, e os movimentos são exagerados por vezes, mas totalmente encenados e pensados para fazerem a ponte entre a pintura e a vida. Na primeira performance, em que relaciono o vestir com o suporte na pintura, revestir duas grades fio a fio não representa uma ação essencial, mas vestir-se, cobrir o corpo, que vai ficando protegido dentro do casulo de linhas, e o fundem cada vez mais com as grades, sim. Transmito as minhas ideias através de metáforas visuais, como se faz quando se pinta, e não através dos movimentos básicos do corpo.

Na segunda performance transporto o cantar de uma música de embalar para um lugar estranho, em que não embalo mas marco a forma de pessoas da minha idade num papel, não crianças que vão dormir, mas jovens adultos que vão começar o seu dia. Este trabalho tem também ligações muito fortes com a condição feminina, as canções de embalar que a minha avó me cantava até adormecer e um lado maternal que me caracteriza em termos de personalidade.

“O meu trabalho consiste no encontrar um equilíbrio que permite a expressão unificada das emoções, das ideias e da forma através o som e a imagem. O som para mim tem a mesma importância da imagem. O som não é o complemento da imagem. O som não é uma plana ilustração da imagem.” Manuela Barile, 2013

Em dois dos meus trabalhos, os vídeos “Sleeping Layers” e “Language”, o som tem um papel extremamente importante. E neste projeto privilegio o vídeo tanto na captação de imagem como de áudio. Como referi anteriormente, quanto mais reduzido e simples for o equipamento de registo, menor é o constrangimento em relação ao que se está a fazer, mais fácil se torna “esquecer a câmara” durante a performance. Digo em plena consciência de que o que estou a fazer foi concebido para ser filmado, e por isso a câmara nunca será um elemento “ingénuo” neste processo, mas no sentido em que quanto menores forem os objetos estranhos, mais íntima e reflexiva se torna a performance.

Por isso, e porque o vídeo permite a utilização do registo sonoro bruto da ação, com os ruídos adjacentes ao espaço, não utilizo nenhum gravador de áudio, tirando proveito das características e até dos “erros” adjacentes à gravação *in situ*, características de um dispositivo com visíveis limitações neste género de registo.

“As minhas composições sonoras têm como base as *field recordings* (gravações sonoras de campo). As minhas gravações consistem no registo da minha voz cantada e gravada no lugar onde o meu projeto se está a desenvolver, as vozes das pessoas com que trabalhei; o som do lugar; a minha interação com os objetos sonoros que encontrei no lugar; a interação do meu corpo no lugar; música tradicional, etc., etc. De qualquer forma, seja o trabalho com o vídeo quer com o som, o meu desafio está em 10 criar algo que respeita a especificidades dos lugares e das pessoas; algo que captura a atmosfera e o estado de ânimo que quero transmitir nos meus trabalhos.” Manuela Barile, 2013

Manuela Barile



Neste campo, o meu trabalho e o de Manuela Barile diferem, porque diferem também os nossos objetivos. No meu trabalho privilegio a utilização do som gravado no local, com a mesma câmara, ao mesmo tempo que é registada a imagem, fazendo muito pouco tratamento ao nível do ruído ou da introdução/interrupção do áudio, quando tenho silêncios intervalares, porque me interessa uma entrada abrupta do mesmo. No vídeo “Language”, como a comunicação, e a verbalização essenciais ao ser humano eram parte do tema, o som foi gravado num tempo diferente do da gravação da imagem, porque me interessava a dessincronia entre a boca fechada e expressão de concentração e as palavras que parecem ecoar no espaço, mas mesmo esta gravação sonora foi realizada com a câmara de filmar. Já no trabalho da artista existe um maior cuidado com a captação do som, não apenas do ambiente, mas da sua história, dos seus rituais e daquilo que se pode encontrar no espaço.

No vídeo “Waiting”, trabalho a questão sonora pela sua génese, o seu início: o silêncio. Existem vários tipos de silêncio, um silêncio é diferente de espaço para espaço por exemplo. Trabalho o silêncio como a ausência do som, “desligo o áudio”. Quando o vídeo é apresentado em monitor este silêncio é substituído pelo ruído característico do funcionamento do dispositivo, transformando então o silêncio num outro silêncio.

Também as minhas peças tridimensionais, e ainda dentro das referências mínimas no meu trabalho, são silenciosas. Através da cor do pinho, escolhido por ser característico

na construção de grades de pintura, sem brilho, as linhas simples, e da simplicidade inerente ao desenho de contorno em “Support”, por exemplo.

No momento da montagem expositiva, quando o projeto é apresentado como um todo, o som dos vídeos ecoa pelas salas, em que estas peças se deixam contagiar. O momento de exposição é sempre pensado em relação ao local e ao público.

Hoje em dia a exposição tem uma importância e um grau de elaboração superior ao de qualquer outra época da história da arte, tornando-se muitas vezes na própria obra, o aparecimento das primeiras obras de Instalação, e a introdução da Videoprojeção nos museus, assim como outras inovações tecnológicas como sensores, etc. que vêm modificar o próprio espaço do museu e da galeria. Criam-se verdadeiros espaços virtuais, nos quais o espectador emerge visual e auditivamente, e com os quais se vai fundindo, podendo até ele e o seu movimento ser a própria obra.

Este projeto culmina na exposição coletiva “Intersecto”, no Palacete Pinto Leite, em Maio de 2013, em que pude explorar as possibilidades expositivas de cada obra, ao jogar com espaços escuros e iluminados e com o som, que ecoava pelas salas.

“Negro, luz, vazio, cheio, sombra, branco, a cor, Azul.

O corpo humano, a dança do espaço vazio, as linhas que cozem e rasgam a pele de quem vive. Os objetos que somos nós, os nossos objetos. Memórias.

Tudo é Pintura, mulher.” _ Texto da Folha de Sala da Exposição “Intersecto” relativa a este projeto

Conclusão

Depois desta longa e aprofundada viagem através do meu projeto e das referências que o sustentam, continuam a não existir respostas para todas as minhas questões. Um dos dados a reter é que hoje em dia cada artista tem uma grande liberdade para explorar e manifestar as suas ideias, através de toda uma imensidão de meios que tem ao seu dispor, assim como o acesso ao que se passou no passado, longínquo ou presente, do agora, do último minuto. Uma capacidade muito representativa do mundo globalizado e de circulação intensa de informação em que vivemos. Por isso cabe ao artista a escolha dos melhores meios para tentar fazer ouvir, ou ver, a sua própria voz e visão de mundo e de arte, sem qualquer tipo de constrangimento.

O registo de uma obra efémera ou de uma performance podem ou não ser considerados obra, dependendo não das suas características formais, mas do facto do artista o enunciar ou não como tal.

“O Corpo, Entre a Vida e a Pintura” fez-me compreender que serei sempre pintora, mesmo que não esteja a utilizar a pintura como meio de expressão; que irei sempre ser mulher, uma mulher portuguesa, e que as minhas raízes estarão sempre presentes no meu trabalho.

E agora, depois de compreender o que quero dizer, estou preparada para trabalhar “fora de mim”, e iniciar novos projetos que envolvam comunidades e espaços, sejam estes familiares ou completamente novos.

“O artista tem só que incarnar a vida.” Manuela Barile, 2013



“Dressing Up and Down”



Grades de Pinho e Fio de Algodão, 170 x170 x 100 cm 2012

“Disappearing”



Impressão em Papel Fotográfico, 180 x 90 cm 2012

“Support”



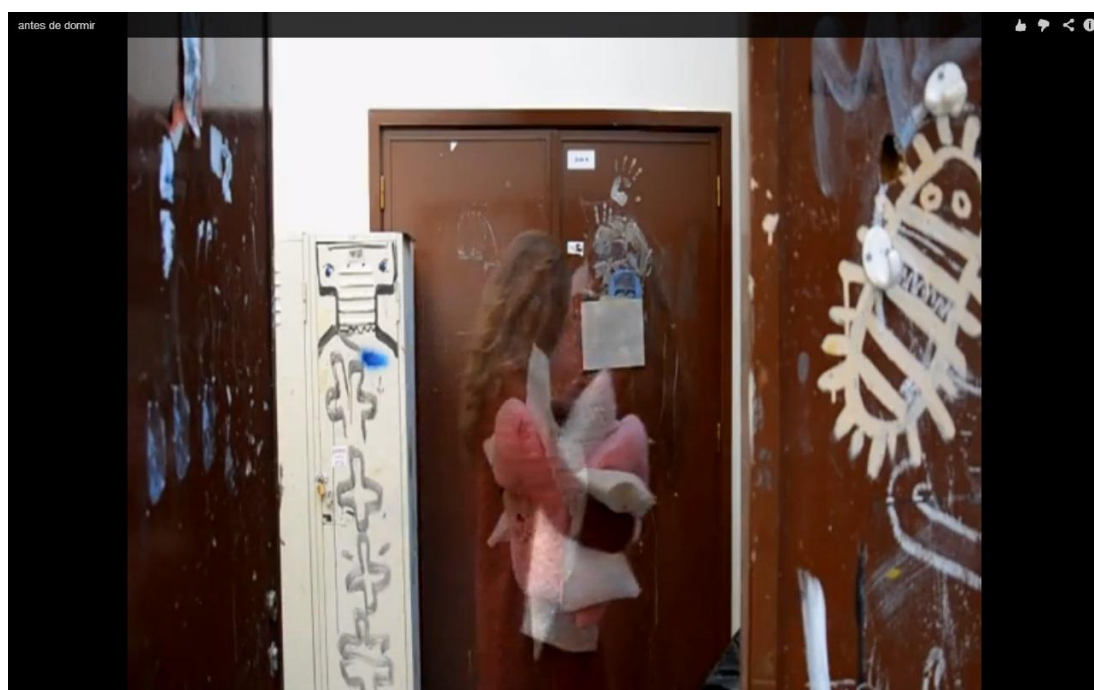
Pinho, Papel hinês e Tinta da China, 200 x 100 x 70 cm 2013

“The Sleeping Layers”



Frame do video 4:3 de 5:36 min. 2012

"Waiting"



Frame do vídeo 4:3 de 4:46 min. 2012

“Language”



Frame do vídeo 16:9, de 36:37 min. 2013

Bibliografia:

- **Braz, Ivo** - Pensar a pintura : Helena Almeida (1967-1979). Lisboa : Edições Colibri, 2007. (Teses). ISBN 978-972-772-703-2
- **Helena Almeida** : dramatis persona : variações e fuga sobre um corpo=variations and fugue on a body / Fundação de Serralves. - Porto : Fundação de Serralves, 1996. ISBN 972-739-047-1
- **Bruce Nauman** : Theaters of experience / introd. Susan Cross. - Berlin : Deutsche Guggenheim, 2003. ISBN 0-892-07299-7
The artista's body/ ed. Tracey Warr; survey by Amelia Jones. – London: Phaidon, 2000. – 304, ISBN: 0-7148-3502-1
- “Género, Cultura Visual e Performance_ Antologia Crítica”, organização **Ana Gabriela Macedo e Francesca Rayner**, revisão de traduções Ana Maria Chaves, Joana Passos, e Márcia Oliveira, Edições Húmus, ISBN 978-989-8139-78-8
- Entrevista de Ana Isabel Freitas a Dalila Gonçalves, Dezembro de 2012
- Entrevista de Ana Isabel Freitas a Manuela Barile, Junho de 2013, via email
- **Martha Buskirk**, “TheContingent Object of Contemporary Art”, 2003
Massachusetts Institute of Technology.
- **Cristina Mateus**, “A imagem vídeo como um espelho”, Julho de 2005

Anexo

ENTREVISTA A DALILA GONÇALVES

26 de Novembro de 2012, jardim da FBAUP

(antes de começar a entrevista surgiu o tema de apresentações de trabalhos)

Nunca tive que fazer uma grande apresentação.

DG: Mas vais ter que fazer. Se for sobre um tema específico, como já tive de apresentar muitas vezes, falas por exemplo sobre a documentação de obras de arte efémera: escolhes alguns trabalhos e tens que falar sobre o assunto. Mas quando tenho que apresentar o meu trabalho... Isso é como apresentar a minha vida.

Qual é a tua relação com o teu trabalho? Como é que te relacionas com ele?

DG: Na prática? Conceptualmente, no dia-a-dia?

No dia-a-dia, e em termos mais pessoais. Às vezes enquanto se está a trabalhar há uma relação mais de conflito com o trabalho...

DG: Não sou muito disciplinada na relação com o trabalho no atelier, de hora marcada. Acho que o teu trabalho é que te impõe a forma como tu te relacionas com ele. O tipo de trabalho que fazes impõe-te uma determinada obrigação em relação ao trabalho, ou à forma de o fazer. Depende do trabalho, se tiver um prazo, em que tem que ser, sou muito compulsiva e trabalho horas a fio. Mas também sou capaz de viajar imenso e não fazer nada. Em relação ao ato de trabalho em si, interessa-me muito a parte de conceber a ideia, de chegar à ideia. Quando realmente a concebo, tenho vontade de a concretizar, de a materializar, portanto tenho uma relação forte com os materiais. Uma satisfação pessoal em fazer. Depois de o objeto estar feito tenho um desprendimento total. Acho que se o galerista me quisesse roubar os trabalhos era mesmo muito fácil. Eu já não me lembro do que fiz. Ou melhor, do que fiz eu lembro-me, mas o que está, o que não está, o que foi vendido, o que não foi. A minha relação com o trabalho está no processo. Está no concretizar a ideia, no arranjar as ferramentas para concretizar essa ideia, e depois o resto tem de ser (riso). Não tenho uma rotina de trabalho, claro que se estiver a preparar uma exposição, dois ou três meses antes, se calhar obrigo-me a isso. Mas se não tiver uma obrigação de tempo, estou sempre a trabalhar, a ver materiais, a andar por aí, a escrever, etc.

Talvez seja uma forma mais pessoal de trabalhar, e estar sempre a pensar...

DG: Sim, é estar sempre a pensar, a escrever, a luta com as minhas ideias mesmo que às vezes a concretização se faça em dois minutos. Estou-me a lembrar do trabalho das memórias de papel, em que amago o papel. Faz-se em um minuto, mas para chegar ao que queria fazer, tive que fotografar, de imprimir. Sabia que queria a parte enigmática do objeto, que ele parecesse uma pedra e não o fosse. Para isso fiz imensas experiências. Depois cheguei a esta ideia. Sim, é pela fotografia que mostro o objeto, neste caso.

Então o trabalho fica encerrado? Quando a ideia é concretizada e finalizada, o trabalho encerra?

DG: Sim, encerra, a maior parte das vezes encerra, e quando não encerra é porque não está bem resolvido. Também podem haver alguns que encerro e estão mal resolvidos, mas de que não tenho essa percepção. A partir do momento em que estão bem resolvidos e que eu acho que aquela ideia esgotou ali, pode não ser muito interessante, mas está ali. Acaba. Há aqui um delete qualquer na cabeça e passo para outra obra.

De que maneira é que as tuas raízes e as tuas memórias fazem parte do teu trabalho?

DG: Não são só as raízes e as memórias, mas também o presente e onde tu te movimentas. Onde tu vives, e onde tu te relacionas. Acho mesmo que o trabalho é um espelho e um reflexo. É um espelho daquilo que nos circula, um espelho daquilo que nós fomos, que nós somos. E depois o processo de trabalho fica nesse meio-termo até voltar a ser reflexo. Não sei se esta é uma ideia muito romântica, mas também se for não há muito problema. Acho que a ligação com a materialidade está relacionada com o sítio onde eu me movo, um sítio rural. O facto de ter crescido entre carpintarias, fotógrafos amadores lá da terra. Entre ofício de serralheiros; os meus tios eram todos, o meu pai também. Imitava-o, imitava-o e por isso sempre tive uma relação fácil com os materiais, e isso reflete-se, penso eu. Há sempre uma relação com a plasticidade, com a materialidade de alguma forma. E as memórias, inconsciente ou conscientemente, são elas que nos movimentam, são elas que ligam o motor.

Em relação aquele trabalho da erva a crescer, e mesmo na relação com as pedras.

DG: Dos feijões? E dos arquivos de erva?

Sim, e também o trabalho das pedras parideiras.

DG: Sim, sim. Isso é estar atento aos processos dos meios onde circulamos. Interessam-me imenso, não só as questões da natureza mas os próprios processos. As degradações dos objetos, os objetos que são usados em determinados ofícios e como eles são quase uma metáfora de como nós utilizamos os objetos na prática artística, como nós nos relacionamos com o tempo. Essa questão da erva a crescer, no trabalho dos feijões, tinha a ver não só com o assistir e ser irónico, à relação que nós temos com o tempo e o visionamento de algo a crescer. E o facto de escolher o objeto do feijão, dentro de um copinho com algodão é alguma coisa que nos remete para uma infância, para uma cultura imaterial que nós temos e que faz parte das nossas memórias. Depois há sempre essa relação com a ironia de transpor essa nossa vivência contemporânea e se calhar muito portuguesa. Não me conheço como sendo de outro país. Isso reflete-se, ou melhor, eu uso isso como uma forma de pensar o próprio ato de fazer na prática artística.

Essa questão do tempo, como falou no seminário, sobre o tempo da contemporaneidade. Pensa nele como uma coisa positiva ou negativa? A maneira como trabalhas o tempo, é sobre um tempo que já não existe, penso que foram estas as tuas palavras.

DG: Sim, é um tempo um bocado arcaico em alguns deles. É e não é, porque não consigo fugir ao vertiginoso que é a contemporaneidade. Não sei se é melhor, se é pior. Para a nossa

natureza se calhar não é muito bom, por alguma razão aumentam os fármacos para o stress e nós andamos nesta ansiedade. Mas quando penso, ou quando uso a temática do tempo, se calhar não é tanto numa vertente crítica ou se este é negativo ou se aquele é positivo. Porque eu estou tão inserida nele como qualquer outra pessoa, não me ponho de fora, agora o que acho é que pela minha prática posso chamar à atenção, não sei se é um bocado pretensioso, mas suspender pequenas passagens de tempo, suspender de forma a que observemos coisas que não se observam, que eu tão pouco observo. Pararmos em frente aquele trabalho... Também não sei se há esse tempo de espera para observar, mas isso é outra questão. Não é só da prática, mas esta aceleração antinatural da contemporaneidade reflete-se não só na nossa prática, mas também na nossa forma de ver as coisas, acho que nós não temos tempo para ver nada. Não paramos. Não sei se pode chorar sobre essa questão, ou se se pode traze-la para o próprio trabalho.

Uma vez em Serralves fizeram-me um questionário, com o intuito de ver quem é que ia ao museu, e havia uma pergunta que era: Quanto tempo é que passa no museu normalmente? Essa parece-me uma boa questão.

DG: Sim, porque ver de raspão... Eu trabalhei com um artista que dizia que quando escolhemos as obras, temos de ser inteligentes. Porque quando colocas uma obra numa feira de arte, numa ARCO, quando colocas numa instituição, ou quando colocas numa galeria, faz parte da tua inteligência saber escolher a obra. E aquilo na altura soava-me um bocado a “camaleónico desagradável”, mas não era. Ele não deixava de ter o trabalho dele, acho que agora tento fazer isso, não deixas de ter o teu trabalho, aquilo que fazes, mas se calhar se puseres uma folha A4 com um texto na ARCO, não vão ver. Tens que saber como é que se consegue chamar para as tuas questões de outra maneira. Não têm que ser tudo escalas enormes ou não sei quê, pode ser pela forma como colocas o teu trabalho, aquilo que fazes, porque ninguém tem tempo para ver, ninguém pára. Toda a gente vai a um determinado sítio com uma determinada predisposição, e se tu não conseguires trabalhar à frente disso, ninguém vai olhar para o teu trabalho. Na altura custou-me a aceitar isso, mas agora entendo essa questão. Realmente quando vais a uma instituição, a um sítio mais alternativo, vais com outra disponibilidade para ver uma performance, para ver um vídeo. Se vais à ARCO não consegues, e é um bocado isso, podermos ajustar algumas coisas. Não sei...

Consideras o teu trabalho mais matérico ou mais conceptual?

DG: Eu gostava que fosse os dois (riso). Mas normalmente, mesmo que tenha um lado conceptual, eu não penso muito nisso. Tenho uma ideia e na forma de chegar até ela, tenho sempre matéria, por isso ele acaba por ser matérico. Mas eu trabalho muito de uma forma intuitiva. O conceito está por trás, nas camadas que nós vamos recolhendo e armazenando se calhar dentro da nossa cabeça, e do nosso processo de trabalho. Isso vai-se aglomerando, vai sendo o nosso background. E faço sempre de uma forma quase de inteligência intuitiva. E claro que depois estão subjacentes muitas ideias, que se calhar fazem parte da forma como reflito, mas não como ponto de partida para um trabalho. Se me faço entender.

Então teriam a mesma importância?

DG: Eu acho que, sinceramente, não sei se um vive sem o outro. Fazer um trabalho matérico hoje em dia, só porque é matérico é uma afirmação, é uma forma de te colocares, Mas se não houver algum conceito, alguma ideia por trás, não sei qual é a pertinência de o fazer. Assim como o contrário, um trabalho conceptual completamente acético também me faz alguma confusão. Não é confusão de ver, é em relação à minha prática. Acho que procuro esse equilíbrio.

Como é que escolhes as temáticas que vais trabalhar?

DG: As temáticas... Como é que eu escolho o título de um trabalho?

Não um título, mas o tema, o que trabalhar.

DG: Acabamos por nos lançarmos dentro de uma série de questões aqui na faculdade, no meu caso dentro da arte efémera, com o trabalho na rua, que se calhar agora não trabalho tanto. E depois vais fazendo, e vão-te aparecendo outros desdobramentos, outros caminhos. O milho que não foi comido pelo pombo, e que de repente germinou, vai-te levar a outro tipo de questão, e vai-te levar a outra temática, e depois dentro daquela temática, ainda vai acontecer alguma coisa que tu não esperas. Uma nova temática surge de algum azar, alguma coisa que nos falhou ao controle no trabalho anterior. O inesperado do trabalho anterior, é a fonte para que surjam outras temáticas. Não tenho uma temática, há vários pontos de relação óbvios, mas não vou trabalhar sobre “pedras”, não existe essa separação assim tão simples.

Então é uma relação mais orgânica de um trabalho, com o trabalho anterior, e o seguinte?

DG: Sim, e sem que seja de uma forma contínua. Muito mais circular, quase como uma bola de neve. Vais aumentando a bola de neve com outros elementos, e se calhar o centro da bola de neve continua a ser o mesmo. Mas vais-lhe acrescentando neve até ela crescer. Não é de uma forma: este é melhor do que aquele, do que o anterior porque abrange mais esta temática. Não penso o meu trabalho dessa forma linear, mas sim circular.

E em relação aos materiais? Se a temática é circular, como são os materiais a utilizar e os meios?

DG: Mas perguntas-me o porquê da seleção dos materiais?

Por exemplo, o teu trabalho não tem só uma linha, não desenhas só, não fazes só vídeo, ou só fotografia...

DG: Tem a ver com aquilo que te dizia há pouco. Por exemplo: pensar nos arquivos de erva e como eles estão a crescer. De que forma é que eu mostro aquilo? Será que aquilo funciona como instalação? Eventualmente funcionaria... Interessa-me ser irónica e encenar aquilo para uma fotografia e pôr a fotografia dentro do trabalho? Isso é mais interessante, então se calhar tem que ser uma fotografia. Isto agora parece muito simples, mas na altura não foi. Encontrar a melhor ferramenta para agarrar o objeto, e quando se fala de coisas que são objetos efémeros, facilmente degradáveis, o uso do vídeo ou da fotografia é muito óbvio. Encontrar isso faz parte do processo de trabalho e é das partes mais complicadas no meu caso.

Então dirias que no início fica tudo em aberto em relação à ideia?

DG: Sim, sim, às vezes dentro de um tema, não gosto muito de lhe chamar isso, mas estás envolvida dentro de uma determinada forma de trabalhar e é natural que surjam dois, três, quatro trabalhos em que não questionas o médium, ou a ferramenta porque estás a trabalhar com fotografia e ponto, ou porque estás mais para aí virada, mas normalmente não. Isso fica em aberto e escolho até porque normalmente faço um trabalho, ou uma instalação, ou uma construção. Agora estou a fazer umas em que uso o papel com tintas, tintas que foram acumuladas, depois faço polpa de papel e estou a fazer outra vez as folhas, a coloca-las outra vez no circuito, e ando sempre com a máquina. Será que isto funciona como fotografia? Não, não funciona nada como fotografia. Funciona como desenho? Ainda tenho dúvidas... E saber se será que funciona como instalação junto com outros objetos? É isto, é isto que estou a trabalhar, mas não estou presa a nada, a qualquer tipo de tecnologia.

Durante a licenciatura aqui na FBAUP, apesar de estares em pintura, começaste a trabalhar no espaço público. Porquê este “desvio”?

DG: (riso) Na altura foi uma resposta a um exercício, no terceiro ano de desenho, em que tínhamos de fazer um projeto para o espaço público. Eu comecei com a ideia dos trabalhos do milho, com as pombas. Aquilo não fazia sentido nenhum em projeto, desenhar um círculo nos Poveiros... O projeto era muito simples, e achava que como era uma coisa, que apesar de tudo não seria tão cara quanto isso, concretizei o projeto. Depois disso levantou uma série de questões, e se calhar e sem qualquer hipocrisia, porque lhe deram algum valor. Basta teres um feedback positivo para olhares para as coisas com outros olhos. A dada altura estava muito mais envolvida nesse tipo de trabalho em desenho, do que estava com o professor Batarda, a pintar, ele estava-me sempre a mandar ir para a rua, e fotografar. Porque eu tinha também uma relação muito forte com a fotografia, e gostava imenso de fotografar. O trabalho de pintura era muito redundante, eu fotografava e depois pintava. Interpretava a partir do que fotografava, imitava o antigo. Umas coisas que só agora percebi que eram ridículas, agora, já há uns tempos... Os registos eram sempre muito mais interessantes do que o trabalho que fazia a pintura, mas continuei a fazer as colagens até ao terceiro ano. Depois no quarto ano, quando começa a ser projeto, agarrei esse trabalho de desenho, e depois do círculo fiz muitos outros. A desenho sempre usei os *media*, fazendo novos desenhos ia realizando outras relações com o espaço. Foi uma casualidade sim, a dada altura já não fazia sentido porque a pintura não me permitia abordar as questões que eu queria. Se eu quero abordar o efémero, não vou pintar o efémero, não vou pintar as paredes com verdete, se eu quero usar efetivamente o verdete. Era ridículo eu estar presa a um formato e a imitar o gesto, achava que estava a imitar o gesto, a imitar a ação, em vez de estar a fazer a ação.

Mas sentes vontade de pintar às vezes, ou não?

DG: A pintura é uma ferramenta como outra qualquer. No sentido de que se achar que para aquela ideia tenho que pintar, é uma ferramenta como outra qualquer. Se calhar não a utilizo tanto porque, como te disse, não responde, não é eficaz para mostrar o tipo de trabalho que eu pretendo. Mas sim, não tenho qualquer pudor.

Quando trabalhas no espaço público, apesar de agora não trabalhares tanto, há um aviso da hora e do local em que o trabalho vai acontecer? Ou ver realmente um trabalho a acontecer só é possível através da casualidade de estar a passar no local?

DG: Aqueles trabalhos iniciais do milho e aqueles desenhos que fazia com arroz, com os provérbios e os azulejos, sim, é casualidade. Até porque são clandestinos, é proibido fazê-los. Eu passava completamente por anónimo. Ninguém sabia quem era o artista, eu andava com a máquina fotográfica e nem sabiam que aquilo era um trabalho artístico, era uma casualidade. Havia uns colegas que sabiam eventualmente. Agora em trabalhos mais recentes, ou quando estão inseridos num contexto expositivo, como foi acontecendo ou no palácio, ou na Bélgica, ou em França. Eles são programados como uma exposição qualquer, e aí sim, aí estão avisados da hora a que vai acontecer.

Mas essa presença do público é importante?

DG: Nesses trabalhos clandestinos, quando os fazia na praça, já sabia onde os fazia. Era importante ter o público habitual e não manipular isso. Já sabia antes de fazer um trabalho numa praça ou noutro local qualquer, quais eram os “frequentadores”. Tu sabes quem é que vai aparecer, e era nesse contexto que tu o querias fazer, tal e qual como ele era. Não queria criar uma exposição para que fossem lá ver, porque acho que a obra teria muito mais valor inserida no decorrer do dia-a-dia. É quase que um atropelo ao normal decorrer dos dias.

Então o público é como que mais um edifício, uma parte do espaço?

DG: Sim, é como as pombas que lá existem. Eu quando fazia o trabalho com as pombas, fazia porque naquela praça existiam mais, e porque as pessoas lhes davam comida ali e elas ficam habituadas a isso. Ou porque o espaço tinha uma história e apetecia-me brincar com a história do espaço. Mas interessava-me que fosse uma coisa tão integrada no passar do dia-a-dia que se tornasse uma casualidade.

Pensas no registo como obra, ou como algo exterior à obra?

DG: Depende do trabalho. No início achava o registo puramente registo, mas ele tinha este lado questionável de que estávamos a falar agora. Se eu não organizo público e não registo, o trabalho é quase de mim para mim, uma coisa muito intimista. O registo tem a importância de levar a outro espaço, a outros públicos. Tem essa importância, e pensar que o registo de uma obra pode ser uma coisa descuidada só porque é registo, ou que o registo não pode ter qualidade porque é exterior à obra, isso é realmente um princípio errado porque se não estiver bem registado não consegues passar a ninguém aquilo que foi. E sim, dependendo do trabalho tens de saber se a fotografia é o registo, ou se é a própria fotografia. Mesmo quando é registo, a fotografia faz parte do trabalho. No trabalho das ervas por exemplo, não quer dizer que o objeto em si não tenha também validade, mas quando foi pensado, foi pensado para fotografia; tudo é o trabalho. Enquanto que em outros trabalhos acho que não, é um documento.

A maioria dos registos que fazes são fotográficos. Porque não o vídeo em alguns?

DG: Eu usava o vídeo no início, fotografava e filmava ao mesmo tempo. Mas como não tinha o cuidado de planear o registo, acabava por ser um bocado redundante. O vídeo às vezes estava na mesma posição do que a máquina fotográfica, era um tédio. Interessa-me muito mais o lado enigmático da fotografia em relação ao tempo, porque a fotografia não te dá o tempo real das coisas, induz-te um tempo, tu não sabes quanto tempo é que aquilo durou. Não

mostra tudo. Prefiro, mas é uma questão meramente pessoal, de utilizar esse lado de esconder o tempo real das coisas, de o induzir apenas, que para mim é mais interessante.

Então qual é a importância da fotografia no teu trabalho?

DG: Por acaso tenho pensado que é mesmo muito importante. É importante porque ela é um instrumento quase como uma caneta, sabes? Como quando nós tiramos apontamentos. Quando estou a fazer um objeto, estou sempre a fotografar o objeto e a vê-lo através do visor. E depois tem a importância, de quando tu trabalhas com matérias precárias, o registo ser aquilo que te resta das várias fases, mesmo que não utilizes, ou que não dês à fotografia a importância de ser obra. O que vais registando é o que fica, a maior parte dos meus trabalhos já não existe a não ser nos meus registos, por isso a importância da fotografia vai alternando em relação ao público, mas não em relação a mim. É muito importante para mim no meu processo de trabalho, agora em relação ao público, se calhar mostra-se como um objeto, ou não se mostra, ou mostra-se com registo, vai alternando. Mas para mim é uma ferramenta de trabalho como uma caneta.

A entrada no programa Criatividade e Criação Artística da Fundação Calouste Gulbenkian...

DG: Sim, foi uma surpresa. Foi mesmo muito importante nesta questão do documento e disto que estou a dizer da fotografia. Eu concorri, era por seleção, e de repente apercebi-me que nos selecionados havia apenas duas pessoas que não eram de fotografia. A outra minha colega utilizava a fotografia assim como eu, que na altura estava a trabalhar mais no espaço público. De repente acho que eles acharam interessante este nosso “outro lado da fotografia” estar misturado com o trabalho de fotógrafos, num programa que tinha uma visão alargada da fotografia. Foi muito importante, para já porque estava a trabalhar com pessoas que tinham uma formação e uma instrução dentro de determinada ferramenta muito específica, que eu não tinha nem me interessava muito ter a esse nível. E depois porque aquilo era programado com artistas, um artista que vinha de fora de Portugal por semana. Grandes nomes, que estava habituada a ver nos livros. Apresentava o trabalho aos artistas e aos colegas todas as semanas, nessa rotina, ia formulando o que queria mostrar aos artistas consoante a especialização deles. Claro que no meu caso se calhar a Rosângela Rennó talvez fosse a que estivesse mais próxima do meu trabalho, as pessoas que não tinham uma relação tão documental com o meio. O David Company que é mais ligado à Phaidon e que tem uma visão mais alargada da fotografia. Ou próprio Sérgio Mah que era o diretor, criou-se ali uma nova abertura, uma nova forma de como eu vejo a fotografia. Foi mesmo, mesmo muito importante, até porque paralelamente a isso estava três meses em incubadora, a trabalhar. Volto a dizer que foi muito importante para esta relação com a fotografia, e para o seu descomplexar. Porque eu tinha muito o complexo de “isto não é, o trabalho não é fotografia, ela está por trás, é o registo”, e de repente comecei-me a ajustar ao que é importante, e a arranjar a melhor fotografia para o trabalho que esteja em causa, e não tanto questionar se isto é ou não fotografia, se eu não faço fotografia. Deixou de ser importante.

Qual o momento que achas mais marcante nesta tua carreira artística?

DG: Em termos de exposição pública, de trabalho?

A minha questão dirige-se mais a ti, como artista.

DG: São vários. Acho que foi importante o da Gulbenkian, sem dúvida e trabalhar também um ano com o Ignasi Aballí, em Barcelona. Foram dois momentos importantes em termos de formação, se calhar não tão direta no segundo caso. E agora a Bélgica, o que se desenrolou daí, o que eu tive de crescer para estar num evento que tinha uma dimensão a que eu não estava habituada, fez-me crescer imenso. Esses três.

Muito obrigada

DG: De nada.

Entrevista a Manuela Barile,

por Ana Isabel Freitas, Junho de 2013

Contacto via email.

O seu corpo de trabalho é maioritariamente em vídeo, quais as razões por preferir este meio? Sempre trabalhou em vídeo, ou na altura da sua formação utilizava outros meios?

A minha formação é de autodidata. Tudo aquilo que aprendi até agora foi graças as pessoas que encontrei no meu caminho. Chegai à arte através dos encontros que eu fiz ao longo da minha vida. Cada encontro para mim é uma revelação. O meu background é o canto. Venho da área da improvisação livre. Iniciei a exhibir-me como cantora e performer vocal a partir de 2002. No principio do meu percurso artístico a voz era o meu meio principal. Utilizava a voz para improvisar nos lugares, com tudo aquilo que encontrava nos lugares... os sons, os objetos, os elementos arquitectónicos... as paredes, o chão, as janelas, as cadeiras, as garrafas, etc... A coisa mais importante para mim naquela altura, era a relação com o publico, uma relação autêntica onde sentia a necessidade de partilhar o meu ponto de vista sobre o mundo, do porque estamos aqui, Sentia a urgência de mostrar os meus limites, de mostrar-me assim como era, sem artifícios e sem pensar-me como artista... porque eu mesma sou limite... o limite para mim mesma e o limite para os outros. Gostava muito do jogo livre da improvisação, de encontrar músicos e tocar com eles às vezes sem nos conhecermos, mas ao mesmo tempo sentia a urgência de desenvolver algo a solo para refletir sobre o sentido da vida. Desde sempre adoro cinema, da poesia do cinema, da capacidade que ele tem de mostrar e de recriar a realidade. Portanto contemporaneamente à prática do canto e da improvisação desenvolvi o meio do vídeo e escolhi o vídeo e não o cinema para uma questão de acessibilidade... técnica e económica... naquela altura interessava-me a performance e o vídeo servia-me como canal multissensorial para mostrar ao vivo a realidade e para dizer a verdade, a minha verdade sobre o estar ao mundo.

Qual a sua definição da palavra “performance”, e quais as diferenças que encontra entre o performativo e o teatral?

A performance é uma ação num determinado tempo e num determinado espaço que existe por via de uma intenção artística da parte dum indivíduo. Esta ação é experienciada em termos de relação. Através da performance, que em si é um ritual, o performer expressa aos outros a sua visão sobre o mundo e no fazer isso, ele cria valores... porque o espaço da performance em si o que é? O espaço da performance é o espaço do sagrado. E o performer o que é? é tempo, é limite. Portanto, tendo em conta disso, é evidente a distinção entre o teatro (tradicional) e a performance para mim... o teatro basicamente representa a vida, no entanto a performance é a vida mesma. Ou seja, na performance tu podes cortar-te um dedo se queres, podes transformar a realidade no instante em que tu estás a fazer esta ou aquela ação, no teatro ou no cinema isto não é possível. No teatro tradicional, o ator é a sua personagem só no palco, fora, na vida, ele continua ser aquilo que ele é, não pode continuar a ser a sua personagem... isso seria completamente insano. Na performance o performer é o homem (ou mulher), é ele/a mesmo no palco e na vida. O centro de tudo é o corpo e a voz, noutras palavras, o tempo.

Que papel considera que o público tem no seu trabalho, e qual a sua importância?

O público tem um papel importante no meu trabalho. A arte para mim é relação. Não acredito no facto que um artista seja capaz de criar a partir só do seu desejo de autoexpressão. O artista antes de tudo é homem (mulher), um homem (mulher) que nasce numa comunidade... por isso nós somos colocados originariamente em relação. Tendo em conta isso, a arte é doação, amor. A arte é um serviço que o artista oferece à comunidade. Porque eu acredito no facto de que a arte pode tornar-se num meio para chegar à consciência, mas sobretudo à felicidade. A arte é beleza e a beleza enobrece e cura o homem, libera-o das constrições impostas pelas leis da natureza, morais e espirituais. Na prestação deste serviço, o artista simplesmente está expressar a sua visão sobre o mundo, não está a ensinar nada, o artista não tem que dar-nos nenhum ensinamento. O artista tem só que incarnar a vida.

Por motivos de saúde, e questões pessoais, deixou de trabalhar ao vivo, e passou a trabalhar em vídeo, de um modo mais solitário e intimista. De que modo é que isso influenciou o seu trabalho, e a sua visão e relação de e com aquilo que faz?

Deixei de trabalhar ao vivo, na área da improvisação livre que em si incorporava também elementos de performance art e vídeo, por problemas de saúde e questões pessoais, mas também porque senti num certo ponto da minha vida uma forte exigência de ter mais tempo a disposição para refletir sobre certos conteúdos. Gostava e gosto ainda do universo da improvisação livre, mas nunca me senti totalmente à vontade com a total anarquia que constitui este mundo. A escolha que eu fiz tratava do meio mais que tudo, porque o meu trabalho em si sempre partiu da profunda necessidade de restituir ao mundo o seu mistério e ao homem a sua dignidade.

Durante os seminários nas Unneeded Conversations, falou da arte como algo em que as regras são importantes. Quais são as suas regras para a criação das suas performances e dos seus vídeos? E qual a sua posição em relação à edição ou não edição dos mesmos depois da performance?

Sim, as regras são fundamentais em tudo, não só na arte. Para mim as regras não têm uma função de repressão mas de orientação. As regras são fundamentais para indicar, endereçar, para aprender a fazer uma determinada coisa, para gerar ordem. Na arte as regras estão presentes na natureza do artista em si, do homem que ele é. As minhas regras... tenho várias... muitas! não mentir, não ensinar nada a ninguém, não fazer e dar espetáculo, não demonstrar, não prostituir-se ao mercado, ser leal e honesta com o compromisso que assumi, respeitar a vida, não pretender a beleza, não levar demasiado as coisas seriamente, ser fiel a mim mesma, à unicidade e originalidade do meu eu, valorizar a singularidade e a diferença das pessoas e dos lugares, perdoar, doar, ouvir os outros, ser fiel aos outros, doar amor incondicionalmente, fazer arte como jogo, não tornar a arte como único prazer da vida, saber renunciar à profissão de artista pelo amor pela vida e portanto da arte, aceitar o juízo dos outros, etc.

Pensa o vídeo como a obra, ou a documentação da obra?

Em geral penso que quando a ação performativa é dirigida a uma câmara de vídeo, o vídeo acaba ser também obra de arte, mas isso só se existe uma intenção artística da parte do autor de transformar este vídeo numa obra de arte.

No mesmo seminário disse a seguinte frase “Vestido como a pele do performer.” Na maioria das suas obras, ou está vestida de preto ou de branco, estas cores têm para si alguma significação específica?

Sim o vestido é como se fizesse parte da pele do performer. O branco e o preto só para mim simplesmente as duas caras da mesma medalha: a vida.

O que pensa sobre a relação entre o corpo e o vídeo, e questões de autorrepresentação?

Hoje em dia a arte está ficar cada vez mais como ostentação do artista, puro exibicionismo. A arte já não transmite valores porque o artista cada vez mais está preocupado com a sua imagem, em obter o reconhecimento de si em forma de sucesso e de popularidade e não de relação. O artista cada vez mais põe de lado a sua responsabilidade pessoal e a sua participação, primeiro como homem e depois como artista, no processo histórico. Pensa que para poder dizer algo de articulado no seu trabalho, basta especializar-se. O artista hoje em dia é um pesquisador, um predicador, um cientista, um intelectual, um político... praticamente tudo fora do que é um artista! Porque ele pensa em tudo menos em atingir o belo. Confesso que por esta razão, são poucas as obras de arte contemporânea de que gosto.

Qual a sua opinião sobre o papel da beleza na arte contemporânea?

Para mim existem duas formas de arte... a arte objectiva e a arte subjetiva. Mas nós hoje em dia misturamos tudo, já não vemos as diferenças, pomos tudo no mesmo plano. A arte subjetiva é reprodução mecânica, imitação da natureza ou de outros artistas, tentativa de originalidade, simples fantasias. Tudo é subjetivo e acidental, ou seja baseado nas associações: as impressões acidentais do artista, a sua criação, as percepções do público. No artista “cria-se” ou seja algo se cria sozinho. O artista é à mercê das ideias, dos pensamentos, dos humores que ele mesmo não percebe e sobre os quais ele não tem nenhum controlo. Eles dominam-no e exprimem-se em formas diferentes. Tudo é variável, tudo é indeterminado. Na arte objectiva nada é acidental, seja do lado da criação que do lado da recepção. Tudo é matemático. O artista sabe e compreende a mensagem que ela quer transmitir. Por isso a sua obra não produz impressões diferentes. Na arte subjetiva o artista “cria” e a sua ação sobre o público é precisa, a impressão é a mesma a condição que os espectadores sejam ao mesmo nível humano, espiritual. o artista transmite as suas ideias através determinados sentimentos que ele levanta conscientemente e sistematicamente, sabendo o que faz e porque o está a fazer.

Eu avalio a arte a partir da sua consciência. Para fazer uma arte subjetiva e senti-la, eu acho que é preciso uma grande unidade interior e um grande controlo de si. Neste sentido, vejo o artista como criador de valores e de beleza, daquela beleza que tem a poesia, a verdadeira poesia, da beleza que nos doa o jogo livre e incondicionado da fantasia. Hoje em dia de frente a uma obra de arte estamos mais preocupados no perceber o que ela exprime, se é original, se é nova. E não, se é bela. E hoje em dia a beleza é um fator totalmente subjetivo... hoje em dia já não sabemos o que é belo! A essência da beleza é o mistério, a maravilha... O compromisso do artista é doar a vida magia e mistério, mas não... hoje somos todos vítimas de um pensamento neutral e racional. O artista tem que demonstrar... o artista tem que explicar... quando a arte em si não é demonstração... a arte incarna a vida! A arte não pode ser explicada... A arte não pode ser interpretada! A arte não é pesquisa! Gosto muito esta frase do Picasso “eu não busco, eu encontro”.

Qual a importância de termos como a memória, o tempo e os lugares na sua obra?

A minha arte incarna a vida... e da vida fazem parte os lugares, as pessoas, as memórias, os valores, etc. Através da minha arte quero partilhar a verdade sobre o nosso destino comum partindo da minha experiência e da minha maneira de sentir. A vida é tempo que por sua vez significa finitude, que por sua vez significa relação, que por sua vez significa compromisso.

A sacralidade e o ritual estão presentes em trabalhos como “Moroloja” e “A Esposa”, pode falar um pouco sobre como é que estas duas palavras estão relacionadas com o facto de ser mulher e com a feminilidade?

Se analisarmos a história, muitas vezes a figura da mulher foi associada à figura da piedade, à dimensão piedosa da mulher como ajuda, como recepção, como figura maternal. Essa figura piedosa, maternal é desde sempre associada ao feminino.

Qual a importância da música, da voz e dos sons do corpo humano no seu trabalho?

O meu trabalho consiste no encontrar um equilíbrio que permite a expressão unificada das emoções, das ideias e da forma através o som e a imagem. O som para mim tem a mesma importância da imagem. O som não é o complemento da imagem. O som não é uma plana ilustração da imagem. Por isso eu defino os meus trabalhos de tipo audiovisual. A imagem para mim é tempo e é sagrada. A minhas composições sonoras têm como base as field recordings (gravações sonoras de campo). As minhas gravações consistem no registo da minha voz cantada e gravada no lugar onde o meu projeto se está a desenvolver, as vozes das pessoas com que trabalhei; o som do lugar; a minha interação com os objetos sonoros que encontrei no lugar; a interação do meu corpo no lugar; música tradicional, etc., etc. De qualquer forma, seja o trabalho com o vídeo que com o som, o meu desafio está em criar algo que respeita a especificidades dos lugares e das pessoas; algo que captura a atmosfera e o estado de ânimo que quero transmitir nos meus trabalhos. Em geral a minha maior preocupação desde sempre é encontrar a maneira melhor para expressar o meu mundo interior na maneira mais honesta e responsável possível. Eu acho que para atingir a autenticidade, a verdade, a verosimilhança é importante instaurar uma ligação orgânica entre as impressões subjetivas do autor e a representação objectiva da realidade. Isso é possível através da poesia, que não é fuga da realidade.

Quais as suas maiores referências a nível artístico?

As minhas maiores referências... todos aqueles homens e mulheres com que eu partilho a mesma visão do estar ao mundo, que entenderam a arte como desafio, como maneira para atingir a realização da própria humanidade, que lutaram pela verdade...