

**Do que nada se vê,
só se sonha:**

**Uma história de nada sobre
as interdições e potencialidades
do vazio, da desapareição e do
efémero como processos criativos
na práxis escultórica**

RESUMO

O presente texto analisa o modo como diferentes práxis artísticas contemplam operações de desaparecimento por via de processos *poiéticos* que problematizam o Nada e o Vazio. Estas investigações baseadas na prática focam-se na dimensão processual que pode não permanecer visível na estrutura da obra, mas na qual se imiscui por meio dos vestígios deixados pelas ações. Defendendo que o Nada e o Vazio não se definem como invisibilidade, omissão ou desaparecimento, compreendem-se como entrelaçados, como constituintes do que ocorre antes e durante o ato de criação e como dialogantes com diferentes processos *poiéticos*. Estes procedimentos experimentam diferentes abordagens de subtração e esvaziamento pela raspagem ou pelo espaço negativo, de desaparecimento pela fragilidade e efemeridade e de interdição pela inacessibilidade. Tais operações são analisadas em contextos exploratórios diferenciados, promovem analogias com objetos artísticos-chave e abrem o que pode não se ver à infinitude do sonho e da imaginação.

PALAVRAS-CHAVE

Nada; Vazio; Efemeridade; Desaparição; Invisibilidade.

ABSTRACT

This text analyses the way different artistic practices contemplate operations of disappearance through poetic agents that problematize the Nothingness and the Void. These practice-based research focus on the procedural dimension that may not remain visible in the artwork structure. However, it participates through the traces left by the actions. Defending that the Nothingness and the Void are not defined as invisibility, omission, or disappearance, they are conceived as intertwined, as constituents of what happens before and during the act of creation and as dialogues with different poetical agents. These agents test different processes of subtraction and emptying through scraping or negative space; disappearing due to fragility and ephemerality; and interdiction due to inaccessibility. Such operations are analysed in different exploratory contexts, promote analogies with key artistic objects and open what may not be seen, to the infinity of dreams and of imagination.

KEYWORDS

Nothingness; Emptiness; Ephemeral; Disappearance; Invisibility.

INTRODUÇÃO

“Do que nada se vê, só se sonha: uma história de nada sobre as interdições e potencialidades do vazio, da desaparecimento e do efémero como processos criativos na práxis escultórica” é uma reflexão escrita a quatro mãos. Ao ser escrita a quatro mãos, tem em vista uma tipologia de *Art Practice Research* de colaboração. A matriz comum é a ação do Nada e do Vazio na práxis escultórica por meio de processos *poiéticos* que potenciam a invisibilidade por via da efemeridade pelo desgaste matérico e de exercícios de interdição e apagamento. O documento problematiza, assim,

as operações próprias das práticas criativo-críticas¹ de Filipa Cruz e Grécia Paola. Nestes exemplos, assinala-se uma certa rarefacção ou vacuidade derivadas de operações de esvaziamento, de remoção e de desgaste da imagem e/ou da matéria. Apesar de nas várias experimentações plásticas se verificar uma atenção ao instável e à dimensão processual, convocam-se diferentes abordagens de um fazer-pensar o Nada na criação atento à capacidade que cada obra tem em “colocar questões através e com ela”². Estas operações adquirem uma qualidade definidora da obra ao promover um Vazio que se abre às possibilidades do sonho. O que não se vê, não se lê ou não permanece, participa no processo de criação por meio dos vestígios deixados pelas operações tomadas. Vestígios que sobrevivem a ações como raspar, desgastar, apagar ou interditar, e que promovem um Vazio potencial, isto é, criador. Com Filipa Cruz, invisibilidades, vazios e nadas são pensados na relação entre corpo, objeto e palavra a partir de um corpo diluído nos vestígios que deixa antever e que se explora em “Até os tempos não mais serem interditos”, “Porque as palavras também têm costas” e em “Entras e saís silenciosamente”. Com Grécia Paola, o efémero e a desapareição manifestam-se na relação com a precariedade do corpo e da ação, num corpo material que se esgota no ato de criação. É neste axe de perecibilidade, precariedade e esgotamento que os conceitos Nada e Abismo agem em “Mira no infinito” e em “Agarra a vida enquanto é tempo”.

Tomando o Nada e o Vazio como condição para a criação, analisa-se como certos processos *poiéticos* exploram o rarefeito. Num primeiro momento contextualiza-se a participação do Nada e do Vazio como potenciadores de inventividade e de uma imaginação criadora nas estratégias que pontuam o antes e a duração do ato de criação artística. O segundo momento foca operações transformadoras da práxis. Isto é, processos de desapareição e de interdição/invisibilidade/esvaziamento pela exploração do espaço negativo e da subtração provinda da raspagem,

1 Robin Nelson, *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances* (New York: Palgrave Macmillan, 2013), 33.

2 Fernando Rosa Dias, “A investigação em arte. Entre a *aura* e a *poiesis* da obra”, in *Investigação em Artes. A Oscilação dos Métodos*, eds.: (José Quaresma & Fernando Rosa Dias), (Lisboa: Centro de Filosofia – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2015), 45.

da ilegibilidade e do esgotamento matérico na componente processual da obra. A partir desta matriz comum, o exercício a quatro mãos contempla flexibilidade para que cada interveniente traga:

as suas referências e interesses investigativos à mesa: literários, filosóficos, técnicos, artísticos, cinematográficos, musicais, entre outros. (...) [Por isso,] [m]ais do que o exaltar de uma subjectividade, explora-se a identidade artística de cada membro que origina a identidade do próprio grupo, nas suas cumplicidades, similiaridades e dissemelhanças. É um equívoco pensarmos que estas contribuições não provocam efeitos em cadeia e contágios, pois o artista é uma esponja³.

Não obstante, esta promoção do diálogo entre as intervenientes, “não desrespeita o acto solitário necessário também à produção em atelier. [Muito pelo contrário.] Mostram-se novos desafios técnicos, novas leituras, novas ideias surgidas no decorrer do processo, o que culmina num espaço de experimentação quase laboratorial que beneficia as partes e o todo”⁴. Nesta ordem de ideias, as potencialidades polissémicas, geradoras de pensamento e de resultados plásticos, não procuram relações causais, mas ligações que propulsionam tensões expressivas e conceptuais entre as *partes* (práticas individuais) e o *todo* (corpo coletivo que redige a quatro mãos).

Dos diferentes autores mencionados ao longo do documento, Fernando Rosa Dias aborda a dimensão inacabada e *poiética* da obra e sequente valorização processual; François Cheng destaca o modo como o espaço deixado em branco na Pintura Chinesa aciona a dinâmica entre (in)visibilidades, entre o representado e o não-representado e o invisível manifesto; Henri Maldiney enquadra a vertente criadora e transformadora do Nada e do Vazio; Gaston Bachelard destaca o espaço ilimitado da imaginação; Friedrich Nietzsche a ação prolífica da imaginação e a consciência da realidade trabalhosa da práxis artística; e Walter Benjamin

3 Joana Gomes, “Investigação Colectiva Baseada em Arte”, in *Investigação em Artes. A Oscilação dos Métodos*, eds.: (José Quaresma & Fernando Rosa Dias), (Lisboa: Centro de Filosofia – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2015), 129.

4 Ibid.

refere-se ao poder da invisibilidade associada ao valor cultural e à problemática do objeto com fruição interdita. Neste seguimento, detetam-se dois momentos de atuação na Investigação em Arte: à obra final, apta a ser fruída, acrescem os momentos de conceção e de produção⁵ de uma práxis que imbrica teoria e prática⁶. Rosa Dias⁷ dá conta da importância do desenvolvimento processual e conceptual no processo *poiético*, implicando encadeamentos de “fazer-refletir-ler-articular-fazer”⁸, que se caracterizam por um fluxo de questionamento interno, assim como por uma construção e história internas⁹ nem sempre visíveis na estrutura da obra. Ademais, à obra concluída não se prende a documentação do processo, os exercícios de escrita, nem as linhas preparatórias e estratégias de exploração compositiva, tecnológica, háptica e/ou conceptual. O processo criativo, heterogéneo dada a pluralidade de abordagens por diferentes ou pelos mesmos sujeitos, implica espaços de antecipação, imaginação e projeção¹⁰ a partir dos quais são criadas situações propícias a práticas criativo-críticas. Para tal, é crucial que, na tipologia prático-teórica¹¹, o artista-investigador e demais intervenientes tenham competências para compreender as distinções entre as “diversas formas de conhecimento”¹² e, mais concretamente, a “peculiaridade das formas de conhecimento veiculadas pela produção artística”¹³. Como José Quaresma refere, trata-se de pensar “processo[s] de trabalho simultaneamente artístico[s] e inteligível[is]»¹⁴.

Se Rosa Dias entende que a produção da arte se torna investigação “assim que o artista-produtor reconhecer no seu processo um problema e o

5 Rosa Dias, “A investigação em arte. Entre a *aura* e a *poiesis* da obra”, 37-8.

6 Robin Nelson, *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances* (New York: Palgrave Macmillan, 2013), 32.

7 Rosa Dias, “A investigação em arte. Entre a *aura* e a *poiesis* da obra”, 37.

8 Tradução livre das autoras. No original: “(d)oining-reflecting-reading-articulating-doing”. Nelson, *Practice as Research in the Arts*, 27.

9 Rosa Dias, “A investigação em arte. Entre a *aura* e a *poiesis* da obra”, 37.

10 Nelson, *Practice as Research in the Arts*, 28.

11 Quaresma, “A produção artística como investigação. Exigências em torno de uma tipologia radical de *Art Based Research*”, 142.

12 *Ibid.*, 151.

13 *Ibid.*

14 *Ibid.*, 143.

Projeto 1. Filipa Cruz; *Entras e saís silenciosamente*; Livro de artista de capa dura com interior perfurado; Papel, tecido e luvas brancas; 54x33,5x3 cm; 2012; Palacete Pinto Leite; Filipa Cruz.



conceptualizar”¹⁵, pode-se compreender que a Investigação em Arte implica “uma inscrição de opções, de estados produtivos ainda em privação ou em movimento, num devir rizomático.”¹⁶ Tendo em consideração a incompletude do que pode ser formulado sobre o objeto artístico por parte do artista ou teórico¹⁷, este texto visa sublinhar e fundamentar certos valores conceptuais, compositivos ou processuais que se aproximam de um entendimento do Nada.

NADA E VAZIO

O Nada participa conceptual, processual e plasticamente no imaginário do criador. Atemporal, na Arte encontramos investigações permeadas pelo Nada que implicam ações de esvaziamento, apagamento, ilegibilidade, invisibilidade e interdição tomadas como propulsionadores escultóricos, pictóricos ou textuais. Propondo diferentes abordagens à ausência, à efemeridade e à fragilidade, estas ações, nem sempre visíveis, intentam questionamentos no processo *poiético*. Como resultado, obras vazias, deterioradas, efémeras não são um nada superficial nem um oco não

15 Rosa Dias, “A investigação em arte. Entre a *aura* e a *poiesis* da obra”, 53.

16 Ibid., 53.

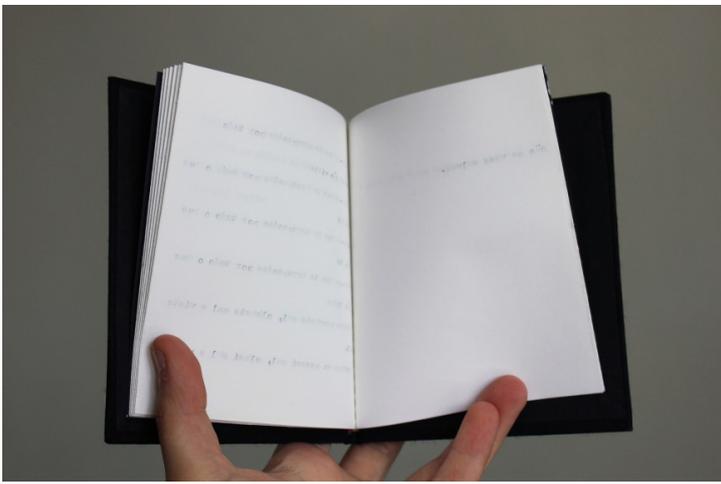
17 Nicholas Davey apud Robin Nelson, *Practice as Research in The Arts. Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances* (New York: Palgrave Macmillan, 2013), 27.

preenchido ou inconsequente. Pelo contrário, o que mal ou nada se vê, é potência no antes e na duração do fazer e do pensar, de um modo “em que o fazer da obra se torna mais importante que a obra finalizada”¹⁸. Esta conceção de um Nada significativa abre a criação ao sonho e à reinvenção dos limites da (in)visibilidade e da (in)acessibilidade. Se os projetos podem não expressar na estrutura da obra finalizada uma invisibilidade enquanto tema central, mas uma invisibilidade *poiética* processual, decorre um delicado jogo entre a visibilidade dos vestígios e as operações que permanecem invisíveis na obra. Estas operações criativas permeiam o processo, regulam os resultados e compreendem-se como contrangimentos que, ao invés de estancar, fazem brotar novos questionamentos. Nesta aceção, o Nada é capaz de absorver novos sentidos e configurações e de criar tensões com o cheio e com o tudo. Na criação artística, palco onde os processos de experimentação do Nada atuam, diferentes operações possibilitam dinâmicas de percibibilidade, visibilidade e apagamento entre as partes e o todo, ou seja, entre os fragmentos ou vestígios de um corpo total. Como consequências de constantes estratégias de “comparar, duvidar, questionar o mundo”¹⁹, estes procedimentos implicam uma atenção aos modos de fazer e de pensar a obra, abarcando a sua dimensão metamórfica. Neste fazer-pensar, temperaturas e pressões determinam a transformação do processo do objeto artístico. Isto é, vários estímulos sensoriais, tentativas falhadas, abortadas, abordagens mal resolvidas e inesperadas, atuam como desafios e impasses técnicos que proporcionam movimentos, embates e tensões que podem ou não afetar a estrutura da obra. Tudo isso concede ao projeto uma dimensão de contínua reflexão e de “espaços não-resolvidos”²⁰. Este carácter não resolvido assume a exploração e intervenção do acaso, do risco e do erro como participantes.

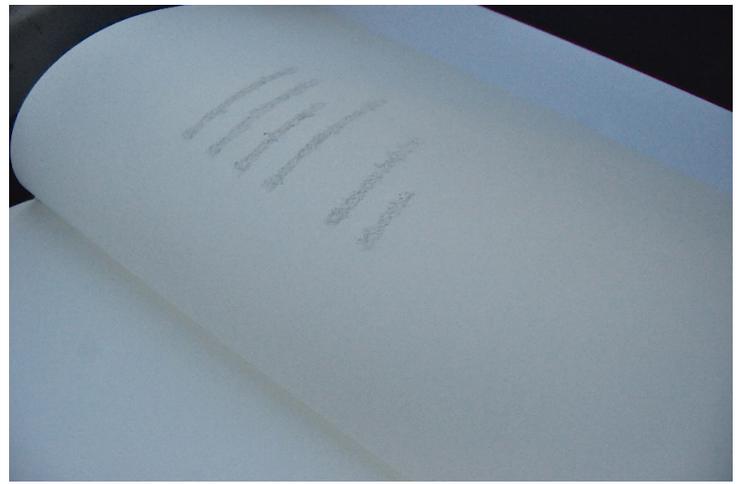
18 Rosa Dias, “A investigação em arte. Entre a *aura* e a *poiesis* da obra”, 44.

19 Sara Antónia Matos, “Vai e vem, abertura e fechamento. Movimentos nas metodologias de investigação em arte”, in *Investigação em Artes. A Oscilação dos Métodos*, eds.: José Quaresma & Fernando Rosa Dias (Lisboa: Centro de Filosofia – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2015), 185.

20 *Ibid.*, 181.



Projeto 2. Filipa Cruz; *Porque as palavras também têm costas*; Livro de artista de capa dura com conteúdo dactilografado inacessível; Papel e tecido; 15,7x12,4x0,8 cm; 2015; Museu Frederico Freitas; Filipa Cruz.

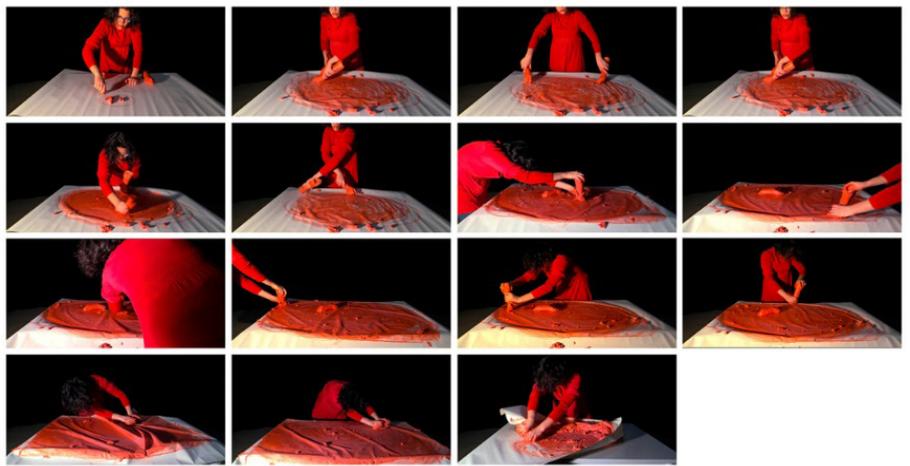


Projeto 3. Filipa Cruz; *Até os tempos não mais serem interditos*; Livro de artista de capa dura contendo poemas raspados sobre papel com peça sonora relativa à ação de raspagem; 33x48,3x0,8 cm; 2020; Bienal de Cerveira; Filipa Cruz.



Projeto 4. Grécia Paola; *Mira no infinito*; Escultura; Esfera em gesso, espelho, visor, barro cerâmico, foco, iluminação LED; Dimensões variáveis; 2018; Factory VNC – Cerveira; Grécia Paola.

Projeto 5. Grécia Paola; *Agarra a vida enquanto é tempo*; Montagem fotográfica; 2018; Portfólio online: <https://greciapaola.weebly.com/grab-life-while-there-is-time.html>.



o vazio/branco/nada do papel/fundo e o gasto do texto, da mancha, da forma ou a efemeridade e desmaterialização pela transmutação temporal e química silenciosas da matéria. Neste contexto, o Vazio encontra um lugar privilegiado na compreensão do universo³³ e no desvendar os seus mistérios. Este Vazio não é tomado como a não existência nem como o oposto do cheio, mas está relacionado com os sopros vitais e introduz “descontinuidade e reversibilidade”³⁴. O sujeito criador disponibiliza-se para abraçar este Vazio. Num espaço quase diáfano, é praticável o negro da tinta e o branco da folha como participantes do mesmo acontecimento. Entre o negro e o branco, expressa-se o espaço cheio, pintado, e o espaço não pintado. Nas composições, o espaço pictórico oscila entre a representação visível da paisagem e entre momentos onde a superfície permanece virgem, como se se tratasse de um enevoado que cobre fragmentos desta mesma paisagem. Através do jogo entre o cheio e o vazio, o visível e o que não permanece visível devido às características atmosféricas da paisagem, entrelaçam-se. A consciência da afetação das variações atmosféricas, como a bruma, os chuviscos ou, mesmo, a elevada humidade, na percepção de uma paisagem, permite o entendimento de uma representação vacilante entre momentos de clareza e momentos de fraca visibilidade. Por isso, esta invisibilidade visa o que se encontra temporariamente indisponível ao

33 Ibid., 35.

34 Ibid., 36.

No entendimento da tipologia ABR, denota-se uma “arquitetura flexível”²¹ e disponível à exploração intencional da imaginação²². Esta tipologia procura ser transformadora, plural²³ e criativa²⁴, previne que o artista-investigador tenda para caminhos e territórios metodológicos demasiado seguros e impermeáveis²⁵ e potencia o pensamento artístico rizomático fluido, aberto e fértil de conexões porosas a novos sentidos²⁶. A partir das premissas que orientam este tipo de investigação, note-se como o desejo de questionar o desconhecido, o que ainda não se sabe, leva a que as produções ensaiem outros modos de experimentação do visível e do legível. A investigação desenvolvida pelo artista-investigador é notada por Henk Slager²⁷ na defesa do abandono de modelos herméticos que não fazem justiça à necessidade de compreensão das relações propiciadas pelos diferentes métodos²⁸. Estes casos contemplam a possibilidade de pensar a produção como “objetos falhados”. Falhados no sentido de serem objetos despidos das pretensões de progresso, verdade²⁹ ou certeza. São falhados, porque, na atenção ao inacabado, se abrem ao Vazio e se tornam num “lugar [crítico] de tentativas e falhas”³⁰. É neste enquadramento que se compreende que a “arte contemporânea, valorizando esta dimensão inacabada, expondo-se enquanto processo, já não é apenas investigação para uma obra, mas a obra como investigação”³¹.

François Cheng³² trata a interdependência dos binómios visível/invisível, vazio/pleno e todo/nada. A partir das relações entre o pleno e o vazio na Pintura Chinesa, é legítimo projetar tais dinâmicas para a criação:

21 James Rolling, *Arts-Based Research Primer*, (New York: Peter Lang Primer, 2013), 49.

22 Susan Finley, “Critical Arts-Based Inquiry: Performances of Resistance Politics” in *The SAGE Handbook of Qualitative Research 5thed.* eds.: Norman Denzin and Yvonna Lincoln (California: SAGE Publications, 2018), 971-72 .

23 Ibid.

24 Finley, “Critical Arts-Based Inquiry: Performances of Resistance Politics”, 988.

25 Ibid.

26 Rosa Dias, “A investigação em arte. Entre a aura e a poiesis da obra”, 55.

27 Henk Slager, *The Pleasure of Research*, (Helsinki: Finnish Academy of Fine Arts, 2012), 27-8.

28 Ibid.

29 Ibid., 27.

30 Matos, “Vai e vem, abertura e fechamento. Movimentos nas metodologias de investigação em arte”, 187.

31 Rosa Dias, “A investigação em arte. Entre a *aura* e a *poiesis* da obra”, 44.

32 François Cheng, *Empty and Full: The Language of Chinese Painting* (Boston: Shambhala, 1994).

olhar. Trata-se de uma paisagem que existe mesmo sem ser percebida e que é sobrevoada e adentrada pelo nevoeiro. Esta paisagem, à semelhança do cume de uma montanha, pode não se ver, mas existe. Atentando-se na Pintura Chinesa, Cheng denota, precisamente, como o Vazio existe na imagem pictórica, designadamente, no espaço “representado pelas nuvens, circulando por entre montanhas e águas”³⁵ que dialogam em constante devir³⁶ e que são-representadas pela sua interioridade³⁷.

Segundo Henri Maldiney³⁸, o Nada e o Vazio são condição para todo o acontecimento, sendo, por isso, indispensáveis à inventividade da criação, potenciando transformações e permanecendo atuantes na obra finalizada. Nas relações entre pensamento oriental e ocidental, Vazio e Nada expressam-se na obra sem, no entanto a aniquilar. O Nada é requisito para a existência, é abertura à transformação e é a partir dele que tudo se origina³⁹. Em Maldiney é detetável a preocupação em tencionar o Nada e a criação artística, uma vez que a arte requer a abertura do Nada e do Vazio para se tornar disponível ao inesperado e se sedimentar como espaço de potência. Tendo em consideração a obra finalizada como algo que foi fabricado, esta não se esgota no “formado”, porquanto contempla um horizonte aberto e ilimitado. Esta abertura é vital na criação em arte, pois “nasce com o Nada”.⁴⁰ Por conseguinte, o Nada não se revela na obra por meio do espaço branco, do espaço vago ou das privações detetáveis na sua superfície. O Nada e o Vazio promovem a transformação, permeando a criação continuamente. É nesta aceção que a ausência na obra não é sintoma da capacidade aniquiladora do Nada⁴¹.

35 Ibid., 37.

36 Ibid.

37 Ibid., 63.

38 Henri Maldiney, *Art et Existence* (Paris: Éditions Klincksieck, 2003).

39 Ibid.

40 Alexandra Moreira do Carmo, *Henri Maldiney: Vertigem da Existência e Arte Existencial* (Tese de Doutoramento, Universidade de Lisboa: Faculdade de Letras, 2014), 188.

41 Maldiney, *Art et Existence*.

DO APAGAMENTO A OUTRAS AÇÕES

O que nada se vê é espaço aberto à imaginação capaz de se operar num espaço não limitado pelas suas características físicas⁴², ainda que se manifeste no espaço físico. Ao considerar que os limites do espaço imaginado não são visíveis, o sujeito imaginativo abre-se à multiplicidade, ao imprevisto e à mutação. A imaginação requer, então, o Vazio para surgir, se formar, se proliferar e se reinventar, o que estimula uma prática criativo-crítica. Compreendendo o Nada como um começo e condição para a existência e para a arte, parece importante esclarecer que o fazer-pensar artístico não é algo “repentino”, fruto de uma “inspiração súbita” e desenraizada. Este processo é cumulativo, tal como a experiência vivida o é⁴³, tendo em conta, direta ou indiretamente, a experiência plástica adquirida ao longo do tempo e não, somente, algo nascido, exclusivamente, para um dado projeto para ser descartado logo a seguir. Friedrich Nietzsche salienta, precisamente, em “A crença na inspiração”⁴⁴, que a prática artística é um processo trabalhoso: “Os artistas têm interesse em que se creia nas intuições repentinas, nas chamadas inspirações; como se a ideia da obra de arte (...) caísse do céu como um raio de graça”. Naquilo que seria o poder da imaginação e da vontade criadora, Nietzsche ainda adianta que a “fantasia do (...) artista ou pensador produz continuamente”, independentemente da qualidade dessa fabricação. Este continuum imaginativo descarta o “raio de graça” repentino e abre-se à certeza de que “(t)odos os grandes foram grandes trabalhadores, incansáveis não apenas no inventar, mas também no rejeitar, no eleger, remodelar e ordenar”.⁴⁵ Este conjunto de ações cria um ritmo de produção, revisão, seleção e reformulação que fortalece a dinâmica entre uma práxis que implica múltiplas⁴⁶ abordagens ao fazer-rever-refletir-ler-articular-fazer⁴⁷, à improvisação e ao trabalho árduo/rotina:

42 Gonçalo M. Tavares, *Atlas do Corpo e da Imaginação: Teoria, Fragmentos e Imagens* (Lisboa: Relógio de Água, 2019), 32.

43 Wilhelm Dilthey, *Poetry and Experience* (Nova Jérсия: Princeton University Press, 1985), 115.

44 Friedrich Nietzsche, *Humano Demasiado Humano: Um Livro para Espíritos Livres* (São Paulo: Companhia de Bolso, 2000), 72.

45 Ibid., 73

46 James Rolling, *Arts-Based Research Primer*, (New York: Peter Lang Primer, 2013), 49.

47 Nelson, *Practice as Research in the Arts*, 32.

A tentação é acusar o *método* de exercer um constrangimento sobre a criatividade, (...). Mas também se pode defender a necessidade de rotinas em qualquer trabalho criativo, de uma necessária interação entre rotina e inovação (...) num processo circular em que a rotina se transforma em criação e em inovação, que depois se torna rotina⁴⁸.

Na reflexão sobre o lugar e função destes processos, Wilhelm Dilthey⁴⁹ é oportuno, na medida em que as suas três leis para a metamorfose imaginativa expõem a importância da rejeição. Sucintamente, definir-se-iam como i. processos de exclusão do que é desnecessário ou irrelevante para salvaguardar o que, deveras, há de importante para determinado processo/projeto; ii. processos de intensificação do que foi selecionado; iii. e processos de conclusão. Estas operações de exclusão, intensificação e conclusão são mais bem compreendidas quando Dilthey explica que a imaginação poética potencializa diferentes tipos de impressões capazes de ser apreendidas e metamorfoseadas⁵⁰. Nesta metamorfose, decorre um processo de filtragem que comporta uma seleção e exclusão. O resultado dessa filtragem é, por sua vez, transformado e intensificado através de procedimentos de extensão, redução ou ênfase. Finalmente, a última fase da metamorfose imaginativa visa um sistema de unificação e conclusão e um entrelaçamento entre (in)visível e os estímulos provenientes da estrutura do mundo e da estrutura da obra. Sendo o Nada uma circunstância para a criação, a ele, estas e outras operações se associam. Tome-se em consideração a rasura. Esta rasura não é uma exemplificação do que o Nada ou o Vazio podem ser como omissão. Isto é, se com Maldiney se entende o Nada como a condição para a criação, a rasura participa na componente processual do trabalho criativo. Neste domínio, é entendida como ação *poiética* capaz de, no mesmo suporte, propor sobreposições, coexistências ou reinscrições. Veja-se o icónico caso dos palimpsestos onde, para efeitos de reutilização do suporte, se sobrepuseram vozes e sentidos mais ou menos visíveis.

48 Ibid., 56.

49 Dilthey, *Poetry and Experience*.

50 Ibid.

O Nada permeia o fazer da arte e, na arte, a falta, a ausência e o silêncio são assuntos explorados. Repare-se no modo como estes assuntos estabelecem proximidade com exercícios de rasura, porquanto implicam a supressão ou a redução de determinado conteúdo, secção ou partícula. A rasura, através do apagamento e através da concretização de um espaço falsamente vazio, evidencia-se, por exemplo, em “Erased de Kooning Drawing” (1953) de Robert Rauschenberg. “Erased de Kooning Drawing” explora, precisamente, exercícios de supressão sem oferecer um esvaziamento estéril ou um oco fruto da anulação e da destruição do conteúdo inicial. Esta constatação é retomada por Travis MacDonald ao recuperar a noção de subtração aditiva de Jasper Johns⁵¹ e a relacionar com o apagamento e ausência presentes nesta obra. O projeto pode ser examinado segundo o resultado visível e um mecanismo de (in)visibilidade acionado através da relação entre tempo e ação. A proposta de Rauschenberg estratifica-se em momentos de (in)visibilidade pelo modo como a ação de apagar se estende no tempo. Sendo o passado concebido como o que pode não estar diante dos nossos olhos – não visível portanto –, é possível compreender o tempo do ato de desenhar por Willem De Kooning e o tempo da existência do seu desenho (cheio) no suporte. Ademais, deteta-se o tempo contido na ação prolongada de apagamento por Rauschenberg (esvaziamento) e o tempo de “Erased de Kooning Drawing” (vazio significante). Assim, apesar de nada se ver, a obra é constituída por uma sobreposição de tempos e de gestos que antecederam esta superfície apagada que não contém um Vazio estagnado, mas um Vazio transformador. MacDonald ao recordar a subtração aditiva de Johns, esclarece que o gesto de Rauschenberg não é destrutivo nem de censura. Trata-se de um mesmo gesto que ao subtrair, adiciona e que é propulsor de um novo resultado onde as ações que o antecedem podem não se ver apesar de participantes da obra finalizada.

51 Fred Orton, «On Being Bent “Blue” (Second state): An introduction to Jacques Derrida/A Footnote on Jasper Johns», in *Oxford Art Journal* Vol. 12, No. 1, ed. Oxford University Press (Oxford: Oxford University Press, 1989), 27.

ENTRE O TUDO E O NADA, A RASPAGEM E OS SEUS RESÍDUOS

O Nada relaciona-se com a efemeridade e desapareição potenciadas por ações de remoção e de subtração de uma parte/todo de uma forma, de um texto, de um qualquer conteúdo. Este último não é censurado nem castrado, mas é plástica e conceptualmente explorado através destes processos. Com MacDonald⁵², reconhece-se a sobrevivência dos traços em movimentos de fixação, esvaziamento e esquecimento. O autor adianta que a poética do apagamento pode ser detetada já desde os textos da poetisa Sappho, textos que chegaram à atualidade incompletos devido à ação do tempo e de outros infortúnios no suporte. É a perecibilidade do material que conduz à fragmentação do texto⁵³ e propõe dinâmicas de tudo e nada: o tudo é o espaço (cheio) dos fragmentos sobreviventes e o nada é o espaço do que não está presente, porque foi perdido, destruído ou rasurado e que só poderá ser imaginado ou sonhado.

Quando António Lobo Antunes intitula o seu romance “Ontem não te vi em Babilónia”⁵⁴, apropria-se de um escrito num fragmento de argila com cerca de cinco mil anos⁵⁵ onde são vários os indícios da relação com o Vazio e o Nada. Encontrando-se a pedra fragmentada, a relação das partes com o todo é inexistente e o excerto sobrevivente persiste deslocado do composto devido ao apagamento por perecibilidade, à perda de uma parte do suporte. Entre persistência e deterioração, a frase sobrevivente liberta-se do contexto original e abre-se à especulação: quem é este sujeito da segunda pessoa do singular? E quem é o sujeito da oração? Questões que lançam um manto enevoado na precisão dos factos e os abrem à estrutura rizomática⁵⁶ e ao sonho. Abarcando o Vazio, o pedaço de argila concede aos sujeitos uma qualidade proteiforme. É, precisamente, o não fechamento numa definição de sujeitos e de uma situação concreta que “Ontem não te vi em

52 Travis Macdonald, “A brief history of erasure poetics”, *Jacket Magazine*, nº38 (2009): 1-11.

53 Ibid. 2.

54 António Lobo Antunes, *Ontem não te vi em Babilónia* (Lisboa: Dom Quixote, 2006).

55 Agência LUSA, «Lobo Antunes lançou “Ontem não te vi em Babilónia”», RTP Notícias, 27 de outubro de 2006. https://www.rtp.pt/noticias/cultura/lobo-antunes-lancou-ontem-nao-te-vi-em-babilonia_n158736

56 Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mil Planaltos* (Lisboa: Assírio e Alvim, 2007).

Babilónia” se abre a um horizonte ilimitado. Este horizonte está consciente do contexto e do espaço habitado pelos fragmentos que se perderam (uma atenção ao peso do Vazio como espaço ocupado pelo que não está visível, mas que já esteve⁵⁷) e exercitado para se mutar. Este horizonte de abertura, não encerrado no finito, definível ou estático, “mostra à imaginação do ouvinte um mar e, semelhante a uma névoa, esconde a margem oposta”⁵⁸. Nietzsche define o incompleto como “estimulante artístico”, referindo que o “incompleto produz, com frequência, mais efeito que o completo”⁵⁹.

Ainda sobre os limites do visível, evoca-se “Quand fondra la neige où ira le blanc” (Rémy Zaugg, 2002-2003) e “Nets” (Jen Bervin, 2004). Em ambos os casos, a relação entre a presença/desaparição e visível/pouco visível evidenciam-se. O próprio título de Zaugg reflete sobre a perecibilidade da matéria (neve) que se dissolve por questões temporais ou climáticas. A obra não explora materiais efémeros, mas busca a pouca legibilidade e pouca visibilidade, o que contribui para um Nada poético e imaginativo que invoca a transformação desta neve imaginada que se esvai pelas ruas e pela tela. Ainda neste espectro de pouca visibilidade, Bervin faz uso da variação cromática para arquitetar no espaço da página branca uma coexistência de autores. “Nets”, tal como o título sugere, propõe entrelaçamentos entre duas vozes desfasadas no tempo, a de Bervin e a de William Shakespeare. Este livro-palimpsesto foi assim descrito pela artista:

Despi os sonetos de Shakespeare para as ‘nets’ para tornar o espaço dos poemas aberto, poroso, possível – um divergente noutra lugar. Quando escrevemos poemas, a história da poesia está connosco, pré-inscrita no branco da página; quando lemos ou escrevemos poemas, fazemo-lo com ou contra este palimpsesto.⁶⁰

57 Macdonald, “A brief history of erasure poetics”, 1-11.

58 Nietzsche, *Humano Demasiado Humano*, 83.

59 Ibid.

60 Tradução livre das autoras. No original: I stripped Shakespeare’s sonnets bare to the ‘nets’ to make the space of the poems open, porous, possible – a divergent elsewhere. When we write poems, the history of poetry is with us, preinscribed in the white of the page; when we read or write poems, we do it with or against this palimpsest. Jen Bervin, “Poetry / Artist book”, Jen Bervin, 2004.<http://www.jenbervin.com/projects/nets#2>

O projeto contempla o tempo de escrita de “The Sonnets of William Shakespeare”, o processo criativo de reinscrição de um novo sentido através de exercícios de seleção e de rasura do conteúdo de Shakespeare para formar o conteúdo escrito de Bervin. Quiçá encontramos pistas nas três leis para a metamorfose imaginativa de Dilthey pela importância que a exclusão – aqui num sistema de rasura e seleção – acautela para a construção e intensificação de uma nova voz/forma. Em “Nets”, sobrepõem-se sentidos pela subtração de legibilidade do conteúdo original sem que este seja anulado. A rasura é lembrança e o contraste de intensidade entre o preto da intervenção de Bervin e a cor cinza reservada ao texto de Shakespeare, torna as palavras deste último uma miragem na impressão, o que lembra a subtração aditiva. Entre os tons de branco (suporte), cinza claro (texto de Shakespeare) e preto (texto de Bervin), criam-se novos ritmos e lógicas de leitura. Os vestígios preenchem os interstícios das palavras destacadas a preto e o espaço enevoadado (texto a cinza) promove o encontro e a justaposição entre duas vozes e quatro mãos.

ATÉ OS TEMPOS NÃO MAIS SEREM INTERDITOS

Em “Até os tempos não mais serem interditos” (Filipa Cruz, 2018-...), confluem explorações artísticas e literárias, nascidas da prática poética e não da poética do apagamento. Num exercício de escrita que, a despeito de contemporâneo, é atento à tradição poética, repare-se como “(o) trabalho criativo do [artista-]poeta depende sempre da intensidade da experiência vivida”⁶¹. O processo criativo marcado pela constante afetação das matérias e imagens sensoriais provindas de estímulos sobre recordação, fantasia e emoção, visou o exercício da escrita. Esta escrita esculpiu-se através da sensorialidade da palavra e participa deste único poema desenvolvido por todos os poetas do agora, do antes e do porvir. Trata-se de uma consciência próxima de Rui Chafes ao referir que participa da construção de uma escultura produzida por todos os escultores que o antecederam.⁶²

61 Tradução livre das autoras. No original: “(t)he poet’s creative work always depends on the intensity of lived experience”. Dilthey, *Poetry and Experience*, 59.

62 João Mário Grilo, “Filme sobre a exposição de Rui Chafes no CAM, Fundação Gulbenkian”, Fundação Calouste Gulbenkian, 14 de maio de 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=DFBTKFTLONI>

Considerando a leitura e a escrita como mobilizadoras de processos dialógicos⁶³, o confronto entre o escrito e o lido propicia improvisações e intuições no espaço investigativo.⁶⁴ Por isso, o projeto contempla dois momentos inicialmente não premeditados: enquanto expressão literária que pensa a palavra como a condição do projeto e enquanto projeto plástico onde é a marca das palavras o eixo definidor da obra, como os vestígios de um corpo que se ausentou de uma cama. A interdição não é absoluta, mas deriva de uma prática instável que se testa continuamente na (i)legibilidade. As palavras são para ser lidas no contexto do livro de poesia e dialogam com a interdição e ausência no projeto plástico. Em ambos os casos, a palavra vocifera o seu devir espacial, escultórico, texturado, cromático, matérico, efémero, perene ou ilegível. É a própria palavra que exige ser experimentada de outro modo e não apenas existir omissa por um mero cliché estético.

Uma das inquietações do projeto prende-se à efemeridade da palavra falada que, contrariamente à palavra impressa, se dissolve no ar. A exploração matérica da palavra conduziu à tentativa de desvincular o poema (impresso) do suporte, como se de processos de descamação e de cicatrização de pele se tratassem. A bisturi, o remover cada verso, cada palavra, cada letra, cada pontuação, libertava a palavra formada pelo preto da impressão *jet ink* numa massa informe. Um frágil algodão que apesar de ser a palavra poética, não era mais reconhecível. Já no papel, um corpo cicatrizado tomou o lugar dos poemas impressos. A rasura e o apagamento não criaram um novo texto, libertaram a força do poema do aprisionamento da folha apta à legibilidade. Ao algodão das palavras, deu-se o nome de “Tudo” (Filipa Cruz, 2019), um tudo que tudo poderia ser-dizer-formar, um tudo próximo do Nada maldineyano. Ao papel, retirou-se o peso de ser mero suporte para ser campo de uma batalha cicatrizada, derivada de uma remoção cirúrgica. Deste exercício rítmico de fricção, expõe-se uma cama de algodão que inviabiliza o entendimento rápido. Consciente do poder das palavras, a sua decifração é impossibilidade, obrigando-se a ver a folha em branco como uma cena de um crime agora interditado. Resta apenas isso.

63 Nelson, *Practice as Research in the Arts*, 33.

64 Ibid.

Apesar dos tempos interditos, o papel resiste, os corpos resistem, mas são feridos pela ação de raspar num fértil campo capaz de, na morte e na ferida, encontrar novos estímulos e experiências estéticas.

O ESPAÇO VAGO EM ENTRAS E SAIS SILENCIOSAMENTE

Com Filipa Cruz, a produção erige-se sobre o prisma do que [aparentemente] não se vê/lê/diz, do que não resta, do que não é [nada]. A ausência não conduz a um vácuo, pois provém de um trabalho quase cirúrgico de retirar o excedente. A palavra adquire qualidades matéricas que a afastam da pura inteligibilidade. No ato de fazer, construções *poiéticas* corporizam-se na impermanência. Ou seja, encontram espaço de atuação no que é instável por via da exploração de resíduos não fixos ao suporte e que, por isso, se podem dispersar ou, mesmo, desaparecer. Esta instabilidade é instigada por processos de trabalho como rasurar, cortar, virar, inviabilizar e eliminar. Analisando os atos de raspar, inverter e de laminar, verifica-se como as imagens sugerem camadas de ilegibilidade e inacessibilidade graças à aparente banalidade dos vestígios, interstícios, feridas e ausência das palavras.

“Entras e sais silenciosamente” (Filipa Cruz, 2012) é um livro-objeto despojado de texto. As folhas são violentadas pelo recorte de uma forma que se descobre pelo seu negativo e amontoam-se na tensão entre Vazio (espaço negativo) e branco (suporte/papel). Zaugg, ao questionar para onde iria o branco quando a neve derretesse podia, muito bem, estar a falar desta forma que abandonou o livro e que é procurada por entre o espaço desocupado.

Em ambos há silêncio no surgimento e desaparecimento do que, de mansinho, se imiscui na paisagem. O Nada como ausência pontua o entrar e sair silenciosamente quando nada de legível há ou quando só há subtração de matéria. À semelhança do gesto de raspar a palavra impressa do papel, o livro, como contentor do assunto, vê-se intervencionado. A desocupação gerada pela minuciosa remoção de matéria numa operação de apagamento, cria um corredor esvaziado. Desta subtração, a única pista do assunto/ conteúdo/positivo são as bordas do espaço negativo. O papel é dissecado para inviabilizar o acesso, reforçando a dinâmica entre espaço “intocado” e espaço negativo.

Se a imaginação abre espaço a objetos/formas invisíveis/ausentes, note-se como não é só a subtração de matéria que encontra o Vazio. Em “The Invisible Object (Hands Holding the Void)” (1934) de Alberto Giacometti o Vazio é encontrado pela adição de matéria, pelo construir em torno e a partir do Vazio, como se fosse o espaço entre as mãos da figura o ponto propulsor da forma. Tal como o título indicia, a atenção desta escultura recai no que escapa: um objeto invisível e um corpo a envolver o Vazio. Neste corpo, os braços, mãos e dedos posicionam-se para segurar o que é de visibilidade inverificável. O Nada despertado no espaço entre as mãos da figura, abre-se ao “horizonte do inesperado” maldineyano.⁶⁵ É no espaço vago entre as suas palmas e dedos que o Vazio se instala, não como privação, mas como abertura infinita e sonho.

Tratando-se de formalizações distintas, tanto em “Entras e saís silenciosamente” como em “The Invisible Object (Hands Holding the Void)”, o Vazio expressa-se por via da dinâmica espaço ocupado/vago e adição/subtração. O entendimento do Vazio aponta, acima de tudo, para uma leitura da ordem da abertura, da não constrição do ausente em relação ao cheio da forma e não tanto para a definição concreta do objeto ou fragmento em falta. Não obstante, em ambos os casos especulam-se determinadas características do objeto ausente, concretamente, pelas pistas deixadas quanto à sua capacidade de existência nos limites impostos ora pelo espaço positivo do livro, ora pelo espaço entre as mãos da escultura de Giacometti.

PORQUE AS PALAVRAS TAMBÉM TÊM COSTAS

“Porque as palavras também têm costas” (Filipa Cruz, 2015) explora o lado tátil e o inverso das palavras. É, por conseguinte, um livro desobrigado de leitura. O título é o único elemento legível, evoca o reverso do verso e sublinha a dimensão não visível das palavras suscitada por inquietações como: será que as palavras só querem dizer? E quando se cansam e nos viram as costas? O que são elas de costas voltadas? O que delas obtemos?

Apesar do projeto ter partido da criação de poemas, ao serem registados no papel, começaram a ser testados não apenas pelo conteúdo, mas na

65 Moreira do Carmo, *Henri Maldiney: Vertigem da Existência e Arte Existencial*, 101.

qualidade de fazer rarear a leitura. Ou seja, experimentar os poemas pela pressão exercida no ato de gravação na folha. Sendo dactilografados, o marcar o papel retomou o gesto de violentar, não para definir as letras por meio da tinta, mas para explorar processos de escrita ilegível em relevo geradores de resquícios, volumes invertidos de leitura interdita. Foi no verso da página dactilografada que se construiu uma história de palavras que viraram as costas ao mundo. O acaso e a recordação dos livros com páginas por abrir, conduziu as folhas a este estado original, intocado, num limbo: Por um lado de costas viradas ao mundo, por outro, num eminente romper com a magia por qualquer ação de cortar para aceder ao interior. Sem censurar, a interdição constituiu-se como experimentação de outras formas de expressão da palavra por meio dos relevos provocados pela pressão exercida nas teclas da máquina de escrever.

Na não necessidade de narrar uma história/conversa e na valorização do que é da ordem do mistério e da não decifração⁶⁶, tenha-se em consideração “A Anunciação de Cortona” (Fra Angelico, c. 1430). Neste retábulo, a oralidade é registada no espaço pictórico pelo recurso à palavra escrita. Desde logo, deteta-se o vínculo entre a efemeridade da palavra falada e a sobrevivência da palavra escrita na composição. Sendo que o som se propaga num meio material, a palavra escrita propaga-se no espaço pictórico do emissor para o recetor. O modo como integra a composição sublinha a vontade de Fra Angelico em não a congelar a palavra numa linha reta, mas em dividir o diálogo em três momentos enquadrados no espaço entre os corpos da Virgem Maria e do Anjo Gabriel. Por isso mesmo, a palavra falada inscreve-se e espacializa-se na imagem. Ainda que representada, não requer um leitor/ouvinte externo. Aliás, a palavra surge em modo de diálogo entre os intervenientes (presentes visíveis e não visíveis) da obra: o Anjo, a Virgem e Deus. Sendo um acontecimento desprendido de intervenientes exteriores à conversa, a visibilidade do texto no retábulo é, parcialmente, interrompida por uma coluna que se lhe sobrepõe. Para os participantes da obra (Anjo, Virgem e Deus), a conversa permanece acessível/audível, mas para o fruidor (exterior à obra), a coluna cria um espaço vago, uma

66 Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico: Dissemblance et Figuration*. (Paris : Flammarion, 1995), 369.

não-presença textual que a converte em espaço de respiro. A corroborar esta posição, note-se a intencional inversão longitudinal e latitudinal dos diálogos por Fra Angelico que reforça a exclusividade da mensagem para os três intervenientes e o seu acesso incompleto para o fruidor.

INVISIBILIDADE, EFEMERIDADE E DESAPARIÇÃO

O que é da ordem do mistério pode aludir à aura evocada por Walter Benjamin em que a sua perda conduz à libertação do ritual⁶⁷ e à deslocalização e desterritorialização da obra. Efetivamente, com o desaparecimento da aura, Benjamin reconhece que o encontro entre fruidor e obra passa a não estar dependente da inscrição desta última num dado espaço-tempo e que a obra contemplável e mágica deixa de ter o mesmo valor cultural. Ao valor de culto sucede o valor de exposição que visa a simultaneidade da presença da obra e não a sua inacessibilidade. Todavia, na relação entre o retábulo de Fra Angelico e a inacessibilidade como procedimento criativo, atem-se a atenção no exemplo que Benjamin traz quanto à não visibilidade e à potência deste não acesso face ao valor do objeto:

A produção artística começa com imagens a serviço da magia. O que importa, nessas imagens, é que elas existem, e não que sejam vistas. (...). O valor de culto, como tal, quase obriga a manter secretas as obras de arte: certas estátuas divinas somente são acessíveis ao sumo sacerdote, na cella, certas madonas permanecem cobertas quase o ano inteiro, certas esculturas em catedrais da Idade Média são invisíveis, do solo, para o observador.⁶⁸

Ora, percebe-se a particularidade de certos objetos permanecerem inacessíveis ao olhar a maior parte do tempo. A sua superfície é quase permanentemente intocada pelo olhar. Mas este esquecimento pelos olhos não esgota o poder/mistério dos objetos. Apesar de inacessíveis pela

67 Walter Benjamin, *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (São Paulo: Editora Brasiliense, 1996), 171.

68 *Ibid.*, 173.

percepção, a imaginação ativa-os e intensifica-os, impedindo que caiam no oblívio. A partir dos exemplos de Benjamin – estátuas só acessíveis ao sacerdote, madonas cobertas a maior parte do ano e esculturas nas catedrais que existem, mas que, pela localização, são inacessíveis ao olhar –, tem lugar uma revigorada leitura daquilo que não se vê e que só se sonha como uma invisibilidade não oca operada como intensificação. Os objetos estão lá, não se destroem, mas permanecem indisponíveis ao olhar. Esta interdição não é omissão, mas motor intensivo para a imaginação criadora. Sobre esta condição de invisibilidade advinda da inacessibilidade, é pertinente o modo como a presença dessas figuras se erige através da ausência, da força do Vazio gerado no olhar e da magia do que existe ou do que é e que não se vê. Esta inacessibilidade é propiciadora de mistério, não alicerçado, exclusivamente, na visibilidade ou legibilidade, uma vez que não reclama de “fé perceptiva na coisa”⁶⁹.

MIRA NO INFINITO

Se, com os projetos anteriormente problematizados, o segredo e interdição operam como estruturadores do processo artístico que decorre na sombra do legível, visível e do todo, o projecto “Mira no infinito” de Grécia Paola (2018) aproxima-se dos exemplos de invisibilidade de certas esculturas góticas referidas por Benjamin. Nas pontes com o que existe, mas que [pode] não se ver, “Mira no Infinito” trata um outro tipo de não-visibilidade. No caso descrito por Benjamin ocorre uma interdição externa ao olhar durante determinado intervalo de tempo. Já “Mira no Infinito” não é uma interdição externa, mas uma desatenção ou carência de tempo provinda do olhar do fruidor.

Em Roland Barthes⁷⁰, o obtuso, ou o que se denomina, aqui, de desvio, enquadra a ilegibilidade, invisibilidade e efemeridade não como esvaziadas, mas como Vazio potencial, Nada significante e força. Esta práxis exige que o fruidor espreite, penetre, se baixe para aceder aos objetos e convida ao suspense e à recusa do imediato. Uma das preocupações de “Mira no

69 Rosa Dias, “A investigação em arte. Entre a *aura* e a *poiesis* da obra”, 42.

70 Roland Barthes, *O Óbvio e o Obtuso* (Lisboa: Edições 70, 2009).

Infinito” é, portanto, a exploração do desvio como desafio e esconderijo pela vontade em fabricar um objeto capaz de passar despercebido num espaço, como capaz de atrair um olhar mais atento para a sua dimensão oculta. A incitação ao mistério, não imediato e enviesado aproxima-se da sedução de Jean Baudrillard⁷¹.

Pela evocação de espaços quase cénicos por serem escassamente iluminados, onde na penumbra o objeto some, as formas de “Mira no infinito” convocam o silêncio, abstraindo o fruidor do entorno do objeto e convidando-o a mergulhar nesse silêncio e no confronto com o barulho dos olhares que o olham. O objeto parte de três inquietações centrais. A primeira é a construção do segredo, demandante de um olhar aproximado e explorador. A segunda é a interrogação quanto ao que permanece (in) visível do processo da obra e que se prende ao recurso ao gesso e às técnicas de moldagem. A terceira provém de um confronto muito direto com a falha ou, neste caso, com a debilidade ou perecibilidade da acuidade visual conducente a uma sobrecarga de reflexão em torno deste órgão e em torno da fragilidade e eventual desaparecimento dos sentidos e do corpo em geral. Nesta última inquietação que trata o abismo eminente, mas invisível, parece justo evocar Dilthey: “[A técnica do artista] é uma transformação do conteúdo da experiência vivida (...). A energia sensual desta estrutura de imagens tem um poderoso sentimento-conteúdo, é significativa para o pensamento...”⁷². Deste modo, o projeto parte de uma angústia e de um trabalho de conquista de coordenadas que suscitam uma produção artística atenta à sua dimensão processual. O Nada enquanto abismo⁷³, vertigem e penhasco sobre doença e fragilidade atenua a devastação e o pessimismo por elas propiciadas. Fruto de um Nada potenciador da criação, a perecibilidade e o desaparecimento estabelecem-se como processos *poiéticos*. Ou seja, apesar da precariedade da vida e do confronto com o abismo existencial, é praticável converter fragilidades, fraquezas ou a

71 Jean Baudrillard, *De la séduction* (Paris: Gallimard, 1988).

72 Tradução livre das autoras. No original: “[The artist’s technique] is a transformation of the content of lived experience (...). The sensuous energy of this structure of images has a powerful feeling-content, is significant for thought...”. Dilthey, *Poetry and Experience*, 129.

73 Henri Maldiney, *Penser l’homme et la folie* (Paris: Éditions Klincksieck, 2003).

desaparição em potências criativas e em eixos temáticos da práxis do sujeito.

“Mira no Infinito” é quase teatral, pois não é o que aparenta ser. Se o sujeito não se baixar para aceder ao conteúdo, não experimenta a faceta não imediata deste corpo-contentor. O óculo na sua superfície é a ligação entre interior-exterior e o convite para o gesto de espreitar. O espectro de curiosidade do fruidor é o que despoleta a (in)acessibilidade e ao atentar, somente, ao exterior, o interior fica, irremediavelmente, oculto. O silêncio é, deveras, participante, não só pela experiência de fruição individual, como pelas características do objeto cuja composição luminosa exacerba a brancura do gesso e a sua solitude. Repleto de contrastes, os valores simplicidade-complexidade e silêncio-ruído, expressam-se no Vazio da forma (exterior) e no cheio gritante de olhos que nos olham, mas que permanecem mudos (interior).

Na analogia entre processo artístico e processos metamórficos, este projeto concebe a esfera como um pequeno mundo que, à semelhança da Terra, apresenta uma crosta terrestre visível em diálogo, através do “visor”, com as suas camadas internas. É uma proposta que desafia a perceção total/fragmentada e a visão parcial através de imagens indiretas. Este percurso obtuso, não se revela frontalmente, pois o interior não é imediatamente visível. Pelo visor, exterior e interior conversam e propõem uma experiência singular que demanda tempo para olhar, espreitar, procurar, refletir, questionar. O fruidor desloca-se no espaço para ver outro espaço, o que requer tempo para ver o que nunca se revela totalmente e que nasce do fluxo entre: o contexto envolvente, o interior não visível e o infinito. Para este último, é indispensável mirar para entrar num espaço que se multiplica infinitamente como um horizonte ilimitado e de abertura. É na fragilidade, imprevisibilidade e risco do que não se dá totalmente devido à ocultação intencional, que o projeto encontra a sua força. Ao rejeitar o olhar escasso e desatento, o Vazio instala a expectativa, a descoberta, a especulação, a dúvida e a infinitude.

AGARRA A VIDA ENQUANTO É TEMPO

Substituição, remoção e re-imaginação⁷⁴ são operações complementares às ações de desgaste, transferência e desaparecimento conducentes à transmutação das formas. Isto expressa-se na práxis de Grécia Paola que é atravessada por uma “uma vontade inesgotável de infinito” e que está ciente de que nas propostas plásticas “(s)ó quando a vontade incorpora a sua elaboração da experiência de vida nestas imagens pode dar (...) um significado-conteúdo que fornece satisfação duradoura”⁷⁵. Enquanto artista-investigadora problematiza o lugar de processos *poiéticos* de decadência e de renovação⁷⁶. O corpo humano é pensado a partir da sua fragilidade ou premente estado de perecibilidade ou de deterioração.

Não tentamos evitar a dor, mas (...) mergulhamos nela. (...) somos impulsionados por impulsos sombrios. E esta necessidade da natureza humana para estímulos poderosos, mesmo quando misturados com dores fortes, (...) funciona na composição numa poderosa impressão poética.⁷⁷

A vontade criadora gera potentes impressões poéticas oriundas de diferentes impulsos e encaminha o corpo para um êxtase e para um estado de inevitável efemeridade. Uma vontade, um desejo de infinito que, apesar de conduzir irremediavelmente ao Nada, é potência, isto é, força geradora de objetos. É a vontade de potência que age nos corpos, no sujeito criador e no corpo-objeto, para pensar o que resta, ou seja, os vestígios dos objetos pós-perecibilidade: um Nada seguido de transformação e de uma nova vontade de atingir o inatingível. É neste enquadramento que se esculpe uma prática atenta à representação de um corpo fragmentado capaz de se esgotar, de desaparecer, de morrer. Um corpo que caminha para o Nada, deixando

74 Macdonald, “A brief history of erasure poetics”, 1.

75 Tradução livre das autoras. No original: “(o)nly when the will incorporates its elaboration of the experience of life into these images can it give (...) a meaning-content that furnishes lasting satisfaction”. Dilthey, *Poetry and Experience*, 115

76 Macdonald, “A brief history of erasure poetics”, 1.

77 Tradução livre das autoras. No original: “We do not try to avoid pain, but (...) immerse ourselves in it. (...) we are driven by dark impulses. And this need of human nature for powerful stimuli, even when mixed with strong pains, (...) operates in the composition of a powerful poetic impression”. Ibid., 123-124.

resíduos. “Agarra A Vida Enquanto É Tempo” (Grécia Paola, 2018) comporta, assim, uma dimensão em torno da transformação referida por Rosa Dias:

...parece-nos útil operar com os clássicos conceitos de Aristóteles em torno da transformação da matéria, sobretudo o de privação. A privação cauciona a possibilidade de transformação de uma coisa que é algo noutra que é outra coisa diferente. A própria possibilidade de transformação, e do seu devir (...), assenta na privação de algo, o não-ser de uma forma, mas que contém a possibilidade de se tornar outra coisa, que compreende a potência dessa outra forma (...). O acto confirma porque realiza (actualiza) a própria potência, e só há acto porque havia potência⁷⁸.

“Agarra A Vida Enquanto É Tempo” parte da exploração da ação extenuante do desenho. É com um gesto circular rítmico que o esgotamento consome tanto o corpo do sujeito, como o material riscador. No interesse por tensões e dicotomias, a ação usa o corpo de uma forma que incita à sua continuação indefinida e desgasta o material até ao desaparecimento que inviabiliza a continuação da ação. Por um lado, um corpo exausto com uma vontade inesgotável e, por outro, uma matéria que se metamorfoseia e se esgota pelo desgaste. Nestes gestos repetitivos e circulares, criam-se e sobrepõem-se imagens que se vão adensando pela acumulação de matéria no suporte.

O lugar do braço e da mão são enfatizados pelo corpo e pelo objeto artístico. O corpo humano, particularmente através dos membros superiores, deixa-se levar pelo transe iniciado pelo agarrar o material e registar no suporte. O segundo é este material que se constrói como réplica das mãos que riscam e que se encaminha para o desaparecimento. O projeto relaciona o Nada com a ação de exaurir, fruto de gestos intensivos que provocam o esgotamento e a desaparecimento. O antebraço replicado é construído em sabão com uma coloração que remete à carne. O corpo em vermelho agarra com as mãos esta mão-réplica, explorando-a como material riscador. Agindo sobre o suporte, transporta a matéria que compõe a mão de sabão para uma outra

78 Rosa Dias, “A investigação em arte. Entre a *aura* e a *poiesis* da obra”, 43.

dimensão que já não reporta à imagem do corpo. Neste processo, e numa certa mecanização dos movimentos, cada nova camada depositada na superfície, transforma e faz desaparecer a anterior. Assim, ao mesmo tempo que acrescenta, também retira, criando uma nova imagem. Nisto, a mão outrora tridimensional, gasta-se e torna-se bidimensional. Como resultado, nas relações entre vazio e cheio, e na transferência da matéria para o suporte, a mão-réplica orienta-se para o Nada, enquanto o papel se enche da matéria que lhe ocupa o espaço vago. Todas as fases do projeto dialogam com o tempo: a matéria adensa-se na folha e, à medida que o branco vai perdendo espaço, o vermelho adquire presença. No final, as camadas sobrepostas não deixam prever nada para lá da mancha informe. Trata-se de uma ação contínua que, à medida que constrói uma imagem, destrói as mãos em sabão e provoca efeitos como o rasgar. O registo destes movimentos gestuais repetidos e exaustivos, sugere o automatismo da ação e convoca o corpo para um estado hipnótico. A ação denuncia a violência do desvanecimento das forças e da matéria, através do riscar ao provocar um feroz fim sem remorsos e uma vontade de substituição da mão. Experimenta-se, pois, a transmutação das formas por meio das mãos originais que agarram as mãos (cópia) de sabão para criar uma mancha. Nesta mutação de um objeto escultórico em imagem bidimensional, extensão abusiva do gesto e dedicação extrema e dolorosa, testa-se a desapareição através de processos de desgaste e substituição da mão-prótese artificial pela mão original.

Finalmente, com o tempo perde-se matéria e vai-se de mãos completas até ao que resta. Neste caminho para o desaparecimento, a ligação total/parcial faz-se pela ausência do corpo total (Vazio) e pela presença precária do fragmento (o cheio que se abre ao Vazio). E o tempo passa, as mãos perdem volume, tornam-se inexistentes, rompem o suporte, perdem a forma original e desaparecem. A relação do tempo com a efemeridade e desapareição das mãos riscadoras, regista-se na sequência de imagens estáticas, quinze trechos que testemunham a deterioração. Aqui, nota-se como as mãos deixam de ser mãos para serem superfície. E porque sequência é tempo, este tempo é negado, fica em suspenso, em branco, fica vago por não se revelar o final da sequência. Como metáfora do corpo que, ao ser usado exaustivamente, se transforma em pó para desaparecer, abre-se à condição dos corpos que se tornam Nada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como orientador desta reflexão esteve presente uma constante vontade em debater a atuação do Nada e do Vazio antes e durante a criação em arte numa lógica de ABR. Articulando prática e investigação, discutiu-se quanto à inventividade, recorrência e participação de certos processos artísticos na exploração de propostas plásticas rarefeitas. Ao tomar o sujeito criador como um “praticante reflexivo”⁷⁹, este ensaio convocou referências artísticas inscritas na contemporaneidade exploradas enquanto matéria de experimentação conceptual numa tipologia prático-teórica. Apesar de nesta análise crítica aos processos criativos e produtos artísticos⁸⁰ estabelecidos e construídos, se detetar uma justaposição na reflexão em torno do Nada, os procedimentos criativos operados no interior de cada uma das práticas, estão intimamente ligados à especificidade do fazer-pensar de cada sujeito. Justamente porque:

[p]rocessos criativos, práticas artísticas e obras de arte [são explorados diferentemente e] incorporam conhecimento que simultaneamente molda e expande os horizontes do mundo existente – não discursivamente, mas de modo auditivo, visual e tátil, estética, expressiva e emotivamente. Este ‘conhecimento de arte’ é o assunto, como também é parcialmente um resultado da pesquisa artística⁸¹.

Ao longo do documento, ponderou-se o modo como os processos e resultados contribuem para a compreensão e relação do sujeito com o mundo, a obra como lugar de articulação de experiência e conhecimento não-propositivo e o diálogo entre criação e investigação como espaço de pensamento⁸². Nos casos propostos a estudo, experimentar ou dar a

79 Henk Borgdorff, *The Conflict of the Faculties* (Leiden: Leiden University Press, 2012), 117.

80 Ibid., 38.

81 Tradução livre das autoras. No original: “[c]reative processes, artistic practices, and artworks all incorporate knowledge which simultaneously shapes and expands the horizons of the existing world – not discursively, but in auditory, visual, and tactile ways, aesthetically, expressively, and emotively. This ‘art knowledge’ is the subject, as well as partly an outcome, of artistic research as defined here”. Ibid., 21.

82 Ibid., 124.

ver o Vazio não pretendeu aniquilar a forma, mas fomentar uma passagem, um caminho, uma potência. Nas experimentações autorais apresentadas, procurou-se dar a ver um exercício de investigação e de criação fruto de uma “vontade inesgotável de infinito” aberto e disponível ao Nada e ao Vazio, estes, por sua vez, também inesgotáveis e infinitos. Estas abordagens são habitadas pelo Nada: antes mesmo da dimensão projetual da obra; no processo criativo, criando sinergias e permeando mutações; e na obra finalizada.

Ao correlacionar o Nada com o Vazio, desaparecimento, efemeridade, (i) legibilidade e (in)acessibilidade, examinaram-se as temporalidades, resistências e condições de atuação destes conceitos enquanto constrangimentos e processos *poiéticos* de estímulo à criatividade. Por isso mesmo, tendo por estratégia uma leitura cruzada entre obras de arte que extravasam explícita ou implicitamente as noções-charneira do ensaio e os objetos artísticos autorais, problematiza-se a tensão e dicotomia entre o Nada e o Tudo, entre o cheio e o Vazio, entre o silêncio e o ruído. “Do que nada se vê, só se sonha: uma história de nada sobre as interdições e potencialidades do vazio, da desaparecimento e do efêmero como processos criativos na práxis escultórica” visou abarcar a vertente mágica de um Nada assumido como força e como potência criadora nas Artes Plásticas.

BIBLIOGRAFIA

- Carmo, Alexandra M., *Henri Maldiney: vertigem da existência e arte existencial* (Tese de Doutoramento, Universidade de Lisboa: Faculdade de Letras, 2014).
- Barthes, Roland. *O Óbvio e o Obtuso*. Lisboa: Edições 70, 2009.
- Baudrillard, Jean. *De la séduction*. Paris: Gallimard, 1988.
- Benjamin, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.
- Borgdorff, Henk. *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden: Leiden University Press, 2012.
- Cheng, François. *Empty and Full: The Language of Chinese Painting*. Boston: Shambhala, 1994.
- Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. *Mil Planaltos*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2007.
- Didi-Huberman, Georges. *Fra Angelico: Dissemblance et Figuration*. Paris: Flammarion, 1995.
- Dilthey, Wilhelm. *Poetry and Experience*. Nova Jérquia: Princeton University Press, 1985.
- Finley, Susan. “Critical Arts-Based Inquiry: Performances of Resistance Politics” in *The SAGE Handbook of Qualitative Research 5th Edition*, Edited by. Norman Denzin & Yvonna Lincoln. California: SAGUE Publications, 2018.
- Gomes, Joana. “Investigação Colectiva Baseada em Arte”, in *Investigação em Artes. A Oscilação dos Métodos*, Edited by. José Quaresma & Fernando Rosa Dias. Lisboa: Centro de Filosofia – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2015.
- Lobo Antunes, António. *Ontem não te vi em Babilónia*. Lisboa: Dom Quixote, 2006.
- Macdonald, Travis. “A Brief History of Erasure Poetics”, *Jacket Magazine*, nº38, 2009.
- Maldiney, Henri. *Art et Existence*. Paris: Éditions Klincksieck, 2003.
- . *Penser l’homme et la folie*. Paris: Éditions Klincksieck, 2003.
- Matos, Sara A. “Vai e vem, abertura e fechamento. Movimentos nas metodologias de investigação em arte”, in *Investigação em Artes. A Oscilação dos Métodos*, Edited by. José Quaresma & Fernando Rosa Dias. Lisboa: Centro de Filosofia – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2015.
- Nelson, Robin. *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- Nietzsche, Friedrich. *Humano Demasiado Humano: Um Livro Para Espíritos Livres*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2000.

- Orton, Fred. «On Being Bent “Blue” (Second state): An introduction to Jacques Derrida/A Footnote on Jasper Johns», in *Oxford Art Journal* Vol. 12, No. 1, edited by. Oxford University Press. Oxford: Oxford University Press, 1989.
- Quaresma, José. “A produção artística como investigação. Exigências em torno de uma tipologia radical de Art Based Research”, in *Investigação em Artes. A Oscilação dos Métodos*, Edited by. José Quaresma & Fernando Rosa Dias. Lisboa: Centro de Filosofia – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2015.
- Rolling, James. *Arts-Based Research Primer*. New York: Peter Lang Primer, 2013.
- Rosa Dias, Fernando. “A investigação em arte. Entre a *aura* e a *poiesis* da obra”, in *Investigação em Artes. A Oscilação dos Métodos*, Edited by. José Quaresma & Fernando Rosa Dias. Lisboa: Centro de Filosofia – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2015.
- Slager, Henk. *The Pleasure of Research*. Helsinki: Finnish Academy of Fine Arts, 2012.
- Tavares, Gonçalo M. *Atlas do Corpo e da Imaginação: Teoria, Fragmentos e Imagens*. Lisboa: Relógio de Água, 2019.

WEBGRAFIA

- Agência LUSA, «Lobo Antunes lançou “Ontem não te vi em Babilónia”», RTP Notícias, 27 de outubro de 2006. https://www.rtp.pt/noticias/cultura/lobo-antunes-lancou-ontem-nao-te-vi-em-babilonia_n158736
- Bervin, Jen, “Poetry / Artist book”, Jen Bervin, 2004. <http://www.jenbervin.com/projects/nets#2>
- Grilo, João M., “Filme sobre a exposição de Rui Chafes no CAM, Fundação Gulbenkian”, Fundação Calouste Gulbenkian, 14 de maio de 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=DFBTKFTLONI>