

Patricia Dauder em conversa com María Minera

**Gostaria de começar com uma pergunta acerca dos inícios. Há artistas que precisam de dar muitas voltas até chegar ao território em que finalmente se desenvolverão; outros intuem qual possa ser essa zona de prática e apropriam-se dela desde o princípio. A tua obra sugere presentemente uma claridade de movimentos — não me refiro a estratégias, mas sim a deslocamentos e decisões que revelam haver, desde logo, uma procura (e toda a procura se processa sempre um pouco às cegas) mas também parâmetros dentro dos quais te moves — mas porventura nem sempre foi assim. Podes falar-me um pouco sobre onde situas o começo?**

Tenho uma educação artística iniciada em princípios da década de 1980 em Barcelona e expandida posteriormente nos Países Baixos, onde residi dois anos e meio em finais dos anos 90. Foi aí que mostrei o meu trabalho pela primeira vez e desde então continuei a trabalhar e a expor o meu trabalho regularmente.

A nível interno, vivi o desenvolvimento das minhas ideias de uma forma muito mais lenta. Talvez de fora possa parecer que o meu trabalho segue uma lógica mas a minha experiência não foi essa: reconhecer o território em que me estava a mover levou-me bastante tempo. Provavelmente, isso deve-se ao facto de o meu processo de trabalho se basear mais na intuição do que na planificação. Nunca trabalho a partir de projetos, sistemas ou temáticas preestabelecidas, antes sigo um método muito processual e aberto ao arbitrário, com produções muito lentas nas quais a elaboração artesanal e o contacto com o material são essenciais. Isto já era assim em meados dos anos 90, quando comecei a elaborar trabalhos que considero significativos no meu desenvolvimento posterior. Nesses momentos, expressar-me de um modo ágil e rápido e captar um gesto ou uma ação era prioritário. Por isso, sentia-me mais confortável com desenhos e maquetas, com a ideia de esboço e de fragmento do que com a de uma obra acabada e definida. Em desenhos, séries de fotografias e pequenas maquetas tridimensionais, comecei a representar formas antropomórficas fragmentadas, corpos incompletos e em transformação. Nos desenhos, os corpos modelavam-se a partir da repetição de linhas, sempre circulares, que representavam o mesmo objeto mas a partir de diferentes ângulos, como que descrevendo uma acumulação de camadas ou fases de um movimento. A rutura, a metamorfose e o movimento estavam também presentes nas séries fotográficas, que igualmente tinham como protagonista um corpo humano que não se via por completo, que aparecia transformado ou camuflado e que era fotografado em distintas facetas que se sucediam de um modo próximo da sequência cinematográfica. Esta espécie de formalizações corporais que fiz por volta de finais dos anos 90 foram-se desmaterializando pouco a pouco e comecei a considerar mais importante o processo do que a representação em si.

**A vontade de representação desvanece-se então mas não desaparece totalmente. Atrever-me-ia mesmo a dizer que esse é um dos teus**

**temas centrais: como continuar a representar — produzindo sentido, digamos — depois da representação — entendida como o faziam os abstratos do século XX, de quem neste aspeto estás próxima, através da inequívoca renúncia à figuração. Tu mesma afirmaste que te interessa “representar mais além do entorno imediato do mundo físico e objetual”. Mas este desígnio não pode expressar-se senão como conflito, como paradoxo: como representar o irrepresentável? Gostaria que me falasses desse “mais além”: de que é feito?, tem que ver com a abstração?**

Alguns dos meus interesses dirigem-se para um âmbito físico. Quando me refiro a esse “mais além”, faço-o a pensar na matéria e nos seus estados, ainda que essa matéria não seja necessariamente visível. Luz, espaço, vazio e tempo também são matéria. Ver para além do aparente e do imediato, daquilo que tenho diante de mim no momento presente. Descobrir ou intuir a estrutura interior e as propriedades materiais de um objeto ou espaço — grande ou pequeno, microscópico ou macroscópico; seja um cristal de sal, um edifício ou a formação de nuvens — e as mudanças quase impercetíveis que sucedem nos seus estados materiais. Sempre tive a sensação de que nada é estável e compacto; de que tudo está em movimento, sob a influência de ciclos e processos naturais ou artificiais em perpétua mudança, impercetíveis aos nossos sentidos mas existentes. Esta sensação de instabilidade faz-me ver o sólido, unitário e compacto como algo problemático. É talvez por esse motivo que bastantes trabalhos meus são o resultado da soma das partes, como um puzzle de formas, ou uma sequência, sem um princípio e um fim claros.

Por outro lado, fascina-me a história da representação do não-visto, do imaginado; especialmente no que se refere ao espaço, à terra e a outras culturas — através de mapas, cosmologias, constelações, etc. —, e o modo como o homem se baseou na intuição ou em preconceitos culturais para construir uma imagem do mundo. A visualização do desconhecido. Mas, às vezes, o que cada um projeta mentalmente não tem ligação com uma realidade física concreta. Há alguns trabalhos que não consigo relacionar com nada de específico, especialmente certos desenhos.

Estas são algumas das minhas referências que nem sempre têm uma representação direta no meu trabalho; trata-se de ideias que estão latentes em desenhos, telas, películas e esculturas. A representação é uma questão complexa. Quando começo a desenhar num papel, a captar algo com a câmara ou a modelar uma forma no espaço, parto de uma projeção mental muito incipiente sobre perceções ou sensações subjetivas que não posso representar com uma morfologia definida. A partir daí começa um longo processo de manufatura que decorre paralelamente a um processo igualmente longo de reconhecimento da imagem ou do objeto. Por vezes tenho a sensação de que a forma ou a imagem dita os passos a seguir, independentemente da minha vontade, e de que se abre uma distância entre o evocado e a forma real.

**Não se tratará porventura tanto de um “mais além” como de um “mais dentro” ou “mais próximo” das coisas. Mas, claro, quanto mais próxima, menos nítida é a forma sensível do objeto observado. Uma**

**espécie de princípio de indeterminação operaria aqui. Pergunto-me se isso se prende de algum modo com o assunto da autorreferencialidade a que aludiste noutras ocasiões. Dir-se-ia que, ao perder-se a referência direta com o objeto original (o edifício, a nuvem, o cristal de sal), o que surge é uma forma indeterminada, incerta, e que só se relaciona consigo mesma. Será esta uma forma de autonomia da obra?**

Observar o que existe à minha volta faz parte de uma maneira natural do meu processo de trabalho, mas não costumo fazer uma representação direta daquilo que observo. Tão-pouco me interessa a especificidade ou a particularidade de um objeto real. Se desenho uma folha, um edifício ou um espaço, desenho uma ideia de folha, edifício ou espaço, mas nenhum exemplar em particular que tenha visto. Não parto de um objeto inicial existente, parto de uma ideia relacionada com esse objeto. As imagens que crio, sejam ou não formas mais ou menos identificáveis, são uma síntese de uma ideia ou percepção na minha cabeça.

Para explicar melhor, exemplificarei com um trabalho recente. Em 2010 realizei uma exposição intitulada "Teahupoo" na qual juntei desenhos, uma projeção de diapositivos e uma projeção de um filme de 16 mm. 'Teahupoo' é uma palavra que em taitiano designa uma das maiores e mais poderosas ondas do mundo que se forma na praia do mesmo nome, na ilha de Taiti, na Polinésia Francesa. No meu imaginário, Teahupoo representa o poder da imagem, um ícone da onda mais gigantesca, mas é também o símbolo da beleza absoluta e da ideia de paraíso. É uma projeção mental que desencadeia um conjunto de imagens. Em particular os desenhos expostos, com técnicas e formatos diversos, evocavam por vezes os desenhos a cores da vegetação tropical ou a intensa luz de um entardecer, com referências a elementos naturais, como folhas, nuvens ou a lua. Estes desenhos mais referenciais coexistiam com desenhos constituídos unicamente por gradações em diferentes intensidades de linhas de grafite. Nem todos os trabalhos na exposição foram feitos a pensar em Teahupoo, o topónimo, o lugar ou a onda, mas todos partilhavam algo que Teahupoo simboliza para mim: a distância entre o imaginado e o real, entre o representado e a experiência real, e a possibilidade, ou impossibilidade, de expressar essa distância através da imagem.

Nas filmagens ocorre algo semelhante, por paradoxal que possa parecer. Fiz até à data vários tipos de filmes, alguns com desenhos e a maioria com "imagem real". Alguns poderiam ser definidos como mais abstratos do que outros porque a referência real se perde. Mas, mesmo no caso das mais "realistas", por assim dizer, como *Les Maliens (a film)* [Os malineses (um filme)], um filme rodado integralmente com cenas de paisagens do Mali, não faço uma representação real de um lugar, mas antes ideal. Vemos as paisagens de um país africano sucederem-se mas elas não informam sobre nada, não são um documento.

Nos exemplos anteriores, não creio que as ideias ou sensações que tenho sobre uma determinada imagem sejam perceptíveis para o espectador, antes este seguramente se encontra diante de algo indefinido, que poderia ser mas não é, e creio que esta situação espectador-objeto é interessante.

Quando me refiro à autorreferencialidade da imagem ou do objeto artístico, não o faço em termos de figurativo ou abstrato, refiro-me a que tenho a sensação, por estranho que possa parecer, de que esse objeto é algo em si mesmo, é um ente autónomo que, para ter significado, não tem de estar subordinado a um objeto identificável. O acaso desempenha um papel importante no seu desenvolvimento. É como se a obra seguisse um caminho independente das minhas decisões. Neste sentido, tens razão quando sugeres que o que surge é uma forma indeterminada, incerta e que só consigo mesma se relaciona. Na minha obra predomina a não-forma, mas não tenho um interesse intrínseco na abstração num sentido histórico; o que me interessa é a não-forma, o não-classificável, o inominável, e creio que o objeto artístico tem muito disso.

**Para os que não nos dedicamos a exercer a imaginação tão a fundo, é difícil conceber o caminho que conduz à não-forma. Podes estender-te um pouco mais sobre este aspeto? Em que consiste o processo que te conduz a estas imagens que, como dizes, o espectador tem dificuldade em definir?**

Talvez haja um caminho para a não-forma mas isso não ocorre num trabalho em concreto, ocorre ao longo dos anos na minha obra em general. O meu trabalho tem vindo a desformalizar-se progressiva e lentamente, mas desse processo não se tem plena consciência enquanto ele decorre, apenas com a distância. Eu diria que um momento chave nesta progressão tem lugar entre os anos 2000 e 2004, quando o meu olhar deixa de se centrar no indivíduo para se fixar naquilo que o rodeia, o exterior. Das figurações incompletas de indivíduos nos desenhos de finais dos anos 90 passei à representação de corpos que eram volumes únicos, uma espécie de formas arredondadas, que simultânea e gradualmente também fui desintegrando. Nessa altura já tinha perdido o interesse pelo indivíduo, dando lugar à desestruturação como tema central dos trabalhos; representações literais de explosões, espaços arquitetónicos destruídos e paisagens decadentes. A fratura continuava presente mas acontecia agora no espaço.

Pouco a pouco comecei a pensar na representação do espaço e na passagem do tempo na própria obra; um espaço que via como infinito e sem parâmetros. Creio que este conceito espacial e temporal sempre esteve presente na minha obra. Embora nos primeiros anos não se tivesse desenvolvido como tema em si, recordo a representação de fases em sequência como algo habitual já em trabalhos iniciais.

A incorporação de novos meios, como a escultura e as projeções de diapositivos, e o crescimento do formato dos desenhos, que se produz entre 2000 e 2002, contribuíram enormemente para este processo rumo à não-forma. Poderia dizer que tanto conteúdo como continente se foram desagregando. O facto de me colocar diante de uma tela ou de uma folha de papel de dois ou três metros pregada na parede ou estendida no chão implicava uma relação física nova perante o meio, diferente da aproximação que se tem sentado a uma mesa frente a um caderno. De algum modo comecei a vincular o espaço do papel a um espaço infinito. Tratava-se de abordar uma grande extensão,

sem pormenores, só de a abordar. Surgiram então imagens que pouco a pouco me evocavam atmosferas e mapas. Não começava a trabalhar a pensar em atmosferas ou mapas, antes essa ideia me ocorria depois de ter realizado alguns desenhos.

Em 2004 a minha ideia não era já representar algo de concreto, mas sim agir sobre a superfície. Inevitavelmente quando a ideia da não-representação aparece, os aspetos materiais do que temos à nossa frente assumem uma importância repentina. O papel, o pigmento, a reação e a erosão dos materiais, etc. Algo importante sucede nesse momento, derivado desta vinculação material com o suporte e que será crucial para o desenvolvimento das ideias em trabalhos posteriores e atuais: trabalhar por subtração mais do que por adição. Apagar, eliminar, raspar, lixar ou enegrecer uma imagem tornam-se ações fundamentais. O que estou a fazer é esvaziar a imagem e criar uma segunda imagem a partir disso.

**Entendo como pode funcionar este “esvaziamento” quando se trata de desenhos, mas que sucede no cinema? Diante dos teus filmes, temos a sensação de que se trata de desenhos, embora na maioria dos casos se trate na realidade de impressões tomadas diretamente do mundo objetivo. Isto pode ter a ver com o suporte que escolheste: o filme de 16 milímetros, com a sua peculiar qualidade visual. Dirias que são formas fixas que adquirem movimento ou trata-se de uma procura completamente independente do desenho? Como chegaste lá?**

Cheguei ao cinema precisamente através do desenho. A ideia de começar a trabalhar com película analógica veio porque em 2004 eu estava a fazer uma série de desenhos que reiteradamente desenhava e apagava e no mesmo papel iam aparecendo imagens diversas. Era-me difícil decidir o momento em que o desenho estava acabado e sentia, além disso, que a imagem final não era o mais importante, o mais importante era a progressão de todas elas. Precisava de as registar para documentar as associações mentais que fazia enquanto desenhava e pô-las em movimento uma após outra para ver reduzido a uma pequena fração de tempo o desenvolvimento levado a cabo durante meses.

Lembrei-me de comprar uma câmara de Super 8 e de filmar fotograma a fotograma. Sentia uma atração pelo mecanismo cinematográfico, por saber como se formava a imagem cinematográfica e pelas qualidades materiais do celuloide. A minha intenção não era construir uma animação lógica, mas sim filmar aquilo que sucedia diante de mim espontaneamente e contrair o tempo real. Este primeiro anseio ao pegar numa câmara de filmar era na realidade uma tentativa de visualizar algo que não podia ver em tempo real.

O que me levou de filmar desenhos a filmar exteriores foi uma ânsia de levar a minha prática para fora do estúdio, de sair para o exterior, observar e tomar apontamentos com a câmara, como se esta fosse um lápis. Todos os filmes posteriores a estes dois primeiros filmes de desenhos, *Abstract Film #1* [Filme abstrato n.º 1] e *Abstract Film #2* [Filme abstrato n.º 2], com exceção de *March 5th 1979* [5 de março de 1979] (feito a partir de fotografias) e de *Les Maliens (a script)* [Os malineses (um guião)] (feito sobre desenhos), foram rodados em exteriores com a intenção de explorar ou simplesmente

testemunhar um ambiente familiar ou, contrariamente, muito desconhecido. Contudo, a inquietação de ver mais além do imediato, do que alcançam os nossos olhos, permanece em todos eles. O que não significa que tudo o que aparece nos filmes sejam formas microscópicas, aumentadas ou distorcidas. Abundam paisagens e vistas normais, mas o fator temporal tem neles uma importância destacada, com a intenção de oferecer uma experiência contemplativa que nos conduz a observar atentamente através de largas sequências onde apenas nada sucede (parecem, com efeito, fotografias com algo de movimento). Em alguns filmes, a manipulação do tempo, por meio da variação da velocidade de captação da imagem na câmara, cria uma imagem distorcida de um acontecimento e proporciona dele uma visão não habitual.

Ouçoo muitas vezes o comentário de que os filmes se assemelham aos desenhos, mas ao pegar na câmara não penso de modo algum em desenhos, é algo que acontece, sem qualquer premeditação. O que faço depois, na hora de expor os trabalhos, é mostrar simultaneamente filmes, desenhos, telas, diapositivos e esculturas, com uma intenção de facilitar uma leitura simultânea e aberta a possíveis associações entre os diferentes trabalhos, ainda que estes não estejam diretamente relacionados.

Até ao momento, trabalhei em Super 8 e 16 mm, e é verdade que a densidade das cores e o grão do filme constituem uma parte essencial, em alguns casos tão importante como o objeto filmado. Mas isso acontece também em qualquer dos trabalhos que faço noutros meios, o aspeto material é fundamental.

Os filmes que faço não têm uma base literária. Estão mais próximos da fotografia ou do cinema primitivo. Creio que tanto os trabalhos anteriores com diapositivos como muitos dos filmes estão no limiar entre a imagem fixa e a imagem em movimento, movem-se num território neutro. Para mim não há tanta diferença entre o que classificamos como estático e o que classificamos como movimento. São parâmetros bastante relativos que dependem da nossa capacidade de perceção. A ilusão de uma imagem que se move na realidade sucede por uma questão neurológica, produz-se no nosso cérebro e em minha opinião trata-se unicamente de contemplar ativamente, estejamos diante de uma pintura ou a ver um filme.

Por outro lado, nunca trabalhei concentrada numa só obra, desenho, tela, etc. Trabalho sempre em várias ao mesmo tempo, observando-as e estabelecendo relações entre elas, mesmo que ainda não estejam acabadas. Creio que muitas vezes distintas obras constituem na realidade uma só e isso assemelha-se no fundo àquilo que é a estrutura do filme. Outra particularidade do meu trabalho é a realização habitual de esquemas visuais compostos de muitas imagens. Alguns deles são fases prévias à realização de um filme, mas em alguns casos faço-os sem mais, e diria que muitas das montagens de exposições recentes são também esquemas visuais transferidos para um espaço expositivo.

**Fala-me mais acerca destes esquemas visuais. A especificidade do local é algo que te interessa? As tuas exposições revelam, e com grande clareza, uma preocupação por agrupar as obras de maneira que o conjunto tenha também um sentido, se não mesmo uma**

**narrativa própria. É cada vez mais frequente que os artistas trabalhem, mais do que em obras específicas, em grupos de coisas que se interrelacionam de diversos modos. É esse o teu caso?**

O meu trabalho sempre se desenvolveu desse modo. Sempre trabalhei fazendo várias obras simultaneamente, nunca concentrada numa só, de modo que no meu estúdio vão-se acumulando diversas imagens em processo, que, apesar de não terem uma relação direta, parecem complementar-se. Com o tempo, vendo-as reiteradamente, esta sensação de complementaridade vai-se intensificando e projeto nelas possíveis associações subterrâneas que ultrapassam o aspeto formal e a cronologia das obras. De certo modo crio uma espécie de montagem de tempos diferentes, uma narrativa. Quando a obra passa do estúdio para o espaço expositivo, para mim é mais prioritário refletir o processo de trabalho do que interagir com o local específico. Na instalação final do conjunto de trabalhos, paralelamente aos nexos possíveis que o espectador possa encontrar entre as imagens e os objetos expostos, gera-se uma sensação de tempo suspenso.

Isto tem provavelmente uma relação com o caráter de esboço e a natureza inacabada que prevalecem em muitos dos meus trabalhos. Tenho muitas vezes a sensação de que o que se plasma, por exemplo, num desenho continua noutro e assim sucessivamente. Trata-se de um processo aberto e contínuo.

Parece-me lógico que muitos artistas estejam a trabalhar com base nos mesmos pressupostos já que a integridade, a monumentalidade e o aspeto físico do objeto artístico têm vindo a diluir-se ao longo dos séculos XX e XXI, dando lugar a um modo de trabalhar comum que parece responder mais a um fluido de ideias do que à consecução de uma obra.

**Mas, ainda dentro desse processo contínuo de trabalho (de que as obras pareceriam ser produtos secundários), pode haver um sentido de direção, consegues vislumbrar para onde te diriges agora?**

Há questões que me inquietam sobre o meu trabalho que podem dar lugar a novas formulações. A questão narrativa é uma delas. O meu trabalho não vai mudar demasiado. Porque, embora eu não seja uma narradora de histórias, sinto necessidade de indagar mais no fluxo das imagens e das ideias, tanto em película como em trabalhos bidimensionais. Estou à procura de uma maneira de conferir fluidez ou continuidade entre as partes. Creio que a estrutura do meu trabalho se encaminhará para uma maior coesão dos diferentes elementos.

Desde há algum tempo, pergunto-me como posso explicar um sentimento particular sem recorrer à representação de acontecimentos ordenados cronologicamente nos filmes. Sinto necessidade de aumentar a duração e de superar o sistema de corte atrás de corte e de câmara fixa para conseguir maior continuidade, *raccord*, ou fluidez, entre as diversas sequências, talvez a partir de imagens, do tempo e quiçá do som.

Esta procura de uma maior continuidade está também em trabalhos bidimensionais. A maneira como estou a trabalhar ultimamente com desenhos aproxima-se de certo modo de um hieróglifo, ou da construção de uma espécie

de léxico visual. Esta é a sensação que tenho, embora não esteja certa de que no final isto venha a dar lugar a um resultado muito diferente do que já venho fazendo. Aquilo que se toma como um grande passo pode por vezes ser na realidade um pequeno movimento.

**Minera, M. e Dauder, P. (2012)** *Patricia Dauder em conversa com María Minera*. Porto e México, (texto produzido através de e-mail, para futuro catálogo da exposição de Dauder a inaugurar dia 7 de Dezembro na Fundação de Serralves)