

# Conceição Abreu

## Entretempos

25 de Janeiro – 23 de Março, 2013

Horário: Aberto das 15h às 20h, excepto Domingos, e por marcação

Galeria Caroline Pagès

Rua Tenente Ferreira Durão, 12 – 1º Dto.

[Campo de Ourique]

1350-315 Lisboa, Portugal

T [+351] 21 387 33 76

M [+351] 91 679 56 97

gallery@carolinepages.com

www.carolinepages.com

Genitálias: desenhos de Conceição Abreu

### Introdução

Numa conferência proferida na Galeria Paulo Figueiredo e transcrita por Gabriel Borba (1981), Vilém Flusser propõe-se explicar a arte<sup>1</sup>, a partir dos fenómenos de *reprocessamento* e *transferência* da informação. Como diz Flusser, estes dois *problemas caracterizam toda a produção e, com características específicas, também a produção chamada "arte"*. O processamento, do qual resulta informação nova, é conhecido por "criatividade"; a expressão-impressão da qual resulta a "obra", é conhecido por "produtividade". Será *tarefa da crítica desmistificar tal "aura" que encobre estes problemas*<sup>2</sup>. Na obra de Conceição Abreu revelam-se com límpida evidência as soluções para os problemas de que nos fala Flusser. O processamento da informação é feito pelo corpo, sobre o corpo e observando o próprio corpo; a sua transmissão pela manualidade, tricotando malhas. Mas nesta *produtividade* esconde-se a produção da sua própria transcendência, isto é, a sua imanência (*existência da causa na própria causa*).

### O óbvio criativo

Como no mito grego de Penélope, Conceição Abreu tem vindo a tecer *malhas, ninhos, vestidos, cachecóis, redes, teias* e, como Penélope, também neste tecer parece haver um adiar que se constrói como produção \_ Penélope tecia de dia e desmanchava de noite o *sudário para Laerte* (pai de Ulisses), assim evitando casar-se novamente. Com este estratagema, evitava secretamente, aceitar o desaparecimento do seu noivo Ulisses que demorou vinte anos a regressar a casa depois da guerra em Troia.

Como se tem afirmado na genealogia da sua obra (a propósito da *malha cromática* 2003, dos *bordados* 2006, dos *ninhos* de elásticos 2007, dos *vestidos abrigos*, dos *atrilhos* 2008, dos *meadas* 2009 e dos *puxos* 2010), a obra de Abreu é identificada como *sensual* (novelos sensuais<sup>3</sup>), constituída por *imagens indissociáveis do seu fazer laborioso*, (de) *gestos repetidos e minuciosos*<sup>4</sup>, femininos (*que evocam as tarefas femininas de outros tempos*<sup>5</sup>) e intimistas (*vindos de uma intimidade que comunica*<sup>6</sup>) mas privativa (*preservando a sua discreta privacidade*<sup>7</sup>), ainda que com o propósito social de construir sentidos através de *desenhos (...quase) objectuais*<sup>8</sup>, inexoravelmente remetidos para o corpo das suas memórias (*um trabalho que traz consigo a memória do corpo que o fez*<sup>9</sup>).

A partir do texto *L'Homme Atlantique* de Marguerite Duras, Conceição Abreu tratará na exposição "Absence" o tema da tessitura, enquanto *ausência*, isto é "tecendo as teias que impedem o esquecimento" como escreveu Luísa Soares<sup>10</sup>, *mas que se anule, em suma, que se torne uma ausência. A ausência de si*. Ao tecer a memória passada o sujeito não vive o presente, ou vive uma ausência, um

<sup>1</sup> FLUSSER, Vilém. *Como explicar a arte* (palestra proferida na Galeria Paulo Figueiredo e transcrita por Gabriel Borba), in [www.flusserstudies.net/pag/13/flusser-explicar-a-producao.PDF](http://www.flusserstudies.net/pag/13/flusser-explicar-a-producao.PDF) (27 Dezembro 2012).

<sup>2</sup> Idem

<sup>3</sup> RUIVO, Ana, in Expresso nº 1588, Actual suplemento, p.35-37, 5 Abril, 2003.

<sup>4</sup> POMAR, Alexandre. *Within* in <http://alexandrepomar.typepad.com/>, 23 Julho, 2007.

<sup>5</sup> SOARES DE OLIVEIRA, Luísa. *Within* de Conceição Abreu, in PUBLICO-Ipsilon, p. 61, 21 de Setembro, 2007.

<sup>6</sup> POMAR, Alexandre. *Within* in <http://alexandrepomar.typepad.com/>, 23 Julho, 2007.

<sup>7</sup> Idem

<sup>8</sup> Idem

<sup>9</sup> SOARES DE OLIVEIRA, Luísa. *Within* de Conceição Abreu, in PUBLICO-Ipsilon, p. 61, 21 de Setembro, 2007.

<sup>10</sup> SOARES DE OLIVEIRA, Luísa. *Conceição Abreu, "a ausência de si"*, (07.01.2010), in <http://www.carolinepages.com> (26 Dezembro de 2012).

impasse. Nessa renúncia de si, constrói a artista o tecido da existência com um fio lógico que se desdobra em infinitas malhas de memória, origem de uma obra cerzada como um casulo de seda. Esse casulo que protege e oprime, que umas vezes convida pelo seu conforto e outras imobiliza o corpo atando-o, é o fio da história fiado e enovelado pela memória que tudo significa e transfigura.

#### Produtividade do obtuso

Na entrevista conduzida por Luís Pinheiro<sup>11</sup>, a autora conota os seus vestidos rendilhados de tricot com *gaiolas* e *abrigos*, reforçando a mesma dicotomia entre aquilo que protege e simultaneamente inibe. As produções de Conceição Abreu são coisas em si, literarizadas, desvinculadas da sua primitiva origem existencial para se constituírem como *coisas*, como metáforas de mediação entre o privado e o colectivo, entre o indivíduo e a sociedade, como linguagem. Conceição Abreu refere-se à sua obra como manifestação de *interioridade*. O *interior* "Within" (nome da exposição de *ninhos* apresentada em 2006-2007), significa nesta obra tanto o *interior vazio* (dos ninhos) de conteúdo disponível, como a sua própria construção arquitectónica de contentor tecnicamente construída pelas mãos da autora, fruto do seu corpo \_ *o meu trabalho é uma construção de linhas, um gesto repetido*<sup>12</sup> \_ o interior é assim tanto a possibilidade futura como também a construção presente. Há na repetição mecânica deste fazer (como nas orações cíclicas budistas, ou na sua disseminação ocidental do terço), um processo de esvaziamento até ao torpor que é *caminho de iluminação*. Um processo meditativo de *religação do corpo à realidade*, que cura o sofrimento através da cessação do desejo, através do embalo de tricotar.

No texto que acompanhou a exibição das suas obras mais recentes em Guimarães capital europeia da cultura ("*Desenhos Tácteis*"), Conceição Abreu escreve: *lançar, tecer, fazer, repetir, continuar, mover, (...) desenhar, construir, como processo de ser e, consequentemente, propondo o trabalho artístico como condição de vida, ou como processo de habitar. Desenhar e tecer vêm aqui identificados como semelhantes, partindo ambos de uma postura de concentração, que conjugam, no gesto, o corpo e o espírito. No contínuo movimento de cadência embalada e ritmada deste fazer, nascem as linhas com que se edificam as construções*<sup>13</sup>.

Os *desenhos* da autora não são de tipo *projectual*, não antecipam a obra realizada por imagens mas, pelo contrário, são uma mesma produção simultânea (experiência) ainda que noutras condições materiais (bidimensional). Nas suas palavras "*knitting*" (tricotando ou fazendo malha) designa a técnica criativa adoptada para a realização dos *Desenhos tácteis*, possibilitando inovação narrativa ao convocar tanto a *técnica* como a *poética*, tanto o trabalho manual, como o seu resultado material, artístico e existencial. O desenho é uma ideia construída pelo corpo mas uma ideia que aqui é *um fazer*, que é uma experiência. Este "estar fazendo" do desenho, não é representação mas ação, produzindo também uma percepção aberta, hipnótica e infundável: *como um cachecol que não se termina nunca, (...) eu vou sempre tecendo* (o meu trabalho), *vou sempre puxando os fios*<sup>14</sup>. A repetição do gesto resulta num esvaziar de quem o faz e, consequentemente, numa *comunhão*<sup>15</sup> \_ ao diluir-se, a pessoa entra *em comum* com a infinidade do universal.

A ideia de imanência, de desejo de unidade com o mundo que persiste, constitui um traço místico comum ao *fado*. O fado é expressão de um sintoma de inadaptação, de inabitabilidade, de quem sofre tanto saudades do passado como do futuro. De quem reclama o *ausente* à sua presença.

Poder-se-ia dizer que esta obra é produto e produção de uma *estranha forma de vida* e nisso talvez a sua maior singularidade enquanto produção de identidade nacional proposta ao mundo. Ortega y Gasset quando nos anos quarenta se encontrava exilado em Portugal, interessou-se pelo tema nacional, *por essa estranha forma de vida* designada por "saudade", questionando-se no entanto sobre a sua origem. De que tinham os portugueses saudade? ... já que se revelavam saudosos tanto à partida quanto à chegada? (TEIXEIRA, António, 2006:174)<sup>16</sup>.

A resposta à pergunta de Ortega poderá ser encontrada nos seus próprios escritos dos anos cinquenta<sup>17</sup>. A espécie humana distingue-se das outras pela inadaptação ao ambiente. Todos os animais são *técnicos* à exceção do homem que é *tecnológico*, adaptando o ambiente a si próprio; por isso é um *inadaptado* e, nessa condição, um poeta que cria o que ainda não há. Nesta condição poética (da Arte) recupera o artista (e através dele todo o Homem) o seu verdadeiro domínio do ser (Heidegger). É o domínio do Ser que justifica a cumplicidade entre a obra artística e a existência que, nesta produção, parecem indissolúveis, tratando-se de uma obra *auto-bio-gráfica*, na verdadeira acepção do termo, já que não descreve uma existência passada mas constrói, "autónoma" e "graficamente", a existência da própria "vida" \_ a arte pretende recuperar o homem para a sua condição ontológica de não hóspede, devolvendo

<sup>11</sup> PINHEIRO, Luís. O "cachecol" entrevista a Conceição Abreu, in **e-vai.net** (22 Julho, 2008).

<sup>12</sup> Idem

<sup>13</sup> ABREU, Conceição. *Desenhos Tácteis* in FLEMING, Tom (Programador); VITKIENE, Virginija (Comissária). *Contextil 2012, Trienal de Arte Têxtil Contemporânea (catálogo)*. Porto, ed. Edição Ideias Emergentes – Produção Cultural, CRL, 2012.

<sup>14</sup> PINHEIRO, Luís. O "cachecol" entrevista a Conceição Abreu, in **e-vai.net** (22 Julho, 2008).

<sup>15</sup> Idem

<sup>16</sup> TEIXEIRA, António Braz. *A filosofia da saudade*. Matosinhos, ed. Quidnovi, 2006.

<sup>17</sup> ORTEGA y GASSET, José. *Meditação sobre a técnica*. Lisboa, ed. Fim de século, 2009.

sentido (poético) à tecnologia. Mas ao convocar a presença que deseja também tece, a autora, a sua própria ausência.

#### Dispositivos de resistência à morte

A superação, através da Arte, da perecibilidade humana estará na origem da invenção da eternidade. A invenção técnica da arte, substitui a invenção religiosa de deus. Tanto a Arte como a Mística, invocam uma lacuna, denunciando qualquer coisa em falta (sintoma) que convocam gerando oração ou poesia. Talvez resultem (oração e arte) do Desejo que é a manifestação da eternidade na perecibilidade. De resto, a divergência entre Deus e o Homem radicar-se-á na incompatibilidade das suas naturezas. Só a humanização de Deus através da Arte, poderá permitir essa ambivalência (eterno perecível). Os pintores ortodoxos de ícones, só pintavam em *estado de graça*. A “arte” não era técnica, mas revelação. Os artistas não eram autores (como os italianos renascentistas), mas mensageiros (anjos), canais abertos entre a experiência de Deus e a imaginação de Deus. Para que fazem os artistas a Arte? É um enigma. Fazem-na porque não a podem evitar, mas não sabem bem para quê. Porque o próprio processo da Arte os ultrapassa sem compaixão, como a eternidade. Fazem-na para que a beleza apareça.

Em última análise, a etimologia refere uma origem comum entre arte e técnica, como tentativa (*tecnológica*) de superação da perecibilidade do indivíduo, obstinado pela possibilidade da eternidade; ainda que a criação (*poietica*) possa fazer a diferença ao prolongar, através da morte natural, a eterna eclosão de novos seres vivos.

Como constata Flusser no texto já referido, a arte são objetos que receberam camadas de informação atribuída pelo seu autor e que, contemporaneamente, passaram a ser reconhecidos como tal. Se inicialmente serviam como meios de relacionamento com o outro, veiculando-lhe informação, hoje são informação em si mesmos, desvinculados de qualquer função utilitária, apenas motivados como *expressão da “produtividade” do seu autor, produzindo a sua imortalização na memória do outro (...)* ou visando radicalmente *a imortalidade no próprio objeto informado em obra*. As obras serão assim produto da *impressão de informação* sobre o objeto, enquanto meio de comunicação e armazenamento da própria informação.

Se originalmente “criação” e “produção” convergiam artesanalmente sobre o mesmo indivíduo, na *criação* enquanto processo de decodificação / armazenamento da informação e pela *produção* como forma de o comunicar, atualmente, toda a informação poderá ser processada instantaneamente em memórias artificiais, e transmitida quase simultânea e diretamente à memória dos outros, retirando esforço de interpretação e impacto de conformação. Como nos adverte Flusser, *uma das consequências disto é o crescente desprezo pela obra*, cada vez mais desnecessária para a transmissão da mensagem e cada vez mais autonomamente produzida pelas máquinas, numa grande e concertada industrialização da cultura, (re-)produzindo o que se chama “cultura de massa”. Esta circunstância de aparente libertação do esforço de produtividade pela máquina não resulta necessariamente em sociedades mais criativas, na medida em que promove também uma vida mais programada, superando antigos *proletários* e *burgueses* numa classe única de *funcionários programados*. Em vez de promover a intersubjetividade prometida, produz a reificação humana.

Se a atual produção artística oscila entre propor a experiência para *digerir a desvalorização da obra*, ou o seu contrário, *preservar a obra do desprezo que a ameaça*, a obra de Conceição Abreu pertencerá ao segundo grupo.

Na impossibilidade de superar a morte, a arte constitui uma barreira colectivamente construída ao nada. Um esforço de aproximação à *felicidade* (estado de espírito das grávidas, das que estão de vésperas, de esperanças, ou seja, de todos aqueles que esperam o novo). Mesmo na arte de intervenção censora (e talvez sobretudo nessa), a arte é manifestação de esperança. Uma forma de construir para adiar a construção, ou de morrer para adiar a morte.

Paulo Almeida<sup>18</sup> alerta-nos para os *atos fingidos*, enquanto *aspectos performativos do desenho*<sup>19</sup> — os processos do desenho adoptam frequentemente modos de outros domínios performativos. Nos desenhos de Conceição Abreu, não só os que são realizados em grafite sobre papel mas também todos as outras manifestações gráficas de linhas organizadas no espaço, remetem para a tessitura mecânica da malha e da rede, num movimento mínimo de enlaçados que se repetem no tempo. Mas não se reconhecendo qualquer valor funcional ao resultado, estas ações justificam-se-ão em si mesmas, na sua inutilidade processual de *consumidoras de tempo*; gestos que se repetem automaticamente parecendo querer manter o sistema motor ocupado, para deixar a reflexão entregue a si própria, como no passeio *peripatético* do filósofo ou na *meditação* de quem faz tricot. Há neste processo ocupacional uma espécie de *egoísmo procrastino*<sup>20</sup> (do adiamento de todas as obrigações), que se opõe ao funcionalismo produtivo

<sup>18</sup> Paulo Luís Almeida é docente do grupo de Desenho na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

<sup>19</sup> ALMEIDA, Paulo. *Actos fingidos: aspectos performativos do desenho*, ed. Espaços do Desenho – Drawing Spaces, 2008, in <http://www.drawingspaces.com/paulo-almeida.html> (20 novembro 2012).

<sup>20</sup> *Procrastinar*: pro (à frente) + crastinus (de amanhã), sistemático adiamento de uma ação, que produzirá stress, sensação de culpa, perda de produtividade e consequentemente sensação de *vergonha*; psicologicamente reconhecido como fruto de uma baixa auto estima do indivíduo.

resistindo, consequentemente, à mecânica capitalista enquanto sistema. Uma produção da improdução, ou seja operada sobre condição de *inutilidade*, que não resulta da dificuldade de concentração mas, pelo contrário, da obstinada concentração em dar visibilidade à *verdade* (enquanto beleza). Nesse sentido estas obras são *apocalípticas*: revelam mais do que transformam.

Flusser no seu texto *The Gesture of Making*<sup>21</sup>, trata o tema da conformação das obras pelas mãos, nomeadamente pela divergência de produções *prototípicas* e *estereotípicas* ou entre o novo e o reproduzido, diferença que traz consigo a memória de antigas lutas entre as artes mecânicas e as liberais: *criar é elaborar novas ideias no processo de fazer. As mãos apenas se realizam criativamente quando imprimem protótipos (novas ideias), sobre uma matéria-prima que é verdadeiramente primeira (...) a atual divisão perniciososa entre gestos estereotípicos e prototípicos, entre o gesto alienado e o verdadeiro gesto, é uma das raízes da nossa crise*, originada pela manufactura industrial. De certo modo, a especialização das mãos (se a direita trabalha a esquerda dança ou dito de outro modo, se a esquerda inventa a direita repete) é ainda uma reminiscência da funcionalização social do trabalho.

Flusser opõe à mão da praxis a mão da teoria, e assim o fazer mecânico de uma será complementado pelo fazer inventivo da outra (Flusser, 1991: 3). Nesse sentido também o tricotar e o tecer obrigam ao uso simultâneo das duas mãos, contrariamente a outras "manifestações de desenho" que poderão ser executadas apenas por uma só mão (normalmente a direita).

Na obra de Conceição Abreu esta divergência entre *diferença* (inadaptação) e *repetição* (aptidão) também está pacificada pela natureza da criação. O que se procura com o processo não é o resultado em termos de artefacto técnico, mas o resultado em termos de envolvimento existencial do seu autor, enquanto duração de uma experiência que é tanto mecânica como criativa e nisso residirá a sua diferença e o seu poder da sua inovação.

No resultado operativo, as mais recentes obras de Conceição Abreu revelam *redes* que são afinal *teias*, denunciando uma estratégia passiva de captura (do olhar, da atenção, dos públicos), no pressuposto de uma reduzida mobilidade do "predador", que espera. Ao *matar o tempo*, a rendeira constrói a teia da sua própria adaptação ao ambiente, constrói a sua salvação. Mas salva-se de quê? Salva-se da sua reificação de funcionária, de objeto de consumo entre consumíveis, de condenada à desumanização do estereótipo programado, do papel de ator e espectador no simulacro global. O desenho aparentemente sem intencionalidade iconográfica, resulta numa figura *táctil* (evocando a experiência da pele) mas que remete para a representação anatómica de genitais femininos, evocação de vulvas.

As *redes vulvas* radialmente construídas em torno do nada (buraco), são a tentativa criativa para que deixem de ser barreiras de obscurecimento e *passem a ser médias de informação entre a autora e os outros*. Ao *imprimir informação sobre o objeto*, o *objecto tornar-se-á transparente para os outros*, isto é, contributo de resistência à reificação do corpo, contrariando o movimento global da sua espetacularização (assim recuperando o corpo para a existência), convocando a verdade não tanto como reflexão sobre o *género*, mas como recurso solitário de sobrevivência à morte da alienação mediática. Genitálias são precisamente isso: órgãos que produzem vidas.

Francisco Providência, 31.12.2012

Conceição Abreu (PT n. 1961) formou-se em Pintura na Ar.Co – Escola de Artes Visuais, Lisboa em 1998 e em 2012 concluiu o Mestrado em Arte Multimédia na FBAUL.

Das suas exposições colectivas podem-se destacar *Cabinet de Curiosités* (2002) ou *30 x 30* (2004), ambas na Galeria Diferença, Lisboa, a participação em *On Europe* (2008), Bienal Internacional, Montijo, Portugal, onde recebeu o Prémio de Aquisição em Fotografia, *Cabinet d'Amateur* (2010), na Sala do Veado, Lisboa e nas exposições *Small is Beautiful* (2010) e *Desviar do Olhar* (2012), na Galeria Caroline Pagès, Lisboa. Começou a apresentar o seu trabalho individualmente com a exposição *Por debaixo de uma cerejeira* (2002), na Clube 50, Lisboa, à qual se seguiram outras como *Jardins de Água* (2003) na Galeria Diferença, *Within* (2007) na Galeria Caroline Pagès, *Ties* (2009) na Galeria Diferença ou *Absence* (2010) na Sala do Veado, Lisboa.

A sua obra está representada nas colecções do Banco Espírito Santo, Lisboa, da Bienal do Montijo, Portugal e em colecções privadas em Portugal e em França.

---

<sup>21</sup> FLUSSER, Vilém. *The gesture of making*. Düsseldorf and Bensheim, ed. Vilém Flusser, *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, 1991. In Vilem\_Flusser\_archive, session\_VI.The\_Gesture\_of\_Making.PDF (27 Dezembro 2012), tradução de Paulo Providência.