

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



O QUOTIDIANO DESLOCALIZADO:

O Desenho Como Mapa

Ana Rita de Sousa Gaspar Vieira

Orientador:

Doutor Pedro António dos Santos Saraiva, Professor Catedrático da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Co-Orientadora:

Doutora Maria João Pestana Noronha Gamito, Professora Catedrática da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor em Belas Artes na especialidade de Desenho.

2016

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



O QUOTIDIANO DESLOCALIZADO:

O Desenho Como Mapa

Ana Rita de Sousa Gaspar Vieira

Orientador:

Doutor Pedro António dos Santos Saraiva, Professor Catedrático da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa;

Co-Orientadora:

Doutora Maria João Pestana Noronha Gamito, Professora Catedrática da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa;

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor em Belas Artes na especialidade de Desenho.

Júri:

Presidente: Doutor Fernando António Baptista Pereira, Professor Associado e Presidente do Conselho Científico da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa;

Vogais:

Doutor António José Olaio Correia de Carvalho, Professor Associado da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra;

Doutor António Pedro Cabral dos Santos, Professor Auxiliar Convidado da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve;

Doutor Américo Luís Enes Marcelino, Professor Auxiliar da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa;

Doutor José Domingos Fazenda Coelho de Andrade Rego, Professor Auxiliar da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

2016

Resumo

A presente tese teórico-prática tem como questão central de investigação o modo como o desenho, entendido em sentido lato, edifica um mapa do quotidiano, que antecipa o território antes de coincidir com ele, em termos temporais e espaciais. Neste sentido, o desenho, enquanto *médium*, fixa o gesto, regista e situa o quotidiano, dando a ver a minha circunstância privada, entendida como ponto notável desse mapa.

A vertente teórica da investigação aborda, no primeiro capítulo, conceitos fundadores, como os de rotinas táticas e estratégicas, apoiados nas análises de Michel de Certeau; o de repetição, contemplando acasos e desvios, que introduzem a deslocalização do quotidiano e a diferença criativa, enunciada por Gilles Deleuze; e o desenho como operação cartográfica, abstrata, mental e intuitiva, operacionalizada a partir das qualidades de númen e tenor, teorizadas por Philip Rawson.

O segundo capítulo é dedicado ao trabalho da artista brasileira Fernanda Gomes, como caso de estudo que informa os conceitos de casa como matéria-prima do projeto artístico, de *modus vivendi* como *modus operandi* e de *objet trouvé*, enquanto elementos estruturantes na edificação do mapa referido, presente no meu projeto artístico.

O projeto artístico *Mapas Para Efetivar o Quotidiano*, alicerça-se nestes conceitos para refletir sobre a domesticidade, a repetição e os automatismos diários, materializados nas obras *Caderno Diário* e *Reunião*. Do mesmo modo, articulando o branco do papel como superfície geradora e a autenticidade dos gestos ou a solidez dos objetos, constrói o mapa do meu quotidiano, fazendo do dia a dia a matéria-prima, assunto e programa do projeto artístico.

Palavras-chave: Desenho; Deslocalização; Mapa; *Objet trouvé*; Quotidiano

Abstract

This theoretical and practical thesis has as its central research question the way drawing, understood in a broad sense, edifies a map of the everyday life, which anticipates the territory before coinciding with it, in spacial and temporal terms. In this sense drawing, as medium, holds the gesture, records and locates the everyday, making visible my own private circumstance, understood as a notable point of that map.

The theoretical side of this research focuses, in the first chapter, on key concepts such as tactical and strategic routines, supported by the work of Michel de Certeau; repetition, contemplating chance and detours which introduce the relocation of the everyday and the creative difference, as enunciated by Gilles Deleuze; and drawing as cartographic operation, abstract, mental and intuitive, operationalised from the qualities of *númen* and *tenor*, theorised by Philip Rawson.

The second chapter is devoted to the work of Brazilian artist Fernanda Gomes as case study informing the concepts of home as the artistic project's raw material, of *modus vivendi* as *modus operandi*, and of *objet trouvé* as structuring elements in constructing the mentioned map, present in my artistic project.

The project *Mapas Para Efetivar o Quotidiano* builds on these concepts to reflect on domesticity, repetition and daily automatisms, materialised in the works *Caderno Diário* and *Reunião*. Similarly, articulating the white of the paper as generating surface and the authenticity of the gestures and solidity of the objects, it builds the map of my everyday life, making the day-to-day the raw material, subject and program of the artistic project.

Key Words: Drawing; Dislocation; Map; *Objet Trouvé*; Everyday life.

Agradecimentos

Esta tese tem no centro da investigação o meu quotidiano, o que me leva a começar por agradecer a todos os que, partilhando comigo o dia a dia, fazem parte dele enriquecendo-o.

Agradeço em especial aos professores doutores Pedro Saraiva e Maria João Gamito, orientador e coorientadora desta tese pelo rigor científico nas discussões e cuidadas leituras desta tese.

Agradeço em especial à artista Fernanda Gomes, pela sua disponibilidade e generosidade para me falar do seu processo de trabalho e me mostrar a sua casa/ateliê, dando-me um apoio fundamental para este estudo.

Agradeço ainda a toda equipa de trabalho do Moinho de Papel de Leiria, pelo modo disponível e simpático com que me receberam e me ensinaram como produzir papel de algodão, destacando a incansável colaboração de Nucha, Lizete, Paula, e das diretoras Dra. Graça e Dra. Sofia.

À Câmara Municipal de Leiria, e em particular ao Dr. Gonçalo Lopes, agradeço a atenção e disponibilidade com que autorizou a minha residência artística no Moinho de Papel de Leiria.

Ao Nuno Sousa Vieira, companheiro de sempre, agradeço o incansável apoio com que debateu comigo o meu trabalho artístico e a investigação apresentada nesta tese e o modo como me ajudou a estabelecer momentos de trabalho e de pausa nesta jornada.

Ao meu filho José Miguel Vieira, agradeço a cor e o sorriso que acrescentou aos meus dias, preenchendo-me.

Aos meus pais e irmã Ana Luísa, Artur Gaspar e Catarina Gaspar, um especial agradecimento por serem tão presentes, lendo, acompanhando o meu trabalho e apoiando-me incondicionalmente.

À Maria Augusta e Américo Vieira, agradeço o apoio e mimo que todos os dias acrescentam à minha casa, apoiando desse modo este trabalho.

Agradeço ao Miguel Coelho, à Manuela Alves Dias, à Andreia Poças, ao João Silvério, à Desiré Pedro e ao Carlos Antunes pela amizade e apoio ao meu trabalho artístico, disponibilizando-me espaços e meios técnicos para o desenvolver, contribuindo de forma relevante para esta investigação.

Índice

Índice	iv
Índice de figuras.....	vi
Introdução	1
1. O quotidiano e o desenho como mapa	6
1.1. O quotidiano: rotina e repetição.....	6
1.1.1. Rotina	6
a) Táticas.....	9
<i>Casa Desabitada</i> (2004), de Ana Vieira.....	13
<i>Die Familie Schneider</i> (2004), de Gregor Schneider	16
<i>Mobile Home</i> (2005), de Mona Hatoum.....	21
<i>What Else Can We Talk About?</i> (2009), de Teresa Margolles.....	24
<i>Transfer: The Maintenance of the Art Object</i> (1973), de Mierle Laderman Ukeles..	26
b) Estratégias	31
<i>Kakteenhaus - Cactus House</i> (2002) e <i>Plant Room</i> (2008), de Simon Starling.....	33
<i>Rhinewater Purification Plant</i> (1972), de Hans Haacke.....	38
<i>Biogas in Afrika</i> (1997), do grupo de artistas SUPERFLEX.....	41
1.1.2. Repetição	43
1.2. O quotidiano: acaso e desvio.....	51
1.2.1. Acaso	52
1.2.2. Desvio.....	54
1.2.3. Prática artística: acaso e desvio.....	57
“Un coup de dès jamais n'abolira le hasard” (1914), de Mallarmé.....	60
<i>Exposition Littéraire Autour de Mallarmé: Marcel Broodthaers à la Deblioudebliou/S</i> (1969), de Marcel Broodthaers.....	62
<i>Tableau-Piège/Snare-Picture</i> e <i>Snare-Picture Squared</i> (iniciadas na década de sessenta do século XX), de Daniel Spoerri	64
<i>La mariée mise à nu par ses célibataires, même - Le Grand-Verre</i> (1915-23); <i>Readymade Malheureux</i> (1919) e <i>Trois Stoppages-Étalon</i> (1913-1914), de Marcel Duchamp.....	68
<i>Élevage de Poussière</i> (1920), de Man Ray.....	75
1.3. O desenho como mapa	77
1.3.1. Desenho como mapa e registo topográfico que efetiva lugares	78
1.3.2. O desenho como operação cartográfica	89
1.3.3. O desenho como mapa na prática artística.....	94
<i>Topographie Anécdotée du Hasard</i> (1962), de Daniel Spoerri	94
<i>Kitchen Wall No. 2</i> (1972) e <i>Living Room Wall</i> (1972), de Robert Overby.....	98
<i>Hautraum (Ahnenhaus)/Skin Room</i> (1980-82), <i>Parkett 2.OG (Ahnenhaus)</i> (1980- 82) e <i>Herrenzimmer/ Parquet floor of study</i> (1979), de Heidi Bucher	101
<i>Espaço Mental</i> (2010) e <i>Desenhos Espaço Mental</i> (2011), de Carlos Bunga.....	106
2. A obra de Fernanda Gomes como referência.....	113
2.1. Nota biográfica e curricular da artista	113
2.2. A ideia de casa como matéria-prima do projeto artístico.....	114
2.3. O sentido de privacidade na obra de Fernanda Gomes	120
2.4. O <i>objet trouvé</i>	121
2.5. Mapa da habitação.....	128
2.6. O Desenho.....	133

3. Projeto artístico – <i>Mapas Para Efetivar o Quotidiano</i>	137
3.1. Apresentação do projeto	137
3.2. Descrição das obras que constituem o projeto: <i>Reunião e Caderno Diário</i>	147
3.3. Análise do projeto	156
3.3.1. Rotina e repetição	156
3.3.2. Acaso e desvio	160
3.3.3. O desenho como mapa.....	163
3.3.4. A ideia de casa como matéria-prima do projeto artístico	169
3.3.5. O <i>objet trouvé</i>	172
Considerações Finais.....	176
Bibliografia	182
Fontes Impressas:.....	182
Fontes digitais:.....	187
Anexo: Entrevista a Fernanda Gomes	190

Índice de figuras

FIG. 1 – ANA VIEIRA – PLANTA DE CASA DESABITADA, 2004	13
FIG.2 – ANA VIEIRA – CASA DESABITADA, 2004	13
FIG.3 – ANA VIEIRA – CASA DESABITADA, 2004	14
FIG.4 - GREGOR SCHNEIDER - DIE FAMILIE SCHNEIDER, 2004	17
FIG.5 - GREGOR SCHNEIDER - DIE FAMILIE SCHNEIDER, 2004	17
FIG.6 - GREGOR SCHNEIDER - DIE FAMILIE SCHNEIDER, 2004	18
FIG.7- MONA HATOUM - MOBILE HOME, 2005	21
FIG.8 - MONA HATOUM - MOBILE HOME, 2005	22
FIG.9 - MONA HATOUM - MOBILE HOME, 2005	22
FIG.10 - TERESA MARGOLLES - WHAT ELSE CAN WE TALK ABOUT?, 2009	24
FIG.11- TERESA MARGOLLES - WHAT ELSE CAN WE TALK ABOUT?, 2009	24
FIG.12 - TERESA MARGOLLES - WHAT ELSE CAN WE TALK ABOUT?, 2009	25
FIG.13 - MIERLE LADERMAN UKELES - MANIFESTO FOR MAINTENANCE ART 1969! - PROPOSAL FOR AN EXHIBITION “CARE”, 1969	27
FIG.14 - MIERLE LADERMAN UKELES - WASHING/TRACKS/MAINTENANCE: OUTSIDE, 1973	28
FIG.15 - MIERLE LADERMAN UKELES - WASHING/TRACKS/MAINTENANCE, 1973	30
FIG.16 - SIMON STARLING - KAKTEENHAUS - CACTUS HOUSE, 2002 E PLANT ROOM, 2008.	33
FIG.17 - SIMON STARLING - KAKTEENHAUS - CACTUS HOUSE, 2002	34
FIG.18 - SIMON STARLING - PLANT ROOM, 2008	37
FIG.19 - HANS HAACKE - RHINOWATER PURIFICATION PLANT, 1972	39
FIG.20 – SUPERFLEX - BIOGAS IN AFRIKA, 1997	41
FIG.21 – SUPERFLEX - BIOGAS IN AFRIKA – VISTA DA EXPOSIÇÃO ART ECOLOGY SUSTAINABILITY, CENTRE FOR CONTEMPORARY CULTURE AT PALAZZO STRONZZI, 2009	42
FIG.22 - SUPERFLEX - BIOGAS IN AFRIKA, 1997	42
FIG.23 – MALLARMÉ – UN COUP DE DÈS JAMAIS N'ABOLIRA LE HASARD, 1914	60
FIG.24 - MARCEL BROODTHAERS - UN COUP DE DÈS JAMAIS N'ABOLIRA LE HASARD, 1969	62
FIG.25 - MARCEL BROODTHAERS - UN COUP DE DÈS JAMAIS N'ABOLIRA LE HASARD, 1969	63
FIG.26 - DANIEL SPOERRI – SNARE-PICTURE, INICIADAS NA DECADA DE SESENTA	65
FIG.27 - DANIEL SPOERRI – SNARE-PICTURES, INICIADAS NA DECADA DE SESENTA	66
FIG.28 - MARCEL DUCHAMP - LA MARIÉE MISE À NU PAR SES CÉLIBATAIRES, MÊME - LE GRAND-VERRE, 1915-23; READYMADE MALHEUREUX, 1919; TROIS STOPPAGES- ÉTALON, 1913-1914	68
FIG.29- MARCEL DUCHAMP - LA MARIÉE MISE À NU PAR SES CÉLIBATAIRES, MÊME - LE GRAND-VERRE, 1915-23	69
FIG.30 - MARCEL DUCHAMP - READYMADE MALHEUREUX, 1919	71
FIG.31 - MARCEL DUCHAMP - TROIS STOPPAGES-ÉTALON, 1913-1914	73
FIG.32- MAN RAY - ÉLEVAGE DE POUSSIÈRE, 1920	75
FIG.33- MAN RAY - ÉLEVAGE DE POUSSIÈRE, 1920	76
FIG.34 - DANIEL SPOERRI - TOPOGRAPHIE ANÉCDOTÉE DU HASARD, 1962	94
FIG.35 - DANIEL SPOERRI - TOPOGRAPHIE ANÉCDOTÉE DU HASARD, 1962	95
FIG.36 - ROBERT OVERBY - KITCHEN WALL NO. 2, 1972; LIVING ROOM WALL, 1972	99
FIG.37 - HEIDI BUCHER- HAUTRAUM (AHNENHAUS) / SKIN ROOM (HOUSE OF ANCESTORS), 1980- 1982	101
FIG. 38- HEIDI BUCHER - HAUTRAUM (AHNENHAUS) / SKIN ROOM (HOUSE OF ANCESTORS), 1980-1982.	102
FIG.39 - HEIDI BUCHER - PARKETT 2. OG (AHNENHAUS), 1980-1982	103
FIG.40 - HEIDI BUCHER - PARQUET FLOOR OF STUDY, 1979.	103
FIG.41 – CARLOS BUNGA - ESPAÇO MENTAL, 2010.	107
FIG.42– CARLOS BUNGA - ESPAÇO MENTAL, 2010	107
FIG.43 – CARLOS BUNGA - DESENHOS ESPAÇO MENTAL, 2011.	108
FIG.44 – FERNANDA GOMES – CASA/ATELIÊ, 2012.	115

FIG.45 – FERNANDA GOMES – CASA/ ATELIÊ, 2012.	116
FIG.46 – FERNANDA GOMES – EXPOSIÇÃO NO MAM DO RIO DE JANEIRO, 2012.	118
FIG.47 – FERNANDA GOMES – EXPOSIÇÃO NA FUNDAÇÃO DE SERRALVES, 2006.	119
FIG.48 - KURT SCHWITTERS - <i>MERZBAU</i> , 1923-37.	127
FIG.49 – ENTREVISTA A FERNANDA GOMES –	132
FIG.50 – FERNANDA GOMES – EXPOSIÇÃO NO PAVILHÃO BRANCO, MUSEU DA CIDADE DE LISBOA, 2012.	135
FIG.51 – RITA GASPAS VIEIRA - <i>MAPA DOS DIAS</i> , 2012.	138
FIG.52 – RITA GASPAS VIEIRA - <i>MUSEU DE COISAS INSIGNIFICANTES</i> , 2014.	139
FIG.53 – RITA GASPAS VIEIRA - <i>ERVA DA FORTUNA #1 E #2</i> , 2014.	140
FIG.54 – RITA GASPAS VIEIRA - <i>MARCA D'ÁGUA, DA SÉRIE LIMITE</i> , 2014.	141
FIG.55 – RITA GASPAS VIEIRA - <i>MARCA D'ÁGUA, DA SÉRIE LIMITE</i> , 2014.	141
FIG.56 - RITA GASPAS VIEIRA - <i>MARCA D'ÁGUA #1</i> , 2014.	142
FIG.57- RITA GASPAS VIEIRA - <i>MARCA D'ÁGUA #2</i> , 2014.	142
FIG.58 – RITA GASPAS VIEIRA - <i>MARCA D'ÁGUA #3</i> , 2014.	143
FIG.59 – RITA GASPAS VIEIRA - <i>BREVIÁRIO DA CASA/ OS ESPAÇOS ENTRE</i> , 2015.	145
FIG.60- RITA GASPAS VIEIRA - <i>BREVIÁRIO DA CASA/ OS ESPAÇOS ENTRE</i> , 2015.	146
FIG.61- RITA GASPAS VIEIRA - <i>BREVIÁRIO DA CASA/ OS ESPAÇOS ENTRE</i> , 2015.	146
FIG.62 - RITA GASPAS VIEIRA – <i>REUNIÃO</i> , 2014.	148
FIG.63 - RITA GASPAS VIEIRA – <i>REUNIÃO</i> , 2014.	148
FIG.64 - RITA GASPAS VIEIRA – <i>REUNIÃO</i> , 2014.	149
FIG.65 - RITA GASPAS VIEIRA – <i>REUNIÃO</i> , 2014.	149
FIG.66 - RITA GASPAS VIEIRA – <i>REUNIÃO</i> , 2014.	150
FIG.67 - RITA GASPAS VIEIRA – <i>REUNIÃO</i> , 2014.	151
FIG.68- RITA GASPAS VIEIRA – <i>REUNIÃO</i> , 2014.	151
FIG.69- RITA GASPAS VIEIRA – <i>REUNIÃO</i> , 2014.	152
FIG.70 – RITA GASPAS VIEIRA – <i>REUNIÃO</i> , 2014.	152
FIG.71 – RITA GASPAS VIEIRA - <i>CADERNO DIÁRIO</i> , 2015.	154
FIG.72 – RITA GASPAS VIEIRA - <i>CADERNO DIÁRIO</i> , 2015.	155
FIG.73 - GABRIEL OROZCO - <i>YIELDING STONE</i> , 1992.	174

Introdução

Esta tese surge no âmbito da minha prática artística, centrada na vida diária e nas diversas formas da sua manifestação nos lugares que habito. Tem vindo a interessar-me a ideia de usar marcas de habitação dos lugares para construir novas propostas de leitura e entendimento deles. Nessa perspetiva, desenvolvi a ideia de mapa e estruturei o projeto artístico *Mapas Para Efetivar o Quotidiano* como metodologia criativa para mapear o meu quotidiano, recorrendo a um sentido alargado de desenho.

O projeto desenvolvido nesta tese, é constituído por duas obras, *Caderno Diário e Reunião*, nas quais há um enfoque no que é diário ou sucede habitualmente (qualidades para as quais o adjetivo quotidiano remete) e na ideia de casa como parte integrante do próprio projeto.

O desenho é o *medium* escolhido por ser fundador do pensamento artístico e preponderante no meu trabalho, também devido à economia de recursos que a sua prática requer. Além disso, a capacidade inata para desenhar, que é comum a todos nós, associa a dimensão táctica desta prática às tácticas desenvolvidas no quotidiano, sobretudo na sua dimensão doméstica (privada). É nesse contexto de aproximação entre arte e vida que esta investigação surge.

A casa, lugar e abrigo do quotidiano e de práticas domésticas de tipo táctico, surge, por isso, nesta tese como elemento relevante para o projeto artístico *Mapas Para Efetivar o Quotidiano*, nele introduzindo as dimensões de partilha, união e continuidade, presentes nesse lugar. Assumem particular relevância as práticas quotidianas associadas aos usos da mesa, âmbito em que a água, elemento vital e essencial no dia a dia, surge destacada nas obras, associando-lhes a sua simbologia de renovação. No projeto, o valor primordial da água contrapõe-se à banalização e invisibilidade que caracterizam as rotinas domésticas diárias que envolvem o uso da água.

Nesta tese, o mapa do quotidiano que proponho desenvolver é construído a partir da minha circunstância pessoal, com o objetivo de entender como é que o desenho pode constituir um mapa mental do meu 'eu estou aqui'. Por isso, para

contextualizar este estudo, começo por esclarecer o que entendo por território do cotidiano para, no fim, explicar como surge o seu mapa.

O território do cotidiano é a extensão de espaço ou área geográfica onde a circunstância particular se situa e o pensamento se efetiva, mediante ações e obras levadas a cabo por qualquer indivíduo. A barreira temporal de existência de cada um é um dos limites ou fronteiras do seu território do cotidiano, porque ele é delimitado pela sua circunstância privada, de acordo com o conceito definido por Ortega y Gasset (1989), que engloba o contexto temporal a que ele pertence, bem como a comunidade em que está inserido. Neste território, cada indivíduo opera um processo cumulativo de seleção de gestos, práticas, objetos e lugares visando a construção de rotinas e, simultaneamente, de possibilidades de fuga a essas rotinas. Por isso, o território do cotidiano participa da construção de identidade de cada indivíduo, situando-o num lugar que define como seu porque, nesse lugar, ele encontra semelhanças ou ecos e memórias, no grupo ou comunidade que o habita, nas formas de desenvolvimento das práticas quotidianas, nos modos de gestão de recursos nelas empregues, nas opções relativas ao tempo e consumos inerentes à vida diária e até mesmo na estrutura particular do seu pensamento.

Nesta tese, o cotidiano é definido enquanto conjunto de rotinas e repetições, que integram as práticas quotidianas, organizadas a partir de necessidades, desejos e ideais em lugares e tempos, como os dos ciclos de trabalho e lazer. As práticas quotidianas distinguem-se como táticas ou estratégias, de acordo com a definição de Certeau (2012), sendo as primeiras relativas a respostas imediatas e intuitivas, que caracterizam grande parte das atuações e gestos diários, e as segundas relacionadas com o planeamento e gestão ponderada de ações, geralmente definidos por grupos ou instituições que regulamentam a vida diária em cada lugar. A distinção estabelecida com base na leitura crítica da obra de Certeau é relevante nesta tese, porque delimita o território visado no mapa desenvolvido em *Mapas Para Efetivar o Quotidiano* e na investigação teórica que o acompanha, centrando-o no desempenho de práticas de tipo tático. No entanto, os projetos artísticos contemporâneos tendem a convocar e integrar simultaneamente táticas e estratégias, implicando uma necessária relação das duas tipologias de práticas. Mesmo nas obras centradas no uso e integração de táticas quotidianas (como acontece no meu projeto artístico), defendo que, atualmente o conceito de projeto artístico remonta a um planeamento e definição prévia de ações, que são definidoras das estratégias. Por isso, para esclarecer as relações intrincadas

entre práticas quotidianas de tipo tático e estratégico e, entre essas e as práticas artísticas, convoco para este estudo projetos artísticos e obras relacionados com o universo doméstico de vida diária ou com a regulamentação que o condiciona, e leio-os como táticas ou como estratégias. As obras e projetos cujas leituras convocam as táticas introduzem, no mapa referido, a condição de lugar habitado para a casa, a importância e protagonismo da água como elemento essencial e regenerador e a ideia de que o quotidiano expresso nas rotinas diárias, é produto de padrões normalizados, como notou Guy Debord (2012). Convocando o conceito de simulacro de Baudrillard (1981) para a leitura do meu mapa, questiono a possibilidade do território do mapa já não o preceder, sendo o mapa a engendrar o território através do desenvolvimento e integração de duplos e da deslocalização do universo privado, que assume um plano de visibilidade.

Os projetos cujas leituras introduzem o conceito de estratégia enunciam o impacto da normalização de atuações e entendimentos do que é o quotidiano, usando conceitos como o de deslocalização, para colocar as rotinas ordinárias num plano de visibilidade e discussão pública. Relevante para esse entendimento é o conceito de heterotopia, de Michel Foucault (1986), que relaciono com o de desvio através da ideia de espaços de representação efêmeros (Cenzatti, 2008), para analisar o modo como os artistas questionam modelos instituídos nos lugares a partir do desenvolvimento teórico desses conceitos. Nesse processo podem associar-se táticas e estratégias, por exemplo, no espaço do museu, que permite isolar as obras da sua influência direta. São também convocadas para este estudo obras de artistas que informam o modo como os acasos e desvios surgem no âmbito das rotinas diárias alterando, de forma não intencional, nem controlada, ou deliberada, as repetições que elas integram, confirmando com essas alterações, a habitação do território do mapa.

Apresentando esses conceitos (de acaso e desvio) no seu uso diário, no seio das práticas quotidianas, relaciono-os com as práticas artísticas fazendo uma releitura dos conceitos de diferença e repetição enunciados por Gilles Deleuze (2000), a partir dos quais considero um paralelismo entre o conceito de jogo humano, presente na vida diária e dela fazendo parte, e o conceito de jogo ideal que associo à prática artística, na medida em que a arte não visa senão jogar, não procurando obter respostas. Por isso, é partindo de desvios implementados na prática artística que as obras convocadas para este estudo integram o acaso como parte dos seus processos criativos.

No mapa de vida diária apresentado nesta tese, os acasos e os desvios surgem como formas de introduzir novas possibilidades de o desenhar e de o ler, porque o mapa resulta da introdução de desvios relativos à subversão de conceitos e técnicas, concretamente na prática do desenho. Considerei desenho os vestígios de uso de objetos, a realização de moldes de papel de algodão manufaturado e a sua associação com os próprios objetos. A prática do desenho resultou de uma rotina de repetições de formas e gestos que permitiram registar a habitação da casa. A associação das formas encontradas nesse lugar com as minhas próprias rotinas definiu o tempo e o espaço compreendidos neste mapa. A casa (usada como espaço de desempenho dessas rotinas) e a mesa (marcada pelo uso), constituem a matriz para o desenvolvimento do desenho do mapa, que organiza e relaciona, num mesmo plano de visibilidade, marcas e vestígios da habitação diária da casa enquanto lugar de privacidade, no qual cada um edifica o seu *modus operandi*. Por isso, o desenho do mapa constitui um registo da topografia de superfícies desse lugar e de objetos que, pelo modo como são incluídos no meu projeto, se tornam significantes, afetivos, mnemónicos, ressimbolizados e, nessa perspetiva, herdeiros do conceito de *objet trouvé*. O território do quotidiano vai surgindo topografado numa perspetiva quase forense, resultante do seu decalque ou impressão na superfície do mapa. Porém, esse decalque reconfigura o modelo criado por quem o realiza ao eleger e isolar o que visa reproduzir. Pensando no mapa enquanto rizoma, segundo o sentido definido por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995), o decalque regista nele pontos estruturais que são linhas de solidez e organização fixadas no rizoma.

A aceção de desenho como mapa do quotidiano é desenvolvida através da convocação de obras que, na *práxis* de cada artista, materializam representações do território de vida diária. A leitura dessas obras introduz neste estudo elementos relevantes para esta definição de desenho, tais como a relação entre a imagem e o texto; a aproximação entre o contexto doméstico e o da prática artística; o *numen* e o tenor do desenho (Rawson, 1969); o conceito de informe como categoria operativa proposta por Yves-Alain Bois (1997), que aciona o desvio inerente ao mapa que venho a referir; e as ideias de espaço mental e de fissura, estabelecida entre o desejo humano de prolongar a vida diária e o caráter perecível dela, visível no limite de duração das construções.

Neste sentido, o mapa (este mapa) articula intuição e experiência sensível, relativa às ações quotidianamente realizadas, com a experiência racional para

construir imagens e conceitos do território do dia a dia. Nessa construção mental do cotidiano, o mapa remonta ao fundamento estético do conceito de esquema (*schemata*) da filosofia transcendental de Kant (2001), que convoco para esclarecer de que modo o desenho convoca a imaginação criativa para relacionar a intuição com a razão, produzindo conhecimento sobre o território.

O projeto artístico *Mapas Para Efetivar o Quotidiano* concilia a minha própria existência diária com uma investigação teórico-prática das questões e conceitos que produzem uma consciência crítica dela.

As duas vertentes da investigação decorreram a par, de modo a que os conceitos descobertos e analisados na vertente teórica contaminaram o projeto artístico e do mesmo modo, o desenvolvimento deste projeto desencadeou e determinou o cenário conceptual, teórico e crítico em que se inscreve.

1. O cotidiano e o desenho como mapa

No primeiro capítulo da tese defino cotidiano, relacionando-o com a produção artística visado no meu projeto, em que ele surge como assunto, programa e matéria-prima de um mapa construído pelo desenho. Contrapondo práticas de rotina táticas e estratégicas, estabeleço o território de ação visado no mapa, convocando obras que informam a diferença entre estas tipologias de rotinas neste âmbito de estudo.

As repetições, inerentes às rotinas (domésticas e artísticas), são consideradas a partir da ideia de trabalho, usada para estruturar padrões de reconhecimento e leitura no mapa proposto na tese. Nesse contexto considero dois modos de atuação: o acaso, que as altera de modo não intencional, e o desvio, que é relativo ao estabelecimento intencional de diferença (que denuncia traços de identidade, face às escolhas que definem percursos pessoais). Analiso o modo como o desvio é usado pelas obras convocadas para este estudo, nelas integrando o acaso como parte do processo criativo. O desenho surge como mapa do cotidiano no qual o registro da topografia de lugares resulta numa operação abstrata de natureza cartográfica, como esclarecem as obras convocadas para esta análise.

1.1. O cotidiano: rotina e repetição

1.1.1. Rotina

O cotidiano é definido, nesta tese, enquanto conjunto de práticas de rotina relativas à existência diária do homem, num contexto em que a sobrevivência está assegurada. Essas práticas são atividades diárias ou procedimentos rotineiros, regidos por regras que visam a obtenção de resultados concretos. Por isso, elas repetem-se de forma habitual, gerando monotonia e invisibilidade. Exemplos destas rotinas, que implicam o hábito de fazer as coisas sempre da mesma maneira ou de desenvolver práticas de forma semelhante, são os horários que diariamente cumprimos ou nos modos como os lugares são habitados, implicando usos e consumos rotineiros de

objetos e códigos de linguagem, regulados por pressupostos normalizados pelos padrões culturais a que cada um pertence, tendendo por isso a repetir-se.

Descendo hoje a Rua Nova do Almada, reparei de repente nas costas do homem que a descia adiante de mim. Eram as costas vulgares de um homem qualquer, o casaco de um fato modesto num dorso de transeunte ocasional. Levava uma pasta velha debaixo do braço esquerdo, e punha no chão, no ritmo de andando, um guarda-chuva enrolado, que trazia pela curva na mão direita. Senti de repente uma coisa parecida com ternura por esse homem. Senti nele a ternura que se sente pela comum vulgaridade humana, pelo banal quotidiano do chefe de família que vai para o trabalho, pelo lar humilde e alegre dele, pelos prazeres alegres e tristes de que forçosamente se compõe a sua vida, pela inocência de viver sem analisar, pela naturalidade animal daquelas costas vestidas. Volvi os olhos para as costas do homem, janelas por onde vi estes pensamentos. (Pessoa, 2014: 261).

Neste excerto do *Livro do Desassossego*, Fernando Pessoa escreveu sobre a banalidade do quotidiano e o reconhecimento a que ele se oferece. O adjetivo quotidiano, caracterizando o que é diário ou sucede habitualmente, identifica a naturalidade e automatismo relativos aos gestos e práticas ordinárias, bem como os usos e seleção cumulativa de objetos e lugares, qualificando-os como condições fundamentais para o dia a dia. O quotidiano é relativo ao que acontece diariamente, implicando práticas que são atividades ou procedimentos que se repetem, constituindo formas habituais de agir que, com o passar do tempo, se vão instituindo como rotinas.

O sentido de ação das práticas de rotina está enraizado na origem etimológica de prática, que deriva do grego *praktiké*, que significava ciência prática em oposição à ciência especulativa, *gnostiké* ou *theoretike*.

Os procedimentos são esquemas de operações e manipulações técnicas. A partir de algumas análises (...) é possível senão defini-los, ao menos precisar melhor o seu funcionamento em relação ao discurso (ou à “ideologia”, como diz Foucault), ao adquirido (o *habitus* de Bourdieu) e a esta forma do tempo que é a ocasião (o *kairós* de que falam Vernant e Detienne). (Certeau, 2012: 103).

A definição de rotina também se desenvolve a partir da referência à etimologia latina desta palavra, que deriva de rota (do latim *rupta*) que significava repetir um caminho ou uma direção. No século XV, rota significava rumo, tendo ficado associado ao sentido de ação que vai sendo definido pelas escolhas consecutivas, feitas por cada indivíduo. Em 1844, o vocábulo esteve na origem da formação de rotina e rotineiro.

O conceito de rotina, face à prática repetitiva (de gestos, ações, movimentos, escolhas e consumos implicados na vivência de cada dia) vai delineando uma direção ou rumo de vida. A vida diária, organizada segundo ciclos de sono, alternados com outros de vigília, contém a tensão das escolhas relativas às práticas eleitas a desenvolver como rotinas. No processo de escolhas diárias, cada indivíduo vai construindo e denunciando a sua existência, ainda que, muitas vezes, isso suceda de forma velada pelo necessário cumprimento das regras implícitas nas práticas quotidianas. Ou seja, o entendimento da existência diária de cada indivíduo, pode ser aferido contrapondo as suas rotinas diárias (procedimentos e formas habituais de agir) com os discursos e ideologias que ele expressa. Os próprios modos de cada indivíduo desenvolver rotinas constituem um processo, repetido, de apropriação de um tempo e de um espaço.

Os espaços e as temporalidades implicadas na análise crítica do quotidiano convocam, por isso, uma perspetiva histórica na medida em que, como refere o sociólogo José Machado Pais (1986), o presente é um produto histórico e a vida surge como um espelho que legitima cada um, na medida em que reflete os seus modos de apropriação do tempo e do espaço, relativos aos usos e consumos desenvolvidos na trajetória individual e biográfica de cada sujeito e também de cada grupo ou comunidade.

A ocasião, como forma do tempo, face à qual é analisado o funcionamento dos procedimentos do quotidiano de um indivíduo, também é relevante para definir o quotidiano enquanto rotina, porque a ela diz respeito a gestão do tempo diário. Cada rotina quotidiana pressupõe uma determinação de tempo, que é relativo ao desenvolvimento dos procedimentos que integra e aos lugares das ações que se vão repetindo. Com essas coordenadas de tempo e lugar, o território de atuação diária de cada indivíduo vai sendo concretizado, aferido e definido. A sua vida quotidiana, organizando-se em torno do aqui e agora do seu corpo, relaciona-se sobretudo com o seu alcance efetivo ou zona de operação (Schutz, 2003), embora as implicações da sua ação possam transcender esse domínio.

A repetição das rotinas revela maneiras de fazer próprias que proponho distinguir como táticas ou estratégicas, fazendo uma releitura crítica do estudo desenvolvido sobre o quotidiano por Michel de Certeau (2012), no qual o autor

valorizou a forma como o homem comum vai desenvolvendo, inventando e criando formas próprias de viver¹.

A distinção entre táticas e estratégias permite-me esclarecer o âmbito de trabalho do projeto artístico *Mapas Para Efetivar o Quotidiano*, que visa a circunstância privada das táticas que vão integrando o quotidiano da casa. As táticas desenvolvidas por quem habita a casa constituem um padrão de atuações que permite cartografar os acasos e desvios que vão surgindo com o dia a dia, introduzindo no mapa de vida diária, novas possibilidades de o desenhar.

Distingo os conceitos de tática e de estratégia para esclarecer a forma como o mapeamento de um quotidiano particular pode antecipar ou ser coincidente com o território do coletivo, no âmbito da prática artística. As táticas, que quotidianamente são desenvolvidas no lugar casa, estabelecem um domínio de subjetividade e individualidade face ao quadro de estratégias definidas para o contexto onde cada casa e quotidiano se situam. É mediante a regulamentação estratégica implementada em cada contexto cultural e social que as práticas de rotina desenvolvidas em casa, constituem respostas particulares, que são táticas.

a) Táticas

As táticas são operações quotidianas que visam captar oportunidades implicando imprevisto na exploração de eventos ou acontecimentos porque, contrapondo-se às estratégias, promovem procedimentos e maneiras de fazer, usar e consumir, que constituem respostas a necessidades básicas da vida diária que motivam essas atuações sendo, por isso, fragmentárias. As táticas integram decisões e gestos intuitivos, dedutivos e imediatos que dão resposta a essas necessidades. Muitas das práticas quotidianas, que são rotinas, são de tipo tático, tais como falar, ler, andar, cozinhar ou lavar.

As táticas podem ser entendidas como formas de resistência individual, ou representativas de um grupo ou comunidade, porque são relativas à inteligência e capacidade com que o indivíduo, ou o grupo, desenvolve rotinas adaptadas ao seu

¹ Cruzando conceitos oriundos de áreas como a filosofia, a história e a antropologia, Michel de Certeau esboçou uma teoria das práticas quotidianas que visou perceber e identificar maneiras de fazer, relativas ao uso e ao consumo de produtos, criando rotinas nas quais as maneiras de fazer, usar e consumir constituíam formas próprias de viver e, por vezes, de criar resistência, subversão e astúcia pessoais face às exigências dos sistemas políticos, económicos e sociais vigentes (Certeau, 2012: 86-100).

contexto particular de vida diária. Nesse processo de adaptação, as táticas vão minando as ordens e normas que prevalecem em cada lugar, denunciando diferentes maneiras de cada um, individualmente ou enquanto elemento de uma comunidade, marcar socialmente desvios face às regras estabelecidas pelos hábitos de vida diária presentes no lugar que habita. Com esses desvios, cada indivíduo marca ou inscreve um caráter pessoal no seu cotidiano (Certeau, 2012). Não é, por isso, de subestimar a inteligência, astúcia, capacidade de movimento, de resposta, uso e adaptação das táticas face à circunstância própria de cada um ou dos membros de uma comunidade, na adaptação às necessidades, gostos e interesses próprios, criadas face às regras instituídas ou dominantes num determinado lugar, como notou Certeau:

(...) a tática é movimento “dentro do campo de visão do inimigo”, como dizia Von Bullow, e no espaço por ele controlado. Ela não tem, portanto, a possibilidade de dar a si mesma um projeto global nem de totalizar o adversário num espaço distinto, visível e objetivável. Ela opera golpe por golpe, lance por lance. Aproveita as “ocasiões” e delas depende, sem base para estocar benefícios, aumentar a propriedade e prever saídas. (...) Tem que utilizar, vigilante, as falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder proprietário. Aí vai caçar. Cria ali surpresas. Consegue estar onde ninguém espera. É astúcia. (Certeau, 2012: 95).

Por outro lado, o que é comum e generalizável no cotidiano, manifesta-se na cultura, sendo relativo à padronização de comportamentos ao nível dos consumidores e de todos os que operam práticas quotidianas. “O cotidiano inventa-se com mil maneiras de *caça não autorizada*” (Certeau, 2012: 38).

A sociedade contemporânea continua a ter tendência para medir e, concretamente, para valorizar como real e verdadeiro o que lhe é mostrado pelos meios de comunicação social, embora essa tendência conviva com posturas críticas distintas dela, proferidas por diversos autores em diferentes contextos temporais. Na *Sociedade do Espetáculo*, Guy Debord já se referia à leitura de textos e à observação de imagens, promovidas pelos meios de comunicação social, como fatores que tornavam o homem consumidor de informações, que detalhavam ou descreviam o que era o seu mundo e o seu quotidiano, tornando-o um espetador da sua própria vida e das práticas de rotina que ela integrava (Debord, 2012)². Em 1961, em *Critique de la*

² A sociedade do espetáculo, que é analisada por Guy Debord, no livro com título homónimo, é referenciada como produto da alienação do homem que promove socialmente imagens do que é a sua vida considerando-a parte integrante do espetáculo promovido, em detrimento da experiência real de vida. Nesse processo de afastamento, o tempo e o espaço do mundo tornam-se estranhos ao homem porque ele vive integrado numa sociedade onde se promove a imagem da vida como espetáculo.

vie quotidienne II, Fondements d'une sociologie de la quotidienneté, Henri Lefebvre (2002), salientando a diversidade do quotidiano ao referir que existem tantas vidas diárias quanto pessoas e lugares, também reforçava a ideia do quotidiano como existência alienada na qual os indivíduos, incapazes de a questionar, viviam mal. Ideia que o autor defendeu também em *A Vida Cotidiana no Mundo Moderno* (Lefebvre, 1991). Já estavam implícitos no pensamento de Guy Debord e de Henri Lefebvre, os fundamentos de um quotidiano considerado um conjunto de rotinas, sistematicamente repetidas e definidas por imagens e formulações teórico-práticas do que elas são, que vão dizendo a cada um como as desempenhar³.

Como o quotidiano é estabelecido a partir da produção, reprodução e assimilação social de rotinas, cada rotina tem associado um conjunto de normas que definem o que ela é socialmente, face à forma como é desenvolvida na comunidade.

Tomando como exemplo a ação de lavar, ela deve acontecer repetindo procedimentos que foram sendo instituídos como normas pelas repetições sistemáticas na vida diária de quem os desempenha. A definição do que cada rotina é, e das práticas que ela incorpora sob o ponto de vista social, vão sendo veiculadas e, muitas vezes, formuladas pelos meios de comunicação social, que divulgam e publicitam modelos segundo os quais cada prática deve ocorrer. Nesse processo de divulgação do que é e de como é o quotidiano, ele torna-se produto e imagem de padrões normalizados, afastando-se da dimensão humana, segundo a qual há uma margem de diferença relativa à forma como cada um personaliza e desempenha as práticas inerentes a cada rotina. Essa diferença traduz-se no uso da linguagem e na forma como cada um enuncia ou descreve essas práticas, personalizando-as (Giddens, 2008)⁴. Nesse sistema de interação social, a afirmação de individualidade realizada através da linguagem contrapõe-se ao sentido comum com que ela enuncia e descreve práticas de rotina promovendo e divulgando imagens delas e, conseqüentemente do quotidiano.

³ Formulação que Baudelaire (2004) relacionou com o papel crítico e especialista desempenhado pelo artista face às imagens e conceitos veiculados sobre a vida diária, debruçando-se sobre os paradigmas da modernidade.

⁴ A fala, enquanto prática quotidiana de rotina que constitui um ato enunciativo, opera no campo do sistema linguístico, para ir estabelecendo diariamente contactos com interlocutores, instaurando práticas descritas ou enunciadas segundo presentes relativos, que são os dos momentos e lugares referidos. Por isso, ela torna-se mais um elemento de construção e de afirmação da vida quotidiana particular de cada indivíduo, bem como de interação social. (Giddens, 2008: 78-105).

O uso generalizado dos conceitos que definem cada rotina de tipo tático teve eco na linguagem que, no seu uso diário, tendeu a instaurar ou restaurar um domínio comum de definição de cada tática, no qual estava implícita a anulação do sujeito individual. É no plano do discurso que se exprime e explica a experiência comum a cada comunidade, identificada mediante a constatação de quais são os gestos que integram as rotinas dessa comunidade. Partindo dessa identificação do que são as rotinas para a comunidade, elas definem no contexto social um princípio de verdade generalizável e reconhecível como verdade histórica (Certeau, 2012).

No mapa do quotidiano apresentado nesta tese, as imagens do conceito de rotina de tipo tático, mentalmente criadas pelos processos de ritualização e de socialização, nos quais participa a linguagem, associam-se às que são edificadas pelo desenho, propondo uma representação do território da vida diária. Os trabalhos artísticos que convoco para explicitar o teor das práticas de tipo tático, analisando o modo como elas surgem na produção artística, muitas vezes, associadas a práticas de tipo estratégico, propõem o confronto do que é realizado em cada rotina com o que é a sua definição ou enunciado social. Esses enunciados, definidores dos vários tipos de práticas, constituem a legenda para este mapa do quotidiano. Por isso, centro a análise do modo como as táticas quotidianas surgem nos projetos artísticos, em casos concretos nos quais os artistas circunscrevem a abordagem discursiva ao universo privado da casa: da sua habitabilidade, domesticidade, intimidade e do seu caráter arcaico e primordial enquanto abrigo. Além disso, estes projetos e obras destacam a ideia de que o quotidiano, traduzido pelas táticas, é produto e imagem de padrões normalizados, contrapondo o real e o simulacro, o universo privado e o público, no qual o primeiro ganha visibilidade, sendo também realçada a importância da água neste tipo de rotinas diárias enquanto elemento essencial para a vida ao permitir a sua manutenção e renovação.

Os projetos convocados são *Casa Desabitada*, de Ana Vieira (2004); *Die Familie Schneider*, de Gregor Schneider (2004); *Mobile Home* (2005), de Mona Hatoum; *What Else Can We Talk About?* (2009), de Teresa Margolles e *Transfer: The Maintenance of the Art Object* (1973), de Mierle Laderman Ukeles.

Casa Desabitada (2004), de Ana Vieira



Fig. 1 – Ana Vieira – **Planta de *Casa Desabitada***, 2004.

O projeto artístico *Casa Desabitada* (fig. 1), da artista portuguesa Ana Vieira, desenvolve-se em torno da habitação privada como lugar de desempenho de táticas diárias, entre as quais, as que empregam o uso de água enquanto elemento e meio para a manutenção e renovação da vida diária.



Fig.2 – Ana Vieira – *Casa Desabitada*, 2004.
Vídeo e som, Pormenores.

O projeto teve lugar na Rua Ivens nº56, 3ºEsq, em Lisboa. Era uma instalação de vídeo e som que abrangia toda a casa, envolvendo alguns objetos que dialogavam com as imagens e os sons ouvidos, para criar a sensação de que havia outras pessoas

presentes. O espetador⁵ entrava num apartamento, no qual algumas portas estavam entreabertas e uma estava fechada, sendo possível, apenas espreitar para dentro das divisões, ouvir os sons e construir narrativas sobre a ocupação e habitação daquele lugar.

Quando se entrava na casa, ela aparentava estar habitada porque se ouviam sons vindos das várias divisões, que sugeriam o desempenho de práticas de rotina, tais como cozinhar ou lavar. Ouvia-se água a correr. A instalação sonora referente ao espaço da casa de banho tinha a porta fechada e o espetador acedia a ela através do som que dela vinha. As outras situações eram sugeridas na casa, também pelo som, e por projeções de vídeo que aconteciam sobre espelhos (fig. 2), sendo vistas de forma indireta.

As instalações vídeo mostravam, na sala de jantar, um homem que preparava uma mesa para o jantar e, na cozinha, as mãos de alguém que estava a preparar uma refeição, descascando, amassando e cortando alimentos (fig. 3). No projeto, está presente o contexto de familiaridade relativa aos padrões normalizados do quotidiano que eram apresentados ao espetador nesta casa. No entanto, essa familiaridade estava comprometida pela estranheza de quem, reconhecendo aquelas práticas e tipologia de lugar, sentia que não lhe pertencia porque existia noutra dimensão.



Fig.3 – Ana Vieira – *Casa Desabitada*, 2004.
Vídeo e som, Pormenores.

O espetador era convidado a entrar na casa experimentando o constrangimento de se sentir *voyeur*, ao ser confrontado com a possibilidade de apenas poder espreitar para as suas várias divisões, através das portas que se encontravam entreabertas, procurando ver e entender, sem ser visto, imagens de um quotidiano que não era o seu.

⁵ Refiro espetador, respeitando a tipologia de relação deste projeto artístico com o público definida por Ana Vieira, concretamente na frase que se ouvia no interior da casa.

No corredor, o espetador era acolhido de forma hostil porque sistematicamente era interpelado por uma voz que dizia: "Senhores espetadores, não podem permanecer numa casa privada, é favor retirarem-se" – frase que era dita de forma fria e impessoal.

Se a *Casa Desabitada* fala de intrusão, nos promove a intrusos permanentemente convidados a sair (de tempos a tempos ouve-se a tal voz de aeroporto a exigir que nos vamos), é porque Ana Vieira decide tratar, acima de tudo, de tudo o que as imagens não mostram. No fundo, impõe-nos como voyeurs para sublinhar a inutilidade de querer observar sempre mais. (Nicolau, 2004).

Quem entrava na casa, era forçado a tomar consciência de que tinha entrado num território que, além de não lhe pertencer, nunca poderia perceber e abarcar na totalidade.

Proponho como leitura deste projeto a ideia de quotidiano como simulacro, que é construída pela imaterialidade das imagens que sugerem a habitação da casa colocando a vida diária que nela decorre numa condição de mera projeção, face à qual o espetador é colocado na referida situação de *voyeur*. Esse simulacro efetiva o quotidiano como produto e imagem de padrões normalizados, traduzidos pelas táticas, porque ele era relativo ao domínio do hiper-real e da simulação, podendo pensar-se na sua aproximação ao conceito de simulacro de Baudrillard, concretamente ao exemplo da Disneylândia, apresentado como “um modelo perfeito de todos os tipos de simulacros confundidos. É antes de mais um jogo de ilusões e de fantasmas: os Piratas, a Fronteira, o *Future World*, etc. Supõe-se que este mundo imaginário constitui o êxito da operação. Mas, o que atrai as multidões é sem dúvida, muito mais o microcosmos social, o gozo religioso, miniaturizado da América real, dos seus constrangimentos e das suas alegrias” (Baudrillard, 1991: 20). Nesta casa, o simulacro do quotidiano dizia respeito à ilusão de ela ser habitada por pessoas e usada para o desempenho de práticas de tipo tático. O confronto com imagens projetadas e sons que potenciavam essa ilusão remontava à necessidade que nós, enquanto sociedade, sentimos em materializar imagens físicas que assegurem a existência de um contínuo visível do real que nos tranquilize sobre os nossos fins, questão que encontra eco em querelas como a dos iconoclastas que combatiam a adoração de imagens e ícones porque entendiam que elas podiam denunciar que Deus era apenas um simulacro da ideia de Deus. O quotidiano deslocalizado, enunciado pelo projeto artístico de Ana Vieira, assumiu uma condição de reflexo no modo como foi devolvido à casa, que é o

seu local de origem, tornando-se artificial nessa condição “pois nesse regresso é o simulacro total que se junta à “realidade” mediante uma circunvolução completa.”(Baudrillard, 1991: 19).

O projeto de Ana Vieira sintetizou uma antítese entre o reconhecível, familiar, materializado pelas táticas sugeridas e o simulacro da vida quotidiana denunciado no próprio título *Casa Desabitada*. Toda a *Casa Desabitada* parecia afinal estar habitada e, convidando-nos a entrar no espaço e território particular de existência figurado por ela, confrontava-nos com a invasão de um espaço privado e íntimo, colocando-nos numa situação de limbo. Face a esse acontecimento interpelante, cada um era levado a recuperar as suas memórias de vida diária, fazendo um balanço do capital pessoal adquirido, semelhante ao olhar retrospectivo que o projeto exercia sobre o próprio trabalho da artista, como referiu Leonor Nazaré:

Toda a obra de Ana Vieira preparou esta instalação e esta é acerca de toda a sua obra. Será excessivo afirmá-lo? Na Rua Ivens, nº 56, 3º, entrámos numa verdadeira casa, um enorme apartamento devoluto, que a artista apropriou e a obra ocupou. (Nazaré, 2008)⁶.

Promovendo a ilusão de que, entrar nesta casa era aceder ao seu universo privado, o projeto possibilitava um olhar sobre a própria existência criativa da artista, que surgia na casa como projeção.

Die Familie Schneider (2004), de Gregor Schneider

Die Familie Schneider, um projeto do artista alemão Gregor Schneider, confronta o observador (Crary, 2001)⁷ com a casa enquanto lugar habitado, no qual se promovem táticas entre as quais se destacam algumas relativas a usos diários de água. Centro a minha análise na familiaridade enunciada por essas rotinas táticas (comuns no universo doméstico) que, neste projeto, criam um contexto de estranheza para denunciar equívocos inerentes aos preconceitos percetivos e cognitivos relativos à vida doméstica.

⁶ Cf. Nazaré, L. (2008, junho - setembro). Casa Desabitada e Outros espectros. *O Dardo Magazine*, 8. Obtido de http://www.porta33.com/exposicoes/content_exposicoes/ana_vieira/ana_vieira_casa_desabitada.htm (consultado em 20-08-14).

⁷ Na análise das obras convocadas para esta tese e na leitura do meu projeto artístico, considero o conceito de observador de Jonathan Crary (2001).



Fig.4 - Gregor Schneider - *Die Familie Schneider*, 2004.
Walden Street No. 16 and No. 14.

Este projeto foi realizado em duas casas geminadas, na Walden Street No. 16 and No. 14⁸ (fig. 4), em Londres e, só podia ser visto mediante marcação prévia, realizada num lugar onde eram dadas a cada visitante as chaves das duas casas e as respetivas moradas. Cada pessoa tinha vinte minutos para o fazer e entrava sozinha em cada uma das duas casas, percebendo no seu interior que elas eram idênticas em tudo, inclusive nas pessoas que lá se encontravam (fig. 5).



Fig.5 - Gregor Schneider - *Die Familie Schneider*, 2004.
Ação, Pormenor.

⁸Cf. Schneider, G. (2004, Oct.-Dec.). Gregor Schneider: Die Familie Schneider. *The Artangel Collection*. Obtido de http://www.artangel.org.uk/projects/2004/die_familie_schneider/about_the_project/die_familie_schneider (consultado em 22-08-14),
Schneider, G. (2004, Oct. 28). Die Familie Schneider – An House of Fear in whitechapel. *Culture 24. Art. History. Science*. Obtido de <http://www.culture24.org.uk/art/live-and-public-art/art24640> (consultado em 22-08-14)
e Schneider, G. (2004, Oct. 05). “Broken Homes”. *The Guardian*. Obtido de <http://www.theguardian.com/culture/2004/oct/05/2> (consultado em 22-08-14).

O confronto com outra casa e pessoas idênticas produzia uma sensação de estranheza, fazendo o observador questionar-se se tinha voltado a entrar na mesma casa porque, aparentemente, ele voltava a encontrar as mesmas pessoas que, nos dois lugares, o ignoravam como se ele não existisse. A sensação de serem as mesmas pessoas era reforçada pelo fato de o artista ter escolhido gêmeos e de eles estarem a repetir as mesmas ações e movimentos, nas mesmas divisões das duas casas.

Neste projeto, à semelhança do que acontecia no que anteriormente referi, o observador era remetido para uma situação de *voyeurismo* e de invasão de propriedade privada, que lhe causava desconforto e inquietação.

O projeto *Die Familie Schneider*, que foi realizado no mesmo ano do anterior (*Casa Desabitada*), mas num país diferente, também propunha a entrada num território de vida diária privado. Território esse que era o das casas e vidas de quem as habitava, às quais o observador podia assistir.

As pessoas que estavam nas casas produziam sons, desenvolviam gestos e desempenhavam práticas de rotina de tipo tático como a da lavagem de loiça que acontecia na cozinha ou a do banho de um homem, que estava na casa de banho, de costas nu na banheira, num momento de intimidade, a masturbar-se (fig. 6).



Fig.6 - Gregor Schneider - *Die Familie Schneider*, 2004.
Ação, Pormenor.

Estas situações, em conjunto com os sons e gestos, que iam acontecendo nas casas, denunciavam em cada uma delas, um universo de intimidade que é próprio de uma casa particular, com isso acentuando o desconforto de quem as visitava.

O observador era confrontado com a condição de intruso e com a sensação de inexistência ou de espectro, face à invasão destes universos particulares e ao referido fato de ninguém nas casas parecer vê-lo. Por isso, o confronto que a entrada nas duas

casas propunha, era o da duplicação de uma mesma realidade e circunstância privada. Essa duplicação que, neste projeto, surge associada à repetição de tipologias de espaços da casa, de gestos e de movimentos implícitos nas táticas empreendidas neles, tem duas vertentes de leitura: uma relativa à formulação do próprio cotidiano enquanto imagem e desenvolvimento teórico resultante da repetição sistemática de rotinas; e a outra, referente à obtenção de diferença na produção artística.

A primeira, tem que ver com o universo de estranheza que chamava a atenção para o que aquelas casas geminadas ocultavam, atrás da sua fachada normalizada e igual. A duplicação nas casas convoca a ideia de que o dia a dia é, aparentemente, igual de casa para casa, sublinhando a importância dos processos sociais e culturais na efetivação e definição do cotidiano. Porque a sua formulação tem implícitas regras que definem como cada prática deve ser desempenhada, criando padrões de normalização. O lugar casa faz supor a presença de táticas semelhantes e partilhadas pela comunidade onde a casa se situa. O projeto questiona o preconceito e o primado de regras e características que são comuns às táticas que surgem no contexto doméstico e a familiaridade que eles trazem consigo.

Nesse sentido, *Die Familie Schneider* também questiona a ideia de que a partilha de um espaço e a pertença a uma mesma comunidade, ao aproximarem as táticas de diferentes pessoas, tornam as suas vidas semelhantes. Sabendo-se que isso não se verifica necessariamente, ao considerar um mesmo território habitado por pessoas que parecem semelhantes ou até pelas mesmas pessoas, mas em tempos diferentes, percebe-se que o modo de habitar dessas pessoas produz sempre um dia a dia diferente.

Esta ideia relaciona-se com a segunda vertente de leitura resultante desta duplicação e série de repetições que, neste projeto, confrontam a expectativa de, nas práticas quotidianas domésticas, conduzirem à obtenção de semelhança; com a expectativa de, na produção artística, originarem diferença (Deleuze, 2000).

Em *Die Familie Schneider*, cada casa vai confrontando o observador com a quebra dos pressupostos iniciais do que seria a casa e o cotidiano dentro dela. Denunciando um lado obscuro de perversão dentro das casas, este projeto levanta suspeitas sobre a presunção de familiaridade, de naturalidade e de obtenção de semelhança no dia a dia, que é sugerida pelas táticas comuns no lugar casa. Particularizando o exemplo de aparente normalidade das senhoras que, nas duas casas, lavavam a loiça com o automatismo que caracteriza essa prática, a suspeita

surge logo associada à semelhança física das duas, que vai desde os traços físicos ao arranjo e às roupas usadas. Além disso, as senhoras estavam sempre a lavar a mesma peça de loiça e ignoravam tudo o que se passava na casa à sua volta.

A estranheza das circunstâncias encontradas naquelas casas denuncia a existência de realidades paralelas no quotidiano, relativas ao que se passa na casa dos vizinhos, que geralmente não é visível e, mesmo integrando práticas quotidianas comuns, por vezes, são absolutamente diferentes⁹, como atestam as múltiplas histórias de vida, situadas lado a lado e em simultâneo, num mesmo prédio, descritas em pormenor por George Perec, em *A Vida Modo de Usar*:

Os habitantes de um mesmo prédio vivem a alguns centímetros uns dos outros, separados por um simples tabique, partilham entre si os mesmos espaços repartidos ao longo dos andares, fazem os mesmos gestos ao mesmo tempo, abrir a torneira, puxar o autoclismo, acender a luz, pôr a mesa, algumas dezenas de existências simultâneas que se repetem de andar em andar, e de prédio em prédio, e de rua em rua. (Perec, 1989: 19).

Por outro lado, essas pessoas também parecem ter sido precedidas por outras que, já antes, viveram realidades aparentemente idênticas. Ideia que o autor desenvolve com o conceito de *puzzle* proposto no preâmbulo do livro, no qual afirma que esse jogo não é solitário porque cada gesto de quem o decifra foi pensado e testado por quem o criou¹⁰.

Neste projeto, considero que o quotidiano sugerido em cada casa, tal como cada *puzzle*, é um todo, no qual os gestos e práticas, surgem relacionados, interferindo uns nos outros, ainda que não se conheçam, ou não se consciencializem as suas ligações e paralelismos, efetivando diferentes vidas diárias, que ocorrem simultaneamente nas várias casas.

⁹ As séries *Homes For America* (1966-67), de Dan Graham, nas quais o artista dá a ver as casas típicas de bairros suburbanos americanos, abordam questões que se aproximam da enunciada, ao tratar a visibilidade, vigilância e possibilidade de os vizinhos exercerem controlo na vida diária que decorre em cada casa, face à visão dos interiores que elas permitiam.

¹⁰ “cada gesto do decifrador de *puzzles* foi feito, antes dele, pelo fazedor de *puzzles*; cada peça em que pega ou repega, que examina, que acaricia, cada combinação que tenta uma vez e outra, cada ensaio, cada intuição, cada esperança, cada desânimo, foram decididos, calculados, estudados pelo outro.” (Perec, 1989: 15)

***Mobile Home* (2005), de Mona Hatoum**

Outra obra convocada para a definição de tática, no âmbito do meu projeto artístico, é *Mobile Home*¹¹ (fig. 7), da artista libanesa Mona Hatoum. A obra recorre à simbologia da água para sugerir a possibilidade de alcançar ou encontrar, de forma renovada, semelhança e familiaridade que garantam eficácia no desempenho do dia a dia, a quem tem que mudar de morada, garantindo-lhe a sobrevivência e o sentir-se ‘em casa’.



Fig.7- Mona Hatoum - *Mobile Home*, 2005.
Objetos diversos, Pormenor.

Na obra da artista reconhece-se um ambiente doméstico, através da colocação de alguns objetos usados em práticas de rotina táticas (que, geralmente, são desempenhadas em casa) como mesas, cadeiras, bancos, uma mala de viagem, uma pequena bacia metálica e, entre outros, fios com roupa estendida, esticados entre barreiras metálicas de proteção (usadas para fechar ruas ou partes de lugares no exterior). As barreiras e os fios delimitam um espaço interior no qual se distribuem os referidos objetos (fig. 8).

¹¹Cf. Hatoum, M (2008, Jun.-Aug.). Present Tense: Mona Hatoum. Mona Hatoum at Parasol unit, *Yatzer*. Obtido de <http://www.yatzer.com/Mona-Hatoum-at-Parasol-unit> (consultado em 26-09-14) e Hatoum, M. (2008, Jul.-Aug.). Domestic Insecurities Mona Hatoum. *ArtAsiaPacific*, 59. Obtido de <http://artasiapacific.com/Magazine/59/DomesticInsecuritiesMonaHatoum> (consultado em 26-09-14).



Fig.8 - Mona Hatoum - *Mobile Home*, 2005.
Objetos diversos, Pormenor.



Fig.9 - Mona Hatoum - *Mobile Home*, 2005.
Objetos diversos, Pormenor.

Nascida em Beirute, lugar flagelado por conflitos armados, Mona Hatoum equaciona no seu trabalho artístico em geral, e nesta obra em particular, o contraste entre noções como a de casa, segurança, conforto, calor, e as que se lhes opõem. A proteção e acolhimento que caracterizam a casa, como o lugar onde a pessoa ou a família se recolhe e abriga contrastam, nesta obra, com as ameaças de insegurança vindas do exterior.

A obra sugere rotinas próprias da casa, que são táticas relativas ao imprevisto necessário para viver (fig. 9), usando da melhor forma as oportunidades e especificidades proporcionadas por cada lugar e tempo. A ideia de imprevisto é muito forte neste trabalho da artista porque, num contexto de insegurança em que a sobrevivência não está garantida, o sentido tático do dia a dia tem uma dupla significação, relativa ao cumprimento das necessidades básicas, como comer ou beber água, e à constante mudança e adaptação de morada, para que, em cada lugar que vai sendo habitado, a casa possa ser rapidamente reconstituída como abrigo e refúgio. Na ideia de quotidiano proposta nesta obra, está comprometida a sua relação fundamental com o lugar, grupo, comunidade e referências culturais de cada indivíduo. Dessa

forma, o sentido tático do cotidiano surge centrado no desenvolvimento de mecanismos de compensação e de alcance de satisfação do desejo de reequilíbrio ou de completude da relação (incompleta) que o define. O título *Mobile Home*, a mala de viagem e a precariedade do lugar sugerido como casa, referenciam nesta obra, uma situação de nomadismo que, como em muitos casos, decorre da necessidade de efetuar mudanças de casa e de lugar, por insegurança política, económica e social.

Confrontando o observador com os recursos mínimos para a habitação, a obra apresenta objetos que, geralmente, acompanham esses percursos de nomadismo forçado. Por isso, esta é uma obra de contenção e precariedade, características que também definem as táticas quotidianas, fragmentárias e pouco elaboradas, sendo, com o passar do tempo, reajustadas face à própria experiência do dia a dia.

A água foi integrada na peça como elemento fundamental para a vida e usos domésticos relativos à superação de necessidades básicas (que referenciei com os exemplos da alimentação e do beber de água), entre as quais se destacam as de lavagens diárias com a presença de bacias e de fios com roupas estendidas. Além disso a água foi neste projeto associada à ideia de continuidade, que se associa à simbologia dos dias que se sucedem, surgindo as práticas como sucessão e repetição de gestos e ações, e uma possibilidade renovada de atuação, que vai surgindo sempre como resolução de problemas. O ênfase situa-se na ideia de que a vitória da guerra pela sobrevivência implica que “a tática é movimento «dentro do campo de visão do inimigo »”, como referiu Certeau (2012: 95). Nesta peça há, por isso, um paralelismo muito forte entre a necessidade de criar respostas para as ameaças à existência diária face a conflitos armados, como o de Beirute, e a capacidade de resposta às necessidades básicas do dia a dia inerente às táticas quotidianas. Paralelismo que é reforçado pelo uso de barreiras metálicas de proteção, que contextualizam diariamente cenários de conflitos e ameaças nas ruas.

A obra constitui uma representação da parcela mínima de espaço, tempo e recursos, requerida para a sobrevivência, servindo de medida para estabelecer a escala da representação que a artista faz do território do quotidiano. Território no qual se associam e interligam as ações fragmentárias, que são táticas de superação de necessidades e ‘batalhas’ de continuação do dia a dia.

***What Else Can We Talk About?* (2009), de Teresa Margolles**

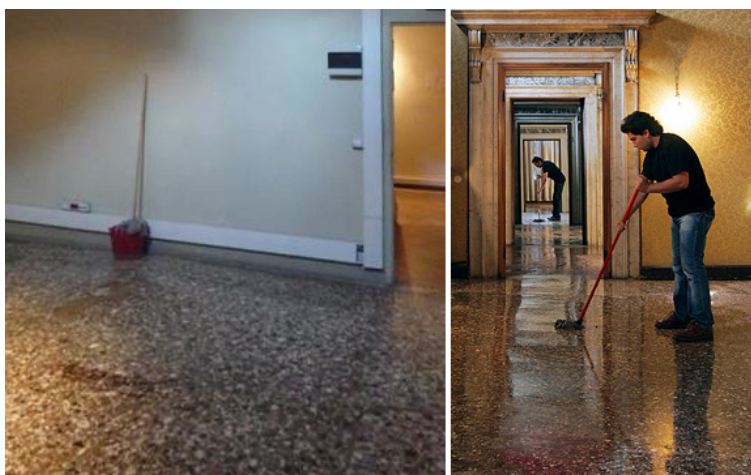


Fig.10 - Teresa Margolles - *What Else Can We Talk About?*, 2009.
Ação com lavagens, vista interior do Pavilhão da 53ª Bienal de Veneza.

O projeto *What Else Can We Talk About?*¹² (fig. 10), da artista mexicana Teresa Margolles, propõe o uso da água como elemento redentor e de superação deslocando a lavagem do universo das táticas quotidianas para o domínio artístico. Neste projeto, tal como no anterior, está presente o sentido de ação das táticas desempenhadas como ações de resistência pessoal, em casa e na rua, em contexto de conflito, no qual surgem enquanto respostas que visam assegurar a continuidade e memória da vida diária.



Fig.11- Teresa Margolles - *What Else Can We Talk About?*, 2009.
Vista interior do Pavilhão da 53ª Bienal de Veneza, pormenor.

¹² Cf. Margolles, T. (2009). Teresa Margolles: “What else can we talk about?”. 53rd Venice Biennale. Vimeo. Obtido de <http://vimeo.com/69195492> (consultado em 25-10-2013).

O projeto¹³ de Teresa Margolles, que vive e trabalha na Cidade do México, integrou uma rotina de lavagens, a par com a mostra de diversas peças de roupa com as quais a artista limpou, nas ruas da cidade onde vive, sangue de vítimas de homicídios (fig. 11), consequência da violência não controlada, geralmente ligada ao tráfico de droga. Na fachada do Pavilhão do México, na Bienal de Veneza, estava hasteada uma bandeira feita em *pachwork* (fig. 12) com as roupas da vítimas ensanguentadas, que também era parte integrante do projeto¹⁴.



Fig.12 - Teresa Margolles - *What Else Can We Talk About?*, 2009.
Bandeira de pachwork, na fachada do pavilhão, na 53ª Bienal de Veneza.

As diversas ações de lavagem do chão do pavilhão da exposição constituíram uma rotina irônica de recomeço e procura de diferença nos atos quotidianamente repetidos com recurso ao uso da água manchada com sangue. Foram praticadas por familiares ou pessoas relacionadas com as vítimas que, sendo mexicanas, se deslocaram a Veneza especificamente para participar na peça e executar, repetidas vezes, esta tarefa. Estas rotinas constituíram um processo de repetições que compreendeu lugares e momentos distintos. As primeiras repetições, desenvolvidas na Cidade do México, antes do início da Bienal, circunscrevem as ações diárias que os habitantes desta cidade tiveram que desempenhar num contexto de sobrevivência. As outras repetições integradas neste projeto reativam a memória dos acontecimentos

¹³ Foi com este projeto que a artista participou na 53ª Bienal de Veneza, em representação oficial do seu país.

¹⁴Cf. Martinez, R. (2009, Jun. 09). What Else Could We Speak About?: Teresa Margolles at Mexican Pavilion. *Art in America*. Obtido de <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/news/what-else-could-we-speak-about-teresa-margolles-at-the-mexican-pavilion/> (consultado em 25-10-2013).

violentos que evocam, produzindo sempre novidade no modo como eles são retomados e reintegrados no dia a dia (de familiares e visitantes da exposição), em contexto de manutenção e limpeza do espaço expositivo. Essa novidade é relativa à diferença criativa (Deleuze, 2000) que, neste projeto, se contrapõe ao desejo de, no seu cotidiano, estas pessoas fazerem prevalecer, pela rotina, a memória de entes queridos. Neste projeto, a artista trouxe o universo privado para o público, ao usar na exposição a tática de lavagem do chão como metodologia criativa, para dar visibilidade à perda de vidas humanas e à necessidade de a combater. A lavagem rotineira do chão do espaço expositivo constituiu, por isso, uma tática de resposta à violência no espaço público que recorreu ao sentido simbólico da lavagem dos lugares, para lhes retirar ou redimir tudo o que de mal possa cair sobre eles.

A resposta tática às necessidades diárias de limpeza e manutenção surgiu no projeto como forma de ultrapassar a violência. As rotinas implementadas pelo projeto, primeiro no México e depois, em Veneza, representaram o território do cotidiano de cada indivíduo, família e amigos que, assim encontraram ligação, tendo passado a pertencer todos a um mesmo mapa (de existência). Essa ligação foi estabelecida pela água. O território deste mapa surgiu, por isso, de uma soma de perdas, que a artista destacou no seu discurso ao intitular o projeto de *What Else Can We Talk About?*

O projeto artístico visou rotinas táticas para, recorrendo à tipologia de respostas intuitivas e imediatas que as caracterizam, inscrever no espaço público identidades da margem. A rotina de lavagem surge no processo como um acréscimo de visibilidade para os que não eram vistos e como um modo de manter a sua memória, ainda que numa presença diferida, tornando-os presentes no trabalho da artista.

Transfer: The Maintenance of the Art Object (1973), de Mierle Laderman Ukeles

O projeto *Transfer: The Maintenance of the Art Object*, da artista americana Mierle Laderman Ukeles, incluiu várias performances nas quais foram aplicados os princípios criativos que enunciara no *MANIFESTO FOR MAINTENANCE ART 1969! – Proposal For An Exhibition “CARE”* (fig. 13), que usou para criar visibilidade pública e discursividade crítica sobre o modo como a manutenção pessoal, artística e global, implicava a simplicidade e a banalidade das práticas de rotina domésticas, de

tipo tático. No projeto, a artista questionou também a associação dessas tarefas ao universo feminino mal, ou não remunerado, destacando concretamente as lavagens e as limpezas face ao sentido de renovação e oportunidade que lhes era inerente.

O manifesto *MANIFESTO FOR MAINTENANCE ART 1969! – Proposal For An Exhibition “CARE”* assentava em três premissas fundamentais, sendo a primeira relativa a uma perspetiva pessoal de manutenção do lugar e da arte, pelo recurso a práticas quotidianas associadas à limpeza; a segunda correspondia a uma perspetiva geral dessa questão; e a terceira referia-se à própria possibilidade de investir na manutenção da Terra.

MANIFESTO!

MAINTENANCE ART

Proposal for an exhibition “CARE”

MIERLE LADERMAN UKELES
© 1969

I. IDEAS

A. The Death Instinct and the Life Instinct.

The Death Instinct: separation, individuality, Avant-Garde par excellence; to follow one's own path to death—do your own thing, dynamic change.

The Life Instinct: unification; the eternal return; the perpetuation and MAINTENANCE of the species, survival systems and operations; equilibrium.

B. Two basic systems: Development and Maintenance. The sourball of every revolution: after the revolution, who's going to pick up the garbage on Monday morning?

Development: pure individual creation; the new, change; progress; advance; excitement; flight or fleeing.

Maintenance: keep the dust off the pure individual creation; preserve the new; sustain the change; protect progress; defend and prolong the advance; renew the excitement; repeat the flight;

MIERLE LADERMAN UKELES -3- MAINTENANCE ART

II. THE MAINTENANCE ART EXHIBITION: “CARE”

Three parts: Personal, General, and Earth Maintenance.

A. Part One: Personal

I am an artist. I am a woman. I am a wife.
I am a mother. (Random order).

I do a hell of a lot of washing, cleaning, cooking, renewing, supporting, preserving, etc. Also, (up to now separately I “do” Art).

Now, I will simply do these maintenance everyday things, and flush them up to consciousness, exhibit them, as Art. I will live in the museum and I customarily do at home with my husband and my baby, for the duration of the exhibition. (Right? or if you don't want me around at night I would come in every day) and do all these things as public Art activities: I will sweep and wax the floors, dust everything, wash the walls (i.e. “floor paintings, dust works, soap-sculpture, wall-paintings”) cook, invite people to eat, make agglomerations and dispositions of all functional refuse.

The exhibition area might look “empty” of art, but it will be maintained in full public view.

MY WORKING WILL BE THE WORK

B. Part Two: General

Everyone does a hell of a lot of noodling maintenance work. The general part of the exhibition would consist of interviews of two kinds.

1. Previous individual interviews, typed and exhibited.

Interviewees come from, say, 50 different classes and kinds of occupations that run a gamut from maintenance “man,” mail, sanitation “man,” mail “man,” union “man,” construction worker, librarian, grocery store “man,” nurse, doctor, teacher,

MIERLE LADERMAN UKELES -3- MAINTENANCE ART

show your work—show it again
keep the contemporary art museum groovy
keep the home fires burning

Development systems are partial feedback systems with major room for change.
Maintenance systems are direct feedback systems with little room for alteration.

C. Maintenance is a drag; it takes all the fucking time (lit.)
The mind boggles and chafes at the boredom.
The culture confers lousy status on maintenance jobs = minimum wages, housewives = no pay.

clean your desk, wash the dishes, clean the floor, wash your clothes, wash your face, change the baby's diaper, finish the report, correct the typos, mend the fence, keep the customer happy, throw out the stinking garbage, wash out don't put things in your nose, what shall I wear, I have no sock, pay your bills, don't litter, save string, wash your hair, change the sheets, go to the store, I'm out of perfume, say it again—he doesn't understand, seal it again—it leaks, go to work, this art is dusty, clear the table, call him again, flush the toilet, stay young.

D. Art:
Everything I say is Art is Art. Everything I do is Art is Art. “We have no Art, we try to do everything well.” (Balinese saying).

Avant-garde art, which claims utter development, is infected by strains of maintenance ideas, maintenance activities, and maintenance materials.
Conceptual & Process art, especially, claim pure development and change, yet employ almost purely maintenance processes.

E. The exhibition of Maintenance Art, “CARE,” would zero in on pure maintenance, exhibit it as contemporary art, and yield, by utter opposition, clarity of issues.

MIERLE LADERMAN UKELES -4- MAINTENANCE ART

museum director, baseball player, sales“man,” child, criminal, bank president, mayor, moviestar, artist, etc., about.”

-what you think maintenance is;
-how you feel about spending whatever parts of your life you spend on maintenance activities;
-what is the relationship between maintenance and freedom;
-what is the relationship between maintenance and life's dreams.

2. Interview Room—for spectators at the Exhibition:

A room of desks and chairs where professional (?) interviewers will interview the spectators at the exhibition along same questions as typed interviews. The responses should be personal.

These interviews are taped and replayed throughout the exhibition area.

C. Part Three: Earth Maintenance

Everyday, containers of the following kinds of refuse will be delivered to the Museum:

- the contents of one sanitation truck;
- a container of polluted air;
- a container of polluted Hudson River;
- a container of ravaged land.

Once at the exhibition, each container will be serviced:

purified, de-polluted, rehabilitated, recycled, and conserved

by various technical (and / or pseudo-technical) procedures either by myself or scientists.

These servicing procedures are repeated throughout the duration of the exhibition.

Fig.13 - Mierle Laderman Ukeles - *MANIFESTO FOR MAINTENANCE ART 1969! - Proposal For An Exhibition “CARE”*, 1969.

O projeto implicou exposições como a que a artista realizou no Wadsworth Atheneum, em Hartford, Connecticut (1973), na qual foram associadas performances, realizadas antes e durante a exposição no museu, várias entrevistas sobre o conteúdo do manifesto, a manutenção nos vários aspectos da vida diária, e a documentação que foi sendo produzida durante a realização dessas ações. Entre elas, destaco *Washing/Tracks/Maintenance: Outside* (fig. 14), que teve lugar no exterior do museu e foi documentada em painéis fotográficos.

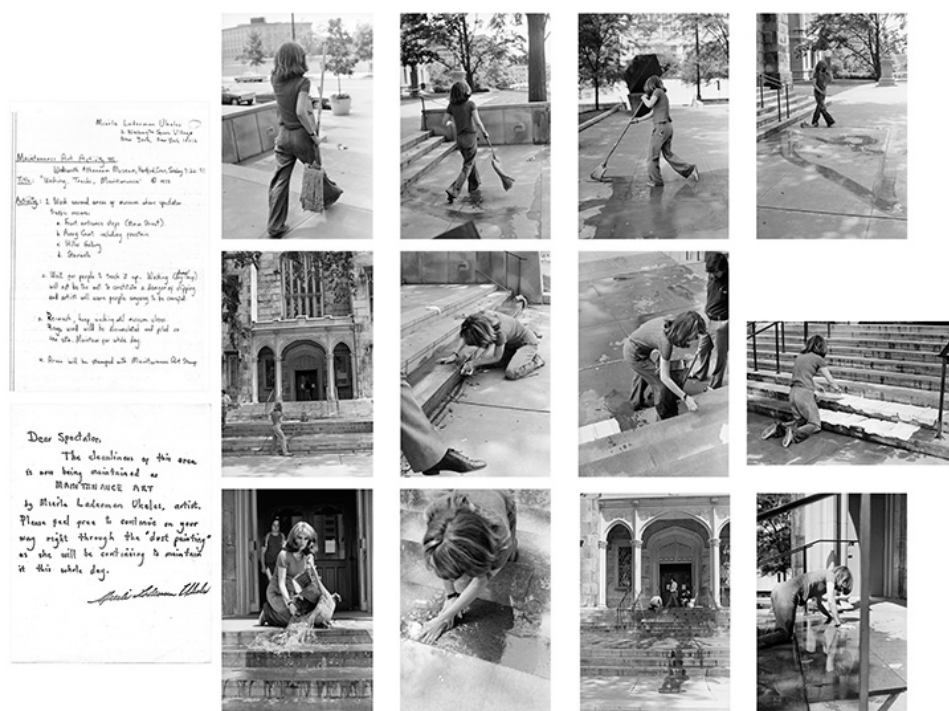


Fig.14 - Mierle Laderman Ukeles - *Washing/Tracks/Maintenance: Outside*, 1973. Painel fotográfico da performance realizada no Wadsworth Atheneum, em Hartford, Connecticut, da série *Maintenance Art Performance Séries*, 1973-74. 12 fotografias a preto e branco, 2 textos, 40,6 x 50,8 cm.

No projeto *Transfer: The Maintenance of the Art Object*, o vocábulo manutenção tinha uma ampla significação, referindo-se ao investimento diário nos cuidados a ter com a qualidade da existência diária, que é mantida e garantida pelas muitas práticas quotidianas. A artista trabalhou-os na primeira pessoa, como referiu no manifesto supracitado:

Eu sou uma artista. Eu sou uma mulher. Eu sou uma esposa.(Ordem Aleatória).

Faço um monte de tarefas de lavagem, limpeza, cozinha, renovação, apoio, preservação, etc. Também (e até agora separadamente) “faço “Arte. Agora, farei simplesmente estas tarefas diárias e despejá-las-ei na consciência, expondo-as como Arte. (Ukeles, 1969)¹⁵.

Na exposição no Wadsworth Atheneum, Mierle Laderman Ukeles assumiu-se como zeladora do museu, propondo-se viver nele e habitando-o como se fosse a sua casa, cozinhando, limpando e recebendo amigos e família. A essas tarefas diárias, a artista contrapôs duas séries de entrevistas. Uma das séries foi realizada, antes da exposição inaugurar, a pessoas de classes sociais, económicas e políticas diferentes, com vários tipos de ocupações e profissões, que foram questionadas sobre a “manutenção” diária, necessária para a conservação e limpeza, pessoal e também considerada no sentido alargado do termo¹⁶. Essas entrevistas, previamente gravadas, foram exibidas durante a exposição. Na outra sala, equipada com secretárias, os visitantes eram interrogados com as mesmas questões, devendo dar respostas pessoais, que também eram gravadas e exibidas no mesmo contexto expositivo. Além disso, este projeto propunha ainda um esforço e consciencialização da importância de uma ecologia do mundo em termos gerais, que passava pela implementação de projetos de reciclagem e de regeneração de águas poluídas e outros resíduos.

Entre as ações que desempenhou na exposição, destacou-se a limpeza de uma múmia situada dentro de uma vitrina (fig. 15). Essa tarefa desenvolvida com um objeto dotado de valor histórico e cultural, permitiu demonstrar como uma mesma atividade pode ser entendida de diferentes formas, dependendo apenas do contexto e sistema de valores que lhe é aplicado.

¹⁵ “I am an artist. I am a woman. I am a wife. I am a mother. (Random order).

I do a hell of a lot of washing, cleaning, cooking, renewing, supporting, preserving, etc. Also, (up to now separately I “do” Art.

Now, I will simply do these maintenance everyday things, and flush them up to consciousness, exhibit them, as Art”. (Ukeles, 1969). Cf. UKELES, M. L. (1969). Manifesto for Maintenance Art 1969! Proposal for an exhibition “CARE”. PDF Obtido de http://www.feldmangallery.com/media/pdfs/Ukeles_MANIFESTO.pdf (consultado em 28-09-14).

¹⁶ “-what you think maintenance is;

-how you feel about spending whatever parts of your life you spend on maintenance activities;

-what is the relationship between maintenance and freedom;

-what is the relationship between maintenance and life’s dreams”. (Ukeles, 1969).

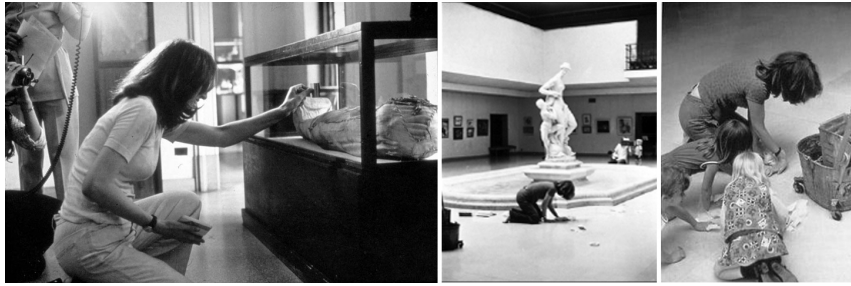


Fig.15 - Mierle Laderman Ukeles - *Washing/Tracks/Maintenance*, 1973
Ações no interior do museu, pormenor.

Leio este projeto como uma proposta de intervenção social, realizada com recurso à ideia de manutenção, enraizando-o no âmbito do que veio a ser considerada a arte contextual (Ardenne, 2006). Apresentando ações que implicavam práticas de tipo tático (que tendem a ser menosprezadas face ao seu carácter repetitivo, socialmente associado a trabalhos de menor interesse e valor), e deslocando-as para o campo da arte, Mierle Laderman Ukeles recuperou a sua validade social. Recuperando igualmente princípios do realismo¹⁷ como a ligação entre arte e as condições particulares do quotidiano, segundo os quais cada obra deveria espelhar a sua época e contexto específico, a artista usou o seu contexto particular de mulher, mãe e personagem socialmente responsável pelas tarefas domésticas, para tornar o seu projeto interventivo, comprometido e de carácter ativista. Desse modo, promoveu a experiência concreta da obra, através do confronto direto com o público e da negação de uma ideia de arte como entidade de contemplação estética afastada do quotidiano¹⁸. Para tal, a artista valorizou a capacidade inventiva comum na gestão diária de recursos que está presente nas respostas táticas desenvolvidas, por exemplo, por mães e mulheres com profissão doméstica, em situações como a preparação de refeições rentabilizando alimentos disponíveis e os usos da água. Mierle Laderman Ukeles desenvolveu todo o projeto de forma a tornar visível esta tipologia de tarefas, propondo-as como partes de uma missão artística. Nesta abordagem, a artista convocou tarefas, que eram enunciadas por sequências de gestos diários repetidos (que definem o quotidiano e a experiência comum), analisadas por Luce Giard,

¹⁷ Refiro-me à formulação de princípios do realismo na arte que teve como figura relevante Gustave Courbet, nomeadamente através da escrita do *Manifesto do Realismo*.

¹⁸ “Este enfoque fenomenológico del mundo puede calificar la iniciativa artística contextual, por naturaleza incierta. Por su manera de surgir, sus polos de interés y su marco inusitado de expansión, el arte contextual tiene con qué sorprender al público. Aseguremos que también su naturaleza es capaz de sorprender al artista mismo”. (Ardenne, 2006: 30).

através do registo de depoimentos de mulheres sobre a sua experiência pessoal, como o de Colette:

Sucessão de gestos e de passos, repetidos, obrigatórios. Dentro: na cozinha, para preparar tudo; da cozinha para a sala para servir e comer, levantando-se sem cessar para ir vigiar a carne que está grelhando ou repor a mostarda que está acabando na mesa; da sala para a cozinha para tirar a mesa; de novo na cozinha para lavar a louça e arrumar tudo. Fora: da casa ao mercado, à mercearia, à padaria, ao açougue, ao vendedor de vinho; depois a volta para casa com os braços carregados de sacas de compras. (...) Hoje, amanhã e depois de amanhã recomeçar tudo de novo, desafiar o mesmo rosário de perguntas: o que sobrou para o jantar? Quantos seremos à mesa? E amanhã, o que fazer para o almoço? (...) O grande problema para mim é sempre saber com que encher a barriga de todos. (Giard, 2009: 269).

O caráter simbólico das ações promovidas pela artista dava também visibilidade e valor à água, recorrentemente usada nas práticas referidas como elemento relevante para a habitabilidade, manutenção e regeneração de cada lugar. Regeneração que era associada às próprias pessoas, ao passarem a viver o seu dia a dia com respeito e equilíbrio face ao lugar que as acolhe, contribuindo para a promoção de um bem estar comum. O projeto alargou o âmbito da palavra manutenção e, simultaneamente, o da produção artística, reforçando o envolvimento da comunidade na preservação do seu lugar como um território de respeito e de liberdade. Para tal, promoveu a ideia de que cada gesto banal e cada tática definem a figura do quotidiano como um coletivo comprometido com valores sociais, no qual cada um é simultaneamente parte integrante dele e um dos sujeitos que o observa.

b) Estratégias

As estratégias são operações quotidianas que têm um enquadramento planeado e regulamentado que delimita o campo de ação intuitivo que define as táticas. Pensadas e racionalmente definidas, as estratégias organizam as rotinas, de forma consonante com estruturas reguladoras que, estando instituídas no sistema de poder vigente, surgem associadas à vida em grupo e ao sentimento de pertença a uma comunidade, servindo-lhes para gerir relacionamentos, atuações e consumos de forma programada e relativamente inflexível.

As estratégias podem assumir a forma de um discurso que sintetiza uma teoria, permitindo identificar e distinguir grupos ou organizações, como uma empresa, um

exército, uma cidade ou a nacionalidade, e as regras que a caracterizam em termos económicos, políticos e científicos, como notou Certeau:

Chamo de estratégia o cálculo (ou a manipulação) das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder (uma empresa, um exército, uma cidade, uma instituição científica) pode ser isolado. (Certeau, 2012: 93).

Partindo destes exemplos, analiso o conceito de estratégia implementado em projetos artísticos que permitem identificá-lo e clarificá-lo. Esses projetos são relevantes para este estudo porque, sendo estratégicos, trabalham ideologias e discursos que servem de contraponto ao entendimento do meu trabalho artístico que visa práticas quotidianas de tipo tático, que ocorrem no universo privado da casa.

Os projetos artísticos convocados para a análise das estratégias apresentam-nas como intervenções em contextos de vida diária em espaço público e no domínio comum, do que é partilhado pela comunidade em cada lugar, em termos de regulamentação e normalização de maneiras de fazer e consumir, inerentes às rotinas diárias. Um outro elemento que permite unir os projetos que convoquei, ligando-os, é o uso da água como um bem comum.

Desenvolvidos no espaço público e em contexto expositivo, alguns destes projetos têm um pendor ativista, revelando preocupações com estratégias de regulamentação e gestão da vida diária que permitem identificar grupos, comunidades e instituições.

Estes projetos enunciam questões relevantes para este estudo, tais como: o impacto da normalização de padrões de atuação e entendimento do que é e de como é o quotidiano (face ao qual as táticas como respostas pessoais, estão necessariamente implicadas)¹⁹; a ideia de deslocalização do quotidiano, a visibilidade e as fragilidades causadas por essa perda de localização e a discussão associada aos conceitos de heterotopia e de ecossistema, que relaciono com a ideia de casa.

Os projetos artísticos convocados são *Kakteenhaus - Cactus House* (2002) e *Plant Room* (2008) de Simon Starling; *Rhinewater Purification Plant* (1972), de Hans Haacke e *Biogas i Afrika* (1997), do grupo de artistas Superflex.

¹⁹ Por razões similares às que apresentei no contexto da definição de tática, a análise destes projetos está centrada na dimensão estratégica das rotinas quotidianas e artísticas integradas ou neles desenvolvidas.

Kakteenhaus - Cactus House (2002) e Plant Room (2008), de Simon Starling

Estes projetos (fig. 16) constituem e consolidam estratégias que incidem na regulação da vida diária em lugares particulares, promovendo relações de interdependência e interferência mútua com os lugares onde são desenvolvidos e expostos ao público. Para tal, os dois projetos visam, no primeiro caso, uma deslocalização do quotidiano e perda do seu lugar e, no segundo, a ideia de ecossistema.

Os dois projetos associam preocupações sociais, investigação tecnológica e práticas experimentais criando narrativas, simultaneamente reais e ficcionadas, que envolvem o clima, a vegetação natural e a interferência que a tecnologia pode causar nos ecossistemas.



Fig.16 - Simon Starling - *Kakteenhaus - Cactus House*, 2002 e *Plant Room*, 2008.

No projeto *Kakteenhaus - Cactus House*, um cato da espécie *Cereus*, foi a planta escolhida por ser resistente a condições de vida exigentes, entre as quais está a falta de água. O artista desenraizou e deslocou um cato, que encontrou nos estúdios de Hollywood (situados no deserto de Andaluzia, em Tabernas, em Espanha) para Frankfurt, a 2.145Km, onde o colocou em exposição. A viagem foi realizada num Volvo 240. Em Frankfurt, o carro ficou estacionado junto da sala de exposição e o seu motor foi removido e adaptado para poder produzir e manter um ecossistema favorável à sobrevivência e ao desenvolvimento do cato (fig. 17).

O projeto compreende ainda os momentos expositivos, nomeadamente no espaço Portikus, em Frankfurt/Main (onde foi mostrado pela primeira vez), e na Kunsthalle de Frankfurt (que é documentado nesta tese). Nesses momentos, o cato fica na sala de exposição, acompanhado pelo motor do carro e por uma canalização,

que liga o motor ao carro, que está do lado de fora do espaço expositivo. O dispositivo climatiza o espaço aquecendo-o.



Fig.17 - Simon Starling - *Kakteenhaus - Cactus House*, 2002.
Cato, motor adaptado, Volvo, na Kunsthalle de Frankfurt,
Pormenores.

O projeto constitui uma estratégia que confere visibilidade às relações intrincadas entre cada lugar, a flora, a fauna e o uso da tecnologia como veículo de interferência. Para promover essas questões, o artista deslocizou uma planta, alterando o equilíbrio das relações entre ela e o seu lugar de origem. Essa ação foi assumida como estratégia para notar alterações que, por exemplo, a tecnologia produz no nosso dia a dia, e também o modo como os espaços habitados têm evoluído a par com as convenções sociais e modos de habitar. A perda do lugar, por uma planta ou uma pessoa, introduz novas coordenadas na gestão do cotidiano, relativas às novas formas de existência, que pressupõem localizações, muitas vezes, temporárias. Esse contexto de deslocalização, alude à transformação de paradigmas relacionados com a vida quotidiana, concretamente como os relativos ao conceito de heterotopia de Michel Foucault (1986)²⁰ e aos que dele derivam. Tem-se vindo a verificar o advento de espaços dotados de uma nova abertura (capaz de responder às necessidades e projeções de novas formas de existência relativas à individualidade e até à ascensão de minorias ou grupos marginais) que os torna inclusivos face à diferença e alteridade (Sohn, 2008). Estes espaços, derivando das heterotopias formuladas por Foucault, visam responder a ideais e significados sociais atualmente relevantes.

Inserido num museu, uma heterotopia, o cato usado em *Kakteenhaus - Cactus House*, foi colocado numa situação de limbo ou de transição ao ser temporariamente posicionado em cada espaço. Leio esta obra como uma estratégia para relacionar o

²⁰ O uso do conceito de heterotopia nesta tese, remonta à sistematização no texto “Of other spaces” (1967), de Michel Foucault, relativo à comunicação realizada pelo autor no Circulo de Estudos Arquiteturais, em Paris, e também às aproximações ao conceito como heterotopias de diferença, realizadas na esteira de Certeau e Lefebvre nas margens subliminares e infrapolíticas (Cenzatti, 2008).

sentido de preocupação com a história e a sua acumulação, que definia o museu do século XIX, com o aparecimento de novas tipologias de espaços, nos quais as recentes formas de existência diária e grupos sociais se podem projetar. O próprio conceito de museu evoluiu para se lhes ajustar. Não pertencendo ao espaço, a circunstância em que o gato passou a ser visto tornou-se interpelante, porque ele surge fragilizado. Com esta estratégia o projeto enfatiza as problemáticas criadas por movimentos migratórios e situações de transição na vida diária que apontam para novas formas de “nomadismo”, nas quais, a perda de lugar é acompanhada pela exposição a diversas fragilidades. A ausência de referências relevantes para o reconhecimento identitário, que depende muito do lugar onde cada indivíduo se reconhece face ao encontro de relações familiares, sociais e culturais, que se refletem na mecanização de rotinas diárias, concorre para essa fragilização.

Como notou Rodrigo Silva “O termo 'lugar' sempre serviu como confluência da dispersão do múltiplo e como participação das partes numa ordem englobante. O termo que ainda hoje deixa este desejo de lugar é o verbo 'habitar', elevado à sua potência infável da ontologia por Heidegger (...)” (Silva, 2009: 128). As migrações humanas, têm vindo a promover uma perda do lugar enquanto evidência partilhada de identificação cultural situável em mapas geográficos. Em substituição, têm surgido áreas de território mais amplas que contêm as direções e os sentidos das deslocamentos humanas. Passaram a considerar-se sistemas de localizações e de posições que, em 1967, Foucault teorizou como heterotopias. Introduzida na arte (nas décadas de sessenta e setenta do século XX), esta problemática propôs novos usos do território, espaço e lugar face aos quais o gesto do artista passou a ser, muitas vezes, o de deslocar o sentido das circunstâncias subvertendo imagens e palavras que sobredeterminam cada lugar para, produzindo acontecimentos interpelantes (que constituem desvios como o que foi desenvolvido com o gato)²¹, dar a ver lógicas ocultadas²².

Considerando a deslocalização deste gato, neste projeto Simon Starling evidenciou a complexidade da perda de localização e da sua substituição por redes de relação, articulação e reapropriação de contextos e conseqüentemente, também de

²¹ Cf. conceito de desvio pp. 54-60 da tese.

²² Na produção artística surgiram questões como a do local, teorizada por Lucy Lippard, em *The Lure of The Local* ou a do contexto, analisada por Paul Ardénne, em *A Arte Contextual* e, na década de noventa do século XX, o *site specific* é uma das nomenclaturas que surge como operação de deslocalização associada a uma dimensão marcadamente contextual.

pensamento. O projeto reforçou a ideia de que, quando essas condições são alteradas, como aconteceu com este cato, a vida diária deixa de ser uma evidência que acontece de forma natural e espontânea, passando a haver necessidade de intervir para assegurar a sua manutenção e continuidade.

Reforçando o sentido mercantil que se tem associado a estas alterações, muitas vezes, subjacente às relações estabelecidas entre as necessidades do dia a dia, os mecanismos e os produtos desenvolvidos para lhes responder, o artista utilizou no projeto um Volvo 240, um *ícone* do design, que concorre para a discussão da adequação dos objetos, desenvolvidos para uso diário, à cultura presente em cada lugar. Neste projeto, o quotidiano surge representado como conjunto de práticas de rotina organizadas e geridas por instituições ou coletividades, que limitam e influenciam as respostas táticas pessoais de quem o habita, contexto em que a prática artística surge como espaço de afastamento dos lugares que a acolhem, possibilitando questionar os modelos implementados.

O projeto *Plant Room*, desenvolvido na Kunstraum Dornbirn, na Alemanha, implicou o desenvolvimento de uma sala de exposição dentro do espaço expositivo que o acolheu (fig. 18). A sala, construída em tijolos de barro, sendo o chão de terra batida, tinha humidade e temperatura controladas (entre os 18 e os 22 graus), constituindo um ecossistema com condições favoráveis à conservação das fotografias que nela eram apresentadas. Na sala estavam fotografias de Karl Blossfeldt (1865-1932), precursor da Nova Objetividade, cujo trabalho serviu de base para estudos de botânica, a par com modelos tridimensionais, de bronze, desenvolvidos para o efeito e documentados nas suas fotografias, enquadrando-se num momento da história da arte em que as estruturas das plantas foram usadas no design e na arquitetura. Estas fotografias, impressas em gelatina e sais de prata, foram dispostas por Simon Starling aos pares em vitrinas. No projeto, a experiência estética, criada por estas imagens, surgiu a par da que era proporcionada pela entrada na própria sala.

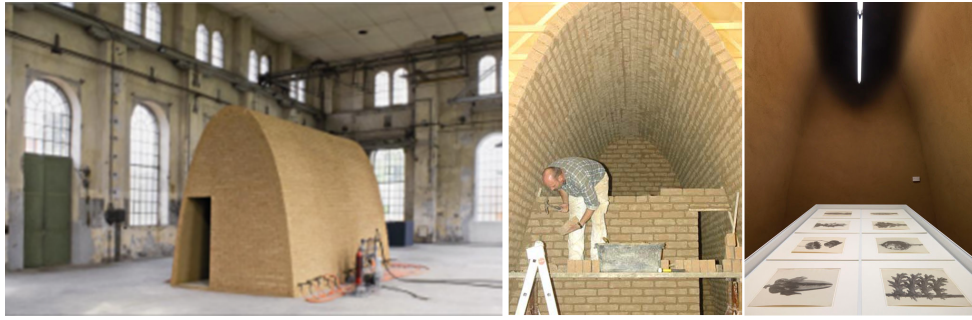


Fig.18 - Simon Starling - *Plant Room*, 2008.
Vista exterior e interior, tijolos de barro, fotos de Karl Blossfeldt,
Kunstraum Dornbirn.

Ao analisar a dimensão estratégica do projeto, destaco o paralelismo entre essa sala e o conceito de casa enquanto lugar de vivências diárias.

A expressão *Plant Room*, em inglês, tem uma dupla significação remetendo para sala de planta(s) e também para sala das máquinas, que suportam ou apoiam tecnicamente o funcionamento de grandes edifícios. Significações que relacionam a sala desenvolvida neste projeto com os referidos conceitos de casa e de ecossistema²³.

A sala constitui um ecossistema cuja definição se aproxima da casa, quando ela é considerada um lugar protegido de interferências exteriores, capaz de potenciar uma existência com características particulares, na qual os que a habitam conseguem estabelecer as suas relações. Essa distinção entre dois espaços, um interior, e outro exterior, é materializada na separação entre a referida sala e a sala de exposição onde essa obra é mostrada. Entrando nesta obra de Simon Starling, o observador podia experienciar as fotografias de Karl Blossfeldt num contexto com paredes, chão, teto, luz, calor e humidade controladas.

As fotografias, mostradas no interior dessa sala, perderam a sua função didática original para, em contexto artístico, integrarem novas referências que produziam desvios na sua observação e entendimento, conduzindo a novas leituras. Além disso, esta sala construída no âmbito do referido projeto condicionou a circulação no próprio espaço expositivo. *Plant Room*, pode ser comparado ao enunciado de estratégia proposto por Michel de Certeau (2012) para definir entidades que regulam rotinas, estabelecendo relações de poder e de controlo. Limitando o agenciamento do observador, a obra inscreve-se no domínio das estratégias. O projeto estabelece e define o modo como o público e os espaços de exposição o recebem.

²³ A palavra ecossistema, etimologicamente compreende a noção de casa (do grego *oikos*) e de sistema - o sistema onde vivem as espécies, onde interagem e se relacionam, se equilibram.

Por outro lado, equaciona também a relação entre um modelo de construção e gestão do quotidiano desenvolvida de acordo com os saberes ancestrais e o que é materializado com base no uso da tecnologia, ultrapassando limitações naturais, tais como o clima ou a geografia, esquecendo, por vezes, o acordo com a primeira tipologia de saberes. Em *Plant Room*, máquinas e sistemas tecnologicamente desenvolvidos produzem e mantinham as condições de temperatura e humidade do ecossistema interior à sala, mas os conhecimentos ancestrais relativos à construção também lá estavam, pois foram aplicados na sua construção.

Os hábitos enraizados na cultura e os modos de construção ancestrais eram desenvolvidos em harmonia com as condições de vida impostas pelo contexto territorial e climático dos lugares. Os avanços tecnológicos, muitas vezes, conduzem a uma perda dessas lógicas naturais da paisagem e do território, levando a que se imponham rotinas desajustadas das condições de vida naturais de cada lugar.

Considerando o mapa em questão nesta tese, este projeto alude a um território onde se confrontam naturalidade e deslocalização do quotidiano. No projeto, a naturalidade é sugerida por uma existência organizada de modo consonante com as condições climáticas e geográficas do lugar habitado, inclusive com os ecossistemas que aí existem. A deslocalização é relativa a um quotidiano que perdeu o seu lugar, realizando-se noutros em que o ambiente se tornou assistido. Com um ambiente controlado, a sala do projeto constituiu um território de discussão, articulação e reapropriação de modelos usados no quotidiano²⁴.

Rhinewater Purification Plant (1972), de Hans Haacke

Rhinewater Purification Plant (fig. 19), do artista alemão Hans Haacke, que vive e trabalha em Nova Iorque, é relevante para o entendimento do conceito de estratégia porque ele o usou neste projeto para dar visibilidade às práticas implementadas na gestão do dia a dia, em Krefeld, na Alemanha. Recorrendo à ideia de ecossistema, o projeto visou as estratégias implementadas para assegurar a qualidade da água e da manutenção do ambiente, contrapondo a imagem promovida pelas entidades oficiais a leituras pessoais dos factos apresentados.

²⁴ Cf. MacKenzie, F. (2009, Fev. 17). Simon Starling. *Frieze*. Obtido de http://www.frieze.com/shows/review/simon_starling/ (consultado em 10-08-14).



Fig.19 - Hans Haacke - *Rhinewater Purification Plant*, 1972. Aquário de acrílico transparente, garrafas de vidro, bomba de água, amostras de água do rio, sistema de filtragem, químicos, peixes dourados e sistema de drenagem de água para o jardim. Museum Haus Lange, em Krefeld, Alemanha.

O projeto foi desenvolvido e mostrado no Museu Haus Lange, em Krefeld utilizando água do rio Reno. Integrou uma série de ações planejadas para denunciar falhas nas estratégias de tratamento e manutenção de qualidade na água do referido rio. Essas ações partiram de recolhidas de água desse rio, vindas das estações de tratamento, armazenada em garrafas de vidro, de grandes dimensões, o que permitia comprovar que ela estava turva. A água de algumas dessas garrafas foi sujeita a um novo tratamento, desenvolvido com recurso a um dispositivo que o artista instalou no museu. Depois de ser novamente tratada, a mesma água foi usada para encher um aquário de vidro de grandes dimensões, que Hans Haacke colocou dentro de uma sala de exposição no museu, no qual colocou peixes dourados, que são muito sensíveis e pouco resistentes à poluição. Além disso, o artista ainda usou a água que sobrou para regar o jardim, situado na parte de trás do museu, rentabilizando toda a sua recolha, evitando os desperdícios e promovendo mais uma ação de consciencialização social sobre a importância de aproveitar e respeitar os recursos naturais.

O projeto *Rhinewater Purification Plant*²⁵, sendo estratégico, parte de uma série de gestos e rotinas, pensados e definidos para denunciar a falta de qualidade da água e algumas falhas na gestão da conservação da natureza, em Krefeld, tirando partido do apoio e validação do museu. À semelhança do que aconteceu nas obras de

²⁵ Cf. Haacke, H.. Hans Haacke, *Rhinewater Purification Plant*, 1972. *Museum Haus Lange*. Obtido de <http://www.greenmuseum.org/c/ecovention/rhine.html> (consultado em 10-01-14).

Simon Starling, o museu também surgiu neste projeto como uma heterotopia (Foucault, 1986), estrategicamente convocada como espaço para a discussão de questões ambientais e políticas ali presentes. Essas estratégias locais, libertas das interferências do meio envolvente e dos espaços de controle que encerravam a comunicação, puderam, neste projeto de Hans Haacke, ser assunto de reflexão alargada. Enraizado na arte contextual (Ardenne, 2006), o projeto do artista denunciava problemáticas relativas ao modo de habitar ali presente, procurando envolver a comunidade e pôr em relação diferentes níveis de existência. Sentido em que, este projeto pode ser relacionado com a analogia entre a parte e o todo, desenvolvida por Michel de Certeau (2012) para definir o cotidiano, como conjunto de relações em constante transformação. As respostas táticas surgem face à ordem social, gerida por estratégias.

O projeto propôs novas relações ou a ativação das que já existissem, entre táticas (que deveriam surgir ou ganhar visibilidade) e estratégias, relativas às maneiras de usar, consumir e tratar, concretamente a água do rio da cidade e os seus recursos naturais. O artista trabalhou com as circunstâncias particulares daquela cidade, desenvolvendo um dispositivo artístico que contrapunha a visão de um ecossistema, edificado no aquário de vidro para, por comparação e confronto com o que se via numa janela, que mostrava a paisagem controlada pelas estratégias locais, promover leituras críticas. Ideia reforçada pela presença das referidas amostras de água turva, vindas das estações de tratamento de águas de Krefeld que, oficialmente, estariam convenientemente tratadas e purificadas, para usos diários e para regressar ao rio. O contraste entre a água do aquário e a das garrafas de vidro era muito acentuado e denunciava um problema de foro público, que envolvia não só um caso de consciência ambiental mas também o âmbito social, político e económico.

O projeto *Rhinewater Purification Plant* pode ainda associar-se à questão relativa às estratégias, implícita na significação de cotidiano proposta por Nikos Papastergiadis (2008: 68-75) como um conceito operativo, usado para entender de que modo movimentos de resistência inerentes às práticas quotidianas nem sempre constituem uma oposição explícita. Questão que o autor desenvolve, referindo que o espírito de resistência social surge no seio das comunidades e a escolha abre espaço para que a existência diária seja humanizada. Neste contexto teórico, este projeto artístico surge indexado a uma longa tradição de identificação do conceito de

quotidiano com uma prática crítica que possa potenciar interpretações alternativas para o que significa uma ‘boa’ vida diária²⁶.

Biogas in Afrika (1997), do grupo de artistas SUPERFLEX

Neste projeto, as estratégias estão implementadas como rotinas de trabalho artístico, desenvolvidas pelo grupo de artistas dinamarqueses Superflex para melhorar a vida diária na Tanzânia, face à alteração de rotinas quotidianas com o acesso ao biogás, questão que desenvolvo situando o projeto no âmbito de uma estética relacional, segundo a qual sai reforçada a relação de interdependência entre rotinas de tipo tático e estratégico.

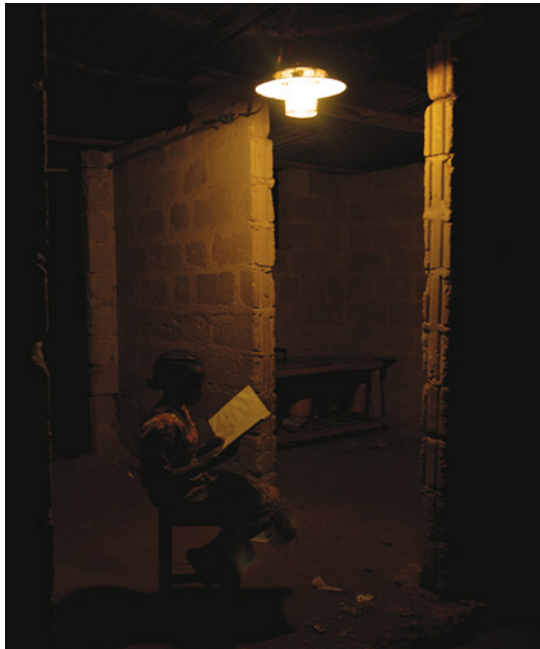


Fig.20 – SUPERFLEX - *Biogas in Afrika*, 1997. modelo em funcionamento, Tanzânia.

O projeto foi apoiado pela Fundação SURUDE para o Desenvolvimento Rural Sustentado e integrou diversas exposições, como a intitulada *Emergencias*, no Musac - Museu de Arte Contemporânea de Castilla e León (MUSAC, 2005: 114-121), ou a *Art Ecology Sustainability*, no Centre for Contemporary Culture at Palazzo Stronzzi (2009), tendo consistido na produção de unidades protótipo de fermentadores nos quais era produzido biogás. Esses fermentadores eram balões de plástico flexível que,

²⁶ Neste sentido, veja-se a análise do conceito de quotidiano que surge nos sub-capítulos 1.1. e 1.2., pp. 6-57.

sendo parcialmente enterrados, aqueciam ao sol e contendo no seu interior excrementos humanos ou de outros animais, misturados com 50% de água, em vácuo durante uns dias, produziam biogás. A tecnologia para gerar biogás em pequena escala não era nova, mas com este projeto foi aperfeiçoada, tendo tornado acessível o uso quotidiano do gás em pequenas comunidades rurais, que puderam passar a usar a energia produzida por ele, por exemplo, para ler dentro de casa (fig. 20).

Em contexto expositivo, é mostrada toda a documentação do projeto (fig. 21), de modo a alargar a abrangência da iniciativa, promovendo a ideia de que, através da conjugação do saber local com conhecimentos recentes e iniciativa de mudança, é possível alterar as condições de existência diária.



Fig.21 – SUPERFLEX - *Biogas in Afrika* – vista da exposição *Art Ecology Sustainability*, Centre for Contemporary Culture at Palazzo Strozzi, 2009.



Fig.22 - SUPERFLEX - *Biogas in Afrika*, 1997.
Construção e modelo em funcionamento, Tanzânia.

O projeto visou uma alteração e ‘invenção do quotidiano’, no sentido de uso da criatividade dos usuários referenciados por Michel de Certeau (2012), segundo a qual os artistas, usando as circunstâncias presentes, transformaram o contexto da vida diária de agricultores e pequenas comunidades rurais (fig. 22). No processo foi

relevante o intercâmbio humano e a conciliação da tecnologia e do legado da experiência de vida, bem como a presença da água como elemento de transformação e renovação, associado a este processo de produção de biogás. Consequentemente, as alterações criadas por este projeto anularam e produziram novas necessidades junto das comunidades visadas, criando outras oportunidades para o desempenho de táticas neste lugar, e desse modo as alterando.

Este projeto artístico, envolvendo a comunidade assumiu como horizonte teórico a esfera das interações humanas e o seu contexto social atestando uma inversão dos objetivos estéticos, culturais e políticos postulados pela arte moderna. O processo de trabalho do grupo de artistas SUPERFLEX, pode ser enraizado no que Nicolas Bourriaud sistematizou, no final da década de noventa, como o âmbito da estética relacional, defendendo que as obras e os seus objetivos passavam por “aprender a habitar melhor o mundo, em vez de tentar construí-lo a partir de uma ideia pré-concebida da evolução histórica. Em outros termos, as obras já não perseguem a meta de formar realidades imaginárias ou utópicas, mas procuram construir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente, qualquer que seja a escala escolhida pelo artista.”(Bourriard, 2009: 18). A dimensão estratégica do projeto *Biogas in Afrika* deriva, neste sentido, da abertura de mentalidades que resultou do nascimento de uma cultura urbana mundial (que se desenvolveu após o final da Segunda Guerra Mundial) e da aplicação generalizada desse modelo cidadão a inúmeros fenómenos culturais, processo para o qual concorreu a evolução tecnológica e a contração do espaço, no sentido referido por Paul Virilio (2000)²⁷.

1.1.2. Repetição

Neste subcapítulo, retomo o sentido de repetição das rotinas enfatizando-o para explicar como elas as definem, concretizando o conceito de rotina no exemplo da

²⁷ O autor salienta o modo como as novas tecnologias de informação propiciam a transmissão instantânea e a perturbação na perceção de distâncias físicas (entre o perto e o longe), entre o vizinho e o estranho e entre a coisa em si própria e a sua imagem, promovendo uma indistinção que se traduz na contração do espaço. O que conduz ao desenvolvimento de novos olhares sobre o próximo, como o que é equacionado neste projeto ou o que Paul Virilio sugere ao questionar “que mais acrescentar, senão que inventámos depois a televisão e a realidade de um espaço virtual suscetível de nos permitir interagir à distância, e isto qualquer que seja o afastamento daquele que nos está próximo. Deveremos nós, amanhã, “*amar o nosso distante como a nós mesmos?*”.”(Virilio, 2000: 97).

produção sistemática e consecutiva de trabalho. Apresento os conceitos face aos quais se estabelecem as normas que gerem e organizam as rotinas - o de comunidade (que surge entre os grupos sociais) e o de tempo (que é o do trabalho e o do mercado mundial) - para situar a relação do território privado proposto no meu projeto artístico com o território público, no qual o meu mapa é recebido.

Nesta tese, o cotidiano é entendido como a repetição de gestos e movimentos que são os das práticas de rotina quotidiana. A sua repetição diária instaura automatismo no desempenho prático e estabelece normas que definem o que esses gestos e movimentos são e como devem ser realizados, permitindo-lhes assegurar, a quem os desempenha, uma rapidez mecânica.

Os gestos e movimentos repetidos constituem respostas físicas a necessidades vitais e a estímulos criados pelas situações que vão surgindo na vida diária. Além disso, inseridos no contexto social e cultural onde cada indivíduo habita, esses gestos e movimentos foram sendo regulados por normas e automatizados no sentido de se banalizarem. A experiência do presente é a circunstância vivida sendo a sua memória, individual e coletiva. Esta dualidade concorre para o encontro de linhas comuns de atuação, que regulam em cada lugar e tempo as repetições que definem o cotidiano.

O sentido etimológico latino do vocábulo ‘repetir’ estabelece a ligação entre o conceito de cotidiano como repetição e o meu projeto artístico, remetendo para *repetere*, que é o procurar atingir ou alcançar de novo, o reconduzir ou voltar a trazer, o fazer voltar, o retomar, o recomeçar; o narrar remontando a ou a partir de e o retomar pelo pensamento, evocando, reivindicando ou reclamando (Cunha, 1997). A repetição de gestos e movimentos, implícitos nas rotinas quotidianas, instaura o mapa²⁸. O mapa compreende o retomar, o reconduzir e o evocar, por diversas vezes, a afirmação do território, desenhado como espaço do gesto espontâneo, automático, que surge em consonância com os impulsos fornecidos pela vida diária.

O automatismo da resposta espontânea que permite ao homem continuar a viver, está relacionado com a sua condição animal. Conservamos muito dele no nosso espaço privado, no qual fazemos a gestão pessoal do tempo e das tarefas a realizar no âmbito das rotinas diárias, que são uma repetição de gestos, procedimentos e hábitos de fazer as coisas da mesma maneira e de forma constante. Neste espaço, há um tempo próprio que é o que cada indivíduo precisa ou decide usar para desempenhar

²⁸ Cf. análise do conceito de repetição no meu projeto artístico, pp. 43-51 da tese.

cada prática cotidiana. Mas quando o mapa do cotidiano é trazido para o espaço público, é confrontado com as normalizações das repetições de gestos e movimentos que definem as rotinas cotidianas perante as coletividades (sejam famílias, grupos ou comunidades mais alargadas) que povoam esse espaço. No espaço público há normas que estabelecem a forma como essas repetições devem acontecer e o tempo que isso pode ou deve demorar. O tempo prevalece como uma convenção que é estabelecida por consensos, entre uma maioria encontrada no grupo.

Definir o cotidiano como repetição, no contexto do mapa do cotidiano que proponho, é por isso, considerá-lo estruturado por essas repetições presentes no espaço público. Esse contexto de repetição tem que ser analisado e entendido mediante a identificação do que está normalizado e estabelecido enquanto padrão nas práticas diárias desenvolvidas nos grupos a que cada indivíduo pertence e no seu contexto temporal de existência. Ao nível desses grupos, tais como a comunidade local e as famílias inseridas nessa comunidade, existem afinidades e elementos partilhados inerentes à pertença a esses grupos, que está, por sua vez, ligada aos laços familiares, à partilha do mesmo espaço habitado e das mesmas práticas sociais. Como o próprio conceito de cultura sugere, a pertença a um mesmo grupo cultural implica a partilha de elementos, já que ela é um fenómeno coletivo (Hofstede, Jan Hofstede, Minkov, 2010). No entanto, ao longo da vida, os indivíduos vão alargando o leque de grupos culturais em que se integram como consequência da diversificação das suas rotinas e dos movimentos desenvolvidos no seu quotidiano.

A normalização de práticas cotidianas no seio de uma comunidade é regulada pela relação que os seus membros estabelecem com o tempo e a memória. A relação com o tempo é definida pelas repetições desenvolvidas face à circunstância diária do próprio indivíduo ou do grupo, associada à sua localização no espaço e no tempo.

Neste estudo, é considerada a circunstância diária do indivíduo ou do grupo, definida por Ortega Y Gasset, como a circunstância atual do tempo vital:

Diz-se, por exemplo, que isto ou aquilo não é próprio da altura dos tempos. Com efeito: não o tempo abstrato da cronologia, pois todo ele é chão, mas o tempo vital, aquele a que cada geração chama 'o nosso tempo' (...), cada qual sente com maior ou menor nitidez a relação em que a sua própria vida se encontra com a altura do tempo em que transcorre. (Ortega Y Gasset, 1989: 52).

O conceito de circunstância presente é relativo ao horizonte ou repertório de possibilidades que a vida diária apresenta ou propõe a cada indivíduo e ao grupo

enquanto coletivo. Essas possibilidades vão definindo em cada momento o mundo do indivíduo e o do grupo a que ele pertence. Face ao seu horizonte de possibilidades, cada um vai tomando decisões que vão definindo formas de agir e opções de vida, e o grupo vai elegendo resoluções que decidem o modo efetivo da existência coletiva. Nas crônicas que publicou num jornal madrileno a partir de 1927, Ortega y Gasset referiu-se ao crescimento da vida do 'homem-massa' que se verificou na dimensão de potencialidade, que se tornara significativamente maior (Ortega y Gasset, 1989).

Neste contexto, assistiu-se a um aumento do repertório de possibilidades de construção e entendimento da vida diária, face à dilatação do que se oferecia, ao consumidor para comprar, ao intelectual para investigar ou, entre outras áreas, ao artista para pensar, discutir e fazer. Com este aumento de possibilidades, as diversas atividades complexificaram-se, porque elas terminam sempre com decisões que constituem escolhas. O caminho delineado pelas escolhas de cada um encontra eco no tempo em que ele vive e atua. Ortega y Gasset (1989) referiu-se ao seu tempo como o que veio depois dum tempo de plenitude, para valorizar o tempo de caminho relativamente a esse tempo. No século XIX, o tempo que ficou denominado por 'cultura moderna', referia-se à plenitude e à sua aceção de tempo definitivo ou último, que coloca os anteriores como pretéritos, como referiu o autor:

(...) esses tempos plenos são tempos satisfeitos de si mesmos; às vezes, como no século XIX, hipersatisfeitos. Mas agora damo-nos conta que esses séculos tão satisfeitos, tão logrados, estão mortos por dentro. A plenitude vital autêntica não consiste na satisfação, no logro, na chegada. Já Cervantes dizia que 'el camino es mejor que la posada'. Um tempo que satisfaz o seu desejo, o seu ideal, é porque já não deseja mais nada, é porque secou o fontanário do desejar. Quer dizer que a famosa plenitude é, na realidade uma conclusão. Há séculos que, por não saberem renovar os seus desejos, morrem de satisfação, como morre o zangão afortunado após o voo nupcial. (Ortega y Gasset, 1989: 54-55).

O conceito de caminho está presente no meu mapa do quotidiano, revelando-se como a tendência espontânea para gerar movimento, que surge desde logo nas práticas quotidianas, associado a escolhas que se vão fazendo perante as possibilidades de vida em cada momento²⁹.

A relação dos membros da comunidade com a memória também é pessoal e/ou partilhada em termos coletivos. Essa memória vai sendo desenvolvida desde a

²⁹ No meu projeto artístico, cada desenho é uma parte deste caminho na medida em que ele não visa atingir uma leitura fechada. Ele é uma sucessão de passos ou 'jogadas' no território diário.

infância, sendo olfativa, visual, tátil, auditiva e emocional, porque é relativa aos gestos desempenhados pelo corpo ao relacionar-se com os outros, os lugares e os objetos.

A memória pessoal refere-se ao que vai sendo construído a partir das vivências quotidianas, integrando as repetições presentes nas rotinas. A memória delas concretiza-se no automatismo e naturalidade com que cada um de nós realiza diariamente gestos, procedimentos e movimentos.

A memória que partilhamos coletivamente é relativa ao que é cultural e historicamente adquirido pelos membros da comunidade, como síntese de vivências e do desempenho repetido de práticas quotidianas ao longo de várias gerações.

O espaço surge neste contexto enquanto suporte, agente e contentor de memórias face à imagem de permanência e estabilidade que elas nos oferecem.

Halbwachs defende que este é o suporte ideal para as nossas memórias, tanto coletivas como individuais. A organização material do espaço aparece assim como uma espécie de garante da manutenção e da transmissão da memória do grupo. Primeiro, porque o grupo 'molda' o espaço, ao mesmo tempo que se deixa 'moldar' por ele. (Silvano, 2010: 19).

A relação entre a experiência das repetições diárias e a sua memória implica, por isso, afetividade na construção mental do quotidiano. Estas relações de sentido e de afetividade implicadas na definição de quotidiano são relevantes nas dinâmicas dos grupos sociais, contrapondo a memória coletiva às memórias individuais. As memórias individuais colocam o indivíduo em contraponto com as memórias partilhadas pela comunidade ou grupo a que cada um pertence e, a uma outra escala, com a memória partilhada pela própria espécie humana, servindo a cada indivíduo para estruturar a sua perceção, entendimento e maneira de agir no quotidiano³⁰. As lógicas de sentido e de atuação definidas por cada indivíduo não são isentas de afetividade porque são criadas em relação com as memórias referidas.

A repetição, considerada enquanto processo para retomar algo pelo pensamento, põe em relação a experiência de vida no mundo e a memória dela. A experiência de vida, particular ou coletiva, é sempre considerada no contexto da

³⁰ Giorgio Agamben, refere-se à forma como João de Salisbúria cita o termo *maneries*; encontrando a sua etimologia a partir de *menere*, que significava permanecer; para destacar a maneira, a par com o género e a espécie, como elemento definidor de singularidade, capaz de constituir, para cada indivíduo, uma segunda natureza. A maneira de proceder de cada um, define-o enquanto indivíduo, mas define também o seu género e espécie (Agamben, 1993: 28-30).

comunidade que a promove. Essa contempla as singularidades relativas aos modos próprios de viver de cada indivíduo, mas também lhe serve de padrão e, servindo de padrão, que a comunidade permite ao indivíduo e aos seus outros membros poderem aferir as singularidades de vida de cada um. Esta padronização é relevante porque permite identificar o acaso e o desvio como formas de alterar as repetições padronizadas no quotidiano, como mais adiante explicitarei.

É na condição de pertença e de identificação face a um grupo e aos hábitos adquiridos (que são o *modus operandi* que ganha visibilidade nas práticas de rotina predominantes na comunidade) que cada indivíduo, não deixando de ser único (com práticas de rotina pessoais adaptadas aos seus interesses próprios), é capaz de se sentir parte de uma comunidade, reconhecendo-se ao identificar-se com ela.

Notou Certeau, referindo-se à teorização de Bourdieu, que:

Como a imagem tradicional das sociedades primitivas e/ou camponesas, nada aí se mexe, nem a história, salvo o que ali é gravado por uma ordem estranha. A imobilidade dessa memória garante à teoria que o sistema sócio-económico será fielmente reproduzido nas práticas. E por isso não é a aquisição ou a aprendizagem (fenómenos visíveis), mas o adquirido, o *habitus* que desempenha aqui o papel central: ele sustenta a explicação de uma sociedade pelas estruturas. (...) este círculo passa de um modelo construído (a estrutura) a uma realidade suposta (o *habitus*), e desta a uma interpretação dos factos observados (estratégias e conjunturas). (Certeau, 2012: 119).

O trabalho diário, seja em casa ou num outro lugar como uma fábrica, um escritório ou, entre outras possibilidades, o ateliê de um artista, é uma das formas de organização dos dias, estabelecendo uma rotina que define o quotidiano de cada um. O confronto de rotinas de trabalho no seio de cada família ou a um outro nível, no seio de uma comunidade, permite aferir um padrão (social e económico) a partir do qual é possível definir o quotidiano.

Os horários de trabalho geralmente obedecem a uma lógica de repetição cíclica, que varia consoante a especificidade do trabalho desenvolvido. A repetição de rotinas quotidianas inerente a essa lógica integra também momentos de paragem, apoiados nos ciclos de tempo naturais, que vão desde o dia e a noite, à sucessão de estações do ano. Os ciclos naturais estão na origem das convenções que organizam a contagem do tempo (horas, dias, meses, anos, etc.) e das combinações de períodos de tempo de trabalho e de descanso. As pausas implicam um retorno ao período de trabalho. As rotinas quotidianas de trabalho são relevantes pela forma como o homem

desenvolveu a noção de sociedade como produto da sua própria história. O homem estruturou a noção de história como parte da história natural e “inversamente, esta história natural não tem outra existência efetiva senão através do processo de uma história humana.” (Debord, 2012: 81).

A experiência do lugar entre os povos nómadas estava já indexada à relação com o tempo, porque eles reencontravam condições geográficas de morfologia do território semelhantes a cada passagem pelos lugares, mas a fixação das sociedades em espaços que estabilizaram como lugares, com o processo de sedentarização, possibilitou um ordenamento urbanístico, social, político e económico que veio a estar relacionado com a valorização do trabalho enquanto novo modelo de organização do tempo. O anterior regresso temporal a lugares semelhantes, com a sedentarização, passou a ser o regresso do tempo num mesmo lugar, acontecendo através da repetição de uma série de gestos e procedimentos. O tempo passou a ser entendido de acordo com lógicas de produção de trabalho e de acumulação de mercadorias, tendo-se tornado irreversivelmente o tempo da produção.

O princípio do trabalho como lógica de produção que permitiu a acumulação de produtos ou mercadorias, esteve associado à passagem da pastorícia nómada para a agricultura sedentária. Com a valorização da produção e do capital associado ao trabalho, houve uma conseqüente desvalorização da organização de poder que se verificou nas sociedades pré-industriais, até à ascensão da burguesia.

A valorização do trabalho, que surgiu com a ascensão económica da burguesia e o conseqüente reconhecimento dessa ascensão, conduziu a que, no tempo regido pela produção, o trabalhador entrasse na história pela primeira vez:

O movimento constante de monopolização da vida histórica pelo Estado da monarquia absoluta, forma de transição para a dominação completa da classe burguesa, faz aparecer na sua verdade o que é o novo tempo irreversível da burguesia. É ao *tempo do trabalho*, pela primeira vez liberto do cíclico, que a burguesia está ligada. O trabalho converteu-se com a burguesia, em *trabalho que transforma as condições históricas*. A burguesia é a primeira classe dominante para quem o trabalho é um valor. (Debord, 2012: 90).

Atualmente, a repetição presente nas rotinas quotidianas tem que ser analisada e entendida no contexto de um tempo que é regido pela estrutura capitalista dominante e pelos requisitos que vão surgindo por parte da produção económica. Por

isso, a repetição é regida por uma lógica em que o tempo é globalmente unificado pelo mercado mundial (Anjos, 2005).

A crescente industrialização e os avanços no domínio tecnológico, que ocorreram entre os séculos XVIII e XIX, no contexto da Revolução Industrial, afirmaram-se como valores determinantes para a redefinição do quotidiano porque impuseram ao homem o ritmo da máquina no trabalho realizado. As práticas quotidianas, que acompanhavam o crescimento do mercado económico e da produção em série na qual participavam as máquinas e, que eram cada vez mais dispositivos automáticos, passaram a definir-se por repetições de gestos e movimentos abstratos. Esta tendência era também veiculada pelos meios de comunicação social e concretamente pela publicidade. A massificação de imagens, com o aumento das possibilidades de as produzir e divulgar, ampliou o número e o ritmo do seu visionamento³¹.

Assim, a repetição gera verdade e regras ao ser implementada nos procedimentos inerentes às rotinas diárias. No seio de uma comunidade, os procedimentos que se repetem diariamente, são assumidos pelos seus membros como regras. Por isso, em cada comunidade estão presentes diversos pressupostos que se assumem como tal.

No século XX, a repetição estava presente em práticas quotidianas e procedimentos de rotina que tendiam a ser globalmente uniformizados. Autores como Guy Debord refletiram sobre a forma como o consumo e a sobrevivência económica passaram a gerir as rotinas de trabalho quotidiano, tendo-as desligado da ordem natural do tempo. As rotinas passaram a ser desenvolvidas segundo uma lógica lucrativa de produção de trabalho alienado, consonante com a sociedade que passara a valorizar imagens e representações da sua vida, em detrimento de a viver realmente. “Toda a vida das sociedades nas quais reinam as condições modernas de produção se anuncia como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era diretamente vivido se afastou numa representação.” (Debord, 2012: 9).

A repetição sintetiza, na definição do quotidiano, a relação da existência diária com o uso do espaço e do tempo que ela pressupõe. Permitindo retomar ideias e conceitos na gestão da vida diária, a repetição é comum às diversas teorizações do quotidiano. Na esteira do conceito de alienação de Marx, Lefebvre e Guy Debord

³¹ Os gestos mecânicos e o ritmo da máquina, impostos ao Homem, foram retratados em filmes como *Tempos Modernos* (1936) de Charlie Chaplin.

essas teorizações referiram-se ao cotidiano enquanto repetição de gestos sem sentido. Contudo Michel de Certeau centrou na ideia de repetição o sentido de transformação que define a vida diária. Esse sentido aponta o alcance de diferença, que é a diferença criativa, do mundo da intensidade, definido por Gilles Deleuze (2000), assunto que desenvolvo no próximo sub-capítulo.

1.2. O cotidiano: acaso e desvio

Nos sub-capítulos relativos à presença de acaso e desvio no cotidiano e na produção artística, analiso estes conceitos como modos através dos quais as repetições quotidianas são alteradas, estabelecendo relações entre eles e o seu enquadramento no universo da produção artística. Partindo do sentido de uso comum desses conceitos no cotidiano, investigo a sua presença nas práticas artísticas considerando o paralelismo entre o conceito de jogo humano, presente na vida diária como parte dela, e o conceito de jogo ideal, associado à prática artística como o que não visa senão jogar, não procurando obter respostas (Gilles Deleuze, 2000).

Associo vida diária, arte e jogo porque oscilam constantemente entre o cumprimento de normas e a sua transgressão, aproximando-se. Ou seja, relaciono-as através da antítese estabelecida entre o rigor e cumprimento de regras (que no jogo, nas práticas quotidianas e nas artísticas conduzem a repetições e rotinas) e as formas pelas quais essas regras e a sua repetição, são alteradas.

Partindo dessas alterações às rotinas e aos protocolos que as definem, analiso o acaso e o desvio em obras criativas de poetas e artistas, em cuja obra se sobrepõem e misturam práticas quotidianas e criativas: *Un coup de dés jamais n'abolira l' hasard* (1914), de Stéphane Mallarmé; *Exposition Littéraire Autour de Mallarmé: Marcel Broodthaers à la Deblioudebliou/S* (1969), de Marcel Broodthaers; *Snare-Picture* e *Snare-Picture Squared* (iniciadas na década de sessenta do século XX), de Daniel Spoerri; *La mariée mise à nu par ses célibataires, même - Le Grand-Verre* (1915-23); *Readymade Malheureux* (1919) e *Trois Stoppages-Étalon* (1913-1914), de Marcel Duchamp; *Élevage de Poussière* (1920), de Man Ray.

- Acaso e desvio

O cotidiano é definido pelo seu caráter repetitivo e intencional baseado em regras inerentes às práticas de rotina. O acaso, pelo contrário, implica o não-intencional, o imprevisto ou o não-controlado, seja ele oriundo de condições atmosféricas e de comportamentos espontâneos da matéria, ou gerado pela alteração de procedimentos e protocolos no desempenho das rotinas. As situações resultantes da alteração deliberada de regras inerentes a esses protocolos são desvios que conduzem, muitas vezes, ao acaso, porque essas alterações podem ocasionar gestos automáticos que constituem respostas não pensadas e não intencionais face a estímulos ou situações inesperadas.

Relaciono o automatismo do gesto e o acontecimento presente com o acaso. Associo também o controlo e planeamento da ação, relativos ao momento presente e aos projetos de organização de ações futuras, com o desvio. Neste mapa do quotidiano, o acaso e o desvio constituem provas da presença humana no território, garantindo que ele é habitado. A habitação do território vai sendo referenciada e plasmada nas alterações às rotinas instituídas no dia a dia e no tempo presente dos acontecimentos que o determinam. Essas alterações produzem diferença e vão sendo integradas no mapa que venho a definir como elementos que ampliam, redefinem o seu desenho e também integram a sua legenda.

1.2.1. Acaso

O acaso deriva do latim *casus*, sendo relativo ao conjunto de pequenas causas independentes entre si, que se prendem a leis ignoradas ou mal conhecidas, e que determinam um acontecimento qualquer. No século XVI, o termo viria a dar origem ao adjetivo casual, que era relativo ao fortuito ou acidental (Cunha, 1997).

As rotinas pressupõem repetições, cuja cadência cíclica vai sendo desafiada por fatores de diversa ordem que quem as desempenha não controla. Esses fatores podem ser oriundos do tempo atmosférico, da época ou estação do ano em que são desenvolvidas, de características físicas do lugar onde cada indivíduo vive e trabalha ou, entre outros, do comportamento ou reações dos materiais usados no desempenho dessas rotinas, quer face à forma como são usados, quer quanto à sua resistência à passagem do tempo.

O acaso infiltra-se na rotina de forma inesperada e não controlada, alterando as condições particulares de tempo, como a ocasião em que a prática é regularmente efetuada e a oportunidade concreta na qual ela pode ser realizada. O acaso irá também alterar as condições pessoais relativas a quem desenvolve a rotina, tais como a predisposição, a vontade e até a disponibilidade para a concretizar. Mas, há acaso também no gesto rotineiro e imponderado que surge em resposta a um hábito ou ao impulso gerado pela ocasião. A lavagem diária de alimentos para serem cozinhados e ingeridos, que é uma prática de rotina diária, é relativa a ações organizadas por regras ou normas que estabelecem como eles devem ser lavados. Contudo, o automatismo dos gestos conduz a que eles sejam lavados sem pensar, abrindo-se ao acaso. Esses gestos surgem de forma intuitiva e automática, em resposta a situações concretas. O cumprimento das regras pode a qualquer momento ser interrompido (alterando a forma como os procedimentos que integram a rotina são desempenhados) mediante o acaso de um acontecimento inesperado que surge relacionado com o contexto específico, que é o das condições da existência particular. As situações de acaso estão relacionadas com as variantes que se oferecem em cada situação particular a quem está a desempenhar uma tarefa, e também com as circunstâncias temporais concretas de cada acontecimento³².

Neste contexto, considero dupla a presença do acaso no processo artístico, decorrendo de acontecimentos inesperados que, numa fase inicial, são exteriores ao processo de produção artística mas que vêm a ser reconhecidos como sua parte integrante ou, resultante de um desvio inicial. Motivado ou aproveitado pelo artista como resultado de ações deliberadas nas quais incorre em usos diferentes dos que estão estabelecidos por normas de uso dos *media* e dos materiais, o desvio introduz no processo de trabalho, a possibilidade de ser surpreendido por acasos. Nessa situação, esses procedimentos desviantes, ao serem deliberados, passam a fazer parte do processo criativo.

Na primeira situação, o acontecimento imprevisto é relativo a condições exteriores à intervenção do artista, por isso, ele não é controlado, nem esperado, mas é reconhecido enquanto matéria-prima de trabalho ou como parte integrante do seu desenvolvimento, sendo aceite e integrado na obra.

³² Leia-se acontecimento como o que deriva de acontecer, suceder e sobrevir (Cunha, 1997).

Na segunda situação, o acaso é relativo a um desvio gerado pelo artista. Também integra surpresa e uma margem de acontecimentos imprevistos, que decorrem de formas de indisciplina no uso da matéria e do *medium* mas, nesta situação o artista controla uma intencionalidade inicial relativa ao uso diferente de materiais e de *media*.

Estas duas situações, no processo artístico, à semelhança do que acontece no decurso da vida diária, misturam-se face a motivações e contextos comuns a ambas, associando acaso e desvio.

1.2.2. Desvio

Referindo-se à intencionalidade da introdução de alterações nas repetições que definem o quotidiano, o desvio pode constituir um modo de afirmação de individualidade. Pensado como conjunto de práticas e procedimentos de uma comunidade, conduz a que possamos estar perante uma contracultura, que ao subverter os modos de usar, fazer e consumir presentes nas rotinas, resiste às normas, hábitos e até leis que prevalecem num determinado lugar e tempo (Certeau, 2012)³³.

A aparência de cada lugar reflete os modelos de vida presentes denunciados pelas práticas de rotina comuns nesse lugar. No entanto, há sempre espaço para exceções. As contraculturas que surgem no âmbito das práticas de rotina diária, resistindo até a regimes de tendência totalitária, ao fazer prevalecer as suas próprias representações ou adaptando as que lhes são impostas de forma a que elas se ajustem aos seus paradigmas culturais e emocionais, não constituem necessariamente um desvio porque possibilitam aos usuários e consumidores subverter, de forma criativa, as rotinas e usos dos produtos massificados, mantendo essas rotinas, mas para alcançar resultados diferentes. Esses resultados, que são formas de viver particulares, são desenvolvidos de acordo com as suas culturas e tradições pessoais. Por isso, a presença e circulação de determinada representação de um código de promoção

³³ Segundo o autor, o desvio instalado numa comunidade tende a gerar uma contracultura porque no seio de cada comunidade há processos mudos que são relativos aos modos pessoais de viver e às formas criativas que cada um desenvolve adaptando às suas tradições e cultura o uso e consumo de produtos massificados. Em termos individuais, esses processos mudos (formas próprias de usar, consumir e atuar rotineiramente) são marcas de singularidade ou individualidade. Em termos coletivos, o desvio é relativo à forma como o uso e consumo conduz a produzir ou fabricar resultados culturalmente diferentes e a alterar, de forma intencional, rotinas diárias. Nestes casos, a repetição que caracteriza essas práticas, conduz à diferença. (Certeau, 2012).

socioeconómica pode não indicar necessariamente o que ela é para os seus utilizadores. Só é possível entender esse fato, analisando a manipulação que os utilizadores fazem dessas representações para criar algo próprio, ou seja, a sua maneira de fazer, partindo do vocabulário e sintaxe adquiridos. Estes processos silenciosos, que constituem desvios, estão na base da organização sociopolítica de cada lugar-tempo e, a limite, compõem uma rede de antidisciplina (Foucault, 2000), na qual as práticas de rotina se revelam como operações multiformes e fragmentárias. A capacidade inventiva e criativa destas respostas manifesta-se em soluções práticas de sobrevivência, que incluem decisões banais como o que comprar no supermercado considerando o enquadramento económico, o que é preciso para a casa e a estrutura do agregado familiar, e também decisões que constituem escolhas de vida, que implicam soluções próprias de fazer, proceder, produzir, utilizar ou consumir (Certeau, 2012). As maneiras de fazer desenvolvem consumos utilitários e combinatórios, colocando em jogo maneiras de pensar e de atuar³⁴. Cada indivíduo habita um lugar, de forma singular ainda que o faça a partir de uma mesma base comum, imposta pelas normas da comunidade presente nesse lugar.

A criatividade é fundamental no processo de vida diária e está relacionada com as possibilidades de instituir desvios, na medida em que é através dela que cada indivíduo consegue instaurar pluralidade e singularidade no quotidiano.

O quotidiano como repetição, estruturante e definidora de padrões culturais, de identidades e de reconhecimento de lugares, permite identificar a diferença e o desvio, definidos pelas alterações intencionais nessas repetições.

A afirmação e preservação da individualidade do homem comum, levou Raoul Vaneigem a referi-lo como sobrevivente face às limitações de regras culturais, sociais e económicas que consegue subverter de forma a poder realizar-se pessoalmente (Vaneigem, 2006)³⁵.

³⁴ Essas maneiras intervêm primeiro num campo de ação que as regula que é o das estratégias, mas introduzem formas de tirar partido das imposições presentes. As maneiras de atuar comportam um segundo nível que subverte as normas das rotinas estratégicas, porque articulam procedimentos diferentes e interferentes, que correspondem às táticas que cada um adota de forma criativa e particular.

³⁵ No contexto das práticas artísticas situacionistas, segundo as quais havia que proceder à transformação ininterrupta do meio urbano, recorrendo ao urbanismo e à arquitetura como ferramentas para revolucionar o quotidiano, Raoul Vaneigem defendeu o desenvolvimento de uma atitude subversiva por parte do homem comum, direcionada para a reconstrução de um movimento revolucionário internacional que visava alcançar realização pessoal. O autor caracterizava o poder como uma soma de restrições face às quais a individualidade era impossível, sendo resolvida pelas instituições de poder que se assumiam como formas de mediação universal. Estando o poder associado

O poder não pode assegurar verdadeira criatividade. (...) O laboratório de criatividade individual transmuta os metais mais vis da vida quotidiana em ouro através de uma alquimia revolucionária. O objetivo primordial é revelar a consciência escrava, a consciência da impotência, ao libertar o poder magnético da criatividade; essa impotência é magicamente libertada enquanto a energia criativa avança, serenamente genial na sua autoconfiança. (Vaneigem, 2006: 193)³⁶.

A construção da individualidade e da identidade coletiva é relacional porque o indivíduo inscreve na sua existência pessoal contatos e relações sucessivas com outros indivíduos, alargando consecutivamente os seus círculos de relações ao longo da vida. Nesses círculos de relações, os patamares de afirmação de individualidade e os de pertença à comunidade, sendo subjetivos, variam de pessoa para pessoa, revelando-se em planos concretos da realidade, ao nível das práticas quotidianas³⁷. A este nível, as repetições das rotinas e a subversão relativa ao seu cumprimento, mas ajustado à individualidade, estão relacionadas com a forma como cada indivíduo se apresenta face ao grupo, desenvolvendo uma performance comportamental junto dos que com ele convivem, tornando-se credível (Goffman, 1990). Certeau referiu-se a essa possibilidade de alcance de realização pessoal através da capacidade operativa das práticas de desvio porque elas permitem criar alterações deliberadas nas práticas de rotina quotidiana. A criação anónima responde a essa necessidade pessoal, através da promoção de modos criativos próprios, capazes de cumprir as tarefas associadas às rotinas diárias, de maneira a que elas se ajustem às necessidades e exigências particulares (Certeau, 2012). Os ajustes e perturbações causadas por essas adequações a exigências particulares são desvios relevantes porque, quebrando as rotinas, pressupõem a sua existência, como salientou José Machado Pais (1986), referindo-se ao contexto de ritualização do quotidiano, que é considerado do ponto de vista da sociologia da vida quotidiana. O autor notou que “não é apenas importante aquilo que fixa as regularidades da vida social; é também importante aquilo que as perturba”

a regras que estruturavam e definiam jogos de sedução e aparências, o homem via-se confrontado com uma impossibilidade de realização, ficando sujeito a uma condição de sobrevivência doente.

³⁶ “Power cannot enlist true creativity. (...) The laboratory of individual creativity transmutes the basest metals of daily life into gold through a revolutionary alchemy. The prime objective is to disclose slave consciousness, consciousness of impotence, by releasing creativity's magnetic power; impotence is magically dispelled as creative energy surges forth, genius serene in its self-assurance”.

³⁷ "Culture is always a collective phenomenon, because it is at least partly shared with people who live or lived within the same social environment, which is where it was learned. Culture consists of the unwritten rules of the social game. It is the collective programming of the mind that distinguishes the members of one group or category of people from others". (Hofstede, Jan Hofstede, Minkov, 2010: 6).

(Pais, 1986). Na análise, que faço neste estudo, no contexto da produção artística esta estratégia de tensão que põe em discussão conceitos e hábitos instituídos é um elemento relevante para o discurso dos artistas e para o articular com a sua experiência do dia a dia.

1.2.3. Prática artística: acaso e desvio

No contexto da aproximação entre arte e cotidiano aqui considerado, o trabalho artístico funciona como mapa que associa acasos que surgem no decurso das vivências diárias com desvios implementados nos processos de trabalho. O modo como essa associação surge, constitui a oportunidade operativa das obras que desenvolvi no projeto artístico da tese e, também das que convoco para esta fase de estudo.

Para o entendimento do modo como o acaso se infiltra nas rotinas, quebrando e alterando as repetições que as constituem de forma incontrolada e não programada, recorro à noção de jogo, que enunciei como parte estruturante do cotidiano.

As regras, por princípio, definem o jogo, sendo fundamentais para que ele possa acontecer. De forma idêntica, um conjunto de normas intrínsecas às práticas quotidianas, organizam-nas sendo repetidas de forma sistemática e rotineira. Cada indivíduo precisa de regras para, com base no seu automatismo atuar diariamente, podendo subvertê-las. Nas práticas artísticas acontece o mesmo, na medida em que cada artista define e estabelece regras e limites para a sua práxis, que lhe permitem trabalhar.

As especificidades de cada jogador são as próprias de cada indivíduo que desempenha determinada prática. No jogo, como na vida comum e na arte, cada indivíduo emprega essas especificidades, alterando o rigor das regras ao introduzir no quotidiano elementos de cariz aleatório que geram acasos. As variantes relativas aos jogos de azar têm que ver com as condições particulares que surgem, de forma involuntária, que são inúmeras, constantes e conduzem a situações de imprevisibilidade que, nestes casos, são relativas ao resultado. Na produção artística, alguns acontecimentos resultantes dessas situações traduzem-se na produção de obras. Os gestos que ocorrem nessas situações são automáticos porque, pensando no exemplo do jogo, constituem reflexos face à tensão gerada pela situação da jogada.

Além disso, ao comparar concretamente jogo e arte, é preciso ter em conta que “toda a arte é experimentação e que, por sua vez, toda a experimentação depende do acaso” (Leal, 2009: 32) sendo o acaso um mecanismo de indeterminação na prática artística, as obras que convoco para clarificar esse conceito, o de desvio e as relações entre eles, podem ser consideradas exemplos de aceitação e integração do que possa surgir de não-controlado e imprevisto e também explicitam o modo pelo qual a repetição inerente às práticas de rotina é deliberadamente alterada.

Apoiando-me em Gilles Deleuze (2000), associo o jogo humano às práticas de rotina quotidiana e o jogo ideal às práticas artísticas: quando as primeiras são mapeadas através do discurso artístico, tornam-se coincidentes no território do quotidiano que esse mapa apresenta, ligando e associando ações fragmentárias. Associadas, essas ações perdem o sentido de jogo humano para adquirirem o de jogo ideal, inserindo-se no campo especulativo e intensivo, que Deleuze aproxima da ideia de eterno retorno (Deleuze, 2000)³⁸.

No mapa que venho a apresentar, os acontecimentos diários, enquanto matéria-prima da arte ganham unidade como partes integrantes de um só território, que é o das especulações criativas. A arte tem um caráter problemático e especulativo que se identifica com o jogo ideal, mas o seu lugar é o mundo.

O jogo humano é o que diz respeito às tentativas ou lances concretos que, muitas vezes, são relativos ao próprio desempenho de cada indivíduo, porque ele relaciona-se com o mundo segundo uma lógica de causa-efeito. As práticas de rotina, desempenhadas por cada indivíduo, condicionam a sua existência porque são relativas aos acontecimentos que ele produz. Este conceito de jogo pertence aos domínios do categórico, porque é relativo a acontecimentos concretos, e do hipotético porque se refere à existência de uma relatividade calculada que, mediante regras categóricas pré-existentes, está presente nas diversas jogadas ou nos lances distintos através dos quais cada indivíduo vai tentando ‘a sua sorte’, segundo uma lógica de tentativa-erro. Desta forma, no jogo humano há acaso mas ele surge fragmentado nos diversos lances, o que faz com que lhe seja subtraída a consequência devida ao cálculo de cada lance.

³⁸ “O eterno retorno nem é qualitativo nem é extensivo; ele é intensivo, puramente intensivo. Isto é, ele diz-se da diferença. É este liame fundamental entre o eterno retorno e a vontade de potência. Um não pode ser dito a não ser do outro. A vontade de potência é o mundo cintilante das metamorfoses, das intensidades comunicantes, das diferenças de diferenças, dos sopros, insinuações e expirações: mundo de intensivas intencionalidades, mundo de simulacros ou de ‘mistérios’”. (Deleuze, 2000: 392).

O jogo ideal não contempla qualquer cálculo de probabilidades, porque consta de um lance que é especulativo e, por isso, fatal e ganhador. Não haverá em arte lugar para um lance único e ganhador porque o lance absoluto pode ser pensado mas não pode ser executado na sua perfeição ideal, sendo, por isso, fundamentais na prática artística as ideias de repetição e de série, que constituem elementos fundamentais do acaso. De forma contrária ao jogo humano, o jogo ideal não tem uma existência real, só podendo ser pensado através do território criativo ou artístico no qual opera com a intemporalidade do acontecimento. O seu domínio é o do imperativo e do problemático, visto que a arte levanta questões, às quais não pretende responder senão com propostas de outras questões. É neste sentido que Deleuze refere que o resultado de cada lance desenha e distribui constelações-problemas (Deleuze, 2000). Também aqui se pode construir uma aproximação ao território da arte, no qual cada obra, assumida como um lance de jogo, inventa as suas próprias regras e, por isso, cada lance é qualitativamente distinto do anterior. Cada obra, mesmo que resultante de uma repetição (de procedimentos, de uma repetição de assunto ou, até de uma repetição formal), instaura a diferença sendo qualitativamente distinta e afirmando o acaso que contém como parte intrínseca dela própria. Pensando a obra de arte como jogo, todo o pensamento exprime um lance de dados³⁹ porque a obra de arte está liberta do cumprimento útil de tarefas, como as que são inerentes ao trabalho diário, face às quais a repetição visaria o alcance de resultados idênticos aos que anteriormente tinha possibilitado atingir.

O lance da arte, é capaz de problematizar a vida, constituindo um exercício de pensamento sobre o que afirma a distinção qualitativa da diferença face às repetições do quotidiano. A repetição na arte é intensiva na medida em que, em cada obra, tal como em cada lance de dados, a arte enquanto jogo ideal produz pensamento. Esse pensamento resulta da problematização do território das obras, que é gerado nos gestos e trânsitos diários, desenvolvidos como respostas automáticas a necessidades diárias. A repetição utilizada como procedimento artístico, gera autonomia no pensamento e consciência da existência do território do quotidiano, em que o próprio ato criativo e o pensamento podem surgir, como referiu Miguel Leal, ao refletir sobre o poema de Mallarmé “Un coup de dès jamais n'abolira le hasard”:

³⁹ Numa alusão explícita ao último verso do poema “Un coup de dès jamais n'abolira le hasard”, de Mallarmé.

Na medida em que “pensar é fazer um lance de dados”, há neste jogo divino – ou ideal, para utilizar a expressão já afinada por Deleuze –, neste jogo liberto da contingência e da necessidade demasiado humanas, qualquer coisa que o aproxima da mecânica do pensamento e da ideia de que se pode desejar o inesperado; de que se pode aceitar a fatalidade de uma autonomia do pensamento que faz o mundo, confirmando a potência e o real sentido, mesmo que inadvertido, da última linha do poema fundador de Mallarmé: *Toute pensée émet un coup de dès*. (Leal, 2009: 36).

O lance de dados a que corresponde a definição de pressupostos e normas que estruturam a ação diária ou que, na arte, enraiza procedimentos artísticos, não é inteiramente controlado porque não é possível anular a ação do acaso sobre essas definições de normas, na medida em que não se pode ultrapassar o automatismo do gesto diário (nas práticas de rotina quotidiana ou nos procedimentos artísticos) e também não se controlam totalmente os comportamentos das matérias.

“Un coup de dès jamais n'abolira le hasard” (1914), de Mallarmé

O poema de Mallarmé “Un coup de dès jamais n'abolira le hasard” (fig. 23) propõe a vida diária como espaço de jogo, face ao desenvolvimento de ações repetitivas (de tentativa-erro), nas quais o acaso incute sempre diferença⁴⁰ e o universo criativo surge como meio para alcançar a totalidade.

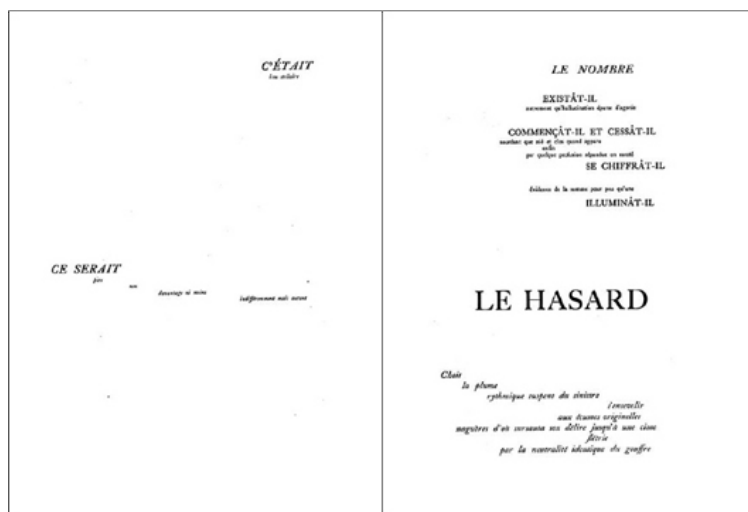


Fig.23 – Mallarmé - *Un coup de dès jamais n'abolira le hasard*, 1914.

⁴⁰ É partindo desse pressuposto que proponho como mapa do meu quotidiano um conjunto de representações de um mesmo objeto, que se constituem como parcelas diferentes da minha existência particular.

Trata-se de um poema visual, onde as palavras são simultaneamente usadas como elementos que constroem um texto que comunica uma mensagem e como elementos que constroem uma mancha gráfica. A mancha gráfica está em clara articulação com a afirmação de que todo o pensamento pode ser entendido como um lance de dados, pois ela é o resultado de uma colocação ritmada e casuística das palavras no seu suporte.

No poema de Mallarmé, o título, assumindo-se como uma constatação, vai surgindo ao longo das páginas, nas quais os espaços em branco se afirmam como espaços de paragem, idêntica à que acontece no tempo em que os dados são balançados na mão do jogador. Com esse gesto, ele espera alcançar uma união com o acaso do momento de os lançar, suprimindo a fragmentação de oportunidades infinitas que compõem o momento, tornando aquele lance ganhador.

Ao terminar o poema com a afirmação de que todo o pensamento exprime um lance de dados, o autor reforçou a convicção expressa no título, de que a obra é um lance ganhador, por ser relativo a uma totalidade. A totalidade é a que abrange o acaso como parte de um todo, no qual estão as ações intencionais e pensadas, os gestos automáticos e todos os comportamentos que são alheios à vontade do artista, mas que ele soube associar como um todo numa obra.

A repetição do jogo é aqui considerada como o que é relativo a uma produção criativa contínua, na qual o poeta procura sempre alcançar outra jogada criadora de pensamento. Depois de realizada, a obra autonomiza-se face ao pensamento do seu autor, propondo relações diferentes com os seus públicos que, dessa forma, também estabelecem analogias, a partir de um pensamento autónomo sobre a obra. Pensar será, por isso, como afirmou Deleuze a propósito de Mallarmé, lançar os dados.

O poema de Mallarmé permite pensar os lugares de vida diária como espaços de desenvolvimento de ideias e pensamentos, que se traduzem em sucessivas situações de tentativa-erro no desempenho de práticas. Esses lugares tornam-se vivos e presentes ao serem constantemente palcos de novos lançamentos de dados. Dessa forma, eles passam a ser capazes de transcender a erosão que o tempo lhes acrescenta. Um lugar no qual a vida permanece, continuando a ser habitado, torna-se capaz de superar a erosão porque a sua condição de lugar habitado lhe vai trazendo os investimentos de quem o habita, direcionados para sucessivas práticas que são tentativas de o ir ajustando às necessidades e desejos particulares e do grupo de pessoas, que em cada época o habita.

A procura de consensos para o sentido de ação investido diariamente em cada lugar, proposta pelo poema de Mallarmé, corresponde a um desejo de unificação que, na vida diária, é relativo à busca do seu sentido e, na arte é relativa à criação e concretização de obras. Em cada proposição artística há um encontro de consensos que é revelador do pensamento do artista.

Exposition Littéraire Autour de Mallarmé: Marcel Broodthaers à la Deblioudebliou/S (1969), de Marcel Broodthaers

A *Exposition Littéraire Autour de Mallarmé: Marcel Broodthaers à la Deblioudebliou/S* constitui uma revisitação do poema de Mallarmé, que resultou do desvio de sentido das circunstâncias que determinaram o poema.



Fig.24 - Marcel Broodthaers - *Un coup de dès jamais n'abolira le hasard*, 1969. Impressão em papel mecanográfico semitransparente, galeria Wide White Space.

Neste projeto expositivo, desenvolvido na galeria Wide White Space, o artista expôs várias obras das quais destaco três edições do poema de Mallarmé⁴¹. Uma edição foi realizada em placas de alumínio anodizado, outra em papel mecanográfico semitransparente (fig. 24) e a terceira era um catálogo em papel branco, no qual o artista reproduziu a capa da edição original do poema, de 1914. Na capa desse catálogo, o artista substituiu o nome do poeta pelo seu, a palavra ‘Poème’ pela de

⁴¹ A edição do poema usada como modelo para desenvolver as diferentes versões criadas por Broodthaers, foi a edição francesa original “Un coup de dès jamais n'abolira le hasard”, de Stéphane Mallarmé, publicado em 1914, pela Libreria Gallimard, de Paris.

‘Image’ e as siglas NRF pelos nomes das galerias que o editaram (Wide White Space Gallery/Colonia e Gal. Michael Werner/Anvers) (fig. 25). Além disso, no convite para a exposição, Marcel Broodthaers fez figurar uma fotografia do poeta Mallarmé, ao lado do seu nome e informações sobre a exposição e a sua *vernissage* (Decker, 1992).

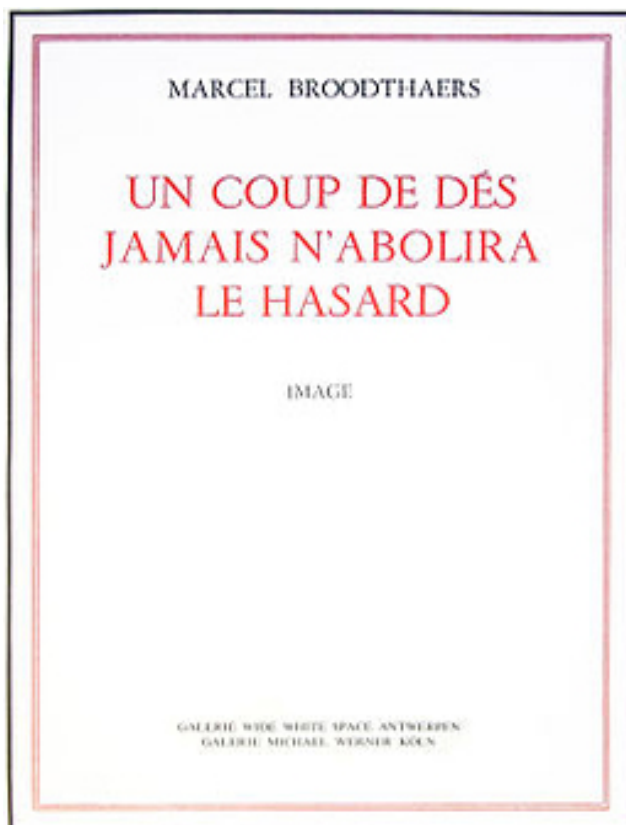


Fig.25 - Marcel Broodthaers - *Un coup de dès jamais n'abolira le hasard*, 1969. Catálogo editado pelas galerias Wide White Space, Colonia e Michael Werner, Anvers.

O poema de Mallarmé foi explorado como assunto de trabalho por Marcel Broodthaers que, nesta exposição, criou uma forma de reconhecimento do trabalho poético do autor como contributo para a integração do acaso e de uma nova estética intrincada no quotidiano. Relevância que, Broodthaers afirmou no texto manuscrito, que desenvolveu para a exposição na Galerie MTL, em Bruxelas, em 1970:

Mallarmé é a fonte da arte contemporânea... Inventa inconscientemente o espaço moderno (...) Um lance de dados. Seria um tratado sobre arte. O mais recente, o de Leonardo da Vinci, já perdeu a sua importância, pois concedia um lugar demasiado grande às artes plásticas e, adivinhamos hoje, aos seus senhores (os Médicis). (Broodthaers, 1992: 139)⁴².

⁴² “Mallarmé es la fuente del arte contemporáneo... Inventa inconscientemente el espacio moderno (...) Una tirada de dados. Sería un tratado sobre el arte. El más reciente, el de Leonardo da Vinci, há perdido

Nas obras que descrevi, Broodthaers reinterpretou visualmente o poema isolando a mancha que o texto ocupava na versão original para evidenciar a sua colocação ritmada e casuística nas páginas. Nestas obras, a integração e aceitação do acaso, já presente no poema, foi retomada e continuada por Marcel Broodthaers, que repetiu o ritmo da escrita original noutros suportes, potenciando novas situações de acaso. Os acasos tiveram lugar no momento da realização dessas obras que revisitam o poema e dilataram o seu tempo e o alcance da afirmação da sua existência. Extensão prolongada ainda pela leitura do poema na galeria, durante a exposição porque, com essa leitura, o artista também promoveu a integração de novos acontecimentos neste projeto.

O título continha um trocadilho com a pronúncia inglesa das iniciais do nome da galeria que acolheu a exposição. *Deblioudebliou/S* era relativo à transcrição em francês de *WWS*. Todo o trabalho exposto era contemporâneo, mas remetia o observador para um regresso a uma estética do passado, concretamente à que contextualizava o poema de Mallarmé.

Propondo-se repetir e percorrer o território criativo e quotidiano antes ‘habitado’ por Mallarmé, o artista reativou a sua funcionalidade.

Estas obras de Marcel Broodthaers resultaram de um desvio criativo que promoveu uma totalidade na qual estavam integrados, a repetição de procedimentos de Mallarmé e o tempo presente dos acontecimentos, tanto programados como oriundos do acaso.

Tableau-Piège/Snare-Picture e Snare-Picture Squared (iniciadas na década de sessenta do século XX), de Daniel Spoerri

As séries *Snare-Picture* e *Snare-Picture Squared* (fig. 26), do artista suíço Daniel Spoerri⁴³, convocam para este estudo a dimensão pacificadora das

su importancia, pues concedía un lugar demasiado grande a las artes plásticas y, lo adivinamos hoy, a sus señores (los Médicis).”

⁴³ Cf. Spoerri, D.. Website do artista. Obtido de

http://www.danielspoerri.org/web_daniel/englisch_ds/werke.htm

(consultado em 17-08-14) e Spoerri, D. (1990, mars au mai). Ouvres anciennes pour amateurs d’art 1960-1990. *Communiqué de presse du Musée national d’art moderne, Centre Georges Pompidou*. Obtido de

http://www.centrepompidou.fr/media/imgcoll/Collection/DOC/M5050/M5050_A/M5050_ARCV001_CMP-1995077.pdf (consultado em 17-02-14).

refeições e do estar à mesa, considerando-as espaços de socialização nos quais confluem acasos (que surgem no seio do automatismo e regulamentação que organizam gestos diários e práticas artísticas) e desvios (que decorrem da alteração das normas que os regulam).



- Fig.26 - Daniel Spoerri – *Snare-Picture*, iniciadas na década de sessenta. Objetos, restos de alimentação e mesas, fixos na vertical.

Em *Snare-Picture* e *Snare-Picture Squared*, Daniel Spoerri desenvolveu o que considerou ‘capturas’ de elementos, marcas e vestígios de circunstâncias e acontecimentos vividos. Como referiu o artista:

objetos encontrados em posições aleatórias, em ordem ou desordem (sobre mesas, em caixas, gavetas, etc) são fixados (“enlaçados”) tal como estão. Apenas o plano se altera: como ao resultado se chama imagem, o que era horizontal torna-se vertical. Por exemplo: restos de uma refeição são deixados na mesa onde foram consumidos e a mesa colocada na parede. Imagem-enlaçada enquadrada (imagem-enlaçada de uma imagem-enlaçada): as ferramentas usadas para fixar os objetos nesta imagem-

enlaçada são elas próprias enlaçadas com esses objetos, na posição que ocupavam em determinado momento “enlaçado.” (Spoerri, 1966: 181)⁴⁴.

Na sua maioria, as obras são recolhas diretas, de refeições realizadas com amigos. O artista fixou nas toalhas e tampos de mesas, loiças, talheres, garrafas, cinzeiros usados e, entre outros vestígios das refeições, restos alimentares, mantendo entre eles as relações de vizinhança, ordem e desordem, em que os encontrou. Rodou as mesas e os grupos de objetos, alimentos e vestígios, da horizontal para a vertical, fixando-os na parede para serem vistos pelo público (fig. 27). Com essa rotação deslocou-os do paradigma funcional para o estético.

O alcance destas séries estendeu-se a caixas, gavetas e outros tipos de suportes que o rodeavam diariamente. No desenvolvimento desse trabalho, o artista ampliou as suas recolhas e os encontros que assumiu e integrou no seu processo criativo, incluindo ferramentas usadas para fixar outros objetos, desenvolvendo as séries *Snare-Picture Squared*.



- Fig.27 - Daniel Spoerri – *Snare-Picture*, iniciadas na década de sessenta. Objetos, restos de alimentação e mesas, fixos na vertical.

Estas séries, relacionando arte e quotidiano, foram suporte teórico para o programa artístico de Spoerri, que teve eco no livro de artista *Topographie anécdotée du hasard* (cuja primeira edição data de 1962) (Spoerri, 1966)⁴⁵, que analiso para esclarecer o conceito de desenho como mapa (enunciado nesta tese).

⁴⁴ “objects found in chance positions, in order or disorder (on tables, in boxes, drawers, etc) are fixed (“snared”) as they are. Only the plane is changed: since the result is called a picture, what was horizontal becomes vertical” Example: remains of a meal are fixed to the table at which the meal was consumed, and the table hung on the Wall. Snare-picture squared (snare-picture of a snare-picture): the tools used to fix the objects in a snare-picture are themselves snared along with the objects, in the position they occupied at a certain “snared” moment.”

⁴⁵ O livro de artista *Topographie anécdotée du hasard* (1962), que analiso posteriormente neste estudo, foi realizado pelo artista por ocasião da sua primeira exposição na Galerie Lawrence, em Paris.

No processo de trabalho de Spoerri, a refeição, solitária ou partilhada, é simultaneamente considerada enquanto prática diária e artística, introduzindo necessariamente acasos relativos às diversas componentes que integra, tais como a qualidade e quantidade dos alimentos usados, o talento do cozinheiro e entre outros, a forma como a mesa é posta para cada refeição. Até porque, nesse processo, o espaço da mesa pode surgir totalmente reservado à refeição ou ser partilhado, por exemplo, por objetos relativos a outras práticas de rotina, realizadas em simultâneo.

Leio estas obras como totalidades nas quais os acasos e os desvios participam associando tempos (passado e presente) e memórias. Cada obra, fixando vestígios de uso e habitação partilhada de um mesmo território (de um mesmo lugar e de um mesmo espaço dentro desse lugar), adquiriu a dimensão de ‘prova’. Usando o *objet trouvé* em *assemblages*, estas obras trouxeram para a produção artística o reconhecimento de memórias familiares de uma domesticidade associada a refeições e ao universo da casa, enquanto desejo de lugar compatível com o conceito de pertença. Porque, embora a casa contenha referências emotivas e significados sociais, nos recentes modelos de vida diária, ela surge associada a um trânsito de partidas e chegadas que a tornou fragmentada. O próprio Daniel Spoerri morava num hotel. Por isso, como referiu Nikos Papastergiadis "O conceito de casa deve ser fundido com a prática de pertença. ‘A casa não é mais uma habitação, mas a história não contada da vida a ser vivida’. A casa deve ser vista como um verbo, e não como um substantivo que se refere ao lugar distinto.”⁴⁶(Papastergiadis, 2008: 72-73). Nesse sentido, as *assemblages* de fragmentos que constituem estas obras são figuras da ideia de casa e do modelo de quotidiano visado.

O desvio surge nos modelos referenciados nestas obras e no processo criativo que conduziu à sua realização, no qual, a par com o acaso relativo aos usos e consumos diários, a fixação de vestígios surgiu como procedimento artístico. Na associação do seu trabalho com o dia a dia, Spoerri considerou procedimentos de trabalho criativo os gestos que iam do cozinhar e preparar as mesas de refeições à fixação do que delas restava⁴⁷.

⁴⁶ “The concept of home needs to be fused with the practice of belonging. ‘Home is no longer a dwelling but the untold story of life being lived’. Home must be seen as a verb, rather than as a noun which refers to distinct place”.

⁴⁷ No contexto desta exploração plástica, o artista desenvolveu o que ficou conhecido como *Eat-Art*, tendo usado o cozinhar como procedimento artístico. Em 1963, Spoerri tornou-se chef na Galeria J,

Nessa relação entre vida e arte, na qual o acaso e o desvio surgem espontaneamente associados, as séries do artista podem ser entendidas como propostas de levantamentos topográficos de pontos relevantes do seu cotidiano. Proponho que os acasos, decorrentes desses acontecimentos variados, constituíram pontos notáveis a assinalar nesse território, porque se relacionaram com a diferença criativa nele encontrada, considerada no sentido proposto por Gilles Deleuze (2000).

Atendendo a que a diferença existe em quem observa ou analisa, e não na coisa em si mesma, os desvios usados pelo artista para dar a ver os vestígios referidos, produziram acontecimentos que interpelaram de modo diferente cada observador. A ideia de refeição remete para um mesmo conjunto de procedimentos que, no dia a dia, criam a expectativa de obtenção de resultados semelhantes. No entanto, no discurso artístico, Spoerri recorreu a esses procedimentos para obter diferença. Com este contraponto entre repetição e diferença, o artista valorizou o modo como os gestos e formas de viver pessoais prevalecem no contexto de socialização, resistindo-lhe.

La mariée mise à nu par ses célibataires, même - Le Grand-Verre (1915-23); Readymade Malheureux (1919) e Trois Stoppages-Étalon (1913-1914), de Marcel Duchamp



- Fig.28 - Marcel Duchamp - *La mariée mise à nu par ses célibataires, même - Le Grand-Verre*, 1915-23; *Readymade Malheureux*, 1919; *Trois Stoppages-Étalon*, 1913-1914.

Estas obras (fig. 28) incluem acasos e desvios que possibilitam reconhecer diferentes lógicas de relação com o espaço e o tempo.

La mariée mise à nu par ses célibataires, même - Le Grand-Verre, (fig. 29) constitui um desvio no processo artístico ao introduzir e valorizar um acaso como procedimento criativo, considerando-o determinante para a sua conclusão.

em Paris e, em 1968 abriu o restaurante Spoerri, em Dusseldorf (Hartung, 2011: 21, 22), assunto que desenvolvo na nota de rodapé 83.



- Fig.29- Marcel Duchamp - *La mariée mise à nu par ses célibataires, même - Le Grand-Verre*, 1915-23.
Vidro, tintas e aros de alumínio, museu de Filadélfia.

A obra é composta por dois vidros transparentes, parcialmente pintados e desenhados pelo artista, unidos por um suporte de alumínio que os inscreve numa superfície vertical, na qual estão representadas duas iconografias distintas⁴⁸. A divisão fisicamente determinada pelos dois vidros separa os dois domínios das iconografias neles registadas, como destacou António Rodrigues:

Le Grand Verre está dividido em dois domínios, separados pela linha do horizonte: o da Noiva, em cima, o dos Solteiros, em baixo. A Noiva é autossuficiente porque está munida dum “motor-desejante”. Os Solteiros são sombras e reflexos de cima, dependem da Noiva pois é esta que lhes excita o destino do “desejo atormentado” do seu “motor de explosão”, acionado por uma energia de origem desconhecida como a água e o gás de iluminação (...). (Rodrigues, 1990: 205).

As práticas artísticas desenvolvidas para a realização de *La mariée mise à nu par ses célibataires, même - Le Grand-Verre*, constituem um território de produção artística dilatado no tempo e no espaço face ao que seriam os seus limites convencionais.

O artista trabalhou na obra entre 1915 e 1923, mas só em 1926, quando a encontrou com os vidros rachados ao regressar a Nova York, após uma estadia em

⁴⁸ Cf. Ades, D., Cox, N., Hopkins, D. (1999). Marcel Duchamp. World of Art. Obtido de <http://www.dada-companion.com/duchamp/largeglass.php> (consultado em 28-08-2014) e Duchamp, M.. The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even (The Large Glass). Philadelphia Museum of Art. Obtido de <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/54149.html> (consultado em 28-08-2014).

França, a declarou como definitivamente pronta. Com essa decisão, Marcel Duchamp incluiu na produção da obra um período de pausa (entre 1923 e 1926), a sua saída e regresso ao ateliê (motivados pela exposição realizada no âmbito de uma manifestação internacional no museu de Brooklyn) e o rachar dos vidros. Este acontecimento surgiu no percurso de saída e regresso da obra ao ateliê, concretamente durante o seu transporte⁴⁹.

Integrando este acaso na sua obra, o artista deu-a por terminada, reconhecendo esse acontecimento, imprevisto e acidental como parte do seu processo criativo.

Considerando a potência do acontecimento referido como parte integrante do ‘jogo ideal’ (Deleuze, 2000), a obra constituiu uma jogada capaz de unificar os gestos e os momentos implicados na sua produção.

Além disso, nesta obra, o referido acontecimento veio acentuar o caráter fraturante, já presente na iconografia e constituição bipartida da obra. Como referiu Pierre Cabanne, enquanto jogador, o artista admitia e reconhecia potencial estético e conceptual nas marcas do destino criadas nas suas obras, como aconteceu face a este acidente:

Iconoclasta, é-o, acima de tudo, dele próprio; jogador, vai até ao extremo do acaso. Quando *Le Grand Verre*, que lhe havia custado oito anos de trabalho, foi quebrado, não o restaura no sentido físico da palavra; pelo contrário, admite com visível satisfação essas marcas do destino a partir daí incorporadas na sua obra, à qual faltavam antes do acidente. (Cabanne, 1990 :10).

Analisando ainda o contexto de relação da obra com os acasos do dia a dia, a transparência dos vidros que a constituem inclui no seu domínio acontecimentos diários que surgem nela e fora dela. A obra apresenta e contém visões parciais e fragmentadas da realidade que a envolve, pondo-a em diálogo com a sua condição física. Atualmente, no museu de Filadélfia, onde se encontra exposta, esses acontecimentos são também relativos ao movimento e simbologia de renovação da água, que se vê correr numa fonte através de uma janela do museu situada junto da

⁴⁹ “Colocaram os dois vidros, um sobre o outro, num camião, deitados dentro de uma caixa, mais ou menos bem acondicionada, sem saberem se era vidro ou marmelada. A única coisa curiosa é que, como estavam um sobre o outro, as rachas ocorreram nos mesmos lugares.

- As rachas seguem na direção das “redes de paragem” (réseaux de stoppage), o que é espantoso.
- Exatamente, e no mesmo sentido. Isso constituiu uma simetria que parece voluntária; mas não é, em todo o caso.

- Quando alguém vê *Le Grand Verre*, não o imagina intacto.

- Não é bem melhor com as rachas, cem vezes melhor. É o destino das coisas”. (Duchamp, 1990: 117-118).

obra que, deste modo, inclui o contexto e os acontecimentos da morada onde tem vindo a ganhar visibilidade.

O desvio na obra, relacionou-se com a valorização deliberada do conjunto de circunstâncias que contextualizaram a sua produção, resultante do modo como o artista as assumiu como uma das partes do seu processo de trabalho. Tendo contemplado os anos de trabalho, a pausa, a deslocação física da obra e o acidente, essas circunstâncias foram apresentadas pelo artista, como valorização do potencial crítico e estético do que de imprevisível define e marca o percurso de existência de cada um.



- Fig.30 - Marcel Duchamp - *Readymade Malheureux*, 1919
Manual de geometria exposto à passagem do tempo.

*Readymade Malheureux*⁵⁰ (fig. 30) é uma obra oferecida a Suzanne, irmã de Duchamp, por ocasião do seu casamento com Jean Crotti, que resultou do cumprimento de instruções definidas pelo artista. Foi concluída na casa de Suzanne, porque a sua realização pressupôs colocar um manual de geometria, que Duchamp lhe

⁵⁰ Cf. Duchamp, M. Unhappy Readymade or Readymade Malheureux. Obtido de http://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/Unhappy%20Readymade.html (consultado em 20-07-2014).

enviara, pendurado da parte de fora da varanda da sua casa, de forma a que o vento pudesse virar, abrir e escolher os problemas que ficariam à vista nas páginas abertas.

A componente performativa relativa ao movimento das páginas do livro e à sua deterioração integrou o acaso com que diferentes acontecimentos foram fazendo parte da obra. Ao longo dos dias, as páginas mostradas e danificadas foram variando, de forma não controlada, obedecendo a fatores aleatórios e alterações atmosféricas que iam provocando a sua erosão.

A unidade, nesta proposição artística, foi conseguida por entropia. Ou seja, a leitura do acaso e desvio presentes na obra relaciona-se com a erosão do objeto que, alterando o estado de ordem que, inicialmente, definia aquele livro, o tornou arte por via de um movimento de dissolução (Bois - Krauss: 1997). A entropia operou no objeto por degradação, dilaceração, rasgão e ruído, que podem ser encontrados em obras como as de Raymond Hains, Jacques Villeglé ou François Dufrêne, nas quais as massas de cartazes deteriorados, recolhidos nas ruas, eram matéria criativa. Além disso, este sentido operativo da entropia é informado por obras de Robert Smithson como *Partially Buried Woodshed* (1970), *Asphalt Rundown* (1969) ou *The Sand-Box Monument* (também intitulada *The Desert*) (1967), com as quais o artista desenvolveu análises do sentido entrópico⁵¹ inerente à paisagem e aos objetos que a preenchem/povoam.

Esta tipologia de ação artística, que usa o acaso relativo a tendências e movimentos espontâneos da matéria, constitui um desvio face a um processo criativo baseado na sua construção e modelação controlada. Nesta obra de Marcel Duchamp podem considerar-se pressupostos que Nelson Brissac Peixoto reconhece no trabalho de Robert Smithson, ao afirmar que “Os objetos projetam possibilidades de ação. Trata-se de perceber as possibilidades de atuar – em vez de controlar – em relação às suas propriedades inerentes. A atuação do artista busca corresponder ao comportamento do material. Do que deriva uma série de possíveis ações: deixar cair, suspender, inclinar... A ação criativa aproveita as tendências da matéria.” (Peixoto, 2010: 15). Estes mesmos pressupostos estão presentes em *Trois Stoppages-Étalon*, obra em que Marcel Duchamp fixa o vestígio de deixar cair um fio, questão que analiso de seguida.

⁵¹ Robert Smithson definiu entropia como “On the whole I would say entropy contradicts the usual notion of a mechanistic world view. In other words it’s a condition that’s irreversible, it’s a condition that’s moving towards a gradual equilibrium and it’s suggested in many ways.” (Smithson, 1996: 301).

O movimento entrópico de *Readymade Malheureux*, originou a ordem do informe. Com esta obra o artista pôs em relação e fez coincidir, o lugar, a passagem do tempo e a delegação de procedimentos artísticos na irmã e nos acontecimentos da própria existência diária.

Face à espetável destruição da obra e ao seu título, Duchamp acrescentou ao seu discurso artístico, a ironia da felicidade ou infelicidade do objeto face ao seu destino. “Introduzir a ideia de feliz e infeliz nos *ready-mades* foi algo que me agradou muito, e depois a chuva, o vento, as páginas que voam, era divertido como ideia...” (Duchamp, 1990: 93).

Neste *ready-made*, Duchamp equacionou a questão da edificação do dia a dia como um processo capaz de conduzir à felicidade ou infelicidade, humanizando a obra, ao usar o desvio como um recurso para acentuar a participação e intervenção de acaso em todo o processo de existência.



- Fig.31 - Marcel Duchamp - *Trois Stoppages-Étalon*, 1913-1914.
Caixa de madeira, três tiras de madeira recortadas formando réguas e, na base, três placas de vidro, finas e longas, sobre as quais o artista colocou três pedaços de tela e linhas de costura.

Trois Stoppages-Étalon (fig. 31) é constituída por uma caixa de madeira que contém presas na tampa, três tiras de madeira recortadas formando réguas e, na base, três placas de vidro, finas e longas, sobre as quais o artista colocou três pedaços de tela, com o registo das formas obtidas ao realizar uma ação. Essa ação foi a de deixar cair, de um metro de altura, linhas de costura, de igual comprimento, sobre superfícies horizontais idênticas. O artista realizou três vezes o movimento de as deixar cair, registrando as formas resultantes da queda sobre as três placas de vidro descritas, sobre as quais tinha colocado os pedaços de tela.

Trois Stoppages-Étalon inclui estes registros de acasos guardados dentro de uma caixa de *crochet*, que o artista desenvolveu como dispositivo para os fixar e preservar.

Os acasos que Marcel Duchamp incorporou na obra foram relativos a acontecimentos oriundos de rotinas quotidianas domésticas e também do desejo de parar o tempo e conservar o momento. Para reiterar ironicamente a aproximação desta experiência artística ao universo da ciência, o artista integrou na sua realização a repetição do referido gesto, por três vezes:

Para mim, o número três tem uma importância, não do ponto de vista esotérico, mas do ponto de vista da numeração: um é a unidade, dois é o duplo, a dualidade, e três é o resto. Desde que se chegue à palavra três, três milhões é a mesma coisa que três. Tinha decidido que as coisas seriam feitas três vezes para obter o que queria. Os meus *Trois Stoppages-Étalon* foram produzidos por três experiências e a forma é um pouco diferente para cada uma. Guardo a linha e tenho um metro deformado. É um metro em conserva, se quiser, é um acaso em conserva. É divertido conservar o acaso. (Duchamp, 1990: 69).

A obra materializa uma análise e observação da diferença presente no território de práticas quotidianas realizadas no espaço privado. Neste caso, a prática artística implicou gestos experimentados no quotidiano doméstico da casa, com o uso de linhas para costurar. A obra foi desenvolvida com o intuito de valorizar o acaso, introduzindo-o na produção artística e como maneira de desafiar a visão imediata da realidade lógica, que ele definiu como “acaso em conserva” (Duchamp, 1990: 68).

Constituindo-se como o registo sólido e permanente do gesto fugaz que a originou, a obra associou a forma da unidade de comprimento usada, que era a linha reta de metro e, simultaneamente a sua alteração para uma linha curva, que aconteceu sem se perder a sua identidade como referente de medida. A obra convoca o domínio da patafísica, na possibilidade especulativa de repetição de um gesto ou de um conjunto de gestos idênticos para obter resultados semelhantes⁵², como referiu o próprio artista:

Esta experiência foi feita em 1913 para aprisionar e preservar formas obtidas por acaso, o meu acaso. Ao mesmo tempo, a unidade de comprimento, um metro, foi

⁵² Cf. Howarth, S. (2000, Ap.). Marcel Duchamp. 3 stoppages étalon (3 Standard Stoppages). Tate. Obtido de <http://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-3-stoppages-etalon3-standard-stoppages-t07507> (consultado em 01-07-2014).

alterada de uma linha reta para uma linha curva sem que se perdesse a sua identidade [como] metro, e lançando no entanto uma dúvida patafísica sobre o conceito de linha reta como sendo a distância mais curta entre um ponto e outro. (Duchamp, 1973: 273-274)⁵³.

A repetição sucessiva instaura o hábito, mas conduz sempre a diferentes resultados, que dizem respeito ao facto de estarmos vivos, o que proporciona simultaneamente a obtenção de semelhança e de diferença, determinantes para definir o quotidiano enquanto conjunto de rotinas e repetições, mas também para reiterar nele o encontro de novidade.

Élevage de Poussière (1920), de Man Ray

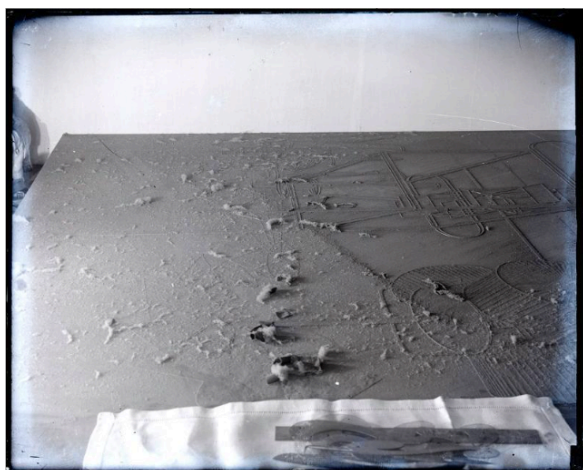


Fig.32- Man Ray - *Élevage de Poussière*, 1920.

Élevage de Poussière (1920) (fig. 32), de Man Ray, obra fotográfica realizada a partir de outra, *La Mariée Mise à Nu Par Ces Celibataires, Même* ou *Le Grand Verre*, de Duchamp, propõe o uso do desvio e do acaso como partes inerentes à estratégia criativa nela usada.

A obra fotográfica, a preto e branco, apresenta uma imagem de caráter abstratizante que sugere uma paisagem aérea (fig. 33). Foi desenvolvida por Man Ray no ateliê de Duchamp, em Nova Iorque e constitui mais um exemplo do uso, encontro e reconhecimento de um acaso como matéria-prima de trabalho.

⁵³ “This experiment was made in 1913 to imprison and preserve forms obtained through chance, through my chance. At the same time, the unit of length, one meter, was changed from a straight line to a curved line without actually losing its identity [as] the meter, and yet casting a pataphysical doubt on the concept of a straight edge as being the shortest route from one point to another”.



Fig.33- Man Ray - *Élevage de Poussière*, 1920.

A obra resulta do estímulo criativo fornecido a Man Ray por ação do pó acumulado e pela passagem do tempo sobre *Le Grand-Vérre*, de Marcel Duchamp. O artista percebeu nessa situação, a possibilidade de produzir uma nova obra, que materializou fazendo um registo fotográfico que intitulou *Élevage de Poussière*.

A presença de pó acumulado sobre o vidro, colocado na horizontal, tornou-se matéria de registo de marcas pré-existentes na superfície pintada e das formas de acumulação de pó que ali tinham surgido. A imagem fotográfica pode ser entendida como um mapa, no sentido em que esta tese o propõe, resultando da valorização de indícios residuais que surgem nas rotinas do dia a dia (que tendem a ser desprezados ou anulados) e da valorização e integração de acaso no processo artístico.

O nível de aproximação na percepção e valorização de acontecimentos diários revelados por marcas, indícios e vestígios no mapa referido, é o que esta obra demonstra, sendo também o requerido para revelar o quotidiano como parte do ato criativo.

Denis de Rougemont cita Duchamp ao dizer que “escolheu propositadamente a palavra “esbelto” por ser uma palavra com conotações humanas, afetivas, não sendo uma medida exata em laboratório. O som ou a música que alguém provoca quando se move ao usar calças de veludo, como estas, é pertinente para o *inframince*. O vazio no papel entre a frente e o verso de uma fina folha de papel... a ser estudado! ... é uma categoria que me preocupou imenso nos últimos dez anos. Acredito que por meio do *inframince* pode passar-se da segunda para a terceira dimensão. (Johnstone, 2008: 90-91)⁵⁴.

⁵⁴ Denis de Rougemont quotes Duchamp as saying that he “chose on purpose the word slim which is a word with human, affective connotations, and is nota n exact laboratory measure. The sound or the music which corduroy trousers, like these, make when one moves, is pertinent to infrasslim. The hallow in the paper between the front and the back of a thin sheet of paper. ...To be studied! ... it is a

A subtileza e pormenor de observação presente neste registo, podem relacionar-se com o conceito de *inframince*, de Duchamp, inventado e apresentado pelo artista como resultado de uma abordagem da realidade que enfatizava um nível de observação tão profundo, que se tornava capaz de conduzir à valorização de coisas mínimas ou ínfimas, que maximizavam a importância do detalhe e do impercetível.

O acaso e o desvio no mapa do quotidiano são espaços de diferença resultantes da alteração de rotinas e repetições, logo são zonas do território que privilegiam a ação táctica. Tipologia de ação que, por vezes, se aproxima da presença da *inframince* encontrada na obra de Man Ray. Por isso, nestes espaços do mapa considerado, justapõem-se a criatividade artística e a que é relativa às respostas espontâneas do homem comum.

1.3. O desenho como mapa

Neste sub-capítulo defino o desenho enquanto mapa do quotidiano no âmbito da investigação do meu projeto artístico. Contexto em que o desenho constitui o mapa referido porque, considerado em sentido alargado, ele é um *medium* que permite situar ações da vida diária em tipologias de lugares que representam o território do quotidiano. Esse território vai surgindo topografado numa perspectiva quase forense⁵⁵ na *práxis* de cada artista, materializando representações dele sendo, por isso, transversal a esta análise a relação de aproximação entre arte e quotidiano que tenho vindo a considerar.

Analisar o desenho enquanto operação cartográfica (abstrata), que constitui um método para inventariar e dar visibilidade aos vestígios das ações diárias, relacionando-os com traços identitários e um processo para afirmar a presença do artista nos lugares em que trabalha.

Por isso, convoco para esta análise obras em que o desenho é registo topográfico de lugares usados e habitados, capaz de situar pontos de referência do quotidiano de cada artista.

category which has occupied me a great deal over the last ten years. I believe that by means of the *infrasslim (inframince)* one can pass from the second to the third dimension”.

⁵⁵ Esta perspectiva topográfica foi enunciada por Daniel Spoerri, no livro de artista *Topographie Anecdote du Hasard* (1966).

As obras convocadas são *Topographie Anécdotée du Hasard* (publicado pela primeira vez em 1962) do artista suíço Daniel Spoerri; *Kitchen Wall No. 2* (1972) e *Living Room Wall* (1972) do artista americano Robert Overby; *Hautraum (Ahnenhaus)/Skin Room* (ações desenvolvidas entre 1980 e 1982); *Parkett 2.OG (Ahnenhaus)* (1980-82) e *Herrenzimmer/Study Parquet* (1977-79), da artista suíça Heidi Bucher; *Espaço Mental* (2010) e *Desenhos Espaço Mental* (2011) do artista português Carlos Bunga.

1.3.1. Desenho como mapa e registo topográfico que efetiva lugares

A prática do desenho, como metodologia para a inventariação de vestígios da vida diária nos lugares, estrutura o conceito de desenho como mapa, que representa e torna visíveis marcas e vestígios de uso e de desgaste de objetos e superfícies, decorrentes de ações e acontecimentos diários. O território do quotidiano, onde são encontradas essas marcas, vai sendo representado e projetado no próprio mapa através desses registos. O desenho, dando-lhes visibilidade, sugere tipologias de ações e de acontecimentos que caracterizam, definem e situam a vida diária no mapa. O mapa como representação abstrata, é um recurso eficaz para a abordagem do quotidiano que desenvolvo no projeto artístico apresentado nesta tese⁵⁶.

Neste mapa a representação do território do quotidiano é realizada através do contorno, do decalque, da *frottage*, do molde e da sua relação com o texto. Nesta perspetiva, o desenho está presente no mapa como registo e relação de pontos, linhas e manchas produzidas por ações e acontecimentos do quotidiano sendo, em parte, realizado pela descoberta e encontro dessas marcas ou vestígios.

Nas obras que vou analisar, à semelhança do que acontece no meu próprio projeto artístico, considero que, numa primeira fase, a sua realização passa por este encontro de marcas da vida diária que, consideradas no âmbito do desenho, são

⁵⁶ Considero aqui a aceção de mapa referida por Graciela Speranza, para contextualizar as suas análises de obras de arte que informam possibilidades de novas mesclas e miscigenações resultantes de novas relações poéticas, visuais e artísticas: “Como el coloso mitológico, el mapa carga con toda la información y el saber sobre el mundo, y ha sido desde los comienzos de la cartografía un instrumento de poder y dominación. Imagen paradójica, es la representación más precisa del mundo y a la vez la más abstracta. De ahí que el arte haya encontrado en el mapa un material infinitamente apropiable para desnaturalizar los órdenes instituidos, interrogar las identidades territoriales, tender pasajes en fronteras infranqueables, conjeturar otros mundos posibles y trazar recorridos imaginarios.” (Speranza, 2012: 23).

entendidas neste estudo como “desenhos latentes”(Cabezas, 2006: 291-294)⁵⁷ nas superfícies dos lugares habitados. Proponho esta consideração, fazendo uma releitura crítica desse conceito enunciado por Lino Cabezas, no qual o autor se referiu à importância dos traçados prévios no desenho e à forma como eles o tendem a distinguir enquanto fase preparatória ou projeto (que geralmente é quase invisível destinando-se a ser ocultado) para a realização de uma obra ou processo criativo que implica outros desenvolvimentos.

O mapa que estou a definir assenta, por isso, no encontro e identificação destas marcas, que considero desenhos encontrados e eleitos pelos artistas nas superfícies dos lugares onde e com que trabalham, usando-as como traçados prévios no desenvolvimento dos seus processos artísticos. Esta atenção dada à observação e à descoberta dessas marcas, que vão sendo diariamente inscritas nos lugares, afasta-se do olhar mais comum sobre estes lugares, que tende a desprezá-las.

Este mapa, resulta de um olhar atento aos detalhes e vestígios presentes nos lugares, desenvolvido pelos artistas que os relacionam com o tempo presente das ações que nele produziram, nele integrando acasos.

Cada obra, desenvolvida como mapa, cria e implementa estratégias próprias para dar visibilidade a essas marcas. Embora estes “desenhos latentes” tenham sido produzidos por quem habita os lugares, no decurso da sua vida diária, eles tornam-se desenhos de autor pela sua inclusão nos seus corpos de trabalho. Nesse sentido, no mapa o desenho surge como processo desenvolvido a partir destes encontros de traçados prévios que estão latentes em lugares habitados, oriundos dos seus usos rotineiros.

As ações inerentes às rotinas quotidianas, como são realizadas de forma continuada no tempo e no espaço, identificam e definem hábitos culturais. Dessa forma, neste mapa do quotidiano está presente também uma representação de traços identitários e de padrões de reconhecimento coletivo. O mapa relaciona a topografia do território de vida diária com os padrões de reconhecimento coletivo estabelecidos

⁵⁷ “(...) el dibujo, tal como sucede con el art, puede ser concebido como proyecto o como proceso, algo que también se puede reconocer en los “dibujos latentes” de muchas obras. (...) Ampliando estas consideraciones del dibujo como una categoría formal y estética de las obras de arte, es posible referirse al dibujo latente en una fotografía, objeto de diseño o escultura; con ello se pueden precisar estructuras y comportamientos que están implícitos en cada obra y autor.” (Cabezas, 2006: 294).

pela experiência comum e com as experiências particulares da vida diária, conferindo sentido aos lugares e à experiência de habitação deles.

A afirmação de individualidade e de pertença a uma comunidade ou aos diferentes grupos que cada um vai integrando ao longo da sua vida, tem uma dimensão material e territorial. Por isso, o mapa que estou a definir, integra na sua organização os pressupostos territoriais, que cada artista vai experimentando no seu quotidiano. Esses pressupostos são sistematizados ou representados por coordenadas geográficas e conceitos como os de fronteira, espaço público e privado e os que caracterizam os espaços como “espaços com género” (que abordo mais à frente neste estudo), entre outros.

A relação da topografia dos lugares com as vivências e as memórias ligadas a eles, promovem associações mentais que proporcionam uma representação geográfica e simultaneamente mental do território habitado. O mapa que proponho integra estas dimensões, sendo aberto, reversível e desmontável para se adaptar ao quotidiano de qualquer indivíduo, remetendo para uma ideia de constante reajuste para permitir integrar a experiência de vida diária, aproximando-se do sentido definido por Gilles Deleuze e Félix Guattari nas suas análises das práticas humanas⁵⁸.

Recorrendo a uma forte vinculação à geografia, sobretudo através do conceito de desterritorialização, que os autores consideram em concomitância com os de território e de reterritorialização, o mapa é entendido como “performance” que constrói o inconsciente do indivíduo através da conexão de campos, que acontece segundo um esquema rizomático, e sendo o sujeito do mapa e habitante do território, considerado como um ponto focal de forças, agente criativo que se move pelo desejo, de acordo com os autores:

O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói. Ele contribui para a conexão dos campos, para o desbloqueio dos corpos sem órgãos, para

⁵⁸ Ao definir mapa no contexto das suas análises das práticas humanas, Gilles Deleuze e Félix Guattari relacionam-no com o conceito de decalque (comportamental), destacando a oposição entre o rizoma de que o mapa faz parte e o impasse ou regresso à mesma ideia (que tende a anular o desejo nos indivíduos) para que o decalque aponta. No entanto, eles próprios resolvem essa oposição ao referir que: “é preciso sempre projetar o decalque sobre o mapa. E esta operação não é de forma alguma simétrica à precedente, porque, com todo o rigor, não é exato que um decalque reproduza o mapa. Ele é antes como uma foto, um rádio que começaria por eleger ou isolar o que ele tem a intenção de reproduzir, com a ajuda de meios artificiais, com a ajuda de colorantes ou outros procedimentos de coação. É sempre o imitador quem cria seu modelo e o atrai. O decalque já traduziu o mapa em imagem, já transformou o rizoma em raízes e radículas. Organizou, estabilizou, neutralizou as multiplicidades segundo eixos de significância e de subjetivação que são os seus.” (Deleuze - Guattari, 2000: 22).

a sua abertura máxima sobre um plano de consistência. Ele faz parte do rizoma. O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação. (...) Um mapa é uma questão de performance, (...). (Deleuze - Guattari, 2000: 21).

O decalque, que considero no conceito de mapa proposto nesta tese, adotando-o destes autores, reproduz-se a si mesmo porque reconfigura o modelo criado por quem o realiza ao eleger e isolar o que visa reproduzir. Pensando no mapa enquanto rizoma, o decalque regista os seus pontos estruturais que, de algum modo, são impassíveis porque são pontos que o fecham, ao limitar as suas possibilidades de leitura e ao estabelecer relações com o território representado.

O desenho, sendo uma forma de registar e de tornar visível o que o artista pensa, vê e, neste caso, descobre, mostra o que foi percebido e simultaneamente o que foi experienciado, relacionando rotinas, usos e modos de fazer. Dessa forma, como mapa do quotidiano, o desenho permite perceber o que se altera ou se mantém na vida diária.

Neste sentido, o mapa surge com a identificação do próprio indivíduo e do lugar onde está. A sucessão de perguntas que nos permitem definir um mapa pessoal não se esgota nas que referi, mas a primeira destaca-se como ponto de partida para um posicionamento crítico: onde estou neste momento da minha existência e da minha geografia pessoal.

A geografia, tal como a memória, é associativa. Geralmente as pessoas migram estabelecendo e levando consigo referências pessoais que lhes permitem manter a sua identidade e reconhecimento, que tem como imagem forte as lembranças da infância e da casa parental, ou seja, da casa natal (Bachelard, 2000)⁵⁹.

A biografia de cada um de nós cruza memórias pessoais com histórias de habitação dos lugares, identificando-o com lugares concretos. Lucy Lippard referiu-se à inscrição antropológica e emocional do quotidiano nos lugares aos quais o indivíduo, ao longo da vida, vai sentindo que pertence, porque é lá que encontra elementos que o identificam e definem enquanto pessoa. Contexto em que a autora analisou a forma como essa inscrição antropológica e emocional se tem contraposto a questões como a da legalização de pertença oficial aos lugares, que tem sido

⁵⁹ Cf. conceito de casa natal, pp.116-117 da tese.

assegurada pelos registos de propriedade, entendidos como bases de definição de mapas geográficos (Lippard, 1997).

Ao analisar narrativas históricas, inscritas na paisagem pelos que lá vivem ou viveram, Lucy Lippard equacionou a problemática da pertença do indivíduo a um lugar, salientando que têm prevalecido diferenças entre a experiência pessoal de vida diária nos lugares e a sua imagem veiculada nos meios de comunicação social.

Se, numa fase inicial da história do homem, a história de vida e de habitação dos lugares era guardada na memória, sendo perpetuada pela tradição oral, mais tarde, os mapas geográficos vieram registar esses dados, projetando o futuro, a partir de experiências do passado (Lippard, 1997). Lucy Lippard destacou o papel de mediação dos artistas face à visibilidade e afirmação ou não dos lugares, na medida em que, com as suas obras, eles podem devolver imagens do quotidiano desses lugares, também a quem os habita (Lippard, 1997).

A mediação referida por Lucy Lippard tem eco na coincidência espacial e temporal do mapa com o território do quotidiano que ele apresenta. Nele, o observador faz coincidir a representação que lhe é proposta com a sua própria condição no tempo e no espaço, como habitante desse território.

No quotidiano, o uso do vocábulo desenho ultrapassa o âmbito do discurso artístico para abranger um campo de referências mais amplo, nomeadamente ao nível da linguagem diária, sendo usado até no âmbito de atividades essenciais como a compreensão e nomeação do que foi observado e percebido (Molina, 2006).

O uso do desenho, neste contexto do mapa, convoca esse entendimento dilatado de significações do vocábulo, embora incida no modo como o desenho é entendido no âmbito da produção artística. Para esta análise centro-me no alargamento e redefinição do conceito de desenho e no modo expandido como os artistas o usam atualmente, que remonta ao século XX, especialmente às décadas de sessenta e setenta. Neste período as conceções e usos do desenho passaram por transformações radicais, das quais se destacaram mudanças fundamentais para o entendimento atual do estatuto da disciplina: a conquista definitiva da sua autonomia e a fixação de um estatuto equivalente ao das outras disciplinas artísticas. O desenho autonomizou-se do papel subsidiário de estudo preliminar, esboço ou esquema preparatório de obras a realizar com recurso a outros *media*, assumindo-se como realização de obra autónoma.

Na década de setenta do século XX, muitas das metodologias de produção artística que presidiram ao desenvolvimento de esculturas e instalações, e à sua relação com a métrica dos lugares e com conteúdos conceptuais, eram pensadas pelo desenho, com o desenho e, muitas vezes, resultando como desenho, quer em termos de qualidades gráficas, quer da sintaxe das obras⁶⁰. Nesta época, a relevância do desenho na produção artística esteve, muitas vezes, relacionada com essas metodologias, com o hibridismo que elas convocavam e com a conseqüente diluição de fronteiras dos diversos campos de trabalho e *media* usados, que se veio a consolidar⁶¹.

É como se a linha, o movimento e a qualidade gráfica dos materiais fossem usados para desfazer completamente a escultura e, na verdade, desvendar a prática do desenho de dentro para fora. Ao olharmos para o discurso do desenho que se associa ao processo artístico conseguimos ver o âmago de uma grande instabilidade não só dentro dos projetos artísticos individuais, mas no próprio estatuto cultural do objeto. (Butler, 1999: 91)⁶².

É também relevante para este estudo o desenvolvimento da arte processual, no âmbito da qual a lógica de trabalho se passou a reger pela valorização e ênfase dados ao processo de produção de cada obra, em detrimento do resultado formal e estético, como notou Cornelia Butler referindo-se concretamente ao desenho: “O processo do desenho, em sentido estrito, poderá corresponder ao momento em que fazer o desenho se torna o desenho em si mesmo. Os parâmetros das condições físicas da sua realização determinam a sua forma.” (Butler, 1999: 89)⁶³.

⁶⁰ Em 1972, Rosalind Krauss afirmou que muitas esculturas e instalações retinham qualidades gráficas do desenho (Krauss, 1972: 38-43). Para explicar a sua ideia, a autora descreveu esculturas de Richard Serra, que eram linhas de aço inscritas na paisagem, através da descrição das qualidades gráficas dos desenhos que elas constituíam no espaço. E, reforçando esta ideia, Lucy Lippard escreveu sobre a obra de Eva Hesse descrevendo-a como parte integrante da sintaxe da nova escultura. Lippard defendeu que, na escultura desmaterializada, existia uma presença do pictural que tomava a forma de desenho nas superfícies, no chão ou mesmo no espaço (Lippard, 1971).

⁶¹ Veja-se o conceito de desenho no campo expandido, desenvolvido por Fernando Castro Flórez na análise da obra de Robert Smithson, na qual o autor destaca o papel transversal do desenho no trabalho do artista. O autor defendeu que Smithson cartografou o território através desse *medium* porque o desenho lhe proporcionou a representação de uma memória de parâmetros do espaço em simultâneo com a representação do tempo e dos acontecimentos (Flórez, 2002).

⁶² “It is as if the line, the movement, and graphic quality of the materials threatened to undo sculpture completely and, indeed, unravel the practice of drawing from the inside. By looking through drawing at the discourses which informed the moment of process art we get to the heart of the great instability both inside the individual artistic projects but also in the cultural status of the object.”

⁶³ “Process drawing, in the narrowest definition, might be works in which the making of the drawing becomes the drawing itself. The parameters of its physical conditions determine its eventual form.”

Nas referidas décadas do século XX, o desenho, a par com os outros *media*, propôs novas formas de entender e definir a produção artística, ao relacionar as matérias-primas, os lugares e o tempo com os processos e tipologias de procedimentos eleitos para a realização de cada obra.

A arte processual, enquanto prática e estratégia de produção artística, ficou marcada por parâmetros, temáticas e pelo enfoque em questões relativas aos *earthworks*, ao conceptualismo ou a universos até então afastados da própria prática artística, tais como a casa e o ambiente doméstico como assunto da obra⁶⁴ (que surgiu associada à junção de casa e ateliê num mesmo espaço que, para muitos artistas se tornou comum entre as décadas de sessenta e de setenta) e que teve grande impacto nos discursos de pendor feminista (Butler, 1999).

O universo doméstico foi usado como um domínio generativo para a recuperação e discussão de questões pessoais e sociais, que surgem no mapa apresentado por esta tese, pela integração de marcas da habitação da casa e de vestígios da realização de práticas quotidianas e acontecimentos nesses espaços. Como essas práticas são culturais elas ganham sentido face à sua localização contextual.

Os estudos antropológicos incorporam as alterações relativas ao desenvolvimento e afirmação de temáticas de trabalho, que se revelam indissociáveis da questão espacial, entre as quais estão as dos “espaços com género” (*gendered spaces*). A análise desses espaços parte da noção clássica de género, para perceber e identificar o papel que o espaço assume nos mecanismos de construção das identidades de género e, entre outras, na gestão do desempenho das táticas espaciais⁶⁵.

A noção de “espaços com género” conduziu a uma tendência para associar o espaço da casa (considerado enquanto espaço de construção de identidade de género) à oposição entre o público-privado e o masculino-feminino (Silvano, 2010). Este aspeto encontra eco também na definição das dimensões da cultura, em particular, na oposição masculinidade / feminilidade, como traço que caracteriza os grupos culturais e a forma como habitam o espaço e o relacionam com a organização social (Hofstede,

⁶⁴ Neste contexto de valorização do ambiente doméstico como assunto da obra, destacam-se obras como os desenhos de chão do interior do seu ateliê de Sylvia Plimack Mangold, da década de setenta; os desenhos/*frottages* de paredes da casa e ateliê de Robert Overby, da mesma década e, entre outros, o livro de artista *An anecdoted topography of chance* de Spoerri, da década de sessenta.

⁶⁵ A expressão tem origem no estudo de 1990 de Michel de Certeau (2012), que abordei para demonstrar de que modo, no quotidiano, as pessoas usam o espaço de forma a alterar as modalidades de controlo social pré-inscritas nele, adequando-o às suas realidades particulares.

Jan Hofstede, Minkov, 2010). Nesse contexto a casa, percebida como lugar de privacidade e do cotidiano doméstico, foi frequentemente convocada e trabalhada como lugar e assunto de construção de identidades femininas.

Nós definimos “espaços identificados por gênero” para neles incluir os locais específicos que as culturas investem com significados de gênero, sítios em que ocorrem experiências sexualmente diferenciadas ou sítios que são usados estrategicamente para enformar identidades e produzir e reproduzir relações assimétricas de gênero, poder e autoridade. (Low & Lawrence-Zúñiga, 2003: 1).

As obras que convoco para informar o conceito de desenho como mapa do cotidiano, inseridas na lógica referida, propõem o universo doméstico e privado (da casa e do ateliê) como lugares eleitos para a recuperação e discussão de questões pessoais e sociais. Nessa medida, têm que ser analisadas no seu contexto espacial, social e cultural.

Este conceito de mapa é evidenciado no trabalho da artista que elegi como caso de referência, Fernanda Gomes, para quem a filiação ao espaço privado é muito forte, porque ela não representa a casa como assunto do seu trabalho, mas usa-a com matéria dele, reconstituindo-a como figuração do território do cotidiano, criando um mapa do qual é a figura central e onde o observador pode entrar.

Na perspectiva de registo topográfico da casa e ateliê como lugares do cotidiano, o desenho remete para o conceito de cartografia e para o de mapa geográfico.

De facto, os mapas geográficos fragmentam o território, permitindo planificá-lo em duas dimensões, e para que essa planificação possa acontecer, na execução dos mapas, os lugares são traduzidos e codificados e a sua codificação pode ser lida segundo o código presente na legenda. Enquanto representações de um território, eles constroem imagens e significações para dar a ver e conhecer lugares, facilitando a orientação, nomeadamente nos percursos que fazemos. A cartografia faz uso de códigos que se relacionam com o enquadramento sócio-económico, político e cultural do território no momento em que o registo cartográfico é realizado (Harley, 2005). Este enquadramento também está presente no discurso artístico, ainda que de forma indireta, como acontece concretamente nas obras que incidem no universo da vida diária, visadas nesta tese.

No mapa aqui desenvolvido, os registos do território do cotidiano têm por base de codificação a experiência física da vida diária, a memória pessoal, os

conceitos e o entendimento de cotidiano, inerentes à circunstância particular do artista, que os relaciona com significações coletivas. Ou seja, cada desenho do mapa do cotidiano é uma abstração estabelecida de acordo com o programa e critérios que orientam estratégias no corpo de obra do artista. Contudo, o desenho, por princípio, é um conjunto de gestos e ações familiares, comuns a todas as pessoas porque, antes de adquirirem constrangimentos, todas elas desenham de forma inata.

Neste mapa, a presença do desenho sai reforçada porque, além da familiaridade referida, está presente a dos gestos e ações diárias. Há, por isso, um paralelismo direto entre a familiaridade do *medium* usado e a das práticas quotidianas representadas pelos indícios que ele dá a ver (Molina, 2006).

Ao refletir sobre os limites da palavra desenho, o autor referiu a fixação do gesto como condição de conexão do desenho com atividades primordiais de expressão e de construção de pensamento, vinculadas ao conhecimento, à descrição de ideias, de coisas e aos fenómenos de interpretação, baseados na explicação do seu sentido, através das suas configurações. Desta forma ele associou o desenho ao pensamento, como notou ao estabelecer os limites do conceito:

O desenho define-se sempre como a fixação de um gesto que materializa uma estrutura, por isso, ele relaciona-se com todas as atividades primordiais de expressão e construção, vinculadas ao conhecimento, à descrição das ideias, às coisas e aos fenómenos de interpretação que se apoiam numa explicação do seu sentido por meio das configurações. (Molina, 2006: 17)⁶⁶.

Destituídos de referente, quer as marcas registadas no mapa de vida diária pelo desenho, quer os moldes das superfícies que as exibem gravadas ou impressas tornam-se indefinidos e informes (Bois, 1997). As marcas perdem leitura e reconhecimento e os moldes perdem a forma quando são afastados dos seus modelos e suportes.

Essa possibilidade de perda de leitura e reconhecimento enfatiza a necessidade de relacionar informação para criar localizações, necessidade para a qual o conceito comum de mapa remete, centrando a perceção e entendimento do território mapeado

⁶⁶ “El dibujo se establece siempre como la fijación de un gesto que concreta una estructura, por lo que enlaza con todas las actividades primordiales de expresión y construcción vinculadas al conocimiento, a la descripción de las ideas, las cosas y a los fenómenos de interpretación basados en la explicación de su sentido por medio de sus configuraciones.”

numa ideia de relação - entre as formas apresentadas e os seus conteúdos⁶⁷. Este é um processo de ressignificação constante de registos ou marcas, que encontra referência no sentido operacional do conceito de informe, defendido por Yve-Alain Bois como categoria operativa em detrimento do estabelecimento de semelhanças e analogias que conduzam a criar unidade no conceito:

O informe é o lixo não assimilável que Bataille designa como o próprio objeto da heterologia. Admitir-se que o universo é informe é admitir que ele não faz sentido e que por isso mesmo deveria ser esmagado como uma aranha ou expelido como o muco. A dupla proposição de Bataille não é contraditória, o “alguma coisa como” não se refere a uma semelhança mas sim a uma operação; (...) Metáfora, figura, tema, morfologia, significado – tudo o que é semelhante a alguma coisa, tudo o que é passível de se encaixar na unidade de um conceito – tudo o que a operação informe destrói, está alinhado com uma certa irreverência: isto não é nada senão lixo. (Bois, 1997: 79)⁶⁸.

Vejam-se, por exemplo, obras como *Dirt Painting (for John Cage)* (1953), de Robert Rauschenberg, que não representa sujidade, uso, mofo e deterioração, mas apresenta-os como partes constituintes da obra, perante as quais o observador cria as suas próprias leituras. Nesta obra de Rauschenberg e, de forma similar, ao que sucede no mapa desenvolvido no meu trabalho, a sujidade e as marcas de desgaste produzidas por usos e passagem do tempo relacionam-se umas com as outras e com o próprio observador, porque surgem desclassificadas, num universo criativo que encontra fundamentação no *Dictionnaire Critique*, de Bataille⁶⁹.

⁶⁷ Referindo as considerações de Bataille sobre a *Olympia* de Manet quanto à diferença na atitude entre Manet e os Impressionistas face ao assunto da pintura, Yve-Alain Bois reforçou o ênfase no processo que põe em questão e relaciona forma e conteúdo em vez de atribuir significados fechados, destacando o interesse de Bataille pela obra de Manet enquanto operação, afirmando que: “So it is neither the “form” nor the “content” that interests Bataille, but the operation that displaces both of these terms. In this operation of slippage we see a version of what Bataille calls the informe (formless). Not with the idea, of course, of making Manet a precursor (...) and even less in hopes of delineating a genealogy of the term, as one might do with the history of an idea; but precisely because it is an operation (which is to say, neither a theme, nor a substance, nor a concept) and that to this end it participates in general movement of Bataille’s thought, which he liked to call “scatology” or “heterology” (and of which historically the informe constitutes the first operation specified in his writings). Perhaps Bataille knew Jean Debuffet’s *Olympia* (1950), flattened like a pancake, slid under a steamroller, perhaps this painting gave him the idea of slippage.” (Bois, 1997: 15).

⁶⁸ “The informe is the unassimilable waste that Bataille would shortly designate as the very object of heterology. To say that the universe is informe is to say that it makes no sense and thus that it should be crushed like a spider or expectorated like mucous. Bataille’s double proposition is thus not contradictory, the “something like” not referring to a resemblance but to an operation; (...) Metaphor, figure, theme, morphology, meaning – everything that resembles something, everything that is gathered into unity of a concept – that is what informe operation crushes, sets aside with an irreverent wink: this is nothing but rubbish.”

⁶⁹ Publicado em Paris entre 1929 e 1930, por Bataille, na revista de arte surrealista *Documents*. O artigo/dicionário foi desenvolvido pelo autor, incompleto e desorganizado, de forma a colocar em discussão modelos instituídos para o entendimento do mundo e do próprio quotidiano. Bataille partiu

O sentido operativo do mapa decorre das relações estabelecidas entre os acontecimentos que o constituem e revelam. Sendo relacionados com a linguagem, cada um desses acontecimentos surge como o sentido de cada proposição (Deleuze, 1974). Os acontecimentos constituem os factos mapeados, sendo passíveis de expressão ou de enunciação por meio de proposições com recurso ao uso de verbos⁷⁰.

No mapa em análise, cada acontecimento (surgindo de forma inesperada, intuitiva e ocasional ou associado a ações programadas) constitui o fundamento e o sentido da obra que lhe dá visibilidade⁷¹. Ao serem visados no trabalho artístico, os acontecimentos são definidos por proposições e descrições, que os relacionam com conceitos universais (e como referi antes, com significações coletivas) que, no entanto, também têm que ser entendidas e percebidas como enunciados derivados da estrutura mental de cada indivíduo. Interessa por isso, convocar a dimensão de sentido que Gilles Deleuze (1974) propôs para a relação proposição-acontecimento, porque ela situa as crenças e desejos daquele que se exprime, neste contexto, com recurso à arte; apoiando-me neste pressuposto, o mapa do quotidiano que tenho vindo a definir é mental, ou seja, a leitura e entendimento do mapa são representações pessoais da experiência física e emocional do território, que decorre das rotinas diárias e acontecimentos a elas associados. A elasticidade do pensamento e a sua articulação com a memória e a imaginação permitem ir criando novas leituras no mapa, ao associar novos acontecimentos e desenhos aos anteriores.

do sentido provisório e inacabado da linguagem para fazer uso das palavras como material de questionamento crítico, referindo-se ao informe como operação que desorganiza ou desclassifica ao contrariar a lógica convencional de entendimento, categorização e organização do mundo. Neste estudo, o uso da linguagem escrita em relação direta com o recurso ao desenho - a relação entre texto e imagem, tem particular relevância na obra *Topographie Anécdotée du Hasard*, de Daniel Spoerri, cf. pp. 95-99 da tese.

⁷⁰ O mapa constitui uma operação de desclassificação porque os acontecimentos mapeados são já vestígios de um corpo ausente, 'peles' arrancadas e deixadas sem forma, que encontram referência na imagem do matadouro (*abattoir*) usada por Yve-Alain Bois (1997).

⁷¹ Explicitando a forma como os acontecimentos são enunciados por meio de proposições e com recurso ao uso de verbos, Gilles Deleuze salientou que há que saber qual das relações possíveis na proposição é que convém aos acontecimentos: a designação ou indicação (que relaciona a proposição com imagens particulares, tendo como critério o verdadeiro ou falso); a manifestação (que relaciona a proposição com o sujeito que fala e que se exprime, enunciando desejos e crenças); a significação (que relaciona a proposição ou a palavra com conceitos universais e as ligações sintáticas com implicações de conceito); ou o sentido, que Deleuze acrescentou às outras dimensões possíveis na proposição para situar desejos e crenças daquele que se exprime (Deleuze, 1974).

1.3.2. O desenho como operação cartográfica

Neste estudo, o desenho é considerado como operação cartográfica abstrata porque integra um conjunto de ações artísticas que produzem localizações subjetivas, relativas à afirmação dos artistas nos lugares com que trabalham. Tal acontece na elaboração de representações que cada artista faz desses lugares, intervindo sobre eles ao estabelecer novas relações de sentido entre as superfícies arquitetônicas, objetos e marcas que os definem.

As representações no mapa considerado neste estudo afirmam a existência do autor e o seu lugar porque traduzem o alcance de consensos entre ideias e conceitos defendidos pelo artista e potenciados pelas suas obras. O processo criativo estabelece um mapa através do qual cada artista se vai encontrando enquanto tal e como indivíduo⁷².

O desenho do mapa, empreendido na elaboração da cartografia, nem sempre decorre de um gesto que o artista inscreve sobre uma superfície. Em algumas das obras convocadas para a análise do desenho como mapa, o trabalho artístico consiste no desenvolvimento de ações que são partes de estratégias e metodologias desenvolvidas para tornar visíveis os referidos vestígios de vida diária, aos quais são atribuídas novas relações de sentido no mapa que estou a considerar. Estas estratégias passam pela definição do modo como essas informações são cartografadas e integradas no mapa.

Nessa condição de representação mental do quotidiano, o mapa remonta ao fundamento estético do conceito de esquema (*schemata*) da filosofia transcendental de Kant (2001), que convoco para esclarecer de que modo neste mapa, o desenho relaciona a intuição com a razão, produzindo conhecimento sobre o território⁷³. A

⁷² O desenho a que esta definição se refere - como processo de afirmação da presença e do lugar do artista - faz eco da aceção que lhe atribui Alberto Carneiro ao referir que: “O desenho, como prática gráfica e plástica, como meio de realização artística e vivência estética, unifica pessoa e universo, cria imagens que figuram sentidos para a vida. O desenho é na pessoa o projeto do desenho do ser.” (Carneiro, 2007: 165).

⁷³ Esta problemática de relacionamento dos planos: do sensível, a que se associa a intuição com o do entendimento do qual resulta a formação de conceitos é resolvida pelo conceito de esquema de Kant, que é produto da imaginação e intermediário entre os dois planos referidos (o do sensível e o do entendimento). Além disso, esse esquema relaciona as categorias e os fenómenos que, sendo heterogêneos, ou seja, de natureza diferente, não seriam aplicáveis. As categorias não seriam aplicáveis aos fenómenos, mas Kant resolve esse problema propondo o conceito de esquema, não como uma imagem, mas como um método para, através da imaginação, construir uma imagem em conformidade com um conceito. Desse modo, o esquema será uma determinação do tempo segundo as exigências de cada categoria e obter-se-ão assim tantos esquemas quanto o número de categorias, como notou o autor: “O esquema é sempre, em si mesmo, apenas um produto da imaginação; mas, como síntese da imaginação não tem por objetivo uma intuição singular, mas tão-só a unidade na determinação da

relação entre a experiência sensível e o entendimento, elaborado através do uso da razão, é mediada pela imaginação criativa que, neste estudo é considerada como fundadora de uma operação cartográfica desenvolvida no âmbito do desenho, com base no fundamento estético deste conceito.

Neste mapa, essas relações entre o plano sensível e o da razão são sempre estabelecidas nos lugares de vida diária, em especial a casa, nos quais a ideia de familiaridade está particularmente presente. Para o entendimento desta relação entre a razão e a sensibilidade como elementos estruturantes da significação do mapa, pode considerar-se o contributo de António Damásio e das suas considerações sobre o corpo como representação mental e como um quadro de referências indispensável para os processos neurais, que cada um experiencia como sendo a mente. Damásio demonstrou como a ausência de emoções pode prejudicar a racionalidade e os comportamentos adaptativos, questão que referiu como contraditória face ao pensamento cartesiano (Damásio, 1995).

Em arte, as coordenadas do mapa enunciam a experiência comum do que é o quotidiano, abrindo novas possibilidades de leitura porque, por definição, as obras de arte visam propor questões. Como tal, as obras analisadas recorrem predominantemente ao branco como estratégia, para que ele se assuma como um plano ou superfície de receção e associação de novos registos. A leitura deste mapa parte de todos esses registos e considera-os estímulos para cada observador criar relações de sentido próprias sendo, por isso, subjetiva e pessoal, proporcionando a cada observador um mapa de si próprio⁷⁴. A questão encontra eco na cartografia

sensibilidade, há que distinguir o esquema da imagem. Assim quando disponho cinco pontos um após o outro ... tenho uma imagem do número cinco. Em contrapartida, quando apenas penso um número em geral, que pode ser cinco ou cem, este pensamento é antes a representação de um método para representar um conjunto, de acordo com certo conceito, por exemplo mil, numa imagem do que essa própria imagem, que eu, no último caso, dificilmente poderia abranger com a vista e comparar com o conceito. Ora é esta representação de um processo geral da imaginação para dar a um conceito a sua imagem que designo pelo nome de esquema desse conceito.” (Kant, 2001: 209).

⁷⁴ Ideia também presente nas obras de Atkinson e Baldwin: “(...) Antes de se tornarem Art & Language, Atkinson e Baldwin haviam produzido uma série de impressões tipográficas no ano de 1967, das quais é exemplo *Map of Itself*, em que o mapa era idêntico à área de território a que se referia. Duas outras imagens foram intituladas *Map of the Thirty-Six Square Mile Surface Area of the Pacific Ocean West of Oahu* e *Map to Not Indicate: Canada, James Bay, Ontario...etc.* O primeiro é um vazio delineado, com o título impresso por baixo. Apesar de haver bastante água nesta parte do Pacífico, o mapa está em branco, já que não existem espaços de terra. No segundo *Map to Not Indicate...*, pelo contrário, são apresentados os contornos e os nomes de apenas dois Estados, acompanhados de uma longa legenda por baixo do diagrama com uma lista de tudo aquilo que foi excluído do mapa.” (Phillpot, 2001: 10).

abstrata do mapa presente no conto *The Hunting of The Snark* (1876), de Lewis Carroll. O conto desenvolve-se em torno de uma viagem marítima, fisicamente impossível de realizar porque não tem rumo definido e os marinheiros (que representam diversas profissões e personalidades) têm por objetivo caçar uma figura monstruosa e misteriosa – um “Snark”. A figura ficcionada pelo autor incorpora os defeitos de cada personagem identificada no conto. Nele é proposta uma análise da vida diária a partir de personagens tipo ou arquétipos da sociedade, nas quais cada leitor se pode rever, encontrando referências que lhe permitem aferir qual é o seu próprio rumo. A viagem e caça ao “Snark” constituem um desafio a que cada um procure o seu lugar. Os marinheiros, que protagonizam essa busca, têm por guia de orientação um mapa em branco, que é simbólico, aludindo à necessidade de cada um se situar, definindo coordenadas e linhas de orientação para o seu percurso de vida diária. A ironia do conto é acentuada pelo agrado com que o referido mapa é recebido pela tripulação por estar em branco, sendo por isso, de fácil leitura: “Trouxera para bordo uma carta do mar onde de terra nem cheiro havia. Era um papel facilimo de interpretar e os homens pularam de alegria.” (Carroll, 2003: 14).

O sentido do discurso que Lewis Carroll vai dirigindo ao leitor vai sendo concretizado ao longo da sua leitura, tal como acontece com a construção de sentido que vai surgindo no mapa do quotidiano que venho a definir. Nela, o mapa cria relações de sentido que articulam acontecimentos registados, cruzando e confrontando o significado de cada proposição com o tempo real, ou seja propondo uma justaposição de tempos passados (relativos aos registos encontrados) e presentes (relativos ao momento em que eles se tornam visíveis integrados em obras e depois elas são experienciadas). Os nomes e adjetivos designam e qualificam as ações, os objetos e os lugares registados. Os verbos exprimem os acontecimentos, que decorreram dessas ações nos lugares e objetos mencionados, como refere Deleuze:

(...) em muitos poemas de Carroll assiste-se ao desenvolvimento autónomo das duas dimensões simultâneas, uma remetendo a objetos designados sempre consumíveis ou recipientes de consumação, a outra a sentidos sempre exprimíveis ou, pelo menos, a objetos portadores de linguagem e de sentido, as duas dimensões convergindo somente em uma palavra esotérica, em um *aliquid* não identificável. Assim, o refrão de snark: “Você pode persegui-lo com dedal e também persegui-lo com cuidado, pode caça-lo com garfos e esperança” - em que o dedal e o garfo se referem a instrumentos

designados, mas esperança e cuidado, a considerações de sentido e de acontecimentos (o sentido em Lewis Carroll é frequentemente apresentado como aquilo com o que se deve “tomar cuidado”, objeto de um “cuidado” fundamental). A palavra rara, o snark, é a fronteira perpetuamente contornada, ao mesmo tempo que traçada pelas duas séries. (Deleuze, 1974: 27).

O desenho, como mapa abstrato do quotidiano, também estabelece relações dotadas de circularidade, para as quais as rotinas diárias são os instrumentos designados e apresentados por marcas e vestígios e as considerações de sentido (que gerem ou presidem às decisões do quotidiano) são os automatismos das rotinas.

O balanço entre o registo do acontecimento e as possibilidades especulativas, potenciadas ou criadas pelo seu mapeamento, produzem esquemas mentais de entendimento da realidade. A concretização da vida diária implica o desempenho intuitivo de gestos inerentes às repetições das rotinas táticas diárias, pelo que as representações criadas pelo mapa encontram referência nas ideias e conceitos que a organizam. Neste contexto, no século XIX, associando-se às utopias modernas, Oscar Wilde defendia a construção do mapa de vida de cada indivíduo, baseado numa reflexão sobre valores humanos. A ambição era inscrever no mapa pessoal, lugares que tinham presentes valores humanos, capazes de conduzir os indivíduos a realizarem-se quotidianamente: “Um mapa do mundo sem Utopia é algo que não vale a pena olhar, pois ele deixa de fora o país para o qual a Humanidade está sempre a caminhar. Quando a Humanidade lá chega, olha em redor e vendo um país melhor, volta a sair em sua busca. O progresso é a realização de Utopias.” (Wilde, 1915: 28-29)⁷⁵.

No mapa presente neste estudo, a observação de aspetos particulares do território de vida diária conduz a uma construção mental do modo comum de usar e habitar lugares, referenciada na cultura ocidental. A compreensão desse território implica a relação deste mapa mental com os mapas geográficos. Exposições como *Cartografias Contemporâneas, Desenhando o Pensamento* (2012/2013)⁷⁶ demonstram como a cartografia se relaciona com os paradigmas de pensamento vigentes influenciando a produção artística.

⁷⁵ “A map of the world without Utopia is not worth glancing at, for it leaves out the one country at which Humanity is always landing. And when Humanity lands there, it looks out, and, seeing a better country, sets sail. Progress is the realisation of Utopias.”

⁷⁶ A exposição *Cartografias Contemporâneas, Desenhando o Pensamento* decorreu na Caixa Fórum, em Madrid, entre novembro de 2012 e fevereiro de 2013.

As obras expostas constituíam espaços de liberdade para questionar e repensar modelos de conhecimento e sistemas de representação do território, comumente usados, propondo-se como mapas subjetivos e incompletos de cartografias elaboradas por artistas do século XX e da atualidade. Além disso, a exposição contrapunha às obras expostas uma mostra de vídeos de um geógrafo acerca de questões da história da cartografia, relevantes para a definição de conceitos territoriais na Europa⁷⁷.

A leitura e o entendimento das representações do território do quotidiano, implicam considerar convicções resultantes da experiência sensível e da intuição em confronto com outras produzidas pela razão. Para se referir a essa relação entre a experiência sensível da obra e os conceitos que ela pode convocar ou criar, Philip Rawson integrou na definição de desenho as qualidades de tenor e de *numen*:

Um desenho, que é a junção e a transformação de materiais em bruto, mostra-nos a nós próprios, como se fosse num espelho que é o centro do nosso mundo de verdade – a verdade não de conceitos abstratos, mas sim a verdade de uma certeza visual. Uma tal obra é também uma imagem da nossa experiência subjetiva do que significa existir, uma imagem que não é apenas de um momento, mas o resultado da junção de longos períodos de tempo, que se torna um tempo mítico. O tópos é o lugar especial no qual a qualidade de *numen* pode ser experienciada no naquilo que lhe é natural – tempo, espaço, pessoas/gentes. (Rawson, 1969: 6)⁷⁸.

Na sua definição de desenho, o autor considerou-o registo de movimentos de materiais riscadores que se deslocam sobre ou contra superfícies bidimensionais que lhes servem de suporte, considerando como materiais implicados nessa junção o lápis, os dedos, a ponta de prata, entre outros. Contudo, no mapa que apresento, os registos considerados desenho são muitas vezes oriundos de movimentos implicados na ação de outras pessoas que não o artista. Refiro-me ao conceito de desenho de Rawson, como linguagem não verbal e conjunto de procedimentos artísticos desenvolvidos por gestos, deliberadamente produzidos ou resultantes do aproveitamento e integração de acasos. É relevante a ideia defendida por Rawson de

⁷⁷ Na exposição estavam presentes vídeos do geógrafo italiano Franco Farinelli, entre os quais destaco *El Globo/The Balloon*, que é relativo à representação da Terra num plano face aos conhecimentos desenvolvidos para projetar um objeto tridimensional em duas dimensões. Cf. Farinelli, F. (pub. 21/12/2012). *El Globo*. Obtido de <https://www.youtube.com/watch?v=D2Ma7L8EZ0s> (consultado em 13-03-2014).

⁷⁸ “A drawing, which is a conjunction and transformation of crude materials, shows us to ourselves as if we were in a mirror at the heart of our own world of truth – truth not of abstract concepts but of visual conviction. Such a work is also an image of our own subjective experience of what it means to exist, an image taken not just at one moment but gathered together from long stretches of time, and becomes mythical time. The topic is the special place in which such a quality of *numen* can be experienced in its particular character natural to time, place, and people.”

que, através do desenho (e das artes visuais em geral), a imagem torna o tempo individual num tempo mítico – o dos ícones religiosos, que se relaciona com o que designou como poder projetado do *numen*. Esse poder está relacionado com o facto das imagens motivadas pelo desenho terem múltiplos significados.

No mapa que venho a considerar, é a partir da familiaridade e do reconhecimento produzido pelos indícios apresentados, que cada observador entende os registos apresentados pelo mapa como marcas de gestos, ações e acontecimentos do dia a dia. Os elementos do desenho relativos à iconografia que lhe subjaz, constituem o seu tenor, através do quem observa consegue perceber e associar à familiaridade das imagens representadas elementos novos nas suas interpretações.

1.3.3. O desenho como mapa na prática artística

No contexto do trabalho artístico apresentado nesta tese, convoco um conjunto de obras desenvolvidos com recurso ao desenho que leio como mapas do quotidiano, para clarificar os conceitos anteriormente analisados na definição do desenho como mapa.

Nessas obras encontro elementos que são relevantes para essa definição, entre eles: a relação entre a imagem e o texto; a aproximação entre o contexto doméstico e o da prática artística; o *numen* e o tenor do desenho; os “desenhos latentes”; o conceito de informe; a ideia de espaço mental e a de fissura.

***Topographie Anécdotée du Hasard* (1962), de Daniel Spoerri**

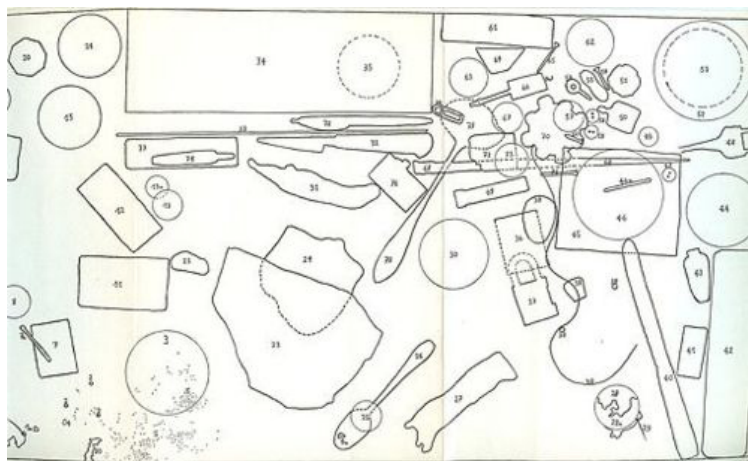


Fig.34 - Daniel Spoerri - *Topographie Anécdotée du Hasard*, 1962.
Pormenor do mapa de silhuetas.

Retomo o trabalho de Daniel Spoerri, para destacar esta obra como um contributo para o esclarecimento do uso de metodologias e procedimentos relevantes na definição de desenho como mapa do quotidiano, tais como a introdução e exploração do universo doméstico no discurso artístico e o desenvolvimento da relação entre a imagem e o texto.

A primeira versão do livro de artista *Topographie Anécdotée du Hasard* (fig. 34) tinha cinquenta e três páginas e um mapa de silhuetas desenhadas sobre papel desdobrável. Esta publicação, de distribuição gratuita, foi desenvolvida para divulgação e complemento da exposição individual do artista na Galeria Lawrence, em Paris, na qual Spoerri expunha um grupo de *Snare-Picture*⁷⁹, tendo vindo a assumir um formato de maior extensão em edições posteriores à exposição⁸⁰.

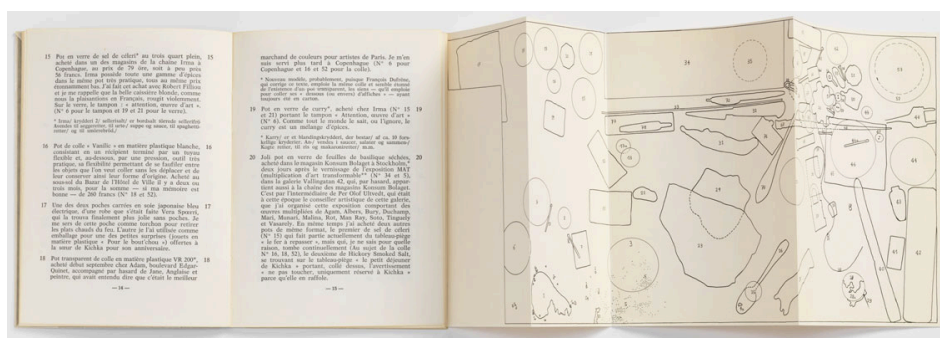


Fig.35 - Daniel Spoerri - *Topographie Anécdotée du Hasard*, 1962.
1ªEd. do livro de artista, aberto na página 53.

A publicação integrava vários elementos: um mapa de silhuetas numeradas⁸¹ (fig. 35) que registam o tempo de uma mesa e oitenta objetos (entre os quais estão restos de alimentos) que estavam dispostos sobre ele no momento de realização do

⁷⁹ No livro, o artista recuperou e teorizou os conceitos de *snare picture* e de *snare picture squared* que, como esclareci anteriormente, criou para identificar a captação e introdução de acasos, que surgem no decorrer do dia a dia, como partes integrantes do seu discurso artístico.

⁸⁰ A edição de 1966 contou com a colaboração de Robert Filliou, Emmett Williams e Topor, traduzindo, reanotando e ilustrando o livro, que foi publicado pela editora Something Else Press, Inc., de Nova Iorque. A edição de 1968 - *Anekdoten zu einer Topographie des Zufalls*, foi traduzida para alemão e aumentada com as anotações poéticas de Dieter Roth. O livro integra a possibilidade de ir sendo reanotado sucessivas vezes por outras pessoas, integrando nele experiências, memórias e associações suscitadas pelos objetos inventariados e descritos no livro pelo artista. Com estas edições, o livro conta já com colaborações de Higgins, Jouffroy, Kaprow, Restany e Tinguely.

⁸¹ Realizado sobre papel, o mapa desdobrável permanece, em escala reduzida, nas diversas edições do livro de artista de 1962.

desenho⁸²; uma tabela de conteúdos, que legenda as silhuetas desenhadas no mapa; um índice do relevo topográfico dos objetos captados, no qual são mencionadas as medidas desses objetos; o protótipo do certificado de autenticidade, que garante o reconhecimento de cada objeto ou grupo capturado como obra; e, entre outros elementos, os índices e menus do restaurante do artista⁸³; os textos relativos à descrição dos objetos e à própria apresentação do projeto (dos seus objetivos e metodologias criativas).

É relevante destacar que esta obra articulou o desenho e o texto para descrever objetos e restos de diferentes tipos: objetos de uso diário, tais como loiças, pratos e copos; alimentos e vestígios do seu consumo, como exemplificam pedras de sal, uma embalagem de ovos, uma embalagem de café solúvel, tostas, fatias de pão, uma garrafa de vinho; e também objetos relativos à sua práxis, como uma caneta, um lápis e uma embalagem de cola.

Esta obra de Spoerri denuncia e constrói uma estreita ligação do trabalho do artista com o seu dia a dia, porque apresenta um levantamento exaustivo de objetos e, a partir deles, de gestos, ações, acontecimentos, práticas, relações de sentido e memórias que o quotidiano integra.

Da prática de comer resultou, por exemplo, o espalhar de grãos de sal sobre a mesa, acontecimento que o artista registou ao desenhar as silhuetas dos grãos de sal, que identificou no mapa da publicação com o nº 5 (Spoerri, 1966: 13). A cada um destes acontecimentos e práticas não corresponde necessariamente só um objeto ou marca, delimitados como silhueta. No caso do uso de sal, por exemplo, a silhueta nº 12 do mapa de Spoerri identifica o próprio pacote de sal (Spoerri, 1966: 25), associando-se também ao acontecimento e prática da alimentação. Partindo de cada

⁸² O grupo de oitenta objetos foi delimitado por um momento concreto e um espaço particular definidos pelo artista. A obra foi desenvolvida a partir da captura dos objetos que, no dia 17 de outubro de 1961, às 15:47 horas, se encontravam sobre a mesa azul do quarto nº13, no quinto andar do Hotel Carcassone, em Paris, onde o artista morava nessa época.

⁸³ Entre os projetos que Spoerri desenvolveu explorando a participação e relevância da alimentação no quotidiano, destaco a abertura, em 1968, do referido Restaurante Spoerri, em Dusseldorf, do qual eram os menus agora mencionadas. Além disso, convoco também o banquete que o artista promoveu com cento e vinte personalidades do mundo da arte contemporânea, no parque do Montcel (no qual viria ser instalada um ano depois a Fundação Cartier), em 23 de abril de 1983, após o qual as toalhas com todos os elementos que sobram da refeição, inclusive pratos, talheres, copos, comida, e entre outros, dedicatórias e obras de arte, foram enterrados numa cerimónia coletiva, numa vala com sessenta metros de comprimento, cavada no relvado. A ação intitulou-se *L'enterrement du tableau-piège* (1983). No parque permanece uma obra intitulada *Le déjeuner sous l'herbe*, que repõe a memória do banquete, cujos elementos enterrados foram escavados vinte sete anos depois, numa iniciativa multidisciplinar na qual participaram artistas, arqueólogos, historiadores e, entre outros, um cineasta.

silhueta e dos textos que lhe correspondiam, ainda hoje é possível recuperar a memória da situação ou contexto particular de tempo, lugar e intervenientes, registados⁸⁴.

A representação da topografia desenvolvida sobre a mesa azul do quarto do artista é revelada pela publicação de forma aproximada a uma reconstrução de um ato criminal, ideia que o próprio Spoerri reforça (Spoerri, 1966: apêndice *iii*), ao estabelecer diretamente esse paralelismo. Em toda a publicação, a abordagem e registo da topografia desenvolvida na mesa é relacionada com o rigor e pormenorização descritiva de acontecimentos e dos seus contextos, nos termos em que é desenvolvida nas investigações policiais.

Pode ainda estabelecer-se uma outra comparação entre este processo de mapeamento e o universo da arqueologia, no qual os especialistas também reconstituem o quotidiano de comunidades que existiram em épocas anteriores. Os arqueólogos fazem-no a partir de vestígios da vida diária, tais como objetos ou o que restou deles, entre outros vestígios materiais, que resistiram à passagem do tempo, constituindo pistas para a elaboração mental de mapas desse quotidiano.

A publicação de Spoerri pode, por tudo o que apresentei, ser lida como uma representação do território de vida diária, na qual o desenho foi usado como método e estratégia para inventariar marcas e vestígios. Através do desenho realizado, que o próprio artista considerou um mapa, é possível localizar pontos de referência e reconstituir as ações e acontecimentos que foram tendo lugar sobre aquela mesa, no decorrer do dia a dia.

A expectativa proposta pela representação fiel das marcas dos objetos criada pelos desenhos de silhuetas, que anunciam a transcrição literal dos objetos para a superfície de papel, permite reconstituir a vida diária naquele lugar, que é o seu

⁸⁴ Situação que tem paralelo com o sentido de mapeamento e descrição da topografia dos lugares, que Bary Le Va desenvolveu com a sua prática do desenho. Na obra do artista, muitos dos trabalhos iniciais são apresentados sobretudo através de desenhos e documentos fotográficos. O autor usou o desenho como plano ou esboço diagramático para organizar a sua atividade escultórica, introduzindo ordem nas esculturas informes que desenvolvia com materiais que não eram convencionalmente usados no universo da escultura, como desperdícios ou até materiais descartados do ateliê, entre os quais estavam o filtro, o giz, a farinha, os rolamentos de esferas ou o vidro partido. A exploração destes materiais assentava na análise das propriedades inerentes a eles e os desenhos do artista constituíram mapeamentos das obras, realizados através da representação gráfica da topografia dos espaços usados para desenvolver estas obras, que eram verdadeiras propostas de ocupação desses espaços. Através desses desenhos e das suas fichas técnicas, que eram descritivas relatando materiais e procedimentos, é possível reconstituir ações, situações e contextos de espaço e tempo, que ficaram cartografados pelo desenho. Exemplificam esta leitura de mapas, desenhos como *Aluminum and Felt With Glass Throws* (1967) ou *Strips, Sheets and Particles* (1967-68).

modelo decalcado, reforçando o sentido de mapa da publicação sobre a qual é preciso projetar o decalque, criando eixos de significação e de subjetividade. Nesta obra, a representação de uma parcela do território do cotidiano do artista - a da mesa – surge como alusão a todo o território do seu cotidiano.

No uso do texto como metodologia criativa na publicação, o artista considerou cada objeto presente na mesa como um símbolo, que permite recriar acontecimentos relativos à sua função e ao seu uso diário, inscritos na memória coletiva do objeto. Dessa forma, a leitura simbólica do cotidiano apresentada na publicação pode ser entendida com base na teorização dos mitos que organizam as memórias coletivas como sistemas de signos, considerando os mitos sistemas semiológicos. Como refere Roland Barthes:

(...) a fala mítica é formada de uma matéria já trabalhada tendo em vista uma comunicação apropriada: é porque todos os materiais do mito, quer sejam representativos ou gráficos, pressupõem uma consciência significante, que se pode raciocinar sobre eles independentemente da sua matéria. Essa matéria não é indiferente: certamente que a imagem é mais imperativa que a escrita, impondo a significação de um só golpe, sem analisar, sem a dispersar. Mas não se trata de uma diferença constitutiva. A imagem torna-se uma escrita, desde que seja significativa: como a escrita, ela faz apelo a uma *lexis*. (Roland Barthes, 1997: 182).

Assumindo a representação das tipologias de objetos presentes na publicação como sistemas de signos, é possível estabelecer leituras da significação das silhuetas e dos textos que lhes foram indexados pelo artista. Neste caso, a imagem e o texto são complementares e desenvolvem-se a partir do mesmo referente - os objetos mapeados - apesar de cada um deles poder criar significados diferentes. A imagem descreve formalmente os objetos e as relações espaciais estabelecidas entre eles, enquanto o texto fornece informações relativas às experiências e acontecimentos que surgem associados a eles. Nesta publicação, vestígios e marcas de acontecimentos articulados entre si, apresentam uma unidade significante que os qualifica enquanto signos do cotidiano. Por isso, o texto e a imagem são partes integrantes de um mesmo mapa, o do dia a dia do artista.

Kitchen Wall No. 2 (1972) e Living Room Wall (1972), de Robert Overby

No trabalho do artista Robert Overby, destaco as obras *Kitchen Wall No. 2* e *Living Room Wall*, que leio como mapas do cotidiano que integram e colocam em

evidência a presença de espaços domésticos no universo da produção artística, revelando a importância de elementos como o *tenor* e o *numen* do desenho.



Fig.36 - Robert Overby - *Kitchen Wall No. 2*, 1972; *Living Room Wall*, 1972.
Pastel seco sobre papel,
160 x 72,2 cm ; 187 x 71,1 cm.

Kitchen Wall No. 2 e *Living Room Wall* (fig. 36) são desenhos monocromáticos, realizados com pastel seco sobre papel, ambos de grande formato (com dimensões de 160,5 x 77 cm e 188 x 73 cm)⁸⁵. Os dois desenhos foram realizados com recurso à técnica da *frottage*, nas divisões da casa, que os próprios títulos das obras indicam.

O primeiro revela marcações de planos verticais, que possivelmente são de madeira com veios que se percebem no desenho, e que terminam numa barra horizontal situada na parte superior do desenho realizado numa parede da cozinha.

O segundo, relativo a uma parede de uma sala de estar, apresenta-a com irregularidades e marcas de desgaste que sugerem um uso prolongado do lugar. Na parte inferior do desenho, que associamos à da parede, estão presentes o vestígio gráfico de uma tomada e de um friso horizontal de um rodapé.

Estes desenhos são parte de uma série de trabalhos relativa à representação e ressignificação de espaços domésticos privados, com os quais o artista teve uma ligação afetiva. Os desenhos representam, descrevem e aproximam o observador desses espaços, conferindo-lhes visibilidade pública. A representação da casa nestes

⁸⁵ As obras estiveram integradas na exposição *Afterimage: Drawing Through Process*, com curadoria de Cornelia H. Butler, no Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles, em 1999.

desenhos remete o trabalho do artista para a investigação de questões pessoais e sociais, contribuindo para a construção de um referente de natureza cultural e identitária⁸⁶.

A leitura destas obras como mapas do quotidiano do artista decorre da inventariação e apresentação, num mesmo plano, de características de espaços e dos seus usos, através de desenhos realizados com recurso à *frottage*. Na verdade, ao serem realizados por fricção do material riscador sobre as superfícies, estes desenhos reproduzem fidedignamente o modelo. No entanto, embora estas representações sejam realizadas à escala real da sua casa e ateliê, lugares significantes para a definição desse território, porque permitem projetar a ideia de vida diária, elas constituem propostas de abstração dele. De facto, o uso da *frottage* potenciou *tenor* (Rawson, 1969) nestes desenhos, ao produzir o reconhecimento e familiaridade do lugar casa enquanto um todo, definindo-o a partir das parcelas de paredes apresentadas. Estes desenhos (de partes de paredes) configuram a leitura e compreensão das imagens e do fora de campo, a partir do padrão de vida diária que define aqueles espaços. A representação desenvolvida pelo artista não fecha e circunscreve a leitura desses desenhos a esse sentido comum, porque aquelas imagens incompletas possibilitam outras leituras que ampliam e interagem com a realidade de cada observador, fazendo com que cada desenho assuma a qualidade de *numen*, ultrapassando a mera representação do lugar e tempo figurados (Rawson, 1969). Estes desenhos, embora realizados num lugar específico, apresentam a tipologia do lugar casa e dos espaços que ela integra. Os desenhos, indexados pelos seus títulos a divisões concretas da casa, constituem imagens de superfícies cujos significados simbólicos remetem o seu entendimento para as analogias e referências visuais e culturais de cada observador. A percepção dos desenhos resulta da relação entre as imagens que eles apresentam e as definições que elas convocam, que são as de cozinha e de sala.

Na prática artística de Robert Overby, estes desenhos surgem a par de obras como *Long Wall, Third Floor, Barclay House Series* (1971) ou *East Room with Two Windows, Third Floor, Barclay House Series* (1971) em que o autor recorreu a materiais como o látex para fazer moldes de superfícies destes espaços. Também estas obras podem ser interpretadas como mapas de espaços domésticos, demonstrando o

⁸⁶ Na década de setenta, do século XX, Overby recorreu sistematicamente ao universo doméstico como domínio generativo para recuperar a investigação de questões pessoais e sociais, realizando *frottages*, mas também moldes em *latex*, borracha, cimento e tecidos, sobre fachadas de edifícios, paredes, portas, chão e, entre outros, sobre diversos objetos de uso diário.

contexto alargado e transversal de possibilidades discursivas do seu trabalho, no qual essas características se sobrepuseram à categorização ou identificação de trabalhos artísticos por *medium*, como notou Cornelia Butler: “Para Overby um livro é um registo, os arranhões podem ser considerados como desenhos, os desenhos podem ser feitos de costuras, uma seleção pode ser um mapeamento, um mapeamento pode ser uma escultura, e por aí em diante.” (Butler, 1999: 112)⁸⁷.

Neste contexto discursivo, estes desenhos podem ser lidos como mapas do quotidiano do artista que, apresentando parcelas do espaço doméstico, referenciam a sua habitação e identidade.

Hautraum (Ahnenhaus)/Skin Room (1980-82), Parkett 2.OG (Ahnenhaus) (1980-82) e Herrenzimmer/ Parquet floor of study (1979), de Heidi Bucher

Entre o trabalho de Heidi Bucher, destaco as obras *Hautraum (Ahnenhaus)/Skin Room*; *Parkett 2.OG (Ahnenhaus)* e *Herrenzimmer/Study Parquet* para explicitar as noções de desenho latente e informe, inerentes ao conceito de mapa do quotidiano enunciado nesta tese.



Fig.37 - Heidi Bucher- *Hautraum (Ahnenhaus) / Skin Room (House of ancestors)*, 1980-1982.
Molde de latex de cor natural, fotos das ações em Winterthur.

Hautraum (Ahnenhaus)/Skin Room (fig. 37) é um molde das paredes de um quarto da casa de família de Heidi Bucher, em Winterthur, na Suíça, reproduzido em toda a extensão das quatro paredes, em látex de cor natural. Apresentando dimensões reais, a reprodução dessas superfícies registou detalhes de acabamentos dos interiores da arquitetura da casa. A obra tem uma dupla componente performativa: a que é

⁸⁷ “For Overby, a book is an inventory, rubbings can be seen as drawings, drawings can be made by sewing, casting as mapping, mapping as sculpture, an so on.”

relativa às ações que a artista desenvolveu para realizar cada molde deste quarto e a que diz respeito à sua suspensão, com recurso a guias, sobre as ruas de Winterthur, entre 1980 e 1982⁸⁸. Estas ações foram registadas em fotografia e vídeo com o intuito de documentar cada um destes momentos (fig. 38).



Fig. 38- Heidi Bucher - *Hautraum (Ahnenhaus) / Skin Room (House of ancestors)*, 1980-1982.
Molde de latex de cor natural, fotos das ações em Winterthur.

Parkett 2.OG (Ahnenhaus) (fig. 39) é também um molde do chão de um quarto da casa dos seus pais, realizado em látex e juta, no qual a artista reproduz o tipo de chão, de pormenores decorativos e os recortes irregulares da estrutura arquitetónica desta divisão da casa, entre os quais se destaca o recorte da porta. A obra é parte de uma série desenvolvida sobre diferentes áreas do chão da casa de família da artista e, à semelhança do que acontece em *Herrenzimmer/Study Parquet*, é exposta fixada na parede.

⁸⁸ Cf. Doal, I (2013, Set 26). Heidi Bucher's Mummified Homes. *Cool Hunting*. Obtido de <http://www.coolhunting.com/culture/mummified-house-heidi-bucher.php> (consultado em 17-07-2014).



Fig.39 - Heidi Bucher - *Parkett 2. OG (Ahnenhaus)*, 1980-1982.
Látex e juta,
384 x 367 cm.

*Herrenzimmer/ Parquet floor of study*⁸⁹ (fig. 40) também é um molde de látex e algodão do chão da casa de família, associado a uma arca de madeira. O molde é apresentado como painel de módulos retangulares, fixados na parede e a arca está pousada no chão. O painel é constituído por quarenta e seis peças que formam uma grelha regular na qual se confrontam duas inclinações diferentes.



Fig.40 - Heidi Bucher - *Parquet floor of study*, 1979.
Látex, algodão e arca de madeira,
Dimensões variáveis.

A grelha, formada pelos retângulos, que são parcelas de moldes do chão da casa, exhibe uma outra grelha implícita diagonal face à ortogonalidade da primeira.

⁸⁹Cf. Bucher, H. New York – Heidi Bucher at Swiss Institute. Obtido de <http://artobserved.com/2014/04/new-york-heidi-bucher-at-swiss-institute-through-may11th-2014/> (consultado em 28-07-2014)

Esta segunda grelha corresponde à textura de tacos de madeira do próprio chão representado. Nesta obra, tal como noutras obras realizadas em látex de cor natural, predominam cromaticamente tons amarelados e acastanhados.

Considerando o modo como estas obras representam a topografia de superfícies da casa com recurso a moldes, assumo-as como mapas, pois ficam registados os pontos distintivos nos moldes das superfícies, tais como as marcas de uso, desgaste e envelhecimento dessas superfícies, que distinguem e situam as tipologias de espaços e de lugares visadas nas obras⁹⁰.

O lugar apresentado nestas obras é a casa de família da artista, que constitui um ponto de referência no seu mapa de vida diária. É nesse lugar que Heidi Bucher encontra marcas e vestígios de ações que revelam o quotidiano ali vivido, dando-as a ver através da realização de moldes.

Apoiando-me no conceito enunciado por Lino Cabezas (2006), considero os registos implícitos nesses moldes, desenhos latentes ou preparatórios. Esses registos são anotações prévias quase invisíveis, que serviram de projetos para o desenvolvimento do trabalho artístico de Heidi Bucher (que, nestas obras, resultou na realização de moldes da casa). Trata-se dos registos presentes nas superfícies e espaços que a artista considerou no seu trabalho, integrando-os nas obras que leio como desenhos inerentes à sua investigação e análise artística de cada lugar. Na primeira obra mencionada, eles são encontrados nas paredes de um quarto da casa que, ao ser suspenso no ar, acentua a transparência do material que o compõe, destacando a presença desses desenhos.

Nas outras obras, esses desenhos são descobertos no chão da casa que é representado por moldes rebatidos para a vertical e expostos na parede. Nestas duas obras, essa rotação e fixação na parede, que acentua a leitura das marcas como desenhos, torna-se relevante para a sua leitura porque permite que, ao assumi-las como mapas, eles possam ser consultados em toda a sua extensão.

Uma outra característica que decorre da análise destas obras é o facto de estes moldes de látex serem moles, desvinculando-se das formas das superfícies que

⁹⁰ Esses lugares têm geralmente relação direta com as raízes territoriais e emocionais da artista, indo da casa de família (*Ahnenhaus*), que as obras em análise referenciam, ao ateliê (*Burg, Geborgenheit*), ou a edifícios relevantes na história do lugar onde a artista residia e trabalhava, tais como o hotel Grande Alberg e a instituição psiquiátrica Bellevue.

moldaram, tornando-se informes⁹¹ quando deixam de estar sobre elas. Facto pelo qual estas obras destacam o desvio para o informe que caracteriza o mapa do quotidiano apresentado nesta tese.

O desvio para o informe amplia as significações de desenho e de mapa geográfico, consideradas neste estudo para a leitura das obras de Heidi Bucher como mapas do quotidiano. Essa característica acentua o seu carácter operatório (Bois - Krauss, 1997) ao ampliar o leque de significações relativas à sua percepção. Assim, o desenho surge, no mapa proposto por estas obras, como registo de usos e habitação do território do quotidiano estruturando pensamento de modo a permitir relacionar esses registos.

Face ao sentido comum de mapa, estas obras são desviantes porque representam o território do quotidiano em escala real, contrariando a lógica operativa dos mapas geográficos, em que ele surge codificado e, geralmente, em escala reduzida. Além disso, a possibilidade de perda da planificação nos mapas de Heidi Bucher, quando os moldes deixam de estar esticados, acentua esse desvio porque ao caírem, perdendo a forma, estes mapas associam e relacionam visualmente zonas do território que antes eram distantes, deixando de permitir relacionar informações e lugares segundo a lógica formal do território que representam. Nos mapas comuns impressos ou desenhados em papel, as dobras que surgem como soluções frequentes para os guardar, obedecem a um plano geométrico que mantém as relações territoriais representadas. Contudo, a capacidade de abstração e de projeção mental para transpor as informações do suporte do mapa para o real, é a que é requerida pelas obras de Heidi Bucher, que convocam o reconhecimento de marcas da casa enquanto lugar de vida diária como ‘chave’ ou código de leitura destes mapas.

Em *Hautraum (Ahnenhaus)/Skin Room*, as paredes de um quarto repõem a familiaridade dessa divisão da casa, posta em causa pela suspensão da obra. Quando a obra é suspensa, os moldes das paredes do quarto são vistos com estranheza, obrigando o observador a redefinir a sua percepção da obra. O mapeamento da casa

⁹¹ Essa característica aproxima estes moldes da ideia de pele, na medida em que também ela é uma cobertura que assume a forma do que tapa e envolve. Ideia que, nestas obras, sai reforçada pelo uso de látex de cor natural. Nas três obras convocadas para esta análise, os tons amarelados sugerem os tons da pele e aproximam-se da ambiência cromática das madeiras do chão da casa. A própria evolução do látex que, com a passagem do tempo, se altera cromaticamente e perde elasticidade, reforça estes paralelismo entre a pele humana e o látex destes moldes. Em ambos vão ficando inscritas marcas do que acontece na vida diária e do desgaste e degradação causados pelo envelhecimento.

resulta da relação de reconhecimento e familiaridade (associada à rotina e ao hábito) com a estranheza da visão deste espaço da casa, efetuada de baixo.

Parkett 2.OG (Ahnenhaus) também confronta o observador com marcas e sujidades do chão de um quarto da casa que, ao ser exposto na parede, desloca a leitura desse elemento arquitetônico, tal como das marcas que ele contém, para um plano de estranheza.

Herrenzimmer/ Parquet floor of study, sendo uma obra composta por dois elementos, o molde e a arca, estabelece uma articulação entre o chão e a parede, ao deslocar e fixar um molde de chão na parede, ao lado da mala que fica no chão. A arca de madeira acentua a ideia de casa enquanto signo de domesticidade, remetendo para a sua aceção de abrigo, ou lugar para arrumar ou guardar.

O caráter relacional da obra é acentuado pelo cruzamento de grelhas inerentes ao molde do chão, que surge exposto na parede, pois ele é constituído por uma grelha de retângulos recortados no molde de látex do chão, que está desajustada face aos desenhos produzidos pelos tacos de madeira desse chão, implícitos no molde, bem como as marcas do seu uso. Este molde de látex também é mole, pelo que há, nesta obra, uma série de relações dialéticas que (mais que descrever o lugar e a superfície) problematizam o seu entendimento, acentuando o caráter plural da obra e estabelecendo um paralelismo entre as suas possibilidades de significação e a complexidade da vida diária.

Espaço Mental (2010) e Desenhos Espaço Mental (2011), de Carlos Bunga

No *corpus* artístico de Carlos Bunga, destaco *Espaço Mental* e *Desenhos Espaço Mental*, peças que enfatizam a dimensão mental do mapa que venho a apresentar e propõem o conceito de fissura como categoria operativa para a sua leitura.



Fig.41 – Carlos Bunga - *Espaço Mental*, 2010.
Cartão canelado, fita adesiva, tinta acrílica branca e fotografia,
OPA – Oficina para Projetos de Arte, em Guadalajara.

*Espaço Mental*⁹² (fig. 41) é um labirinto de cartão canelado, construído para ser percorrido pelo público, com paredes coladas com cola e fita adesiva. Complementam a obra uma série de cinco desenhos e um vídeo no qual é documentada a presença do público na obra, interagindo com a estrutura labiríntica (fig. 42).



Fig.42– Carlos Bunga - *Espaço Mental*, 2010.
Cartão, fita adesiva, tinta mate e cola,
Instalação *site specific* na Oficina de Procyctos de Arte (OPA), Guadalajara, México.

Desenhos Espaço Mental (fig. 43) é uma série de vinte e um desenhos, realizados a grafite e lápis de cor sobre papéis vegetais cortados e colados, cada um com as dimensões de 28,5 x 23 cm. Na série, o artista representou linhas sinuosas, espirais, labirintos e esquemas geométricos que, visualmente se aproximam dos

⁹² A obra foi desenvolvida para a OPA – Oficina para Projetos de Arte, em Guadalajara, no México - cf.Bunga, C.. Carlos Bunga delimita su "Espacio mental". Obtido de <http://www.informador.com.mx/cultura/2010/239092/6/carlos-bunga-delimita-su-espacio-mental.htm> (consultado em 15-11-2014).

desenhos das estruturas dos esquemas de ADN, das sinapses cerebrais, das células e dos esquemas de formação de cristais na natureza.

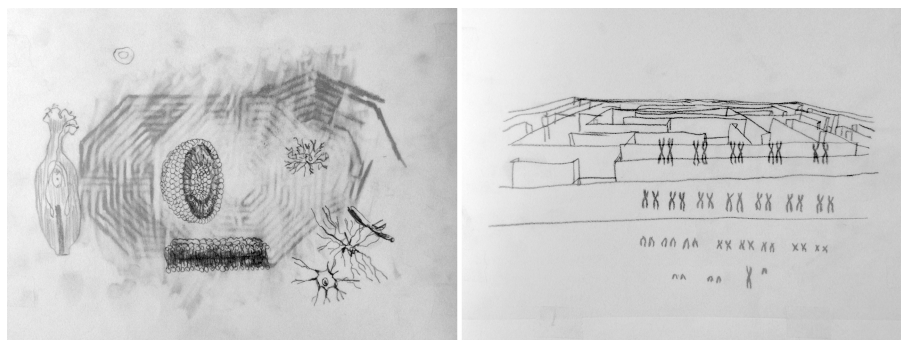


Fig.43 – Carlos Bunga - *Desenhos Espaço Mental*, 2011.
Papel, lápis, lápis de cor, papel transparente cortado e colado,
21 (28,5 x 23 cm).

As duas obras destacam a dimensão mental do mapa, porque estabelecem um paralelismo entre os esquemas mentais que diariamente servem para a organização da vida diária e os que são desenvolvidos para a ordenação e gestão do território, destacando a casa como um lugar fundamental neste processo. A orientação física e mental relativa a decisões triviais do dia a dia e também a escolhas ponderadas para gerir ações futuras, depende de premissas como o desejo, a intuição e o conhecimento do território do quotidiano.

Na obra *Espaço Mental*, a experiência física de percorrer uma estrutura labiríntica leva o observador a construir um mapa mental que lhe permita perceber o espaço e os seus movimentos para nele se orientar. Além disso, o percurso proposto potencia um olhar crítico sobre a ideia de caminho (percorrido) para encontrar ou criar referências e planejar um possível regresso. A necessidade de orientação encontra eco na visão mítica do labirinto, na qual se evidencia a importância das pistas deixadas no percurso realizado, para que seja possível efetuar o regresso.

Espaço Mental plasma em si “a complexidade do pensamento durante o processo de trabalho (...), sugerindo o ato de pensar; esse ir-e-vir das ideias, por vezes com o objetivo claro, outras vezes incerto.” (Bunga, 2012: 58). A complexidade de orientação com que o indivíduo se depara quotidianamente está presente nas distintas possibilidades que a obra oferece para realizar percursos que, não sendo conhecidos, se assemelham entre si.

Em *Desenhos Espaço Mental*, Carlos Bunga representa as próprias estruturas que garantem a relação da experiência física do território com as suas configurações

mentais. Fazendo uma clara alusão ao funcionamento da mente humana, considerando-a lugar embrionário da formação de pensamento e do seu desenvolvimento, nestes desenhos o artista elege formas como a espiral, que traduz ligações como as que dão origem à formação de cristais e movimentos de crescimento, de erosão, de acumulação, de sedimentação e de fragmentação de materiais naturais⁹³.

Outra questão relevante nestas duas obras é o recurso à ideia de fissura, proposta por Carlos Bunga como rutura nas convenções cumulativas da história e identidade dos espaços e lugares, tornando o seu trabalho “uma espécie de processo/laboratório onde as ideias vão surgindo num lugar em permanente experimentação. Imerso no ‘aqui e agora’ (...)”(Bunga, 2012: 197). Essa rutura promove um questionamento da relação comum de uso e entendimento dos lugares habitados. A impermanência promove as obras de Carlos Bunga como fissuras nos modelos de construção de cidades e casas, como lugares que podem assegurar a permanência da existência diária, fixação que existe na complementariedade com o seu oposto. Como referiu o artista, em entrevista a Maria Inês Rodríguez, a impermanência é inerente à existência e à natureza humanas:

Temos medo de nos mantermos presos a uma existência sem tempo, por isso insistimos e projetamos sempre a vida eterna, essa necessidade que é uma sensação de carência, desejo de satisfação. O “não-permanente” tem conotações com a abstração, que é um lugar de inquietudes permanentes (...). A impermanência está constantemente presente, é o nosso património genético. A cidade funciona como uma segunda pele é herdeira desse património orgânico. (Bunga, 2012: 197).

Esta é, por isso, também uma fissura entre o desejo de perenidade presente na vida diária e a sua condição de efemeridade, presente nas construções urbanas edificadas pelo homem⁹⁴ e no seu próprio património genético. O carácter precário e

⁹³ Com estas obras, o artista recupera a aproximação a uma física do material não consolidado, em constante evolução e o enfoque do trabalho nos processos de sedimentação, acumulação, agregação e, entre outros, cristalização, de artistas como Robert Smithson. (Peixoto, 2010).

⁹⁴ Veja-se essa condição nas maquetas *Sem Título*, 2002, de pequeno formato, feitas de cartão, fita adesiva e tinta plástica, com as quais o artista cria lugares abstratos que sugerem casas, como confirmam os vídeos *Shadow* (2002) e *Cut* (2002). A sugestão da casa leva o observador a recuperar memórias da sua experiência de vida diária no espaço naquela tipologia de lugar e, se no primeiro vídeo, uma sombra reposiciona o observador perante a sua experiência de vida diária na casa, concretamente quanto às mudanças da luz natural ao longo do dia, no segundo, uma casa é seccionada tornando visível o seu interior, remetendo para o confronto que temos nas ruas das cidades com as paredes interiores de casas que ruíram ou foram parcialmente demolidas. Paredes que relembram a

perecível das obras de cartão de Bunga agudiza a consciência de transitoriedade, tornando estas obras atuantes, porque permitem presenciar e perceber o fim anunciado deste material e, conseqüentemente de outras construções e das próprias pessoas. Ideia a que se associa a própria perda do lugar enquanto evidência partilhada por quem o habita, face aos recentes movimentos de deslocalização verificados na Europa (Silva, 2009). O artista reforça-as ao destruir algumas das suas obras perante o público das exposições⁹⁵.

As intervenções criadas pelas obras do artista nas superfícies que estruturam os lugares onde expõe, alterando-os, transformando o seu acesso, uso e circulação ao revesti-los com cartões e fita adesiva, subvertem as regras da sua utilização. Os processos de revestimento e de cobertura dos espaços, desenvolvidos por Carlos Bunga, alteram as formas e as configurações desses espaços ocultando parte deles, embora, por vezes, as voltem a devolver, ainda que de forma parcial quando, como referi, algumas dessas obras são destruídas como atos performativos. Em todas estas situações, ele opera com as potencialidades que as situações comportam, mais do que com as situações em si mesmas⁹⁶, usando o que Jacques Derrida considerou ‘o futuro anterior’: “o arquivo não simplesmente como um registo do passado, mas também como algo que é moldado por um certo poder, um poder seletivo, e moldado pelo futuro, pelo futuro anterior” (Derrida, 2002: 40). Nessas obras, o artista relaciona a história do edifício com a sua existência ao longo do tempo, remetendo para a discussão do futuro anterior enquanto “duplo desejo pelo passado e pelo futuro” (*ibidem*).

A estrutura de *Espaço Mental* remete para essa complexidade da vida diária relativa à sua efemeridade, plasmada nos lugares habitados e nos caminhos

condição de efemeridade destas construções e, nas quais permanecem vestígios e marcas do que foi a habitação deles.

⁹⁵ Veja-se o *Projeto Kursaal*, com o qual o artista participou na *Manifesta 5, Kubo Kutxa Kursaal*, em Donostia, San Sebastián. Neste projeto, o artista esteve durante um mês a desenvolver e a construir uma instalação de cartão, de grande formato, que interagia com o edifício da exposição alterando configurações na sua arquitetura e mediante o público da exposição, na inauguração, desenvolveu uma ação que consistiu na destruição dessa estrutura.

⁹⁶ Embora desenvolva diferentes configurações nos espaços em que trabalha, Carlos Bunga tem reconfigurado, em todas elas, uma arquitetura em que está presente esta ideia de fissura, porque elas estão sempre ligadas à precariedade e à condição nómada de muitas habitações. As origens humildes do artista, que na infância viveu num bairro de lata, são recuperadas nestas propostas de reconfiguração dos espaços, concretamente na capacidade de operar essas transformações através de estruturas precárias e perecíveis (que ele desenvolve nas suas obras). As suas construções, geralmente são edificadas de forma rápida e precária, mesmo quando são de grandes dimensões, mas são sempre humanizadas e quentes, devido ao emprego da cor, à tipologia de materiais usados (que são geralmente cartões) e aos vestígios e marcas dos gestos da sua ação criativa e da sua intervenção, neles impressas.

estabelecidos entre eles, introduzindo no trabalho a ideia de fissura referida. A estrutura de cartão, perecível e complexa, permite realizar vários percursos, contudo todos eles com o fim anunciado: que é o desses percursos e o da duração da obra.

Os *Desenhos Espaço Mental*, podendo ser vistos sem uma ordem precisa porque são esquemas abstratos, permitem projetar percursos e possibilidades de regresso no mapa. A ideia de fissura apresentada, nestes desenhos é relativa à expectativa de duração das diversas estruturas representadas e, conseqüentemente do mapa desenvolvido a partir delas, posta em causa pelos seus limites de existência, gerando uma tensão que está associada à perda da possibilidade de regresso ditada pelo fim dessas estruturas.

A estrutura labiríntica e os desenhos do artista, convocados para este estudo, são lidos como mapas mentais do quotidiano, que relacionam as formas apresentadas ou sugeridas com a sua projeção no território do dia a dia. O uso de papéis e, em especial, o uso de cartão na materialização destas obras promove uma fissura na leitura de mapa do quotidiano, que proponho para a análise destes trabalhos do artista, porque esse material é perecível e torna presente o seu fim, como uma contingência da sua existência enquanto o mapa indica a continuidade que caracteriza a vida diária como sucessão e repetição de rotinas. Desta forma, nestas obras o observador é confrontado com a consciência de limite ou fim da existência, das estruturas construídas e também da vida diária que elas representam.

No primeiro capítulo desta tese, analisei o que define o quotidiano e o desenho como mapa dele, convocando obras que informam esses conceitos.

O quotidiano, integrando rotinas, compreende repetições sistemáticas de gestos, ações, consumos, etc. que, geralmente são estruturadas, segundo períodos e ciclos de tempo definidos por horários que, por sua vez, estão associados ao cumprimento do quotidiano.

O acaso e o desvio infiltram-se nas rotinas, alterando as repetições, de forma inesperada ou, no segundo caso, deliberada.

Ao nível da produção artística, neste estudo visei obras que aproximam arte e vida diária, particularizando o seu enfoque nas práticas quotidianas de tipo tático desenvolvidas em casa. Nas obras que leio como mapas do quotidiano, a edificação do mapa é realizada com recurso ao desenho, entendido num sentido dilatado,

herdeiro da arte processual. Promovendo desvios face ao uso convencional de materiais e *media*, as obras convocadas para a análise destas questões, propõem e constituem um território no qual se misturam marcas da vida diária e dos acasos que vão surgindo nela com os acontecimentos inesperados que marcam a ação presente de cada artista.

2. A obra de Fernanda Gomes como referência

A obra de Fernanda Gomes é um caso de referência para esta tese na medida em que integra premissas fundamentais para o entendimento do meu trabalho artístico e para o estudo que ele motivou. Essas premissas são a ideia de casa como matéria-prima do projeto artístico, o sentido de privacidade que a obra da artista manifesta e o recurso ao *objet trouvé* que, conjugadas no trabalho da artista, leio como mapa da sua vida diária.

Entendo por mapa da vida diária a representação esquemática destas três visões conciliadas e por ideia de casa a referência ou ponto notável do território representado nesse mapa como casa/ateliê, que é simultaneamente a morada e a matriz do lugar casa.

Vou centrar a minha análise na forma como a prática do desenho está intimamente relacionada com o seu *modus vivendi* e como esta metodologia permite uma constante deambulação entre a casa e a sala de exposição sendo determinante para a construção do seu mapa do quotidiano.

2.1. Nota biográfica e curricular da artista

Fernanda Gomes nasceu no Rio de Janeiro, Brasil, em 1960, cidade onde vive e trabalha. Expõe regularmente desde 1988, data da sua primeira exposição individual na Galeria Macunaíma, da FUNARTE, no Rio de Janeiro, sendo atualmente representada por galerias como Luísa Strina, em São Paulo, Brasil; Artur Fidalgo, no Rio de Janeiro, Brasil; Graça Brandão, em Lisboa, Portugal; Alison Jacques, em Londres, Inglaterra e Emmanuel Hervé, em Paris, França.

Entre as exposições de Fernanda Gomes, destaco as individuais: na galeria Peter Kilchmann, em Zurique, Suíça, em 2015; no Centre International de L'Art et du Paysage, em Vassivière, França, em 2013; no Pavilhão Branco - Museu da Cidade, em Lisboa, Portugal; na Casa de Cultura Laura Alvin, no Rio de Janeiro, Brasil e no MAM - Museu de Arte Moderna do Rio, no Rio de Janeiro, Brasil em 2012; na OPA - Oficina para Projectos de Arte Contemporânea, em Guadalajara, no México e Centro

Cultural de São Paulo, em São Paulo, Brasil, ambas em 2011; no Matadero de Madrid, em Madrid, Espanha, em 2008 e a que ocorreu no Museu de Arte Contemporânea de Serralves, no Porto, Portugal, em 2006.

Entre as exposições coletivas, destaco: *Une histoire, art, architecture et design, des années 80 à aujourd'hui*, Centre Pompidou, em Paris, França, em 2015; Bienal de Lyon, em França, em 2014; Bienal de Istambul, Turquia, em 2013; Bienal de São Paulo, Brasil, em 1994 e em 2012; 50ª Bienal de Veneza, Itália, em 2003; 11ª Bienal de Sydney, Austrália, em 1998 e 4ª Bienal de Rennes, França, em 1995.

O trabalho de Fernanda Gomes está presente nas coleções: Tate, em Londres, Inglaterra; Miami Art Museum, EUA; Art Institute of Chicago, EUA; Fundación/Colección Jumex, na Cidade do México, México; Vancouver Art Gallery, Canadá; Centre Georges Pompidou, em Paris, França; Centre National des Arts Plastiques, em Paris, França; Museu de Serralves, no Porto, Portugal; Museu da Pampulha, em Belo Horizonte, Brasil; Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Brasil e Museu de Arte Moderna de São Paulo, Brasil.

2.2. A ideia de casa como matéria-prima do projeto artístico

A ideia de casa surge como matéria-prima no projeto artístico de Fernanda Gomes, encontrando referência na sua casa/ateliê, que é o ponto de partida e de chegada das suas deslocações e também do seu trabalho. Por isso, para o entender é relevante saber que a casa/ateliê de Fernanda Gomes é um apartamento em Copacabana, no Rio de Janeiro, onde a artista viveu a sua infância.

O lugar compreende uma parte significativa da história do quotidiano da artista e; segundo ela, com o passar do tempo, tem-se vindo a revelar cada vez menos pertinente a distinção entre os espaços da casa e o do ateliê. No entanto, distinguem-se funções diferentes para as distintas divisões do apartamento.

O chão é de tacos de madeira e as paredes são brancas, tom predominante no lugar. Denunciando algum tempo de utilização e a relação do lugar com a luz natural que o ilumina, as paredes guardam registos de um uso continuado do lugar e de permanências de móveis, objetos e até de obras,⁹⁷ (fig. 44) particularidade relevante

⁹⁷ A possibilidade especulativa de leitura da obra da artista como mapa do seu dia a dia edificado pelo desenho, tem como referência esta experiência da casa/ateliê e surge analisada no sub-capítulo 2.5. Mapa da Habitação, pp. 128-133 da tese.

porque elas assumem uma lógica próxima da que é usada neste lugar, de aceitação e integração destas marcas de uso e de envelhecimento dos materiais.



Fig.44 – Fernanda Gomes – **Casa/Ateliê**, 2012.
Pormenor da Casa/Ateliê, Rio de Janeiro.

Na casa/ateliê há diversos grupos de materiais e objetos guardados e encontrados pela artista, sendo muitos deles de uso diário e outros matéria-prima ou ensaios para a realização de obras. Importa referir que, aqui, tal como acontece na obra de Fernanda Gomes, os objetos utilitários e as obras confundem-se, porque trocam frequentemente de papéis, tornando-se híbridos entre a sua condição de uso diário e a de obra de arte.

Quando visitei a casa/ateliê, pude observar que nas janelas, estavam pendurados e colados diversos níveis de papéis de formatos e dimensões diferentes (fig. 45), ocultando toda ou apenas parte da paisagem e exterior e filtrando a luz solar, para mediar a sua entrada e a produção de sombras no interior do lugar. Estes papéis, podem ser considerados mais um dispositivo de trabalho porque com eles, Fernanda Gomes ensaia possibilidades de relacionar o interior e o exterior, neles introduzindo o acaso⁹⁸. A artista não controla totalmente a inscrição das marcas no lugar porque elas também resultam da passagem do tempo sobre os materiais, coloridos e manchados

⁹⁸ A introdução e valorização do acaso na obra da artista, é analisada no âmbito da leitura da premissa de uso do *objet trouvé* na sua obra.

com tons subtilmente diversificados. Com estes papéis repletos de marcas do tempo convivem outros desenhados com silhuetas e outros ainda que lhes vão sendo adicionados. Todos juntos afirmam-se como camadas estratificadas da memória.



Fig.45 – Fernanda Gomes – **Casa/ Ateliê**, 2012.
Pormenor da Casa/Ateliê, Rio de Janeiro.

A sala, que é por excelência o espaço social da casa, é também lugar de mostra e de teste de montagens provisórias, nas quais, por vezes, a artista associa e refaz obras de diversos momentos. No seu trabalho, esta estratégia de refazer obras que, por vezes, acontece só pela mudança de contexto, torna o seu discurso artístico dialético porque, renovando-as, ela contraria o sentido natural da passagem do tempo.

A leitura da obra de Fernanda Gomes recorrendo à ideia de casa como matéria-prima para o projeto artístico leva-me a considerar a sua casa/ateliê como casa natal, partindo de uma releitura crítica do conceito de Gaston Bachelard (Bachelard, 2000). Esse lugar é o seu abrigo e arquivo pessoal de memórias de usos, gestos, rotinas e histórias de vida, por isso é relevante para a construção da identidade e do trabalho artístico de Fernanda Gomes.

As memórias físicas, emocionais e psíquicas associadas a esta casa resultam das vivências diárias no lugar desde a infância. Estando associadas à infância e à casa parental, as memórias são determinantes para a construção da identidade, porque é nessa fase da vida que se estabelecem muitos hábitos e padrões de entendimento do mundo. Além disso, embora nesse lugar as memórias possam conflitar com a identificação atual de cada indivíduo, é na sua segurança que é possível repousar e entrar na *rêverie* (imaginação e devaneio) a que se referiu Bachelard. É nesse contexto que se criam imagens e associações mentais desenvolvidas pela imaginação

quando se está acordado: “As verdadeiras casas da lembrança, as casas aonde os nossos sonhos nos conduzem, as casas ricas de um fiel onirismo, rejeitam qualquer descrição. (...) A casa primordial e oniricamente definitiva deve guardar sua penumbra.” (Bachelard, 2000: 32).

Ainda neste contexto, a condição física do corpo humano também é relevante, porque ele é o primeiro invólucro e abrigo de cada indivíduo, sendo também o primeiro a conter memórias de gestos, usos e práticas quotidianas⁹⁹. Entre essas memórias estão as que constituem as referências padrão do que é para cada indivíduo o quotidiano e do que são os gestos e práticas que ele implica. Os gestos e formas de viver que foram memorizados vão sendo repetidos e adaptados a novas moradas que vão surgindo ao longo da vida. Por tudo isto, na análise da casa natal como padrão de memórias e referências pessoais no trabalho de Fernanda Gomes é relevante considerar a não distinção dos espaços da casa/ateliê, que referi. A artista une e mistura gestos, movimentos/trânsitos, usos do espaço e de objetos, memórias e ‘devaneios’, associando práticas quotidianas e procedimentos artísticos, desenvolvendo as suas exposições como propostas de reposição da sua casa natal. Essa reposição é parcial e diz concretamente respeito à repetição orgânica funcional dos usos dos espaços daquele lugar e das relações que a artista estabeleceu com objetos de uso quotidiano. As lógicas de vida experimentadas na casa/ateliê deslocadas para o contexto expositivo, propõem o retomar de memórias pessoais de gestos e práticas diariamente desenvolvidas.

A intervenção da artista nos espaços de exposição consiste frequentemente nesta recuperação das relações de uso, de intimidade, de afeto e de 'devaneio', que surgiram no seu quotidiano na casa/ateliê. Por isso, mesmo viajando frequentemente sem levar nada consigo, Fernanda Gomes recria nas suas exposições a casa/ateliê, usando princípios e memórias de gestos e modos de proceder que adquiriu como hábitos. Embora, em algumas situações desloque objetos pessoais e obras, mais do

⁹⁹ Pensando no paralelo entre a vida do molusco na concha e a do indivíduo na casa, pode relacionar-se o facto de a vida começar com a formação da concha, girando por isso sobre si mesma (Bachelard, 2000) com o da vida humana começar pela descoberta ou autodescoberta do próprio corpo, enquanto primeira morada, e só depois surgir a possibilidade de cada indivíduo, ao viver e aprender a observar, ultrapassando o medo e a curiosidade que caracterizam a observação inicial, ser capaz de estruturar uma casa para morar. No caso do homem, como no do molusco, é preciso viver para construir a sua casa e não o contrário. É esse sentido de casa que Fernanda Gomes estabelece como ponto de partida para trabalhar em cada lugar. A ele está inerente a necessidade de estabelecer a vida quotidiana integrando hábitos estruturantes e também insignificâncias relativas às rotinas diárias e aos acasos que surgem no seu âmbito.

que deslocá-las, a artista cria-as nos lugares de exposição ao aplicar essas lógicas de uso, de relação e de significação a cada lugar e objetos que encontra. Diálogo com o lugar e objetos que se tornou particularmente relevante na sua exposição individual no MAM do Rio de Janeiro (2011/12) (fig. 46).

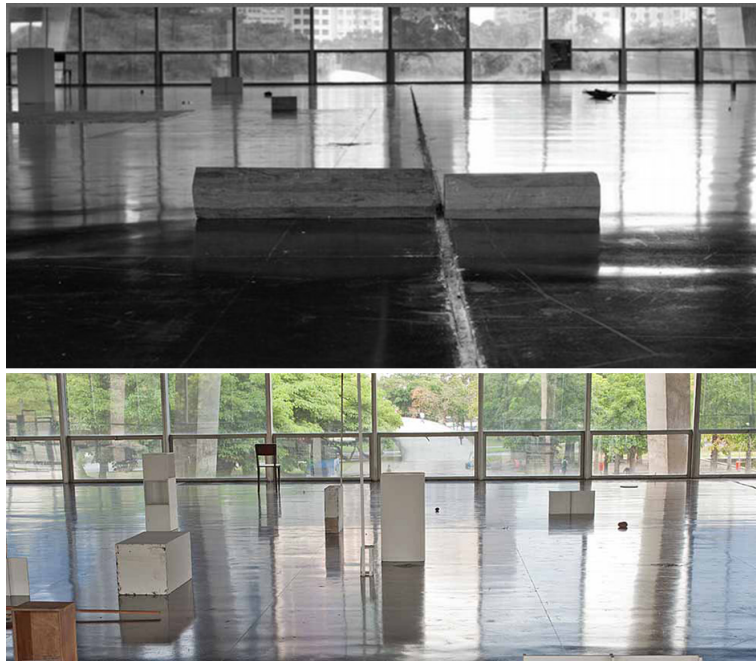


Fig.46 – Fernanda Gomes – **Exposição no MAM do Rio de Janeiro**, 2011/12.

Nesta exposição em particular, Fernanda Gomes trouxe o seu cotidiano doméstico para o museu ocupando-o, mobilando-o e habitando-o. E, para tal, ela definiu nele diferentes espaços com diferentes funções, tal como acontece nas divisões da casa, estruturando-os com móveis e objetos pessoais.

Comentando a exposição, Paulo Venancio Filho destacou esta dimensão criativa da artista que recorre à ideia de casa como parte do processo criativo, definindo-a como ocupação de terreno baldio, vivência e mesmo habitação dos lugares:

A escala única, como poucas no mundo, da Sala Monumental, a horizontalidade envidraçada do espaço expositivo, que se abre também para outra paisagem única no mundo é uma experiência arquitetônica como poucas. Ocupá-las era, e ainda é, um dos desafios que o MAM propunha. Pois a exposição de Fernanda se trata de uma ocupação. Como? Madeira, vidro, papelão, móveis, barbante, objetos do cotidiano, coisas inteiras, fragmentos, pedaços, partes formam uma paisagem *sui generis* que se liga intimamente com a paisagem exterior, que não é a do cartão postal. Pode-se dizer que ela restaura, em outro plano, um espaço urbano quase extinto: o terreno baldio. Terreno baldio; onde as coisas mais inesperadas se encontram e convivem. (Venancio Filho, 2011).

A exposição individual da artista no museu de Serralves (2006) (fig. 47), também é relevante para a compreensão da forma como ela relaciona a sua casa natal - casa/ateliê do Rio de Janeiro - com o espaço da exposição em que está a trabalhar. Neste caso, essa relação era reforçada pelo uso de objetos pessoais misturados com matérias-primas que encontrou no museu.

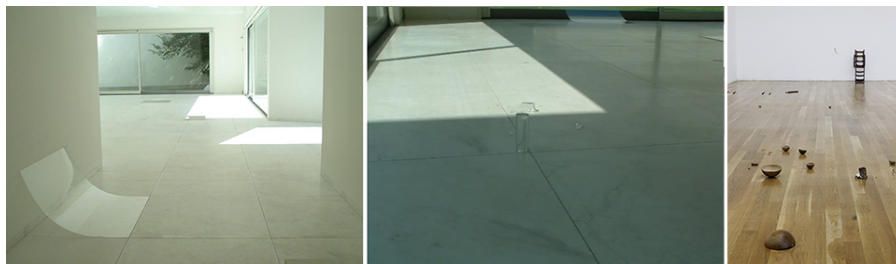


Fig.47 – Fernanda Gomes – **Exposição na Fundação de Serralves, 2006.**
Pormenores.

As obras que integraram esta exposição são sintomáticas da relação que o seu trabalho propõe entre rotinas quotidianas e trabalho artístico, valorizando cada ação diária mesmo que pequena e impensada. Atestam-no obras como as folhas feitas de papéis queimados de cigarros fumados, os novelos realizados com fio dental usado, as obras de tecelagem que usavam cabelos como matéria-prima, as pedras e folhas recolhidas no parque do museu e dispostas pelas salas de exposição e, entre outras, as peças que consistiram na disposição de placas de vidros acrílicos transparentes, que constituíram intervenções no lugar quase invisíveis. Obras que levaram o diretor do museu e curador da exposição, João Fernandes, a referir a ideia de casa como projeto artístico e, simultaneamente, realização da vida diária:

Na sua contínua atividade recolectora, o trabalho de Fernanda Gomes parece convocar esse verso de Camilo Pessanha, onde ele nos enumera “conchas, pedrinhas, pedacinhos de ossos”, o que perdura, enfim, quando nada mais resta. (...) Será da casa como realização da vida que cada exposição resulta como uma situação transferida para o desafio com que os mistérios irão confrontar cada visitante, nessa “diferrância” (como diria Derrida...) da experiência do lugar e de todas as sensações a ele atribuíveis. (Fernandes, 2006: 127-128).

É recorrendo ao conceito de casa natal, que leio a maneira como Fernanda Gomes traz para lugares como os museus, a dimensão pública de partilha neles desenvolvida, a lógica do seu quotidiano pessoal, expondo a tensão entre os desejos presentes e as memórias passadas que ela compreende. Logo, esse conceito de casa

referencia o seu sentido primordial enquanto abrigo, lugar de formação e de consolidação de hábitos.

Fernanda Gomes desenvolve o que Bachelard definiu como desenhos vividos, referindo que “Abrangemos assim o universo dos nossos desenhos vividos. Esses desenhos não precisam ser exatos. Basta que sejam tonalizados no mesmo modo do nosso espaço interior.” (Bachelard, 2000: 31). Esse acordo é reforçado pela artista quando se refere ao facto de trabalhar em casa:

Trabalho em casa. A casa é o espaço criado a partir da necessidade primitiva de abrigo, e na contemporaneidade cada dia mais ele se faz necessário, como proteção ética e estética. O mundo construído pelo homem é de uma violência imensa, que afeta cada camada de percepção. O museu seria esta possibilidade de abrigo aberto a todos, para que uma dimensão verdadeira e humana possa ser partilhada. (Gomes, 2006).

2.3. O sentido de privacidade na obra de Fernanda Gomes

O sentido de privacidade inerente à obra de Fernanda Gomes decorre do modo como a artista estabelece e recria o seu quotidiano doméstico, em cada lugar com que trabalha, tornando as premissas que o definem procedimentos inerentes ao seu processo criativo. A artista não expõe a intimidade da sua casa, mas o modo como a experiencia. O sentido de privacidade que convoca para as suas exposições é o do conhecimento profundo e próximo do lugar e dos espaços que ele integra, dos seus cheiros, possibilidades de uso e limites, e dos objetos que os preenchem. A privacidade na obra da artista é relativa à deslocação deste *modus operandi*, desenvolvido no lugar que ela percorre vezes sem conta podendo andar nele de olhos fechados. Por isso, ela reproduz percursos, ações e modos de ver que são pessoais.

No espaço expositivo, que é público, a privacidade característica do lugar casa, que é privado, é usada como procedimento para o desenvolvimento da obra que fica exposta. Considero as relações dialéticas entre espaço público e privado promovidas pelo trabalho da artista, metodologias para ativar releituras críticas dos lugares e objetos com que ela trabalha. As suas obras convocam o sentido comum de uso desses lugares e objetos e a sua relação com o modo particular de o fazer que tem na casa uma forte expressão. A experiência da habitação diária é, no caso particular de Fernanda Gomes, a referência que permite estabelecer comparações entre os sentidos de uso pessoal ou particular e de uso comum. Porque, antes dos modos e usos

particulares distinguem identidades, eles dizem respeito às capacidades de resposta e de adaptação necessárias para a sobrevivência diária. São essas capacidades inventivas inatas que permitem continuar a recriar cada percurso de vida diária porque se alicerçam em aptidões naturais para a própria sobrevivência humana, que a artista convoca para desenvolver o seu trabalho. É o sentido primordial destas aptidões que Fernanda Gomes usa e destaca como *input* criativo, assumindo-o como um processo que desenvolve vivendo. Por tudo isto, as exposições da artista (que convoquei para informar a ideia de casa como projeto artístico) no museu de Serralves (2006) e no MAM do Rio de Janeiro (2011/12), são também particularmente relevantes para o entendimento do sentido de privacidade usado no desenvolvimento do seu trabalho.

2.4. O *objet trouvé*

Considerando a obra de Fernanda Gomes, defino como *objet trouvé* cada objeto encontrado pela artista, que é afetivo, mnemónico e ressimbolizado pelo novo lugar em que o instala quando o incorpora no seu corpo de trabalho.

Os *objets trouvés* presentes na obra da artista são afetivos e mnemónicos porque, postos em relação, mantêm e trazem à memória usos e práticas quotidianas, que transportam a artista para a recordação das suas vivências diárias na casa/ateliê do Rio de Janeiro. Embora a sua funcionalidade se mantenha, estes objetos surgem destituídos dela porque são descontextualizados e recontextualizados pela artista, que os torna obras de arte, ou suas partes integrantes, ao ressimbolizá-los na forma como os dá a ver em cada lugar de exposição.

Privados do seu contexto, estes objetos perdem a razão pela qual tinham sido criados, ficando identificados pela sua significação cultural, diretamente relacionada com as tipologias a que pertencem. Estes objetos relacionam a memória coletiva da tipologia que representam com a construção de identidades das comunidades que os usam.

As relações de vizinhança ressimbolizam os objetos, que perderam contexto mas prevalecem como acumuladores de emoções e de significações. Essa é a questão que refere Georges Didi-Huberman (2013) quando reflete sobre a relação dos objetos com a memória, referindo que o *objet trouvé* cria a sensação de que nos aproximamos dos objetos de que temos memória coletiva. No entanto, essa aproximação é feita sem

contexto, porque quando um objeto é encontrado, recolhido e recontextualizado, ele perde o seu contexto anterior. A arqueologia propõe a escavação e descoberta de objetos que são retirados do solo e analisados face ao seu contexto histórico e, nesse contexto, cada um deles é analisado quanto à sua imagem crítica enquanto ponto de ligação entre o passado e o presente. Questão que Didi-Huberman refere considerando a imagem dialética destes objetos:

Por um lado, o objeto memorizado se aproximou de nós: pensamos tê-lo “reencontrado”, e podemos manipulá-lo, fazê-lo entrar numa classificação, de certo modo *temo-lo* na mão. Por outro lado, é claro que fomos obrigados, para “ter” o objeto, a virar pelo avesso o solo originário desse objeto, *seu lugar* agora aberto, visível, mas desfigurado pelo fato mesmo de pôr-se a descoberto: temos de fato o objeto, o documento - mas seu contexto, seu lugar de existência e de possibilidade, *não o* temos como tal. Jamais o tivemos, jamais o teremos. Somos portanto condenados às recordações encobridoras, ou então a manter um olhar crítico sobre nossas próprias descobertas memorativas, nossos próprios *objets trouvés*. E a dirigir um olhar talvez melancólico sobre a espessura do solo – do “meio” - no qual esses objetos outrora existiram. Isto não quer dizer que a história seja impossível. Quer simplesmente dizer que ela é anacrônica. E a imagem dialética seria a imagem de memória positivamente produzida a partir dessa situação anacrônica, seria como que sua figura de *presente reminescente*. (Didi-Huberman, 2013: 176).

O uso de *objets trouvés* no trabalho de Fernanda Gomes implica uma visão crítica da relação entre o que eles materializam como figurações de uma memória (associada ao afastamento ou desaparecimento dos seus lugares de origem) e as ressignificações que a artista lhes imprime. Esses objetos que povoam os espaços do território da sua vida não deixam de ser objetos que remetem para uma memória coletiva, embora surjam na obra da artista como marcas de um percurso individual. Porque com estes objetos, a artista constrói aquilo que se pode designar por espaços sensibilia¹⁰⁰, que são definidos por objetos carregados de sensações e memórias que direcionam o observador para uma sua leitura pessoal. Austin refere a subjetividade da percepção de objetos e espaços e da sua tradução pela linguagem, como resultantes de relações e deduções ou assunções pessoais que cada um estabelece de forma diversa e complexa, com base nas suas impressões, sensações e ideias formadas perante cada experiência. Os espaços intervencionados por Fernanda Gomes acionam diferentes percepções em quem os percebe, interpreta e lê de acordo com as suas referências culturais e emocionais. Esse é também o sentido em que João Fernandes caracteriza os objetos presentes na obra da artista como acumuladores de emoções:

¹⁰⁰ Sobre este conceito no âmbito da filosofia e da estética veja-se Austin (1962) e Matteucci (2005).

No trabalho de Fernanda Gomes, os objetos são acumuladores de emoções partilhadas ou escondidas em função dos contextos em que aparecem ou desaparecem. São as rotinas desses usos que constroem um quotidiano, que nos despem do “lá fora” e nos vestem para o “lá fora”. (Fernandes, 2006: 124).

Por isso, os *objets trouvés* com que Fernanda Gomes trabalha são encontrados e agrupados na obra da artista devido ao reconhecimento e sentido de familiaridade que provocam. O seu uso permite à artista, mesmo estando fisicamente distante do Rio de Janeiro, sentir esse reconhecimento e uma identificação com lugares onde, por vezes, está pela primeira vez. Dessa forma, os espaços e objetos são-lhe familiares, fazendo com que ela se sinta em casa, em lugares distantes do Brasil. “(...) Por vezes, você encontra nos lugares o que já era seu de algum modo.” (Gomes, 2012).

Outro aspeto relevante é que na obra de Fernanda Gomes, o *objet trouvé* incorpora, de forma visível, o acaso das deambulações e dos encontros que vão surgindo e pontuando o dia a dia, associando-o ao uso que a artista faz da intuição no seu trabalho.

Nesse processo, ela associa intuição e acaso, ancorando a sua prática artística na aproximação entre o seu trabalho e o quotidiano e na dilatação do que poderia ser aceite como arte, decorrente da ação das primeiras vanguardas do século XX. De facto, foi nessa época que os objetos de uso diário encontrados, escolhidos e recontextualizados pelos artistas, que os rotularam como *objets trouvés*, adquiriram estatuto artístico. A estética do *objet trouvé* convocou para o universo da arte o plano de discussão e de confronto entre as categorias de reconhecimento do objeto artístico, historicamente instituídas e as possibilidades de dilatação dessas categorias. Os artistas passaram a trabalhar com novos parâmetros criativos face ao público das suas obras, passando a referenciá-las nos seus próprios programas criativos. E, nesse contexto de discussão em torno da redefinição da arte, utilizaram como matérias-primas objetos de uso quotidiano ou, por vezes, até considerados lixo, como assinalou Hans Belting:

As peças achadas, sejam do depósito do lixo ou do álbum de arte, obedecem à sua vontade no quadro de um discurso que se dá sobre a superfície da imagem e não num texto, quadro que consiste em imagens e sinais informativos e não em palavras. É um discurso em que a perceção do mundo está referida aos quadros culturais que o artista partilha com o público. Não se trata mais do quadro da história da arte, mas daquele mundo das mídias, a respeito do qual ele se entende com seu observador. (Belting, 2006 :114).

As lógicas de trabalho desenvolvidas por Fernanda Gomes, com recurso à integração do *objet trouvé*, surgiram como consequência deste alargamento.

Como referi, no trabalho da artista, cada *objet trouvé* é encontrado nos percursos de deambulação que integram a sua vida diária e o seu processo de trabalho. Muitos desses percursos são usados por ela para se aproximar e apropriar dos lugares com que vai trabalhar de forma espontânea, intuitiva e não programada. Estes processos de trabalho encontram eco nas deambulações surrealistas e no modo como esses mecanismos de procura interior de pontos de fuga à razão e de introdução de aleatoriedade no processo criativo se relacionaram, por oposição, com outros como as derivas associadas à “psicogeografia”, promovidas pela Internacional Situacionista (Perniola, 2010).

Esta valorização da intervenção do acaso no processo artístico, foi referida por Guy Debord nos boletins emitidos pela Internacional Situacionista:

O acaso desempenha sempre um papel importante na deriva precisamente porque a metodologia da observação psicogeográfica ainda está na sua infância. Mas a ação do acaso é naturalmente conservadora e num novo contexto tende a reduzir tudo a uma alteração entre um número limitado de variantes e ao hábito. O progresso não é outra coisa que não o avançar por um campo onde o acaso domina por criar novas condições mais favoráveis aos nossos propósitos. Podemos dizer, então, que a aleatoriedade da deriva é fundamentalmente diferente daquela do caminhar, mas também que as primeiras atrações psicogeográficas descobertas correm o risco de fixar o indivíduo ou grupo que deriva em redor dos eixos habituais, para os quais serão constantemente atraídos. (Debord, 1999: 696)¹⁰¹.

O encontro de cada objeto resulta da intuição da artista que a faz vê-lo como se o estivesse a ver pela primeira vez, projetando e descobrindo nele possibilidades discursivas face à integração na sua obra. Por isso, neste processo de trabalho a intervenção do acaso também é relativa às tipologias de objetos com que a artista se

¹⁰¹“Chance plays an important role in dérives precisely because the methodology of psychogeographical observation is still in its infancy. But the action of chance is naturally conservative and in a new setting tends to reduce everything to an alteration between a limited number of variants, and to habit. Progress is nothing other than breaking through a field where chance holds sway by creating new conditions more favorable to our purposes. We can say, then, that the randomness of dérive is fundamentally different from that of the stroll, but also that the first psychogeographical attractions discovered run the risk of fixating the dérivating individual or group around new habitual axes, to which they will constantly be drawn back”.

vai deparando no seu cotidiano e às condições emocionais ou estados de espírito¹⁰² em que se encontra, quando cada um desses confrontos surge.

Fernanda Gomes desenvolve o seu trabalho numa prática de adição constante, aceitando e integrando o que vai surgindo no dia a dia, nos lugares e percursos que vai fazendo no âmbito das rotinas de trabalho que desenvolve.

Para explicar a relevância do acaso no processo de trabalho da artista, retomo o conceito de arte enquanto jogo ideal enunciado por Deleuze, para defender que ela integra o acaso nas suas obras como elemento processual, considerando-o inerente à produção de ideias na medida em que cria outras saídas, que ela sabe reconhecer e integrar como soluções. Como notou a este propósito Deleuze (2000: 315): “Condensar todas as singularidades, precipitar todas as circunstâncias, os pontos de fusão, de congelamento, de condensação, numa sublime ocasião, *Kairos*, que faz aparecer a solução como algo brusco, brutal e revolucionário. Ter uma Ideia é ainda isto”. Uma ideia reiterada por José Gil no prefácio da obra de Deleuze:

O segundo aspeto, que consiste no lançar dos dados, já não afirma uma parte, mas todo o acaso. Assim é com toda a obra de arte, cujo desenvolvimento supõe a 'aprendizagem ou a experimentação', e que, no entanto afirma desde logo em cada parte esse todo do acaso que marcará a obra inteira. (Gil, 2000: 22).

A integração de procedimentos das práticas quotidianas no processo de trabalho de Fernanda Gomes associa a repetição diária de gestos e suas práticas às diferenças encontradas no seio desses hábitos, quando eles são deslocados para o universo criativo (como referi ao relacionar as repetições das rotinas com a diferença criativa encontrada no discurso artístico). Desse modo, a artista torna o seu processo de trabalho muito variado:

O meu processo de trabalho é muito variado e muito rico e tentar sistematizar coisas é sempre reduzir, eu uso vários procedimentos, na verdade, eu não tenho que somar ou subtrair coisas. (...) eu crio situações diferentes que podem ser só mudar coisas de lugar ou até, por vezes, usar materiais e processos criativos tradicionais, como a tinta comprada e a tela, fazendo trabalho com procedimentos mais clássicos ou até mandando fazer coisas.

O acaso é um fator muito importante para mim e ele se soma a estes procedimentos, como é o caso de muitos desses livros da exposição. Eu parei na rua para apanhar

¹⁰²As condições emocionais da artista que determinam cada possibilidade de ela integrar mais um objeto no seu corpo de obra como resultado de um encontro que surgiu de forma ocasional relacionam-se com o conceito de circunstância atual do indivíduo de Ortega y Gasset, referido na p. 45 da tese.

umas madeiras, mas entretanto, percebi que estavam a deixar ali muito mais coisas e entre elas, estes livros que eu apanhei. Eu vou sempre acrescentando coisas, sem praticamente descartar nada. Eu me dou sempre essa abertura no meu trabalho. (Gomes, 2012).

A abertura que existe neste processo de trabalho, estando relacionada com a aceitação e integração do acaso, resulta numa quebra de nomenclaturas. Fernanda Gomes resiste a categorizar e definir as suas obras como desenhos, pinturas, esculturas ou instalações, defendendo a apologia do processo criativo como parte de um território próprio, no qual essa categorização não é relevante embora possa existir.

As suas obras e exposições vão sendo produzidas sem recorrer a projetos pré-definidos ou preparatórios. Evidentemente, os anos de carreira e de vida da artista somam património artístico e cultural à sua ação criativa e à sua capacidade de enfrentar lugares novos para trabalhar, ajudando-a a, cada vez mais, poder abrir mão da expectativa nesse processo, como ela própria refere:

Uso muito mais a ideia de princípio como forma ético-estética de agir (...) sei como vou começar, mas nunca sei como vai acabar (...) e quanto mais eu abro mão da expectativa, mais abertura fica para que o trabalho cresça. (Gomes, 2012).

No trabalho da artista, cada *objet trouvé* torna-se um elemento construtivo do seu mapa do quotidiano porque, como referi, ele é encontrado nos percursos diários que ela assume simultaneamente como partes do seu processo de vida e de trabalho criativo. O modo como o *objet trouvé* constitui um elemento desse mapa tem paralelo com procedimentos artísticos concretos, como alguns dos usados pelo artista alemão Kurt Schwitters, na sua obra *Merzbau* (1923-37)¹⁰³ (fig. 48), desenvolvida em Hannover. Esta obra é um exemplo relevante para clarificar a importância do *objet trouvé* no desenvolvimento do mapa enquanto representação de um território diariamente habitado¹⁰⁴.

¹⁰³ A obra, começada em 1923, ficou inacabada porque em 1937 o artista partiu daquele lugar fugindo para a Noruega para escapar da ameaça da Alemanha nazi. No contexto da guerra, a casa da qual fazia parte a *Merzbau* acabaria por ser destruída durante o bombardeamento que as tropas Aliadas fizeram sobre Hannover, em 1943. O artista fez outros ensaios artísticos semelhantes à obra *Merzbau* em outros espaços. E, entre 1981 e 1983, o museu Sprengel, em Hannover, reconstruiu a sala principal da obra *Merzbau* de Kurt Schwitters.

¹⁰⁴ Na obra *Merzbau*, o espírito criativo que questionava modelos e categorias de reconhecimento da arte do seu tempo, era revelado pela presença de traços dadaístas relativos ao seu processo de realização e de características surrealistas como o uso da palavra *merz* que não tinha sentido ou significação concreta, e que Kurt Schwitters passou a usar como marca criativa pessoal.

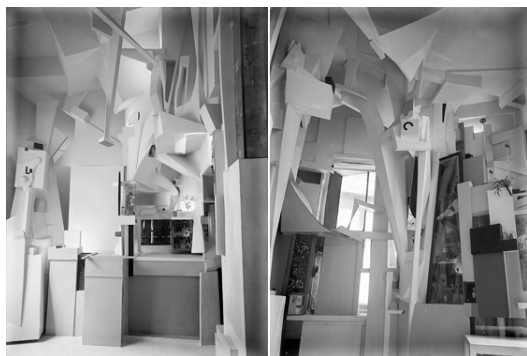


Fig.48 - Kurt Schwitters - *Merzbau*, 1923-37.
Pormenores.

Merzbau resultou do labor artístico diário de Kurt Schwitters que, durante vários anos, modificou os espaços da casa onde vivia, que era também o seu ateliê, associando, colando e justapondo neles objetos que encontrava nas suas deambulações e percursos diários. Os objetos iam sendo encontrados, agrupados e armazenados nos espaços da casa e do ateliê, formando colunas, grutas, concavidades e prateleiras, que o artista ia construindo com madeiras e outros elementos. No processo era integrado o acaso, quer no encontro dos materiais e objetos usados - *objets trouvés*, quer na forma intuitiva e não programada como eles eram usados. Eles suportavam e acompanhavam-se uns aos outros, passando todos a ser partes integrantes do lugar.

Estando estes objetos e outros elementos destituídos do seu anterior contexto, foi na casa e ateliê de Schwitters, que eles receberam ou ganharam um novo contexto e um novo sistema relacional, tendo sido ressignificados como partes do mapa de vida diária e de ação criativa do artista. O mesmo tem vindo a acontecer no trabalho de Fernanda Gomes. Ao serem acumulados e justapostos à arquitetura da casa/ateliê, ocultando-a parcialmente, estes materiais e objetos passaram a ser parte integrante da sua obra e também da sua vida diária naquele lugar. União e indistinção de espaços que a artista assume como parte integrante do seu processo criativo:

(...) Na verdade, eu vivo num ateliê, as cadeiras que eu uso na minha cozinha eram parte de uma escultura, a mesa era parte de uma escultura, as panelas se gastam e eu uso para o ateliê e, por vezes, eu vou recuperar alguma coisa de volta, os objetos têm muito trânsito e todos os processos são uma busca de harmonia entre ética e estética, na verdade há uma questão de deliberação no processo criativo. Na casa, todos os processos são vivenciados e é onde ética e estética estão presentes. (Gomes, 2012).

Na obra *Merzbau*, à semelhança do que acontece em todo o trabalho de Fernanda Gomes, a vida diária foi um princípio de trabalho, que ficou esquematizado no mapa de uso do lugar.

Note-se ainda que *Merzbau* não foi construída segundo um plano pré-determinado ou obedecendo a uma barreira temporal que, por princípio, lhe limitasse a realização. Ela foi sendo desenvolvida enquanto o artista pôde habitar e ocupar aquele lugar, tendo o seu desenvolvimento sido interrompido pela fuga do artista às ameaças da guerra. Na sua mudança, Kurt Schwitters levou o conceito com ele, tornando-o um *neverending* ao construí-lo noutros lugares como uma mesma memória - a memória de um conceito – abstrata.

De forma similar, Fernanda Gomes desenvolve cada exposição a partir da determinação da sua data de início. Lógica de trabalho, segundo a qual o seu desenvolvimento surge de forma intuitiva podendo mesmo conduzir a que uma obra nunca esteja terminada. No entanto, geralmente cada exposição vai ditando a finalização das obras que a integram. A conclusão de cada obra é determinada pela data de inauguração da exposição para a qual é produzida. Cada uma dessas obras e exposições é sempre mais uma parte do processo criativo da artista; por isso elas são elementos e coordenadas físicas e temporais do seu mapa do quotidiano. Distinguindo-se de Kurt Schwitters, a artista trabalha a relação da sua obra com o exterior, adaptando memórias que trás consigo aos lugares e condições locais.

2.5. Mapa da habitação

Fernanda Gomes é simultaneamente a figura e o sujeito observador e recetor do mapa desenvolvido e apresentado no seu trabalho. Como figura no mapa, a artista habita o território nele representado, dilatando-o quotidianamente. Este mapa da habitação é desenvolvido a partir de impressões, sensações, percepções, desejos e ações relacionadas com a experiência dos lugares e com a memória de os habitar.

O trabalho da artista incide na criação de relações sensíveis e poéticas que resultam da sua experiência quotidiana, dentro ou fora do seu ateliê, sendo ela o sujeito criador dessa experiência. A sua intervenção em cada lugar assinala, por isso, a sua presença nele porque o marca, ao povoá-lo com pistas e referências encontrados no seu quotidiano. A visibilidade dada a essas referências constitui uma forma de

exaltação do sujeito anónimo, que a artista representa no mapa e que protagoniza o estudo de Michel de Certeau sobre o quotidiano (Certeau, 2012).

As obras da artista, que se caracterizam pela frequente ausência de um título específico, sendo maioritariamente designadas obras 'sem título', podem ser entendidas como parcelas de um corpo de trabalho, podendo ser também elas imagens desse sujeito anónimo que é parte integrante do território representado.

Neste mapa, a geometria é regida pelo conjunto de conhecimentos empíricos sobre cada lugar, desenvolvidos de forma intuitiva. Esses conhecimentos particulares são adicionados ao mapa que a artista vai edificando dia a dia, ampliando o seu capital pessoal, recorrendo ao termo de Thomas Hirschhorn (2006).

A geometria do mapa é, por isso, consonante com a ordem natural dos acontecimentos da vida diária, nos quais se integram os movimentos espontâneos e as ações que respondem ao cumprimento das necessidades essenciais do dia a dia. Nesse sentido, a geometria que preside a este mapa contrapõe-se ao materialismo referenciado pela grelha modernista (Krauss, 2002), embora receba influências da busca por um carácter essencial que nela estava presente. A grelha modernista propunha desvincular a arte da lógica mimética, tornando-a uma operação que ordenava o espaço segundo uma lógica antinatural. Dessa forma, seriam abolidos o carácter narrativo e discursivo, bem como as relações naturais ou espontâneas entre os objetos, e entre eles e cada espaço.

Distinguindo-se desta grelha, a que está implícita no mapa desenvolvido por Fernanda Gomes, também obedece a uma lógica de abstração que, na obra da artista, organiza a sua procura intuitiva de valores essenciais através da arte, procura essa que é valorizada pela indistinção proposta na geometria da grelha ao negar a hierarquização do espaço, como atestam as suas exposições.

O mapa proposto conduz o observador a lê-lo, descobrindo-o com recurso a uma estratégia de errância entre as obras mostradas, liberta de constrangimentos e hierarquias, que tem paralelo com o sentido plural das significações dos usos e das memórias suscitadas pelas próprias exposições da artista. As considerações de João Fernandes sobre a exposição da artista em Serralves, reforçam esta ideia de mapa, ao afirmar que cada exposição da artista é a obra em si mesma respondendo aos desafios de trabalhar com cada lugar:

Uma exposição de Fernanda Gomes jamais reúne um conjunto de obras. A própria exposição é a obra, laboriosamente recalecionada e reconstruída em função do desafio que cada novo lugar configura. De dentro para fora, de fora para dentro, expor é expor-se e esconder-se também em labirintos de memórias que se adivinham, mas nunca se conhecem, na permanência de um mistério que cada visitante abrirá um novo caminho, tão hesitante quanto tateante, entre tudo o que se oculta para além daquilo que se revela. Não há mapa possível para esta errância, assim como não há nomes para uma cadeira, para um par de facas, para uma moeda, para a página de um livro, um pedaço de algodão, um copo de água, quando deixam de ser o que são sem deixarem de o ser, nessa metamorfose da vida a que a arte jamais renuncia. (Fernandes, 2006: 123-124).

A esquematização do território representado nos mapas geográficos relacionada com a necessidade humana de situar lugares e definir percursos/rotas (Careri, 2009), surge posta em causa no mapa de Fernanda Gomes pela ideia de errância proposta. Porque, embora as rotas e os percursos de visão e de leitura das obras obedeçam sempre a estruturas de ocupação dos lugares de base semelhante, eles têm que ser sempre descobertos e reinventados por quem visita as exposições, nas quais se cruzam movimentos intuídos com memórias que a artista recupera deles e de gestos realizados.

O mapa da artista é definido em cada lugar de exposição pelo facto de esse se tornar uma extensão do seu espaço privado de trabalho e da sua visão do mundo. Essa visão, que ela define com recurso ao desenho, não decorre apenas do uso deste sentido, mas de todos eles e da sua relação com a imaginação. Questão que se relaciona com o que Merleau-Ponty remeteu para a ideia de uma filosofia que está por fazer, caracterizando-a como “a que anima o pintor, não quando este exprime opiniões sobre o mundo, mas no instante em que a sua visão se faz gesto, quando, di-lo-á Cézanne, ele “pensa pictoricamente””(Merleau-Ponty, 2000: 49). Ao refletir sobre a complexidade da visão, tendo em conta o modo como ela se relaciona com a arte e concretamente com a imaginação, o autor definiu o corpo humano como depositário de sentidos e como ponto ou grau zero da espacialidade, considerando que o espaço resulta da relação entre o corpo do observador e o mundo. Nessa medida, atuando em conjunto, os sentidos permitem projetar imagens e leituras que vão muito além do que a visão só por si permitiria:

E, uma vez que nos é dito que um ponto de tinta é suficiente para fazer ver florestas e tempestades, é necessário que ele tenha o seu imaginário. A sua transcendência deixa de ser delegada num espírito leitor que descodifique os impactos da luz-coisa sobre o

cérebro, e que o faria na mesma, se nunca tivesse habitado um corpo. Não se trata, doravante, de falar do espaço e da luz mas de fazer falar o espaço e a luz que aí estão. (Merleau-Ponty, 2000: 48-49).

No mapa de Fernanda Gomes, ela é esse ponto ou grau zero da espacialidade, porque ele é desenvolvido a partir da experiência da artista e da sua relação com o espaço. A escala e proporções do território representado no mapa são estabelecidas a partir da métrica do seu corpo. Daí decorre um mapa cujas coordenadas são subjetivas e desconhecidas, na medida em que são autoreferenciais. Além disso, a cartografia desse mapa é abstrata porque ela é informada pela indefinição das superfícies brancas, que predominam nas obras, sendo muitas delas pintadas pela artista como estratégia para lhes acrescentar luz e as resignificar integrando-as no seu corpo de trabalho.

Cada superfície de ‘branco contentor’ no qual se vão registrando marcas de existência diária e da passagem do tempo, permite que cada um nela possa projetar leituras pessoais do mapa através do reconhecimento de contextos e memórias referido. Nesse sentido, o branco que predomina neste mapa é ‘habitado’, porque integra as rasuras provocadas pelo decorrer da vida diária, sugerindo histórias de habitação e uso.

O recurso ao reconhecimento de ações, objetos e lugares demonstra que as coordenadas deste mapa são relativas a uma orientação que pressupõe o encontro de cada um consigo próprio, ou seja, com a sua própria identidade. Orientação que a artista define como marcação dos sucessivos encontros do seu ‘eu estou aqui’ (Gomes, 2012).

Esta orientação passa pelo reconhecimento e compreensão de valores primordiais e da sua própria circunstância diária de vida privada, ideias que a artista projeta na imagem do desconhecido que é trazida por um mapa antigo:

Quando penso em mapa, penso nele com uma aceção de mapa antigo, de papel e com os cantos cheios de terras ou lugares incógnitos. E a terra incógnita responde à pergunta do “eu estou aqui?”, que é “o que é que eu estou fazendo aqui?”, num sentido primordial, num sentido do que é que é mais simples, primeiro e prioritário no que organiza a sua existência. (Gomes, 2012).

No contexto da exposição individual no Pavilhão Branco, no Museu da Cidade de Lisboa (2012)¹⁰⁵ (fig. 49), a artista destacou essa necessidade de se situar, definindo como sentido de ação o que é primordial.



Fig.49 – Entrevista a Fernanda Gomes – Pavilhão Branco, Museu da Cidade de Lisboa, 2012.

No *press release* desta exposição, João Silvério destacou a singularidade do mapa desenvolvido pela obra da artista no qual as coordenadas são desconhecidas:

A presente exposição reativa uma prática do trabalho da artista, em que o espaço (a arquitetura, a proporção e a escala) e o lugar (o jardim, o percurso no seu interior e a localização) coincidem numa experiência de aproximação entre estas duas categorias, condição essencial que no processo de trabalho de Fernanda Gomes se traduz por uma apropriação temporária, enquanto experiência quotidiana, do espaço de exposição como extensão do seu espaço de trabalho. A exposição, sem título específico, é uma convocação da transmutação dos objetos que a constroem, como se se tratasse de um mapeamento tridimensional (escultórico) cujas coordenadas desconhecemos, mas sobre as quais reorganizamos o nosso olhar e a nossa consciência do tempo no sentido de fruir as diferenças, por vezes quase impercetíveis, num confronto sereno, com a poderosa recontextualização do universo que o processo de trabalho de Fernanda Gomes opera. (Silvério, 2012).

Para desenvolver esta exposição, Fernanda Gomes veio do Brasil para Lisboa durante um mês, indo diariamente para o Pavilhão Branco, onde permanecia durante o dia para se apropriar do espaço diariamente. Essa permanência permitiu-lhe encontrar relações de funcionalidade, de harmonia e de ligação, entre o interior e o exterior do

¹⁰⁵ Cf. Gomes, F. Obtido de <http://www.franciscofino.com/pt/category/artistas/> (consultado em 10-08-12).

e Silvério, J. (2012, maio 29). Fernanda Gomes/ Pavilhão Branco. *Contemporânea.pt.*. Obtido de <http://makingarthappen.com/2012/05/29/fernanda-gomes-i-pavilhao-branco/> (consultado em 10-08-12).

edifício, e marcas da passagem do tempo sobre aquela estrutura arquitetônica. A exposição ocupou as quatro salas do edifício, explorando o facto de ele ter grandes planos de vidro que separavam o interior do exterior, um jardim. A luz natural era um elemento preponderante na exposição, sendo refletida pelas superfícies brancas de muitas das obras que a compunham.

As obras da exposição resultaram da visão particular da artista sobre o lugar, materializando a sua presença nele, concretamente quanto às relações de ocupação e uso estabelecidas durante aquele período de tempo. Por outro lado, algumas obras sublinharam a relação daquela estrutura com o seu tempo de duração e também com ocupações e usos anteriores, promovendo relações simbólicas entre a vivência do lugar experienciada pela artista e a história de experiências anteriores que nela tiveram lugar.

As obras consistiam em plintos brancos, paus apanhados no jardim atados com cordas ou cravados em fissuras do edifício, pedras da calçada, copos de vidro transparentes, uns com água e outros com sal, grades de madeira, placas de *plexiglass* transparente e outros objetos (*objets trouvés*) que a artista encontrou no lugar e nos percursos diários realizados nas suas imediações.

O mapa de habitação de Fernanda Gomes é por isso, um espaço em branco no qual cada observador pode projetar ecos e circunstâncias pessoais, ancorando-as nos pontos de referência que começam e terminam na própria presença presentida da artista.

2.6. O Desenho

Na leitura da obra de Fernanda Gomes analiso o desenho como o *medium* que une e sintetiza as três premissas que apresentei como constituintes do mapa. O desenho da artista desenvolve-se como uma tática quotidiana, espontânea e adaptada ou reinventada a cada momento no contexto privado, que é referenciado pela ideia de casa:

O desenho deveria ser parte da vida de toda a gente porque ele é uma coisa natural e espontânea. Eu desenho para nada e quase sempre é isso, é o prazer de desenhar, de enfrentar o desafio da folha branca (...). Há desenhos que definem a nossa vida, tal como há objetos à nossa volta e na nossa casa, que desenharam essa vida e, se você vai ver esse risco, esse vestígio, essa marca, nesse riscar é o papel que risca o lápis. Me

interessa essa “desfetichização” dos materiais e com ela, foi-se tornando menos importante a distinção entre os materiais próprios da arte e os outros. Mas o papel é uma invenção espetacular, maravilhosa e fundadora e isso eu me questiono, se isso só por si, não é já desenho? Quando você tem um bom papel, ele só por si como coisa, porque eu vejo o papel como coisa, então ele só por si já tem uma validade. Ele será um desenho ou objeto? Este papel, com um furo no meio e uma marcação de um ângulo, será um desenho? Eu posso manipulá-lo e isso será desenho? O desenho é algo essencial, mas como defini-lo exatamente, eu não sei, porque isso já é esse problema das nomenclaturas. (Gomes, 2012).

Este mapa, encontra referência na ideia de superfície em branco, convocada pela folha de papel com a qual cada um se confronta antes de começar a desenhar. Do mesmo modo, a artista projeta nas superfícies brancas a experiência física da vida diária e toda a panóplia de relações e significações que vai produzindo. Ver melhor é, no trabalho da artista, ver de dentro, somando à visão ocular a imaginação, o que resulta numa visão que ela define como “intravisão”. A aceção aproxima-se do sentido que Merleau-Ponty atribuiu à visão, entendida como uma questão pessoal na qual está incluído o imaginário de quem vê (Merleau-Ponty, 2000). Trata-se por isso, do uso de um sentido dilatado de desenho que, na sua prática, a artista relaciona com a visão ocular e também interior:

Para mim o desenho vai funcionar de várias maneiras, mas ele é sempre o que me ensina a ver. Para mim, o desenho é muito menos um esquema ou um sistema, uma qualquer tentativa de organização, o que eu chamo de desenho é um pouco uma materialização entre a imaginação e a visão das coisas. Me interessa uma “intravisão” efetuada pelo desenho. Está ao alcance de todos nós. (Gomes, 2012).

Enquanto recurso para a edificação do seu mapa, o desenho de Fernanda Gomes (fig. 50) consiste no registo de acasos e de gestos espontâneos, deliberadamente realizado pela artista sobre papéis, paredes, chão, objetos, entre outras superfícies. Além disso, este desenho pode consistir na integração de pontos, linhas e manchas que resultaram de usos de objetos e lugares integrados no seu trabalho. Por isso, para a artista o desenho também é o encontro e o tornar visíveis os registos que estão inscritos nesses objetos e espaços por usos e desgaste provocado pela passagem do tempo. Como ela refere: “(...) o desenho não é definido segundo os parâmetros convencionais, do lápis que se pega para riscar sobre a folha. (...) ele é marca, é vestígio, são todas essas rachaduras deste chão por exemplo”(Gomes, 2012). Desta forma, relaciono o desenho de Fernanda Gomes com a definição desenvolvida por José Gómez Molina, que o considerou como uma atividade básica e primordial,

que tem vindo a ser desenvolvida desde tempos remotos, contemplando o gesto intuitivo da mão, do corpo e da sua relação com a descoberta do mundo.



Fig.50 – Fernanda Gomes – **Exposição no Pavilhão Branco**, Museu da Cidade de Lisboa, 2012.

Pormenores.

Fernanda Gomes constrói no seu discurso artístico um mapa no qual assinala a procura e o encontro de marcas de presença de vida diária e, para isso, parte do pressuposto de que o homem tem uma capacidade inata de desenhar que usa de várias maneiras, inclusive para assinalar a sua presença no mundo.

O desenho é uma atividade básica, toda a gente faz rabiscos que, no fundo, são o registo do “eu estou aqui”, porque todos temos necessidade de fazer uma marca e de a deixar. (Gomes, 2012).

Na obra da artista, o sentido dilatado do vocábulo desenho expressa igual alargamento do conceito de mapa, estando relacionado com um desejo de superar significações e nomenclaturas, em favor de uma maior aproximação ao alcance de valores primordiais.

Neste capítulo, desenvolvi uma leitura da obra de Fernanda Gomes como mapa da sua existência diária, constatando que a artista é a habitante no mapa realizado pelas suas exposições. As obras e as exposições são parcelas desse mapa, que tem assinaladas, a sua presença e habitação de cada lugar. É vivendo, ocupando, usando e sentindo que a artista percebe cada lugar e a forma como pode trabalhar com ele. Nesse sentido, cada lugar com que trabalha torna-se um intervalo do vivenciável.

Preenchido e marcado com objetos que a artista encontra no local ou com os que transporta da sua casa/ateliê do Rio de Janeiro e integra no seu trabalho, cada um desses lugares associa ao desenho do mapa de Fernanda Gomes o conceito de *objet*

trouvé. Os objetos integrados no mapa, postos em relação no âmbito do trabalho da artista, mantêm e recuperam a memória das suas funções anteriores (associadas aos seus usos quotidianos) e, ao mesmo tempo, ressignificam-se neste novo âmbito. O branco serve à artista para os ressignificar, unificar e integrar no seu corpo de trabalho, reforçando a integração no contexto e na possível narrativa em que cada objeto passa a estar inserido, quando é transferido do paradigma funcional para o estético. Por outro lado, cada superfície em branco é um recetáculo ou suporte para receber, registar e dar a ver novas marcas de usos e de rotinas que, a par com a sua própria erosão, vão assinalando a passagem do tempo sobre eles, abrindo a possibilidade de inscrever o futuro no trabalho da artista.

O dia a dia e a produção artística que dele advém, na casa/ateliê ou numa exposição, são sempre tentativas de reencontro da casa natal onde todas as memórias de gestos, rotinas e acontecimentos permitem à artista refugiar-se nas suas próprias referências reencontrando uma dimensão de intimidade que lhe permite continuar simplesmente vivendo.

No seu processo de trabalho, Fernanda Gomes deslocaliza as suas referências pessoais, subtraindo-as ao espaço da sua existência diária para as colocar em relação com novos espaços nos quais as vai ressimbolizar. No mapa desenvolvido pela sua obra, os espaços são entidades dinâmicas que se sobrepõem à ideia de lugar.

3. Projeto artístico – *Mapas Para Efetivar o Quotidiano*

Neste capítulo descrevo e analiso o projeto artístico *Mapas Para Efetivar o Quotidiano*, que tem como objeto central a peça *Reunião*, que destaca a mesa na experiência quotidiana da casa.

O projeto surgiu no decurso de quatro anos de investigação, durante os quais desenvolvi diversas obras, entre as quais destaco *Mapa dos Dias* (2012), *Erva da Fortuna #1 e #2* (2014), *Museu de Coisas Insignificantes* (2014), *Marca d'Água - da série Limite* (2014), *Marca D'Água #1, #2 e #3* (2014), *Breviário da Casa/ Os Espaços Entre* (2015) e *Caderno Diário*.

3.1. Apresentação do projeto

O processo que veio a culminar no desenvolvimento do projeto *Mapas Para Efetivar o Quotidiano* constitui uma análise sobre os limites e possibilidades de usar o desenho enquanto *media* para mapear o quotidiano.

Considerando-o em sentido alargado, procurei modos para associar ao mapa arte e vida diária. Para isso, comecei a recorrer a gestos de práticas que são intrínsecas ao dia a dia, fazendo coincidir também o tempo de realização dos registos e o da produção dos suportes que os contêm. Elegi como processo o fabrico de papel de algodão branco que, pela sua simplicidade e neutralidade, o tornam um meio e suporte eficaz para revelar marcas e vestígios. Interessaram-me também a sua portabilidade e as suas qualidades de absorção.

No início da investigação, considerando as premissas definidas para trabalhar, necessitei de adquirir e aprofundar conhecimentos teóricos sobre as possibilidades de abordar o quotidiano e também de atingir domínio técnico na produção artesanal de papel de algodão, para os usar neste projeto.

Para a aprendizagem técnica de produção de papel, estabeleci uma rotina de trabalho no Moinho de Papel¹⁰⁶ da cidade de Leiria, onde habito.

¹⁰⁶ O Moinho de Papel é um equipamento que concilia o fabrico artesanal de papel e de farinha com as vertentes museológica e didática, aliados ao uso da água do rio Liz, que o ladeia. A recuperação das

A rotina de trabalho levada a cabo nesse lugar possibilitou-me tomar posse da técnica da manufatura do papel e usá-la enquanto procedimento artístico, podendo alterá-la em função do meu processo de trabalho. Testei diversos modos de produção artesanal de papel, tendo começado pela aprendizagem convencional da técnica, a partir da qual pude perceber possibilidades de a explorar, nomeadamente integrando marcas d'água no papel ou, até mesmo, diversos tipos de materiais.

Esta rotina de trabalho foi sendo desenvolvida a par com deambulações nas ruas da cidade, durante as quais recolhia fragmentos de tintas, rebocos e madeiras, de edifícios abandonados ou em mau estado de conservação.

A pesquisa relativa a estas questões, que tem vindo a ser desenvolvida no meu corpo de trabalho desde 2012, deu origem a obras que me permitiram perceber possibilidades de materializar o projeto.

Nesse processo, elaborei folhas que eram simultaneamente moldes de peças de vestuário constituindo a série de desenhos intitulada *Mapa dos Dias* (2012)¹⁰⁷ (fig. 51); cobri e produzi moldes de papel de objetos de uso diário diversificados: sacos de plástico, copos, taças e nozes, entre outros, integrando alguns deles na obra *Museu de Coisas Insignificantes* (2014)¹⁰⁸ (fig. 52).



Fig.51 – Rita Gaspar Vieira - *Mapa dos Dias*, 2012.
Papel de algodão manufaturado,
(9) 100x70cm.

instalações do moinho foi desenvolvida ao abrigo do programa Polis e contou com o projeto de execução do arquiteto Álvaro Siza Vieira.

¹⁰⁷ A obra esteve integrada numa exposição intitulada *Mapas Para Efetivar O Quotidiano - Estudo*, realizada no Moinho de Papel, em Leiria.

¹⁰⁸ A obra esteve integrada numa exposição intitulada *Lugar Casa*, realizada com curadoria de Andreia Poças, no Círculo de Artes Plásticas de Coimbra.



Fig.52 – Rita Gaspar Vieira - *Museu de Coisas Insignificantes*, 2014.
Cadeiras, moldes e objetos revestidos de papel de algodão,
Dimensões variáveis,
Vista da exposição no Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, Ed. Sede.

Nesta obra, que alude ao livro de Charles Kiefer com o mesmo título, esses objetos de papel de algodão branco, contrapõem-se a um conjunto de cadeiras que, pela sua disposição em retângulo no centro da sala evocam uma mesa de refeições que, geralmente em casa, se faz rodear pela mesma tipologia de cadeiras. A obra estabelece uma analogia entre o museu enunciado no livro e o sentido cumulativo do quotidiano, no qual se somam objetos, gestos e rotinas, como referiu Andreia Poças:

A obra *Museu de coisas insignificantes* recupera deliberadamente o livro homónimo de poemas de Charles Kiefer. Uma possível interpretação dos seus poemas diz-nos que aceitar esse museu significa aceitar que as coisas insignificantes podem afinal ter significado; não um significado próprio, único e imutável, mas um significado atribuído e permeável; implicará ainda a aceitação de que todo o museu é formado por coisas insignificantes e que o significado (e o valor) dessas coisas não está contido nelas próprias mas na relação que com elas podemos manter. Com facilidade se transpõem o que acaba de ser dito sobre o museu para o quotidiano de cada um de nós: um processo cumulativo de seleção de objetos, práticas, gestos e lugares, visando a construção de uma rotina e simultaneamente da sua possibilidade de fuga. (Poças, 2012).

No mesmo período de tempo, desenvolvi também uma série de desenhos que testavam possibilidades de fusão ou de cruzamento de registos naturalistas, que desenhei em folhas de papel de algodão branco, com lápis e barras de grafite, com outras camadas de algodão diluído em água e derramado sobre os desenhos, criando a

série intitulada *Erva da Fortuna*, da qual aqui apresento *Erva da Fortuna #1* e *#2* (2014) (fig. 53).

A série evoca situações de conflito geradas por esta planta nos meios em que se torna infestante, destruindo as outras espécies. Para isso, nas obras que a série integra, as representações dessa erva, realizadas a grafite, são postas em confronto com a matéria-prima dos seus suportes que, ao ser derramada em estado líquido sobre a grafite, a cobre parcialmente. Cada desenho é feito de modo a indiciar a ocupação, posse e invasão da superfície recriando no suporte de papel o comportamento desta erva sobre as outras espécies a que se sobrepõe, por isso nestes desenhos, os suportes que acolhem as representações ao constituírem-se mais densos por acréscimo de algodão, tendem a cobrir e anular os desenhos.



Fig.53 – Rita Gaspar Vieira - *Erva da Fortuna #1* e *#2*, 2014.
Gafite sobre papel de algodão e papel de algodão manufacturado,
(9) 100x70 cm.

Na exposição *Lugar Casa*, que decorreu no Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, foi ainda desenvolvida a primeira obra *Marca D'Água, da Série Limite* (2014) (fig. 54). A obra é um molde de papel de algodão manufacturado realizado no próprio lugar de exposição sobre um elemento determinante para o reconhecimento do uso continuado deste espaço ao longo do tempo. Esse elemento era uma extensão do rodapé, de duas das paredes, de uma sala do edifício sede do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra. O rodapé é interrompido numa das paredes da sala devido à colocação de uma parede falsa, inserida no espaço para adaptar a sala à projeção de

vídeos, facto que é reforçado pelo negro das paredes. Concretizado a negro por adição de pó de grafite, o molde replicou o negro das paredes da sala, destacando as marcas e relevos que as identificam através de zonas mais densas e mais finas no papel. Além disso, a perceção desta camada ou segunda pele que recobria o rodapé e a parede que o interrompia, era reforçada pelo facto de o papel se ter solto da parede em alguns pontos (fig. 55). Esta obra *in situ* foi destruída após o momento expositivo.



Fig.54 – Rita Gaspar Vieira - *Marca D'Água*, da série *Limite*, 2014.
Pó de grafite e papel manufacturado,
Dimensões variáveis,
Vista da exposição no Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, Ed. Sede.



Fig.55 – Rita Gaspar Vieira - *Marca D'Água*, da série *Limite*, 2014.
Pó de grafite e papel manufacturado,
Dimensões variáveis, pormenores,
Vista da exposição no Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, Ed. Sede,

Com o mesmo título, desenvolvi um projeto fotográfico que integra uma série de três fotografias, impressas em papel, *Marca D'Água #1, #2 e #3* (2014) (figs. 56, 57 e 58). Nesta série, desenvolvida a convite do curador João Silvério, mentor do projeto, *Empty Cube, Marca D'Água #1* foi apresentada como uma fotografia em formato digital, que mantém a sua existência no site do projeto¹⁰⁹.

O desenvolvimento desta série de fotografias, implicou a realização de uma peça tridimensional, em madeira e papel.



Fig.56 - Rita Gaspar Vieira - *Marca D'Água #1*, 2014.
Impresão a jato de tinta sobre papel de algodão,
(3) 43 x 29,5 cm.



Fig.57- Rita Gaspar Vieira - *Marca D'Água #2*, 2014.
Impresão a jato de tinta sobre papel de algodão,
(3) 43 x 29,5 cm.

¹⁰⁹ Cf. site do projeto indicado na nota de rodapé 110.



Fig.58 – Rita Gaspar Vieira - *Marca D'Água #3*, 2014.
Impressão a jato de tinta sobre papel de algodão,
(3) 43 x 29,5 cm.

A série de fotografias dá a ver o molde de papel de um canto da sala que acolhe o projeto *Empty Cube*. Esse molde é uma folha de papel de algodão manufaturado, realizada sobre duas das paredes (módulos) do espaço supracitado, que surge parcialmente unida a elas para destacar os registos e as marcas do seu uso continuado. As diferenças de espessura no papel evocam as marcas d'água, que foram criadas para atestar a sua autenticidade. O projeto fotográfico recorre a uma raiz tridimensional/escultórica, que surge associada ao desenho, para colocar a tónica no uso do espaço que acolhe as obras, propondo-se como registo das fases do processo no qual o canto é coberto e destapado. *Marca D'Água #1* é simultaneamente uma fotografia, uma folha, um desenho e um molde que autentica as qualidades matéricas das paredes do cubo, associando-se, desse modo, ao projeto, como referiu o curador:

No trabalho de Rita Gaspar Vieira esta estampagem obedece a um processo inverso, quase como uma pintura sobre fresco, no sentido em que a artista, que fabrica a pasta de papel que utiliza nestas obras, vai sobrepondo camadas de pasta húmida que aderem entre si até à fase da secagem. A marca de água, numa linguagem mais corrente, é no seu trabalho todo processo completo entre o assentamento da pasta e a sua secagem absoluta, revelando-se assim em camadas que descobrem diferentes sedimentos, e desta forma diferentes momentos sequencialmente anteriores. É um processo de materialização do passado, metáfora da memória enquanto desiderato do ato de fazer sob as condições atmosféricas que nos devolvem à humanidade terrena. A forma angulada que a figura escultórica exhibe no registo fotográfico acentua essa ligação à *faktura* percorrendo uma linhagem construtivista na secção cúbica que deixa a sua superfície alva e diáfana libertar-se em finas e ductéis camadas que revelam duas placas quadrangulares que pertencem ao revestimento do espaço arquitetónico do EMPTY CUBE. A memória do seu ato, enquanto artista, é simultaneamente o seu

momento projetivo de partilha com o projeto e os seus intervenientes. A marca d'água é nesta obra um processo de revelação e de resguardo de todas as marcas indeléveis e singulares que corporalizam o projeto EMPTY CUBE. (Silvério, 2014)¹¹⁰.

A obra *Breviário da Casa/ Os Espaços Entre* (2015) (figs. 59 e 60), integra um conjunto de moldes de papel de algodão manufaturado, realizados sobre os topos das portas da casa que acolheu o projeto artístico *R/C Esq.*, em Lisboa¹¹¹. Esses topos tinham a particularidade de estarem marcados com a gravação de sinaléticas que indicavam as divisões a que cada porta pertencia para, no uso e restauros da casa ao longo do tempo, as portas não serem trocadas de lugar. Além disso, a obra integrava furações das paredes deixadas na casa por quem a habitou. Ou seja, os desenhos desenvolvidos com o formato de tiras de papel modeladas sobre as portas, foram suspensos em espigões de ferro que encaixei nos referidos furos das paredes ocupando, de forma irregular, toda a extensão de uma parede de um quarto (espaço b) (fig. 60) e o topo do corredor que lhe dava acesso (espaço a) (fig. 59).

A obra deu visibilidade às marcas de ocupação, habitação e uso daquele lugar através dos moldes executados e da sua relação com as localizações que assumiram no espaço, estando centrada na valorização dos desenhos latentes - encontrados e pré-existentes, naquele espaço.

¹¹⁰ Cf. Silvério, J. Assentar a água. Obtido de http://emptycube.org/artista30B/artista_rgv.html (consultado em 06-06-2015).

¹¹¹ A obra esteve integrada numa exposição intitulada *R/C Esq.*, realizada num apartamento, o R/C Esq., do número 24, na Avenida de Madrid, em Lisboa.



Fig.59 – Rita Gaspar Vieira - *Breviário da Casa/ Os Espaços Entre*, 2015.
(espaço a).

Tiras de papel manufacturado, furações pré-existentes e espigões de ferro,
Dimensões variáveis,
Vista da Exposição R/C Esq., Lisboa.



Fig.60- Rita Gaspar Vieira - *Breviário da Casa/ Os Espaços Entre*, 2015.
(espaço b).

Tiras de papel manufacturado, furações pré-existentes e espigões de ferro,
Dimensões variáveis,
Vista da Exposição R/C Esq., Lisboa.



Fig.61- Rita Gaspar Vieira - *Breviário da Casa/ Os Espaços Entre*, 2015.
(espaço b) Pormenor.

Tiras de papel manufacturado, furações pré-existentes e espigões de ferro,
Dimensões variáveis,
Vista da Exposição R/C Esq., Lisboa.

A obra *Caderno Diário* (2015)¹¹² marca o início deste percurso temporal, embora tenha sido concluída na fase final desta investigação, a par com a obra central (*Reunião*) do projeto *Mapas Para Efetivar o Quotidiano*. Por ser relativa a este período, *Caderno Diário* integra o projeto, uma vez que o que define o quotidiano é a persistência de rotinas que se repetem dia após dia, estruturando-o.

3.2. Descrição das obras que constituem o projeto: *Reunião* e *Caderno Diário*

A obra central deste projeto, *Reunião*, foi desenvolvida a partir de uma mesa específica, que considerei a matriz para a realização dos elementos que a constituem, as mesas e os desenhos. Por essa razão, passo a descrever a mesa, que tem servido para as mais variadas utilizações, das refeições ao suporte de plantas e livros ou, considerando as suas dimensões generosas, usos diversos como o de servir de espaço de trabalho.

A mesa é de madeira de pinho (80 x 205 x 85cm) e tem um tampo constituído por seis tábuas agregadas entre si por sistemas de encaixe de tipo macho-fêmea. As pernas são unidas duas a duas, nos topos, e têm como travamento, no sentido do comprimento da mesa, uma barra de madeira que as une e fixa por encaixe. Esta trave de madeira, que une as pernas em todo o comprimento, é de fácil remoção porque as pernas da mesa são rebatíveis para baixo do seu tampo, para facilitar a sua arrumação e transporte.

Reunião

A obra *Reunião* (figs. 62 a 70) é constituída por três mesas de pinho, que replicam a mesa matriz descrita, e por uma série de oito folhas brancas de papel de algodão manufacturado, que surgem apoiadas nas mesas. O número de mesas integradas na obra é significativo do ponto de vista da sucessão e continuidade para que aponta, ao ultrapassar valores estabilizados como a unidade e o par.

¹¹² Obra desenvolvida para a apresentação deste tese de doutoramento, para sintetizar a fase inicial de investigação artística desenvolvida neste ciclo de estudo.

O número de folhas referencia o tempo de duração de uma semana, necessário para se perceber quais as rotinas quotidianas de alguém, permitindo aferir que gestos e ações nelas se repetem e quais os modos particulares pelos quais elas são alteradas.



Fig.62 - Rita Gaspar Vieira – *Reunião*, 2014.
Réplicas da mesa matriz, madeira de pinho e desenhos/moldes em papel de algodão manufaturado,
3 (80 x 205 x 85cm),
8 (205 x 85cm).



Fig.63 - Rita Gaspar Vieira – *Reunião*, 2014.
Réplicas da mesa matriz, madeira de pinho e desenhos/moldes em papel de algodão manufaturado,
3 (80 x 205 x 85cm),
8 (205 x 85cm).



Fig.64 - Rita Gaspar Vieira – *Reunião*, 2014.
Pormenor,
Réplicas da mesa matriz, madeira de pinho e desenhos/moldes em papel de algodão manutarurado,
3 (80 x 205 x 85cm),
8 (205 x 85cm).



Fig.65 - Rita Gaspar Vieira – *Reunião*, 2014.
Pormenor,
Réplicas da mesa matriz, madeira de pinho e desenhos/moldes em papel de algodão manutarurado,
3 (80 x 205 x 85cm),
8 (205 x 85cm).



Fig.66 - Rita Gaspar Vieira – *Reunião*, 2014.

Pormenor,

Réplicas da mesa matriz, madeira de pinho e desenhos/moldes em papel de algodão manufaturado,

3 (80 x 205 x 85cm),

8 (205 x 85cm).



Fig.67 - Rita Gaspar Vieira – *Reunião*, 2014.
Pormenor,
Réplicas da mesa matriz, madeira de pinho e desenhos/moldes em papel de algodão manutarurado,
3 (80 x 205 x 85cm),
8 (205 x 85cm).



Fig.68- Rita Gaspar Vieira – *Reunião*, 2014.
Pormenor,
Réplicas da mesa matriz, madeira de pinho e desenhos/moldes em papel de algodão manutarurado,
3 (80 x 205 x 85cm),
8 (205 x 85cm).



Fig.69- Rita Gaspar Vieira – *Reunião*, 2014.

Pormenor,

Réplicas da mesa matriz, madeira de pinho e desenhos/moldes em papel de algodão manufaturado,

3 (80 x 205 x 85cm),

8 (205 x 85cm).



Fig.70 – Rita Gaspar Vieira – *Reunião*, 2014.

Pormenor,

Réplicas da mesa matriz, madeira de pinho e desenhos/moldes em papel de algodão manufaturado,

3 (80 x 205 x 85cm),

8 (205 x 85cm).

- As mesas

Duas das mesas são apresentadas na horizontal (figs. 66 e 68), confirmando a sua função de suportes de refeições, de trabalho ou de outros usos diários. A outra, é mostrada na vertical, encostada a uma parede (fig. 63). Com as pernas rebatidas, essa mesa indicia um possível transporte ou deslocação, para outro espaço dentro do mesmo lugar ou para fora dele. Por outro lado, oferece uma visão frontal do desenho que sustém, esticado, a cobrir a totalidade do tampo.

As mesas montadas na horizontal, suportam outros desenhos. Numa delas, um desenho esticado na horizontal cobre também toda a superfície do tampo. Este desenho e o que surge mostrado na vertical, são moldes dos tampos das mesas e estão apoiados neles de forma inversa à posição que assumiram quando foram realizados (fig. 64).

Na outra mesa, encontra-se uma pilha de seis desenhos idênticos aos primeiros, mas dobrados sobre si próprios segundo a lógica de dobras usada nos mapas geográficos impressos em papel (fig. 70).

- Os desenhos

A série de desenhos realizada sobre o tampo da mesa matriz em papel manufaturado branco, 100% algodão 8 (205 x 85cm), coincide com as dimensões do tampo da mesa (fig. 64).

Os desenhos, realizados sobre o tampo da mesa matriz, coincidem com a execução dos papéis manufaturados, porque são moldes de papel do tampo dessa mesa, nos quais ficaram impressas as texturas, as marcas, as cores e as sujidades nela contidas, além das que se depositaram nessa superfície nos momentos de execução de cada um deles.

Estes desenhos foram desenvolvidos no espaço exterior da casa, incorporando as diferenças atmosféricas do dia a dia, as interferências que elas causaram nos processos e tempos de secagem e pequenos lixos, insetos ou marcas produzidas por agentes exteriores, como por exemplo, um pássaro que pousou sobre a pasta ainda húmida.

Os desenhos são aparentemente iguais (figs. 67, 68 e 69), mas diferem entre si porque resultam da variabilidade da experimentação artística, que explico ao relacioná-la com as repetições que caracterizam o quotidiano, analisando a repetição como procedimento artístico que, neste projeto, surge indexado às rotinas diárias.

Caderno Diário

A obra *Caderno Diário* (figs. 71 e 72) é um livro de artista (9 x 32 x 24cm), com a capa de tecido preto com furações e parafusos metálicos que seguram uma série de 31 folhas de papel de algodão manufaturado, produzidas entre 2012 e 2013. O número de folhas do caderno alude aos dias de um mês.



Fig.71 – Rita Gaspar Vieira - *Caderno Diário* , 2015.
Livro de artista,
Capa de tecido, papel manufaturado e detritos apanhados na rua,
9 x 32 x 24 cm.



Fig.72 – Rita Gaspar Vieira - *Caderno Diário* , 2015.
Livro de artista,
Capa de tecido, papel manufacturado e detritos apanhados na rua,
9 x 32 x 24 cm.

Esta série de páginas, maioritariamente brancas, não se articulam segundo uma ordem específica, seguindo o sentido exploratório na recolha e inserção de elementos aleatórios que as integram, presente também nas diferentes gramagens das folhas e no modo diferenciado como os materiais encontrados vão surgindo integrados nelas. Nalgumas páginas, esses materiais estão distribuídos por toda a sua extensão, como resultado da sua integração na pasta líquida de algodão e, noutras, foram colocados individualmente entre as camadas de pasta que as constituem. Algumas páginas distinguem-se pelo seu formato e dimensões ou pela presença de cor que resulta da mistura da pasta de algodão ainda líquida com os materiais recolhidos.

Algumas páginas de *Caderno Diário* integram ainda marcas d'água que as identificam como tendo sido produzidas no Moinho de Papel de Leiria, facto que reforça a presença deste lugar nos meus processos de exploração teórico-artística.

3.3. Análise do projeto

O projeto *Mapas Para Efetivar o Quotidiano* encontra lugar na casa e, em particular, na mesa. São elas que estruturam os conceitos de rotina, repetição, acaso e desvio inerentes à proposta de releitura crítica do cotidiano que desenvolvo no mapa que as obras *Reunião* e *Caderno Diário* materializam. A casa é considerada abrigo e lugar de referência para a construção e reconhecimento de identidade do indivíduo. Por isso, o projeto retoma a aceção de casa natal de Bachelard, elegendo-a como ponto de partida e de chegada para percursos físicos e criativos ou de devaneio/*rêverie* (Bachelard, 2000).

O sujeito anónimo, protagonista na obra de Certeau (2012), estabelece o *modus vivendi* considerado no meu projeto artístico. As experiências particulares de vida diária inerentes à minha circunstância pessoal são usadas neste projeto face ao contraponto com os traços comuns do quotidiano.

3.3.1. Rotina e repetição

- Rotina

O conceito de rotina surge como limite da extensão de território do quotidiano representada no mapa, visando, como referi, rotinas que são práticas quotidianas de tipo tático desempenhadas em casa e relacionadas com a mesa.

Partindo do meu dia a dia, fiz um inventário das ações mais relevantes: comer, beber, cozinhar, escrever, desenhar, riscar, cortar, pousar, dispor, colocar, posicionar, preencher, sobrepôr, limpar, lavar, cortar, dobrar e arrumar. A lista de verbos/ações que elegi como princípio de trabalho evoca o desenvolvimento de procedimentos habituais sobre a mesa, que apliquei no desenvolvimento do projeto.

Os títulos do projeto convocam o sentido operativo proposto pelos verbos/ações referidos, através do qual se efetiva a existência diária. *Mapas Para Efetivar o Quotidiano* anuncia a representação planificada do território de rotinas que define, estrutura e efetiva a vida diária. *Caderno Diário* e *Reunião* confirmam a vocação do projeto, particularizando, no primeiro caso, os gestos relativos ao que se regista ou inscreve diariamente no papel, construindo uma plataforma crescente de informações e memórias e, no segundo, uma proposta de junção e de partilha de experiências vividas, observadas ou imaginadas.

As rotinas quotidianas que integrei como procedimentos artísticos neste projeto são táticas; contudo as rotinas artísticas que promovi para a realização destas obras são estratégicas, porque foram estruturadas e planeadas de forma sistemática, para proporcionar a construção de obras que constituíssem proposições capazes de ativar representações e significações do território que acolhe as rotinas diárias da casa, desenvolvidas em torno e sobre a mesa.

Na obra *Caderno Diário*, o andar é a prática quotidiana tática convocada como procedimento artístico, recuperando o uso da deambulação como *input* criativo, sendo acompanhado por outros procedimentos como o da observação ou recolha de materiais e pela rotina estratégica de produção de papel. O caderno desenvolvido sintetizou a anotação diária de gestos, ações, procedimentos e elementos encontrados e incorporados na obra.

Em *Reunião*, também o sentido de ação inscrito na mesa matriz é tático e a rotina de trabalho artístico que estabeleci para o desenvolvimento da obra é estratégica. Ou seja, as rotinas sugeridas pelas marcas inscritas na mesa matriz, sobretudo na extensão do seu tampo (cuja leitura é reforçada pela significação cultural de mesa) são táticas porque estão associadas às refeições, ao convívio e ao desempenho de diversos tipos de trabalho desenvolvidos em casa, normalmente sobre uma mesa. As marcas que sugerem as ações implicadas nessas rotinas estão presentes na mesa, de forma desordenada, sendo de diversos tipos e dimensões, embora todas elas remetam para a aproximação que caracteriza a escala e o universo doméstico da casa. Além disso, essas marcas indiciam o uso continuado da mesa e o caráter espontâneo do seu uso. Os gestos que podemos supor ou imaginar ao olhar para os desenhos desenvolvidos sobre o tampo da mesa matriz são sugeridos pelos sulcos, linhas e pequenas deformações encontradas por toda a extensão do tampo, ou seja, nos desenhos, os registos sugerem cortes, assinalam zonas de impacto de objetos e de desgaste muito acentuado nas arestas.

Considerando as relações enunciadas entre rotinas, concluo que para a leitura destas obras como mapas do quotidiano, é relevante considerar o contraponto entre as táticas que elas visam e as estratégias que regeram a materialização das obras desenvolvidas e regulamentam os conceitos convocados, porque este mapa é lido e recebido como representação do que é comum ao quotidiano.

- Repetição

Detendo-me agora no sentido de repetição implícito nas rotinas diárias, e no automatismo e naturalidade dos gestos que elas implicam, analiso a organização de gestos, tempo e memórias no projeto *Mapas Para Efetivar o Quotidiano* enquanto valorização da ideia de trabalho, materializada nas rotinas quotidianas integradas no projeto e nas rotinas artísticas, desenvolvidas como extensão e complemento das primeiras.

Retomando o sentido etimológico do vocábulo *repetição*, destaco a vocação espontânea e diária para definir objetivos, mas também para superar necessidades, como força motriz para desenvolver o trabalho investido neste mapa. Está presente nas rotinas implicadas na realização do projeto o ênfase dado ao processo de trabalho, que retoma o legado da arte processual das décadas de sessenta e de setenta do século XX, integrando nas obras o pressuposto de validação da vida diária pelo trabalho. A realização das obras *Caderno Diário* e *Reunião* correspondeu a um processo de trabalho regular, que aproximou a prática artística das tarefas comuns na vida diária. Estiveram presentes nos dois casos, a regularidade nas rotinas desenvolvidas para os produzir e a preparação dos gestos e ações nelas investidos.

Na obra *Caderno Diário* é o hábito de registar, agrupando e organizando o trabalho desenvolvido, e até o que isso implicou pensar ou imaginar, que é evocado. A obra é um caderno de notas ou um diário em potência, convocando ideias como as de trabalho e repetição, pela massa de papéis manufaturados que integra. Nele está já presente o sentido de reunião de elementos, lugares e pessoas que é concretizado em *Reunião* (2015).

Caderno Diário marca a continuidade que conduz ao esbatimento das fases intermédias, tal como acontece no dia a dia em que o automatismo de muitos gestos diários os anula, tornando presentes apenas os resultados obtidos pelo seu desempenho nas práticas quotidianas. Por isso, reforça a ideia de que refletir sobre o quotidiano é centrar a atenção numa área em branco em que prevalece o automatismo gerado pela repetição. Compreendendo o trabalho desenvolvido (no período entre 2012 e 2015), *Caderno Diário* surgiu nesta fase da investigação porque essa marcação de limites temporais, dando conta da passagem do tempo, traz para o projeto o quotidiano como matéria-prima de trabalho. *Caderno Diário* e *Reunião* propõem um olhar sobre o dia a dia e o trabalho que ele incorpora. Além disso, foi a tomada de

consciência crítica desse percurso que me permitiu definir o foco do projeto a realizar, centrando-o na casa e, concretamente, na mesa enquanto elemento relevante para a vida diária que aí se desenrola.

O sentido de registo do caderno, seja pelo desenho ou pela escrita, surge plasmado na própria produção das folhas que o compõem, que são a matéria física e a expressão visível do trabalho desenvolvido e dos ecos que os percursos e recolhas de materiais, desenvolvidos pela cidade, produziram em mim. Retomo a referência ao eco que Merleau Ponty integra na visão do artista, referindo o caso particular de Cézanne:

“a natureza está no interior”, disse Cézanne. Qualidade, luz, cor, profundidade, que estão ali perante nós, só lá estão porque despertam um eco no nosso corpo, porque ele as acolhe. Este equivalente interno, esta fórmula carnal da sua presença, que as coisas suscitam em mim, por que não suscitariam por sua vez um traçado, visível ainda, onde qualquer outro olhar reencontraria os motivos que sustentam a sua inspeção do mundo? Aparece então um visível de segundo grau, essência carnal ou ícone do primeiro. (Merleau-Ponty, 2000: 23).

Na obra *Reunião*, a ideia de trabalho surge associada à valorização de hábitos e à repetição de gestos que perduram no tempo, no contexto do quotidiano doméstico.

Nesta obra, o tempo tem uma dupla aceção, o da realização do trabalho artístico e o da memória do tempo usado em tarefas quotidianas desenvolvidas em torno e sobre a mesa.

A repetição do registo do tempo da mesa para produzir desenhos repõe a memória das repetições das práticas quotidianas. As ideias de repetição e de série na prática artística, são elementos fundamentais para o encontro da irregularidade ou do acidente que, neste mapa, associa à introdução do acaso, como irei explicar de seguida.

A complexidade da repetição artística afirma-se como complexidade operativa que permite à arte escapar a qualquer previsão ou probabilidade, porque o processo experimental não é linear. As repetições desenvolvidas como processo de trabalho nesta obra registam as mesmas marcas de desgaste e integram na variabilidade que essas experiências/tentativas trazem consigo, as diferenças de impurezas e sujidades contidas no tempo da mesa ou caídas nas folhas nos momentos da sua realização. Durante esse processo de trabalho, a pasta de algodão húmida foi sendo diluída em maior quantidade de água e derramada em camadas sobre o tampo da mesa para fazer

cada folha, por isso, ela foi assumindo diferentes densidades, gramagens, colorações e impurezas consoante a proporção dessa diluição e também a dos tempos de secagem. Dessa forma, em cada folha, embora haja uma aproximação na diluição da pasta de algodão derramada sobre a superfície do tampo da mesa matriz, o processo manual de produção e a circunstância particular de cada ação, provocaram diferenças nas gramagens obtidas ao longo da extensão de cada folha e, conseqüentemente na secagem dela, denunciando a presença de gestos desenvolvidos pela mão.

Neste projeto, em todo o processo de trabalho, o uso da água reforça, com o seu caráter simbólico, o sentido primordial que define as práticas quotidianas associadas aos usos da mesa em casa. Sendo indispensável para a vida, a água é usada com diferentes finalidades no dia a dia, integrando o desempenho das práticas quotidianas que a mesa referencia na vida diária em casa e no próprio ateliê.

Os desenhos desenvolvidos surgiram da ação repetida e pouco controlada da água e os seus suportes derivaram simultaneamente dessa mesma ação. Por isso, em todo o projeto, o uso da água, definindo e estabelecendo o desenho do mapa, os percursos de cobertura das superfícies e os ritmos de agregação dos elementos e marcas nelas existentes, determina acaso e desvio. Os vestígios de uso e habitação desenhados no mapa adquirem aí a dimensão de provas de vida diária. A água surge, por isso, neste processo criativo, como um agente que conduz as repetições inerentes às rotinas quotidianas aos protocolos que definem os procedimentos artísticos.

3.3.2. Acaso e desvio

Na associação, sobreposição e mistura de práticas quotidianas e práticas artísticas, surgem situações de acaso e de desvio que definem os tipos de alterações das repetições, como sendo oriundos de situações imprevistas ou de situações intencionalmente planeadas.

A associação entre essas rotinas, estabelece no projeto o paralelismo proposto por Deleuze (2000) entre jogo humano e jogo ideal, associando-as ao estabelecimento de regras e possibilidades de as cumprir ou quebrar, potenciando situações de acaso e de desvio. Nesse processo de associação, a introdução de acaso é relevante porque constitui um mecanismo de indeterminação na prática artística, uma vez que a arte pressupõe procura e experimentação e o acaso participa necessariamente nesse

processo. Nele, as repetições e as séries de obras que elas originaram são elementos fundamentais do acaso porque, como na prática artística não há lugar para um lance único e absoluto, a introdução de acaso neste projeto decorre do encontro ou alcance do acidente e da diferença, aferidos com o desenvolvimento das séries de desenhos realizados a partir da ideia de repetição que apresentei, e culminam nas obras *Caderno Diário* e *Reunião*. Este projeto artístico constitui, por isso, uma valorização do processo, que encontra eco no modo como a edificação do mapa do cotidiano foi desenvolvida com base em processos de trabalho que não valorizam o controle estético e plástico dos resultados formais obtidos.

No projeto, o modo como as práticas foram desempenhadas exaltou uma procura e jogo constantes em detrimento do alcance de um estado de plenitude que pudesse significar um ponto de chegada estabilizado e tranquilo. Sentido de valorização de um processo que Ortega y Gasset exaltou, referindo-se ao seu tempo, em contraponto com o que foi denominado por ‘cultura moderna’, a que associou o logro e a chegada. (Ortega y Gasset, 1989).

Concretamente o uso da água no processo de realização de folhas e desenhos e na sua repetição nas obras, está presente na procura que tem a tripla significação de encontro, de novidade e de retoma de um estado anterior semelhante. O uso da água no projeto, associando-se a essa procura, é preponderante na introdução de acaso nas obras.

Caderno Diário enfatiza a casualidade dos encontros fortuitos ou acidentais neste projeto artístico, quer nos materiais que integra, quer no modo aleatório como o processo ocorreu ao nível da produção do papel que constitui a obra.

Em *Reunião*, a série de desenhos aparentemente iguais, realizados a partir de um mesmo modelo, procedimentos de trabalho e ações repetitivas, desenvolvidas na obra como reposição das repetições inerentes às rotinas diárias, surge como processo de procura da diferença criativa (Deleuze, 2000). Neste mapa, o alcance dessa diferença estabelece o encontro do que surge de novo em cada situação que se repete no processo de trabalho diário. O que distingue as ações repetidas no âmbito da produção artística das que são repetidas no dia a dia é a expectativa com que elas são recebidas. Como referi anteriormente, no processo artístico procura-se a diferença que essas repetições produzem, enquanto no seio das repetições diárias, se procuram semelhanças face aos gestos anteriores.

Neste projeto, os desenhos realizados com recurso ao molde e recorrendo à mesma matriz, ao mesmo tipo de gestos, materiais e tempos, conduziram sempre ao encontro de novas materializações do território mapeado, que são contudo semelhantes. Em *Caderno Diário*, cada página regista um desenho, um tempo e a memória de um processo que, apesar de repetidos, são diferentes.

Em *Reunião*, o acaso também surge pelo uso da água que acrescenta a casualidade do processo de secagem requerido na realização dos desenhos à das formas que eles assumiram, decorrentes das marcas pré-existentes na mesa matriz e dos percursos de exploração da sua superfície estabelecidos pela matéria aquosa, escapando ao meu controlo, de modo mais ou menos aleatório, em zonas onde as marcas desse tempo surgem mais definidas. Além disso, neste contexto o número três, proposto pelas mesas desta obra, é relevante porque introduz nela mais uma coordenada de acaso visto que, à semelhança do que acontece em *Trois Stoppages-Étalon*, de Marcel Duchamp, o número não tem outra função para além de remeter para a sucessão, continuidade e numeração, neste caso, de gestos, ações e práticas inerentes às rotinas diárias.

As situações de desvio são resultantes da alteração deliberada das rotinas, das regras que as regem e das repetições nelas implicadas e, por isso, conduzem, muitas vezes, também a situações inesperadas de acaso. Contudo, os desvios estando relacionados com controlo e planeamento, implicam a organização de ações. Ou seja, neste projeto, o desvio surge no uso dos materiais e técnicas resultante da mistura de rotinas referida (de práticas quotidianas e artísticas), criando um sentido dilatado dos conceitos de desenho e de mapa. Além disso, o desvio implica alterações pensadas e deliberadas das regras que regem a produção artesanal de papel.

Nas duas obras em análise, o desenho apresenta um desvio face à técnica subvertendo-a, por ser desenvolvido em simultâneo com a produção de papel, o seu suporte, e também por resultar do decalque de superfícies. O seu registo resulta de um processo de repetição de gestos, que marcam o suporte/folha com vestígios de outros gestos.

Neste processo de desvio, o decalque é indissociável do conceito de Gilles Deleuze e Guattari (2000), porque o mapa que estas obras edificam, é produzido pela deslocalização dos objetos e vestígios nele integrados. Nestas obras, o papel foi produzido de forma desviante para aglutinar tempos e elementos diferentes. No domínio especulativo, as folhas são desenhos e parcelas do mapa das rotinas de

trabalho desempenhadas. O mapa resulta, por isso, também de um desvio na sua técnica de produção, que, neste projeto, é realizada por impressão direta do território vivido, pondo em relação vestígios de vivências diárias passadas e presentes.

Baseado na experiência pessoal, este mapa aponta modos desviantes de alteração de repetições de rotinas diárias, promovidos para que elas se ajustem aos seus interesses próprios.

Em *Caderno Diário*, o mapa proposto pelo desenho é o da continuidade de um dia a dia de testes e experiências sintetizados na ideia de um mês de trabalho. A produção do papel do caderno integra registros e materiais recolhidos e, com eles, os tempos dessas recolhas, da realização das folhas e o da maturação da obra, que só *a posteriori* foi integrada no projeto. O desenho constitui assim um esquema do mapeamento do cotidiano ao longo deste período de tempo.

Em *Reunião*, as repetições que conduzem à produção de papel também foram alteradas para coincidirem com a produção de desenhos, associando como referi, o tempo passado (das marcas e desgaste da mesa matriz) com o presente (de realização de cada folha e desenho, no qual ficaram registados acontecimentos involuntários, introduzindo o acaso na obra).

Considerando ainda a simbologia da mesa, visto que ela é um elemento preponderante na obra *Reunião*, a afirmação de individualidade proposta pelo recurso a desvios no projeto, contrapõe-se à dimensão social de encontros e partilhas desenvolvidas durante refeições ou reuniões à volta da mesa. Este é um objeto que sugere um espaço de socialização e de debates de ideias que, muitas vezes, surgem associados à ideia de banquete, estabelecendo a relação entre o espaço privado e o público, como acontece na obra *o Simpósio*, de Platão (1986).

Quer em *Caderno Diário* quer em *Reunião*, as práticas realizadas inscrevem-se num território de experimentação plástica, no qual o mapa do quotidiano surge associado a repetições ou à sua alteração deliberada ou decorrente do acaso. Deste modo, o desvio surge neste mapa associado ao acaso.

3.3.3. O desenho como mapa

No projeto *Mapas Para Efetivar o Quotidiano*, o desenho é o *medium* eleito para tornar visíveis as marcas e a topografia de objetos e lugares com um uso

continuado. Nesse sentido, o desenho visa as memórias da existência diária na casa, propondo imagens que sugerem a construção mental de um mapa onde se situam e relacionam as tipologias de ações, repetições e acontecimentos que a caracterizam, definem e situam nesse lugar, efetivando a sua existência. O mapa desenvolvido com recurso ao desenho é, por isso, mental, como demonstrarei na análise das obras *Caderno Diário e Reunião*.

Os desenhos implicados no projeto são mapas porque põem em relação, num mesmo suporte (o papel), subordinados a uma mesma escala (a real), os elementos (marcas, vestígios e objetos) encontrados e recolhidos como provas de vida diária, quer em percursos realizados pelas ruas da cidade quer sobre a mesa matriz.

Nas duas obras, o desenho do mapa desenvolvido enquanto processo enfatiza o decalque¹¹³ da vida diária e das relações intuitivas e espontâneas que a definem, sendo estabelecidas na gestão do tempo e na resposta a necessidades que vão surgindo de forma repetida no dia a dia.

Na obra *Reunião*, o decalque enfatiza a memória do seu uso, promovendo aproximações de um tempo e espaço diferentes do que o observador está a experienciar. Sobre os tampos das mesas, os desenhos do mapa repõem a cartografia do quotidiano que os originou, porque eles foram realizados de forma sistemática ao longo do tempo, sucedendo-se, associando-se e sobrepondo-se uns aos outros, documentando a rotina de trabalho realizada e a passagem dos dias. O desenvolvimento desses sucessivos desenhos (como moldes), permitiu inscrever pontos, manchas e contornos de formas que o tempo e os usos inscreveram na mesa. Dessa forma, nas obras que integram o projeto está delineada a topografia dos objetos usados e da casa enquanto lugar habitado.

A topografia deste lugar, as vivências e as memórias a ele ligadas, potenciam associações mentais que representam geográfica e mentalmente o território do dia a dia. O mapa que este projeto desenvolve é aberto, reversível e desmontável para se adaptar ao próprio dinamismo que caracteriza o quotidiano, que é relativo à ideia de constante reajuste que, diariamente, permite a cada indivíduo adaptar-se aos constrangimentos do dia a dia. Este mapa aponta para a impossibilidade de regresso a uma mesma ideia, materializando o sentido de repetição de gestos e rotinas

¹¹³ Retomo a referência ao conceito de decalque no sentido explicitado por Gilles Deleuze e Félix Guattari (2000), como processo através do qual é possível perceber traços das práticas humanas associadas a ele.

quotidianas integrado no conceito de rizoma proposto por Gilles Deleuze e Félix Guattari (2000). A mediação da técnica (do decalque) realizada pela sua utilização estratégica no meu corpo de trabalho, conduziu ao alcance de variabilidade do território mapeado. O processo levou à produção de novas significações do território, sendo essas significações ainda ativadas pelo conceito de informe (Bois, 1997) que, introduzido no mapa pelo desvio na sua realização, é relativo à ressignificação de vestígios, operada pela valorização das relações entre os seus elementos. Porém, como já referido, o mapa constitui um desvio face ao conceito comum porque o seu desenho resulta do uso de um sentido alterado do conceito e técnica de desenho, desenvolvida como molde, decalque e integração de elementos do território de vida diária. Desta forma, a leitura do mapa só pode ser efetuada relacionando todas estas coordenadas, que se associam necessariamente ao estabelecimento de semelhanças e analogias formais.

A semelhança surge no projeto, por via dos objetos e desenhos, que associa à imaginação para criar entendimento e leitura no mapa apresentado, questionando, nesse processo, o poder decisivo da semelhança, como referiu Foucault:

Sem a imaginação não haveria semelhança entre as coisas. Observa-se aqui um duplo requisito: é necessário, por um lado que haja nas coisas representadas o murmúrio insistente da semelhança, e, por outro lado, que haja na representação o recesso sempre possível da imaginação. (Foucault, 1998).

Num mapa considerado em sentido comum, a relação de semelhança desejada entre a representação e um território decorre do uso da imaginação que faz com que a semelhança seja contida na representação. Esta questão define duas coordenadas no meu projeto, que são o recurso à linguagem artística para, no mapa desenvolvido, procurar a diferença nas ações e acontecimentos de práticas diárias registados (em vez da semelhança visada na observação delas no desempenho do dia a dia) e a confirmação da presunção de verdade no mapa, que é garantida pela semelhança formal e pelas marcas d'água apresentadas¹¹⁴. Ou seja, no projeto *Mapas Para Efetivar o Quotidiano* a ideia de autenticação sai reforçada com a aproximação entre a técnica de execução dos desenhos e a que, no fabrico industrial de papel, tal como referi, ficou conhecida como marca d'água.

¹¹⁴ Neste trabalho, esta problemática teve particular ênfase nas obras *Marca D'Água – da série Limite e Marca D'Água #1, #2 e #3*.

Além disso, ao sentido relacional no mapa associam-se as significações e memória comum requeridas para definir cada elemento apresentado. Cada localização resulta dessas associações, recuperando o sentido de construção mental inerente à geografia que, tal como a memória, é associativa.

Recuperando a dimensão de sentido que Gilles Deleuze propôs para a relação entre proposição e acontecimento, como aquela que situa as crenças e desejos daquele que se exprime (Deleuze, 1974), neste mapa a representação de acontecimentos pelo desenho revela as minhas experiências físicas e emocionais do território de vida diária e da sua condição relacional, fazendo-o segundo um processo de adição.

Neste mapa, as obras passaram pelo encontro de marcas da vida diária que, sendo convocadas para o projeto no âmbito do desenho, considerei desenhos latentes nas superfícies dos lugares habitados, apoiando-me numa releitura crítica do conceito proposto por Lino Cabezas (2006). Retomando o sentido enunciado pelo autor, considerei os materiais recolhidos nas ruas e os pontos, linhas e manchas gravados por sulcos ou as impurezas agregadas ao tampo da mesa matriz, como anotações de uma ideia, considerando-os potencialmente desenhos porque, embora ainda não tendo assumido tal condição, eles motivaram o desenvolvimento do projeto e funcionaram como anotações esquemáticas encontradas no espaço, que desencadearam o desenvolvimento de processos de trabalho mais complexos e morosos. Como tal, neste projeto, o desenho, sendo uma forma de registar e de tornar visível o que é pensado, visto e descoberto, revela o que percecionei como vestígio de usos rotineiros e como projeto artístico de mapeamento desses usos.

Por outro lado, o desenho surge no projeto como efetivação de lugares porque decorre da reconfiguração da topografia de objetos e lugares que atesta neles a presença e existência permanente de vida diária. Ou seja, no mapa deste projeto o desenho cartográfico resulta da representação e marcação de relações espaciais entre objetos e marcas ou vestígios de habitação e uso de lugares.

Em *Caderno Diário*, os detritos de rebocos e tintas recolhidos nas ruas, confirmam o uso dos lugares visados nessa recolha e as relações que eles assumem uns com os outros no mapa desenvolvido.

Na obra *Reunião*, a casa surge confirmada como lugar habitado mediante a exibição de registos de marcas e vestígios dessa habitação nos desenhos que ela apresenta.

No mapa até aqui considerado, o desenho organiza o pensamento situando ações, gestos e práticas diárias na tipologia do lugar casa mas, como a realização do mapa parte de pressupostos pessoais e subjetivos, relacionando experiências privadas com um reconhecimento coletivo, a sua cartografia é abstrata.

Este é um mapa aparentemente 'em branco', porque os desenhos inerentes às duas obras que o compõem, são parcialmente brancos. Aparentando não representar nada de reconhecível que não o próprio suporte do desenho, um primeiro olhar sugere que o desenho deste mapa não contém coordenadas. No entanto, o mapa fica desenhado. Além disso, ele integra o momento presente nas suas páginas brancas e nas réplicas da mesa em madeira crua, que continuam a receber registros da passagem do tempo, associando-os às marcas e vestígios registados no seu processo de fabrico.

A leitura deste mapa implica ainda relacionar os seus elementos com os números e posições em que eles surgem vistos pelo público. Em *Caderno Diário*, o objeto, pousado em local acessível ao observador, pode ser folheado, permitindo que cada indivíduo estabeleça os seus próprios critérios para o experienciar no contexto dos elementos que contém em relação com a peça *Reunião*. Na obra, o mapa surge do balanço entre o registo de acontecimentos (aferido nas páginas de *Caderno Diário* e nas marcas da mesa matriz registadas na obra *Reunião*) e as possibilidades especulativas criadas pela sua visão simultânea, produzindo esquemas mentais de entendimento. A leitura deste mapa implica, por isso, considerar convicções resultantes da experiência sensível dos acontecimentos em confronto com as que são produzidas pela razão.

As relações propostas pelo desenho deste mapa associam o quotidiano aos paradigmas da experiência sensível e às qualidades deste *medium* que assim transcende a mera representação, definindo um mapeamento que permita situá-lo. A produção de leituras que podem divergir das referências e representações pensadas na realização do desenho deste mapa, relacionam-se com as qualidades de tenor e *numen* de desenho (Rawson, 1969). O entendimento dos registos dissonantes nele apresentados é possível face aos que constituem o padrão de leitura de cada obra, relativos à definição de quotidiano e às rotinas, marcas e objetos que lhes associamos.

Além disso, esta relação entre o plano do sensível e o da razão, pela imaginação criativa no discurso artístico, remete a sua leitura para o uso do conceito de esquema (*schemata*), da filosofia transcendental de Kant (2001). Enquanto representação mental do quotidiano, este mapa remonta a esse fundamento estético articulando pelo

desenho o uso da sensibilidade e intuição empregues nos gestos convocados pelas obras *Caderno Diário* e *Reunião*, e o uso da razão para os rotular ou nomear associando, no plano do entendimento, as marcas e indícios dos gestos registados a conceitos, de modo a produzir conhecimento sobre o território mapeado. A sua associação é conseguida através da imaginação, usada para criar esquemas e imagens consonantes com os conceitos. Desse modo, cada esquema é uma determinação do tempo segundo as exigências de cada categoria e obter-se-ão assim tantos esquemas quanto o número de categorias (Kant, 2001).

Este mapa é construído com recurso a imagens mentais sugeridas por desenhos e objetos que, relacionam em cada obra do projeto, experiências e materiais que integraram períodos de tempo concretos da minha vida diária. A indefinição dessas imagens leva cada observador a recorrer à sua imaginação para criar unidade na leitura e determinação do que é mapeado.

Nestas obras, o universo doméstico foi usado como um domínio generativo para a recuperação e discussão de questões pessoais e sociais relativas aos modos de vida diária estabelecidos de acordo com os desejos e necessidades de cada um. A sua leitura, desenvolvida com base na análise do desempenho de práticas quotidianas do universo doméstico, implica considerar a dimensão cultural que as define, face à qual cada um pode estabelecer ou encontrar o seu próprio lugar na sua existência e geografia pessoal, que Fernanda Gomes enuncia como “o seu estou aqui” (Gomes, 2012).

A orientação pessoal é proposta neste projeto pelas mesas, desenhos e o caderno, que surgem como elementos e espaços que convidam a parar e, a partir deles, criar um posicionamento crítico. O sentido comum de caderno relaciona-se com o registar, associar, guardar, arrumar e sintetizar. O sentido comum de mesa relaciona-se sobretudo com a ideia de suporte para as mais variadas funções.

Sobre a minha mesa, na minha casa, desenvolvo gestos e práticas comuns sobre tantas outras mesas, situadas nas mais diversas casas. Como referi ao definir quotidiano, não existe um só quotidiano, no entanto há traços comuns que o caracterizam. Por isso, olhar para o caderno, as mesas e os desenhos implicados nestas obras para construir uma representação cartográfica da vida diária, é associar a visão, imaginação, intuição, sensibilidade e memória da experiência do seu uso diário, no que constitui um reconhecimento.

3.3.4. A ideia de casa como matéria-prima do projeto artístico

Em *Mapas Para Efetivar o Quotidiano*, a ideia de casa surge como matéria-prima para o projeto artístico, porque as rotinas, as repetições, os acasos e os desvios integrados nas obras que compõem este projeto são desenvolvidos nesse lugar, onde estão sediados a familiaridade do universo doméstico, a intimidade e a memória. Coordenadas às quais se juntam as que referi, oriundas das particularidades da vivência do dia a dia que, sobretudo, na obra *Reunião* são postas em contraponto com as regras que presidem às rotinas de casa.

A obra *Caderno Diário* marca o tempo empregue e o percurso mental realizado para chegar a casa, e *Reunião* usa a casa como matriz para os conceitos enunciados, porque as rotinas, repetições, acasos e desvios que estão presentes na obra, acontecem nesse lugar. Por esta razão, a análise da ideia de casa como matéria de trabalho centra-se na obra *Reunião*.

O lugar casa constitui na obra a referência para a definição de identidade pessoal e para as estruturas de orientação criadas e usadas na vida diária. A casa é, por isso, o lugar do projeto *Mapas Para Efetivar o Quotidiano* e encontra referência na casa natal definida por Bachelard (2000), que constitui simultaneamente um lugar de abrigo e de conflito pessoal, porque, por um lado, é nesse lugar que nos recolhemos e guardamos objetos pessoais mas, por outro, é também aí que guardamos memórias, que permitem desenvolver e encontrar referências emocionais e psicológicas relativas a usos, gestos, repetições, rotinas e histórias de vida.

Na casa natal (Bachelard, 2000), a simbologia do sótão, que é o espaço do imaginário, opõe-se à cave, onde se acumulam os receios e as angústias, fornecendo um corpo de imagens e significações psicológicas, que são convocadas na leitura da obra *Reunião*. Nela se contrapõem, a estabilidade da casa enquanto abrigo a sentimentos relativos a receios e à consciência crítica de si próprio e das opções de vida que foram estruturando a sua existência.

Na obra *Reunião*, esta polarização é materializada pelas diferentes posições das mesas que a constituem e pela divisão do espaço que cada uma delas define entre a parte de baixo e a parte de cima de cada mesa.

No projeto, a casa enquanto intervalo do vivenciável (ideia que desenvolvi na análise da obra de Fernanda Gomes) e enquanto memória física, emocional e psíquica desse intervalo é convocada e apresentada pelas parcelas de mapa realizadas em papel e em madeira – os desenhos e as mesas. As memórias da casa e da sua habitação, estabelecem o padrão do que é o viver diário, porque os gestos e formas de viver de cada um tendem a ser repetidos e adaptados nas diferentes moradas que habita ao longo da vida.

A referência deste projeto é uma casa habitada porque, é a memória dessa habitação que permite reconhecer, nos desenhos da mesa, marcas de usos inerentes a ela e no posicionamento da mesa vertical e do desenho que ela suporta, um obstáculo físico e uma condição de trânsito. Neste contexto, a compreensão do que é habitar quotidianamente uma casa, é relativa à vivência simultânea e à partilha das mesmas tipologias de espaços, aos usos comuns desse lugar e ao desenvolvimento das mesmas tipologias de gestos por diferentes pessoas, e ao facto de tudo isto prevalecer para além das particularidades de quem habita cada casa, como escreve Georges Perec, na sua obra *A Vida Modo de Usar*, na qual propõe uma ficção enraizada na casa como lugar de vida diária:

Os habitantes de um mesmo prédio vivem a apenas alguns centímetros uns dos outros, uma simples divisória os separa, partilham os mesmos espaços que se repetem ao longo dos andares; fazem os mesmos gestos ao mesmo tempo, abrir a torneira, dar a descarga, acender a luz, pôr a mesa, algumas dezenas de existências simultâneas que se repetem de andar em andar, de prédio em prédio e de rua em rua. Eles se entrincheiram em suas partes privativas — pois é assim que se chamam — e gostariam que nada dali saísse, e o pouco que consentem em que saia, o cão na coleira, o menino que vai comprar pão, o recebido ou o expedido, é pela escadaria que sai. (Perec, 1989: 19).

Neste excerto do texto de Perec, as diversas casas, partes integrantes de um mesmo prédio, apresentam uma mesma dinâmica de vida, uma relação próxima com o tempo em que se fazem as refeições, se convive, se descansa e se dorme, e uma partilha das zonas comuns do prédio, como as escadas. Aproximações que estão presentes na obra *Reunião* aquando do tempo convocado para as refeições ou para as conversas à mesa.

O projeto *Mapas Para Efetivar o Quotidiano* tem implícita uma dimensão de puzzle no mapa que propõe da vida diária, na medida em que se desenvolve em diversas partes e momentos, como é reforçado no encontro de tempos diferentes

(passados e presentes) materializado nas duas obras. Nelas está presente um confronto entre o tempo relativo à realização das marcas e vestígios de usos passados e o que corresponde à sua integração nestas obras através da realização de desenhos. Além disso, a concretização em dois tempos distantes da obra *Caderno Diário* reforça a associação de tempos diferentes, promovendo a prática artística como um puzzle desenvolvido em permanente descoberta a partir de uma ordem inicial. Essa ordem remonta à definição de premissas iniciais que permitem começar a trabalhar, mas que vão sendo alteradas e, por vezes, retomadas no processo criativo.

No livro de Perec, a descrição pormenorizada do quotidiano vivido em cada casa, constitui uma estratégia do autor para tornar visível a multiplicidade da vida diária, elegendo precisamente figuras como o puzzle e o labirinto como dominantes para o seu entendimento.

No projeto *Mapas Para Efetivar O Quotidiano*, a valorização e humanização de vestígios e marcas subtis possibilitam a construção mental do mapa.

Na obra *Reunião*, a representação mental do quotidiano e do modo como ele é aparentemente repetido, resulta da repetição, das rotinas e acontecimentos pressentidos no detalhe dos desenhos que a compõem e na sua articulação com objetos iguais entre si. A atenção requerida para a leitura da obra e para a construção da diferença que marca o dia a dia é a que Marcel Duchamp enunciou como *inframince*, atribuindo a acontecimentos subtis observados no dia a dia, conotações humanas e afetivas, para os valorizar enquanto partes intrínsecas de uma categoria operatória.

O detalhe e pormenorização da descrição do livro de Perec, de forma similar ao que está presente na edificação das mesas que replicam a mesa matriz e nos desenhos que registam modelando o seu tempo e marcas na obra *Reunião*, conduzem quem frui as obras à experiência do lugar casa, construída a partir do encontro e reconstituição mental da sua casa natal.

O sentido de privacidade convocado para este projeto decorre desse encontro, porque é relativo à integração do *modus operandi* diariamente desenvolvido em casa.

Este mapa do quotidiano propõe uma dicotomia entre o que, no dia a dia é automático e invisível, por estar mecanizado e ser realizado de modo não pensado, e a zona ou espaço da casa para que este projeto aponta, que é a sua zona social e mais visível.

O quotidiano na casa faz-se de todas estas coisas, algumas mais visíveis que outras, que assim se tornam tendencialmente invisíveis. Por isso, ele é palco de rotinas diárias mas também repositório privado de objetos de uso diário que encerram em si próprios características e funções comuns. O sentido de privacidade do meu projeto artístico remonta às relações que estabelecemos com as coisas no dia a dia. Ou seja, nas obras que o constituem, retomo a alusão que desenvolvi noutra obra com o título do livro de poemas de Charles Kiefer *Museu de Coisas Insignificantes*, que procura pensar a casa como museu da privacidade e das coisas insignificantes que diariamente a constituem, que podem afinal ter significado, porque os seus significados são sempre atribuídos e permeáveis, não estando contidos nelas mas nas relações que estabelecemos com elas.

No quotidiano, relacionamo-nos constantemente com objetos, práticas, gestos e lugares com os quais, de forma cumulativa, vamos edificando rotinas. Neste projeto, a casa surge como o lugar do quotidiano e repositório dos objetos e rotinas que o constituem.

3.3.5. O *objet trouvé*

O *objet trouvé* reconhece-se neste projeto nos materiais recolhidos nas ruas e inseridos nas folhas que constituem o *Caderno Diário*, e na mesa matriz que usei para desenvolver a obra *Reunião*. Estes objetos são afetivos, mnemónicos e ressimbolizados pelos novos lugares que assumem no projeto, nos quais ganham novas significações no campo da arte. Neste processo, os objetos são deslocalizados mudando do paradigma funcional para o estético, alguns deles através dos decalques que constituíram o desenho do mapa¹¹⁵. No contexto do meu projeto, a associação destes objetos, de ordens e espécies distintas no espaço da cada obra, pode ser considerada uma heterotopia, no sentido que Gabriela Speranza atribuiu ao conceito: heterotopias materiais e virtuais, nas quais se associa o diverso pela junção material ou digital, de objetos inconciliáveis (Speranza, 2012: 175). O meu mapa do quotidiano resulta na construção de um espaço de conciliação de sentidos distintos,

¹¹⁵ Cf. a relação do desvio com o conceito de decalque pp. 80-81.

trazidos pelos objetos, que questionam as ordens instituídas (de mapa, objeto utilitário e desenho).

Em *Caderno Diário*, os elementos recolhidos nas ruas foram encontrados porque referenciavam tipologias de materiais presentes no dia a dia, sobretudo em casa, tais como os rebocos e a madeira, evidenciando também estados de evolução e de degradação que denunciavam a habitação dessa tipologia de lugar. Por isso, a presença desses elementos constitui uma mnemónica da casa, retomando esse lugar e os modos de vida nele presentes. Contudo, a aparência formal da obra sugere um caderno de registo diário no qual os elementos que o integram fazem parte das camadas de matéria produzida por ações diárias. Enquanto parte integrante do mapa do quotidiano, esta obra e os elementos que a compõem, projetam o território do meu quotidiano, sendo simultaneamente partes integrantes dele. A obra organiza-se por camadas de sedimentação tal como acontece na evolução da paisagem natural. Nessa medida, a alusão ao *objet trouvé* surge relacionada com procedimentos arqueológicos segundo os quais foram recuperados ações e acontecimentos anteriormente vividos, que ficaram registados nas superfícies sedimentadas do mapa. Neste processo, é convocada a analogia entre o situar e o cartografar, referida por Hall Foster no texto “O Artista como Etnógrafo”, para definir novas formas de atuação dos artistas, notando que “Num momento decisivo, Robert Smithson e outros levaram esta operação cartográfica a um extremo geológico que transformou dramaticamente o situar da arte.” (Foster, 2005 : 278).

A recolha de objetos/detritos integrados em *Caderno Diário*, operando uma aproximação e paralelismo entre a minha própria existência e a da obra que surge para a mapear, alude ainda à obra *Yielding Stone* (1992) (fig. 73), de Gabriel Orozco, uma bola de plasticina (36.8x39.4x40.6cm) com o seu peso, empurrada pelas ruas de Nova Iorque, onde se imprimiram texturas, desenhos e pequenos elementos captados no chão. Na obra, há um paralelismo entre a condição perecível do corpo de plasticina e a do corpo humano, sendo que ambos vão ficando marcados pelos acontecimentos que surgem nos percursos que descrevem.



Yielding Stone is made entirely from plasticine—an oil-based modeling clay that does not harden and cannot be fired. Drawn to its malleability, Orozco shaped an amount equal in weight to his body into a sphere and rolled it through city streets so that it would accumulate debris and traces of movement on its surface. The artist describes the work as “a body that is vulnerable to time, to the city” and that “demonstrates the process of its making.”

Fig.73 - Gabriel Orozco - *Yielding Stone*, 1992.
Ação com bola de plasticina,
36.8x39.4x40.6cm.

Na obra *Reunião*, a mesa matriz é um *objet trouvé* cuja integração neste projeto resultou do encontro ocasionado com a minha própria existência diária, na qual refletindo sobre as possibilidades de a definir, reconheci essa mesa como um elemento relevante e aglutinador de simbologias e significações.

A mesa matriz surge como *objet trouvé* por se revelar um elemento capaz de associar e mediar a relação entre arte e vida diária. Ou seja, foi o encontro da mesa que me permitiu ter consciência de que este objeto possibilitava associar as suas utilizações regulares ao longo do tempo ao valor plástico e simbólico das marcas que as denunciavam, produzindo um pensamento que resultava da reflexão ou ricochete sobre a realidade voltando a ser-lhe devolvido.

Neste projeto, a mesa é considerada enquanto elemento que congrega em si funções, memórias, práticas, usos e tempos diferentes, como atesta o significado etimológico do vocábulo que refere este objeto como um móvel sobre o qual se come, se escreve, etc, referindo que do seu uso, de acordo com uma formação atípica, faz surgir mensário, que significa uma publicação periódica mensal (Cunha, 1997). Significação que reforça os sentidos de repetição e de continuidade inerentes ao cotidiano, valorizados neste projeto como efetivação da vida diária e da sua memória, contabilizadas em períodos de tempo, dividido em pequenas frações como os segundos, os minutos e as horas ou contabilizados em dias, semanas, meses e anos.

Por outro lado, no âmbito da geografia, a palavra mesa referencia um terreno plano a certa altitude, que encontra eco na obra *Reunião* no modo como as mesas da peça constituem planos elevados para facilitar uma visão aproximada dos desenhos que suportam.

Pelo facto deste mapa ser desenvolvido sobre réplicas e moldes da mesa matriz, o *objet trouvé* introduz neste projeto um desvio operado sobre esse conceito, porque essa nomenclatura é aqui usada com um sentido divergente do definido no

contexto de produção artística, visto aqui o *objet trouvé* não ser diretamente apresentado ao público. Ele surge em diferido, nos elementos do mapa apresentados pelas mesas e desenhos que induzem a presença da mesa matriz. Neste processo de trabalho, o uso simultâneo desta mesa como objeto de uso doméstico, suporte, assunto e modelo dos desenhos do mapa, continuado no tempo e associado a acontecimentos programados e resultantes de situações de acaso encontram equivalente no processo de adição intuitivo empregue na criação de *Merzbau*, de Kurt Schwitters.

Os objetos encontrados, recolhidos, recontextualizados e ressignificados neste mapa, em *Caderno Diário e Reunião*, são mostrados ao público de forma indireta, na sua condição de objetos e referências deslocalizadas.

Neste capítulo, ao analisar o meu projeto segundo os itens estabelecidos na investigação teórica sobre a possibilidade de mapear o quotidiano com recurso ao desenho, concluo que a ideia de casa associou e estruturou os desenhos latentes que encontrei no território do meu quotidiano, marcando-o e assinalando nele pontos de referência. A associação desses desenhos com a minha ação artística, permitiu-me construir um mapa da minha vida diária, que é necessariamente abstrato e subjetivo. Mapa do quotidiano que, da ideia de relato, recupera a tradição oral de repetição das histórias de experiências particulares ou coletivas que veiculam a ideia de vida diária de geração em geração.

Considerações Finais

Este estudo desenvolveu-se em torno de um corpo reflexivo de natureza teórica, em estreita relação com a prática artística, com o intuito de mapear o meu cotidiano através do recurso ao desenho. Fazer este mapa foi, antes de mais, tomar consciência do que era a minha vida diária, o desenho, o meu trabalho e o modo particular como eles se podiam associar na construção do projeto artístico, *Mapas Para Efetivar o Quotidiano*. Essa associação decorreu de uma experimentação das possibilidades que o uso do desenho pode introduzir no processo criativo, tornando visível a minha experiência diária.

No título do projeto artístico, o uso do plural aponta para a abrangência deste mapa visto que o cotidiano é uma construção partilhada pelos que nos rodeiam. Como tal, ele inclui os gestos, as ações, as práticas, as escolhas, os objetos, os lugares e também as pessoas que regularmente participam do meu dia a dia, habitando, povoando e frequentando a casa e outros lugares onde vivo diariamente.

O desenho do mapa resulta desta existência diária, sendo desenvolvido enquanto prática e gesto primordial que permite expressar e organizar o que é visto e pensado, constituindo também registo, prova e indício de ações diárias. A naturalidade que prevalece no desenho e nas ações referidas associa a vida diária e a prática artística efetivando-se na construção do mapa. No desenho desse mapa, uma atenção direcionada para a valorização afetiva de vestígios de ações e acontecimentos delas decorrentes, incluiu registos realizados por outras pessoas, além dos meus. Estando próximas, essas pessoas participaram indiretamente no meu processo de trabalho, fazendo com que o projeto surja enraizado na construção de proximidade e afetividade que caracterizam o quotidiano.

O desenho do mapa parte da proximidade de quem regista o que conhece, porque o usa repetidas vezes nas suas práticas quotidianas para, se tornar registo da diferença criativa (Deleuze, 2000) que dá a ver, enquanto obra, a minha individualidade. As séries de desenhos integradas em *Caderno Diário* e *Reunião* registam o modo experimental como as rotinas diárias foram tornadas procedimentos artísticos.

Mapas Para Efetivar o Quotidiano é, por tudo isto, um mapa da minha ação e das minhas escolhas, construído por manipulação e ‘toque’, cujo desenho resulta do molde e do decalque de superfícies eleitas como representativas do meu cotidiano.

Este é o mapa de um território da minha existência, por isso, o território foi representado com base nas referências substantivas do meu corpo, da minha utilização de objetos e espaços do lugar que habito e da sua relação com os outros que aí existem também. Integrando nele objetos desse lugar e vestígios da vida diária, o mapa registou a forma como o cotidiano se organiza em torno do aqui e agora do meu corpo que, à semelhança dos outros, serve de padrão e medida para a existência diária, embora as implicações da sua ação possam transcender esse domínio de tempo e espaço. Esse sentido de dilatação do alcance das realizações da vida diária foi investido no desenho deste mapa, conferindo-lhe as qualidades de *numen* e de *tenor* que concorreram para a sua capacidade operativa enquanto objeto artístico capaz de produzir novas relações de sentido para uma representação do território. No mapa, o território das rotinas diárias surge representado como ‘zona branca’, para a qual não se olha com atenção porque ele diz respeito a um espaço de automatismo que não carece de ser olhado, nem pensado para o desempenho dessas rotinas. Essa imagem pode ser projetada nas massas de papel brancas, que constituem os desenhos do mapa, e na sua articulação com objetos significantes para a identificação do lugar e tempo do cotidiano representado.

Considerando a vida diária um espelho de cada um, fica garantida a possibilidade de leitura deste mapa, porque cada indivíduo pode ver a sua experiência e as suas matrizes como legenda dele. As próprias rotinas são processos repetidos de apropriação do tempo e do espaço, desenvolvidos na trajetória individual e biográfica de cada sujeito, mas também de cada grupo ou sociedade. A partir da circunstância pessoal que venho a referir, e considerando que ela se efetiva no campo social, as abordagens, análises e representações do cotidiano, sociológicas, artísticas ou de outra natureza, são desenvolvidas e aferidas face ao reconhecimento de traços comuns que definem, situam e inscrevem a individualidade de cada um no seu tempo.

O tempo do cotidiano e o seu enraizamento no espaço, associando-o a tempos e lugares concretos, são relevantes face à aceção do sentido comum de mapa presente neste projeto artístico, necessariamente relativo a uma parcela de território. Esses limites partiram da própria definição de cotidiano, das balizas criadas pelo regime de alternância entre dias e noites, que opera necessariamente uma sequência

(temporal) na nossa existência e dos limites espaciais definidos pela casa, como abrigo e lugar de construção e efetivação de hábitos e rotinas.

Delimitar o espaço do território mapeado neste projeto implicou avaliá-lo no campo de ação das táticas quotidianamente desempenhadas em casa. Constatei que, ao nível das barreiras temporais a definir neste mapa, só me era possível estabelecer o fim que coincide com o momento em que dei por terminada a realização do projeto, uma vez que o início, que inclui as memórias implicadas ou convocadas pelas marcas e vestígios usados na construção deste mapa, não é possível de determinar, porque elas antecedem o início do próprio projeto. O mapa do quotidiano que esta tese apresenta é relativo à minha identidade, às minhas memórias, aos meus devaneios, aos meus confrontos e ao meu imaginário pessoal, que encontram eco em objetos particulares como a mesa matriz que se encontra na minha casa natal (Bachelard, 2000) e que deu origem à obra *Reunião*.

Realizar este mapa foi efetivar e tomar consciência da minha própria existência, através do discurso artístico. O mapa, contendo parcelas do meu percurso de aprendizagem, procura pessoal e artística, é um caminho que possibilita percursos que não visam chegar a um ponto identificado e estabilizado. Eles constituem-se sempre como uma sucessão de pontos transitoriamente alcançados, a partir dos quais se circula para outros, ou se retomam no regresso os anteriores, dando resposta ao ciclo de repetições que definem, tanto a vida diária, como o caráter experimental próprio da arte. Desta forma, intensifica-se o aprofundamento de vínculos entre o projeto e o quotidiano.

A ideia de caminho desenvolvida como processo de trabalho, tornou o mapa aberto e potencialmente inacabado, integrando nele o envelhecimento das obras que o constituem. Por isso, o lugar de vida diária registado e planificado neste mapa é coincidente com o da ação artística desenvolvida para o realizar, na qual ficaram incluídas outras obras além de *Caderno Diário* e *Reunião*, porque elas são parte dos caminhos desenhados e inscritos no mapa. Por tudo isto, caminho e processo são ideias que se cruzam no meu mapa, na medida em que cada obra foi realizada com o intuito de se adicionar sempre à anterior, desenvolvendo a complexidade experimental da soma e da repetição. Este caminho é o de uma existência diária na qual nunca se cessa de jogar. Os lances de dados eternizados pelo poema “Un coup de dès jamais n’abolira le hasard”, de Mallarmé, evocam o plano experimental no qual se associam o jogo, a arte e a vida diária, sublimando a ideia de caminho.

Além disso, o uso da água introduziu no projeto a simbologia deste elemento, relativa à vida e à sua renovação. Os desenhos foram desenvolvidos com recurso ao uso da água e à repetição de rotinas implicadas na sua realização, o que introduziu o acaso na minha prática artística. O acaso, que proveio dos vestígios inscritos nas superfícies mapeadas e dos acontecimentos incontrolados, que surgiram na realização dos desenhos, introduziu o aqui e agora neste mapa. A alteração dos resultados expectáveis no desempenho daquelas rotinas de trabalho, permitiu-me registar no mapa o acidente e a irregularidade, fazendo-o coincidir com o próprio dia a dia.

Além disso, no estabelecimento desta relação intrincada entre a vida diária e o seu mapa, o desvio foi uma estratégia relevante para a realização do mapa porque ativou a sua dimensão relacional ao permitir-me deslocalizar o quotidiano, propondo, a quem o vê, a construção de sentido baseada na mudança de paradigma segundo a qual as práticas quotidianas passam a ser práticas artísticas. A mudança do paradigma funcional para o estético aconteceu no campo do desenho, no qual foram propostas novas relações de leitura e associação de elementos. Ao desenho associaram-se marcas pré-inscritas na superfície, o molde, o decalque, acasos e até objetos e detritos do dia a dia, visto que todos os conceitos convocados por este mapa surgem subvertidos. Por isso, neste mapa a deslocalização é indissociável do decalque (Deleuze – Guattari, 2000), que associado ao mapa que produz, é em si o próprio conceito de mapa, resultando de uma deslocalização a dois tempos: um que efetiva os objetos e vestígios apresentados e o outro, que é produzido pelo observador, que deslocaliza as suas referências para as recolocar no meu mapa.

No mapa, o desvio é a estratégia de deslocalização do quotidiano que, ao perder a sua localização, fica ‘em suspenso’ no território da arte, no qual vai encontrando projeção em cada observador, tornando-se assim um mapa próximo do que é definido no conto *The Hunting of The Snark*, de Lewis Carroll.

Os conceitos de desenho, de mapa, e também os processos de produção de ambos, sofreram um desvio no modo como foram usados e tenderam, por isso, para o informe, que neste mapa decorre da perda de localização e consequentemente da perda de ligação entre coordenadas. Este mapa do quotidiano funciona como heterotopia na qual, isoladas do nosso espaço, ‘em suspenso’, podem ser percebidas as relações intrincadas entre os vários elementos que constituem o quotidiano. A produção simultânea de desenhos e suportes, tal como a de marcas no território e do

seu registo no mapa, associaram o real e a sua representação, fazendo com que ele próprio se tornasse um território.

No mapa, o território surge como matéria densa de um caderno, no qual se unem e associam elementos recolhidos ao acaso nas ruas, e como reconfiguração de objetos e camadas de território que são desenhos dobrados ou recolocados sobre aquele que seria o suporte que lhes deu forma. Em *Caderno Diário*, a irregularidade dos desenhos e da integração de elementos recolhidos conferem à obra a leitura de uma massa de papel informe que contrasta com a rigidez da capa preta rigorosamente configurada. Em *Reunião*, esses desenhos, dobrados sobre si próprios e amontoados numa das mesas, associam de forma aleatória zonas do território representado. Os desenhos que surgem esticados sobre a extensão das outras mesas também subvertem e desviam a leitura do território representado; um na horizontal, inverte a ordem com que foi realizado e o outro, na vertical, contém em si uma queda eminente e a consequente perda total de forma e de reconhecimento. Deste modo, o desvio para o informe ativa o mapa, operando nele como categoria estética através da qual as leituras do território são acionadas para criar localizações recuperando o sentido de construção mental que define a geografia.

A construção mental implicada no desenvolvimento do mapa, as considerações sobre o caráter particular do território representado e a forma como ele foi desenvolvido, fazem dele uma abstração. Desta forma, mesmo recorrendo a elementos reconhecíveis, a leitura do mapa requer o uso da imaginação. Ela implica a tradução de quem elege e cria o seu mapa, porque ele é uma representação subjetiva e pessoal do território.

Nesse sentido, o mapa do quotidiano é simultaneamente real e fantasmático porque contrapõe vestígios a réplicas de *objets trouvés* e opõe essas réplicas à presunção de autenticidade, que o próprio conceito de mapa indica e que, neste projeto, é sublinhada pelo facto de os desenhos constituírem marcas d'água que autenticam a representação de um território habitado.

A obra de Fernanda Gomes destacou-se neste contexto porque contribuiu para aprofundar o entendimento dessa ideia de autenticidade do mapa de um território habitado ao permitir-me experienciar, através das suas obras e exposições, a entrada num território criativo que leio como mapa da sua habitação. A artista permite ao observador que entre no seu mapa para que aí ele compreenda o *modus operandi* que

é, na verdade o seu *modus vivendi*. Questões que foram determinantes para a tomada de consciência que me permitiu desenvolver esta investigação.

Este é, por isso, um mapa de adições sucessivas, investidas no encontro da vida diária e nas novas camadas de significação ao integrá-las no meu dia a dia, na minha visão dos conceitos que o determinam e na procura da diferença criativa possibilitada pelo uso da repetição. O desenho surge nesse processo como meio para desenvolver essas adições e como caminho através do qual há uma possibilidade de encontro com valores primordiais. No mapa, o desenho foi realizado a dois tempos: um de encontro com o que já estava desenvolvido e registado pelas próprias vivências diárias e o outro de acréscimo do registo dos caminhos que estabeleci como ligação entre esse legado, em constante crescimento, e a minha própria ação.

Termino esta reflexão constatando que, este mapa mental constitui uma ‘segunda pele’ com a qual cubro o território mapeado, para o tocar, perceber e conhecer.

Bibliografia

Fontes Impressas:

- ABBAGNANO, N. (1998). *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes.
- AGAMBEN, G. (1993). *A Comunidade que vem*. Lisboa: Editorial Presença.
- ANDERSON, B. (2006). *Imagined Communities 'A brilliant exegesis on nationalism' The Nation*. London, New York: Verso - New Edition.
- ANDRÉ, J. M., RIBEIRO, J. M. (2014). *O espaço cénico como espaço potencial: para uma dinamologia do espaço*. Coimbra: Ed. Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, Colégio das Artes.
- ANJOS, M. Dos (2005). *Local/global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda.
- ARDENNE, P. (2006). *Un Arte Contextual – Creación Artística en Medio Urbano, en Situación, de Intervención, de Participación*. Murcia: Ed. Cendeac.
- AUGÉ, M. (1998). *Marc. Não-Lugares, Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*. Lisboa: Bertrand Editora.
- AUSTIN, J. B. (1962). *Sense and Sensibilia*. U.S.A.: Oxford University Press.
- BACHELARD, G. (1998). *A Água e os Sonhos – Ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Ed. Martins Fontes.
- BACHELARD, G. (2000). *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes.
- BARRO, D. (2004). *Um Passo Mais. W Art – Caminhar/Caminar/Walk – Mimesis*, 3.
- BARTHES, R. (1997). *Mitologias*. Lisboa: Edições 70.
- BAUDELAIRE, C. (2004). *O Pintor da Vida Moderna*. Lisboa: Vega, Passagens.
- BAUDRILLARD, J. (1978). *Cultura y Simulacro*. Barcelona: Ed. Kairós.
- BAUDRILLARD, J. (1991). *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, Antropos.
- BAUDRILLARD, J. (2006). *Le système des objets*. France: Ed. Gallimard.
- BELTING, H. (2006). *O Fim da História da Arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify.
- BOIS, Y.-A. (1997). The Use Value of “Formless”/Abattoir/Figure. In Y.-A. Bois, R. Krauss (Eds.). *Formless – A User’s Guide* (pp. 13-40/43-51/79-86). New York: Ed. Zone Books.
- BOIS, Y.-A., Krauss, R. (1997). *Formless – A User’s Guide*. New York: Ed. Zone Books.
- BOURRIAUD, N. (2009). *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes.
- BOURRIAUD, N. (2009a). *Pós-Produção, Como a Arte Reprograma o Mundo Contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes.
- BUNGA, C. (2006). *Carlos Bunga – Projeto Culturgest*. Porto: Ed. Culturgest.
- BUNGA, C. (2012). *Carlos Bunga – Projeto Sonae/Serralves*. Porto: Ed. Museu de Arte Contemporânea de Serralves.
- BURKERT, W. (1991). *Mito e Mitologias*. Lisboa: Edições 70.
- BUTLER, C. H. (1999). *Afterimage: Drawings Through Process*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art.
- CABANNE, P. (1990). Prefácio da Primeira Edição Francesa/. In Duchamp, M. (Ed.), *Engenheiro do Tempo Perdido (entrevistas com Pierre Cabanne)* (pp. 7-11). Lisboa: Assírio e Alvim.
- CABEZAS, C. (2006). *El andamiaje de la representación*. In J. J. G. Molina (Ed.) *Las Leciones del Dibujo* (pp. 217-336). Madrid: Cátedra.

- CARERI, F. (2009). *Walkscapes. El andar como práctica estética/ Walking as an aesthetic practice*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L..
- CARNEIRO, A. (2007). *Alberto Carneiro. Das Notas Para Um Diário e Outros Textos, antologia*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- CARROLL, L. (2003). *A Caça ao Snark*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- CENZATTI, M. (2008). Heterotopias of difference. In M. Dehaene & L. Cauter (Ed.), *Heterotopia and the City. Public space in a postcivil society* (pp. 75-86). U.S.A. and Canada: Routledge.
- CERTEAU, M. (2012). *A Invenção do cotidiano: 1. Artes de Fazer*. Petrópolis: Ed. Vozes.
- CERTEAU, M., GIARD, L., MAYOL, P. (2009). *A Invenção do cotidiano: 2. Morar, Cozinhar*. Petrópolis: Ed. Vozes.
- CHÁVEZ, A., MICKENBERG, D., CURLEY, J. J., GOPINATH, G., PEIFFER, P., WARREN, N. (2004). *Infinite Possibilities – Serial Imagery in 20th – Century Drawings*. Massachusetts: Davis Museum and Cultural Center, Wesleyley College.
- COCCHIARALE, F. (2013). Complexas Ordens Mínimas. In *Fernanda Gomes. Galeria Laura Alvim*. Rio de Janeiro: Prod. Clan Design.
- CRARY, J. (2001). *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify.
- CRARY, J. (2012). *Técnicas do Observador: Visão e Modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- CRONE, G. R. (2000). *Historia De Los Mapas, Breviarios del Fondo de Cultura Económica*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- CUNHA, A. G. (1997). *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira.
- D'HARNONCOURT, A., MCSHINE, K. (1973). *Marcel Duchamp, exhibition catalogue*. Philadelphia: Museum of Art.
- DAMÁSIO, A. (1995). *O Erro de Descartes. Emoção, Razão e Cérebro Humano*. Lisboa: Publ. Europa-América.
- DANCHEV, A. (2011). *100 Artist's Manifestos From the Futurists to the Stuckists*. Great Britain: Penguin Books.
- DANTO, A. (2006). *Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*. São Paulo: Odysseus Editora.
- DEBORD, G. (1999). Guy Debord. Writings from the Situationist International 1957-61. In Ch. HARRISON & P. WOOD (Ed.), *Art in Theory 1900-1990, An Anthology of Changing Ideas* (pp. 693-700). Oxford and Cambridge: Blackwell.
- DEBORD, G. (2012). *A Sociedade do Espectáculo*. Lisboa: Antígona Ed. Refractários.
- DECKER, A. (1992). "Exposition littéraire autour de Mallarmé: Marcel Broodthaers à la Deblioudebliou/S". In S. M. GARRIDO (Ed.), *Marcel Broodthaers* (pp. 139-141). Madrid: Ministério da Cultura, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- DEHAENE, M. & CAUTER, L. (2008). *Heterotopia and City, Public space in a postcivil society*. USA and Canada: Routledge.
- DELEUZE, G. (1974). *Lógica do Sentido*. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo. Perspetiva.
- DELEUZE, G. (2000). *Diferença e Repetição*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. (2000). *Mil Platôs, Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol.1. São Paulo: Editora 34.
- DERRIDA, J. (2002). Palestra de seminário proferida por Jacques Derrida, na Universidade de Witwatersrand. Joanesburgo, 1998. In C. Hamilton, H. Verne, R. Graeme (Eds.), *Refiguring the Archive* (p. 40). Cidade do Cabo: Clyson Printers.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2013). *O Que Vemos O Que Nos Olha*. São Paulo: Ed. 34.
- DUCHAMP, M. (1973). Duchamp. In D'Harnoncourt, A., Mcshine, K. (Eds.), *Marcel Duchamp, exhibition catalogue* (pp. 273-274). Philadelphia: Museum of Art.
- DUCHAMP, M. (1989). *Marcel Duchamp, Notas*. Madrid: Tecnos.
- DUCHAMP, M. (1990). *Engenheiro do Tempo Perdido (entrevistas com Pierre*

Cabanne). Lisboa: Assírio e Alvim.

ELDERFIELD, J. (1983). *The Modern Drawing – 100 Works on Paper from The Museum of Modern Art*. New York: The Museum of Modern Art.

ELIADE, M. (1993). *O Mito Do Eterno Retorno*. Lisboa: Edições 70.

FERNANDES, J. (2006). Do tempo, entre a casa e o mundo. In M. Ramos, P. Buck (Eds.), *Fernanda Gomes* (pp. 123-132). Porto: Museu Serralves, Museu de Arte Contemporânea.

FERNANDES, J. (2012). *Fernanda Gomes, Pavilhão Branco*. Lisboa: Ed. Museu da Cidade de Lisboa e Francisco Fino Art Projects.

FLÓREZ, F. C. (2002). Robert Smithson. El dibujo en el campo expandido. In J. J. G. Molina (Ed), *Estrategias Del Dibujo En El Arte Contemporáneo* (pp. 553-577). Madrid: Ed. Cátedra.

FOSTER, H. (2005). O Artista como Etnógrafo. In M. R. Sanches (Ed.), *Deslocalizar a Europa, Antropologia, Arte, Literatura e História na Pós-Colonialidade* (pp. 259-296). Lisboa: Ed. Cotovia, Lda.

FOUCAULT, M. (2000). *Vigiar e Punir, Nascimento da Prisão*. Petrópolis: Vozes, M. (1986). “Of Other Spaces”. *Diacritics*, 16-1, Spring, 22-27.

FOUCAULT, M. (1998). *As Palavras e as Coisas*. Lisboa: Edições 70.

FOUCAULT, M. (2000). *Vigiar e Punir, Nascimento da Prisão*. Petrópolis: Vozes.

GIARD, L. (2009). Sequências de Gestos. In CERTEAU, M., GIARD, L., MAYOL, P. (Eds.) *A Invenção do cotidiano: 2. Morar, Cozinhar* (pp. 268-287). Petrópolis: Ed. Vozes.

GIDDENS, A. (2008). *Sociologia*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

GIL, J. (2000). O Alfabeto do Pensamento. In G. Deleuze (Ed.), *Diferença e Repetição* (pp. 9-29). Lisboa: Relógio D'Água Editores .

GOFFMAN, E. (1990). *The Presentation of Self in Everyday Life*. London: Penguin Books.

GOMES, F. (2006). *Folha de sala da Exp. Fernanda Gomes*. Porto: Museu Serralves, Museu de Arte Contemporânea.

GOMES, F. (2008). *Matadero, Abierto x Obras*. Madrid: Ed. Ayuntamiento de Madrid.

HALL, S. (2003). *Da Diáspora*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

HALL, S. (2008). *Identités Et Cultures. Politiques Des Cultural Studies*. Paris: Éditions Amsterdam.

HARLEY, J. B. (2005). *La Nueva Natureza De Los Mapas. Ensayos sobre la historia de la cartografía*. México: Impresora y Encuadernadora Progreso, S.A.

Harnoncourt, A., McShine, K. (1973). *Marcel Duchamp*. Museum of Modern Art. New York and Philadelphia: Museum of Modern Art.

HARRISON, Ch., WOOD, P. (1999). *Art in Theory 1900-1990, An Anthology of Changing Ideas*. Oxford and Cambridge: Blackwell Publishers.

HARTUNG, E. (2011). La Vida a Fondo. El Arte y la Comida, Más que un Mero Hilo Conductor En El Arte Del Siglo XX. In C. Giménez, E. Hartung, J. Pinto, M. Replinger (Eds.), *El Arte Del Comer, De La Naturaleza Muerta A Ferran Adrià* (pp. 57-125). Barcelona: Fundació Caixa Catalunya.

HEIDEGGER, M. (2000). *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa: Edições 70.

HIRSCHHORN, T. (2006). *Anschool II*. Porto: Fundação de Serralves, caderno publicado pela sua exposição *Anschool II*, s/p.

HOFSTEDE, G., HOFSTEDE, G.J., MINKOV, M. (2010). *Cultures and Organizations. Software of Mind*. New York: Ed. McGraw-Hill.

HUNTER, J. L. (1999). *Kant's Doctrine of Schemata*. (Dissertação de mestrado em filosofia). Obtido na base digital de teses e dissertações/ Polytechnic Institute and State University, Virginia.

JAVEAU, C. (2003). *La Société au jour le jour. Écrits sur la vie quotidienne* (pp. 39-44). Bruxelles: La Lettre volée. (Versión libre al castellano de Francisco Sierra

Gutiérrez; Bogotá, D.C., 03.15.12).

- JOHNSTONE, S. (2008). “Marcel Duchamp - Notes on the Infra-Slim//c. 1945”. In *Johnstone, S. (Ed.), The Everyday. Documents of Contemporary Art* (pp. 90-91). London, Cambridge, Massachusetts: Whitechapel Gallery, MIT Press.
- JOUFFROY, A. (2007). *François Dufrêne*. Porto: Museu Serralves - Museu de arte contemporânea.
- KANT, I. (2001). *Crítica da Razão Pura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Kiefer, C. (1994). *Museu de Coisas Insignificantes*. Porto Alegre: Ed. Mercado Aberto Ltda.
- KRAUSS, R. (1972). Sculpture Redrawn. *Artforum* (maio, 1972), 10 (9), 38-43.
- KRAUSS, R. (2002). *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Forma Editorial, S.A..
- KWON, M. (2004). *One place after another, site-specific art and Locational Identity*. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press.
- LEAL, M. (2009). *A imaginação cega: Mecanismos de indeterminação na prática artística contemporânea*. (Tese de doutoramento). Obtido na base digital de teses e dissertações da Universidade do Porto: Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto.
- LEFEBVRE, H. (1991). *A Vida Cotidiana no Mundo Moderno*. São Paulo. Ed. Ática S.A.
- LEFEBVRE, H. (2002). *Critique of Everyday Life, vol. 2: Foundations for a Sociology of the Everyday*. London and New York: Verso.
- LIPOVETSKY, G., CHARLES, S. (2011). *Os tempos hipermodernos*. Lisboa: Edições 70.
- LIPPARD, L. (1971). Eva Hesse: The Circle. *Art in America* (Maio- junho), 59 (3), 68-73.
- LIPPARD, L. (1997). *The Lure of The Local, Senses of Place in a Multicentered Society*. New York: The New Press.
- LOW, S. M. & LAWRENCE-ZÚÑIGA, D. (2003). *The Anthropology of Space and Place, Locating Culture*. Malden, Oxford, Carlton, Berlin: Ed. Blackwell.
- MACEY, D. (2001). *The Penguin Dictionary of Critical Theory*. England: Penguin Books.
- MALLARMÉ, S. (1914). *Un coup de dés jamais n'abolira l' hasard*. Pub. versão original, Librería Gallimard, Paris (1897), reprodução digital livre.
- MARTINS, C. (2012): Fernanda Gomes. *Expresso* (11 agosto).
- MASSIRONI, M. (2010). *Ver Pelo Desenho, Aspetos Técnicos, Cognitivos, Comunicativos*. Lisboa: Edições 70.
- MATTEUCCI, G. (2005). Media and Sensibilia. In L. P. Russo (Ed.), *Rudolf Arnheim. Arte e percezione visiva – Aesthetica Supplementa* (pp. 25-37). Palermo: Centro Internazionale Studi di Estetica.
- MERLEAU-PONTY, M. (2000). *O Olho e o Espírito*. Lisboa: Ed. Vega.
- MOLINA, J. J. G. (2002). *Estrategias Del Dibujo En El Arte Contemporáneo*. Madrid: Ed. Cátedra.
- MOLINA, J. J. G. (2006). *Las Lecciones del Dibujo*. Madrid: Ed. Cátedra.
- MORA, F. (1991). *Dicionário de Filosofia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- NICOLAU, R. (2004). Isso De Que Estou Excluído. In J. S. Melo (Ed.), *Casa Desabitada – uma instalação de Ana Vieira*. Lisboa: Ed. Cubo Design.
- OLAIO, A. (1999). *O Campo da Arte, Segundo Marcel Duchamp*. (Tese de doutoramento). Obtido na base digital de teses e dissertações da Universidade de Coimbra, Dep. de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da U. C.
- ORDÁS, C., Pardo, T., Sola, B. (2005). *Musac-Emergencias. Museu de arte contemporânea de Castilha e León*. León: Ed. MUSAC Y ACTAR.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1989). *A Rebelião das Massas*. Lisboa: Edição Relógio d'Água, Coleção Antropos.

- PAIS, J. M. (1986). Paradigmas sociológicos na análise da vida quotidiana. *Análise Social*, vol. XXII (90)1, 7-57.
- PAPASTERGIADIS, N. (2008). ‘Everything That Surrounds’: Art, Politics and Theories of the Everyday// 1998. In S. Johnstone (Ed.), *The Everyday. Documents of Contemporary Art* (pp. 68-75). London, Cambridge, Massachusetts: Whitechapel Gallery, MIT Press.
- PEIXOTO, N. B. (2010). *Paisagens Críticas, Robert Smithson: arte, ciência e indústria*. São Paulo: Ed. Senac.
- PEREC, G. (2009). *A Vida Modo de Usar*. São Paulo: Companhia das Letras.
- PERNIOLA, M. (2010). *Los Situacionistas – Historia Crítica De La Última Vanguardia Del Siglo XX*. Madrid: Ed. Acuarela y Machado Grupo de Distribución, S.L..
- PESSOA, F. (2014). *Livro do Desassossego*. Lisboa: Tinta da China.
- PHILLPOT, C. (2001). “Do Nada” in *Live in Your Head*. Lisboa: Museu do Chiado.
- PLATÃO (1986). *O Simpósio ou o do Amor*. Lisboa: Guimarães Editores.
- RAWSON, P. (1969). *Drawing The Appreciation of the Arts/3*. London, New York, Toronto: Oxford University Press.
- REYNOLDS, A. (2003). *Robert Smithson: Learning from New Jersey and Elsewhere*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- RIBEIRO, A. S. (2001). A Retórica dos limites. Notas sobre o conceito de fronteira. In B. de S. Santos (org.), *Globalização – Fatalidade ou Utopia?*(pp. 463-488). Porto: Ed. Afrontamento.
- RIBEIRO, J. A. (2011). *Fernanda Gomes*. São Paulo: Monográficas Curadoria de Artes Visuais, Centro Cultural de São Paulo.
- ROELSTRAETE, D., MANACORDA, F., HARBORD, J. (2012). *Simon Starling*. London: Phaidon Press Limited.
- RODRIGUES, A. (1990). Posfácio. In Duchamp, M. (Ed.), *Engenheiro do Tempo Perdido (entrevistas com Pierre Cabanne)* (pp. 185-212). Lisboa: Assírio e Alvim.
- SANCHES, M. R. (2005). *Deslocalizar a “Europa”, Antropologia, Arte, Literatura e História na Pós-Colonialidade*. Lisboa: Ed. Cotovia.
- SCHUTZ, A. (2003). *Las estructuras del mundo de la vida*. Buenos Aires: Amorrortu.
- SHRIGLEY, G. (2004). *How drawing changed the world – spatula*. U.K.: Marmalade.
- SILVANO, F. (2010). *Antropologia do Espaço*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- SMITHSON, R. (1996). *Entropy Made Visible (1973)*. In J. Flam (Ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings* (pp. 301-310). California: University of California Press.
- SOHN, H. (2008). Heterotopia: anamnesis of a medical term. In Dehaene, M. & Cauter, L. (Eds.). *Heterotopia and City, Public space in a postcivil society* (pp. 41-50). USA and Canada: Routledge.
- SPERANZA, G. (2012). *Atlas portátil de América Latina, Arte y ficciones errantes*. Barcelona: Ed. Anagrama.
- SPOERRI, D. (1966). *An Anecdoted Topography of Chance*. New York: Something Else Press.
- STARLING, S. (2009). *Simon Starling: Under Lime*. Koln: Verlag der Buchhandlung Walther Konig.
- VANEIGEM, R. (2006). *The Revolution of Everyday Life*. London: Ed. Rebel Press.
- VIRILIO, P. (2000). *A Velocidade de Libertação*. Lisboa: Ed. Relógio d'Água.
- VISCHER, B. (2008). “Natural Form – Sculpture – Artwork – Machine. In B. Vischer (Ed.), *Simon Starling – Plant Room* (pp. 7-17). Dornbirn: Kunstraum Dornbirn.
- WILDE, O. (1915). *The soul of Man under Socialism*. New York: Max N. Maisel Publisher.

Fontes digitais:

- ADES, D., COX, N., HOPKINS, D. (1999). Marcel Duchamp. World of Art. Obtido de <http://www.dada-companion.com/duchamp/largeglass.php> (consultado em 28-08-2014).
- BLOM, I. (1996, May). Robert Overby. *Frieze*, 28. Obtido de http://www.frieze.com/issue/review/robert_overby1/ (consultado em 28-07-2014).
- BUCHER, H. (2013, Nov.-Dec.). Heidi Bucher: Rooms are Surroundings, are Skins. The Approach, London. GalleriesNow.net. Obtido de <http://www.galleriesnow.net/shows/rooms-are-surroundings-are-skins/> (consultado em 17-07-2014).
- BUCHER, H. (2013, Nov.-Dec.). Heidi Bucher at the Approach in London, U.K. *Wall Street International*. Obtido de <http://wsimag.com/art/6337-heidi-bucher> (consultado em 21-09-2014).
- BUCHER, H. New York – Heidi Bucher at Swiss Institute. Obtido de <http://artobserved.com/2014/04/new-york-heidi-bucher-at-swiss-institute-through-may11th-2014/>, (consultado em 28-07-2014)
- BUCHER, H.. Freymondguth Ltd. Fine Arts Depuis 1788. Obtido de <http://freymondguth.com/?artists=heidi-bucher> (consultado em 20-10-2015).
- BUNGA, C.. Carlos Bunga delimita su "Espacio mental". Obtido de <http://www.informador.com.mx/cultura/2010/239092/6/carlos-bunga-delimita-su-espacio-mental.htm> (consultado em 15-11-2014).
- DOAL, I (2013, Set 26). Heidi Bucher's Mummified Homes. *Cool Hunting*. Obtido de <http://www.coolhunting.com/culture/mummified-house-heidi-bucher.php> (consultado em 17-07-2014).
- DUCHAMP, M. Unhappy Readymade or Readymade Malheureux. Obtido de http://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/Unhappy%20Readymade.html (consultado em 20-07-2014).
- DUCHAMP, M.. The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even (The Large Glass). Philadelphia Museum of Art. Obtido de <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/54149.html> (consultado em 28-08-2014).
- FARINELLI, F. (pub. 20/12/2012). La Tabla. Obtido de <http://www.youtube.com/watch?v=CWB1jUbPSgs> (consultado em 24-05-13).
- FARINELLI, F. (pub. 21/12/2012). El Globo. Obtido de <http://www.youtube.com/watch?v=D2Ma7L8EZ0s> (consultado em 24-05-13).
- FARINELLI, F. (pub. 21/12/2012). El Pensamiento. Obtido de http://www.youtube.com/watch?v=3xY6zwc_RIU (consultado em 24-05-13).
- FARINELLI, F. (pub. 21/12/2012). La Perspetiva. Obtido de <http://www.youtube.com/watch?v=gFsKfkbcvk8> (consultado em 24-05-13).
- FARINELLI, F. (pub. 21/12/2012). Punto de Fuga. Obtido de <http://www.youtube.com/watch?v=HwK3Va4cBR8> (consultado em 24-05-13).

GOMES, F. Obtido de <http://www.franciscofino.com/pt/category/artistas/> (consultado em 10-08-12).

GUTHRIE, G.. Mierle Laderman Ukeles. Maintenance for Art Manifesto. Obtido de <http://workflow.arts.ac.uk/artefact/file/download.php?file=349664&view=52401> (consultado em 01-10-14).

HAACKE, H.. Hans Haacke, Rhinewater Purification Plant, 1972. *Museum Haus Lange*. Obtido de <http://www.greenmuseum.org/c/ecovention/rhine.html> (consultado em 10-01-14).

HATOUM, M (2008, Jun.-Aug.). Present Tense: Mona Hatoum. Mona Hatoum at Parasol unit, *Yatzer*. Obtido de <http://www.yatzer.com/Mona-Hatoum-at-Parasol-unit> (consultado em 26-09-14).

HATOUM, M. (2008, Jul.-Aug.). Domestic Insecurities Mona Hatoum. *ArtAsiaPacific*, 59. Obtido de <http://artasiapacific.com/Magazine/59/DomesticInsecuritiesMonaHatoum> (consultado em 26-09-14).

HOWARTH, S. (2000, Ap.). Marcel Duchamp. 3 stoppages étalon (3 Standard Stoppages). *Tate*. Obtido de <http://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-3-stoppages-etalon3-standard-stoppages-t07507> (consultado em 01-07-2014).

http://www.artspace.com/magazine/art_101/the-history-of-the-found-object-in-art (consultado em 20-09-2015).

LABELLE, Ch. (2000, Nov.-Dec.). Robert Overby. *Frieze*, 55. Obtido de http://www.frieze.com/issue/review/robert_overby/ (consultado em 28-07-2014).

LADERMAN, M. U. (2014, Sept. 22). Mierle Laderman Ukeles “Maintenance Art”. *Manifesta 10 Public Program, Art Prospect Festival and CEC Arts Links*. Obtido de <http://cal.manifesta10.org/en/event/168> (consultado em 01-11-14).

MACKENZIE, F. (2009, Fev. 17). Simon Starling. *Frieze*. Obtido de http://www.frieze.com/shows/review/simon_starling/ (consultado em 10-08-14).

MARGOLLES, T. (2009). Teresa Margolles: “What else can we talk about?”. 53rd Venice Biennale. Vimeo. Obtido de <http://vimeo.com/69195492> (consultado em 25-10-2013).

MARTINEZ, R. (2009, Jun. 09). What Else Could We Speak About?: Teresa Margolles at Mexican Pavilion. *Art in America*. Obtido de <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/news/what-else-could-we-speak-about-teresa-margolles-at-the-mexican-pavilion/> (consultado em 25-10-2013).

NAZARÉ, L. (2008, junho - setembro). Casa Desabitada e Outros espectros. *O Dardo Magazine*, 8. Obtido de http://www.porta33.com/exposicoes/content_exposicoes/ana_vieira/ana_vieira_casa_desabitada.htm (consultado em 20-08-14).

RICCIARDI, N. (2014, Apr. 27). Robert Overby “Works 1969 – 1987” at Centre d’Art Contemporain, Genève. *Mousse*. Obtido de <http://moussemagazine.it/robert-overby-centre-contemporain-geneve/> (consultado em 28-07-2014).

SCHNEIDER, G. (2004, Oct. 05). “Broken Homes”. *The Guardian*. Obtido de <http://www.theguardian.com/culture/2004/oct/05/2> (consultado em 22-08-14).

SCHNEIDER, G. (2004, Oct. 28). Die Familie Schneider – An House of Fear in whitechapel. *Culture 24. Art. History. Science*. Obtido de <http://www.culture24.org.uk/art/live-and-public-art/art24640> (consultado em 22-08-14).

SCHNEIDER, G. (2004, Oct.-Dec.). Gregor Schneider: Die Familie Schneider. *The Artangel Collection*. Obtido de http://www.artangel.org.uk/projects/2004/die_familie_schneider/about_the_project/die_familie_schneider (consultado em 22-08-14).

SCHNEIDER, G.. Website do artista. Obtido de <http://www.gregor-schneider.de/> (consultado em 22-08-14).

SILVA, R (2009). *124 Aulas Abertas. O Pensamento da Deslocalização*. Obtido da Escola Superior de Arte e Design, de Caldas da Rainha, no website: https://iconline.iplleiria.pt/bitstream/10400.8/209/1/art9_silva.pdf (consultado em 12-07-12).

SILVÉRIO, J. (2012, maio 29). Fernanda Gomes/ Pavilhão Branco. *Contemporânea.pt..* Obtido de <http://makingarthappen.com/2012/05/29/fernanda-gomes-i-pavilhao-branco/> (consultado em 10-08-12).

SILVÉRIO, J. Assentar a água. Obtido de http://emptycube.org/artista30B/artista_rgv.html (consultado em 06-06-2015).

SPOERRI, D. (1990, mars au mai). Ouvres anciennes pour amateurs d’art 1960-1990. *Communiqué de presse du Musée national d’art moderne, Centre Georges Pompidou*. Obtido de http://www.centrepompidou.fr/media/imgcoll/Collection/DOC/M5050/M5050_A/M5050_ARCV001_CMP-1995077.pdf (consultado em 17-02-14).

SPOERRI, D.. Website do artista. Obtido de http://www.danielspoerri.org/web_daniel/englisch_ds/werke.htm (consultado em 17-08-14).

Superflex. Website do grupo de artistas. Obtido de <http://www.superflex.net/activities> (consultado em 07-05-2014).

THOMAS, E. (2012, July 9). In Search of Lost Art: Kurt Schwitters’s Merzbau. *Moma/Moma PSI Blog*. Obtido de http://www.moma.org/explore/inside_out/2012/07/09/in-search-of-lost-art-kurt-schwitterss-merzbau (consultado em 25-08-2014).

UKELES, M. L. (1969). Manifesto for Maintenance Art 1969! Proposal for an exhibition “CARE”. PDF Obtido de http://www.feldmangallery.com/media/pdfs/Ukeles_MANIFESTO.pdf (consultado em 01-10-14).

VENANCIO FILHO, P. (2011). Fernanda Gomes e o Mam. Obtido de <http://www.rioartecultura.com/fernandagomes.htm> (consultado em 25-08-14).

WALLACE, I (2014, Ap. 20). The history of the Found Object in Art. *Artspace*. Obtido de http://www.artspace.com/magazine/art_101/the-history-of-the-found-object-in-art (consultado em 20-09-2015).

Anexo: Entrevista a F. Gomes

Entrevista a F. Gomes

Pavilhão Branco, Lisboa – 16 de maio, 2012

Transcrição da entrevista/conversa entre a artista plástica Fernanda Gomes (FG) e Rita Gaspar Vieira (RV) no âmbito da tese de Doutoramento na especialidade de Desenho, na F.B.A.U.L. - *O quotidiano deslocalizado: o desenho como “mapa”*.

Nota introdutória

A entrevista decorreu na tarde de 16 de maio, 2012, no Pavilhão Branco, em Lisboa. Fernanda Gomes estava a montar a sua exposição, comissariada por Francisco Fino, que ia inaugurar no dia 30 desse mês.

A entrevista foi realizada no andar superior do Pavilhão. Sentámo-nos as duas no chão, lado-a-lado, acompanhadas de dois copos de vidro transparente com água, o gravador e uma máquina fotográfica. Durante a conversa, a artista exercitava posições corporais com as quais explorava a visão daquele lugar, reclinando-se para trás e para a frente sobre o chão tocando-o com as mãos. A artista explicou a sua relação com o trabalho apresentando-a como um processo intrincado na sua vida privada, desenvolvido a partir da forma como habita cada lugar e recupera cada objeto que encontra nele ou no percurso que fez até lá. Refere-se aos objetos e obras como “coisas” por considerar necessário dilatar o âmbito da linguagem para que ela pudesse conter e expressar corretamente a prática artística.

Os percursos de Fernanda Gomes começam sempre na casa/ateliê, que é a sua casa natal, e terminam em cada novo lugar que ela habita e com o qual trabalha, sendo sempre seguidos de outros percursos de regresso à casa/ateliê do Rio de Janeiro e depois, de novos percursos, realizados para descobrir, redescobrir e ver com a “intravisão” que define o seu desenho, o mundo – o quotidiano dos lugares onde vai vivendo.

RV – Fernanda, estando ligada a uma dimensão experimental mas também sensitiva, na qual a intuição tem um papel preponderante e sendo herdeira de práticas artísticas

de raiz neo-concreta das décadas de sessenta e setenta, o seu programa de produção normalmente, não estabelece nomenclaturas/categorizações a partir dos *media* convocados. Pode afirmar-se que essas categorizações não lhe interessam e nesse sentido, como é que apresenta ou posiciona o seu trabalho?

FG – Essa é uma questão que vai variar sempre, de acordo com a situação. Eu não recuso nomenclaturas mas, para mim é estranho que o que mais se pede para a apresentação de uma obra sejam as dimensões e os materiais que constituem as peças. E, como eu uso materiais muito diferenciados, como o pão, a água, o ouro, a madeira, (...) ou, mais clássicos, como a tela, o papel e o vidro acrílico (que considero excelente como alternativa ao vidro). Cada vez mais eu tento ter essa liberdade, em relação aos materiais, tento não fechar possibilidades, tento que as nomenclaturas não sejam uma redução daquela “coisa”, daquelas “coisas”, porque sendo arte ou não, elas são coisas no sentido material. Eu gosto muito da palavra “coisa” porque ela é indeterminada, sendo muito precisa ao mesmo tempo, porque não interessa se coisa é arte ou não. Não que eu me incomode de usar nomenclaturas. As clássicas como a pintura, a escultura ou o desenho me interessam muito, por desenvolverem uma apresentação tradicional que apresenta e enquadra as obras. Quando eu penso em pintura eu penso em como ela é longínqua, eu penso naquele primeiro risco na pedra.

A minha reflexão centra-se na obra de artistas mais recentes, mas interessam-me muito também referências clássicas que situam essas práticas mais recentes. Por isso, não há uma recusa minha com essa categoria de palavras; eu tenho muito interesse nelas, mas sinto que não existem palavras suficientes para referir ou expressar toda a nossa sensibilidade, todos os sentimentos, tudo o que queremos tratar em cada obra.

RV - E, na cultura brasileira, há um certo à vontade para criar/inventar palavras novas que sejam capazes de dar resposta e de se ajustar às ideias em questão.

FG - Sem dúvida, mas para mim não surgem essas invenções porque eu fico querendo inventar palavras demasiado ambiciosas, mas eu fracasso totalmente. Eu teria vontade de encomendar algumas palavras a um linguista para dar resposta a essa questão; por exemplo para ligar o mental e o emocional. As palavras definem formas de pensar e de sentir. Na intuição, que abordou no início da entrevista e muito bem, há em

algumas situações, uma certa carga pejorativa, como se essa inteligência sensível e espontânea não pudesse ser interessante. Eu a percebo como um alcance misterioso, que ultrapassa a dedução racional, incorporando percepções sensíveis. Esse balizamento, essa categorização da arte como um todo, feito segundo palavras, o que é muito forte, por vezes, torna-se redutor.

RV - Na análise que faço do que foi a produção dos artistas neo-concretos, ela tentava dar resposta a essa necessidade de associação do racional e do sensível.

FG - A contradição pode até existir mas ela faz parte de uma lógica criativa e filosófica, não há como não a contemplar. Eu acho essa tentativa de sistematização do mundo, sempre com essa sobrevalorização do racional e de todos os processos de construção racional que é limitada, porque justamente na arte, há essa possibilidade de conciliação de fatores que compõem a nossa experiência e a do mundo. Estamos aqui no mundo e o mundo é sempre estranho para nós e a forma como ele se nos apresenta também o é. Essa abertura, cada vez maior, que eu tento dar a mim própria e conseqüentemente ao trabalho, dá resposta à forma como encaro o mundo. Em geral, eu tento é sair totalmente da linguagem verbal e mergulhar totalmente numa linguagem plástica, onde aí o pensamento é totalmente desvinculado da palavra, esse pensamento está ligado ao espaço, à arte, ao desenho, à pintura ou à escultura, ou ao espaço.

Há uma palavra que eu detesto cada vez mais, que é “instalação”. A palavra tem sido mal construída, o que é que ela quer dizer? - pergunto eu. A mim, ela parece-me uma palavra, cada vez, mais vazia, que não dá conta das obras autónomas que, por exemplo, nesta exposição se mostram em conjunto, sendo o todo mais importante do que cada uma delas por si. Eu acho que essa palavra não dá conta disso, dessa autonomia. O meu trabalho é frequentemente lido/considerado como “instalação” e isso me incomoda devido a este esvaziamento da palavra, que me remete até para a ideia de instalação elétrica.

Quando é que surgiram tantas nomenclaturas? - Eu penso que houve um grande aumento nos anos sessenta e setenta e, entre elas, importa destacar as que foram criadas por Duchamp, como a de *ready-made*. O que me parece é que, muitas vezes, essas categorias ou a demasiada atenção dada a elas, desviam a atenção das obras. Quando se pede a ficha técnica de uma obra se está procurando sobretudo os

materiais e o título e quando ele não existe, o artista tem que apresentar aquele “famigerado” sem título. Eu não quero colocar títulos, seria até bem prático ter títulos, mas eu não sinto que eles me faltem.

RV - O cotidiano, vivido, experienciado e afetado por pessoas, lugares e objetos é temática, matéria-prima e programa para o seu trabalho. Como é que define a relação da sua obra com o cotidiano?

FG - O cotidiano é a vida. A vida não tem que ser considerada numa dimensão pequena. Cotidiano é a vida de todos os dias, carregada com ações pequenas, repetidas, as que todos temos em comum, as mais simples mas que acabam, na verdade, por constituir a estrutura mais básica mas a estrutura basilar da vida. Muitas vezes eu penso que o Homem teria como função apenas seguir vivendo, tal como os outros animais, e para tal, ele só tinha que comer, beber, dormir, se reproduzir, acordar e seguir existindo, mais nada. Mas, claro, há outra função básica para o Homem, que é a arte, que o seria para o mundo também, porque ela esteve sempre presente, embora atualmente haja muita gente a viver distante dela, coisa que me parece muito estranha, porque ela é a dimensão banal de, como de forma espontânea, nós relacionamos a ideia da contemplação com a da reflexão e com a da sensibilidade. Me interessa no conceito de cotidiano, essa ideia de “amalgama de coisas” que parecem simples, mas que não o são tanto assim. Dormir não é uma coisa assim tão simples e banal, é um momento de expansão física e mental, que faz com que a gente tenha momentos extremamente significativos. Para mim está tudo muito interligado, porque eu gosto de trabalhar em casa e tudo fica aí muito interligado. O processo criativo tem “trânsitos”, estando as coisas todas interligadas. Eu estou em casa e gosto de ver um trabalho quando eu acordo ou quando estou fazendo outras coisas ou mesmo quando eu me desloco até outro cómodo da casa e o vejo na penumbra, ou quando eu estou prestando atenção noutra coisa e, por isso, vejo aquele trabalho de uma forma diferente e sinto que é assim que eu obtenho maior grau de intensidade no meu trabalho, maior grau de conforto e de desconforto no meu trabalho. Por isso, é difícil tentar organizar isso de uma forma mais clara e eu tento cada vez menos organizar as coisas dessa forma. Porque há uma linguagem poética e essa que me interessa. Por isso, como organizar estas exposições de uma forma mais clara? Como falar as coisas e tentar pensar outra vez? Há coisas que me interessam cada vez

menos, como o porquê da linguagem estar sempre presente para organizar o pensamento; Como é que se pensa?; Como é que se reorganiza o que nos interessa e até o que já pensámos antes? Eu estou falando coisas que já pensei e questionei e que eram o início; e o início ..., foi há muito tempo atrás e que eu ainda penso agora e então eu estou usando a memória como recurso de construção desses pensamentos. Ela não é uma ficha à qual se recorre para aceder a conhecimentos e pensamentos guardados, mas uma entidade dinâmica, que permite recriar pensamento com base em dados guardados.

Você organiza e reorganiza tudo a partir de pensamentos presentes. Por isso, para mim a arte é estar presente no mundo de uma forma inteira e sobretudo através dessa dimensão poética, para participar do mundo no presente através dessa dimensão, que considero tão importante. E então, podemos dizer que tudo é arte; não, não é isso. Mas por exemplo, a arte, com a sua dimensão artificial faz com que se veja com novidade, por exemplo, a natureza como acontece aqui no Pavilhão Branco, onde a arquitetura permite ver a natureza de outra forma. Me interessa particularmente a forma como a arte permite entender as coisas e nos permite relacionar com elas. A arte tem essa possibilidade da experiência humana vivida no seu melhor e nós estamos lá todos interligados. Por isso, é a arte que faz com que o homem seja homem de facto. A dimensão do fazer me interessa nesse sentido, porque a vida quotidiana surge, muitas vezes, como um afastamento do que interessa, porque nós nos deslocamos para o sentido de uma profusão de coisas “desviantes” e pouco importantes, andamos distraídos com essas coisas acessórias e pouco importantes e a arte traz de volta essa possibilidade de despojamento dessas coisas, para nos centrarmos no que é substantivo e significativo em todos os sentidos. A minha vida é despojada para obter esse sentido. Eu gostaria de poder fazer tudo o que uso ou o que dou aos outros para usar, até soprar o copo de vidro em que te ofereço água ou pelo menos, de conhecer quem o fez, embora saiba que isso não é possível. Porque todas as coisas tem uma distância muito grande, é como se a vida quotidiana fosse uma dimensão muito distante, um afastamento do que é significativo, é como se fosse uma corrida longínqua e muito sem sentido para, na verdade, responder a uma profusão de coisas sem necessidade. São as relações que estabelecemos que verdadeiramente interessam. Eu acho que a arte traz essa possibilidade de regresso ao que é substantivo e traz a beleza e a arte contemporânea, apesar de estar contaminada por outros setores que não tem nada a ver com arte, ela traz um lado substancial ao quotidiano.

Você lê mais sobre arte contemporânea num setor de finanças do que noutros lugares próprios para ela, porque as pessoas estão sempre a ligar-se a coisas como o valor comercial, que eu não considero o verdadeiro valor das obras.

RV - A análise da sua prática artística conduz o espetador para um questionamento acerca dos limites entre obras e lugares de exposição. Podemos falar do seu trabalho como uma espécie de cartografia ou do lugar, pensando no sentido antropológico do termo e, em particular, esse é um mapeamento do lugar de exposição e do lugar de vida quotidiana?

FG - Lugar é basicamente essa identificação de uma presença. Para mim sempre foi muito interessante a ideia de que, quando pensamos nessa presença e a situamos num mapa procuramos aquele ponto que diz você está aqui. Muitas vezes o meu trabalho parte desse ponto, dessa situação mental e física do “eu estou aqui” e como é que, com o máximo das minhas capacidades, eu vou trabalhar, desenvolvendo a construção dessa exposição aqui, com estas condições e materiais em concreto. Por isso é que, muitas vezes, eu gosto de viajar, como eu fiz dessa vez, sem trazer nada comigo, para me sujeitar a esse posicionamento e confronto. Por vezes, você encontra nos lugares o que já era “seu” de algum modo. Na verdade, acredito que nada nos pertence mas conseguimos criar identificação com determinadas “coisas” a tal ponto, que sentimos essa familiaridade e pertença. Para além de tudo, há muitos objetos que eu uso apenas por deslocalização e recontextualização do seu valor semântico, não os alterando formalmente, como os copos de água que estamos a usar, que poderiam ser antes uma escultura e que posso voltar a usar como tal, no fim da nossa conversa e uma coisa não elimina a outra.

RV – No conto *The Hunting of The Snark*, de Lewis Carroll, os marinheiros foram guiados por uma cartografia abstrata que se pautava pelo uso da sua intuição e sensibilidade. A forma como pontua o espaço com “coisas”, nas suas exposições, pode considerar-se como uma forma de construção de um mapa?

FG - Sim, porque quando penso em mapa, penso na aceção dos mapas antigos de papel com os cantos cheios de terras ou lugares incógnitos. E a terra incógnita responde à pergunta do “eu estou aqui?”, que é “o que é que eu estou fazendo aqui?”

num sentido primordial, num sentido do que é que é mais simples, primeiro e prioritário, no que organiza a sua existência.

RV – Interessa-me agora perceber a sua definição de ateliê. Há no seu trabalho uma forte relação entre habitar o lugar e trabalhar com ele. A sua casa pode ser considerada o seu ateliê, visto que há elementos no seu trabalho provenientes dela e do quotidiano dentro dela, ou essa casa não é relevante porque ela está em cada lugar que habita?

FG - Na verdade as coisas são bem menos sistemáticas do que parecem. O que importa, eu acho, é que está tudo muito interligado e há uma ação no sentido de as unir, mas não de as tornar a mesma coisa. Na verdade, a minha casa quase nem existe mais como casa, agora que eu estou vivendo sozinha há dois anos, essa perda acentuou-se. Casa e ateliê estão totalmente misturadas e essa situação do ponto de vista do trabalho é muito interessante. Na verdade, eu vivo num ateliê, as cadeiras que eu uso na minha cozinha eram parte de uma escultura, a mesa era parte de uma escultura, as panelas se gastam e eu uso para o ateliê e, por vezes, eu vou recuperar alguma coisa de volta, os objetos têm muito trânsito e todos os processos são uma busca de harmonia entre ética e estética, na verdade há uma questão de deliberação no processo criativo. Na casa, todos os processos são vivenciados e é onde ética e estética estão presentes.

Cada vez, eu vivo mais intensamente o processo criativo e eu me envolvo mais com esse fazer da arte e com cada projeto expositivo e, para isso, eu tenho que estar afinada como instrumento, não apenas para fazer alguma coisa, mas como cidadã e como pessoa, para conseguir fazer determinadas coisas, então eu tenho que me cuidar, por isso eu me sinto bem. Eu preciso me alimentar de forma adequada para ter força para estar absolutamente saudável para desenvolver, o melhor possível, a minha energia mental e física e as usar nas exposições, na construção delas. O meu corpo tem que me permitir dar resposta a cada desafio. Cada vez que eu encontro um sistema, eu tenho que o desmontar e de conseguir trabalhar com ele e, nesse sentido, o ateliê também é o meu corpo, a minha existência. Por isso, o ateliê vai comigo para todo o lado e, nesse sentido, ele pode ser qualquer sítio, qualquer lugar.

Eu me lembro de, como estudante, usar como ateliê para trabalhar para uma exposição, uma casa de banho de um cinema e, como eu estava começando a

trabalhar, aquele momento foi importante para mim. O lugar de trabalho é qualquer lugar. Em Serralves¹¹⁶, por exemplo, eu escolhi para trabalhar o parque, um lugar um pouco retirado dos percursos habituais dos visitantes. O João até disse: mas você construiu aqui a sua casa.

Na verdade, penso que, na nossa cultura, tudo é muito compartimentado e por isso, tudo fica muito desajustado de uma relação mais inteira entre a vida quotidiana e a arte. Penso que isso está muito mais desajustado na vida do que na arte. A poesia, por exemplo, aceita o mistério, a arte aceita o mistério. No quotidiano, na vida mais corriqueira, estamos sempre tentando evitar essa questão. O que nós temos é problemas com as palavras, que não dão conta das vivências, dos pensamentos e da nossa sensibilidade. Temos uma tradição extremamente racionalista que não aceita facilmente o mistério, é como se ela pudesse esmagar as questões essenciais da vida e o mistério é uma dessas questões.

Na vida quotidiana, a religião e a morte dão resposta a esse mistério que a poesia incorpora e aceita pacificamente. A nossa sociedade tenta ignorá-lo, tenta criar “figas” para a aceitação desse mistério que é uma constante na vida. A morte é um mistério e estamos sempre a tentar inventar vida para além dela, para não a aceitarmos como um facto importante da vida que é. Vamos morrer todos e isso é uma certeza que temos todos, mas sinto muito, não há o que fazer, é ela que traz a palavra aceitação, não é fácil mas, por outro lado, ela traz a vida para uma perspetiva mais essencial, muito mais humana, no sentido mais primeiro e fulcral, porque a vida fica sendo mais pensada para poder ser aproveitada.

RV – Pensando em desenho e no seu carácter essencial, pode considerar-se que o seu trabalho está próximo das questões fundadoras do desenho?

FG - Para mim o desenho vai funcionar de várias maneiras, mas ele é sempre o que me ensina a ver. Para mim, o desenho é muito menos um esquema ou um sistema, uma qualquer tentativa de organização, o que eu chamo de desenho é um pouco uma materialização entre a imaginação e a visão das coisas. Me interessa uma “intravisão” efetuada pelo desenho. Está ao alcance de todos nós. Qualquer um desenha, inclusive

¹¹⁶ Exposição individual da artista no Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2006.

para se explicar por imagens, todas as crianças desenham e depois de certa idade, algumas param - Porquê? Eu fico me perguntando porquê?

O que me interessa é o desenho como possibilidade de poder colocar outra amplitude na imaginação e como desafio e confronto com o papel branco, confronto que eu acho maravilhoso. Essa é a melhor parte do desenho, essa vontade de fazer um desenho para nada. O desenho deveria ser parte da vida de toda a gente porque ele é uma coisa natural e espontânea. Eu desenho para nada e quase sempre é isso, é o prazer de desenhar, de enfrentar o desafio da folha branca. Como tal, tenho muitos desenhos inéditos, que nunca mostrei porque nunca me interessou fazer uma exposição de desenhos emoldurados, colocados na parede. Vou fazer brevemente a minha primeira exposição de desenho. Eu agora estou imaginando outras possibilidades porque, para mim, o desenho não é definido segundo os parâmetros convencionais, do lápis que se pega para riscar sobre a folha. Para mim, ele é marca, é vestígio, são todas essas rachaduras deste chão por exemplo. Mas claro que às vezes eu tenho vontade de fazer aquele desenho mais clássico. Sabe, se você desenha, quando você desenha, se você olha uma árvore, a vê de forma diferente.

O desenho é uma atividade básica, toda a gente faz rabiscos que, no fundo, são o registo do “eu estou aqui”, porque todos temos necessidade de fazer uma marca e de a deixar.

Sempre penso no desenho como algo horizontal, porque muitos dos meus desenhos são feitos de café que sobra ou que estou tomando e alguns são feitos diretamente sobre a parede, o que coloca o problema de que, quando correm mal não se podem apagar.

É isso, se eu pensar no desenho, nesse “eu estou aqui”, penso no gesto, no riscar, no movimento porque, convencionalmente o desenho se faz como um plano horizontal, se risca sobre papel e a pintura como um plano vertical, mas depois temos toda uma série de artistas que quebraram esses pressupostos, como o Jackson Pollock por exemplo.

Há desenhos que definem a nossa vida, tal como há objetos à nossa volta e na nossa casa, que desenham essa vida e, se você vai ver esse risco, esse vestígio, essa marca, nesse riscar é o papel que risca o lápis.

Me interessa essa “desfetichização” dos materiais e com ela, foi-se tornando menos importante a distinção entre os materiais próprios da arte e os outros. Mas o papel é uma invenção espetacular, maravilhosa e fundadora e isso eu me questiono, se

isso só por si, já é desenho? Quando você tem um bom papel, ele só por si como coisa, porque eu vejo o papel como coisa, então ele só por si já tem uma validade. Ele será um desenho ou objeto? Este papel, com um furo no meio e uma marcação de um ângulo, será um desenho? Eu posso manipulá-lo e isso será desenho? O desenho é algo essencial, mas como defini-lo exatamente, eu não sei, porque isso já é esse problema das nomenclaturas.

RV - Pode dizer-se que a subtração é um procedimento de trabalho para si ou, pelo contrário, o seu trabalho e as suas exposições desenvolvem-se por adição?

FG - O meu processo de trabalho é muito variado e muito rico e tentar sistematizar coisas é sempre reduzir, eu uso vários procedimentos, na verdade, eu não tenho que somar ou subtrair coisas. Academicamente há uma necessidade de sistematizar coisas, o que é altamente prejudicial para o trabalho, porque ele é muito mais rico, eu crio situações diferentes que podem ser só mudar coisas de lugar ou até, por vezes, usar materiais e processos criativos tradicionais, como a tinta comprada e a tela, fazendo trabalho com procedimentos mais clássicos ou até mandando fazer coisas.

O acaso é um fator muito importante para mim e ele se soma a estes procedimentos, como é o caso de muitos desses livros da exposição. Eu parei na rua para apanhar umas madeiras, mas entretanto, percebi que estavam a deixar ali muito mais coisas e entre elas, estes livros que eu apanhei. Eu vou sempre acrescentando coisas, sem praticamente descartar nada. Eu me dou sempre essa abertura no meu trabalho. É como trabalhar, muito mais por princípios do que por projetos. Eu uso muito mais essa ideia de princípio ou seja, de formas ético-estéticas que eu sei como vão começar e eu não sei como vão acabar, há sobretudo, objetivos.

Eu trabalho muito com desenhos cegos, que são feitos quase sem controlo. Como referi, eu desenho muito com café que derramado sobre a folha, que vai encontrando resistências diferenciadas, próprias do material e eu vou decidindo se devo ou não interferir. Eu sou, à partida, um espetador que assiste a um processo que está a acontecer à sua frente, do qual ele só controla uma parte. Vejo o desenho como uma forma de atenção, uma atividade com focos múltiplos ou com diversos focos. Este trabalho tem diversos focos que acontecem simultaneamente de diversas formas.

RV – Então, para me referir às suas exposições não devo mencioná-las como projetos expositivos?

FG – Eu uso muito mais a ideia de princípio como forma ético-estética de agir, por isso, eu sei como vou começar o trabalho, mas nunca sei como ele vai acabar. Isto são tudo movimentos contraditórios e quanto mais eu abro mão da expectativa, mais abertura fica para que o trabalho cresça. Não é incorreto pensar em projeto, mas de fato, esta ideia de princípios é que é fundamental para tutelar a minha ação criativa.

RV - O tempo presente no seu trabalho (em concreto em desenhos que são marcas de queimaduras de tachos ou de outros tipos de marcas do quotidiano) é indeterminado e coincidente com o tempo em que se materializam os acontecimentos. Por outro lado, o tempo surge nos seus trabalhos pela evocação de memórias convocadas pelo uso de objetos antigos, cheios de marcas de uso e da erosão resultante da passagem do tempo. Pode comentar esta relação com o tempo presente, que é o do acontecimento e o tempo passado, que é o da memória?

FG - A questão do tempo é muito central no meu trabalho e é nessa visão múltipla que eu o equaciono. As cores que uso, são as dos materiais face à passagem do tempo, do desgaste, da impregnação do tempo nos materiais, são as cores que o tempo acrescenta aos materiais e o branco, no papel branco por exemplo, surge desde tempos muito remotos, como a cor que representa saturação de luz e como a cor que vai ser mais sensível ao tempo ao envelhecimento, como palco de receção do “todo do tempo”, da evolução, de espaço aberto ou de espaço virgem, que está pronto a receber tudo.

O branco surge como perfeição e ao mesmo tempo, como espaço de contaminação, facto que tanto nos preocupa. Nós temos uma constante busca pela perfeição no nosso corpo, nas coisas, ..., mas porquê, porquê se o precário pode ser tão interessante? Se o precário também é um desenho possível e me agrada porque aí ele surge como registo de vida, por isso ele é muito mais um acréscimo. O tempo acrescenta coisas como marcas, cores, ..., mas nem sempre elas são consideradas consonantes com os ideais de beleza, de perfeição, da beleza polida e reluzente de um ideal mais comum.

O desenho também é esse acréscimo do tempo, é uma operação de soma, de mais valia e não de perda, é acréscimo de coisas e é estranho nesse sentido. Eu vou ganhar cores diferentes e manchas com o passar do tempo, as minhas obras também, porque elas evoluem e eu aceito tudo o que essa evolução lhes soma como um ganho. Pinteí telas de branco e algumas delas estão totalmente diferentes, eu aceito isso como uma mais valia.

RV - O seu processo de trabalho convoca o poético, o simbólico, o místico, mas também o prosaico (por exemplo ao nível dos seus desenhos de café que aproveitam uma sobra de café), por isso, não é possível circunscrevê-lo com uma fórmula. Como referiu Fernando Gerheim, no texto *A experiência plena*, do catálogo de Serralves (2006) “Se a poética de Fernanda Gomes não se submete ao conceito, o próprio acidente não poderia tornar-se lei. Ela pode utilizar, além dos materiais gastos, às vezes encontrados no lixo, ouro, com toda a ambiguidade do metal. (...) E os desenhos de café podem levar chá, whisky e outras beberagens. Ou o fogo.” - Pode falar-me um pouco mais do carácter diversificado do seu processo de trabalho?

FG - O ouro é um material maravilhoso e eu posso usá-lo de mil maneiras. Não é à toa que toda a gente quer usar ouro e se gosta tanto dele. Quando se usa o ouro sem polimento ele fica irreconhecível e é irónico ver como ele não é valorizado da mesma maneira. Já o usei de muitas maneiras, já fiz peças muito diferenciadas com ele, como por exemplo colheres que não tinham um acabamento polido e por isso ninguém as reconhecia como ouro. Outro caso, foi uma “barrinha” de ouro que eu fui passando/gastando numa máquina até que ele ficou tão fino que se podia rasgar e eu o rasguei. E tem também o brilho, aqui eu usei ouro puro que brilhava muito. Interessou-me usar um material totalmente (fora da hierarquia)/des-hierarquizado para questionar o seu valor, que é muito inferior ao da água, por exemplo. Eu utilizo a água porque também ela é um material maravilhoso e é muito mais importante. Para além de tudo, me interessa abordar esta questão do valor da arte e do pagamento aos artistas. Durante muito tempo, eu vendi muito pouco e face a isso, recebi em ouro. Precisava pagar coisas, havia a minha sobrevivência e o ouro era uma forma simples de eu ser paga. Eu sempre gostei de gastar o mínimo possível de dinheiro e aí era uma situação muito simples, eu era paga em ouro e com ele podia fazer peças. Logo, esta

situação, foi para mim interessante nesse sentido, permitindo-me produzir quase sem investir, quase sem despendir dinheiro.

Sempre se pensa em arte como uma coisa muito cara, para a qual é preciso um investimento de base grande e, por outro lado, há pouca consciência de que o trabalho dos artistas deve ser pago/ (do *fee* do artista). Todos os outros agentes envolvidos na produção de exposições, obviamente têm de ser pagos só o artista não. Me interessa colocar isto em questão subvertendo o outro lado, o tal do dinheiro para produção.

Aquando de um convite para expor na Kunsthalle em Berna¹¹⁷, propus logo usar apenas o espólio de coisas lá existentes, que já sabia, face à sua longa existência, que seria muito. Negociei que as obras não teriam custos nenhuns, nem de produção, nem de transporte, mas eu receberia honorários. Nesta altura, estou mais à vontade economicamente, não faço e nunca fiz trabalhos para vender, mas nessa altura, essa questão foi muito importante para mim.

RV - Agnaldo Farias referiu na sua conferência de abertura do V Encontro Técnico dos Pólos da Rede Arte na Escola, na Universidade de Caxias do Sul (1997) “Toda a grande arte é regional, em última análise, porque de onde é que o artista vai falar, se não do seu próprio lugar? E o seu lugar pode ser Itirapina, desde que ele olhe para lá, porque Itirapina está no mundo.” Quando a Fernanda referiu, em entrevista com o Geraldo Edson de Andrade, do jornal COPACABANA, a propósito da sua exposição na Galeria Artur Fidalgo (2002), que considera o seu trabalho internacional, estando muito para além da identidade brasileira, está a referir-se à pertinência e alcance da produção artística como algo que não se circunscreve em fronteiras territoriais, culturais, sociais, políticas e económicas. Então, de que forma é que o que é válido em termos de construção de pensamento, de sensibilidade estética e de valor artístico em Copacabana, no Rio de Janeiro, no Brasil, o é também no resto do mundo ou de que forma é que pode ser sentido o seu eco?

FG - Eu discordo dessa afirmação de Agnaldo Farias. Eu acho que toda a arte significativa não é absolutamente regional e para mim, não me é confortável essa questão da identidade brasileira. Interessa-me muito pouco a identidade, não estou à vontade com esses rótulos. Eu mesma quero me desvincular dessa questão e, se eu

¹¹⁷ Exposição – *Slow Movement Oder: Das Halbe und das Ganze*, 2009.

estiver algum tempo sem falar língua estrangeira, eu sinto falta. Eu tinha vontade era de falar como os gatos – o “miau” que é igual em toda a parte. Me aborrece cada vez mais, até a identidade de pessoa, de ser humano, eu queria mais era ser animal.

No Brasil existe, cada vez mais, essa questão de arte brasileira e isso me incomoda. Essa situação não tem trazido tanta riqueza ao contexto artístico. Na minha geração de jovens artistas ninguém acreditava poder viver de arte, no entanto éramos muito mais solidários. Eu mesma, no Rio já não expunha há 10 anos, eu fiz uma exposição em 2001, num espaço alternativo que era realmente voltado para a arte e que agora se chama Capacete¹¹⁸. Foram praticamente dez anos sem expor no Rio, por isso eu não tenho relação nenhuma com o Rio. Hoje, o contexto não é tão interessante em termos criativos.

O Rio é a cidade onde nasci, tenho lá amigos queridos, gosto da salinidade, da humidade de lá, de caminhar à beira mar, logo eu não tenho raízes lá em termos de trabalho. Em São Paulo, tenho uma galeria com que trabalho há 20 anos, na qual tenho exposto regularmente e com a qual tenho uma relação agradável. Cada vez mais, é um prejuízo para todos essa separação na arte. Claro que cada lugar tem contextos e especificidades. O circuito de arte do Rio de Janeiro é pobre. Havia artistas brasileiros muito bons que eram muito desconhecidos no mundo. Vieira da Silva, por exemplo, é uma artista portuguesa ou francesa? Acho que essa separação não é muito interessante, não trás nada de bom. Temos que quebrar isso, porque depois começa a se falar de arte brasileira e os colecionadores só compram arte brasileira e depois começa a se criar esse “brasileirismo”. E serve para quê, isso? Houve, desde sempre, uma busca dessa identidade, de afirmar uma identidade brasileira, que tinha a ver com um certo complexo e necessidade de afirmação como país colonizado, mas hoje, para quê? Tarsila do Amaral saiu do Brasil para ir estudar com o Fernand Léger e quando voltou para o Brasil tinha um imaginário diferente. Hoje temos um Brasil interrompido.

Quando eu estudei, os artistas brasileiros não eram muito conhecidos internacionalmente e, no final dos anos 80, começavam a ser um pouco conhecidos artistas como Lygia Clark ou Hélio Oiticica, por exemplo. E, para negar tudo o que eu estava dizendo, teve um momento em que a arte brasileira me interessou muito, que foi um momento Moderno, que ultrapassava o lugar, produzindo um espírito moderno

¹¹⁸ Espaço Agora/Capacete, Rio de Janeiro, exp. De Fernanda Gomes em 2001.

muito interessante e como eu ainda não viajava, aquilo estava ali perto e foi para mim muito importante. Comecei a viajar tinha 22 ou 23 anos e até então, só conhecia as coisas das artes por livros e por aquele momento que foi próximo. Era totalmente outra coisa esse tipo de conhecimento, então havia ali uma aproximação visual muito grande com o que eu via e eu encontrei ali proximidade com essas coisas. Naquela época, o Brasil não fazia parte de um circuito internacional de exposições. Para além disso, eu pude criar uma aproximação e amizade com alguns destes artistas, como aconteceu com o Artur Barrio, e aí o conhecimento da sua obra era outra coisa. O conheci aquando da sua exposição no MAM¹¹⁹. Eu trabalhava no MAM e a gente ficou amigos, trabalhava na montagem de exposições, não era artista, nem queria ser. Mas, sendo amigo, eu tive um outro tipo de entrada no seu trabalho. Este artista foi pouco conhecido e está agora a ser mais descoberto e ainda bem. Tenho algum desconhecimento da arte europeia embora a conheça em geral mas, na altura não a conhecia tão bem. Nessa época, o conhecimento da arte brasileira, embora desconheça algumas coisas, foi muito importante.

No final do ano passado tive uma exposição em Nova Iorque e pude ver lá obras de artistas brasileiros que estavam lá lindamente mostradas, vi obras deles que nunca tinha visto e fiquei muito satisfeita. Então, a arte tem essa capacidade de ultrapassar fronteiras de tempo e de espaço e é isso que é importante. Se nós podermos eliminar tudo o que é acessório, desnecessário e desviante é muito melhor para, realmente, chegar a uma dimensão poética, que é universal e que me emociona. Até hoje, você pode olhar arte com mais de cinco mil anos e, dessas coisas, dizer “uhau”! Me interessa essa riqueza de universos que me faz vibrar independente de, se é brasileira, europeia, do presente ou do passado. É muito importante que se abra essa ideia e que se ultrapassem essas fronteiras.

Estive no Japão, lugar onde eu não tinha tido interesse por ir, mas hoje em dia, tenho vontade de lá voltar outra vez. Eu cheguei ao Japão num contexto muito interessante de uma exposição com muitos artistas internacionais e eu era uma das poucas artistas vivas que estava ali a fazer um trabalho no momento. Fiquei fazendo uma sala e as pessoas ficaram perguntando para mim, como o seu trabalho é tão japonês? Eu não podia responder, eu só dizia, eu não tenho a menor ideia. Então a arte tem esse mistério, ao qual, só a arte pode responder porque eu não tinha grande

¹¹⁹ MAM - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

conhecimento nem da arte japonesa, nem da cultura, nem da filosofia daquele povo, hoje conheço um pouquinho mais, mas na altura, eu cheguei lá e senti-me em casa.

RV – Quer comentar o olhar pela/da arte que lhe permitiu sentir-se em casa face a um reconhecimento do que pertencia ao seu trabalho, além fronteiras?

FG - São outros olhares, mas quanto mais essenciais são os olhares e as coisas, mais podem ser partilhados, mais ricos são os seus movimentos e mais eles podem ser entendidos porque têm esse carácter arcaico, que deriva do sentido de aproximação das suas essências ou das suas raízes fundadoras. Essa tigela, ela é esse movimento em qualquer parte do mundo. São essas respostas humanas que talvez se possam chamar de cultura. Nós somos animais muito desprotegidos e precisamos criar coisas para superar essas necessidades simples, essas questões basilares e mais simples que vão se comunicar sempre e vão fazer sentido sempre.

RV - Obrigado!