

Objeto do quotidiano resgatado

Carlos Menino

Trabalho de Projeto para a obtenção
do grau de mestre em Artes Plásticas

ORIENTADOR

Professor Samuel Rama

ESAD - Caldas da Rainha, 2015

Objeto do cotidiano resgatado

Carlos Menino

Agradecimentos

A mim.

Aos meus pais.

À Ângela por estar sempre comigo.

Aos meus amigos que sempre estiveram ao meu lado (Branco, Francisco C., Melo, Teopistos, Kiko, J. Lucas, Flávio D., M. João, F. Venâncio, Carlos Alexandre Rodrigues, Danucas, C. Vicente, e aos que não me lembro neste momento).

Ao meu orientador, a todos os professores que considero importantes no meu percurso artístico e à Adelaide.

ÍNDICE

RESUMO/ABSTRACT	5
PALAVRAS-CHAVE	5
INTRODUÇÃO	6
CAPÍTULO I – Contextos para uma prática	
1.1 – Referências e afinidades	8
1.2 – A arte e o design	16
1.3 – Apropriação, modificação e transformação	24
1.4 – Estranho familiar	36
1.5 – Acumulando para colecionar	48
1.5.1 – Acumular	50
1.5.2 – Colecionar	52
CAPÍTULO II – Processos e práticas de agir	
2.1 – Seleção de objetos	58
2.2 – Pressupostos metodológicos da prática artística	62
2.2.1 – Peças construídas a partir de um único objeto	62
2.2.2 – Peças construídas a partir de vários objetos	69
CONCLUSÃO	78
BIBLIOGRAFIA	80
ÍNDICE DE IMAGENS	83
ANEXOS	84

RESUMO

Este documento teórico tem como objetivo definir a minha prática artística enquanto fazedor de objetos tridimensionais. Através da análise de casos que se desenvolvem em torno do objeto utilitário e evocativo de um passado, abordarei questões de tempo, memória, espaço e cotidiano enquanto matéria plástica.

Nos meus trabalhos escultóricos, onde trabalho com objetos do real, procuro explorar plasticamente uma consciência individual subjetiva com uma dimensão coletiva, partindo de uma prática de apropriação, modificação e transformação, para, de forma a experimentar novos sistemas de interpretação, reconstruir o que já existe.

PALAVRAS-CHAVE

Espaço, memória, cotidiano, estranhamento (*uncanny*), apropriar, modificar e transformar

ABSTRACT

This theoretical document aims to define my artistic practice as tridimensional object maker. Through the analysis of cases which are developed around the utilitarian object of another time, I intend to discuss issues of time, memory, space and slices of life as working material.

In my sculpture works, where I work with the everyday life objects, I try to explore an individual and subjective consciousness with a collective dimension, beginning with the practice of appropriation, modification and transformation, aiming to reconstruct what already exists, in order to try new interpretive systems.

KEYWORDS

Space, memory, daily, strangeness (uncanny), appropriate, modify and transform

INTRODUÇÃO

O desenvolvimento teórico desta investigação em artes plásticas define a minha prática e posição enquanto artista plástico. Este documento irá desenvolver-se em torno do objeto utilitário e evocativo de um passado; neste sentido, esta minha pesquisa pretende abordar, sobre este objeto, questões de tempo, espaço, memória e quotidiano enquanto matéria plástica. Estas questões surgem relacionadas com a prática da arte contemporânea e na continuidade da reflexão sobre outras diversas questões colocadas durante o meu percurso de mestrado.

Partindo de apropriação do real (ou seja, de objetos de uso do quotidiano), eu procuro diferentes sistemas de interpretação do mundo e, portanto, ao modificar esses objetos, concretizo a minha experimentação de novas possibilidades plásticas.

Esta dissertação está organizada em dois capítulos: Contextos para uma prática e Processos e Práticas de Agir. No primeiro capítulo (dividido em cinco pontos: *Referências e afinidades; A arte e o design; Apropriação, modificação e transformação; Estranho familiar; Acumular para colecionar*), são abordadas questões e referências com o intuito de circunscrever conceitos inerentes à prática artística. No segundo capítulo (dividido em dois pontos: *Seleção de objetos; Pressupostos metodológicos da prática artística*), tratarei assuntos relacionados com o meu *modus operandi*.

Início este trabalho recorrendo a exemplos de artistas, tratados enquanto referências. A sua seleção deve-se à minha proximidade com os seus trabalhos ou modos de operar, tanto a nível plástico como conceptual, procurando, por uma prática que me é também familiar, perceber as diferentes possibilidades que estas obras podem estabelecer num cruzamento com o objeto do quotidiano.

Numa tentativa de explorar conceitos e práticas na criação de um objeto de arte e de um objeto de design, abordarei os contornos dentro dos quais eles poderão ser compreendidos – objetivando perceber as suas proximidades e afinidades e não circunscrever os limites destas duas práticas.

Tendo por base os processos de apropriação, modificação e de transformação, estabelecerei comparações entre vários autores, teóricos e práticos, de forma a argumentar a validação dos referidos processos e também a mostrar outra(s) perspectiva(s) da apropriação do real.

A fim de agilizar a compreensão da presença, nos meus objetos, do estranho e do familiar, tratarei estes dois temas em correlação e em relação com diversos autores, partindo da análise do artigo *O Estranho*, de Sigmund Freud.

Após estas abordagens, entre as quais elucidarei as razões que me levam a escolher um objeto específico e de como este me guia no processo operativo de criação, ao leitor será apresentado o processo metodológico da minha prática artística.

1.1– Referências e afinidades

“Needed by our bodies and produced by its laboring, but without stability of their own, these things for incessant consumption appear and disappear in an environment of things that are not consumed but used, and to which, as we use them, we become used and accustomed. As such, they give rise to the familiarity of the world, its customs and habits of intercourse between men and things as well as between men and men.”¹

Hanna Arendt In *Human Condition*

Neste primeiro ponto, *Referências e afinidades*, são apresentados alguns artistas que considero importante referir enquanto referências plásticas e conceptuais. A ordem sob a qual são apresentados resulta de pragmatismo de pensamento e apesar de assim o apresentar, este não teve quaisquer intenções cronológicas. Alguns destes pensamentos e formas de atuar irão ser retomados quando abordar o meu trabalho plástico, no capítulo II, *Processos e práticas de agir*.

A transposição do objeto comum, do quotidiano para o campo das artes em geral e da escultura em particular, acontece no início do séc. XX e irá ser experimentado, em correntes e tendências artísticas, até aos dias de hoje. Nesta pesquisa, abordarei alguns desses casos, apontados pela pertinência em relação ao meu fazer e pensar artísticos, enquanto criador de imagens essencialmente escultóricas.

A integração e uso do objeto comum nas artes plásticas ocorre nas vanguardas, colocando em questão os antigos paradigmas. Se, até então, umas das preocupações era a representação essencialmente evocativa e celebrativa, a partir dos finais do séc. XIX, esse paradigma, que se sustentava no uso de códigos e convenções, é duramente posto em causa por um mundo em rápida transformação, espacial e temporal. A partir dos finais do séc. XIX, à transparência da arte evocativa e celebrativa sucede-se a opacidade das imagens que já não mostram o mundo feito mas a ser feito continuamente por cada um de nós. Nessa medida, as imagens necessitam de corpo, do artista e do espetador, como um único campo de teste possível perante a relativização das convenções e dos códigos. As imagens apelam mais à participação do espetador, e fazem-no pela sua forma de construção, pelos seus materiais e pelas manipulações nela aplicadas. Desta forma, aparecem, pela primeira vez no contexto de arte, objetos do quotidiano em colagens e assemblagens. Conforme refere Rosalind E. Krauss, “ (...) *Um dos aspetos mais*

¹ ARENDT, Hanna. **The Human Condition**. Chicago: University of Chicago Press, 1998, p.94

notáveis da escultura moderna é o modo como manifesta a consciência cada vez maior de seus praticantes (...)”². Segundo Herbert Read, um dos primeiros artistas a incorporar objetos do cotidiano, por colagem, numa composição escultórica foi Picasso³. Até então nunca se tinha observado objetos desta natureza integrados na construção e no pensar de objetos artísticos. Partimos do princípio de que foi a partir desta altura que outros artistas se apropriaram de objetos de uso comum para os integrar no seu trabalho.

O *Copo de Absinto*, de 1914, foi a primeira escultura que Picasso produziu usando a técnica da cera perdida. Esta escultura de cobre mede 21.5 cm de altura e foi fundida através de um molde de cera. Por cima desta escultura, foi colocada uma colher de uso comum. Ao incorporar, numa obra artística, elementos como, entre outros, sucata, molas, tampas de panela, peneiras, pinos e parafusos, que, involuntariamente, carregam em si uma *magia*⁴, traz-se, para a obra, uma memória do coletivo. “ (...) *Os vestígios de suas origens permanecem visíveis como testemunhas da transformação que o mágico efetuara, um desafio à identidade de quaisquer e todas as coisas.*”⁵

Observamos que obras produzidas com elementos do cotidiano, convocam sensações que podem ser reconhecidas de uma forma mais ampla pela sociedade. Estes elementos servem como pontos de ligação que permitem ao observador catalisar essa experiência e as suas memórias.

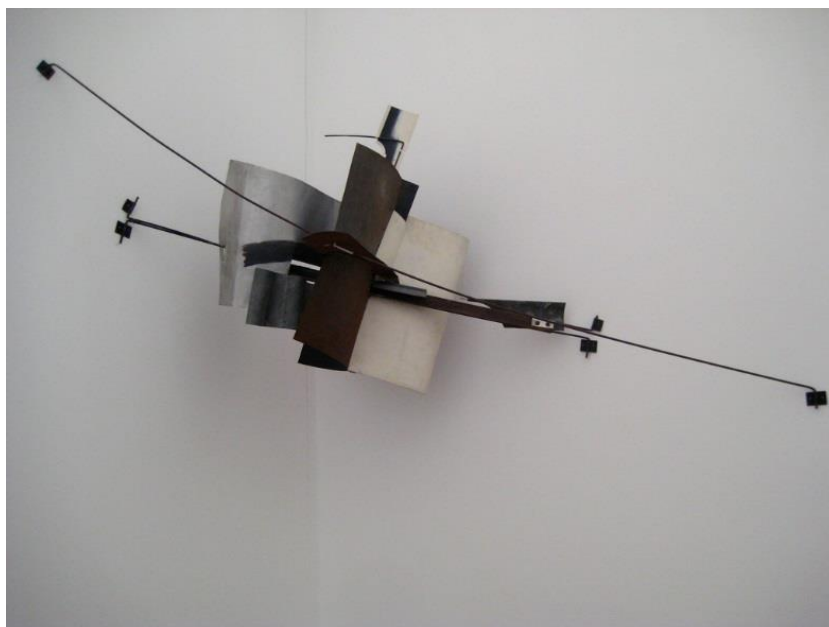


Figura 1. Vladimir Tatlin, 1915. *Corner Relief*

² KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p.6

³ READ, Herbert. **Escultura Moderna: Uma História Concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p.58

⁴ Idem, pp. 64-65

⁵ Ibidem, p.58

Ao utilizar elementos do cotidiano os construtivistas tinham, essencialmente, a intenção de criar relações com o espaço real através da obra, ou seja, a intenção comprometia-se a não isolar o objeto escultórico do espaço natural, mas sim, como afirma Krauss, “ (...) *de insistir em que o relevo que ele contém apresenta uma continuidade em relação ao espaço do mundo e dependente deste para ter significado.*”⁶

Como exemplo, a obra *Corner Relief*, do construtivista Tatlin, funcionava para o espaço, materializava-se em elementos plásticos combinados no real. A produção deste tipo de obras resultava numa composição abstrata, de modo que a experiência “ (...) *é a de uma consciência mais aguçada da situação específica que habitam.*”⁷



Figura 2. Marcel Duchamp, 1917. *La Fontaine*

No mesmo sentido do levantamento das referências, o *ready-made* é, acima de tudo, um gesto que valoriza o momento da decisão, uma constatação que faz acontecer uma obra de arte:

*“O porta garrafas assinado (...) foi transplantado do mundo dos objetos ordinários para o domínio da arte pelo simples fato de ter sido assinado pelo artista. Neste caso (...) o artista claramente não fabricou ou construiu a escultura. Em lugar disso, elegeu um objeto entre o número quase infinito de produtos industrializados que preenchiam passivamente o espaço de sua experiência cotidiana.”*⁸

⁶ KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p.67

⁷ Idem, p.69

⁸ Ibidem, pp.88-90

Na obra de Marcel Duchamp, *La Fontaine*, o autor assina e coloca um objeto quase sem qualquer intervenção, com a exceção da disposição habitual. A nitidez no significado do objeto é, segundo Krauss, “ (...) um reconhecimento que, muito embora deflagrado pelo objeto, de certa forma não diz respeito ao objeto (...) ”⁹, querendo com este raciocínio afirmar que, mais que um simples objeto, o gesto é um *statement*.

O *ready-made* pretendia anular a ligação que une o objeto produzido ao artista, rompendo com a análise da obra, ou seja, provocando, no espectador, um desvio no processo usual de observação e de interpretação, desvio esse que, *per se*, põe em caso os cânones da arte vigentes até então:

“Se uma estrutura ordenada é o meio de dotar de inteligibilidade uma obra de arte, uma quebra da estrutura é um modo de alertar o observador quanto à futilidade da análise. É um meio de estilhaçar a obra como reflexo das faculdades racionais de seu observador, um meio de turvar a transparência entre cada superfície do objeto e seu significado, tornando impossível ao observador reconstituir cada um de seus aspectos por intermédio de uma leitura única e concordante.”¹⁰

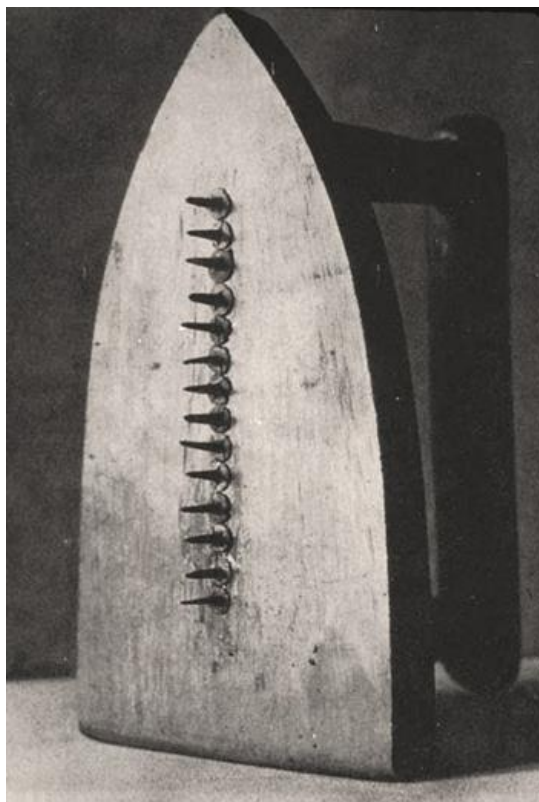


Figura 3. Man Ray, 1921. *Presente*

⁹ KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p.95

¹⁰ Idem, p.128

De facto, “*Se uma estrutura ordenada é o meio de dotar de inteligibilidade uma obra de arte (...)*”, o uso de elementos comuns, mas em inesperadas associações, leva, amiúde, o observador à identificação desses mesmos objetos e, ao mesmo tempo, estiliza o seu nexo de interpretação, pelo introduzir de um elemento ambíguo ao *corpo* do objeto.

“In whatever form it is finally presented: by a painting, by a photograph, by an arrangement of various objects, or by one object itself slightly modified, each objects is designed to amuse, annoy, bewilder, mystify, inspire reflection, but not to arouse admiration for any technical excellence usually sought or valued in objects classified as works of art.”¹¹

A afirmação de Man Ray atribui ao objeto uma potencialidade subjetiva, ou seja, o interesse não se encontra na admiração do objeto, ou no seu valor plástico, mas na sua intensidade perante o observador.

Observemos a obra *Presente* (1921), de Man Ray (Figura 3), a estranheza do objeto e do título sugestivo traduz-se numa associação narrativa, ou seja, uma metáfora, “ (...) *ideia de violência ou dor dramática* (...) ”¹². Esta citação sugere que o objeto potencia uma polivalência interpretativa, potenciando os elementos constituintes através da imaginação e da fantasia do observador, no sentido em que a obra adquire uma relação exploratória e reflexiva com o imaginário.

“O objeto é envolto na temporalidade da fantasia: pode ser o recipiente da experiência ampliada do observador que projeta sobre a superfície do objeto suas associações pessoais. As ligações metafóricas a que o objeto se presta estimulam as projeções inconscientes do observador – convidam-no a chamar à consciência uma narrativa fantástica interna até então desconhecida por ele.”¹³

As caixas do artista Joseph Cornell são outro bom exemplo; nelas, encontramos um veículo que nos leva a outro tempo, que nos transporta para uma memória, para outro lugar, ou seja, como explica Krauss, é construído “ (...) *um conteúdo psicológico baseado em fantasias nostálgicas e adolescentes, estruturado por uma organização formal.* ”¹⁴

¹¹ RAY, Man. “*One Hundred Objects of my Affection*”. In **The Object**. Antony Hudek. Cambridge: The IMT Press, 2014, p.166

¹² KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p.145

¹³ Idem, p.145

¹⁴ Ibidem, p.151



Figura 4. Joseph Cornell, 1943. *Untitled (Pharmacy)*

Ao contrário do *ready-made* de Duchamp, que pretendia distanciar a obra do seu autor até chegar ao anulamento, a obra surrealista de Cornell (Figura 4), parte do pressuposto de que a obra de arte só faz sentido considerando o seu autor.

No mesmo raciocínio e corpo de trabalho de Joseph Cornell, Krauss¹⁵ refere que muitos dos elementos que constituíam as caixas foram escolhidos pelo artista, deliberadamente, funcionando de forma análoga ao processo da memória humana, “ (...) *um veículo através do qual experiências de diferentes graus de realização (como recordação do rosto de amigos, de cenas de livros, de conversas com outros ou de sonhos) podem atingir um mesmo sentido de presença expressiva e de importância (...) para explorar (...) o acesso ao passado alcançado pela memória.*”¹⁶

Numa breve análise, verificamos, na Figura 4, *Untitled (Pharmacy)* de Cornell, que os elementos inseridos na obra adquirem todos o mesmo grau de importância, são equalizados por esse palco, mesmo sendo elementos de naturezas díspares.¹⁷ Estes elementos, como menciona Krauss, são uma tentativa “ (...) *de projetar externamente, no espaço da realidade, a estrutura de um processo psicológico.*”¹⁸

¹⁵ KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p.151

¹⁶ *Idem*, p.157

¹⁷ *Ibidem*, p.154

¹⁸ *Ibidem*, p.157



Figura 5. José Pedro Croft. *Sem Título* (Exposição: “Dois Desenhos, uma Escultura”, Appleton Square, Lisboa, Outubro 2012.)

Tal como o trabalho de Joseph Cornell, o de José Pedro Croft (cf. Figura 5) remete para uma memória; todavia, enquanto a memória, em Cornell, parte do Eu, a de Croft remete para a memória social usada em prol da obra. José Pedro Croft em entrevista com Vanessa Rato afirma:

“Quando pego em móveis, que em geral são usados — nunca móveis novos —, agarro em memórias de terceiros, que desconheço e que uso a meu favor. São sempre relações antropomórficas que existiram em todos os gestos, do desenho à escultura. Relações muito claras, porque as mesas, as cadeiras, são objectos que servem para uso humano e têm a nossa medida. E [nas minhas esculturas] são sempre objectos que estão desenquadrados, transformados em objectos inúteis. E que ao serem inúteis ganham uma liberdade que, antes, não tinham. Tudo o que é funcional de alguma maneira está refém, da sua função. Tudo o que não tem função é mais livre — essa é também a beleza da poesia.”¹⁹

¹⁹ RATO, Vanessa. **É preciso caminhar, ir por cima dos pedregulhos** [Em linha]. Ípsilon-Público, Out. 2014 [Consult. 20 Set. 2015]. Disponível em <http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/sem-destruicao-nao-ha-criacao-primeiro-tens-que-destruir-para-depois-teres-a-possibilidade-de-criar-ue-preciso-caminhar-ir-por-cima-dos-pedregulhos-1674423>

Pensada para integrar a exposição *Dois desenhos e uma Escultura*, na galeria Appleton Square, esta escultura foi trabalhada especialmente para o local; em consequência, a sua posição foi escolhida de forma a permitir leituras específicas de todos os ângulos.²⁰

Na Figura 5, Croft utiliza uma peça de mobiliário, procedendo também ao seu desmantelamento e à reorganização da sua estrutura. Apesar de tudo, esta modificação possibilita o reconhecimento dessa peça, na medida em que as operações nela realizadas permitem ao observador reconhecer as suas características originais – ela fazia parte do mobiliário de um antigo laboratório de química. Isto é verificável na sua superfície (pelas marcas do seu uso), nas perfurações e aberturas (inerentes a uma função específica) e pela escala do móvel (que era própria de uma bancada de ensaio).²¹

A este objeto disfuncional, o autor introduz materiais ligados à produção industrial, como o MDF, as cantoneiras de metal e o espelho. A utilização de todos estes materiais estabelece um cruzamento escultórico com o objeto do quotidiano.

A utilização de espelhos estabelece a relação que temos com a peça, conferindo um carácter exploratório e reflexivo, na medida em que somos refletidos, nós e o espaço envolvente, desconstruindo-se, assim, a relação tridimensional que temos com o espaço.

²⁰ SILVÉRIO, João. **Movimento assimétrico**: Dois Desenhos, Uma Escultura José Pedro Croft [Em linha]. Lisboa: Appleton Square, 2012. [Consul. 19 Set. 2015]. Disponível em http://www.appletonsquare.pt/exposicoes/josepedrocroft/press_jpc.html

²¹ Idem

1.2 – A arte e o design

Neste ponto, *A arte e o design*, será abordada a natureza do objeto, não para estabelecer ou circunscrever limites no campo da arte ou do *design*, como práticas contraditórias, mas para apontar alguns casos que estabelecem relações de proximidade e afinidade.

“Contemporary art has witnessed the convergence of art and design, with objects from both disciplines showing a confluence of shape, elements, techniques, and even distribution channels (...) on flexibility in creating new types of functional art, including sculptural furniture, combining aesthetic and commercial value. The lines between aesthetic art and practical design have been virtually erased, as the design object is appreciated as a work of art, while the artwork employs principles of design to become a useful object.”²²

Partindo da citação anterior, constatamos que objetos de arte e objetos de design podem ser compreendidos quase em simultâneo. Ambas as práticas evoluíram continuamente ao longo do tempo, a ponto de as linhas que separam estas duas práticas *“have been virtually erased”*. Na figura 6, encontram-se esquematizadas as diferenças entre artista e designer, segundo Bruno Munari (2015: *Artista e Designer*). Com base em Munari, descrevo sucintamente algumas características dos praticantes destas áreas, de forma a apontar as distinções existentes entre ambos.

²² **Objectology-Design and Art: Exhibition on Contemporary Art and Design Through Objects** [Em linha]. Korea: National Museum of Modern and Contemporary art, 2015. [Consult. 13 Set. 2015]. Disponível em <http://www.mmca.go.kr/eng/exhibitions/exhibitionsDetail.do?exhId=201406090000085&menuId=101000000> - Esta exposição, de artistas e designers contemporâneos apresenta vários trabalhos sobre ‘objectology’. O objetivo desta retrospectiva é mostrar trabalhos alertando a possibilidade de interpretação em vários ângulos, convidando a novas leituras e perspectivas de arte contemporânea, exibindo objetos de design, considerados obras de arte e obras de arte criadas através de metodologias de design, providenciando uma visão geral das formas ambíguas entre arte e design.

Artista é autor de obras únicas ou raras. Produz e elabora trabalhos, produzindo de um modo pessoal, ou seja tem um estilo próprio. Exprime-se através de uma linguagem subjetiva (capta através de estímulos o que absorve do mundo). Trabalha para si e para uma elite.¹ Quando um artista tenta trabalhar como *designer*, faz sempre de forma subjetiva, tende a mostrar o objeto com uma linguagem própria, ou seja, quer que o objeto produzido conserve e transmita a sua essência.² Existem duas categorias bem definidas que subdividem a produção artística. Estas são, a arte aplicada e a arte pura. Bruno Munari, entende que a arte aplicada é definidora do quando o artista produz um objeto que irá servir um fim idêntico a um objeto comum, ou seja este tem origem numa adaptação a funções práticas de formas pré-existentes na mente e no estilo do artista.³ Enquanto a arte pura é a apresentação do mundo pessoal do artista, que se traduz em todas as formas atualmente existentes de manifestação artística. Afirma que os elementos⁴ apropriados pelo artista são sempre peças raras e feitas pelo autor, mesmo que não modifique o elemento apropriado.⁵ Tende a conjugar o seu trabalho com uma dimensão filosófica, social, política, religiosa e moral.⁶ Ignora se a sua intenção no objeto é transmitida ao observador.⁷ Tem métodos processuais que são só dele e que podem permanecer em segredo.⁸ A obra de arte é quase sempre sustentada pela crítica de arte.⁹ O artista trabalha no seu atelier e não se preocupa com o público que irá observar a sua obra.¹⁰

Designer é dotado de um sentido estético e trabalha para a comunidade. Não dá importância a execução manual, a única peça produzida manualmente é o protótipo. O seu trabalho não é pessoal, mas de grupo, ou seja, este pode ser autoral, mas destina-se à produção de consumo e não para às elites. A sua intenção é tentar produzir da melhor forma possível, objetos de uso comum, utilizando os materiais mais convenientes e técnicas mais adequadas, visando a forma final do objeto, ao que Bruno Munari define por estética da lógica.¹¹ O *designer* não tem a intenção de produzir peças únicas e não recorre a categorias artísticas para catalogar a sua produção. Em termos plásticos não tem uma visão pessoal do mundo, tem métodos que permitem resolver problemas de um determinado projeto.¹² Os objetos criados não tem outras interpretações a não ser as que são inerentes às funções a que devem corresponder, além disso pretendem que a mensagem sugerida seja compreendida de imediato e sem equívocos.¹³ Ao inventar novos objetos, para novas e reais necessidades, podem desta maneira aumentar um certo tipo de mercado.¹⁴ A apresentação pública dos objetos de design, implica que estes sejam acompanhados pelo respetivo manual de utilização.¹⁵

¹ MUNARI, Bruno (2006). Artista e Designer. Lisboa: Estêlo, 75, p. 21.
² MUNARI, Bruno (2006). Artista e Designer. Lisboa: Estêlo, 75, p. 27.
³ Idem, p. 31.
⁴ Como elementos, subentende-se que o artista poderá utilizar qualquer que seja o tipo de objeto.
⁵ MUNARI, Bruno (2006). Artista e Designer. Lisboa: Estêlo, 75, p. 33.
⁶ Idem, p. 34.
⁷ Idem, p. 36.
⁸ Idem, p. 44.
⁹ Idem, p. 51.
¹⁰ Idem, p. 50.
¹¹ Idem, pp. 72-73.
¹² Idem, p. 53.
¹³ Idem, p. 56.
¹⁴ Idem, p. 59.
¹⁵ Idem, p. 68.

Figura 6. Diferenças entre artista e designer, segundo Bruno Munari, em *Artistas e Designers*. 2015 (Texto em anexo).

Na análise dos dados destacados, poderá sempre haver contra-argumentos às ideias apontadas por Munari, no entanto, a minha intenção é compreender a natureza dos campos de arte e de design, de forma a tentar entender quais os contornos em que as minhas peças podem ser compreendidas. Nessa linha, recorro agora a exemplos que se encontram entre as práticas do design e as da escultura. Como refere Judith Collings:

“Contemporary sculptors had no function to adhere to, and in their works they began to exploit the oscillation between form and function, which makes for unsettling viewing (...) for their materials, sculptors turned to mass-produced, readymade stuff, the kind available at builders merchants, such as ladders, clamps, wood, plasterboard, bricks, Formica panels, sheets of glass and lighting units.”²³

Nas décadas de 60 e 70, vários artistas começam a explorar a oscilação entre forma e função, utilizando elementos provenientes do nosso quotidiano, todavia, ao fazê-lo, permitem que estes objetos sejam reconhecidos pelo seu uso comum, pelo seu visual ou pelo seu material, pois, como afirma Richard Artschwager: *“Furniture in its largest sense is an object which celebrates something that people do or sanctifies it.”²⁴* Compreendemos, portanto, que um objeto traduz, mostra ou caracteriza as necessidades, ou modos de agir, de uma sociedade.

“(…) It must be understood that as long as art stands aside from the problems of life it will only interest a very few people.”²⁵

“The designer of today re-establishes the long-lost contact between art and the public, between living people and art as a living thing.”²⁶

Partindo do princípio de que o mobiliário espelha as necessidades do Homem e, apoiando-nos na interpretação retirada das afirmações de Munari, constatamos que a arte necessita de se aproximar, de um ponto de vista utilitário, das necessidades práticas de uma sociedade, para que, desta forma, não se torne hermética. Neste sentido, é pertinente pensar como o designer pode restabelecer o contacto entre a arte e o público.

Numa exposição em Nova Iorque, o artista Scott Burton colocou, numa galeria, duas cadeiras e duas mesas funcionais, como objetos autónomos à instituição, descrevendo-os como *“pragmatic structures”²⁷*. A intenção seria que estas, quando colocadas numa instituição de arte,

²³ COLLINGS, Judith. **Sculpture Today**. London: Phaidon, 2007, p.120. In *Sculpture Today*, Collings. Refere-se a uma tradição da escola de Bauhaus e a uma máxima do arquiteto Louis Sullivan que servia de base para o pensamento teórico dos precursores da escola, *“form following function”*.

²⁴ COLLINGS, Judith. **Sculpture Today**. London: Phaidon, 2007, p.120

²⁵ MUNARI, Bruno. **Design as Art**. London: Penguin Books, 1971, p.25

²⁶ Idem, p.25

²⁷ COLLINGS, Judith. **Sculpture Today**. London: Phaidon, 2007, p.120

não fossem observadas apenas como objetos funcionais ou apenas como objetos escultóricos, mas sim como objetos que podiam funcionar ou operar nesses dois campos, simultaneamente. Nomeando esses objetos de “(...) *furniture/Sculpture* (...)”²⁸, ele demonstra, com esta conjuntura, “ (...) *that he wanted it to be not in front of, but around, behind, underneath the audience – in an operational capacity.*”²⁹



Figura 7. Scott Burton, 1982. *Settee*

Como exemplo desta afirmação, refiro a obra *Settee* (figura 7). Este trabalho opera entre o objeto funcional e o objeto escultórico, podendo ser exibido como escultura ou ser utilizado como um banco, dependendo apenas do seu contexto e espaço de inserção³⁰. O todo é composto por seis módulos diferentes, em granito polido, que encaixam perfeitamente entre si, formando assim um objeto único.

Scott Burton produz objetos que podem também ser compreendidos nas fronteiras destas duas disciplinas. Partindo da máxima de Louis Sullivan, *a forma segue a função*³¹, é criada uma obra que funciona e opera nos limites da arte e do design.

²⁸ COLLINGS, Judith. **Sculpture Today**. London: Phaidon, 2007, p.120

²⁹ Idem, p.120

³⁰ Ibidem, p.120

³¹ Ibidem, p.120



Figura 8. Roy McMakin's. *Refrigerator, table, shelving unit*. 2000

Roy McMakin's, designer de mobiliário, insere o seu trabalho nessa fronteira, todavia, e tal como Scott Burton, não distingue entre o que é *design*/mobiliário e objeto escultórico³². Na verdade, ao observarmos a figura 8, *Refrigerator, table, shelving unit*, constatamos que ela possibilita múltiplas leituras, destacando-se, nestas, o seu aspeto simbiótico. Este objeto tem uma identidade muito complexa, por se assemelhar a vários objetos funcionais, ou seja, observando a obra, reparamos que os objetos que poderíamos definir individualmente estão inacabados – há sempre uma quebra quando tentamos analisar a totalidade da obra. A leitura visual que efetuamos permite-nos, inicialmente, reconhecer um frigorífico, mas esta leitura é suprimida à medida que o nosso olhar percorre a obra e vai reconhecendo mais um e outro objeto (como o título da obra indica, estes objetos são um frigorífico, uma mesa e uma prateleira). Desenvolve-se, assim, uma identidade complexa, um estranhamento familiar.

³² COLLINGS, Judith. **Sculpture Today**. London: Phaidon, 2007, p.124



Figura 9. Joe Scanlan. *Nesting Bookcase*.1989 (Esq. Exibida galeria, Dir. Exibida habitação)

Joe Scanlan apresenta outra proposta pertinente: a produção de objetos de acordo com as suas necessidades. As preocupações em construir objetos não estão centradas ou vinculadas às preocupações usuais de um artista ou da própria escultura, em vez disso, estão centradas nas suas exigências de uso. Joe Scanlan produziu objetos para o seu quarto, para o seu roupeiro e para outras áreas da sua habitação. Em suma, o trabalho *Nesting Bookcase*, figura 9, foi fabricado para responder a necessidades suas.³³

Comprovamos, a partir da figura 9, que este objeto é, no lado direito da imagem, usado com um fim comum numa habitação, e, no lado esquerdo dessa imagem, observamos o mesmo objeto num espaço expositivo. Por outras palavras: o mesmo elemento é apresentado com funções diferentes, em contextos diferentes e em locais diferentes. Estas variações permitem, ao observador ou ao participante, a criação/recriação de diferentes leituras.

Aferimos, deste modo, que as distinções enunciadas por Bruno Munari não se enquadram por completo nos exemplos aqui apresentados, pois, nestes, o artista desvia conceptualmente o seu trabalho para um campo que tende a convergir com práticas comuns ao de um designer e vice-versa. De facto, alguns destes trabalhos são compreendidos enquanto mobiliário e arte. Trabalhos de designer são exibidos, sem função utilitária, em galerias e em museus, e trabalhos de arte são posicionados em função de necessidades práticas que, por norma, pertencem ao campo do design. Relembremos Scott Burton, que coloca a sua peça de forma a que esta tenha um duplo sentido.

Temos então, no caso do designer Roy McMakin's, um objeto que não tem uma função utilitária e que é entendido enquanto arte, e, no caso de Joe Scanlan, temos a produção de objetos que

³³ COLLINGS, Judith. **Sculpture Today**. London: Phaidon, 2007, p.126

tanto podem ser colocados num espaço comum como numa galeria de arte. Ou seja, parece haver alguma ambiguidade na distinção estabelecida por Munari para ambos os praticantes:

“The intent of art is different from that of [design], which must be functional (...)”³⁴

“A work of art exists as itself, a chair exists as a chair itself.”³⁵

Por outro lado, Donald Judd defende que a intenção da arte é diferente da intenção do design, porque este último deverá ser funcional. Porém, Judd, que também produz peças de mobiliário, afirma que *uma obra de arte existe por ela mesma*. Compreendemos, portanto, que, sendo a produção o ponto de partida, é a intenção do artista que classifica o *status* do objeto. Aqui, há ainda a considerar Clemente Greenberg, que atribui às esculturas do minimalismo a condição de boas peças de design³⁶, precisamente porque este crítico estava interessado no movimento de retorno aos fundamentos primeiros de cada meio expressivo.

Todavia, não podemos ignorar que existem diversos fatores que podem classificar uma peça como design ou como arte. Estes são, entre outros: a legitimação do artista, o tipo de mercado em que se insere, a legitimação histórica do objeto, o produto de design que se torna icónico (por exemplo, o caso de Philippe Starck's quando produziu o *Lemon Squeezer*). A estes podemos acrescentar ainda outros motivos: a intenção inicial do artista, tendo em consideração o contexto da produção, o contexto em que a obra irá ser inserida e como esta funcionará para o mundo.

Estas são só algumas hipóteses, entre muitas que poderiam ser apontadas, com base nas quais se pode atribuir a uma peça categorias por legitimação, seja ela arte ou design, independentemente de ser construída pelo artista ou pelo designer.

Neste ponto, duas questões podem ser colocadas: uma vez que o objeto seja conotado como arte ou como design, poderá ser descodificado novamente? E se emergir a um destes patamares, qual é o campo em que se insere?

Podemos considerar estas duas questões como perguntas retóricas com tantas possibilidades de resposta quanto o número de indivíduos que a elas tentem responder. No entanto, e tendo em consideração os casos particulares e pontuais que tratámos, a generalidade dos designers e dos artistas comporta-se, ainda, de forma *clássica*, ou seja, trabalhando dentro de limites que,

³⁴ **Design ≠ Art: Functional Objects from Donald Judd to Rachel Whiteread** [Em linha]. Nova Iorque: Smithsonian's Cooper-Hewitt, National Design Museum, Out. 2004. [Consult. 12 Set. 2015] Disponível em <http://www.interiorsandsources.com/article-details/articleid/4114/title/design-art.aspx>

³⁵ Idem

³⁶ COLLINGS, Judith. **Sculpture Today**. London: Phaidon, 2007, p. 122

por norma, estão dentro das suas práticas. Contudo, isto não significa que, no futuro, estes métodos não extravasem para além dos atuais limites, esbatendo a distinção entre estas duas disciplinas. Parece-me que isso é inevitável, uma vez que já há artistas a trabalhar nestas fronteiras.

Em forma de conclusão, e apesar de não ser meu intuito trabalhar o tema ou a fronteira entre estas duas disciplinas, considero haver pontos que podem ser semelhantes, pela natureza dos objetos. No entanto, é meu entender que existem mais fatores divergentes que consonantes. Na realidade, a distinção mais evidente entre o meu trabalho e aqueles que aqui foram apresentados, talvez seja a finalidade. Esta será, nos trabalhos apresentados, atuar nestes dois campos (design e arte), não havendo intenção de os distinguir, mas sim de os compreender em simultâneo, transdisciplinarmente. Em oposição, as minhas peças apresentam apenas problemáticas ou temáticas relativas ao campo das artes plásticas.

Relativamente ao processo de construção e ao posterior entendimento das peças, o meu trabalho parte da apropriação de objetos de design (ou artesanais), anulando a intenção do objeto (que se prende com a sua função original); contudo, as obras analisadas foram construídas de raiz, à imagem de uma função ou do objeto com se pretendem assemelhar (de um referente). Nas minhas peças, estas intenções são reflexo de um afastamento do referente (este afastamento resulta do nível de intervenção plástica: quanto maior este for, menos reconhecível se torna o objeto inicial).

No meu procedimento existe ainda a subversão das ideias postuladas por Munari e por Richard Artschwager. No primeiro caso, a de que o artista (ou a arte) deveria aproximar os objetos ao mundo real. Porém, ao apropriar-me do real para o transformar num novo objeto e, conseqüentemente, numa nova leitura, eu tenho a intenção de apresentar novas formas de interpretações desse real. No segundo caso, a ideia de que um objeto de mobiliário traduz ou caracteriza as necessidades de uma sociedade, dado que, pela forma como apresento as minhas peças, elas visam potenciar novas propostas.

1.3 – Apropriação, modificação e transformação

Com o objetivo de estabelecer um paralelo entre o trabalho artístico e tudo o que são objetos presentes no nosso quotidiano (mobiliário, elementos estruturantes como janelas, portas e soalhos, todos eles comuns à nossa vivência), procuro trabalhar uma linguagem plástica que se insere no âmbito da tridimensionalidade.

Procuro, assim, diferentes sistemas de interpretação do mundo, aprofundando as questões do espaço, do tempo, da memória e da relação com o que nos rodeia: reconstruir com o que já existe.

A apropriação, modificação e transformação³⁷ sucedem-se numa cadeia de operações plásticas distintas. A apropriação inicia-se na intenção de atuar formal ou conceptualmente sobre o objeto. A modificação atua na forma, na função ou na aparência do objeto (entre outros, através de cortes, de torções, do retirar de algumas partes, da alteração da disposição inicial, verificando-se, assim, as alterações ocorridas na sua superfície) – matéria do real, com consequências no aspeto visual. A transformação acontece a um nível mais profundo do que a mera modificação visual do objeto, ela translada-se para a nossa nova perceção do objeto e do espaço.

Estabelece-se, desta maneira, novas possibilidades plásticas para o objeto.

“No meu trabalho existe um desejo de recolocar no patamar do visível elementos, objetos ou situações que estavam condenados ao abandono e ao desaparecimento. A arte tem essa capacidade de transformação e de recolocação e isso interessa-me bastante. No meu trabalho, no entanto, procuro manter características que permitam a identificação e o reconhecimento. O que está diante dos olhos do espectador convoca uma outra situação, dirige para um outro

³⁷ Apesar de apresentar definições próprias, e com o objetivo de ser adequadamente interpretado, considero que deva citar as definições dadas pelo Dicionário de Língua Portuguesa:

Apropriação - 1. Tornar próprio; adaptar; acomodar 2. Aplicar; atribuir

Modificação - ato ou efeito de modificar ou modificar-se; mudança, alteração

Transformação - 1. Ato ou efeito de transformar; 2. Alteração do estado normal; modificação; 3. Mudança de forma; Metamorfose 4. Processo gradativo de mudança de estado ou de condição; evolução. In: <http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/> [Consult. 10 Ago. 2015]

tempo, mas passa sempre pela possibilidade de identificação do que cada um daqueles elementos, objetos ou situações específicos foi ou ainda é.”³⁸

Esta citação refere-se ao trabalho desenvolvido por Nuno Sousa Vieira, na Kunsthalle Lissabon,³⁹ com o título *X – Office for a Sculpture*. A conceção da obra parte do espaço físico da Kunsthalle Lissabon: é apresentado um projeto que parte de uma apropriação e que, posteriormente, sofre uma modificação e uma transformação das características e propriedades do espaço físico e de uma estrutura pré-existente.

Tendo como referência a conversa havida entre Nuno Sousa Vieira, João Mourão e Luís Silva, interessa-me, neste projeto e através da minha leitura e interpretação da obra, analisar as condições e as intervenções sofridas, resultantes da intervenção plástica.



Figura 10. *Kunsthalle Lissabon* (Espaço original)

³⁸ Conversa entre Nuno Sousa Vieira, João Mourão e Luís Silva, a propósito da exposição *X-Office for a Sculpture*, realizada na Kunsthalle Lissabon, em Julho de 2009. Disponível em <http://www.kunsthalle-lissabon.org/index.php?ongoing/01-nuno-sousa-vieira/> [Consult. 6 Out. 2014]

³⁹ É um espaço alternativo dirigido e comissariado por João Mourão e Luís Silva. Situado no 1º andar, nº 211, da Av. da Liberdade, Lisboa. KUNSTHALLE Lissabon dedica-se a, nas palavras dos seus curadores, “performing the Institucional”, tem como missão pensar o que é o espaço “institucional” na arte contemporânea.



Figura 11. Nuno Sousa Vieira. *Hole for wall*(Details). 2009

O artista apropria o espaço pensando nas características e nos elementos que este acolhe. Aquele modifica uma estrutura modular arquitetónica e, ao fazê-lo, conduz o projeto a partir das condições remissivas do próprio espaço físico e das relações cognoscíveis entre o observador e a matéria.

As novas alterações ao espaço da Kunsthalle sofrem um desvio temporal, inscrevendo-se no passado através dos elementos que a constituíam e constituem, pois continuam a pertencer à obra, contudo, foram modificados e transformados, servindo, ao observador, como impulsionador para um outro contexto, que é o passado e legado deste espaço.

Antes de ser um local expositivo, Kunsthalle Lissabon destinava-se a serviços públicos e, por isso, estava equipada com estruturas *standard* de uso comum a edifícios com a mesma natureza. É das estruturas que formavam as divisões dos gabinetes que o artista se apropria, modifica e transforma. No entanto, permanecem as características que permitem a identificação e reconhecimento destes elementos.

A figura 10 mostra o local sem qualquer modificação ou transformação. Estas só acontecem quando a forma e a função inicial do espaço e das estruturas sofrem alterações. A figura 11 (esq.) ilustra as modificações formais e funcionais, que ocorreram na superfície dos elementos estruturantes. Do lado direito da figura 11, verificamos que a peça foi construída com os materiais sobrantes da intervenção.

Segundo Nuno Sousa Vieira, a identificação e o reconhecimento são possíveis através das características do espaço e dos seus elementos, que resultam numa tentativa do artista “ (...)

perceber e conhecer ambos os lados e colocar um ao serviço do outro. O objeto, que confronta o olhar do observador é um pretexto, uma espécie de embuste, que fomenta e possibilita o confronto, por vezes desviante, entre o que a obra é, de facto, e o que é dado a ver.”⁴⁰

É neste meio, o embuste, que atua a transformação. Não apenas numa análise visual, mas sim, e também, no que ela nos provoca e no que surge neste ato. A manifestação deste novo objeto, além das características visualmente verificáveis, reintroduz outra ordem, regularidade, simetria e tensão, convocando também outros signos. Talvez estes sejam indecifráveis ou talvez descodifiquem novas possibilidades dos signos iniciais.

No trabalho de Nuno Sousa Vieira, os elementos do nosso quotidiano, quando trabalhados segundo as suas características e inseridos no contexto da arte, configuram-se como fragmentos de uma outra realidade, multiplicando-se, desta forma, as possibilidades de criar novas ligações e associações.

A propósito do meu trabalho, faz sentido convocar a recensão do livro *A Revolução Electrónica*, de William Burroughs. Partindo desta recensão, colocarei em paralelo uma ideia presente no ensaio, que se baseia em três *gravadores* e que relaciono com os atos de apropriação, modificação e transformação.

O autor propõe dois exercícios de registo, apropriação e recombinação, do “*cut-up*”⁴¹ e do “*playback*”⁴², sugerindo que estes exercícios podem ser realizados com palavras, gravações de som e fotografias.

Os *cut-up* são a forma que o autor dá ao processo de recombinação e mistura de várias informações distintas, através do corte e da montagem. Com isto, pretende que os vários elementos recombinações se modifiquem entre eles. Desta forma, se tivermos um conteúdo cuja leitura e cuja compreensão pretendemos alterar, aplicamos a este outros conteúdos de naturezas diferentes, subvertendo a intenção e função do conteúdo principal.

O *playback* é a apropriação do real para devolver a um outro contexto, à *posteriori*, a situação inicial registada. Com este exercício, o autor pretende produzir, pela retransmissão, outros efeitos ou os mesmos efeitos da situação inicial, mas em locais diferentes. Citando Burroughs:

⁴⁰ Conversa entre Nuno Sousa Vieira, João Mourão e Luís Silva, a propósito da exposição *X-Office for a Sculpture*, realizada na Kunsthalle Lissabon, em Julho de 2009. Disponível em: <http://www.kunsthalle-lissabon.org/index.php?ongoing/01-nuno-sousa-vieira/> [Consult. 6 Out. 2014]

⁴¹ BURROUGHS, William. **A Revolução Electrónica**. Lisboa: Nova Vega, 2010, p.41

⁴² Idem, p.32

“Suponha-se que se tem a casa de banho e o quarto de cama com microfones dissimulados e equipados com câmaras de raios infravermelhos escondidas. Essas fotografias e gravações são o acesso. Pode não se sentir vergonha enquanto se evacua e se copula mas é muito provável que se sinta vergonha quando essas gravações forem retransmitidas a um público reprovador.”⁴³

Ao explicar estes exercícios possíveis no nosso quotidiano, Burroughs considera que eles agem como armas de destruição⁴⁴ e como meios de reconstituir novas camadas e interpretações do real. Esta reconstituição, como explica José Mourão, na introdução de *A Revolução Electrónica*, “ (...) não é encontrar o sentido já dado, um saber adquirido, mas procurar nas figuras” da certeza, da ciência e da norma, “o que nelas resiste ao código e que implica diretamente ao sujeito que se enuncia no texto”⁴⁵.

Burroughs demonstra este método através de três gravadores. O primeiro gravador é a *situação primitiva*, concreta e inalterada – o autor dá o exemplo de um café, o Moka Bar. O segundo gravador é a gravação feita nesse café, o registo de som e imagem das suas instalações, das suas imediações e de algumas interações lamentáveis. A gravação “feita no Moka Bar é parte do Moka Bar”⁴⁶, mas torna-se independente dele, devido a estar fora do controle dos seus proprietários. A gravação é o acesso da realidade. O terceiro gravador é o *playback*, que devolve os sons e as imagens.

O *cut-up* acontece sempre que as gravações iniciais são modificadas (por supressão e/ou por acréscimo), surgindo, assim, uma alteração pretendida ou um novo acontecimento – a realidade muda. Em consequência desta experiência, os donos do Moka Bar mudaram o local do seu estabelecimento.

Por analogia, poderemos aventar, como explicado no livro, que o som de um motim gravado num determinado sítio e reproduzido num outro sítio, pode originar um novo motim.

Se tivermos em conta que cada gravador corresponde a cada ato operativo do meu trabalho (apropriar, modificar e transformar) e se analisarmos comparativamente as intenções de cada processo, podemos entender, de forma mais clara e concisa, as intenções deste meu método.

⁴³ BURROUGHS, William. *A Revolução Electrónica*. Lisboa: Nova Vega, 2010, p.37

⁴⁴ Idem, p.41

⁴⁵ MOURÃO, José. “O Poder das Palavras”. In *A Revolução Electrónica*. William Burroughs, Lisboa: Nova Vega, 2010, p.12

⁴⁶ BURROUGHS, William. *A Revolução Electrónica*. Lisboa: Nova Vega, 2010, p.36

O primeiro gravador é a situação primitiva e, comparando com um espaço ou com um objeto, ambos os elementos são apropriados com a intenção de serem modificados. O segundo gravador é a gravação e registo de um local, o acesso à realidade. É neste ponto que o real apropriado é modificado, instalando-se no registo gravado. O *cut-up* associa outros elementos ou altera a sua estrutura de tempo e espaço. Está-se, na realidade, a atuar e a operar sobre o registo. Essa modificação de conteúdo, entendido como forma e contexto, pode ser verificada através das modificações registadas num espaço ou no objeto. Ou seja, as modificações é o que ocorre no real, é a partir da superfície da matéria que temos a constatação daquilo que se modificou na situação primitiva – no primeiro gravador/ no objeto apropriado. Já o terceiro gravador é o efeito produzido pelo *playback*, ou seja, a realidade que este produz. Tal como o ato da transformação que opera não no sentido interpretativo ou do discurso visual, mas sim, na manifestação que este incute ao reintroduzir um conjunto novo de situações num outro contexto.

José Mourão afirma que este método “*contrapõe uma prática de escrita que lembra o crime, o roubo, a deformação coerente*”⁴⁷, de alguma maneira semelhante às práticas do processo de apropriação, modificação e transformação.

Podemos comparar a ideia de José Mourão, a dos três *Gravadores*, à dos meus atos e à das práticas conceptuais dos dadaístas, que propõem *fabricar* uma máquina que perturbe a ordem⁴⁸ natural do nosso mundo.

Em 1920,Tristan Tzara escreve uma receita que serve de manual para compor um poema.

⁴⁷ MOURÃO, José. “O Poder das Palavras”. In **A Revolução Electrónica**. William Burroughs, Lisboa: Nova Veja, 2010, p.12

⁴⁸ Idem, p.7

Apanhe um jornal.
Apanhe algumas tesouras.
Escolha um artigo do tamanho
que você pretende dar ao seu poema.
Recorte o artigo.
Depois recorte cuidadosamente cada palavra
do artigo e coloque-as em um saco.
Agite levemente.
Depois retire um recorte após o outro.
Copie-os conscienciosamente
na ordem em que saíram do saco.
O poema se parecerá com você.
E você será um escritor de infinita originalidade e
encantadora sensibilidade, ainda que incompreensível às massas.

TRISTAN TZARA

Figura 12 - TZARA, Tristan. In **Caminhos da Escultura Moderna**. Rosalind E. Krauss. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 127

Através do meio acidental, ao retirar aleatoriamente fragmentos de frases dentro de um saco, compomos um texto abstrato. O interesse explorado, por este movimento, centrava-se “(...) *num ataque à racionalidade, ao poder da razão, criando embustes da razão*”⁴⁹, descobrindo e instalando uma ordem sem fundamento.

O interesse, resultante desta *receita dadaísta*, é a apropriação, a modificação e a transformação registada neste ponto, que irá modificar e transformar uma *estrutura ordenada*. Com certeza que o interesse principal se engajava numa tentativa de subverter a ordem natural das coisas, e não nas características dos elementos apropriados como matéria plástica a ser trabalhada.

Outro bom exemplo é o trabalho desenvolvido por Pedro Cabrita Reis, *Fundação*. A comparação é estabelecida com a intenção de utilizar vários elementos de forma a construir uma nova *coisa*.

⁴⁹ KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p.128



Figura 14. Pedro Cabrita Reis. *A Fundação* (Detail). 2007



Figura 13. Pedro Cabrita Reis. *A Fundação* (Detail). 2007

Constatamos, no trabalho de Cabrita Reis, que a apropriação de elementos pertencentes a uma instituição e à sua recolocação, resulta em ligações inusitadas de elementos. Esses elementos são subvertidos para, assim, criar novas interpretações juntamente com o espaço envolvente e o tempo/memória da própria instituição.

“Neste processo criativo, Pedro Cabrita Reis resgatará diversos materiais provenientes de anteriores utilizações que, ao longo de tantos e tão intensos anos de atividade, as diversas secções da FCG foram produzindo e acumulando em armazém. O carácter reutilizável desta matéria-prima (pedaços de pedra, de madeira, vidros e estruturas metálicas) estabelece uma curiosa ponte entre o que pode ser entendido como um conjunto de fragmentos da memória e da história da FCG e aquilo a que, no presente projeto, Cabrita Reis possibilita uma renovada existência, junto de um mesmo universo de potenciais destinatários (os públicos da FCG).”⁵⁰

A instalação, de Pedro Cabrita Reis, surge como resposta ao desafio lançado pelo então diretor do Centro de Arte Moderna, Jorge Molder, também comissário do projeto para a comemoração dos 50 anos da Fundação Calouste Gulbenkian. Para executar esta instalação, foram usados os 1590 m² da grande nave do Centro de Arte Moderna.

Explicando sucintamente a obra: a *Fundação* implicou a presença diária do artista no local, durante cerca de três meses, uma vez que todo o processo de construção desta instalação de grandes dimensões obedece a uma lógica de *work in progress*.

Durante a construção, o artista, convida o visitante a entrar no espaço onde a instalação está a ser realizada, oferecendo ao espetador uma perspetiva de esboço⁵¹, segundo Dieter Schwarz, esboço porque, na sua construção, a obra é mutável, ou seja, à medida em que vai avançando, vai sofrendo alterações/mudanças - é refeita. Deste modo, o visitante acaba por testemunhar as mudanças que esta instalação sofre.

Pedro Cabrita Reis usou maioritariamente materiais provenientes dos armazéns, além de material *obsoleto*, como algumas obras de acervo da Fundação Calouste Gulbenkian. Estes materiais foram colocados de forma a dar o corpo da instalação.

⁵⁰ CAISSOTTI, Miguel. **Pedro Cabrita Reis Fundação** [Em linha]. Lisboa: Arte Capital, 25 Jul. 2006. [Consult. 20 Ago. 2015] Disponível em <http://www.artecapital.net/exposicao-58-pedro-cabrita-reis-fundacao>

⁵¹ SCHWARZ, Dieter [et all]. **Pedro Cabrita Reis: Fundação**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006, p.12

Retomando o trabalho de Nuno Sousa Vieira, *X – Office for a Sculpture*, onde os elementos apropriados foram modificados na sua forma e função, ou seja, sofreram uma alteração visual, na *Fundação*, de Cabrita Reis, o artista apropriou-se e a modificação efetuada resulta apenas (ou na sua maioria) na transladação do objeto do seu espaço intrínseco para o de uma instituição de arte. Proporcionando, assim, ao espetador uma ideia da construção de uma imagem, através da escolha e da colocação do material na obra.⁵² Ou seja, ao deixar visível o seu processo de construção, permite que o observador perceba o modo como foi realizada a sua montagem.

“A sua ligação com a instituição não é diretamente visível, nem estes elementos têm qualquer função documental, com a intenção de dar testemunho da existência dessa instituição. O processo de trabalho de Cabrita Reis caracteriza-se por aproveitar o que encontra num determinado lugar, começando por aí a sua construção.”⁵³

Esta apropriação de diversos objetos e das suas qualidades plásticas permite ao observador remeter os objetos para a sua função; mas, no conjunto, em *Fundação* não é possível reconstituir-se uma narrativa contínua.⁵⁴ É por estas decisões sobre a colocação de elementos que a obra é entendida como “ (...) tudo no que se acrescenta modifica o contexto existente e obriga a uma nova avaliação dos gestos já executados.”⁵⁵

A reflexão dos problemas formais através da interação de superfícies e linhas (que poderão remeter para a pintura ou para uma composição escultórica de valores como o espaço interior e exterior de volumes e a sua relação com o espaço envolvente) não é o que mais interessa nesta instalação de objetos, mas sim a indagação de como pode esta nova possibilidade de construção servir para afirmar posições individuais adentro de um campo de trabalho aberto.⁵⁶ Por outras palavras, “ (...) da sua relação informal com os materiais e do princípio metafórico da obra (...) o importante era agora a compreensão dos níveis de significação presentes em qualquer objeto.

Podemos verificar, nas figuras 13 e 14, que estes elementos são de várias naturezas e contextos (tijolos, lâmpadas fluorescentes, mobiliário, estruturas metálicas, entre outros), e que, ao serem transpostos para outra situação, a sua *carga simbólica* é alterada e eles são elevados a um outro estatuto, a de objeto artístico. A modificação resulta na transladação de objetos para outros contextos, levando o objeto a ser compreendido de outra maneira – isto é a sua transformação.

⁵² SCHWARZ, Dieter [et all]. **Pedro Cabrita Reis: Fundação**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006, p.13

⁵³ Idem, p.15

⁵⁴ Ibidem, p.17

⁵⁵ Ibidem, p.17

⁵⁶ Ibidem, p.18

Será ainda pertinente salientar que estes elementos, pertencentes à instituição, são usados para a comemoração do seu aniversário, colocando neles uma carga simbólica acrescida: pensar e usar o passado para construir o futuro. Constatámos que ao usar estes materiais há uma invocação a memória da instituição.

Com os exemplos dados (o trabalho de Nuno S. Vieira, a ideia dos três gravadores de William Burroughs, a receita de Tristan Tzara e a *Fundação* de Pedro Cabrita Reis), verificamos que, através da apropriação, da modificação e da transformação de elementos do quotidiano, pelo uso de elementos do real, transpomos, para o trabalho plástico, vestígios intrínsecos das suas condições, contudo, ao serem modificados por operações plásticas, estes ressaltam para uma nova leitura e interpretação, compreendidas por aquilo que denominei de transformação – uma visão própria sobre fragmentos do nosso quotidiano, através de uma linguagem escultórica.

1.4 – Estranho familiar

“Estas sombras chamavam-no tão perentoriamente que a cada dia que passava a humanidade e as exigências da humanidade se tornavam mais estranhas. Do fundo da floresta chegava-lhe um apelo e todas as vezes que ouvia esse apelo, misterioso e sedutor, sentia o desejo compulsivo de virar costas à fogueira e à terra batida que a rodeava e de mergulhar na floresta, e de partir para longe, cada vez mais longe sem saber para onde nem porque partiria – e também não se perguntava onde e porquê, atravessando a floresta, aquele apelo ressoava tão imperiosamente.”⁵⁷

Jack London in O apelo a Floresta

A noção que temos da realidade talvez seja um entendimento de um modelo que define e delimita uma verdade soberana sobre toda a razão. Assumimos indubitavelmente que, a partir de um conhecimento geral, o comportamento e as condições perceptíveis sobre as *coisas* resultam numa verdade que assumimos como garantida.

Imagens, palavras e objetos formam uma compreensão real do nosso mundo tangível, compreendemos e aceitamos infalivelmente a tomada dessa existência, partindo de um conhecimento ancestral que traz até aos dias de hoje, uma herança do conhecimento. Precedemos assim numa tentativa de resistir a equívocos da razão e da lógica, visando solidificar a nossa condição perceptível perante a realidade. A natureza humana tentou perceber e esclarecer as dúvidas ou medos instalados em relação àquilo que consideramos estranho, possibilitando, deste modo, a compreensão do que nos rodeia.

No entanto, há uma estranheza que deriva do que é familiar, e é essa condição que interessa analisar, considero importante o ensaio de Sigmund Freud, para se compreender como é que essa estranheza se manifesta nos meus trabalhos plásticos.

No ensaio de Sigmund Freud, *O Estranho*, encontramos uma análise sobre essa condição de estranheza. Derivada do que é familiar e do quotidiano, esta estranheza emerge do inconsciente para ressaltar, à posteriori, na nossa consciência. Na realidade, há, na nossa vida, certas condições que funcionam como um catalisador da nossa percepção do vivenciado.

Freud determina algumas condições que deslizam sobre essas situações familiares absorvidas como uma estranheza, sugerindo o conceito de *uncanny* – uma estranheza familiar.

⁵⁷ LONDON, Jack. **O Apelo da Floresta**. Lisboa: Relógio D'Água, 2009, p.88

Freud começa o seu ensaio considerando o estranho ou o sentimento de estranheza como estando “ (...) *relacionado indubitavelmente com o que é assustador – com o que provoca medo e horror (...)*”⁵⁸

O autor sugere, na análise, dois rumos de aproximação ao conceito: o primeiro atua numa análise etimológica da palavra, tentando perceber a sua definição; o segundo atua na recolha de situações que provocam essa sensação de *uncanny*, procurando descortinar o que têm em comum. Ambos os rumos conduzem à mesma conclusão: “ (...) *o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar (...)*”⁵⁹.

Na primeira aproximação, Freud conclui que a palavra *unheimlich* (tenebroso; medonho; assustador) é o oposto da palavra *heimlich* (doméstico; familiar; confortável). Por outras palavras, aquilo que é estranho é assustador precisamente por não ser conhecido nem familiar. Mais acrescenta que “ (...) *nem tudo o que é novo e não familiar é assustador; a relação não pode ser invertida. Só podemos dizer que aquilo que é novo pode tornar-se facilmente assustador e estranho (...)*”⁶⁰, por isso, “ (...) *algo tem de ser acrescentado ao que é novo e não familiar, para torná-lo estranho.*”⁶¹ Procedendo a uma análise extensiva do uso do adjetivo *heimlich*, em vários textos, Freud chega a uma primeira conclusão – *heimlich* é usado usualmente para definir o que é familiar e conhecido: “ (...) *não conseguia encontrar prontamente outro lugar tão íntimo e heimlich com ele. (...) Nós o visualizamos tão confortável, tão encantador, tão aconchegante e heimlich.*”⁶² Mas também, havia casos pontuais em que *heimlich* era usado como a qualidade do que era ocultado, secreto, escondido, ou seja, o que não se podia ver ou observar: “ (...) *a liberdade é o lema sussurrado de conspiradores heimlich. (...) Ele tinha telescópios acromáticos construídos heimlich e secretamente.*”⁶³

Freud verificou ainda que a palavra *unheimlich* era, por vezes, utilizada para definir sensações de horror, de sobrenatural e de misterioso: “ (...) *As horas unheimlich e temíveis da noite. (...) Sente um terror unheimlich.*”⁶⁴

⁵⁸ FREUD, Sigmund. **O Estranho**. London: Hogarth, 1925. (Tradução portuguesa por autor desconhecido), p.2 [Consult. 18 Set 2015] Disponível em <http://docslide.com.br/documents/freud-das-unheimliche-1919-o-estranho.html>

⁵⁹ Idem, p.2

⁶⁰ Ibidem, p.2

⁶¹ Ibidem, p.2

⁶² Ibidem, p.3

⁶³ Ibidem, p.4

⁶⁴ Ibidem, p.4

Na pesquisa, Sigmund Freud afere o quão ambígua pode ser a palavra *heimlich*, até chegar ao ponto de a confundir com o seu antónimo *unheimlich*.

Nesta ambiguidade, compreende-se que a definição de *heimlich*, o familiar, não é tanto o antónimo de *unheimlich*, o estranho, mas o conjunto dos diferentes matizes de significado, que exibem particularidades semelhantes entre si. Ou seja, esta semelhança permite concluir que *unheimlich* resulta de um esclarecimento de uma particular variação sobre o *heimlich*. Conforme explica Freud:

“ (...) a palavra heimlich não deixa de ser ambígua, mas pertence a dois conjuntos de ideias que, sem serem contraditórias, ainda assim são muitos diferentes: por um lado significa o que é familiar e agradável e, por outro, o que está oculto e se mantém fora de vista. Unheimlich é habitualmente usado, conforme aprendemos, apenas como o contrário do primeiro de heimlich, e não no segundo.”⁶⁵

Na segunda aproximação, Freud prossegue referindo alguns episódios que provocam uma sensação de *uncanny*. Ao testemunharmos certos eventos que despertam em nós um sentimento de estranheza, de forma particularmente poderosa e definida, vivenciamos episódios que se manifestam como marcantes e desconcertantes. Estes podem ser: o contacto com objetos que aparentam ter vida, mas cuja natureza causa dúvidas à nossa compreensão – figuras de cera; bonecos e autómatos excessivamente realistas; membros que estão separados do corpo; a ideia do duplo. Sobre esta ideia, Freud afirma:

“O sujeito identifica-se com outra pessoa, de tal forma que fica em dúvida quem é o seu (self), ou substitui o seu próprio eu (self) por um estranho. Em outras palavras, há uma duplicação, divisão e intercâmbio do eu (self). E, finalmente, há o retorno constante da mesma coisa – a repetição dos mesmos aspetos, ou características, ou vicissitudes, dos mesmos crimes, ou até dos mesmos nomes, através das diversas gerações que se sucedem”⁶⁶

O autor relaciona a questão do *self* com a do duplo, ou dos seus fenómenos. Desta forma, temos *personas* que, pela sua semelhança física ou mental, alteram e/ou espelham a sua própria identidade, logo, os seus comportamentos ou emoções passaram a ser idênticos. Podemos vivenciar essa sensação ao visitar um lugar-comum pelo qual já passamos e ao qual tornamos a ir. Tomando o exemplo do próprio Freud: ele percorreu as ruelas de uma cidade provinciana

⁶⁵ FREUD, Sigmund. **O Estranho**. London: Hogarth, 1925. (Tradução portuguesa por autor desconhecido), pp.4-5 [Consult. 18 Set 2015] Disponível em <http://docslide.com.br/documents/freud-das-unheimliche-1919-o-estranho.html>

⁶⁶ Idem, p.9

e, perdido, chega a uma rua específica onde, pelo desconforto sentido, apressou o passo para mais rapidamente se afastar; contudo, acabou por voltar à mesma rua, várias vezes intencionalmente. O episódio provocou-lhe uma acentuada sensação de *uncanny*, devida à manifestação espontânea das lembranças do local.

Essa tomada de consciência involuntária tem lugar quando se repete o mesmo processo, e este vem à tona, não como na primeira vez, mas como uma sensação de estranheza. Isto porque identificamos inconscientemente esse episódio familiar, do que resulta, posteriormente, uma sensação estranha.

O fator da coincidência também permite que essa sensação de *uncanny* se possa manifestar. Refira-se, por exemplo, pensarmos numa pessoa e, momentos mais tarde, depararmo-nos com ela, ou estarmos a falar dela e, minutos depois, ela telefona-nos, ou ainda observarmos um mesmo número várias vezes no mesmo dia. Como Freud explica, “ (...) *se começarmos a perceber que tudo o que tem números – endereços, quartos de hotel, compartimentos de comboios – tem invariavelmente o mesmo, ou, em todo o caso, um que contém o mesmo algoritmo*”⁶⁷.

Estas coincidências são absorvidas de uma forma *uncanny*, isto é, por um lado, sentimos uma sensação de familiaridade, quando a ação primária se repete, por outro, compreendemos esse episódio, devido à sua casualidade, como uma sensação estranha.

Continuando no domínio do familiar, verificamos que o elemento que amedronta pode ser algo reprimido que retorna, ou seja, “ (...) *esse estranho não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo de repressão*”⁶⁸.

A repressão poderá ser a condição que mais sustente o conceito de *uncanny*, por estar contida num “sentimento primitivo” necessário para que o retorno herdado desse sentimento se manifeste como estranho.⁶⁹

A propósito de “sentimento primitivo” será inevitável, para o seu melhor esclarecimento, estabelecer um paralelo com *O Apelo da Floresta* (de Jack London, escrito em 1903).

O cão Buck é a personagem principal de *O Apelo da Floresta*. Nascido animal domesticado e de grande porte, Buck vivia no vale de Santa Clara, na quinta do Juiz Miller, até ser raptado e levado,

⁶⁷ FREUD, Sigmund. **O Estranho**. London: Hogarth, 1925. (Tradução portuguesa por autor desconhecido), p.11 [Consult. 18 Set 2015] Disponível em <http://docslide.com.br/documents/freud-das-unheimliche-1919-o-estranho.html>

⁶⁸ Idem, p.12

⁶⁹ Ibidem, p.13

na época da eclosão da corrida pelo ouro, para o Alasca, onde vive sob um clima rigoroso. Entretanto, Buck é vendido a aventureiros que sonhavam ter uma melhor vida, e passa a ser um cão guia de trenós, obrigado a lutar contra as adversidades para poder sobreviver, e começa a compreender o quão difícil e impiedoso o ser humano (e outras espécies, inclusive a sua) pode ser.

No decorrer do tempo, Buck vai adquirindo capacidades primitivas de sobrevivência, através das situações extremas que vivencia e que desencadeiam o seu reprimido instinto natural, herdado dos seus antepassados. Instintivamente, o cão é levado a conhecer o lado selvagem do Alasca. Passa a reconhecer a linguagem ancestral, devido à sua inserção num mundo desconhecido e letal do qual aprendeu a proteger-se.

Depois de passar por vários donos e muitos maus tratos, o nosso protagonista é salvo por John Thornton, com quem, após várias aventuras em conjunto, estabelece uma relação de confiança e de respeito. Todavia, apesar de amar o seu dono, Buck sente o chamamento da floresta intensificar-se – é o impulso da liberdade, do selvagem. Buck permanece cada vez mais na penumbra da floresta, até ao dia em que, numa entrega pura aos chamamentos que ouvia e onde reconhecia “ (...) *alguma coisa que ouvira num outro mundo e que se prolongava na sua memória.*”⁷⁰, nunca mais voltou a civilização. Guiado pelo seu espírito, torna-se completamente selvagem.

A repressão alienada é despoletada por condições próprias. Os fatores de uma vida selvagem levam a que o sentimento primitivo se translade do nosso inconsciente para o nosso consciente. Esta condição pode ressaltar estranhamente, pois provém de certos resíduos e traços de algo que é nosso, portanto, familiar mas que, simultaneamente, também nos é estranho, ou seja, “ (...) *do estranho como algo que deveria ter permanecido oculto mas veio à luz.*”⁷¹

Freud refere ainda o estranho efeito que se experiencia quando cessa a distinção entre a realidade e o imaginário/ficção, por exemplo, quando alguma *coisa* considerada impossível, cuja realidade é apenas situada no domínio da imaginação e da ficção (livros, filmes, contos), surge diante de nós como uma estranha realidade. No livro *As Intermittências da Morte*, de José Saramago (2005), podemos encontrar essa característica.

⁷⁰LONDON, Jack. **O Apelo da Floresta**. Lisboa: Relógio D'Água, 2009, p. 118

⁷¹FREUD, Sigmund. **O Estranho**. London: Hogarth, 1925. (Tradução portuguesa por autor desconhecido), p.12 [Consult. 18 Set 2015] Disponível em <http://docslide.com.br/documents/freud-das-unheimliche-1919-o-estranho.html>

Consideremos agora esta ficção como realidade⁷². A obra inicia-se com a frase: “*No dia seguinte ninguém morreu.*”⁷³, seguindo-se-lhe a descrição dos factos que ocorrem após a Morte, enquanto entidade, ter, literalmente, deixado de conceder os seus serviços a um determinado país: durante sete meses, ninguém morreu.

A ação centra-se nos principais acontecimentos que surgem após a Morte ter abandonado as suas atividades. Surpreendentemente, a ausência da Morte não se traduz numa benesse para os vivos, mas num pandemónio: o colapso das estruturas políticas, sociais ou religiosas. Perante tal colapso, tenta-se encontrar medidas que reinstaurem a ordem, mas, entretanto, a Morte (no seu duplo sentido: o ato de morrer e a persona) retoma as suas atividades e, apesar disso, o caos permanece.

No seu retorno, a Morte começa a enviar cartas às próximas vítimas, informando a hora a que irá decorrer a sua morte. Porém, uma dessas cartas é devolvida à procedência. A Morte estranha o facto e insiste, mas a carta volta a ser devolvida, recusando-se a levar a mensagem. Com este evento peculiar – como se este universo criado fosse plausível, de razão comum – a Morte decide investigar quem é o indivíduo que recusa morrer. Ao proceder ao esclarecimento desta invulgaridade, a Morte decide intervir e, para tal, assume a forma humana.

“Sem o lençol, a morte perdeu outra vez altura, terá, quando muito, em medidas humanas, um metro e sessenta e seis ou sessenta e sete, e, estando nua, sem um fio de roupa em cima, ainda mais pequena nos parece, quase um esqueletozinho de adolescente (...) Em vida, anda duplamente vestido, primeiro pela carne com que se tapa, depois, se as não tirou para banhar-se ou para actividades mais deleitosas, pelas roupas com que a dita carne gosta de cobrir-se.”⁷⁴

A Morte disfarça-se de mulher e começa a partilhar os sentimentos mais básicos do ser humano: a paixão e a compaixão. Na sua demanda para descobrir os motivos desta situação, acaba por conhecer a pessoa que tanto desvia o seu destino. Decide então entregar a carta pessoalmente.

⁷² Freud avisa que, na tomada de exemplos derivada de um mundo ficcional, “o estranho, tal como é descrito na literatura, em histórias e criações fictícias, merece na verdade uma exposição em separado. Acima de tudo, é um ramo muito mais fértil do que o estranho na vida real, pois contém a totalidade deste último e algo mais além disso, algo que não pode ser encontrado na vida real. O contraste entre o que foi reprimido e o que foi superado não pode ser transposto para o estranho em ficção sem modificações profundas; pois o reino da fantasia depende, para seu efeito, do facto de que o seu conteúdo não se submete ao teste de realidade. O resultado algo paradoxal é que em primeiro lugar, muito daquilo que não é estranho em ficção sê-lo-ia se acontecesse na vida real; e, em segundo lugar, que existem muito mais meios de criar efeitos estranhos na ficção, do que na vida real.” FREUD, Sigmund. **O Estranho**. London: Hogarth, 1925. (Tradução portuguesa por autor desconhecido), p.16

⁷³ SARAMAGO, José. **As Intermittências da Morte**. Lisboa: Editorial Caminho, 2006, p.13

⁷⁴ Idem, pp.145-146

Após vários encontros, a Morte começa a interessar-se por essa pessoa, até que uma noite acabam por dormir juntos. A Morte agora questiona-se, “ (...) *olhou em redor como se estivesse à procura de um lugar onde pudesse deixar a carta (...) não o fez (...) voltou para a cama, abraçou-se ao homem (...) ela que nunca dormia, sentiu que o sono lhe fazia descair suavemente as pálpebras. No dia seguinte ninguém morreu.*”⁷⁵

O facto de encarar a morte como uma entidade que se humaniza em prol dos seus interesses, é muito estranho, pelo menos se acontecesse na vida real: a Morte ultimava através de cartas; a Morte a ir de férias, suspendendo as suas tarefas; os acontecimentos derivados da ausência da Morte e como estes se exaltam numa sociedade; a Morte a apaixonar-se pela *vida*, ou seja, por um indivíduo.

Sabemos, *à priori*, que se trata de uma ficção, mas, na verdade, as ficções podem tornar-se ricas na exemplificação de determinadas situações.

A temática inicial sugere um efeito estranho provocado pela fusão do imaginário com a realidade. Esta fusão acontece, na minha opinião, ao tirar proveito de concepções da realidade comum, ao agarrar o tema da morte que, sendo “ (...) *ainda tão intenso dentro de nós e está sempre pronto a vir a superfície por qualquer provocação (...)*”⁷⁶, é um sentimento reprimido através de variadas condições. O medo da morte é, nesta obra de Saramago, trazido até nós sob a forma de estranheza e extrapolado para uma forma tão nossa conhecida, o próprio homem. Esta transladação sugere a suspensão desse medo, intrínseco ao nosso ser. O conhecimento indubitável de que a morte irá acabar por acontecer, nem que seja, segundo alguns, apenas fisicamente. Retemos então que este evento impossível de adiar, está, em Saramago, sujeito a condições que lhe são completamente adversas.

⁷⁵ SARAMAGO, José. **As Intermitências da Morte**. Lisboa: Editorial Caminho, 2006, p.214

⁷⁶ FREUD, Sigmund. **O Estranho**. London: Hogarth, 1925. (Tradução portuguesa por autor desconhecido), p.13 [Consult. 18 Set 2015] Disponível em <http://docslide.com.br/documents/freud-das-unheimliche-1919-o-estranho.html>



Figura 15. Carlos Menino. 2015. *Sem Título*.
Madeira, MDF, e outros materiais
182x220x62cm



Figura 16. Carlos Menino. 2014. *Sem Título*.
Madeira e outros materiais
192x210x62cm

Estes exemplos ficcionais pretendem levar o leitor a melhor compreender os pontos pertinentes deste trabalho-projeto, pois, ao estabelecer um paralelo entre o tema nele tratado e as referidas ficções, podemos estabelecer pontes a nível visual com o meu trabalho, que exalta uma estranheza aparente.

Interessa-nos explorar os meios e os modos que possibilitem a transladação da noção de realidade análoga para uma situação de estranheza familiar, agora em termos plásticos.

O que se pretende é uma tentativa de rutura na interpretação do objeto com o intuito de modificar o que é visualizado. Tomemos como exemplo as figuras 15 e 16. É possível, a partir da leitura visual de ambas, conhecer o objeto inicial. Isto deve-se ao facto de as características formais do objeto permanecerem reconhecíveis o bastante para que seja permitido reconhecer o que está diante de nós: identificamos a madeira; apesar da modificação e da transformação, continuamos a reconhecer a sua estrutura paralelepipedal; verificamos as portas e os espelhos; identificamos o rasgo que outrora foi suporte das gavetas. Concluimos que se trata/tratou de um armário.

Armário, segundo o dicionário Porto Editora, é um *“móvel de madeira, metal ou outro material, com prateleiras, gavetas e portas utilizado para arrumar roupa, louça, livros, etc.”*⁷⁷, e, segundo o dicionário online Priberam, é *“1. Móvel, geralmente com prateleiras, para guardar ou arrumar objetos variados. 2. Recetáculo num vão de parede, com prateleiras”*⁷⁸.

Tomemos, agora, em consideração o enquadramento da definição na condição de familiar ou de estranho. Freud afirma que o estranho provém da categoria do assustador, que remete para o velho, conhecido e há muito tempo familiar⁷⁹. Apesar de estes dois trabalhos remeterem para o familiar e conhecido, não provocarão uma sensação de assustador ou de horror.

Efetuem a descrição visual destes dois objetos, com o intuito de tentar compreender em que medida as modificações efetuadas podem provocar uma sensação de estranheza. Na Figura 16, observámos um armário que contém toda a sua estrutura de madeira, com exceção de algumas partes laterais, de trás, do tampo superior e do inferior, das duas gavetas e de algumas estruturas e prateleiras que estavam no seu interior. Verificámos ainda um corte longitudinal,

⁷⁷ *Armário* in Dicionário da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2015. [Consult. 9 Set. 2015]. Disponível em <http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/armario>

⁷⁸ *Armário* in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [Em linha], 2008-2013, [consult. 9 Set 2015]. Disponível em <http://www.priberam.pt/dlpo/armario>

⁷⁹ FREUD, Sigmund. **O Estranho**. London: Hogarth, 1925. (Tradução portuguesa por autor desconhecido), p.2 [Consult. 18 Set 2015] Disponível em <http://docslide.com.br/documents/freud-das-unheimliche-1919-o-estranho.html>

ao longo do seu eixo vertical, e a modificação da sua disposição formal, com a introdução de duas inclinações simétricas em ambas as partes.

Na Figura 15, observámos a mesma descrição, à exceção do número de cortes, das diferentes inclinações em várias partes, da inserção de um elemento laranja na sua estrutura e ainda verificamos a não existência de pés.

Estas são as características formais e plásticas que, por sua vez, catalisam a sensação de estranheza, mas não será apenas por esta acessão formal que pretendo associar os dois armários à condição de estranho. Talvez pudéssemos enunciar outras relações. Mas as que pretendemos enfatizar operam nos campos do emocional e da natureza do objeto.

“Esse estranho não é nada novo ou alheio, porem algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo de repressão (...)”⁸⁰

Podemos estabelecer uma ponte entre este pensamento e o *processo de repressão*, ou seja, partindo do pressuposto que, sendo um armário algo pessoal/íntimo pelos hábitos adquiridos de privacidade, algo que está na génese da relação com o homem e é usado para zelar/guardar/proteger os itens neles contidos. Gaston Bachelard afirma:

“O armário e suas prateleiras, a escrivaninha e suas gavetas, o cofre e seu fundo falso são verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta. Sem esses “objetos” e alguns outros igualmente valorizados, nossa vida íntima não teria um modelo de intimidade. São objetos mistos, objetos sujeitos. Têm, como nós, por nós e para nós, uma intimidade.”⁸¹

Consideremos que esta relação e as suas condições se transmutem em algo que está reprimido. O afeto que temos por este objeto é um dado adquirido na compreensão do mesmo, portanto, o reprimido é o afeto íntimo que temos com ele.

“Em primeiro lugar, se a teoria psicanalítica está certa ao sustentar que todo afeto pertencente a um impulso emocional, qualquer que seja a sua espécie, transforma-se, se reprimido, em ansiedade, então, entre os exemplos de coisas assustadoras, deve haver uma categoria em que o elemento que amedronta pode mostrar-se ser algo reprimido que retorna. Essa categoria de coisas (...) construiria então o estranho;

⁸⁰ FREUD, Sigmund. **O Estranho**. London: Hogarth, 1925. (Tradução portuguesa por autor desconhecido), p.12 [Consult. 18 Set 2015] Disponível em <http://docslide.com.br/documents/freud-das-unheimliche-1919-o-estranho.html>

⁸¹ BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p.91

e deve ser indiferente a questão de saber se o que é estranho era, em si, originalmente assustador ou se trazia algum outro afeto.”⁸²

Com a observação destes trabalhos, essa *repressão* retorna, mas para encontrar uma ausência de afeto íntimo, que será colmatada com uma *sensação de estranheza*, pois não encontramos as características às quais estamos ligados. Se por algum motivo, ainda existir alguma carga emocional, esta é negada, não por se encontrar no domínio privado mas sim no domínio público. Esta mudança de domínios irá levar-nos à nossa outra relação – a natureza do objeto.

O reforço da ideia do que era pessoal e que passa a domínio público dá-se pela mudança de estatuto do objeto que, outrora utilitário, se convertendo-se agora numa peça com uma função do espiritual, cognitivo e simbólica, inserindo-se, portanto, numa outra categoria. Esta deslocação envolve a natureza do objeto, na medida em que o seu grau de ambiguidade aumenta, ou seja, estamos perante um objeto que nos é tão familiar quanto estranho, provocando o *uncanny*.

⁸² FREUD, Sigmund. **O Estranho**. London: Hogarth, 1925. (Tradução portuguesa por autor desconhecido), p.12 [Consult. 18 Set 2015] Disponível em <http://docslide.com.br/documents/freud-das-unheimliche-1919-o-estranho.html>

1.5 -Acumulando para colecionar

“Collections are material autobiography, writer as we go alone and left behind us as our monument”⁸³

“Today, even the heavens are in precise order (...) defined the boundaries of the constellation according to fixed coordinates in the sky”⁸⁴

O ato de identificar procedimentos plásticos no processo criativo torna-se terreno fértil para a produção artística, o seu conhecimento torna-se importante para uma reflexão mais exata sobre as nossas ideias e sobre os trabalhos que efetuamos.

O meu trabalho plástico inicia-se na apropriação de objetos do mundo, utilizando-os como matéria-prima e como referente para a sua transformação. O material recolhido, resíduos de uma sociedade de consumo, é, posteriormente transformado. Ao apropriar-me destes objetos, e ao trazê-los para o contexto da arte contemporânea, faço com eles se tornem mais *plenos*, pois ficam livres da função que lhes foi imposta no momento da sua criação.

Porém, e apesar da minha recolha de materiais do mundo, eu não me coloco inteiramente no comportamento de acumulador ou de colecionador (há pontos que são semelhantes a ambos). Assim, será importante definir estes conceitos e situar onde esta condição comportamental trabalha e opera na minha produção e pensamento artísticos.

A acumulação é uma condição do ser humano, uma patologia obsessiva⁸⁵ que se manifesta na apropriação de objetos, sem uma razão lógica ou plausível. O impulso, de ordem psicológica, centra-se no acumular do maior número possível de elementos, concentrando-se apenas no todo e nunca na individualização, ou seja, em cada elemento que o constitui esse todo.

O acumulador pode acumular diversos objetos (livros; revistas; mobiliário; brinquedos; material de construção; utensílios de cozinha; lixo; ou todos estes) somente com um único propósito: aumentar o número de objetos. Todavia, para regular ou sistematizar os objetos, um acumulador não se rege por nenhuma ordem específica, nem por métodos classificativos.

⁸³ Pearce, Susan. **On Collection**. Nova Iorque: Routledge, 2005, p.272

⁸⁴ **Asterisms Gabriel Orozco’s Commission for the Deutsche Guggenheim** [Em linha]. Berlim: Art Mag, Nov. 2012, [Consult. 16 Set. 2015] Disponível em <http://db-artmag.com/en/72/on-view/asterisms-gabriel-orozcos-commission-for-the-deutsche-guggenheim/>

⁸⁵ MURÈR, Fernanda Picón. **Acumulação Compulsiva**. Artigos e Notícias [Em linha]. [Consult. 4 Set. 2015] Disponível em <http://www.ativamente.org.br/artigos-e-noticias/acumulacao-compulsiva>.

Acumular é, aqui, apenas o suprimir ou o colmatar de necessidades do indivíduo, pois os elementos recolhidos não têm propriamente uma finalidade. Ou seja, não existe nenhuma seleção.

Como a maioria dos comportamentos obsessivos, a acumulação inicia-se lentamente e desenvolve-se progressivamente.⁸⁶ O acumulador pode reagir instigado por impulsos do seu mundo particular (vivências, memórias, ...), logo, cada caso é específico. Há também casos em que o acumulador se sente na obrigação de guardar objetos especiais pensando que poderá vir a precisar deles.

Tal como o ato de acumular, o de colecionar também é uma condição intrínseca ao ser humano, embora sejam atos que divergem nas respetivas premissas e características.

Uma coleção é um grupo de itens ou objetos (ideias, objetos materiais ou experiências, ...) ⁸⁷; porém, independentemente do valor ou da dimensão do objeto, o objetivo é sempre o mesmo – a apropriação de elementos do real para a coleção. Um colecionador pretende coletar o máximo possível, de forma a acrescentar o todo, conforme o entendimento de Walter Benjamin: “ (...) *coleccionar é trazer para próximo de si algo que tem lugar e uma existência específica, é, de certa forma, apropriar-se simbolicamente do vivido.*”⁸⁸

Mas quem é o colecionador? Pode ser um cidadão ou uma instituição (i.e., bibliotecas, museus, galerias de arte, coleções privadas, entre outros), que, de acordo com seus interesses, recolhe, usando diversos processos, inúmeros objetos. Desta recolha, resulta um conjunto de objetos da mesma natureza ou de naturezas afins. Hábito, costume, característica ou peculiaridade do indivíduo, o ato de colecionar dura, por norma, bastante tempo, chegando a perdurar uma vida inteira⁸⁹.

O colecionador começa por reunir mas, ao contrário do acumulador, é seletivo, as suas coleções tendem a conter, às vezes até de forma bem hierarquizada, tudo o que tenha a ver com a sua temática. Porque os escolhe cautelosamente, os cataloga, os sistematiza e os guarda cuidadosamente (em locais adequados à sua preservação), o colecionador conhece todos os

⁸⁶ MURĚR, Fernanda Picón. **Acumulação Compulsiva**. Artigos e Noticias [Em linha]. [Consult. 4 Set. 2015] Disponível em <http://www.ativamente.org.br/artigos-e-noticias/acumulacao-compulsiva>.

⁸⁷ BELK, Russel W. “Collectors and Collecting”. In **Interpreting Objects and Collection**. Susan Pearce. Nova Iorque: Routledge, 2003, p.317

⁸⁸ ROCHEFORT, Carolin. “Reservatórios e Lineares: o desenho como anotação gráfica do vivido”. Estúdio, **Artistas sobre outras Obras**. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e Estudo em Belas-Artes, 2011. ISBN: 1647-6158. p.38. Vol.2. Nº.4

⁸⁹MURĚR, Fernanda Picón. **Acumulação Compulsiva**. Artigos e Noticias [Em linha]. [Consult. 4 Set. 2015] Disponível em <http://www.ativamente.org.br/artigos-e-noticias/acumulacao-compulsiva>.

elementos que constituem a sua coleção. Nesta, o objeto escolhido assume um lugar precioso, atribuído graças a diversos aspetos estéticos e/ou funcionais e aspetos que apelam à memória – facetas que ressaltam da esfera do objeto comum para o sobreporem aos demais.

“(...) Futher Suggest that collect items take on a non-utilitarian ‘sacred’ status. (...) Item in a collection, as we construe it, may be material objects, ideias on experience (...)”⁹⁰

De facto, os objetos de uma coleção são avaliados não apenas pela sua utilidade ou aspeto visual, mas sobretudo pelo significado que trazem ao colecionador ou à coleção. Sublinhe-se que a importância do objeto colecionável pode ser vista apenas pelo colecionador, cujas particularidades e razões, enquanto indivíduo, valorizam e justificam, aos seus olhos, o objeto como precioso.

A título de exemplo das duas práticas (acumulação e coleção), referirei algumas obras que incorporam métodos e processos do acumular e do colecionar, resultando em trabalhos plásticos. Conscientemente ou inconscientemente, estes trabalhos têm, na sua raiz, hábitos comportamentais como processos de construção numa linguagem ou mensagem.

1.5.1. – Acumular



Figura 17. Wilhelm Mundt. *Trashstone 515-574*. 2011

A título de exemplo sobre a condição de acumulação apontarei agora a série de trabalhos *Trashstones* do artista Wilhelm Mundt. Para construir esculturas, Mundt apropria-se de vários objetos provenientes de diversos locais – figura 17.

⁹⁰ BELK, Russel W. “Collectors and Collecting”. In **Interpreting Objects and Collection**. Susan Pearce. Nova Iorque: Routledge, 2003, p.317

“The Trashstones’ genesis is reminiscent of that of fossils, encased in layers of sand and mud millions of years ago. Wilhelm Mundt’s Trashstones are like modern fossils, preserving debris of our time in their interiors for a distant future.”⁹¹

As esculturas iniciam-se na recolha de objetos e detritos, num *refugo* que, tal como na demanda de um acumulador, parece não obedecer há nenhum tipo de seleção – vai desde os mais familiares aos mais distintos, em forma, cor, função, material ou tamanho, incorporando até objetos com valor biográfico. Estes objetos e detritos podem ser, entre outros: desperdício de *ateliers*; bocados de madeira; bocados de fita adesiva; partes velhas ou descartadas de esculturas; televisões; máquinas de café; objetos pessoais.⁹²

Depois da recolha, tem lugar um processo intensivo de compactação, juntando todos detritos até formar um todo, do individual ao conjunto. Com recurso à colagem e à aplicação de várias camadas de fibra de vidro, reforçadas com resina de polyester, o artista consegue uma estrutura com uma aparência amorfa, uma massa/ volume de material recolhido, estrutura cuja superfície será polida até ficar brilhante, e, por fim, estas peças são numeradas. Quando os elementos recolhidos são de metal, são enviados para uma fundição com o propósito de serem agregados num todo, a forma que a estrutura irá tomar será também decidida pelo artista e para isso, são produzidos segundo esquemas prévios.⁹³

Aqui, a diferença que verificamos, em relação à condição do acumulador, é a utilização de todo o material recolhido e a sua numeração, como se houvesse uma catalogação para cada monte; contudo, não se distingue o que o constitui. Suponho, todavia, que seja possível a existência de uma lista de materiais e objetos que constituem cada peça.

⁹¹ **Wilhelm Mundt – Trashstones** [Em linha]. ArtMag, Corporate Art – Munich RE, 2012, [Consult. 18 Set. 2015]. Disponível em <http://www.munichre.com/corporate-art/en/project/wilhelm-mundt-trashstones/index.html>

⁹² Idem

⁹³ **Wilhem Mundt** [Em linha]. In Sociate General Collection Home, Artist, MundtWilhelm. [Consult. 16 Set. 2015] Disponível em <http://www.collectionsocietegenerale.com/en/artists/5764-mundt.html>

1.5.2 - Coleção

O corpo de trabalho produzido por José Bispo do Rosário, e construído durante 50 anos num hospital psiquiátrico, é o resultado da apropriação de objetos do quotidiano que, numa tentativa de reconstruir o mundo,⁹⁴ foram transformados e viram modificadas a sua utilidade e a sua função.

A citação, “*Temos um mundo para olhar, eles são como dicionários bordados com imagens e palavras.*”⁹⁵ refere-se a vários trabalhos por ele bordados, havendo na, minha opinião, uma série que se destaca. Centremo-nos na figura 18⁹⁶: painel de tecido bordado durante os sete anos em que Bispo do Rosário se manteve confinado ao seu quarto.



Figura 18. José Bispo do Rosário. *Estandartes*. Entre 1940-1980

Este painel é um extenso trabalho de memória. Nele, o autor tentou colocar todas as suas recordações, como uma detalhada biografia sua onde podemos encontrar pequenas ilustrações, figuras, símbolos e palavras – a representação de tudo o que ele se lembrava do mundo. Num modelo semelhante a uma cartografia, e numa tentativa de registar pormenorizada

⁹⁴ Extraído a partir do documentário “**Série Vídeo – Entre Cartas**”. Fernando Gabeira. [Concult. 14 Set. 2015] Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ISt22V1U-hY>

⁹⁵ Idem

⁹⁶ Este trabalho integra uma série de peças, com o nome de Estandartes.

ordenadamente as suas memórias, José Rosário registou todos os locais onde passou, transformando, portanto, o painel numa coleção de memórias.

No quarto de José Bispo do Rosário, figurava uma vasta quantidade de objetos provenientes das mais variadas origens (material desperdiçado pelo hospital; bocados de tecido desfeitos em linhas que ele usava para bordar; jornais; objetos diversos); no entanto, todo o material usado nas suas produções provinha do seu quotidiano. Rosário organizava listas, catalogava objetos e atribuía nomes e funções aos objetos produzidos. Era um indivíduo que tinha um processo muito metódico – todos os objetos adquiridos organizados por cores, tamanhos, formas e temas possibilitando-lhe criar ou perceber o mundo que se encontrava à sua volta.



Figura 19. Imagens da coleção de Bispo do Rosário

José Rosário criou, através da sua prática de colecionador, um vínculo com o real, uma forma de representar o mundo, inculcando-lhe, pela classificação e pela organização das suas memórias e dos objetos do seu quotidiano, uma nova ordem para que este se tornasse inteligível.

Outro trabalho interessante para esta análise é a instalação, *Sandstars* e *Astroturf Costellation* de Gabriel Orozco, que resultante de duas coleções de objetos, é constituída por uma parte em escultura e por outra em fotografia.

A coleção reunida no conjunto *Sandstars* é uma série de objetos que o artista recolheu na ilha Isla Arena, Mexico⁹⁷. Ao procurar um esqueleto de uma baleia para uma exposição (*Mobile*

⁹⁷ YOUNG, Joan. **Gabriel Orozco: Asterisms** [Em linha]. Berlim: The Deutsche Bank Series at the Guggenheim, 2012. [Consult. 11 Set. 2015] Disponível em http://media.guggenheim.org/content/pdf/new_york/exhibition/orozco_transcript.pdf

Matrix), Orozco repara no inúmero material desperdiçado que tinha sido trazido pela corrente marítima. Mais tarde, volta ao local para recolher e levar o material para o seu *atelier*.⁹⁸

No caso de *Astroturf Costellation*, os objetos (entre outros: moedas; pedaços de logos de sapatilhas; partes de bolas de futebol; embrulhos de chocolate; maços de pastilhas; fios emaranhados) foram recolhidos num campo desportivo, em Nova Iorque. Segundo as palavras do artista, o erro permitia acidentes que lhe possibilitavam reparar em pequenos objetos deixados pelo homem:

*“I guess that state of mind and the accident of not catching it and looking for it, wandering around the field, throwing the boomerangs—I’m not doing it to make art. I just do boomerangs because I like boomerangs and I like the sport. But then, when you do something like that it leads you to situations that can become art afterwards”.*⁹⁹



Figura 20 - Gabriel Orozco. *Asterism*. 2012

O corpo estrutural desta instalação é composto por 2400 objetos, 1200 para cada uma das partes. Orozco colocou os objetos mais pequenos em vitrinas e os de maior dimensão no chão,

⁹⁸ Garrafas de vidro; lâmpadas; boias; ferramentas; pedras (estas eram trazidas pela a maré pois a ilha não era de formação rochosa, era formada por um banco de areia); remos; entre outros.

⁹⁹ YOUNG, Joan. **Gabriel Orozco: Asterisms** [Em linha]. Berlim: The Deutsche Bank Series at the Guggenheim, 2012. [Consult. 11 Set. 2015] Disponível em http://media.guggenheim.org/content/pdf/new_york/exhibition/orozco_transcript.pdf

num formato semelhante ao de um tapete. Esta ordem dispositiva regeu-se por tipologias de cor, material, tamanho, forma, função e familiaridade. A acompanhar esta disposição e organização foram colocados treze painéis, para cada uma das partes, com fotografias distribuídas em formato de grelhas. Em ambas as partes, os doze painéis continham fotografias de cada objeto, permitindo ao observador uma visão mais detalhada e pormenorizada, e o décimo terceiro painel continha fotografias dos locais de onde os objetos provinham.¹⁰⁰

“All that happened in this accumulation of two thousand objects and two thousand photographs definitely has a connection with many of my interests and the works I have done or am going to do. So it becomes a kind of dictionary for me, or a kind of catalogue of possibilities for me to keep exploring.”¹⁰¹

Segundo a citação de Orozco, podemos aferir que existe um processo, ordenado e seletivo, de acumulação de objetos, registados e catalogados ordenadamente. Com o resgate e com a conservação dos objetos, Orozco cria um tipo de dicionário, um catálogo de possibilidades que lhe permite continuar a explorar, e, assim, continuar subjetivando o seu mundo pessoal.¹⁰² De certa maneira, a condição de Orozco é idêntica à condição do José Bispo do Rosário, na medida em que se apropriam de objetos vulgares para compor um índice do nosso mundo, um pequeno levantamento organizado sobre o comportamento humano e a nossa civilização.

*

Estabelecendo, agora, um paralelo com a minha prática, considero-a relacionada tanto com práticas dos colecionadores como dos acumuladores; porém, e porque apenas confirmo certas semelhanças com os dois tipos de processos, coloco-me fora de ambas as definições.

A identificação com o acumulador, e conseqüente acumulação, dá-se na medida em que recorro ao que já tenho acumulado (à semelhança de armazém) para selecionar a matéria-prima; todavia, nunca acumulo por impulso. A decisão de ter mais uma peça assenta na lógica processual, que nasce de uma necessidade da prática. A título de exemplo, para testar novas composições formais, recorro, por vezes, aos objetos do meu acervo, ou seja, a minha experimentação é balizada pelos elementos à minha disposição. No entanto, e ao contrário da

¹⁰⁰ **Asterisms Gabriel Orozco's Commission for the Deutsche Guggenheim** [Em linha]. Berlim: Art Mag, Nov. 2012, [Consult. 16 Set. 2015] Disponível em <http://db-artmag.com/en/72/on-view/asterisms-gabriel-orozcos-commission-for-the-deutsche-guggenheim/>

¹⁰¹ YOUNG, Joan. **Gabriel Orozco: Asterisms** [Em linha]. Berlim: The Deutsche Bank Series at the Guggenheim, 2012. [Consult. 11 Set. 2015] Disponível em http://media.guggenheim.org/content/pdf/new_york/exhibition/orozco_transcript.pdf

¹⁰² **Gabriel Orozco: Asterisms** [Em linha], New York: Guggenheim Museum, 2012. [Consult. 16 Set. 2015] Disponível em <http://www.guggenheim.org/new-york/exhibitions/past/exhibit/4775>

do acumulador, a minha persistência no ato de acumular é breve/efémera, os elementos acumulados não se mantêm no meu acervo – vão sendo substituídos.

A minha proximidade ou afinidade com o colecionador reside apenas no colecionar, no reunir objetos de uma determinada tipologia. O meu colecionar processa-se da seguinte forma: os objetos que entram na tipologia pretendida, aqueles a que atribuo um valor precioso, são os que eu modifico – a partir deles construo um objeto. Contudo, e desvirtuando uma das premissas do colecionador, ao integrar estes objetos numa peça, eu estou, de certa forma, a *fixá-los*, a *imortalizá-los*, mas nunca na sua forma original.

CAPÍTULO II – Processos e Práticas de Agir

2.1 – Seleção de Objetos

O trabalho que tenho vindo a desenvolver propõe uma nova abordagem escultórica a objetos utilitários de outro tempo, evocativos de um dia a dia que passou e que, portanto, exprime ausência. Pelo exposto se verifica que esta abordagem não parte do pressuposto de que o objeto escolhido irá manter a sua função; na verdade, o que me interessa é, mantendo a sua memória, dar ao objeto uma nova configuração formal.

A seleção dos objetos sobre os quais decido atuar, acontece por acaso, e a este acaso chamo *acidente*, metáfora que decido escolher para caracterizar algo que acontece inesperadamente. Na realidade, esses *acidentes* são encontros que acontecem no dia-a-dia, no(s) momento(s) em que me deparo com um objeto que me desperta uma atenção muito especial.

Quando observamos um objeto, este pode retribuir o olhar e, quando esse olhar nos olha de volta, são desencadeados sentimentos, conceitos, memórias e emoções, que impelem à materialização plástica (explorarei esta ideia mais à frente).

O meu trabalho parte sempre da auscultação das formas que remetem o objeto ao seu tempo de fabrico, formas agora vistas como obsoletas/desatualizadas, mas que se inscrevem na memória coletiva.

A natureza do meu processo criativo assenta na apropriação, na modificação e na transformação de objetos que existiram noutras realidades, noutros quotidianos, transportando-os e experimentando-os no contexto da arte contemporânea, por outras palavras: reconstruir o já feito e devolvê-lo, numa nova proposta, à nossa realidade.

Na reconstrução de um objeto não artístico (que, no passado, teve uma função específica) com o fito da produção de imagens na arte contemporânea, potencia-se novas leituras para esse objeto. No entanto, por muito que o objeto sofra uma alteração formal e conceptual, a sua não descaracterização total permite o seu reconhecimento e alude à memória espaço-temporal do indivíduo e do coletivo.

A minha escolha de um objeto assenta em múltiplos fatores, não obedece a nenhum padrão, ou seja, não aplico qualquer regra no momento da recolha, apenas hábitos que podem ser compreendidos pela semelhança do seu procedimento, e os quais consigo identificar.

No entanto, torna-se importante tentar explicar o porquê de os objetos que apropriado serem objetos utilitários datados, e, embora uma explicação exata seja, quiçá, impossível, atentarei em Andrei Tarkovski que, no seu livro *Esculpir o Tempo*, menciona o relato de um jornalista soviético, Ochinnikov, sobre o Japão.

“Considera-se que o tempo, per se, ajuda a tornar conhecida a essência das coisas. Os japoneses, portanto, têm um fascínio especial por todos os sinais de velhice. Sentem-se atraídos pelo tom escurecido de uma velha árvore, pela aspereza de uma rocha ou até mesmo pelo aspeto sujo de uma figura cujas extremidades foram manuseadas por um grande número de pessoas. A todos esses sinais de uma idade avançada eles dão nome de saba, que significa, literalmente, ‘corrosão’. Saba, então, é um desgaste natural da matéria, o fascínio da antiguidade, a marca do tempo, ou pátina. Saba, como elemento do belo, corporifica a ligação entre arte e natureza.”¹⁰³

A minha escolha de objetos datados é como a “saba” desta citação – trabalhar o tempo enquanto matéria. Porém, num mundo onde a tipologia e a diversidade dos objetos é quase infinita, o meu trabalhar o tempo centra-se e apropria-se de um pequeno território – o objeto utilitário e funcional.

Apesar de não representarem o corpo humano, estes objetos implicam a sua medida física: são feitos pelo homem e para o homem, em resposta às suas necessidades. Nesta linha, podemos aventar que a relação entre o ser humano e o objeto é a função destes, quer dizer, uma interpretação da capacidade e da necessidade do homem.

Apropriar-me destes objetos para os converter numa linguagem plástica parece ser uma explicação bastante apelativa para o desenvolvimento do meu trabalho artístico. Ao deambular por lugares onde encontro objetos utilitários datados (feiras de velharias; casas abandonadas; lojas de antiguidade; lugares que fornecem produtos de segunda mão, ...), tendo a deparar-me com objetos que me despertam curiosidade, que, como atrás mencionei, provocam o *acidente* – porque me devolvem o meu olhar.

¹⁰³ TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o Tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p.66

Este interesse despertado pelo objeto pode ser um desencadeamento cognitivo, ou seja, a ativação, por esse objeto, de uma ou de várias memórias. A propósito, George Didi-Huberman fala-nos de uma ausência e um reconhecimento:

“Devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre para um vazio que nos olha, que nos diz respeito e, em certa sentido, que nos constitui, (...) de um simples plano ótico, que vemos, uma potência visual que nos olha na medida precisamente em que aciona o jogo, (...) um trabalho do sintoma em que àquilo que vemos subjaz (e remete para) um trabalho de perda. Um trabalho do sintoma que afeta o visível em geral e o nosso próprio corpo.”¹⁰⁴

Esta ausência (ou vazio) reside em nós, mas dela só temos percepção quando esse objeto “nos olha”, quando ele aciona um sintoma de perda relativamente a uma memória que nos chega incompleta. Logo, quando olhamos para um objeto e este, como um espelho, nos devolve o olhar, sentimos um vazio interior, um vazio ativado dentro de nós, que é preenchido por uma memória da infância (ou de outro tempo). Quando esta situação ocorre, experimentamos um interesse involuntário pelo objeto.

As nossas vivências far-nos-ão, entre outras coisas, acumular experiências, desenvolver aptidões, modificar e aprimorar a nossa visão estética, num crescimento que virá a desempenhar um papel significativo nas nossas escolhas de objetos. Nestas escolhas, a aparência formal ou design do objeto pode constituir o fator decisivo, ou seja, se o objeto me agrada, vou certamente olhar para ele *com outros olhos*. Por vezes, e não menos importante, o material pode levar-me a escolher ou a desistir do objeto, mesmo que outro fator tenha tido influência sobre mim.

A minha seleção de objetos é também influenciada por questões práticas, das quais apresento apenas algumas.

Por norma, só trabalho com objetos de madeira. Todas as peças por mim desenvolvidas foram sempre transformadas a partir da sua estrutura de madeira, mesmo que tenham outros elementos. Isto deve-se ao facto de a madeira ser um material que, além de durável, é, pelas suas qualidades naturais, fácil de trabalhar. Todavia, se a parte estrutural do objeto tiver uma grande parte de derivados da madeira (contraplacado laminado; contraplacado compensado; aglomerados de madeira, etc.), tendo a não me apropriar desse objeto.

¹⁰⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que nós vemos, O que nos olha**. Porto: Dafne, 2011, pp. 11-14

No meu processo de construção do objeto (que analisarei no próximo subcapítulo), necessito de uma matéria que suporte tensões, cortes, colagens e outros meios para agregar diversos materiais, não que estes derivados não sejam eficientes no suportar desses processos, porque o são, mas, dados os locais onde os adquiro (e que já mencionei), estes materiais não vêm nas melhores condições e, amiúde, deterioram-se rapidamente. Como não disponho de poder financeiro para adquirir objetos em bom estado de conservação, tenho de ser cuidadoso com os objetos em que decido trabalhar. Isto dito, há que considerar o custo do objeto também como um dos fatores cruciais na minha escolha.

Escolha onde a dimensão dos objetos é um fator a ter em conta. Trazer objetos de grandes dimensões até ao *atelier* não é uma tarefa fácil e, além disso, tenho que gerir o espaço de que disponho para produzir e armazenar os meus trabalhos.

Em suma, quando esboço um projeto (através de ideias ou de outros trabalhos desenvolvidos por mim), vou à procura de um objeto em concreto, mediando sempre as ofertas que surgirem e a integração do objeto no trabalho.

2.2 – Pressupostos metodológicos da prática artística

O objetivo deste subcapítulo pressupõe integrar e esclarecer o leitor no que concerne o meu *modus operandi*, descrevendo os pressupostos metodológicos relativos à prática artística.

Na minha prática, existem processos operativos idênticos em todos os trabalhos; no entanto, há trabalhos que possuem algumas diferenças – explicá-las-ei aquando da apresentação desses trabalhos.

Para começar esta descrição, devo elucidar que existem dois processos distintos no meu modo de atuar, os quais remetem para os aspetos formais e conceptuais das peças que aproprio. No primeiro grupo, as peças foram construídas a partir de um único objeto (o que não significa que o use por completo, poderá haver partes dele que eu excludo, por questões conceptuais ou por não as considerar elementos plástica e formalmente interessantes). No segundo grupo, as peças são constituídas por vários objetos e elementos que não aproprio (estes, por norma, são elementos estruturais e formais que também integro nas peças).

2.2.1 - Peças construídas a partir de um único objeto

Habitualmente, quando um objeto chega ao meu atelier, necessita de uma limpeza.

Num primeiro momento, executo uma limpeza superficial – retirar o pó, teias de aranha, alguma sujidade ou algumas partes que se encontram podres. O tempo despendido nesta atividade permite-me começar a pensar nas potencialidades plásticas e formais com que poderei vir a trabalhar.

Num segundo momento, atuo a um nível mais profundo. Toda a superfície do objeto é lixada, nunca descaracterizando totalmente as suas marcas temporais. Conforme afirmo no subcapítulo 2.1 – *Seleção de Objetos*, um dos fatores que me leva a selecionar o objeto é o interesse de uma *patine*, marca de uso e de tempo, quiçá faria sentido conservá-la, mas, como disse José Croft, “Sem destruição não há criação.”, “Primeiro tem de haver morte para que haja as sementes que talvez floresçam e tragam uma nova primavera.”¹⁰⁵. Estas afirmações pretendem reforçar a ideia

¹⁰⁵ RATO, Vanessa. **É preciso caminhar, ir por cima dos pedregulhos** [Em linha]. Ipsilon-Público, 2014, atual. Out. 2014 [Consult. 20 Set. 2015]. José Pedro Croft em entrevista com Vanessa Rato

de que, regra geral, uma coisa nasce da destruição de outra coisa – o aproveitamento de chapas já gravadas, a destruição do desenho original; um objeto antigo que se modifica para nascer um outro novo objeto. José Gil diz-nos que:

“ (...) esculpir o tempo como se não fosse ele o autor, faz do processo inverso de esculpir - a destruição natural da matéria trabalhada – o próprio meio de criar. É por esta inversão de inversão que os objetos se adensam como uma representação forte: porque são representações de representações que as negam enquanto tais.”¹⁰⁶

O facto de retirar as marcas não significa que o objeto deixe de ser representado como veículo para um outro tempo. Mais do que isso, torna-se um ato, um gesto, não só de limpeza mas uma relação que adequa às contingências da forma e da matéria. Este segundo modo de limpeza, por vezes demorado, permite criar uma certa afinidade com o objeto e, também, percebê-lo melhor: a forma de construção, as tensões, as fragilidades, as possibilidades de intervenção.

Em *Caminhos da Escultura Moderna*, Rosalind E. Krauss afirma, relativamente ao trabalho de Henry Moore, que este tinha uma sensibilidade alerta¹⁰⁷, ou seja, “ (...) *cada material, afirmou Moore, tem suas qualidades próprias e individuais. Apenas quando o escultor trabalha diretamente, quando há uma relação ativa com o seu material, é que este pode tomar parte em dar forma à uma ideia.*”¹⁰⁸

Estas “*qualidades próprias e individuais*” dizem respeito às demarcações próprias e visíveis de um bloco de madeira, de um bloco de mármore ou de granito, as quais, através de uma análise detalhada, se tornavam *mapas* que o artista seguia: “*Os veios do mármore, as estrias do calcário ou os nódulos da madeira tal como formada na natureza, tornaram-se os mapas que os instrumentos de entalhadura de Moore seguiam.*”¹⁰⁹ No meu trabalho para além das características próprias do material intervenho sobre maneira a compreensão de como o objeto foi construído pelo artesão, quais as técnicas usadas no sentido de terminar como as poderei usar no sentido plástico de construção de objetos escultóricos.

¹⁰⁶ GIL, José Pedro. «**Sem Título**» - **Escritos sobre Arte e Artistas**. Lisboa: Relógio D'Água, 2005, p.173

¹⁰⁷ KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p.174

¹⁰⁸ Idem, p.174

¹⁰⁹ Ibidem, p.174



Figura 21. Carlos Menino. 2014. *Sem título*.
Madeira
194x135x135cm

Originalmente, a peça (figura 21) era uma mesa de cozinha ou de uma sala de jantar. No seu estado original apresentava, em toda a sua estrutura, sinais evidentes de uso, entre eles: a madeira estava gasta, continha inscrições na superfície e algumas partes começavam a apodrecer. O tempo tinha deixado a sua marca no objeto.

Adquiri-o porque, além de ser barato, não se encontrava em muito avançado estado de deterioração, o que permitia poder trabalhar nele. A minha escolha deste objeto prendeu-se com a sua funcionalidade original – ele fora uma mesa expansível e, por isso, continha peças que se articulavam.

Ao objeto original, associei, olhando-o, possíveis exercícios de geometria descritiva: a mesa fazia lembrar um *Duplo Plano Ortogonal*. Após algumas ideias e esboços, decidi modificar a mesa aplicando algumas das regras de geometria.

Ao rebater um dos planos, verifiquei que este passava a configurar com as cotas a negativo, de acordo com o plano oposto. Apliquei esta ideia ao objeto através de um corte longitudinal, ao longo do seu eixo central, desta maneira fiquei com duas partes idênticas. Numa das partes, decidi retirar os tampos (almofadas), deixando assim a estrutura visível e reforçando a ideia de que esse plano rebatido se encontra, agora, a negativo quando confrontado com o outro, pois, na outra parte, não efetuei nenhuma modificação estrutural.

Apesar desta nova configuração formal, verifiquei ainda que conseguia associar este novo objeto à peça original. É através desta associação, do que nos é familiar, que vem a sensação de estranheza (como explicado no subcapítulo 1.3 – *Estranho familiar*). Ou seja, a minha ideia inicial levava apenas para uma alteração formal, mas, depois desta concretizada, cheguei ao conceito *uncanny*, que irei trabalhar e desenvolver na maioria do meu trabalho.

Posso ainda comparar este grupo de trabalhos com o trabalho de Nuno Sousa Vieira, *X-Office for a Sculpture* (pp. 21-24), na medida em que este artista se apropria dos elementos do espaço e, através do processo subtrativo, modifica e transforma os elementos em questão. Em síntese, não há, aqui, um acréscimo de outros elementos na instalação, e o mesmo acontece com este grupo de trabalho em que opero num só objeto.



Figura 22. Carlos Menino. 2014. *Sem título*.
Madeira e papel
125x95x86cm

A peça da figura 22 surge de uma série de trabalhos desenvolvidos no segundo ano da licenciatura (figuras 23 e 24). Nessa altura, eu fiz umas esculturas a partir de objetos que tinha em casa, de diferentes naturezas mas todos provenientes do quotidiano. Estas esculturas têm por premissa a ideia de que uma coisa nasce de outra coisa contem uma certa ideia de “forma em formação”, tema que se tornará importante no meu pensamento artístico.

Nesta linha de pensamento, o papel é, nestas peças, compreendido apenas como elemento plástico e conceptual que traduz a ideia de que uma coisa nasce de outra coisa, facto que resulta numa relação simbiótica entre o objeto e o papel – este novo material cresceu em torno do objeto.



Figura 23. Carlos Menino. 2013. *Sem título*
Madeira e papel
25.x53.8x41.6cm



Figura 24. Carlos Menino. 2013. *Sem título*
Ferro e papel
22.8x36.2x37.5cm

Apesar de incorporar outro elemento nesta peça, o seu desenvolvimento não parte do mesmo pressuposto do grupo de trabalhos em que junto vários objetos para formar uma nova peça.

Os objetos apropriados das figuras 23 e 24 permaneceram intactos: não houve necessidade de os tratar e as suas formas não sofreram nenhuma alteração. A eles acrescentei o novo material – papel de cenário. Decidi o local para começar a colocar o papel, fixei-o nesse local, com cola branca, e depois comecei a enrolá-lo; desta maneira, o papel começou a ganhar a forma do sítio escolhido, ampliando assim uma parte do objeto.

A peça da figura 22 desenvolveu-se sobre esses pressupostos. O objeto apropriado é um banco. Comecei por tratar a madeira, limpando-a e lixando-a, depois coloquei o papel no centro do tampo. A decisão do local a fixar o papel não tem a ver só com questões plásticas, mas também com uma das premissas já apontadas: retirar a função do objeto. Durante o processo, apercebi-me de que o objeto seria mais eficaz se crescesse em altura. Construí uns pés maiores, para substituir os originais, conseguindo assim uma melhor relação física entre o objeto e o observador.



Figura 26. Carlos Menino. 2015. *Sem título*.
Madeira, MDF, e outros materiais
182x220x62cm



Figura 25. Carlos Menino. 2014. *Sem título*.
Madeira e outros materiais
192x210x62cm

Nestas peças (figuras 25 e 26), utilizei o meu processo habitual de limpeza, com a exceção da peça do lado esquerdo, na qual não tratei a parte interior, reforçando, desse modo, o diálogo entre duas matérias com níveis diferentes de tempo, gesto e memória.

Posteriormente, desmontei e voltei a montar as peças, em várias combinações, estudando as diversas possibilidades de reconfiguração. Retirei as partes laterais, as gavetas, as partes de cima, de baixo e de trás da peça, reduzindo-a ao mínimo essencial.

O retirar de algumas partes do objeto permite que toda a sua massa fique visível, ou seja, permite observar o seu interior, possibilitando que a sua estrutura interna seja compreendida como parte estruturante da obra e que o observador compreenda melhor as modificações.

Depois de experimentar várias reconfigurações, decidi fazer um corte longitudinal, ao longo do eixo vertical. Após cortar o objeto a meio, no caso da figura 25, dei uma inclinação, proporcional em ambos os lados, e, na figura 26, apliquei vários ângulos e inclinações, em cada um dos lados. A tensão criada por estes cortes e ângulos intensifica uma sensação de leveza e de desequilíbrio. Ao experienciar o objeto, a força gravitacional é sentida pelo nosso corpo. Os espelhos,

elementos constituintes dos objetos, mantiveram-se, sofrendo as mesmas modificações da estrutura e obedecendo aos mesmos cortes, ângulos e tensões.

Estabelecendo, agora, um paralelo com o trabalho de José Pedro Croft (cf. pág. 11) e comparando a semelhança do uso do espelho, considero que as características definidas para as minhas peças adquirem o mesmo carácter exploratório e reflexivo. No entanto, com a disposição colocada em diversos ângulos, o espelho acentua ainda mais a percepção de um espaço dividido e intensifica a sensação da força gravitacional, desconstruindo também a relação tridimensional que temos com o espaço.

Durante o processo de construção da peça da figura 26, aconteceram alguns erros, nomeadamente nos ângulos e em alguns cortes. Ao invés de tentar retificar o erro, resolvi assumi-lo, colocando-o no meu trabalho. Na minha tentativa de colocar o erro visível, decido incorporar, nesse local, um material diferente, *Valchromat*¹¹⁰, introduzi, assim, um novo elemento na sua estrutura. Foi esta a primeira vez que utilizei um elemento de uso industrial.

Se até então o erro era sempre corrigido, agora é identificável. Ao nível plástico, com a introdução deste novo elemento, justaposto com os materiais originais, é potenciado o diálogo entre ambos. Também os conceitos em torno da memória e da sua ausência se adensam, no assumido contraste de materialidades e plasticidades, estabelecido pelas dicotomias de: velho e o novo; manuseado e ausência de uso; doméstico e industrial, entre outros.

2.2.2 - Peças construídas a partir de vários objetos

Ao falar das minhas peças construídas a partir de um único objeto, analisei as ideias, os métodos e processos de alguns dos meus trabalhos, porém, nesta parte, não o irei fazer, porque este grupo incorpora todas as minhas práticas processuais, desenvolvidas até este momento, e uma diferente, que se situa no meu processo de construção da peça. Se, até aqui, o meu trabalho permitia um reconhecimento do objeto inicial; nestas peças, há portanto um afastamento em relação ao referente: identificamos apenas elementos que nos são familiares.

Nos trabalhos em que utilizo apenas um objeto, demarco um processo subtrativo ao reduzir fisicamente a peça ao seu mínimo, porém, quando trabalho com vários objetos, há um processo

¹¹⁰ Trata-se de um painel de fibras de madeira, com cor em toda a espessura, em que as fibras são coloridas individualmente, impregnadas de corantes orgânicos e ligadas entre si por uma resina especial que confere ao *Valchromat* características físico-mecânicas únicas. Este material destina-se à indústria da construção.

de adição, uma soma que é corporizada por elementos com funcionalidades próprias do nosso cotidiano, sobrepondo elementos e objetos até que estes sejam convertidos numa outra entidade, desvirtuando a sua própria natureza.

E se, até aqui, havia uma necessidade de união com o objeto, através do seu tratamento, neste grupo, a apropriação de objetos acontece de uma maneira diferente. Apesar de haver sempre uma limpeza superficial, agora não procedo ao tratamento total da sua superfície e, em alguns casos, não há nenhuma intervenção. Ao agrupar vários objetos (de naturezas, formas, cores, tamanhos, materiais, funções e tempos diferentes), potencio os contrastes entre materialidades, de plasticidade e de conceitos. Consigo ainda, através destas composições, explorar o conceito de *uncanny*, pelo agrupar de vários elementos diferentes.

A leitura da peça é quebrada na medida em que são agrupadas várias partes de outros objetos, em que podemos reconhecer os elementos; no entanto, eles são compreendidos como formas inacabadas, destacando assim um aspeto simbiótico e um afastamento do referente (a exemplo da peça de Roy McMakin's, *Refrigerator, table, shelving unit* – p.17).

Nestes objetos, há ainda outro elemento comum: o vidro. Pela sua materialidade, o vidro transmite um aspeto finalizado à peça, talvez por estarmos habituados, no nosso dia-a-dia, a ver objetos através deste material (i.e., em montras de lojas; objetos colocados em molduras; em museus e galerias; em fotografias; nos nossos aparelhos domésticos; ...). Este material introduz novas hipóteses e possibilidades plásticas na transformação, na disposição e no discurso sobre o meu trabalho.

Na verdade, considero que, com o uso do vidro, é introduzida, no objeto, uma carga simbólica pois o vidro coloca os elementos que estão atrás dele, como “ (...) *espécimes biológicos guardados numa redoma de vidro (...)* ”¹¹¹, uma *redoma* cuja intenção é, na minha opinião e à semelhança das caixas de Joseph Cornell, conservar um objeto precioso. Além disso, os elementos inseridos neste ambiente fechado, adquirem, tal como acontece nas caixas de Cornell, o mesmo grau de importância e um apuramento da imagem.

¹¹¹ KRAUSS, Rosalind E. **Os caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 154



Figura 27. Carlos Menino. 2015. *Sem título*
Madeira, vidro e ferro
110x78x28cm



Figura 28. Carlos Menino. 2014. *Sem título*
Madeira e vidro
110x48x13cm



Figura 29. Carlos Menino. 2015. *Sem título*
Madeira, ferro e vidro
82x78x22cm



Figura 30. Carlos Menino. 2015. *Sem título*
Madeira, ferro e vidro
186x99x26cm



Figura 31. Carlos Menino. 2015. *Sem título*
Madeira, pano-cru, ferro e vidro
220x150x180cm

Tomemos, como exemplo, a peça da figura 28, constituída por diferentes partes de dois móveis. O retirar uma gaveta de um armário, que eu tinha adquirido numa feira de velharias, e o juntar duas portas que pertenciam a um móvel de cozinha, criam uma composição formal que convoca memórias de vários objetos, com tempos diferentes para a mesma situação. Mas esse retorno vem incompleto, há uma ausência, na medida em que o espetador absorve vários indicadores para uma possibilidade real e, portanto, a sua totalidade pode ser encarada como um embuste, como algo que não se vê.

Ao trabalhar com vários fragmentos de objetos, como se tratasse de módulos, acrescento outros materiais, reunindo tudo numa peça. Com este novo tipo de abordagem processual, necessito por vezes de juntar ou de construir formas que não eram provenientes do registo habitual das minhas apropriações. Em sequência, sempre que necessito de acrescentar uma forma ou de construir uma estrutura para um objeto, recorro ao *Valcromat* ou outro material. Estes novos materiais permitem também modificar a abordagem anterior, de modo a enriquecer a variedade formal e plástica dos objetos.

Disso é também exemplo o trabalho da figura 31. Para começar a construção, apropriei-me da base de um aparador. A partir das dimensões da sua base, construí uma estrutura de ferro, com, aproximadamente, 1.80 metro de altura e 1.30 metro de comprimento, para servir de apoio a uma placa de gesso colocada no seu topo e que, por sua vez, segura uma estrutura em pano-cru que desce até ao nível do chão, trespassando a peça entre o vidro e a base do objeto.

Verificamos, aqui, alterações ao meu processo, porque, ao apropriar-me de um fragmento de móvel, construo modelos que se agregam simbioticamente, propondo numa nova linguagem plástica, semelhante à ideia do trabalho da figura 22 – um objeto nasce e que se agrupa a outros. Desta maneira, o objeto base pode ser compreendido como a pedra angular das peças.

Outro aspeto importante é a forma como exibo algumas destas peças. Em vez de as colocar no chão, há uma deslocação para a parede. Pelo carácter, formas e dimensões dos objetos, decido colocar e experimentar a peça noutra parte do espaço expositivo. Dado que não tenho intenção de estabelecer nenhuma comparação com a pintura, a deslocação pode ser entendida como uma necessidade de melhor observação e de leitura dos objetos. Estes assim o pediam, pelos seus tamanhos, forma, natureza, e também pela sua interpretação conceptual, com o intuito inusitado de colocar um objeto onde não se encontra habitualmente.



Figura 32. Carlos Menino. 2015. *Sem título*
Tábuas de Madeira
Instalação, Site-specific

“Ao longo dos últimos anos, a escultura de JPC tem vindo a deslocar-se de uma tónica no objeto escultórico, ou seja, no que está perante nós como uma entidade, para uma tónica na relação com a arquitetura que escapa sempre ao carácter físico dos materiais e das peças, para se centrar no processo percetivo do espetador, sempre inconcluído. (...) Assim, quando estamos perante uma escultura de Croft, a percepção do espaço em torno, a relação entre interior e exterior e a própria noção de escala e peso são produzidas de uma forma alterada, como se fosse máquinas percetivas.”¹¹²

O *site-specific*, figura 31, desvia-se do que tem sido o meu percurso até agora. As minhas peças tinham um carácter de objeto escultórico, efetuando uma deslocação de um objeto de design para o campo escultórico, campo do qual esta instalação é um desvio, com o intuito de ir ao encontro da arquitetura envolvente.

Este trabalho é realizado sobre uma ideia de construção por módulos, ou seja, por múltiplos objetos idênticos. Num dos meus percursos deambulatórios, encontrei, numa fábrica abandonada, inúmeras tábuas de madeira. Estas tábuas, de uso na indústria cerâmica, serviram como prateleiras para secar peças em chacota (encontramos ainda em algumas tábuas o vestígio deste uso). O pertinente, nestes objetos, não são as suas características plásticas e individuais, mas o seu conjunto, a sua potencialidade no ato de construção.

Ao pensar na maneira de trabalhar este conjunto de elementos, decidi construir formas partindo das suas dimensões e características. Durante a experimentação, reparei que podia agrupá-las sem usar nenhum meio agregador¹¹³, visando construir um objeto – colocando apenas uma tábua em cima de outra, pela distribuição de peso conseguia que estas ficassem equilibradas e seguras.

Este trabalho torna-se relevante, devido à sua escala e à sua ocupação espacial. No seguimento da sua construção, através da força que a peça ia exercendo à medida em que crescia, denotei com o meu corpo que, ao estar à minha altura, ela se entendia como um objeto - uma escultura. No entanto, ao elevar-se desse ponto, deixava de ser um objeto para dar a sensação de ser uma estrutura arquitetónica, isto é, à medida que esta peça ultrapassava, em altura, o meu corpo, deixava de ser autónoma para se tornar parte do espaço envolvente.

Pelas suas características formais, a peça apresenta um formato semelhante ao espaço que ocupou ao ser exibida, sugerindo a ideia de que os limites da estrutura eram semelhantes aos limites de uma edificação.

¹¹² SARDO, Delfim. **Visão em Apneia**. Lisboa: Athena, 2011, p.233

¹¹³ Pregos, cola, entre outros.

Conclusão

Início esta dissertação apresentando alguns artistas que desenvolveram, no seu corpo de trabalho, o uso de objetos do quotidiano, e fi-lo porque o assimilar das intenções e do resultado estético, que esses artistas concretizaram nas particulares situações pareceram-me importantes, enquanto referência teórica e prática, para sustentar esta dissertação. Referir essas referências particulares tornou-se relevante na medida em que me ajudaram a melhor clarificar as ideias que tento materializar no meu trabalho, permitindo-me, assim, uma maior lucidez.

A presente dissertação, *Objeto do quotidiano resgatado*, convoca a ideia de uma apropriação de objetos do mundo real, provenientes do mundo tangível da nossa cultura ocidental. Na verdade, obtenho a minha matéria-prima no quotidiano de objetos disponíveis, recolho esses objetos e fragmentos específicos com o propósito de os modificar, fazendo uso de uma linguagem plástica essencialmente escultórica.

Face à minha prática escultórica (e ao conjunto de interesses que lhe subjaz), levantaram-se duas questões (sumamente analisadas no subcapítulo 1.2. *A arte e o design*) que julgo terem sido pertinentes no balizar das ideias correlacionadas a esta temática. No entanto, não considero estas ideias demasiado relevantes, tanto para o meu corpo de trabalho como para o meu pensar (embora o seu conhecimento e a minha consciência delas contribuam ativamente para o meu “percurso escultórico”), na medida em que o meu trabalho se insere no campo da escultura e as minhas problemáticas não são do campo do design, apesar de este campo me ser proveitoso como matéria-prima. De facto, é a partir da forma do objeto apropriado que as operações plásticas surgem, anulando por completo a função utilitária daquele. Ainda assim, ao criar, no objeto, novas linguagens interpretativas, estas podem manter o reconhecimento utilitário anterior – há um afastamento do referente, mas este não deve ser contundente, pois a sua descaraterização total levar-me-ia para um campo que não me interessa, por enquanto, trabalhar.

Interessa-me, sim, que exista um, ou algum reconhecimento do referente, porque, ao apropriar para modificar, eu construo uma nova forma de expressão num objeto que, *per se*, já era conhecido e, portanto, passível de ser reconhecido. Logo, é minha intenção que o observador, através das suas memórias, compreenda este novo objeto. Sublinhe-se que, da modificação que imponho no objeto (ou seja, as várias modificações plásticas que nele

executo: cortes, tensões, retirar de partes, acrescentar outros objetos, ...), pode ressaltar uma sensação de estranheza que deriva do que é familiar – *uncanny*.

É meu pressuposto que cada objeto suscita e estabelece uma ligação com o observador, e, nessa medida, a sua transformação torna-se importante – uma tentativa de compreender qual a relação que temos com ele, bem como o afeto que se pode revelar numa tradução da nossa vivência.

Contudo, para transformar objetos é fulcral que eles existam e que nos seja permitido agir sobre eles, para tal, busco-os em, entre outros, feiras e lojas de velharias e vou acumulando-os. Apesar de, no meu caso, ter como propósito uma finalidade plástica, o ato de acumular pode ser compreendido como uma necessidade para equacionar a supressão dos trabalhos a serem executados. Há uma necessidade de ir acumulando numa tentativa de colecionar fragmentos do nosso mundo. Desta maneira, procede-se a uma investida de selecionar objetos que me despertam interesse, ainda que numa forma (utópica) de fazer durar o que me rodeia. Talvez seja *saba*¹¹⁴, este tipo de interesse que se auxilia da memória e do que vejo – um resgate de elementos do mundo.

Nesta dissertação, e porque não é minha pretensão chegar a conclusões definitivas, o meu interesse desenvolve-se em articulações de ideias e conceitos num campo tridimensional, estando eu ciente de que é através do desenvolvimento de determinadas práticas de trabalho que as problemáticas se materializam. Por outras palavras, quanto mais se investiga mais dúvidas e possibilidades se podem adicionar ao trabalho plástico e, com estas, se cria ou recria novas formas de *pensar* e *ver* o mundo, diversificando-o e, quiçá, enriquecendo-o com o nosso olhar e com as nossas mãos.

¹¹⁴ Vide citação 103, pág. 59.

Bibliografia

- ARENDR, Hanna. **The Human Condition**. Chicago: University of Chicago Press, 1998, p.94
- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p.91
- BELK, Russel W. "Collectors and Collecting". In **Interpreting Objects and Collection**. Susan Pearce. Nova Iorque: Routledge, 2003, p.317
- BURROUGHS, William. **A Revolução Electrónica**. Lisboa: Nova Vega, 2010
- COLLINGS, Judith. **Sculpture Today**. London: Phaidon, 2007, p.120 – 126
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que nós vemos, O que nos olha**. Porto: Dafne, 2011, pp. 11-14
- FREUD, Sigmund. **O Estranho**. London: Hogarth, 1925. (Tradução portuguesa por autor desconhecido). [Consult. 18 Set 2015] Disponível em <http://docslide.com.br/documents/freud-das-unheimliche-1919-o-estranho.html>
- GIL, José Pedro. «**Sem Título**» - **Escritos sobre Arte e Artistas**. Lisboa: Relógio D'Água, 2005, p.173
- KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p.6-157
- LONDON, Jack. **O Apelo da Floresta**. Lisboa: Relógio D'Água, 2009
- MOURÃO, José. "O Poder das Palavras". In **A Revolução Electrónica**. William Burroughs. Lisboa: Nova Vega, 2010, pp.7-12
- MUNARI, Bruno. **Artista e Designer**. Lisboa: Edições 70, 2004
- _____. **Design as Art**. London: Penguin Books, 1971, p.25
- Pearce, Susan. **On Collection**. Nova Iorque: Routledge, 2005, p.272
- RAY, Man. "One Hundred Objects of my Affection". In **The Object**. Antony Hudek. Cambridge: The IMT Press, 2014, p.166
- READ, Herbert. **Escultura Moderna: Uma História Concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p.58 – 65

ROCHFORD, Carolin. "Reservatórios e Lineares: o desenho como anotação gráfica do vivido". Estúdio, **Artistas sobre outras Obras**. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e Estudo em Belas-Artes, 2011. ISBN: 1647-6158. p.38. Vol.2. Nº.4

SARAMAGO, José. **As Intermittências da Morte**. Lisboa: Editorial Caminho, 2006

SARDO, Delfim. **Visão em Apneia**. Lisboa: Athena, 2011, p.233

SCHWARZ, Dieter [et all]. **Pedro Cabrita Reis: Fundação**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006, p.12-17

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o Tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p.66

WEB

Asterisms Gabriel Orozco's Commission for the Deutsche Guggenheim [Em linha]. Berlim: Art Mag, Nov. 2012, [Consult. 16 Set. 2015] Disponível em <http://db-artmag.com/en/72/on-view/asterisms-gabriel-orozcos-commission-for-the-deutsche-guggenheim/>

CAISSOTTI, Miguel. **Pedro Cabrita Reis Fundação** [Em linha]. Lisboa: Arte Capital, 25 Jul. 2006. [Consult. 20 Ago. 2015] Disponível em <http://www.artecapital.net/exposicao-58-pedro-cabrita-reis-fundacao>

Design ≠ Art: Functional Objects from Donald Judd to Rachel Whiteread [Em linha]. Nova Iorque: Smithsonian's Cooper-Hewitt, National Design Museum, Out. 2004. [Consult. 12 Set. 2015] Disponível em <http://www.interiorsandsources.com/article-details/articleid/4114/title/design-art.aspx>

Gabriel Orozco: Asterisms [Em linha], New York: Guggenheim Museum, 2012. [Consult. 16 Set. 2015] Disponível em <http://www.guggenheim.org/new-york/exhibitions/past/exhibit/4775>

MURËR, Fernanda Picón. **Acumulação Compulsiva**, Artigos e Notícias [Em linha]. [Consult. 4 Set. 2015] Disponível em <http://www.ativamente.org.br/artigos-e-noticias/acumulacao-compulsiva..>

RATO, Vanessa. **É preciso caminhar, ir por cima dos pedregulhos** [Em linha]. Ipsilon-Público, Out. 2014 [Consult. 20 Set. 2015]. Disponível em <http://www.publico.pt/culturaipylon/noticia/sem-destruicao-nao-ha-criacao-primeiro-tens-que-destruir-para-depois-teres-a-possibilidade-de-criar-ou-preciso-caminhar-ir-por-cima-dos-pedregulhos-1674423>

SILVÉRIO, João. **Movimento assimétrico: Dois Desenhos, Uma Escultura José Pedro Croft** [Em linha]. Lisboa: Appleton Square, 2012. [Consul. 19 Set. 2015]. Disponível em http://www.appletonsquare.pt/exposicoes/josepedrocroft/press_ipc.html

Objectology-Design and Art: Exhibition on Contemporary Art and Design Through Objects [Em linha]. Korea: National Museum of Modern and Contemporary art, 2015. [Consult. 13 Set. 2015]. Disponível em <http://www.mmca.go.kr/eng/exhibitions/exhibitionsDetail.do?exhId=201406090000085&menuId=101000000>

Extraído a partir do documentário “**Série Video – Entre Cartas**”. Fernando Gabeira. [Consult. 14 Set. 2015] Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ISt22V1U-hY>

Wilhelm Mundt – Trashstones [Em linha]. ArtMag, Corporate Art – Munich RE, 2012, [Consult. 18 Set. 2015]. Disponível em <http://www.munichre.com/corporate-art/en/project/wilhelm-mundt-trashstones/index.html>

Wilhem Mundt [Em linha]. in Societe General Collection Home, Artist, MundtWilhelm. [Consult. 16 Set. 2015] Disponível em <http://www.collectionsocietegenerale.com/en/artists/5764-mundt.html>

YOUNG, Joan. **Gabriel Orozco: Asterisms** [Em linha]. Berlim: The Deutsche Bank Series at the Guggenheim, 2012. [Consult. 11 Set. 2015] Disponível em

http://media.guggenheim.org/content/pdf/new_york/exhibition/orozco_transcript.pdf

<http://www.kunsthalle-lissabon.org/index.php?/ongoing/01-nuno-sousa-vieira/> [Consult. 6 Out. 2014]

<http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/>

<http://www.priberam.pt/dlpo/armario>

Índice de Imagens

Figura 1. Vladimir Tatlin, 1915. Corner Relief	9
Figura 2. Marcel Duchamp, 1917. La Fontaine.....	10
Figura 3. Man Ray, 1921. Presente	11
Figura 4. Joseph Cornell, 1943. Untitled (Pharmacy).....	13
Figura 5. José Pedro Croft. Sem Título (Exposição: “Dois Desenhos, uma Escultura”, Appleton Square, Lisboa, Outubro 2012.)	14
Figura 6. Diferenças entre artista e designer, segundo Bruno Munari, em <i>Artistas e Designers</i> . 2015 (Texto em anexo).	17
Figura 7. Scott Burton, 1982. Settee	18
Figura 8. Roy McMakin's. Refrigerator, table, shelving unit. 2000	18
Figura 9. Joe Scanlan. Nesting Bookcase.1989 (Esq. Exibida galeria, Dir. Exibida habitação)	18
Figura 10. Kunsthalle Lissabon (Espaço original)	18
Figura 11. Nuno Sousa Vieira. Hole for wall(Details). 2009	18
Figura 12 - TZARA, Tristan. In Caminhos da Escultura Moderna . Rosalind E. Krauss. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 127	18
Figura 13. Pedro Cabrita Reis. A Fundação (Detail). 2007	18
Figura 14. Pedro Cabrita Reis. A Fundação (Detail). 2007	18
Figura 15. Carlos Menino. 2015. Sem Título.	18
Figura 16. Carlos Menino. 2014. Sem Título.	18
Figura 17. Wilhelm Mundt. Trashstone 515-574. 2011	18
Figura 18. José Bispo do Rosário. Estandartes. Entre 1940-1980	18
Figura 19. Imagens da coleção de Bispo do Rosário	18
Figura 20 - Gabriel Orozco.Asterism. 2012	18
Figura 21. Carlos Menino. 2014. Sem título.....	18
Figura 22. Carlos Menino. 2014. Sem título.....	18
Figura 23. Carlos Menino. 2013. Sem título.....	18
Figura 24. Carlos Menino. 2013. Sem título.....	18
Figura 25. Carlos Menino. 2014. Sem título.....	18
Figura 26. Carlos Menino. 2015. Sem título.....	18
Figura 27. Carlos Menino. 2015. Sem título.....	18
Figura 28. Carlos Menino. 2014. Sem título.....	18
Figura 29. Carlos Menino. 2015. Sem título.....	18
Figura 30. Carlos Menino. 2015. Sem título.....	18
Figura 31. Carlos Menino. 2015. Sem título.....	18
Figura 32. Carlos Menino. 2015. Sem título.....	18

Anexo

<p>Artista é autor de obras únicas ou raras. Produz e elabora trabalhos, produzindo de um modo pessoal, ou seja tem um estilo próprio. Exprime-se através de uma linguagem subjetiva (capta através de estímulos o que absorve do mundo). Trabalha para si e para uma elite.¹¹⁵ Quando um artista tenta trabalhar como designer, faz sempre de forma subjetiva, tende a mostrar o objeto com uma linguagem própria, ou seja, quer que o objeto produzido conserve e transmita a sua essência.¹¹⁶ Existem duas categorias bem definidas que subdividem a produção artística. Estas são, a arte aplicada e a arte pura. Bruno Munari, entende que a arte aplicada é definidora do quando o artista produz um objeto que irá servir um fim idêntico a um objeto comum, ou seja este tem origem numa adaptação a funções práticas de formas pré-existentes na mente e no estilo do artista.¹¹⁷ Enquanto a arte pura é a apresentação do mundo pessoal do artista, que se traduz em todas as formas atualmente existentes de manifestação artística. Afirma que os elementos¹¹⁸ apropriados pelo artista são sempre peças raras e feitas pelo autor, mesmo que não modifique o elemento apropriado.¹¹⁹ Tende a conjugar o seu trabalho com uma dimensão filosófica, social, política, religiosa e moral.¹²⁰ Ignora se a sua intenção no objeto é transmitida ao observador.¹²¹ Tem métodos processuais que são só dele e que podem permanecer em segredo.¹²² A obra de arte é quase sempre sustentada pela crítica de arte.¹²³ O artista trabalha no seu <i>atelier</i> e não se preocupa com o público que irá observar a sua obra.¹²⁴</p>	<p>Designer é dotado de um sentido estético e trabalha para a comunidade. Não dá importância a execução manual, a única peça produzida manualmente é o protótipo. O seu trabalho não é pessoal, mas de grupo, ou seja, este pode ser autoral, mas destina-se à produção de consumo e não para às elites. A sua intenção é tentar produzir da melhor forma possível, objetos de uso comum, utilizando os materiais mais convenientes e técnicas mais adequadas, visando a forma final do objeto, ao que Bruno Munari define por estética da lógica.¹²⁵ O designer não tem a intenção de produzir peças únicas e não recorre a categorias artísticas para catalogar a sua produção. Em termos plásticos não tem uma visão pessoal do mundo, tem métodos que permitem resolver problemas de um determinado projeto.¹²⁶ Os objetos criados não tem outras interpretações a não ser as que são inerentes às funções a que devem corresponder, além disso pretendem que a mensagem sugerida seja compreendida de imediato e sem equívocos.¹²⁷ Ao inventar novos objetos, para novas e reais necessidades, podem desta maneira aumentar um certo tipo de mercado.¹²⁸ A apresentação pública dos objetos de design, implica que estes sejam acompanhados pelo respetivo manual de utilização.¹²⁹</p>
---	--

¹¹⁵ MUNARI, Bruno - **Artista e Designer**, Lisboa: Edições 70, 2004, p.25

¹¹⁶ Idem, p.32

¹¹⁷ Ibidem, p.33

¹¹⁸ Como elementos subentende-se que o artista poderá utilizar qualquer que seja o tipo de objeto.

¹¹⁹ MUNARI, Bruno (2004). *Artista e Designer*. Lisboa: Edições 70, p.33

¹²⁰ Idem, p.34

¹²¹ Ibidem, p.36

¹²² Ibidem, p.44

¹²³ Ibidem, p.83

¹²⁴ Ibidem, p.106

¹²⁵ Ibidem, pp.21-30

¹²⁶ Ibidem, p.33

¹²⁷ Ibidem, p.36

¹²⁸ Ibidem, p.39

¹²⁹ Ibidem, p.88

