

O que ainda não é pó: Plástiguel

Mestrado em Artes Plásticas

Componente Escrita da Tese

Telmo Silva

2018/ 2019

Orientação: Célia Ferreira; Philip Cabau

Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha - Politécnico de Leiria

Resumo

Este texto, que é parte integrante do trabalho de dissertação do mestrado em artes plásticas, reflete o percurso teórico e prático desenvolvido na criação de um trabalho artístico de instalação no interior de uma fábrica de plásticos em ruínas. Os processos e operações que caracterizam esta instalação constituem uma alegorização da materialidade da realidade testemunhada nessa fábrica abandonada, um espaço de produção industrial de plásticos em ruínas, a Plástiguel. Isto ocorre através de uma releitura desta realidade, das sucessivas ações no próprio espaço de trabalho, de operações de apropriação artística e da passagem dos objetos, agora artísticos, do ateliê para o espaço expositivo. O intuito deste processo foi fundir, na instalação final, a produção industrial com a produção artística, manipulando plasticamente as matérias ‘sobrantes’ da fábrica (estrutura e produção) e os objetos produzidos por operários no tempo ativo da fábrica. A instalação torna-se assim, ao mesmo tempo, representativa e subversiva dos dois tipos de mercado: o dos objetos com valor de uso produzidos em série, e o objeto de arte, singular e que funciona à distância que a contemplação requer. Procuro, nesta operação, questionar o valor de troca comum aos dois mercados.

O trabalho parte de uma experiência/ação pessoal dirigida a mostrar que a elevação de um objeto (integrando neste caso uma ruína industrial) a objeto de arte contém a potência subversiva do “valor de troca”, tornando visível uma realidade precisa: que fazer corresponder os materiais e os objetos da cultura material, bem como a força do trabalho humano exclusivamente a parâmetros económicos não constitui mais do que uma ideologia.

Palavras-chave: Objeto industrial / Objeto de arte, Mercado, Ruína, Classificação, Apropriação, Alegoria

Abstrat

This text is an integral part of the master's thesis dissertation work and it mirrors the theoretical and practical developments that attended the creation of an art installation work inside a ruined plastics factory. The operations that characterize this process constitute an allegorization of

the materiality that defined the reality I've witnessed in this ruined factory, an old industrial facility for the making of plastics named Plástiguel. Through a revisiting of this factory, the successive actions that happened in the workspace itself, a large number of actions concerning artistic appropriation and also through the transference of objects, now in the art realm, from the factory to the studio to the exhibition space, the purpose of this process was to merge, in the final installation, industrial and artistic production —handling the 'leftover' plastic materials of the factory (the objects made by the factory's workers when the facility was open. The installation thus becomes simultaneously a representation and a subversion of these two types of market: that of the use-value objects industrially manufactured, and the singular art object requiring a contemplation framework. In this operation I thus seek to question the exchange value common to both markets.

This work was born from a personal experience / action aimed at showing that the promotion of an object (belonging, in this case, to an abandoned factory) to an art object contains the subversive power of the “exchange value”, and makes visible a something that's very clear: to measure things and objects of material culture — and also the strength of human labor — exclusively by economic standards, is but ideology.

Keywords: Industrial object / Artistic abject, Production, Market, Ruin, Classification, Appropriation, Allegory

Índice de Imagens¹

Fig.1 - Plástiguel; árvore que cresceu à sombra.	Pág.13
Fig.2 - Plástiguel: Sobras de plástico.	Pág.15
Fig.3 -Fotos de coisas que fazia às escondidas no trabalho.	Pág.21
Fig.4 - Plástiguel: Sítio escolhido para o ateliê.	Pág.23
Fig.5 - Plástiguel: Primeiros objetos trazidos para o ateliê.	Pág.23
Fig.6 - Plástiguel: Primeiros objetos trazidos para o ateliê.	Pág.24
Fig.7 - Plástiguel: Primeira intervenção sobre objetos da ruína no ateliê fábrica.	Pág.24
Fig.8 - Plástiguel: Última intervenção no ateliê-fábrica-ruína industrial.	Pág.25
Fig.9 - Transporte de objetos Leiria/Caldas da rainha.	Pág.25
Fig.10 - Piso do ateliê antes de ser ‘demolido’.	Pág.26
Fig.11 - Piso do ateliê depois de ser ‘demolido’.	Pág.26
Fig.12 - Pilha de madeira durante o processo de ‘demolição’.	Pág.26
Fig.13 - Objeto encontrado durante a documentação da ‘demolição’.	Pág.26
Fig.14 - John Berger, Modos de Ver, 1972, p.100.	Pág.31
Fig.15 - Pôr do sol por uma porta nas alturas da ruína.	Pág.42
Fig.16 - Estudo para instalação.	Pág.53
Fig.17 - Estudo para instalação 2.	Pág.53
Fig.18 - Erased de Kooning Drawing,1953. Robert Rauschenberg.	
https://www.sfmoma.org/essay/erased-de-kooning-drawing/	Pág.56
Fig.19, 20, 21, 22, 23, 24 - The Coral Reef, 2000. Mike Nelson.	
https://www.tate.org.uk/art/artworks/nelson-the-coral-reef-t12859#3	Pág.58, 59

¹ [Todas as imagens a que não são atribuídas créditos são do autor do texto]

Fig.25 - Hot Balls, 1992. Tom Friedman.

Pág.61

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/50/Hot_Balls_%28Tom_Friedman%29.jpg

Fig.26 - Spiderman Atelier, 1996. Martin Kippenberger.

Pág.62

https://s3.amazonaws.com/contemporaryartgroup/wp-content/uploads/2008/12/multiple_023.jpg

Índice

Resumo	3
Índice de Imagens	5
Índice	6
Introdução	8
1ª PARTE: na fábrica	11
1.1 - Plástiguel	11
1.2 - Uma como outras fábricas do nada	16
1.3 - O artista-operário e o trabalhador clandestino	20
1.4 - Objectos e mercadoria	28
1.5 - Hipercapitalismo e Consumo	31

2ª PARTE: na instalação	36
2.1 - Um espaço para novos objetos	36
2.2 - Ruína	38
2.3 - Instalação, apropriação e alegoria	42
2.4 - Circulação de mercadorias e obras de arte, trabalhadores e artistas.	44
Conclusões	68
Bibliografia	71

Introdução

Este projeto é uma ação num espaço industrial em ruínas que se materializa numa instalação. A instalação resulta da ocupação do espaço e apropriação dos objetos de uma fábrica de plásticos, a Plástiguel.

No ano de 2015, ano em que isto começou a acontecer, lidava com uma série de dúvidas em relação ao futuro. A ideia de pintar estava colada na parte de trás da minha cabeça, mas como lidava com problemas de autoestima, por não ser auto-suficiente, por sentir que o que fazia era ‘nada’, e ao ‘nada’ que fazia entregava as minhas vísceras com seriedade, fui atraído para a ‘fábrica’ com uma espécie de gozo/sátira, por um pôr em causa o mundo do trabalho, o sistema capitalista, o processo mágico da transformação em dinheiro. Pensei como posso produzir um trabalho atual a partir do passado, que sirva para pensar e representar o presente e para pensar o futuro. O que pode ser mais atual do que a máquina económica do capitalismo que destroça a população com dinheiro imaterial. O que pode ser mais atual do que o que nos acompanha ao longo de décadas?

Procuro estabelecer um diálogo entre os objetos do trabalho (da fabricação) e os objetos de arte. Este diálogo atravessa muitos momentos da história de arte ao longo do séc.xx. Será que vale a pena continuá-lo? Não sei, mas sentia-me atraído por aquele espaço e pelas suas possibilidades. O meu interesse nesse momento era extrair daquele lugar um fragmento alegórico de um objeto de arte, tendo como conteúdo uma parte da ‘fábrica’ ou objetos produzidos por operários num meio industrial, subvertendo na minha ação como artista aquele espaço e dando aos objetos produzidos noutra tempo um caráter de dupla voz. Objetos que sob a forma de ruína revelam um lado paradoxal do sistema, que está protegido pela codificação abstrata: a transformação de trabalho e matérias em valor económico. Sinto que o caráter de dupla voz que a ruína mostrava é reforçado pelo conceito de alegoria (Buchloh, 1982).

Uma vez na fábrica, rendido à ruína abandonada, o interesse começou a ser conhecer o espaço, descobrir os vestígios de cada compartimento e imaginar através deles... Houve um processo arqueológico de pesquisa e de arquivo. O conhecimento do espaço, com 5 pavilhões, um

de 5 andares, com anexos, e depois os vários encontros com os objetos dos diferentes espaços, resultou quase num jogo, um jogo poético de combinações. Era um jogo estético que resultou na recolha/ arquivagem num espaço com potencial para trabalhar, foi nesse espaço que criei o ‘ateliê’ da ‘fábrica’.

Quis criar um trabalho singular a partir de um meio de produção em série, pondo em causa os códigos de valores; ético, moral/legal e ilegal com a ocupação e apropriação/confiscação num espaço interdito; a subversão do valor de uso através do ato de confiscação e de subtração de sentido, de um olhar ‘cru’ sobre os objetos; e a subversão do valor de troca, trazendo de volta objetos produzidos por operários, recolhidos como fragmentos de uma ruína e apresentando-os objeto de arte, objetos em que o valor de uso se transforma em distância e o valor de troca como objeto singular e como questionar intelectual se altera.

Esta instalação funciona como alegoria ao mundo da produção industrial, à produção artística, à produção de valor de troca, sendo apenas a materialização da minha experiência naquele espaço, num exercício discursivo-espacial-estético que é poético para o espectador, onde a subversão de valores é um elemento intrínseco.

O texto que se segue resulta das leituras paralelas à reflexão sobre o meu trabalho. Descrevo na 1ª parte, de forma breve, a fundação da Plástiguel e o seu enquadramento económico e político, o espaço concreto, as primeiras experiências enquanto operário/artista na fábrica. As primeiras reflexões sobre a introdução à mercadoria. Este ponto apoia-se quase literariamente no capítulo ‘O Fetichismo da Mercadoria e o seu Segredo’ de Karl Marx.

A análise do modo de produção industrial e a vontade da produção artística, a diferença entre trabalho e ação, entre trabalhadores, produtos do trabalho, artistas e objetos de arte, os diferentes tipos de valor associados a ambos. Necessidades e liberdades. O reconhecimento do valor das coisas mais comuns como as mais necessárias e efémeras, o valor das coisas mais inúteis à

sobrevivência, mas religiosamente conservadas, a transformação de objetos comuns em relíquias: foram (re)vistos através da leitura do texto “Trabalho, obra e ação” de Hannah Arendt .

Na 2ª parte reúno as reflexões sobre a instalação, introdução à ruína, à alegoria e aos códigos abstratos da produção de mercadorias e valores, o lado paradoxal e alegórico que a ruína atribui ao espaço. Descrevo o modo como procurei entrelaçar o espaço da fábrica com o espaço da arte, de modo a que a ruína, enquanto objeto nostálgico, pudesse ser repensado de modo crítico. Exponho as influências e a circulação de ideias que legitimam a instalação, fazendo referência a artistas que trabalham próximos dos conceitos de apropriação e a alegoria, mostrando deste modo como a circulação de ideias é acompanhada pela circulação das mercadorias, trabalhadores e artistas

Esta instalação funciona como alegoria ao mundo da produção industrial, à produção artística, à produção de valor de troca, sendo apenas a materialização da minha experiência naquele espaço, num exercício discursivo-espacial-estético que é poético para o espectador e onde a subversão do valor é um elemento intrínseco do meu discurso artístico.

1ª PARTE: na fábrica

1.1 - Plástiguel

Este trabalho tem como centro uma fábrica em ruína, a Pástiguel, Fábrica de Plásticos de S.Miguel, situada em Colmeias, que esteve em funcionamento entre 1957 e 1982. Desde essa altura até ao início deste projeto a fábrica foi crescendo em ruína.

As primeiras fábricas de plásticos inauguradas em Portugal foram a SIPE (Sociedade Industrial de Produtos Elétricos) e a Nobre & Silva, a partir da campanha de sensibilização “o pé descalço” nos anos 30 (Callapez, 2000, p. 200). O país criado pelo Estado Novo desenvolveu-se ao sabor dos interesses económicos : calçar, educar, catequizar. Outras fábricas de plástico foram surgindo...

As infraestruturas mínimas de um país europeu tardaram a chegar. A luz elétrica chegou à freguesia de Colmeias em 1949². Sensivelmente sete anos e meio após ter sido inaugurada a eletricidade em Colmeias, foi fundada a fábrica de plásticos Plástiguel³.

Porque importa uma fábrica em ruína numa aldeia portuguesa? Para mim o contexto histórico da fábrica importa e não importa. Não importa porque o passado dos objetos, que vou re-criar, nada tem a ver com o que eles são agora, e porque tal como Richard Prince eu gosto de tratar o que eles foram como um material maleável, ou seja sem passado, ou pintar de branco por cima do passado, mostrá-los no presente, ter a capacidade de lançar um novo olhar sobre eles. Não importa quando me vejo como um artista a quem interessa apenas a força estética dos materiais e dos objetos. Mas por outro lado o contexto histórico da fábrica é importante. A partir do contexto histórico eu posso criar uma narrativa em torno do trabalho, inseri-lo num sítio realista ou num espaço mais ou menos fantasioso. Não consigo saber muito sobre a história da Plástiguel, a não ser

² “Finalmente fez-se luz em Colmeias e evocou-se a obra de Salazar. Um extenso texto de reportagem, publicado a 23 de junho de 1949, em ‘O Mensageiro’, descreve como a cerimónia da inauguração da energia elétrica em Colmeias decorreu no dia 19 de junho.” (Santos, 2018, p.97)

³ “Fundação da Plástiguel de 31 de Janeiro de 1957. A sociedade Plástiguel - Fábrica de Plásticos de São Miguel, Lda., teve a sua escritura publicada em ‘O Mensageiro’ de 16 de Fevereiro de 1957. Ibidem. p.115

pela boca do povo e por documentos que encontrei e a partir dos quais posso deduzir coisas, ou pelo clima de ditadura da época, pela cultura, que acho que se reflete nos objetos produzidos.

No encerramento do I Congresso Industrial Português de Outubro de 1933, Salazar discursou, como nos diz Elvira Callapez (2000, p. 203) citando :

“Fez-se com brilho a Exposição Industrial: diante do esplendor com que se mostrou aqui a produção industrial portuguesa, muitos que a desconheciam inteiramente ou a supunham em grande atraso, tiveram de render-se à evidência de um trabalho honroso, em via de progresso, na quantidade, na variedade e na perfeição. Um sopro de fé, de confiança, de optimismo, animou por esse facto o mundo do trabalho.”

Na década de 30 Portugal ainda era um país sem indústria, agrícola e artesanal. “Vivia-se em condições de pobreza e o mundo capitalista chegou com a promessa de um futuro mais estável para os trabalhadores e para a economia do país.” (Callapez, 2000, p. 203) .

Nasci em Leiria em 1989 e vivo em Colmeias: a fábrica em ruínas e a criação artística estavam no caminho.

Porque me interessa a fábrica? Interessa-me porque, tal como as mercadorias nela produzidas, foi lhe subtraído o sentido, ela passou a ser disfuncional. A fábrica remete para o fim para que foi construída, mas já não pode ter esse sentido, o que encontrei nela foram os seus restos mortais, evidências do que se fazia em cada sítio da fábrica, vestígios de objetos, meios de produção, secções de diferentes tarefas. Um ambiente fantasma, desértico, onde a natureza se foi sobrepondo à construção do homem.

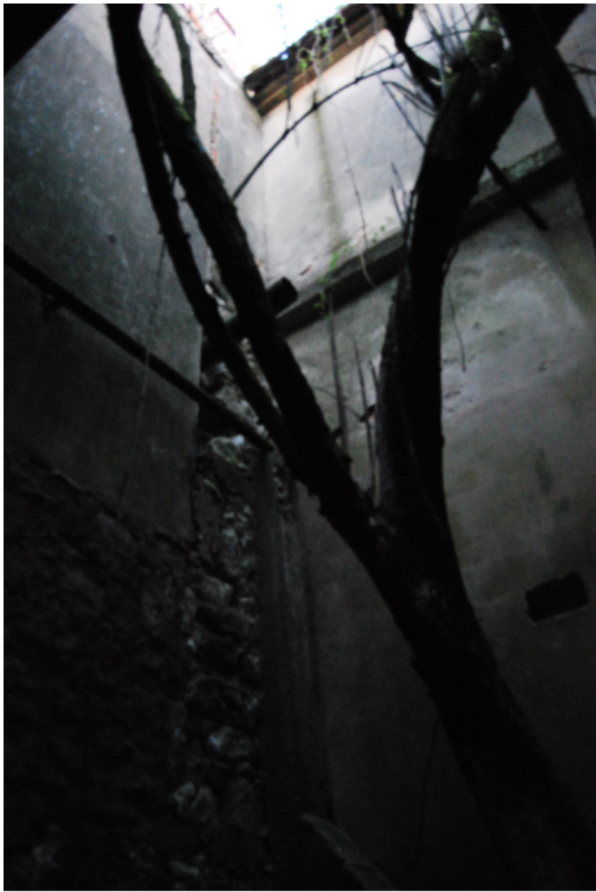


Fig.1 Plástiguel; árvore que cresceu à sombra. 15-11-2015

A fábrica importa por ser um meio e uma evidência de onde se ajudava a produzir o ‘hieróglifo social’⁴ que é o valor de troca das mercadorias. Importa por ser um espaço industrial, enorme e vazio de pessoas, mas repleto de coisas produzidas por pessoas e máquinas, remete para um lado arqueológico de descoberta de uma civilização, mas que é recente.

A fábrica importa pelas sensações, estar envolvido pelo espaço desperta-me os sentidos, a visão e o olfato principalmente, o tato e a audição, por trabalhar de forma ilegal e estar alerta por ser propriedade privada, espaço interdito. Mas é a precessão do espaço, das coisas do espaço que me interessa; é através da visão que sou enredado pelas sensações, pelo assombro e depois pelo

⁴ O termo de Marx, “hieróglifo social”, desenvolve-se atribuindo um valor humano aos objetos. Conforme o objeto satisfaça as necessidades humanas, conforme o valor atribuído pelos humanos às matérias primas vindas da natureza e pela atividade humana aplicada nelas, é lhes atribuído um preço, um valor monetário definido por humanos. Um valor que é determinado pela quantidade/ qualidade das matérias e o trabalho do humano. Ou seja um valor que é uma invenção humana e que nunca pode ser justo. (Marx,1867, vol. I. Secção 4)

maravilhamento, só depois de ver e sentir é que se torna mais fácil para a mente pensar e trabalhar com aquela realidade⁵. A fábrica importa porque contém um real interdito, porque me abriu portas para a criatividade, para a fantasia e para a ação.

Na Plástiguel, o modo de produção já não é, para mim, perceptível. Não restaram máquinas, nem muitas outras coisas que teriam feito parte dos meios de produção, alguns dos pavilhões já se encontravam praticamente vazios. Ouvi relatos sobre o modo de trabalho, como o processo de encher os silos com a matéria prima que iria encher os moldes. Quem desenformava os moldes tinha uma caneta para apontar o número de peças e uma navalha para cortar as sobras das peças, as sobras eram reaproveitadas, normalmente das sobras fazia-se plástico preto ou cinzento (o que me lembra pintura).

⁵ À semelhança do que Maria Filomena Molder (Ortega y Gasset, 1996, p.8-9) diz sobre a maneira como Mandelstam percebe o modo de ver os quadros. “O olho é um animal nobre, mas obstinado, teimoso; diante de uma tela, dessas telas que Mandelstam acaba de ver, temos, diz ele, de fazê-lo mergulhar em água gelada. Num primeiro momento em que se recebe o choque, nada deve amortecê-lo, a temperatura corpórea dos olhos ainda não se harmonizou com a do quadro e a íris não conseguiu acomodar-se. Mal se atinja esse equilíbrio, pode passar-se à segunda estação. Agora, o que está à nossa espera é um trabalho de paciência, de limpeza, restaurar o quadro, despojá-lo de sua velha casca, da sua camada tardia e bárbara, que o liga a toda a coisa que possa ser vista sob o sol, pondo em relevo a forma, tentando pô-la em realce e multiplicando o seu tesouro por meio de violências sensuais, de que os olhos tomam conta como se fossem pára-choques. Por intermédio das reações ácidas mais subtis, eles elevam o quadro a um fenómeno de segregação interior e o quadro deixa de ser uma percepção exterior. Sendo que o que distingue o quadro da natureza, é que ele se organiza sem perda, nem resto (também aqui se prova o travo desumano ou antinatural). A terceira e última etapa começa no momento em que a partir da confrontação visual, cerimonial, com a intenção, o olho viajante remete à consciência as suas letras de crédito: estabelece-se nesse momento uma conversação fria, qualquer coisa como um segredo diplomático.”



Fig.2. Plástiguel: Sobras de peças de plástico. 1-3-2016

Isto na zona de produção, depois havia uma oficina para camiões, a parte de escritório onde se tratava das encomendas e faturas, o escritório dos ‘designers’ que desenhavam as peças e moldes. Em cima, por baixo do escritório havia um cais para carregar os camiões e descarregar (penso que para descarregar fosse noutro pavilhão, mas não tenho a certeza). Os objetos produzidos eram guardados no sótão, por cima dos escritórios ao lado do escritório do patrão. Os horários eram 24/7 por turnos. A fábrica não parava de funcionar. Parece-me que pelo culto religioso e pela época, devia de parar pelo menos no Natal e na Páscoa.

De início a fábrica interessava-me por ser um meio de produção, e eu queria ser uma máquina a produzir objetos de arte como objetos da fábrica, que iam sair da fábrica para a escola. (Queria que dum sítio onde se produzia em série, saíssem objetos singulares, feitos à mão,

procurava paradoxos.) Era como se eu voltasse a ligar a ignição da fábrica, para produzir em série com o que restava dela .

Queria trabalhar na fábrica, mas inverter-lhe o sentido.

A fábrica serve, entre outras coisas, para me lembrar da impermanência das coisas e para me alertar de que por vezes podemos estar a dar demasiada atenção a coisas superficiais.

A fábrica é relevante para me lembrar que a classe operária é a que se cansa mais e é a que ganha menos. Eu fiz por me cansar na fábrica, carregando as mais diversas coisas de um lado para o outro, puxando pelos meus limites físicos, a aventurando-me onde não podia estar, pisando as tábuas podres nas alturas. Ficar a suar e sair todo sujo. Não quis passar por lá para ver apenas o que existia, ou fazer um filme a mostrar o escuro das escadarias e o pó sobre as coisas, ou as árvores que cresceram dentro da fábrica (não tinha sido má ideia...) mas quis tentar sentir o que sentia um trabalhador da fábrica.

1.2 - Uma como outras fábricas do nada

Uma ‘fábrica de nada’ tem a ver com o facto de a produção de valor ser abstrata e com os trabalhadores a produzirem uma coisa que gera muito mais dinheiro do que o que eles recebem pelo tempo e pela força que empregam no trabalho. Uma ideia do vazio que está na substituição do valor de uso pelo valor de troca.

Os trabalhadores quando fazem um trabalho em série, eles próprios se tornam máquinas, que funcionam apenas como uma extensão da máquina, o objeto perde a função ou o significado devido à repetição interminável dos mesmos gestos diários. Aprende-se uma técnica que se automatiza, mas que se desprende do objeto produzido, do saber fazer e da parte do artesão que produz um objeto de início ao fim, que tem a capacidade técnica, mas também o domínio do pensamento em torno do objeto, podendo melhorar ou mudar as formas e funções por iniciativa própria.

É a tal segmentação do trabalho, para aumentar a produtividade, que no fundo torna os trabalhadores mais vulneráveis, mais facilmente descartáveis para as empresas. Quando se trabalha numa fábrica que produz em série, nenhuma das pessoas da fábrica sabe fazer uma peça de início ao fim. Todas as relações de valor são abstratas. Como é que se calcula a força de trabalho de uma pessoa cujo o trabalho é: Hei! Pára isso que estás a fazer, agora vai fazer aquilo... esta coisa agora é mais urgente... solda isto, vai lavar o chão, faz a contagem do material em stock.... etc. e etc.... Uma pessoa que só dá ordens não gera lucro direto com o trabalho, não produz produtos, ele põe as pessoas a trabalhar, mas é a força delas que lhe paga o ordenado. (Talvez seja também um segmento dessa máquina abstracta que é a empresa em si.) Não há uma fórmula certa para calcular o valor justo do ordenado de nenhum dos trabalhadores.

Neste trabalho pensei em diferentes tempos: O tempo de produção da Plástiguel (1957/1982), o tempo em que a fábrica esteve inativa (1982/2017/18). O tempo dos objetos. No tempo atual, nos dias de hoje. Hoje podemos rever, com maior distância no tempo, os comportamentos humanos face aos objetos e a mudança total que isso traz à vida social⁶.

Do fim do feudalismo à era hiperindustrial há um tempo que é importante para compreender a adaptação do indivíduo ao uso dos objetos. Como é que a solução de uma necessidade se transforma em novas necessidades? Como é que as novas necessidades vem subdividir os indivíduos em grupos? Os humanos tornar-se-ão mais distantes entre si por estarem subdivididos em grupos devido ao uso dos objetos? Quero com isto questionar se o uso dos objetos muda a linguagem das pessoas e os seus interesses, logo se os objetos podem aproximar ou distanciar as relações entre pessoas?

Hoje: Como é que as necessidades deixam de ser as de criar os meios para garantir a subsistência, para passarmos a tentar salvar o planeta? Passar de garantir a subsistência a ter necessidade de outras coisas, que são hobbies ou coisas superficiais, mas que parecem essenciais, e

⁶ “Somente porque erigimos um mundo de objetos a partir do que a natureza nos dá e construímos um ambiente artificial na natureza, protegendo-nos assim dela, podemos considerar a natureza como algo “objetivo”. Sem um mundo entre os homens e a natureza haveria movimento eterno, mas não objetividade.” (Arendt, 2005, p.184)

que fazem as pessoas sofrerem se não as tiverem, ou sentir uma extrema satisfação por as ter e poder usar, ou indiferença por ter e pouca satisfação ao usar. É relativo, mas ansiedade e depressão são doenças cada vez mais comuns, serão fruto do sistema? Hoje o sistema é feito para funcionar a três velocidades, ‘classe alta com lucros que se multiplicam à velocidade da luz, uma média para o consumo e manter a máquina a funcionar, e uma terceira que é esgoto’, como é dito no filme ‘A Fábrica do Nada’⁷.

Quando o labor fazia parte dos ciclos da natureza e servia para a sobrevivência humana, a fabricação começava no tempo livre, quando a sobrevivência estava garantida.⁸ Na idade moderna a fabricação ocupou o lugar do labor. É através do trabalho que se produzem as coisas úteis e fúteis. O trabalho hoje serve o excesso de coisas e o excesso de lucro ou escravidão⁹. O esforço continua a compensar a nível emocional mas submetemos-nos deliberadamente a trocas injustas, porque há uma máquina/sistema que tem o poder. Esse poder invisível, quase o novo ‘Deus’, sente-se de forma mais materializada do que o antigo, mas ainda assim funciona de forma codificada, este poder trespassa a mente das pessoas, forma uma maioria na precariedade, alguns são fortes e contentam-se outros tornam-se ‘coitados’ vítimas das armadilhas do consumismo; o fetiche pelos emblemas e mercadorias como objetos poéticos¹⁰.

As produção é o que serve ao consumo e ao movimento da moeda. Sendo o movimento da moeda objeto de ações, investimentos, críticas literárias, assunto de objetos artísticos... a um tempo o objeto serve um uso diário, noutro pode até desmaterializar-se. Os objetos são cada vez mais humanizados e os humanos cada vez mais objetificados, mais fúteis como os objetos que produzem. A personalidade torna-se objeto dos objetos produzidos. Confundindo, como diz Marx, as relações

⁷ “A fábrica de Nada”. Realização: Pedro Pinho. Argumento: Jorge Silva Melo, Tiago Hespanha, Luísa Homem, Leonor Noivo, Pedro Pinho. Portugal/2017

⁸“Pois “o reino da liberdade começa somente quando o trabalho determinado pela carência” e pela das “necessidades físicas” termina.”(Arendt, 2005, p.180)

⁹ “[...] o trabalho, no sentido de produção de qualquer coisa durável— algo que sobrevive à própria atividade e até mesmo ao tempo de vida do produtor —, é bastante “improdutivo” e fútil, ele é altamente produtivo em um outro sentido. A potência de trabalho do homem é tal que ele produz mais bens de consumo do que é necessário para sua própria sobrevivência e a de sua família. Esta abundância, por assim dizer, natural do processo de trabalho permitiu aos homens escravizar ou explorar seus semelhantes, liberando-se assim do fardo da vida; e embora esta liberação dos poucos tenha sido alcançada sempre pelo uso da força por uma classe dominante, nunca teria sido possível sem essa fertilidade inerente ao próprio trabalho humano.” (Ibidem. p.181)

¹⁰ “ The devaluation of objects in allegory is surpassed in the world of objects itself by the commodity. The emblems return as commodities.” Walter Benjamin, “Zentralpark,” cit. por B. Buchloh (1982, p.44)

peçoais com as materiais.

No tempo dos objetos somos manipulados sem saber porquê nem por quem. Somos liderados pela opressão e o instinto de sobrevivência? Pelas luzes que atraem cegamente?

1.3 - O artista-operário e o trabalhador clandestino

Interessa-me o funcionamento da Plástiguel em particular, o seu modo de produção, embora este possa ser análogo a outros sistemas de produção de outras fábricas, e o meu processo de produção a partir desta fábrica, especificamente, porque trabalhar é uma forma de ‘atravessar’ o real.

O processo de produção industrial normalmente funciona por secções, pela divisão do o trabalho. Os trabalhadores tomam conta das máquinas, garantem o funcionamento delas. Cada uma das máquinas tem um modo de funcionar e precisa de manutenção, tanto a manutenção como a operação da máquina obedecem a regras e ordens. Também o trabalhador tem de funcionar com regras e ordens para trabalhar com a máquina, existe quase um processo de osmose entre máquina e trabalhador, ambos se incorporam e se transformam, tanto a máquina em trabalhador como o trabalhador em máquina.

O trabalho torna-se num gesto mecânico de repetição, às vezes abstrato, por ser apenas um fragmento de toda a linha de produção. A repetição torna-se, por vezes, por falta de atenção, perigo, acidente. A monotonia, cada peça igual a uma nova peça, cada gesto mecânico um novo gesto repetido, a repetição mecânica durante horas e a possibilidade de se ausentar do momento presente pode causar acidentes.

Sinto que “imaginar é ausentar-se, é lançar-se a uma vida nova ” como diz Gaston Bachelard (1990, p.3). No meu processo de trabalho preciso de estar constantemente a alternar presente e imaginário. Ver tudo com atenção, mexer nas coisas, naquele contexto e com intenção de fazer um trabalho artístico, fez com que o gatilho que aciona o imaginário fosse ativado constantemente. O meu trabalho faz-se através da “mente alegórica”, que tanto está no presente em confronto com o real, como passa para o lado imaginário que busca materializar a fantasia e novos significados. Esta

ação mental, contudo, também se torna mecânica, automatizada pela repetição. E corre o risco de ser uma ação viciada pela repetição tal como o trabalho de produção em série¹¹.

Quando, como operário numa empresa de estruturas metálicas, trabalhava com uma quinadeira CNC queria desenvolver um trabalho criativo mas não podia, tinha de cumprir os objetivos do dia e produzir os objetos precisos para as obras¹². Por vezes tirava fotos dos objetos de maneira a que parecessem abstratos, sem ninguém ver.



Fig.3, Fotos de coisas que fazia às escondidas no trabalho

¹¹ Sobre a invenção do ready-made que junto com a fotomontagem formam a base da arte de apropriação Marcel Duchamp (1961) reflecte “I realized very soon the danger of repeating indiscriminately this form of expression and decided to limit the production of ‘readymades’ to a small number yearly. I was aware at this time that for the spectator, even more than for the artist, art is a habit-forming drug, and i wanted to protect my ‘readymades’ against such contamination.” (Evans, 2009, p.40)

¹² [...] a minha distinção entre trabalho [labor] e obra [work], que provavelmente vos parecia um pouco incomum. Retirei-a de uma observação um tanto casual de Locke, que fala do “trabalho de nosso corpo e da obra de nossas mãos”. (Os trabalhadores, na linguagem aristotélica, são aqueles que “com seus corpos atendem às necessidades da vida”). (Arendt, 2005, p.179) No meu caso não era a necessidade direta de caçar ou plantar ou de qualquer outra maneira matar a fome ou construir um abrigo, mas resolver a carência económica em oposição à vontade de criar a “utilidade do inútil”, arte.

Tinha que ver com o meu instinto, ou com o inconsciente, ou com a vontade de ser artista, ou talvez por ter/procurar um olhar diferente sobre as coisas, porque penso que nenhum outro trabalhador queria saber das formas pelas formas, mas sim do objeto como produção, o objeto que cumpre as medidas e que irá ser útil posteriormente em determinado lugar. Um desenhava, outro redesenhava, depois um cortava, outro quinava, outro soldava, outro pintava, outro carregava no caminhão, outro transportava e descarregava ou descarregava com a ajuda de outro/s, outros montavam, o processo era assim segmentado para ser repetido mais facilmente. Penso que em qualquer modo de produção capitalista o sistema funciona mais ou menos assim, mesmo o trabalho artístico. Os artistas mais firmados buscam colaboradores para materializar as suas ideias, e tenho dúvidas em relação à justiça que é feita na hora de dividir os lucros, tal como nas fábricas.

Na Plástiguel o meu trabalho não foi o ‘trabalho’, artisticamente também não foi uma performance, mas sim uma ação no espaço. Apesar de pensar o meu gesto como uma ação; uma ação teatral, sociopolítica, crítica, ativista, foi uma ação silenciosa e o que resta dela são objetos; a efemeridade deste gesto e também o seu congelamento no tempo e no espaço, muitas vezes vi-o como uma sabotagem a um sistema capitalista, vi o meu gesto como uma diversão com um assunto sério e que se torna sério porque a maioria da população mundial é vítima deste sistema. “Ao agir, em contraposição à fabricação, é de fato verdade que nunca podemos saber realmente o que estamos fazendo.”¹³

¹³ Ao iniciar uma ação o seu fim não está à vista, o processo pode ser recriado, mas não é tão metódico como no trabalho que cumpre um fim objetivo através dos meios e técnicas de produção. (Arendt, 2005, p.193)

O meu processo de produção foi descobrir o sítio. Encontrar um sítio para me fixar.



Fig.4. Plástiguel: Sítio escolhido para ateliê. 15-11-2015



Fig.5. Plástiguel: Primeiros objetos trazidos para o ateliê. 17-11-2015



Fig.6. Plástiguel: Primeiros objetos trazidos para o ateliê. 17-11-2015

Ir fotografando. Recolher objetos com suposto potencial, ou recolher as coisas que mais me atraíram, depois começar a combiná-las, imaginar o que podia fazer com elas. Levei coisas para a escola, trouxe-as de novo para a fábrica, fui produzindo na fábrica e levando para a escola.



Fig.7. Plástiguel: Primeira intervenção sobre objetos da ruína no ateliê-fábrica. 24-11-2015



Fig.8. Plástigel: Última intervenção no ateliê-fábrica-ruína industrial. 11-05-2016

Depois fui obrigado a sair da fábrica, não por ordem de alguém, mas porque senti que não ia poder continuar a estar lá no anonimato, nem por muito mais tempo. Levei tudo o que pude para casa e para a escola enquanto ia continuando a fotografar as mudanças no espaço.



Fig.9. Transporte de objetos, Leiria/Caldas da Rainha. 16-11-2016

Cheguei a uma altura em que qualquer coisa que encontrasse lá podia ser arte. Talvez por pressentir a renovação do espaço e o desaparecimento dos objetos. Já tinha algum apego estético a muitas das coisas que não trouxe e imaginava mostrar.



Fig.10. Piso do ateliê antes de ser 'demolido'. 01-03-2016



Fig.11. Piso do ateliê depois de ser 'demolido'. 16-06-2018



Fig.12. Pilha de madeira durante o processo de 'demolição'. 05-09-2017



Fig.13. Objeto encontrado durante a documentação da 'demolição'. 05-09-2017

Ia à fábrica normalmente depois do horário de trabalho das pessoas que, nessa altura, a estavam a demolir. Muitas das vezes ia ver o que tinham feito de um dia para o outro e aproveitava para trazer algo que me chamasse a atenção. Depois em casa o pensamento continuou a ser o de como usar os objetos, o que fazer com eles? Afirmá-los como são, na sua natureza crua, ou combiná-los entre si, ou cobri-los de tinta. De que forma é que eu posso fazer uma combinação entre todos os objetos que remeta em simultâneo para a fábrica e para o processo de produção artística? Como fazer a transição entre a fábrica e o ateliê? De que forma é que com isto, com estes objetos que tenho posso remeter o observador para o mundo da arte, para o processo de produção artística e para o processo de produção industrial?

1.4 - Objetos e mercadoria

Os objetos da fábrica eram produtos que caíram em desuso e perderam o estatuto de mercadorias ao ficarem ao abandono na fábrica depois dela fechar. Apesar de continuarem com a mesma forma, perderam o valor de troca, e mesmo que um tampo de sanita seja funcional, o valor de uso dele para mim não é o de cumprir a função para a qual foi produzido. Estes objetos perderam o valor de uso, a função como produto, tanto de utilidade como para troca.

Os objetos por já estarem feitos são uma evidência da produção da fábrica e uma evidência do tipo de produção da época. O meu interesse nestes objetos é o de confrontar o meio de produção, as fábricas, a indústria, subvertendo-os. Os objetos que a um tempo eram produzidos para o mercado industrial, noutro tempo, próximo, podem pertencer ao mercado de objetos de arte a partir do contexto da ruína desta indústria de plásticos¹⁴. Mas além disso também quero mostrar os objetos pelo que eles são, sem passado, sem significados ou utilidades, mostrá-los pela materialidade ou pela forma, pela camada de pó. Quero realçar a sua existência e os mistérios que podem ter além da ordem normativa ao olho do espectador¹⁵; ver os objetos como uma coisa crua, com um significado ausente, arrancado do meio, ou do contexto para outro contexto, sem lhe querer dar signo além do que ele é como forma, cor e matéria. Pesquiso o enigma contido no objeto comum, o carácter melancólico que lhe é conferido como fragmento da ruína, mas que se torna vivo

¹⁴ À semelhança do que Hannah Arendt (2005, p.189) escreve acerca de ‘um móvel’ de outra época: “Na própria esfera da fabricação há apenas um tipo de objetos aos quais não se aplica a cadeia sem fim dos meios e dos fins, e é a obra de arte, a coisa mais inútil e ao mesmo tempo mais durável que as mãos humanas podem produzir. Sua característica própria é seu distanciamento de todo o contexto do uso ordinário, de modo que no caso de um antigo objeto de uso, digamos um móvel de uma época passada, ser considerado uma “obra-prima” por uma geração posterior, ele é colocado em um museu e destarte cuidadosamente afastado de qualquer possível uso.”

¹⁵ Um experiência semelhante à ideia de *punctum* na fotografia, como propõe Barthes em *A Câmara Clara*. O objeto como potência poética, ou algo no objeto que “trespasse”, “mortifique”, “petrifique” o espectador. Como algo que emana do real e que escapa ao discurso (Barthes, 2003, p. 77-82).

ao ser recuperado e apresentado no estado de perda de forma, a meio do processo de decomposição e transformação para o estado informe¹⁶.

Mostrar um produto que teve parado no tempo, que se manteve intacto, resistiu (provavelmente o operário que o tirou do molde está em pior estado), mostrar não só a durabilidade do objeto versus pessoa, mas também a quantidade de pessoas que é preciso mobilizar para aquele tipo de produção. O que nos move? O que os moveu? A esperança no capitalismo? Estes motivos servem-me para repensar o tempo de funcionamento da fábrica e simultaneamente para pensar a potencialidade plástica que os objetos possam ter, neste sentido um brinquedo de plástico não é mais ou menos relevante que uma factura contabilística .

Sinto que o que produzo se aproxima do que Buchloh (1982, p.46) chama ‘mente alegórica’: procuro criar um sentido que escapa, mas que sei que de alguma forma está contido no trabalho de aproximar os materiais, de os combinar, de que produzo algum tipo de conhecimento....

Esta tarefa de combinar os objetos, de os articular e inventar, ou descobrir sentidos é resolvida através dos meios da arte. Este trabalho pressupõe uma interpretação plástica que não é resolvida pelo fascínio estético ligado à capacidade técnica para realizar uma pintura ou uma escultura que seja uma boa ilusão do real. Procuro um lado estético, uma sensação de enigma por detrás do material cru, mas procuro igualmente, talvez com mais intenção o questionar intelectual do objeto como mercadoria que foi, procuro reverter a subdivisão a que o objeto que foi submetido ao transformar-se em mercadoria. Reverter equivale a um trabalho de recuperação do objeto ‘cru’. O objeto ‘cru’ é um objeto desterritorializado¹⁷, assente na ideia de perda de propriedade e na ideia de perda de valores.

Por mais que eu gostasse que estes objetos dissessem a toda a gente que as grandes fábricas exploram os trabalhadores, que o plástico é uma matéria poluente e difícil de desintegrar, ou outra mensagem já explícita, eles não estão orientados de maneira a simular isso. Embora eu possa ver

¹⁶ “O informe é a finitude da forma, é o que a faz equivaler-se ao corpo afetado pela certeza do seu fim. Daí que a forma seja a indispensabilidade do corpo, porque não há representação de um corpo sem o sinal da morte. Toda a obra que toma o corpo como referência é rigorosamente formal, mas dotada de uma forma irremediavelmente informe, como pensado por Georges Bataille. O informe é Forma.” (Vidal, 2003, p.13/14)

¹⁷ ‘Desterritorialização’ é um conceito de Deleuze e Guattari, que surge no livro *Mille Plateaux* de 1980. (Parr, 2005, p.66-69)

isso neles, também para mim estão ausentes de sentido e por isso são vazios. Contudo tem uma origem e foram produzidos com um fim. O que é importante é salientar que o fim já não é o de cumprir a função como mercadoria (mesmo como mercadorias já eram objetos poéticos¹⁸). Eles são uma nova coisa, um novo objeto. Paradoxal porque há a dualidade entre o que foram e o que são: o que foram antes de serem mercadorias era matéria. A forma é o que permite associá-los a mercadorias, mas faz parte do passado, porque hoje eles não cumprem o propósito para que foram produzidos.

Porque os objetos da fábrica não servem para me servir deles como mercadoria que foram, mas como um meio para pensar um caso particular, estou a tornar estas coisas, que provavelmente iriam para o lixo agora que as instalações da fábrica dão lugar a um novo armazém, num novo objeto. O uso deles agora é o de uma experiência artística, apresento sensações, mas por detrás da estética há uma preocupação com o futuro do mundo, mostrando estas coisas de um passado próximo tornando-os objetos do passado vivos.

Os objetos questionam a sua posição como mercadorias e logo as questões de valor ancoradas ao objeto, como qualidade e quantidade, valor de uso e valor de troca. Podemos ver os objetos pelo lado fetiche, ou pelo lado poético da mercadoria, como é manifesto em Marx e Benjamin¹⁹. Os objetos são capazes de um curto circuito de sentido.

A fábrica também é uma ‘mercadoria’ extensiva, feita por encomenda, talvez à medida para o lugar, mas similar a muitas outras e com o mesmo fim. Produzir, fazer dinheiro e ter lucro. Logo como cheira a lucro é uma epidemia de fábricas, e em cada uma delas há uma cadeia hierárquica para distribuir os lucros. Normalmente quem recebe menos obedece a quem recebe mais. Acredito que isto traz consequências a nível psicológico para cada indivíduo. Uns transformam-se em seres onnipotentes outros em menos de nada (ver fig. 1).

¹⁸ “ Benjamin developed a theory of allegory and montage based on the structure of the commodity fetish as Marx discussed it. Benjamin planned to write a chapter in the Baudelaire study entitled “The Commodity as Poetical Object”. (Buchloh 1982, p..44)

¹⁹ Ibidem.44

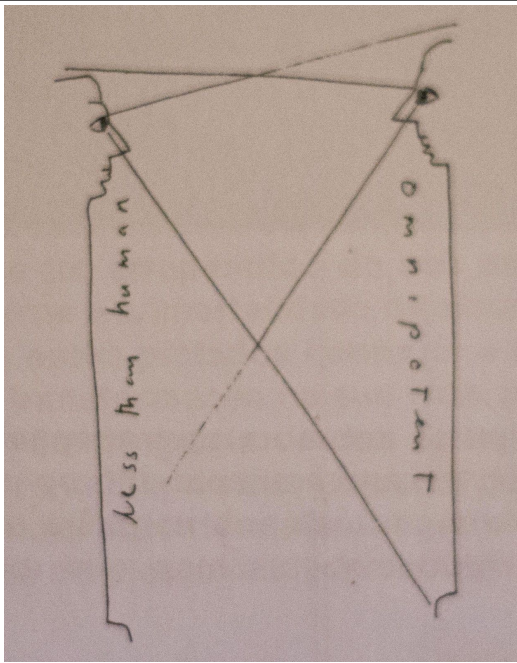


Fig.14. Desenho de John Berger, Modos de Ver, 1972, p.100

1.5 - Hipercapitalismo e Consumo

John Berger (2006, p.100) diz que “O modo como cada um vê o outro confirma a visão que cada um tem de si próprio.” O olhar está relacionado com o fator psicológico induzido pela auto-consciência que está ligada ao estatuto social e à noção de poder. A hierarquia no trabalho induz o estatuto social, que está relacionado com o poder de consumo, e com a consciência do que se pode ou não fazer a nível social.

Por vezes confunde-se o que se tem com o que se é. A consciência diária, seja mais ou menos real, é determinante para pensar qual o nosso lugar no mundo e a linha entre liberdade e poder. A distância entre a ideia do posso comprar e do não posso comprar por vezes pode ser fatal, porque numa sociedade materialista as mercadorias deixam de ser apenas uma extensão do eu como objeto de uso e passam a ser uma extensão do eu como objeto de troca. É uma ideologia comum, que cria rivalidades entre bens materiais e pobreza de espírito. E qualquer um a qualquer momento está sujeito a deixar-se seduzir por emblemas, preços ou usos²⁰. A publicidade impõe

²⁰ A transformação da mercadoria em emblema é um fenómeno que Walter Benjamin observa na poesia de Baudelaire. Com base nos estudos em Baudelaire e Marx, Benjamin pretendia desenvolver um capítulo chamado ‘The Commodity as Poetical Object’ (Buchloh, 1982, p.44)

constantemente a ideia de comprar, o desejo inconsciente de posse. A consciência do nosso poder de posse determina a poética do estatuto social de cada um.

Ao longo da vida quem consegue mais dinheiro consegue geri-lo, quem mal ganha para as despesas diárias tem de se sujeitar e assim se vão mantendo as diferenças sociais e os diferentes tipos de submissão e de controlo, porque o desejo de ter, o desejo de desejar e o desejo de conhecimento é 'igual' para todos.

O estatuto social tem influência no ego e na identidade, a maior parte das pessoas quer pertencer e lutar para subir na tabela do estatuto social, e essa ambição prega rasteiras ao ego, quero com isto dizer que o querer pertencer a uma coisa que é abstrata e de aparência faz com que nos afastemos da realidade.

A fazer lembrar o dândi de Baudelaire, como crítica de quem uma vida abastada de aspiração à ideia de elegância e belo, Thomas Struth diz: "I wanted to remind my audience that when artworks were made, they were not yet icons or museum pieces [...] When a work of art becomes fetishized, it dies."²¹

O mercado da arte é um dos que sempre atraiu as classes com poder económico. Para muita gente a Gioconda de Leonardo é que é arte, e é, mas é arte de há 500 anos atrás, conservada "às custas do verniz"²². Marcel Duchamp já sabia isso no início do séc.XX, por exemplo com L.H.O.O.Q, 1919. E talvez seja por isso que se apropria do postal, que é puro kitsch, que se pode levar para casa como recordação decorativa, enviar a alguém, ou até ter quase a ilusão de que se leva uma mini-monalisa para casa, (acho que típico do dândi) mas ele apercebeu-se da potencialidade do signo para parodiar o que reza a história acerca de Leonardo. Esta ideia de transformar objetos do quotidiano em objetos de arte, faz par com outros objetos de arte que trabalham sobre assuntos da modernidade que chocam com o dandismo e a pretensão de classe, cada um à sua maneira....

²¹ www.artnet.com/Magazine/features/tuchman/tuchman7-8-03.asp#2

²² A expressão é de Filomena Molder no prefácio à "A Desumanização da Arte" (Ortega y Gasset: 1996, p.24)

Como é que se mostra que se pertence socialmente nos dias de hoje? Tendo os mesmos bens materiais que os outros, as mesmas marcas, o que é mais caro, porque o caro está associado ao dinheiro, o dinheiro ao poder e o poder seduz²³. São estes os fatores que tornam o valor de troca no principal valor dos objetos, iludindo os que podem e os que não podem.

“O capitalismo hiperindustrial se desenvolveu a tal ponto que, a cada dia, milhões de pessoas se conectam simultaneamente aos mesmos programas de televisão, de rádio ou de consoles de games. O consumo cultural, metodicamente massificado, não é algo sem consequências sobre o desejo e a consciência”²⁴

A competição entre os mercados é global, a luta pela valorização da moeda não tem piedade das forças de trabalho. As discrepâncias criadas com a globalização só são úteis a quem tem poder, porque apesar da classe média ter condições para viver, o tempo de vida que se tem é dedicado ao ‘negócio de outrem’ e o tempo livre que se tem é para gastar o que se ganha nas mais diversas coisas, essenciais ou não.

O mundo do trabalho, de produção em série, industrial/capitalista e o excesso de comodidades, obriga as pessoas a trabalhar, não para a sua sobrevivência, mas para o número de coisas que se pode comprar. Não usufruindo assim o produto direto do seu trabalho, mas de uma tríade, abstrata e injusta do retorno das relações humanas entre mercadorias, trabalho e valor. Como o valor de troca passa a ser o essencial, como os produtos se tornam deuses, as pessoas isolam-se, enchendo a solidão com os seus objetos, e transportam essa solidão para as relações entre pessoas. O lado humano desaparece e fica a face dum objeto, fica o lado superficial e descontente.

Como nos diz Marx²⁵

“ [...] as relações [sociais] dos seus trabalhos privados aparecem tal como são, ou seja, não como relações imediatamente sociais entre pessoas nos seus próprios trabalhos, mas antes como [relações materiais entre pessoas e] relações sociais entre coisas.”

²³ “Não são os fluxos de merda nem as vagas de incesto que trazem o Édipo, mas os fluxos descodificados do capital-dinheiro. As vagas de incesto e de merda só aparecem secundariamente na medida em que arrastam consigo as pessoas privadas sobre as quais se rebatem ou se aplicam os fluxos de capital (donde a complexa génese totalmente deformada na equação psicanalítica merda = dinheiro: trata-se de facto, dum sistema de encontros ou de conjunções, de derivadas e de resultantes entre fluxos descodificados.” (Deleuze, Guattari, 2004 .p. 278/279)

²⁴ Stiegler, Bernard; O desejo asfixiado. Consultado em <https://diplomatie.org.br/o-desejo-asfixiado/>

²⁵ Marx, Karl - O Capital, volume I. Secção 4, O Fetichismo da Mercadoria e o seu Segredo. <https://www.marxists.org/portugues/marx/1867/ocapital-v1/vol1cap01.htm#Z1>

O desejo pelos produtos só existe até serem adquiridos, depois tornam-se menos desejáveis, por vezes esquecidos a um canto com o quanto sonhamos com eles antes de os ter... Penso que a publicidade/marketing faz bem a sua parte no que toca a isto: no desejo de desejar. O desejo enquanto expectativa é mais potente do que a utilidade do produto/coisa. Penso que as estratégias de marketing roçam no conceito de carência simbólica porque amplificam o desejo, ou a falta de algo que é simbólico.

Concordo com Bernard Stiegler²⁶ (2010) quando nos diz

“[...] o marketing torna-se, sobretudo, o ‘instrumento de controle social’[...] Longe de se caracterizar pelo predomínio do individualismo, os nossos dias parecem estar mais associados com algo que se torna gregário aos comportamentos e com a perda do indivíduo de forma generalizada.”

Os cães pastores são quem conduz o rebanho, são os vendedores de sonhos, na sociedade há todo o tipo de caminhos, para todas as tendências, os produtores de produtos e a publicidade dizem: vem por aqui, este é o caminho da atualidade, da facilidade, do bom, do útil, do prático, mostram o melhor, mas não mostram o reverso da moeda - a insatisfação, ansiedade, stress, superficialidades.... Sempre ouvi dizer que todos os trabalhos são dignos, só não acho digna a injustiça social que normalmente favorece quem já tem poder, não é um mundo de oportunidades, é um mundo de oportunistas, adeptos do controlo e da escravidão disfarçada de liberdade.

O controlo indica o caminho do consumo, torna os produtos acessíveis, o controlo está nos métodos de persuasão que gritam em silêncio: compra, compra. O segredo está em manter as coisas perto, mas à distância, o que as torna desejáveis. O desejo de comprar e não poder, traduz-se em carência económica, que é a realidade prática do pobre. Depois todos os produtos desejáveis, vezes e vezes impostos por instrumentos de controlo social como a publicidade, não são compráveis e vivem apenas no desejo imaginário, simbólico da pessoa que se seduz com o produto, a imagem, o anúncio publicitário.

²⁶ No mesmo sentido (Stiegler, 2010) diz: “Freud escreveu em 1930 que apesar de dotado pelas tecnologias industriais e atributos do divino, e ‘embora se assemelhe a Deus, o homem de hoje não se sente feliz’. É exatamente isso que a sociedade hiperindustrial faz com os seres humanos: priva[-os] de individualidade, transformando-os em rebanhos de pessoas disfuncionais, produzindo um futuro defeituoso.”

A pessoa acredita que o produto que ocupa a sua cabeça vai satisfazer as suas necessidades. Mas a falta não passa com a compra do produto. É um imaginário fantástico entre as possibilidades e impossibilidades de ter e não ter e o sonho do uso. Não passa de uma relação poética entre sujeito e produto. Esta carência simbólica é uma relação de fantasia com as coisas em que projetamos as nossas faltas, angústias, frustrações com intenção de nos curarmos, de encontrar a felicidade, mas o sonho acaba depois de adquirir os objetos, acaba com um confronto entre a ideologia de ter o produto e o que é a experiência real de ter o produto. Talvez a felicidade esteja em afastarmo-nos das relações de dependência com os objetos, o objeto mesmo sem vida brinca connosco, pelos atributos ou faculdades que possui para nós.

2ª PARTE: na instalação

2.1 - Um espaço para novos objetos

De que forma é que esta instalação contém em si a questão do valor de uso e troca dos objetos?

Contém de forma subvertida através dos meios da alegoria, subtraindo o significado ao significante. O valor de uso é subvertido pela perda de utilidade prática e transformação em valor estético, esta transformação também altera o valor de troca. A um tempo objetos úteis, noutra lixo e no presente objetos singulares, distanciados da utilidade mas alegoricamente representativos, ainda que modelados ou compostos por um arranjo estético, do sistema económico de trocas: o mercado.

Se simular um ateliê fragmentado e com uma série de objetos provenientes do meio de produção industrial, talvez, subjetivamente, consiga ligar os dois espaços, o de produção industrial e o de produção artística. Os objetos estão ancorados à sua origem, estiveram ligados ao mercado, e uma vez singulares, noutra contexto e com outro propósito, poderão ser ligados a outro tipo de mercado.

A instalação não contém apenas objetos produzidos na fábrica, ela combina todos os materiais que escolhi daquele espaço. A fábrica era um meio de gerar valor de troca e valor de uso através do trabalho humano e da máquina, os objetos/materiais são fragmentos desse meio. E já custaram a um tempo um preço... hoje não tem valor económico. Mas o reconhecer o valor de uso deles como um “valor estético”, produtor de significados como marca da modernidade, é reconhecer a potência destes objetos/instalação como um ponto de interrogação para o presente.

O valor de uso desta instalação é questionar o valor de uso e o valor de troca, é questionar o esgotamento do capitalismo de que esta ruína em reconstrução é evidência, desta ‘fábrica’ em particular através do distanciamento que o objeto de arte neste caso propõe. Sabendo que os valores de troca não são justos, não tendo eu cotação enquanto artista, não posso atribuir ou calcular nenhum “valor económico” para esta instalação.

Tem sim o valor estético, cultural, intrínseco e insubstituível, este valor estético, poderá aos olhos de um perito, traduzir-se num valor económico, encurtando a distância produzida pelo valor estético, mas voltando a questionar o valor de uso e o valor de troca uma segunda vez, noutra mercado.

A perda da aura do objeto enquanto mercadoria ganha uma nova aura ao restabelecer-se novamente como 'mercadoria'/objeto de arte. Ao transformar a antiga mercadoria em objeto de arte, ocorre uma transformação idêntica à que ocorreu quando se transformou a matéria em mercadoria. Mas continuando a não ter preço, tanto os objetos de arte como as mercadorias. Continuando a não ter um preço justo, pois a transformação das coisas em valor de troca não pode ser justa. É um preço que se aceita, um juízo que se faz, uma transformação abstrata.

2.2 - Ruína

“We live now, though we might say that we have always lived, in a time of ruination.”

(Dillon, 2011, p.10)

Lembro-me de ir para o primeiro ano de escola aos seis anos, a escola ainda não tinha autocarros à porta, a paragem mais próxima era perto da fábrica. Ia com a minha prima apanhar o autocarro, e no sítio da paragem o chão estava cheio de plástico granulado às cores, que, sei hoje, servia para derreter e fazer produtos, mas na altura só me lembro de ficar fascinado com as cores, e de ser esponjoso por baixo das sapatilhas (como o grãos de areia que se apertam debaixo dos pés com o nosso peso). Entretanto as grandes quantidades de plástico desapareceram, o que sobrou foi o plástico que ficou entre os paralelos .

Tento agora imaginar a ordem pela qual a fábrica foi desocupada. O facto é que em 1994, 12 anos depois dela fechar, ainda havia coisas a sair da fábrica. Suponho que em 1982 a fábrica estivesse minimamente arrumada e funcional, passados 33 anos quando lá entrei em 2015 para dar início a este trabalho não havia apenas uma camada de pó de 33 anos, muita coisa havia sido remexida e vandalizada, o que lhe conferia um aspecto diferente de um edifício fechado e intocado pelo homem durante um período de tempo.

Em tempos o edifício foi transformado num campo de paintball e airsoft. As marcas do passado estavam presentes por toda a parte, o edifício conta a sua história pelos factos, pelas marcas contidas em si, sem ser preciso perguntar a alguém. É uma convicção, mas o espaço mostra as evidências que nos levam a imaginar as ações que o edifício sofreu. Como uma narrativa do espaço e do tempo. Esta narrativa, que é poética, acompanha os objetos apropriados na ruína (Williams, pp. 94-99). Também eles sofreram ações físicas, tornando-os mais singulares do que quando acabados de fazer. E a singularidade de cada olhar que forma a consciência também pode mudar a cada novo olhar.

Se se analisar bem e se conseguir entender as fundações do edifício, o modo como foi construído, conseguimos imaginar como que em ‘rewind’ a desconstrução do edifício, desde o

vandalismo às fundações. Como uma pedra a andar para trás e os estilhaços de um vidro que se levantam do chão, assim como a pedra que partiu o vidro a voltar para a mão da pessoa, o vidro a recompor-se e ficar fixo numa janela, completando um futuro alvo do passado....

Todo o processo de construção, desde o projeto, a licença, a primeira fundação fazem parte da existência do edifício. As carradas de areia, o cimento, o ferro e a madeira que eu não consigo saber de onde vieram, nem a idade, serviram para construir um edifício novo.

O edifício já existia algures na natureza, apenas se transformou: homens transformaram através do trabalho as matérias que a natureza tem para oferecer em materiais de construção. E a transformação contínua, tanto pela dinâmica da natureza como pela dinâmica do homem.

Diz-se que uma coisa está arruinada quando está estragada, alagada, desfeita, fragmentada, quando perde o propósito da existência e ficam os restos que são as evidências/factos disso, dessa coisa construída pelo homem e desfeita pelas circunstâncias. Estes factos, evidências, restos funcionam como um ‘portal para o passado’²⁷ que serve para análise e reconstrução em modo de reflexão, mas funcionam também como relíquia a ser contemplada. O que por vezes nos pode deixar perplexos, não sei se devido à contemplação, se pelo consolo melancólico ou vazio que a ruína transmite²⁸ É no presente um lembrete para o futuro, porque tudo se transforma, tudo está em movimento, tudo sofre ações físicas e a ruína é algo que já foi “novo” no passado. Mas do que transmite ao que é, existe um intervalo ocupado por uma reconstrução histórica ou interpretação pessoal. O estado da ruína determina o seu potencial poético, se estiver suportada na sua fragilidade tem mais potencial do que se estiver totalmente colapsada.

“And the cultural gaze that we turn on ruins is a way of loosening ourselves from the grip of punctual chronologies, setting ourselves adrift in time. Ruins are part of the

²⁷ “Ruins embody a set of temporal and historical paradoxes. The ruined building is a remnant of, and portal into, the past; its decay is a concrete reminder of the passage of time. And yet by definition it survives, after a fashion: there must be a certain (perhaps indeterminate) amount of a building structure still standing for us to refer to it as a ruin and not merely as a heap of rubble. At the same time, the ruin casts us forward in time, it predicts a future in which our present will slump into similar disrepair or fall victim to some unforeseeable calamity. The ruin, despite its state of decay, somehow outlives us.” (Dillon, 2011, p.11)

²⁸ “Denis Diderot’s salon of 1767 - before the ruin, he writes, ‘we contemplate the ravages of time, and in our imagination we scatter the rubble of the very buildings in which we live over the ground; in that moment solitude and silence prevail around us, we are the sole survivors of an entire nation that is no more. Such is the first tenet of the poetics of ruins.’ (Ibidem.12)

long history of the fragment, but the ruin is a fragment with a future; it will live on after us despite the fact that it reminds us too of a lost wholeness or perfection.”²⁹

A ruína relembra que somos o ‘bicho da terra tão pequeno’³⁰. Descobrimos ruínas, produzimos ruínas, algumas guardam-se outras destroem-se e reciclam-se, mas perdurarão sempre em relação a nós humanos no que toca a durabilidade. No corpo que somos o que temos que se possa comparar mais com as ruínas são os ossos.

A ruína é um corpo despedaçado. Os corpos contém em si as marcas do tempo, quando se transformam por completo, seja no que for, já não se conhecem como corpos. A ruína tem o poder poético de mostrar esta transição.

“Dust makes palpable the elusive passing of time, the infinite pulverized particles that constitute its volatile matter, catching their prey in a surprise embrace whose clingy hands, like an invisible net, leave no other mark than a delicate sheen of faint glitter. As it sticks to our fingertips, dust propels a vague state of retrospection, carrying us on its supple wings. A messenger of death, dust is the signature of lost time.

Indeed, dust is where faded dreams and touch intersect, where the blue horizon fades to grey.” (Olalquiaga, 1998, como referido em Dillon, 2011).

A ruína como marca de uma era passada tendia a ser preservada. Nos tempos modernos as ruínas e os objetos já são produzidos a pensar na reciclagem, que num curto período de tempo poderão ser reaproveitados para outras coisas. Uma marca da ruína moderna é a montagem rápida, que em comparação às arquiteturas de outros tempos parece ser quase descartável....

Parece que nos objetos “velhos” de produção em série, ou na ruína de objetos de produção em série, (assim como noutras ruínas fora deste trabalho) existe um lado romântico, de percepção de vida e morte. O que parece uma preocupação, ou percepção básica quando comparado com toda a tecnologia, com todos os produtos, utilidades e dinâmicas que estimulam a vaidade do consumidor. Quando se acha um objeto perdido no tempo, produzido por humanos, parece/é uma “descoberta

²⁹ Ibidem.11

³⁰ Na imagem de Luís de Camões: “No mar tanta tormenta, e tanto dano/ Tantas vezes a morte apercebida!/ Na terra tanta guerra, tanto engano,/Tanta necessidade avorrecida!/Onde pode acolher-se um fraco humano,/Onde terá segura a curta vida,/Que não se arme, e se indigne o Céu sereno /Contra um bicho da terra tão pequeno?” <https://oslusiadas.org/i/106.html>

arqueológica”. Como o uso foi extinto e os anos passaram, parece que também o homem foi extinto e ficaram os objetos/artefactos.

“Having descended from the Mount Olympus of exclusivity, objects need no longer to surpass their immediate function on Earth, but can be relished instead for their corporeal existence. Like fallen angels, objects lose or rather ruin their auras upon descent, arriving with little more than a crumbling, dusty shadow of their once iridescent haloes.” (Olalquiaga, 1998, como referido em Dillon, 2011)

Os objetos de arte são intemporais porque são inesgotáveis, eles servirão, como nos servem hoje, às futuras gerações como contemplação, como acesso ao passado, ou como inspiração. Cada espectador terá o seu tempo de subjetividade com o objeto. E como diz Hannah Arendt o propósito do objeto de arte é que ele perdure através das épocas.

Um aspeto importante no meu trabalho é a passagem do tempo sob um objeto fixo no mesmo lugar, esse objeto apresenta ao olho as características do que sofreu ao estar exposto ao tempo, tempo cronológico e tempo meteorológico. O estado dos objetos permite a análise da passagem do tempo na estaticidade do presente. Não é ter uma epifania sobre o fenómeno tempo, mas perceber o processo lento em torno das coisas, que aparentemente podemos estar parados, mas estamos em constante movimento e o movimento, a impermanência das coisas faz parte da dimensão temporal.

Sendo este trabalho em torno de uma ruína industrial, interessa-me pensar a ruína como uma coisa moderna. Que está próxima de nós não existindo à muitos anos.

“ The dust that falls down on modern things is the decay of the aura, the decomposition of a previous era that, like the tons of shells and detritus that continuously sink to the ocean bottom, creates a new layer of sediment. The dust of modernity, a mix of boredom and death, is the most tangible aspect of the new historical time, a thin patina of shattered moments remaining after the frenzy of multiplication has subsided or moved away.”³¹

³¹ Ibidem. 35



Fig.15. Pôr do sol por uma porta
nas alturas da ruína 24-10-2017

2.3 - Instalação, apropriação e alegoria

Ao referir-se ao modo como a apropriação é usada na prática artística Benjamin Buchloh (Evans, 2009, p.178) diz que esta resulta

“[...] from an authentic desire to question the historical validity of a local, contemporary code by linking it to a different set of codes, such as previous styles, heterogeneous iconic sources, or to different modes of production and reception. Appropriation of historical models may be motivated by a desire to establish continuity and tradition and a fiction of identity, as well as originating from a wish to attain universal mastery of all codification systems.”

A apropriação como movimento artístico relaciona-se com a cultura atual. A arte de apropriação tenta absorver e revelar, ainda que de forma codificada, a coexistência de diferentes tempos dentro do tempo em que vivemos. É neste sentido que a instalação existe, na dualidade entre os dois tipos de objeto e os dois tipos de mercado. O caráter de “dupla voz”, está subentendido, contido no objeto alegórico.³²

A instalação evoca, através da combinação de objetos reais, apropriados, a ruína industrial e a sua proveniência. Evoca o fim do objeto enquanto mercadoria, o mercado das trocas e a falência de uma fábrica. Contém o processo de fabricação e a matéria prima.

Não é possível controlar o potencial alegórico das peças, mas ao submeter a instalação ao tipo de abstração que ocorre com as matérias depois de transformadas pelo trabalho, procuro trazer de volta o valor abstrato do trabalho. O objeto transformado em arte não satisfaz necessidades, serve-se apenas da distância que tem do espectador para o enredar na sua subjetividade poética, na sua possibilidade de conhecimento.

Sendo concebida com um propósito artístico e apresentada num espaço relacionado com a arte, esta instalação evoca os preconceitos dos ‘pressupostos’ humanos relacionados com a ideia de arte:

“The allegorical mind sides with the object and protests against its devaluation to the status of a commodity by devaluating it a second time in allegorical practice. In the splintering of signifier and signified, the allegorist subjects to the same division of functions that the object has undergone in its transformation into a commodity. The repetition of the original act of depletion and the new attribution of meaning redeems the object.”³³

³² Como é exposto por Evans (2009, p.13) “Walter Benjamin was pervasive. His formulation of 1920 montage as modernist allegory seemed pertinent to considerations of appropriation art as a new type of double-voiced art.”

³³ Buchloh, Benjamin; *Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art*; ArtForum,, Setembro 1982, p.44

2.4. Circulação de mercadorias e obras de arte, trabalhadores e artistas.

“Plato founded philosophy in the distrust of money and art taken together.”³⁴

“If artists were in hell in 1946, now they are in business”³⁵

As duas epígrafes observam momentos diferentes no tempo, mas a ideologia, de certa maneira, mantém-se. A arte, o valor estético, o efeito sob o observador, continua subjetivo e ‘sem preço’, o negócio, o capital/dinheiro, os mercados (a tentativa de atribuir um valor em dinheiro a tudo o que existe) é que se tornaram ‘assunto’ de vários artistas.

Os artistas jogam às convenções tal como os empresários. Ambos conhecem as regras e ambos as duplicam, quebram, re-ajustam. O jogo, uma relação entre Homem, trabalho e produtos do trabalho, está em fazer crer e em aceitar essa crença. Logo de início algo que parece intrínseco, que é de fácil aceitação, a crença de que qualquer matéria pode ser transformada num valor económico, depois aceitar que tal trabalho ou tal produto vale X ou Y. Na verdade todas as ações e relações, ainda que repetidas, assim como todas as matérias e produtos dos trabalhos, são únicas. Percebendo os códigos de produção de valores ambos podem usar esses códigos como fórmula. Tanto artista como empregador, comprador ou empregado, ambos acordam um preço, que parecendo ou não justo, se aceita ou se nega.

Em 1969 Barbara Rose (cit. em Degan, 2013) escrevia sobre o modo como a desmaterialização do objeto artístico poderia ser uma forma dos artistas escaparem a ao mercado da arte e a uma economia em crise. Mas como comenta Sophie Cras (Degan, 2013, p.139)

“Rose’s argument, however, was grounded in a vision of economics that may very well already have been outdated by the time she wrote it. She had in mind a commodity-based economy, fed by accumulation of goods through mass

³⁴ Cit. Marc Shell, *Art and Money*, 1995, in (Degan, 2013, p. 35)

³⁵ Kaprow, Allan ‘The Artist as a Man of the World’, 1964, in (Degan, 2013, p.6)

production and consumption. She ignored an entire area of economics sphere: that of the financial markets, currency exchange and interest rates. Is there anything more conceptual than this economy that is grounded purely in contracts, than virtual money that passes from hand to hand without ever materializing? What could attract more a conceptual artist than stocks or derivatives - strictly speculative constructions, always farther and farther away from their foundations in the real world - or price inflation, a process by which money creates money without the intervention of human production?

Os artistas não estão em fuga do 'mercado' (diferentemente do que diz Rose) mas interessam-se por este 'milagre': do dinheiro que gera dinheiro sem intervenção humana... A conversão do valor de uma coisa em dinheiro é sempre um número fantasma, que resulta de cálculos ou intuições abstratas, determinadas por relações sociais, uma invenção humana.

“É somente uma relação social determinada entre os próprios homens que adquire aos olhos deles a forma fantasmagórica de uma *relação entre coisas*. Para encontrar algo de análogo a este fenómeno, é necessário procurá-lo na região nebulosa do mundo religioso. Aí os produtos do cérebro humano parecem dotados de vida própria, entidades autónomas que mantêm relações entre si e com os homens. O mesmo se passa no mundo mercantil com os produtos da mão do homem. É o que se pode chamar o fetichismo que se aferra aos produtos do trabalho logo que se apresentam como mercadorias, sendo, portanto, inseparável deste modo-de-produção.”

Esta citação de Marx (1867, vol.1) relaciona o valor das coisas com a “região nebulosa do mundo religioso” e com o “fetichismo”. O caráter fetichista e a crença fazem com que “os produtos do trabalho” se transformem num valor. Mas como diz Jean Baudrillard³⁶ o fetiche é-o através do ‘sistema de códigos’, o que vai além do que é físico, que afeta simbolicamente: uma relação subjetiva/abstrata. Sejam elas mercadorias ou obras de arte. Uma mercadoria é sempre algo físico, que se gasta pelo uso e pelo tempo, de modo paradoxal o objeto de arte não tem nenhuma utilidade prática, e quando em decomposição tende-se a restaurar.

A sugestão é a comparação entre a crença no divino e a crença no valor das mercadorias, que tem também a ver com a transformação das matérias em mercadorias. Relembro em Marx a madeira uma vez transformada em mesa ganha vida e apresenta-se como se dançasse. Assim como

³⁶ [...]by governing both objects and subjects, and subordinating them to itself, delivers them up to abstract manipulation. This is the fundamental articulation of the ideological process: not in the projection of alienated consciousness into various superstructures, but in the generalization at all levels of a structural code.(Baudrillard, 1981, em Evans, 2009, p.178)

também os deuses, deus, os anjos, espíritos e demónios, dançaram e dançam nas crenças das pessoas.

Penso que tanto as mercadorias como as entidades do além dançam numa busca pela moral. Esta crença forma-se do outro lado da charneira, e acredita-se nestes valores, religioso e do mercado de olhos fechados. Não é preciso ver para crer, por isso também a moral está cega.

Muitos artistas a partir dos anos 60 (Yves Klein em 1958 foi um dos primeiros)³⁷ tentaram apresentar e vender o imaterial. Também, por exemplo, com Duchamp o significado da peça forma-se exteriormente ao objeto, mas precisa do significante como gatilho para a transubstanciação, por isso a obra de arte ainda está presa ao objeto. Quando Yves Klein apresenta uma galeria vazia creio que há um confronto com o observador e com o valor das coisas. Há um chamamento à desmaterialização. Mesmo assim Klein depende do espaço para apresentar a obra de arte. O lucro da exposição, em ouro, atirado ao rio, também ilustra a ideia de desmaterialização. O observador está a comprar um passeio onde pode ver as paredes de uma galeria. É uma afronta e é um choque de lucidez. Um trompe l'oeil em que as paredes pareciam mesmo paredes, do ponto de vista do mercado o que ele pôde vender foi a experiência, ou uma aproximação da experiência com o vazio. Ou mostrar que a arte moderna está além do objeto físico, ela procura transfigurar o real.

O objeto sob forma de experiência é um evento e não um objeto que possa ser comercializado ou adquirido de pessoa para pessoa, perdendo, mantendo ou elevando o valor de troca ao longo do tempo. À semelhança de uma obra de Land Art, de uma peça de teatro, ou da poesia, o objeto de arte, sob a forma de acontecimento, é efêmero e daí o juízo de valor ser diferente de um produto feito em série com um propósito utilitário. Acho que os fatores quantidade e qualidade podem ser determinantes para ambos os casos, tanto para mercadorias como para obras de arte, mas mesmo assim, o valor irá continuar a ser um hieróglifo social, um fetiche fantasmagórico num mundo de mercados e de protecionismo de classes.

³⁷ Conf. (The Imaterial Pictural sensibility, 30-11-1958)
<http://www.yvesklein.com/en/articles/view/11/the-immaterial-pictural-sensibility>

Contudo, apesar do valor atribuído às coisas ser fantasmagórico, o objeto de arte e a mercadoria são diferentes. O objeto de arte e espectador interagem à distância, a mercadoria satisfaz uma necessidade através do seu uso. Porém a mercadoria, pelo seu valor estético, muitas vezes pode assemelhar-se ao objeto de arte, o espectador pode ter o mesmo tipo de prazer que se tem ao contemplar um objeto de arte, uma satisfação à distância que se baseia na percepção poética do objeto real e não no valor de uso.

“Even though aesthetic value, like any other value, is not an integral part of the object but is rather a projection of our feelings[...],[...] the content of the feeling is, as it were, absorbed by the object and confronts the subject as something which has autonomous significance, which is inherent in the object.

[...] If an object of any kind provides us with great pleasure or advantage we experience a feeling of joy at every later viewing of this object, even if every use or enjoyment is now out of question. This joy, which resembles an echo, has a unique psychological character, determined by the fact that we no longer want anything from the object. In place of the former concrete relationship with the object, it is now mere contemplation that is the source of enjoyable sensation; we leave the being of the object untouched, and our sentiment is attached only to its appearance, not to that which in any sense may be consumed.[...][...] it has now become an object of contemplation from which we derive pleasure by confronting it with reserve and remoteness, without touching it.”³⁸

O valor do objeto de arte resulta de uma fórmula abstrata, comparável à religião e à fórmula do dinheiro. A relação entre espectador e objeto de arte acontece à distância, ao ser contemplado o único valor do objeto de arte é o valor estético, se a intenção no objeto de arte for o negócio e não a contemplação, a distância da relação entre objeto de arte e espectador encurta-se, passa a haver mais uma relação entre objeto e o desejo de consumidor.

Existem outros fatores a ter em conta além do valor estético para dar um preço ao objeto de arte, como o custo das matérias do objeto, ou o que poderá ultrapassar esse valor em larga escala, a cotação do artista que indica a qualidade do seu trabalho tendo em conta o seu percurso enquanto tal e em relação ao conjunto de artistas (vivos e mortos) que formam o que é o mercado da arte e a arte em geral.

³⁸(Degan, 2013, p.24)

O objeto de uso prático tem o valor de uso para o consumidor. Para o produtor tem o valor do custo de produção, mão de obra, materiais e lucro. O valor económico calcula-se numa relação entre os demais produtos do mercado, conforme materialidade e função, qualidades e quantidade da série de produtos, custo de produção e percentagem de lucro.

Apesar de ambos terem de descontar para o estado, trabalhador e artista tem funções diferentes na sociedade. O trabalhador da fábrica pertence à esfera mais baixa da hierarquia dos trabalhos, apesar de produzir as coisas mais necessárias ao ser humano. “Os bens de consumo [como as descreve Arendt (2005, p.181)] são as menos mundanas e, ao mesmo tempo, as mais naturais e necessárias de todas as coisas.” Mas apesar da importância do seu trabalho, este é visto como indiferenciado, o sistema desvaloriza-o remunerando-o com salários baixos. O local de trabalho do trabalhador é condicionado pela sua condição societal.

Para o trabalhador escapar à escravidão do mercado capitalista, e da produção em excesso, da produção de dinheiro através do trabalho, do lucro para quem emprega, dinheiro para quem controla, ele tem de mostrar que essas forças empregadoras e de controle dependem dele. Com mais ou menos direitos, com mais ou menos precariedade o trabalhador está confinado à base da pirâmide do sistema apesar de ser ele a força bruta da máquina da sociedade moderna.

Circulação legal e circulação ilegal

Tudo o que é legal precisa de consentimento, a circulação legal obedece às regras impostas. O que é ilegal tende a ser feito em silêncio, por livre vontade e sem aprovação das forças maiores. O legal e o ilegal tem a ver com um consenso entre forças políticas que estabelecem as regras. Em regimes de ditadura, uma pessoa decide o que se pode e o que não se pode fazer. Num país democrático é um grupo de pessoas que decide o que se pode ou não fazer. Quem ganha e decide é a maioria de um pequeno grupo de pessoas que concordam ou discordam acerca de opiniões subjetivas que resultam em regras objetivas. E que julgam representar a vontade de um povo. Quase

à semelhança do consenso em relação ao valor económico de um objeto de arte ³⁹. A distância entre sujeito e moral é subjetiva, e a distância subjetiva dos vários sujeitos em relação a um assunto é transformada num argumento de autoridade.

Por exemplo em relação ao meu trabalho, eu cometi ilegalidades: entrei num espaço privado e trouxe coisas de lá. Estas coisas que eu trouxe, para os donos eram lixo, foram abandonadas, as coisas que não trouxe foram ensacadas e levadas para fora da fábrica, suponho que de forma legal para o lixo...

Estas coisas, trazidas deste espaço, são ilegais, talvez o estado à muitos anos já tenha recebido IVA das matérias primas, ou recebido os descontos dos trabalhadores, mas eu vejo-as como ilegais, ou como não-coisas porque não pertencem ao mercado.

Se porventura vendesse a instalação aos meus olhos o meu trabalho iria transformar coisas ilegais em coisas legais. Estas matérias iam ser avaliadas como arte e transformadas subjetivamente por algum ‘perito’ num valor económico. Neste caso este valor económico convém-me a mim e convém ao mercado porque se põe o dinheiro a circular, convém ao estado que recebe a sua parte, mas moralmente não acho que isto tenha valor económico algum. Como ‘Hot Balls’ de Tom Friedman, porque é que um conjunto de bolas roubadas tem de ter um valor económico? Deu trabalho? É a ideia que tem valor económico? Ou o dinheiro devia de ser ilegal e a arte uma ação livre, assim como o trabalho um ato espontâneo de vontade ou não sei, não seria fácil de manter a máquina social a funcionar. Talvez precisemos mesmo de leis, mas também precisamos de mais justiça, de mais distribuição da ‘riqueza’ que se gera. E é uma ideia naive, mas o hieróglifo social continua sem sentido.... E as injustiças sentem-se por todo o lado.

Condições económicas/simbólicas ligadas à produção de objetos e obras de arte.

Benjamin Buchloh diz (Evans, 2009, p.178) “[...]the artist was condemned to produce pure

³⁹ “Exchange, i.e. the economy, is the source of economic values, because exchange is the representative of the distance between subject and object which transforms subjective feelings into objective valuation. [...]” (Degen,2013, p.27)

exchange value. A contemporary work's capacity to generate exchange value has become the ultimate gauge of its aesthetic validity.”

Sendo a obra de arte vista como apenas mais uma mercadoria produtora de valor económico no mercado, e a percepção dos artistas de se estarem a vender, faz com que eles reajam e façam do mercado/dinheiro/troca, o assunto do objeto de arte, ou que de alguma maneira tentem subverter essa noção de mercado, mostrando essa noção, ou ocultando-a ou testando o público e os espaços expositivos, reformando a arte tradicional e re-criando a arte da atualidade expandindo-a a inúmeras possibilidades. O facto do valor económico determinar o valor estético revela a potência simbólica do dinheiro no subconsciente humano.

A instalação de Michael Asher em Claire Copley Gallery, 1974 (Degan, *The Market* p.145-148) é um exemplo: consiste na abolição de uma parede entre escritório e galeria, para tornar visível as operações de funcionamento da galeria. Revelando o lado do mercado da arte que estava e que tende a estar oculto.

Outro exemplo é Andy Warhol com pinturas de notas que troca por notas, o trabalho ‘200 One dollar Bill, 1962’ foi vendido em leilão no Sotheby’s em 2009 por 43,7 milhões de dólares⁴⁰, tornado o assunto de representação nas pinturas, o dinheiro, em dinheiro corrente. Alegorizando, tornando essa representação subversiva do sistema de funcionamento modernidade, do sistema de trocas, e é evidente que a longo prazo se torna um trabalho representativo do valor abstrato do dinheiro e da sua capacidade de se multiplicar através do tempo. Ou Abraham Lubelski com a escultura ‘Sculptural Daydream’ em que um arranjo de 250.000 dólares em notas de 1 passa a valer 300.000 por causa do tempo de trabalho dos seguranças a proteger a peça. O valor da peça foi aumentando 60 dólares ao dia, alegorizando também o sistema económico e a transformação do trabalho em valor económico.

Les Levine em ‘Profit Systems I’ com um trabalho que é um investimento de acções em anúncios publicitários de revistas e jornais tais como ‘Toronto Star’ e ‘Artforum’, um investimento

⁴⁰“ Long-Term Return: Warhol’s Money factory”
(Holland Cotter, 2009) <https://www.nytimes.com/2009/11/13/arts/design/13warhol.html>

de ‘\$2,375’ em março de 1969 que vendeu uns meses mais tarde por ‘\$7,481.25’ , uma ‘ação’ com lucro de ‘220%’ que prova a capacidade de compreensão e inserção no sistema económico. Deixou alguns artistas desconfortáveis por ser um trabalho que revela o modo como uma pintura ou escultura pode fazer lucro. “Levine describes Profit Systems I as ‘an embrace of capitalism’” Ele criou um trabalho em que a intenção é usar e subverter o ‘real’, a ligação entre arte e vida, o sistema social, e as condições sociais ligadas às atividades profissionais. Sophie Cras (Degan, The Market, 2013, p.141)

“ For the critic Jack Burnham, a strong supporter of Levine, the artist work was the logical outcome of the process by which art reflected on its own means of existence: ‘Levine is simply circumventing the roundabout process of producing paintings and sculptures for sale and , instead, making the message - money - become the medium’⁴¹.

Joseph Beuys com peças cujo o nome apresenta o preço, 90.000 DM, alegoriza a transformação abstrata de algo em valor económico, tenta ser provocativo face ao gosto, materializa o desgaste; a transformação do tempo sobre as coisas, a impermanência e a efemeridade; os valores e as crenças, que são fenómenos inerentes à subjetividade humana e às dinâmicas de poder da máquina social. (Thierry de Duve, The Market, 2013, p.155/156)

Um dos caminhos que a arte de sec.XX segue é do uso dos objetos produzidos em série na época pós-revolução industrial, como análise da modernidade e potência alegórica dos novos tempos, mais tarde como atitude social e por vezes uma arte que questiona a essência da matéria (usando materiais baratos, ou apropriados) e do valor de troca, e o confronto com o mercado económico.

Numa abordagem diferente Andy Warhol foi mestre em negociar os seus objetos. Para ele havia dois tipos de arte, a arte de fazer e a arte de vender. “‘Business Art is the step that comes after Art’, Warhol wrote it in The Philosophy of Andy Warhol. Not only its OK for artists to make as much money as possible, but ‘making money is art’ and ‘good business is the best art.’” Hal Foster, 2008 (in Degan N., The market, 2013, p. 198).

⁴¹(Cras, 1960, como referido em Degan,2013 pp.139-144)

Em relação a bons negócios, Damien Hirst em 2008 superou a maior venda de uma coleção individual em leilão por 10 vezes mais, o antigo recorde era uma coleção de 88 trabalhos de Picasso em 1993. Hirst leilou directamente no Sotheby's 223 peças por 111.5 milhões de libras. (Hal Foster, 2008; Degan, N. The Market (2013) p.198-205)

Mas quem são e qual o interesse deste compradores? Interesse em tornar público ou pessoal?

““These buyers have a tremendous surplus of economic capital and an equally large deficit of social and cultural capital”, Olav Velthuis, an expert on the art market, writes in the same issue of Artforum. ‘By buying contemporary art, they buy access to a social world.’ In these account the motive of the new collectors remains the old one of prestige, position and ‘pleasure for participation’, as Crow puts it: ‘luxury travel on the art fair circuit, the opening dinners, the right parties, deference from the lesser players, access to the artists etc’.

What makes all this of more than sociological interest is that it bears directly on the production as well as on the reception of much art today. The desire for display, for instance, brings a demand for scale, indeed for spectacle, with dramatic effects on cost of both making and exhibiting, [...] the clientele of high-end art might be, it remains highly exclusive: a tight system of high patronage has returned, with the most coveted work often bespoke before it is produced[...]

The public now sees contemporary art, more than ever before, as a private affair[...]

The critic Julian Stallabrass high lights the parallels with corporate mass culture in his book Art Incorporated (2004): ‘an emphasis on the image of the youth, the prevalence of work that reproduces well on magazine pages, and the rise of celebrity artist; work that cosies up to commodity culture and the fashion industry, and serves accessible honey pots to sponsors; and the lack of critique, except in defined and controlled circumstances’”.

Os investidores já têm outras fontes de rendimento, o investimento em arte não é de retorno economicamente imediato, mas sim social e cultural. O retorno é poder circular no meio da arte como uma pessoa que se pode dar ao luxo de fazer extravagâncias. O retorno está em frequentar sítios de interesse social, de cultura e de espetáculo, quem pode investir em arte cara normalmente é colecionador ou tem um museu privado, artistas e investidores privados trabalham em conjunto em relação às tendências e procura.

Estes investidores têm a fonte de financiamento na produção e venda de objetos comuns, o investimento em arte não é por um bem sociocultural, é por inflamação do ego e para pertencer ao movimento. Mas seja qual for o motivo, investir em cultura, não deixa de ser cultural, por isso é sempre bom que invistam porque continuam a tornar possível a continuidade do trabalho criativo.

E mesmo que o investimento em cultura seja um investimento público e não privado afetará com certeza os organizadores, em experiência e memória.

As condições económicas que regem a produção de objetos comuns são o investimento nas matérias, mão de obra, custo de produção e lucro, fazer bom barato a baixo preço e em grandes quantidades, as condições simbólicas são a crença do consumidor no produto, um aspecto subconsciente.

Um artista que se apropria, ou se serve do mercado através das mais variadas formas, é Takashi Murakami, um artista japonês que não se ‘preocupa’ (em comparação com outros artistas) com os sítios onde o trabalho possa aparecer, tanto podem estar no palácio de Versalhes como em lojas de merchandising, os seus artigos, como esculturas e pinturas tanto aparecem a alto preço, como aparecem a baixo preço sob a forma de autocolantes e bonecos. Hal Foster, refere (Degan, 2013 pp.198-205)

“Japan does not hold to the separation of high and low culture that once marked the modern west, but still, Murakami’s reach across socio-economic registers might be unprecedented. Bright mutants like DOB appear both in the costliest paintings and the sculptures and in the cheapest merchandise (stickers,badges, key chains, dolls etc); they can be found in major museums as well as in convenience stores.”

Esta diferença de objeto e de preço reflete os dois tipos de produção, mas também o que tem em comum, o mercado.

Circulação das coisas e do artista.

As coisas tem um sentido restrito/objetivo e um sentido mais lato. Vivemos num mundo cheio de coisas, objetificado. Os artistas usam coisas restritas para representar sentidos mais latos. Procuram os melhores meios, as coisas com sentido mais restrito, para materializar o pensamento que tem um sentido mais lato; uma coisa objetificada mas que atinge subjetivamente, a coisa que está nas ‘entrelinhas’.

O artista tem de conhecer o que há e o que se passa no mundo, muitas das vezes ele circula

com os objetos, pelo menos por vezes para as montagens, outras vezes os objetos que tem a sua autoria circulam em seu nome, com autonomia, outras vezes o artista pode ser o objeto de arte.

Ao produzir artisticamente, mas também no nosso modo de expressar, linguagem corporal, verbal, queremos comunicar e ser entendidos às vezes mais directamente outras de maneira mais subtil. Mas nas relações entre pessoas, ou entre pessoas e objetos existe um espaço para a interpretação, para absorver e agir, reagir passiva ou/e ativamente, seja qual for o recurso expressivo. O gesto produtivo torna-se na capacidade de decidir no momento, com um rumo muitas vezes imprevisível para artista e espectador, tornando-se num objeto autónomo que abre um espaço discursivo.

Instalação: o que ainda não é pó

Penso no meu trabalho como algo que ajuda o espectador a pensar sobre os materiais, o uso e o valor de troca das coisas. Primeiro é preciso criar uma distância entre o espectador e os objetos. E é preciso que haja um sítio de ‘paz’ calmo ou mais próprio para pensar. Depois o espectador sentir-se-à, talvez, enredado pela “subtração de sentido”, pela ideia criada por um objeto fora do lugar/noutro contexto. E nos casos em que não há “mediação orgânica”, modelação, o objeto apenas subverte o valor de uso. Outra maneira de os materiais ajudarem o espectador a pensar é através da combinação deles. Uma vez não havendo modelação e apenas justaposição/cominação de objetos eles despertam o sentido poético do espectador, assim sendo os objetos/materiais não cumprem mais uma necessidade prática/útil, boas ou más, eles agora servem apenas para pensar através da distância e da calma que a contemplação necessita.

Afirmar antigas mercadorias de uma fábrica em ruínas como arte é perguntar-se nas ‘entrelinhas’ sobre o nosso futuro e sobre a maneira como temos vivido desde a revolução industrial... É uma pergunta sem ser pergunta, são apenas evidências, mas que tem o intuito de

questionar se queremos continuar a viver em excesso de produção e em excesso de consumo, se queremos continuar a sacrificar as nossas vidas em função do lucro do trabalho, ou do dinheiro e não do bem estar.

Uma vez que estas matérias abandonadas ao tempo podem re-valorizar-se económica, estética e intelectualmente, elas ganham um lugar no mundo e perdem o anonimato, elas voltam a entrar no jogo dos mercados pondo o próprio jogo em causa, mas apelando também a uma sensibilidade estética e poética relacionada com a vida do artista no mundo moderno (e ainda que seja um lembrete do fim da ponte para a era hiperindustrial em que vivemos) mas que já não lhe diz respeito. A intenção é que o espectador pense a partir das características observáveis no trabalho; o que foram; porque se perderam; de onde vieram; qual o seu estado; o que são agora; para que servem; etc. O trabalho pode ajudar o espectador a pensar através do reflexo simbólico e cultural; a partir do micro-detalle que são estas coisas apropriadas desta fábrica em ruínas.

Não é fácil colocar-me no lugar do espectador, porque eu também quis libertar um fazer artístico através destas antigas mercadorias/pertences da fábrica, o que não faz com que deixe de aludir à fábrica mas tentei criar um enigma maior.

Se se pensar no trabalho, ou nas coisas, ele revela de forma paradoxal a plasticidade das coisas em relação aos valores. O paradoxo entre o valor de uso e o valor estético; entre os valores de troca dos objetos de uso e dos objetos de arte (“inúteis” às necessidades do consumo humano); entre os modos de produção dos produtos/objetos dos trabalhadores e dos artistas; entre a voracidade do desejo de consumo imediato e a contemplação melancólica da sociedade e da pequenez humana; vida e morte; poder e liberdade; moral.... Existe uma “subtração” e adição de sentido, um retorno à origem das matérias, mas também não passa da materialização plástica de objetos através de um meio pelo qual me deixei enredar, seduzir, para a criação plástica; influenciado pelo espaço por as coisas do espaço pela estória que parecia contar, pela imaginação, pelo conhecimento e numa busca pela audacidade e criatividade; tentando materializar uma voz tímida em gestos de coragem.

Instalação/simulação

O meu trabalho parece um enigma com objetos do quotidiano. Existem várias sugestões, intenções da minha parte mas nenhuma é explícita. (Ainda que de forma muito diferente lembrei-me, ao tentar explicar, que é semelhante a quando Mondrian transforma uma pintura figurativa, uma árvore, numa pintura geométrica.)

O que pretendo é que a instalação⁴² simule a minha ação na fábrica, e ainda que sempre de forma apenas sugestiva sugira o modo de trabalho do artista, do trabalhador e os objetos de ambos. Tento fazer isso à semelhança do modo como fiz tinta dos pigmentos. Misturando as coisas.

O trabalho está dividido por secções. Um pequeno hall de entrada, apertado, que simula a ilegalidade de entrar num espaço interdito, depois um espaço mais amplo dividido em 3 secções. Um espaço com objetos de força individual, mais amplo. Um dos objetos simula uma parede e forma um corredor onde se isolam mais dois objetos.

No canto do lado direito, (estando de costas para a portaria) mais perto da janela simular o ateliê, mas também com carácter artístico, mais saturado de coisas onde simula as possibilidades e impossibilidades, a acumulação, no fundo a ação na fábrica.

Imagino que a instalação simula a ocupação do espaço ilegal, a apropriação do trabalho dos trabalhadores em ruínas e o meu trabalho artístico, quase de curadoria dos objetos produzidos pelos trabalhadores, não só os da fábrica mas também os que trabalharam na construção da fábrica. Gostava que o trabalho tivesse mais a aparência de labirinto, mas é muito amplo... o labirinto talvez se torne apenas mental e por isso a aparência seja enigmática e a interpretação poética; é um convite a perder-se no espaço com os objetos.

⁴² “The argument, then, is that installation art presupposes a viewing subject who physically enters into the work to experience it, and that it is possible to categorise works of installation by the type of experience that they structure for the viewer.” (Bishop, 2005, p.10)

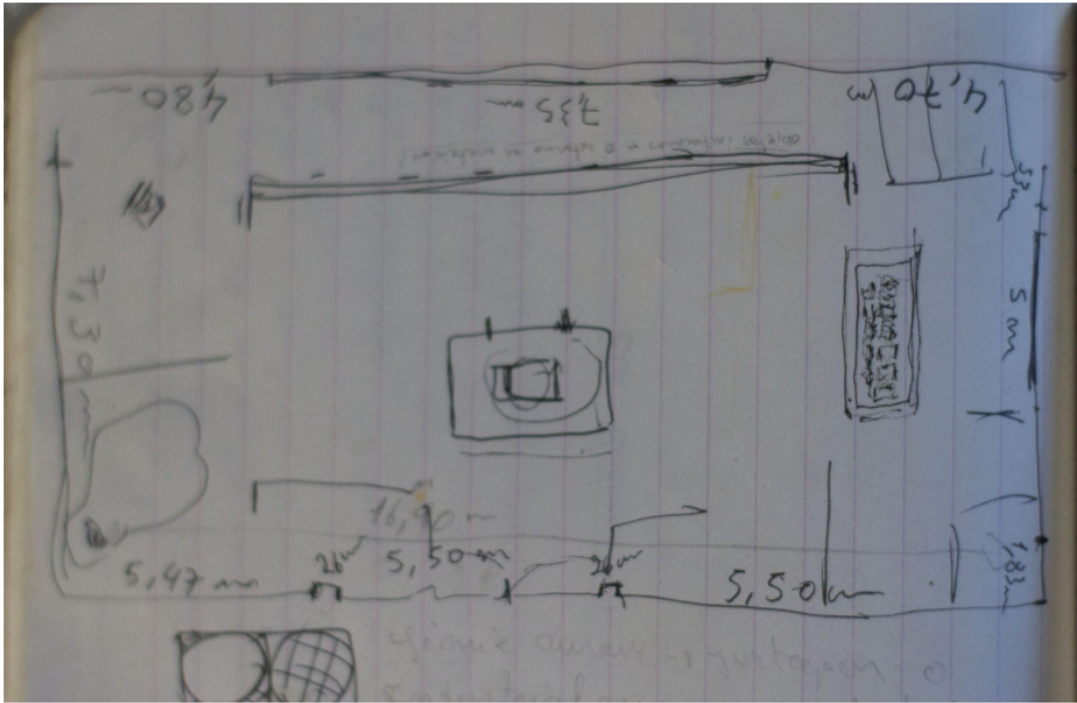


Fig.16. Estudo para instalação

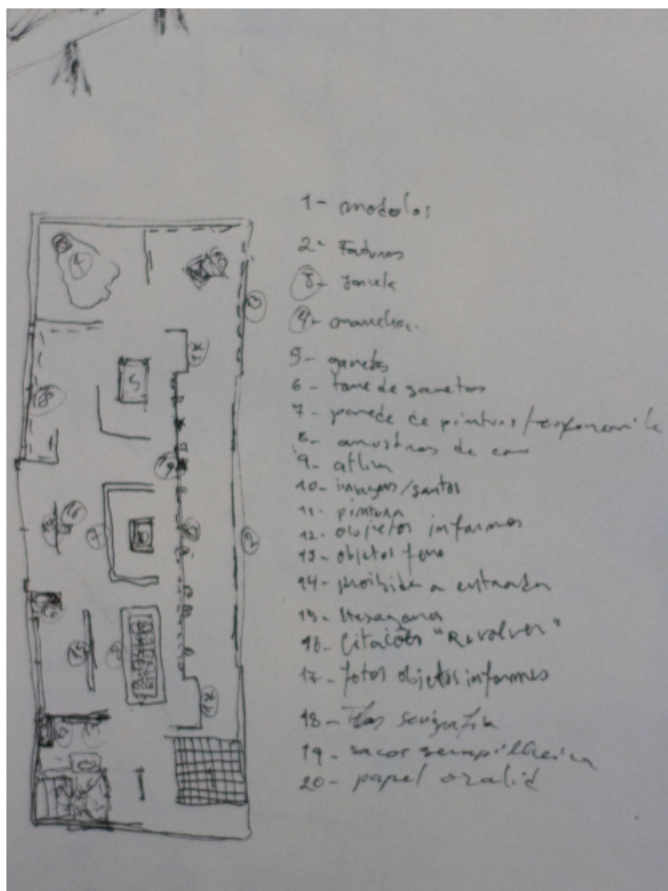


Fig.17. Estudo para instalação 2

Processo de trabalho e materialização: apropriação do espaço e apropriação dos objetos.

O meu trabalho tem muito a ver com afirmação de Richard Prince que arte é: ‘practicing without a licence’ (Evans, 2009, p.15) . Começa por ser uma ocupação de um espaço industrial em ruínas. O facto de estar sozinho, de me sentir ilegal, num espaço enorme torna a experiência mais teatral, mais mental, poética, propícia ao devaneio com todos aqueles objetos perdidos no tempo e que me dão acesso a uma ideia de passado. Eu podia imaginar a minha ação como artista, como operário, como patrão, a fábrica como museu, os objetos como ready-mades, era fácil perder-me nos detalhes, no que começava a fazer parte da minha rotina, pois tentava cumprir um horário de trabalho. Pelo menos estar presente na fábrica.

O meu método foi ir fotografando o espaço e as coisas do espaço. Escolhi um sítio onde pudesse montar um ateliê, fui recolhendo objetos para os tentar combinar, ou ver como funcionavam pelo ‘valor estético’. ‘Montagem’, ‘apropriação’ ou ‘confiscação’, ‘fragmentação’ foram os métodos de trabalho juntamente com ‘bricolage’ e ‘justaposição’, em alguns casos ainda modelação de objetos justapostos ou individuais pelo meio da tinta (feita de pigmento apropriado), nestes casos particulares o objeto declara a narrativa da construção: uma mancha de tinta que aparenta brotar de um cântaro, mercadorias que se tornaram informes mas que continuam a ditar a forma do que é agora uma cobertura de tinta. São irreconhecíveis pela forma, para mim são a alegoria do retorno à matéria prima, ao estado original, estes objetos já contém uma camada de pó que é alusiva à passagem do tempo. Para mim é um paradoxo útil, para análise ou reflexão, um objeto novo, ou uma mercadoria ao abandono, à deterioração pelo tempo. A camada de pó por estar parada no mesmo sítio, acumulada, é útil de um ponto de vista melancólico; neo-romântico; opõe-se à voracidade do capitalismo, da produção em excesso, à ganância, e à injustiça. Porque no fim de contas, estas coisas levaram tempo de vida dos trabalhadores e perderam ou nunca tiveram utilidade.

Quero que a montagem desta instalação seja a simulação uma fábrica-atelier-museu, ela é um objeto intersubjetivo e gostava que o outro/o espectador o entendesse como força de trabalho e

de produção artística, como ação ativista e de resistência ao ‘hieróglifo social’ trazido pelo valor económico.

O meu trabalho foi estabelecendo um diálogo reflexivo com obras ou projetos artísticos que usam apropriação/instalação e que me permitiram ir encontrando ligações com o espaço da arte. Algumas obras foram especialmente importantes para este projeto.



**Fig.18. Erased de Kooning drawing, 1953
Robert Rauschenberg**

“Erased de Kooning Drawing”, 1953, de Robert Rauschenberg é um trabalho que busca uma ideia reflexiva sobre a ação contida no objeto. Rauschenberg na altura já trabalhava a ideia de

pinturas brancas e desenhos apagados, mas enquanto desenhos dele, não achava que fossem arte. Para ser arte ele busca materializar esta ideia num trabalho de um artista já firmado, Willem de Kooning. De Kooning não gostou da ideia, mas percebeu e deu-lhe um desenho que levou cerca de um mês a apagar. Tecnicamente ao apagar Rauschenberg passou sensivelmente por os mesmos gestos que de Kooning, apagar é reverter o processo, mesmo que não fosse a intenção de Rauschenberg deixar marcas do desenho de de Kooning era impossível apagar sem deixar vestígios. O trabalho tem uma ficha técnica feita por Jasper Johns dentro de uma moldura dourada. O dourado reforça a ideia de transcendência, e dá relevância à desmaterialização do trabalho de de Kooning.

A natureza intrínseca deste trabalho revela pontos ousados e sensíveis. Passa a lidar com questões de autoria/apropriação, o desenho é de de Kooning a ficha técnica de Jasper Johns e a autoria de Rauschenberg.

O ato de apagar o trabalho de um artista reconhecido e de estilo próprio pode suscitar confusões, mal entendidos e polémica, principalmente no auge do expressionismo abstrato, onde de Kooning era incontornável. E é um trabalho que passa a lidar com questões relacionadas com o mercado pela natureza alegórica do ato de confiscação e pelo caráter de dupla voz do objeto.

Em vez de reter o espectador dentro da moldura, este trabalho transporta-o para o conceito/ideia.

É um trabalho que entra para a história da arte de apropriação como um dos primeiros exemplos da 'post-New York School of art.'⁴³ Tem nele contidos os procedimentos alegóricos da arte de apropriação descritos o Buchloh em relação a esta peça: 'the depletion of a confiscated image, the superimposition or doubling of a visual text by a second text, and the shift of attention and reading to the framing device.'⁴⁴

⁴³ Buchloh, Benjamin; *Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art*; Artforum, setembro 1982, p.46

⁴⁴ *Ibidem*.

O meu trabalho aproxima-se deste principalmente pelo caráter de dupla voz, embora seja diferente, pelo método de confiscação e subtração de sentido. Acho que em ambos os trabalhos há seriedade, mas também um sentido de gozo e ousadia.



Fig.19.The Coral Reef,2000
Mike Nelson

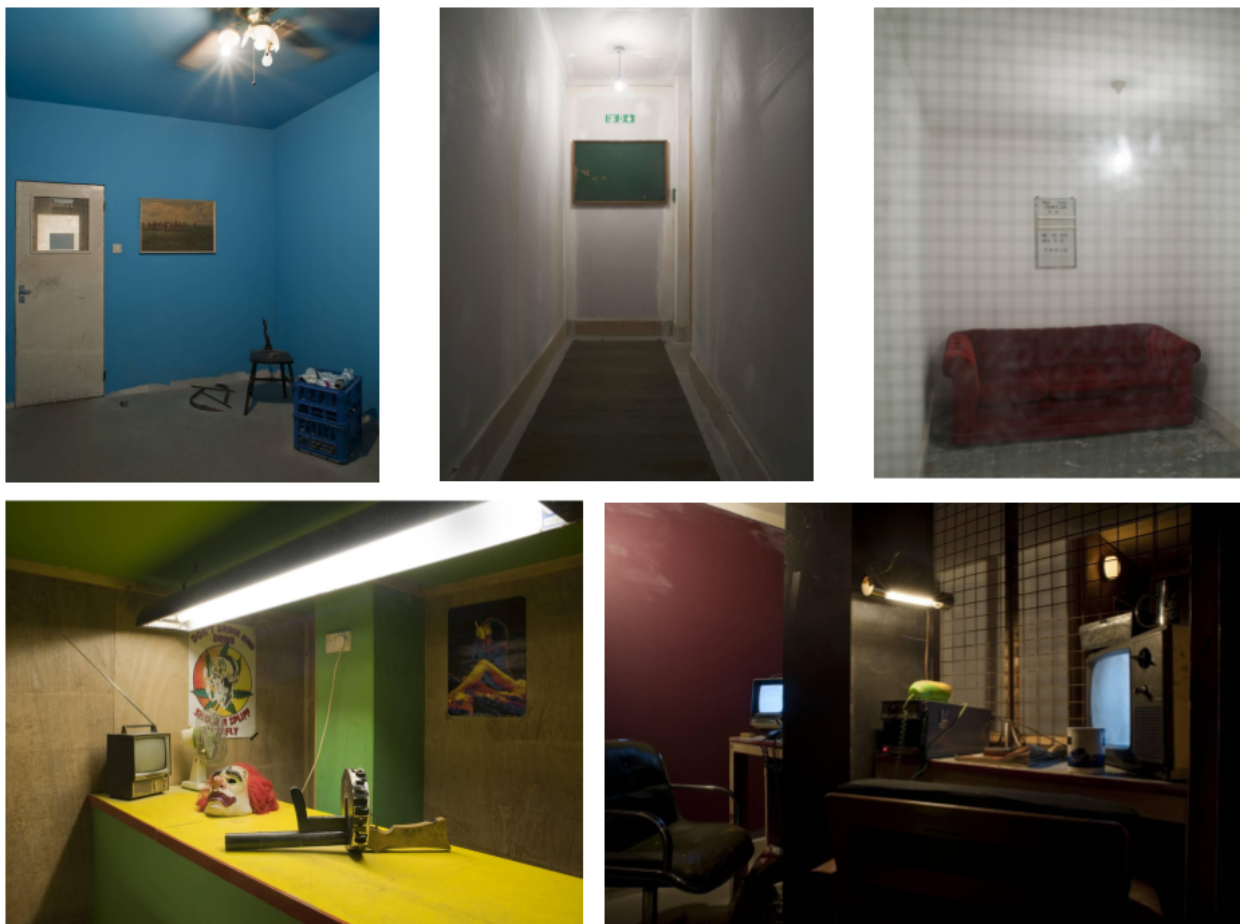


Fig.20, 21, 22, 23, 24. The Coral Reef,2000
Mike Nelson

The Coral Reef é uma instalação fechada, forma de arquitetura interior com quinze salas e corredores com as dimensões necessárias para ser percorrida. As salas simulam temas pelo arranjo e conteúdo, mas são enigmáticas, o enigma é criado pela justaposição dos objetos e pelo espaço da instalação. O pó, luzes e vários tipos de objeto, desde máscaras de palhaço, calendários, monitores acesos marcam presença no ambiente da instalação e sugerem os vários usos e a ‘personalidade’ que se subentende a partir dos usos dos objetos justapostos, formando um ambiente singular em cada uma das salas. As ‘personalidades’ de alguém que pode parecer ter estado em cada sala.

A primeira sala, que é a sala de espera e a última são réplicas uma da outra, o que pode, intencionalmente, fazer com que o espectador se sinta perdido ou encurralado no espaço. Os

espectadores podem permanecer na instalação o tempo que quiserem, mas a instalação é limitada a um número de pessoas.

O título, *The Coral Reef*, é alegórico do carácter subconsciente do sistema de crenças que se aferram aos indivíduos, como religião, política e capitalismo, álcool, drogas... basicamente todas as gaiolas em que se quiser entrar. O título alegoriza também a diversidade de objetos na instalação e a diversidade de crenças, da fragilidade e da diversidade de códigos envolvidos nas crenças. Sendo constituída por objetos justapostos a instalação liberta o lado poético do espectador, interpreta o culto da ideologia. A instalação é um código subversivo.

“The title of the work, *The Coral Reef*, makes reference to the large natural structures that lie under the sea. Nelson has connected this to the underlying structures of beliefs – whether religious, political, social or economic – that individuals hold in a way that is mostly subconscious. The artist stated in 2001 that ‘The Coral Reef for me was indicative of a complex but fragile structure of belief systems that exist below the surface of a prevalent ideological structure, of capitalism. In a sense, the sequence of reception areas are all representative of a different structure of belief’ ”⁴⁵

A total liberdade do espectador circular e permanecer na instalação é alegórica destes sistemas de crenças pois o espectador/indivíduos estão presos dentro de uma escolha que não é completamente sua, vão sendo induzidos, seja no caminho que escolhem percorrer na instalação no tempo que ficam em cada sala e no que vêem nas combinações de objetos ou nas escolhas que se fazem na rotina diária.

Além das características que alegoriza o fetiche pelos sistemas de códigos, Mike Nelson prende o espectador nesta instalação-labirinto para que ele seja absorvido, para fazer com que o espectador passe tempo dentro da peça, para que se perca e para que não passe pelos objetos a

⁴⁵Cit. por Anderson, F. in <https://www.tate.org.uk/art/artworks/nelson-the-coral-reef-t12859> (acedido em...)

‘correr’, pois Nelson achava frustrante que um espectador passasse mais tempo a ver um vídeo do que um objeto de arte⁴⁶.

Claire Bishop observa que esta instalação toma ainda uma posição crítica em relação às instituições museológicas e à venda da experiência. E diz que esta instalação traz valores associados ao início da arte de instalação, como: site-specific, e o uso de materiais pobres ou encontrados.⁴⁷

A minha instalação procura alguns aspetos em comum com a de Mike Nelson, como o carácter subversivo, ou de dupla voz dos objetos, O diálogo produzido pela justaposição dos objetos, em ambos os casos objetos encontrados e de matérias baratas confrontando o mercado da arte.

⁴⁶Ibidem. “People could spend more time watching a video work than looking at an object ... which I found frustrating. So to make a work that entrapped you and forced you to spend time within it was important to me’ (Nelson in Wallis, accessed 21 August 2014)”

⁴⁷Ibidem.



Fig.25. Hot Balls, 1992
Tom Friedman

Hot Balls, 1992 é um trabalho de Tom Friedman influenciado por uma ideia que ele ouviu sobre uns selos que eram enviados para o espaço e quando voltavam eram vendidos como artigos de colecção, ou seja com mais valor económico⁴⁸. Então este trabalho, Hot Balls, por ter uma estória acrescentada , as cerca de duzentas bolas foram roubadas num período de seis meses, também deveria alterar o seu valor. Neste caso altera o valor estético porque o ato de confiscação, roubo, transporta o espectador para uma ideia além do objeto como arranjo estético. Altera também a

⁴⁸ “I heard something about how the space shuttle on it’s next trip into space would take this stamps with it. When the stamps returned to Earth, they would be sold as collector’s items. It was interesting that you’d have two of the same stamps, and one would have this history attached to it that made it more valuable than the other one which was visually and even subatomically identical.”
Hainley, Bruce; Cooper, Dennis; Searle, Adrien; Friedman, Tom: London; New York; Phaidon, 2001 p.23

noção do valor económico, pois não tendo custo de produção o valor económico é mais difícil de estimar.

O arranjo estético procura um equilíbrio cromático e formal remetendo para a pintura e escultura, mas os ‘módulos’ são objetos do quotidiano.

Encontro relações entre esta escultura e a minha instalação no acto de confiscação, ‘roubo’, a procura de um arranjo estético, e a subversão do valor económico.



Fig. 26. Spiderman Atelier, 1996
Martin Kippenberger

Spiderman Atelier, 1996, é uma das últimas peças da curta, mas vasta obra que Kippenberger deixou. Spiderman Atelier imagina a posição do artista e o lugar de criação. Uma

posição de isolamento, mas que cria uma teia de contactos entre o artista, os espaços museológicos e os espectadores. Uma rede reflexiva que se propaga pelos meios da arte...

Este é um trabalho paradoxal porque revela no espaço museológico o isolamento do artista, ele expõe o processo de criar com humor e melancolia. Inverte, faz do processo e do sentimento, ou de uma noção oculta, assunto de trabalho. Mostra, acho que com ironia, a posição do artista entre o recolhimento e o clima social. As telas monocromáticas e as com nomes de drogas escritos, os objetos do quotidiano que fazem parte do corpo da escultura são uma alusão à modernidade, assim como o título que transporta para a ideia de teia que começa com o artista no ateliê. O nome Spiderman, projeta, não sei se com mais ou menos humor e ironia, o artista como super-herói.⁴⁹

A relação entre este trabalho e o meu é a alegoria da produção do próprio trabalho e a minha projeção poética sobre esta escultura, que me faz rever nessa posição, de artista isolado do mundo enquanto criador, mas que depois tem um trabalho totalmente diferente quando tem de o tornar público.

Esta relação entre artista e espaço, o que é o ateliê, quais os limites do ateliê, trazer o ateliê para o trabalho, mostrar um dialogo entre produção e espaço expositivo, foram motivações que fazem parte do processo. Trazer não só o ateliê como um fragmento da fábrica, mas com os fragmentos produzir um espaço de produção e um espaço expositivo. Alegorizando a produção, que para mim teve este lado mais isolado, e o espaço expositivo, que é tornar público e intersubjetivo, e que acaba por alegorizar também o lado do mercado. A produção e a venda. Neste caso mais literalmente a produção e a aprovação de um júri qualificado.

⁴⁹ It is an attempt to pursue the strangest constant of modernity: the lonely artist in the studio, in a strangely exposed space dedicated to the cult of an I who has special connections to higher truths. Kippenberger has integrated into his Spiderman Atelier very many allusions and details. On the walls of the studio lean monochrome painted panel pictures, on which the names of drugs are written. As a result, Kippenberger stylizes the artist as a sadly funny and yet almost invincible superhero.
Martin Kippenberger, Atelier do Homem-Aranha 1996
<http://www.museumsguide.steiermark.at/cms/beitrag/10240729/8432790/>

Conclusões

Quero que esta instalação se apresente como um poema visual, recordando algumas frases de Paul Valéry sobre poesia e pensamento abstrato que de maneira poética me fazem lembrar o processo deste trabalho.

“ [...]Dessa forma só obtemos fragmentos. Todas as coisas preciosas que se encontram na terra, o ouro, os diamantes, as pedras que serão lapidadas, encontram-se nela disseminadas, semeadas, avaramente escondidas numa quantidade de rocha ou de areia, onde o acaso por vezes as faz descobrir. Essas riquezas nada seriam sem o trabalho humano que as retira da noite bruta em que dormiam, que as reúne, modifica e organiza em adornos. Essas parcelas de metal, presas numa matéria informe, esses cristais de bizarra figura devem tomar todo o seu brilho do trabalho inteligente. É um trabalho dessa espécie que o verdadeiro poeta leva a cabo.”⁵⁰

Tudo isto é metafórico, mas o processo de criação aqui descrito para aplicar ao poeta eu revejo-o no processo de criação artística, a linguagem é diferente.

O projeto germinou da vontade de usar aquela fábrica, a Plástiguel, por ver força estética nos objetos, materiais, que permitiam o devaneio criativo, a imaginação e a possibilidade de desenvolver um projeto. A dimensão do espaço e o ambiente empolgaram-me, começava a surgir uma narrativa poética que já era o início do projeto. Mas também tinha interesse no espaço por ser um meio representativo de uma situação particular, a história da ‘Plástiguel’ e a história de Colmeias, que é a freguesia onde vivo, a mudança que esta fábrica trouxe a uma aldeia que vivia principalmente do cultivo e da pequena agricultura . A fábrica fez chegar a Colmeias trabalhadores de muitas terras vizinhas e distantes, à procura de uma vida melhor. A aldeia cresceu em habitantes e em comércio. Marcou o início de uma nova forma de viver em que os filhos deixam de trabalhar para os pais e começam a trabalhar em troca de dinheiro. Durante o tempo de funcionamento, esta fábrica correspondeu a um tempo de abertura à modernidade, depois a sua história cruza-se com um ideia de pós-modernidade. Quando se transformou numa ruína industrial expressou os sistemas de

⁵⁰ (Valéry, P., 1995 pp.83-84)

códigos, a transformação das matérias em valor económico, a transformação da força de trabalho em valor económico. Os objetos apropriados para as minhas peças, permitem um regresso à produção da época, mas sob a forma de ruína alegorizam a passagem do tempo, sensivelmente contém o estado de impermanência, o movimento constante do universo... e de certa forma projetam o futuro das coisas do nosso tempo.

Trabalhar numa fábrica em ruínas traz a faculdade de trabalhar com o tempo, com o passado, e de certa maneira, ainda que melancólica, permite projetar o futuro. Permite questionar a ideia de trabalho, num ambiente onde o trabalho e os trabalhadores se tornaram fantasmas. É um ambiente que propõe reflexões numa altura em que sinto falta de ter um trabalho e ser independente financeiramente.

No início a minha ideia era criar objetos de arte com o que encontrasse na fábrica, mas queria que esses objetos fossem produzidos na fábrica, para lhe subverter o sentido, um espaço que antes produzia objetos em série, agora podia produzir objetos de arte. Mais para a frente, era o ambiente industrial que eu tentava subverter sob objeto de arte, o mercado industrial que espelhado na minha ideologia de arte, à minha imagem não teria valor, nem lugar no mercado. Depois minha ideia mudou, uma maior reflexão, ou talvez até um impulso, fez-me querer representar também o mercado da arte, inserindo na produção desta instalação o espaço de produção e espaço expositivo. O artista que sozinho no ateliê produz para uma elite com objetos produzidos pela classe operária. Mas não deixa de ser uma instalação que trata a chegada do capitalismo, e dos sistemas de códigos que regem os mercados e a alienação dos trabalhos, e da ruína industrial. A ruína não se guia pelas leis que regem a sociedade, ela assombra-nos com a morte e mostra as vaidades da ganância. Esta instalação apenas pode oferecer uma experiência estética alegórica de uma ruína industrial, uma experiência para um real que faz parte de um tempo e um espaço que lhe é interdito.

Aquilo que era intenção na linguagem estética tornou-se mais claro na linguagem escrita depois da leitura das referências bibliográficas, hoje em 2019 entendo melhor o potencial alegórico

da minha ação. Diria que a minha ideologia entende melhor o mundo. Era fácil refletir-me no silêncio melancólico da ruína; um corpo despedaçado; o trabalho em vão, todo o lucro que nunca fiz e o pó que me levará nas suas asas, parecia que tudo isso estava naquele espaço. Sob a carga depressiva da vida na parte de baixo na pirâmide da máquina-sistema na era hiperindustrial, apresento uma instalação de resistência, um olhar no presente através da combinação de objetos do passado.

Fontes

Bibliografia

- Arendt, H., (2005) “ Trabalho, Obra e Ação”, Cadernos de Ética e Filosofia Política, nº7....
- Bachelard, G., (1990) O Ar e os Sonhos, São Paulo, Martins Fontes.
- Barthes, R., (2003) A Câmara Clara, Lisboa: Edições 70.
- Berger, J., (1972) Modos de Ver, Arte e Comunicação Vol.3; Edições 70
- Bishop, C., (2005) Installation Art; London, Tate Publishing
- Buchloh, B.,(1982) “ Allegorical Procedures”, Artforum Volume XXI, nº1 New York, p.43-57...
- Buchloh, B.,(2009) “Parody and Appropriation in Francis Picabia, Pop and Sigmar Polke”(1982), in Evans, D. Appropriation; Documents of Contemporary Art, London, Whitechapel Gallery,178-188
- Callapez, M., (2000) “ Plásticos na Sociedade Portuguesa Rural”, Editorial Estampa.
- Cras, S., (2013) “Art as an Investment and Artistic Stockholding: Experiments in the1960s”(2013), in Degan, N. The Market; Documents of Contemporary Art, London, Whitechapel Gallery, 139-144
- de Duve, T., (2013) “Joseph Beuys, or The Last of the Proletarians” (1988) in Degan; N. The Market; Documents of Contemporary Art, London, Whitechapel Gallery, pp.155-156
- Degan; N., (2013) The Market, Documents of Contemporary Art; London, Whitechapel Gallery.
- Deleuze; G., Guattari; F., (2004) O ANTI-ÉDIPO Capitalismo e Esquizofrenia 1; Lisboa, Assírio & Alvim
- Dillon; B., (2011) Ruins, Documents of Contemporary Art; London, Whitechapel Gallery.
- Duchamp, M.,(2009) “Apropos of ‘Readymades’”(1961), in Evans, D. Appropriation; Documents of Contemporary Art, London, Whitechapel Gallery, p.40
- Evans; D., (2009), Appropriation, Documents of Contemporary Art; London, Whitechapel Gallery.
- Foster, H., (2013) “The Medium is the Market”(2008) in Degan, N. The Market; Documents of Contemporary Art, London, Whitechapel Gallery, pp.198-205
- Gasset, J., (1996), A Desumanização da Arte; Lisboa, Vega, Limitada.
- Hainley; B., Cooper; D., Searle; A., Friedman;T., (2001) Tom Friedman; London; New York; Phaidon.
- Olalquiaga, C., (2011) “Dust”(1998), in Dillon, B., Ruins; Documents of Contemporary Art, London, Whitechapel Gallery, pp. 32-35
- Parr, A., (2005) The Deleuze Dictionary, Edimburgo: Edinburgh University Press

Santos; J., (2018), História de Colmeias nos Jornais de Leiria, s.l.:Inforletra, Lda.

Shell, M., (2013) “Art and Money”(1995), in Degan, N., The Market; Documents of Contemporary Art, London, Whitechapel Gallery,35-38

Simmel, G., (2013) “Value and Money”(1900), in Degan, N., The Market; Documents of Contemporary Art, London, Whitechapel Gallery,24

Valéry, P., (1995) Discurso sobre a Estética Poesia e Pensamento Abstrato; Lisboa, Vega Limitada

Vidal; C., (2003) **O Corpo e a Forma: Dois Conceitos, o mesmo tema Cindy Sherman Arnulf Rainer**, Porto: Edições Mimesis

Williams, G., (2011) “It Was What It Was: Modern Ruins”(2010) in Dillon, B., Ruins; Documents of Contemporary Art, London, Whitechapel Gallery, 94-99

Webgrafia

Anderson, F., (2014) Mike Nelson; The Coral Reef, 2000. Consultado em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/nelson-the-coral-reef-t12859>

Camões, L., ;Os lusíadas; Consultado em: <https://oslusíadas.org/i/106.htm>

Martin Kippenberger; The Spiderman Atelier, 1996; Consultado em: <http://www.museumsguide.steiermark.at/cms/beitrag/10240729/8432790/>

Marx, Karl - O Capital, volume I. Secção 4, O Fetichismo da Mercadoria e o seu Segredo. Consultado em: <https://www.marxists.org/portugues/marx/1867/ocapital-v1/vol1cap01.htm>

Stiegler, B., (2010); O desejo asfixiado. Consultado em: <https://diplomatie.org.br/o-desejo-asfixiado/>

The ‘Immaterial Pictural Sensibility’

<http://www.yvesklein.com/en/articles/view/11/the-immaterial-pictural-sensibility>

Tuchman,P.,On Thomas Struth's "Museum Photographs"

www.artnet.com/Magazine/features/tuchman/tuchman7-8-03.asp#2

Cotter, H.(12-Nov-2009). Long-Term Return: Warhol’s Money Factory. The New York Times. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2009/11/13/arts/design/13warhol.html>

