

PORQUÊ SER UM QUANDO PODEMOS SER VÁRIOS?

MARIA LUÍSA ABREU

Trabalho de Projeto para a Obtenção
do Grau de Mestre em Artes Plásticas

ORIENTADORA
Professora Marta Soares

ESAD
Caldas da Rainha, 2014



PORQUÊ SER UM QUANDO PODEMOS SER VÁRIOS?

MARIA LUÍSA ABREU

Trabalho de Projeto para a Obtenção
do Grau de Mestre em Artes Plásticas

ORIENTADORA:
Professora Marta Soares

ESAD
Caldas da Rainha, 2014



AGRADECIMENTOS

AGRADECIMENTOS

À Professora Marta Soares, pelo conhecimento e inteligência que partilhou na orientação desta investigação e pelo rigor da sua atenta revisão. Muito grata por tudo.

Ao Professor Fernando Poeiros, pelos conhecimentos passados, pela disponibilidade e encorajamento.

À Professora Susana Gaudêncio e à Professora Luísa Soares de Oliveira, pela colaboração e assertividade.

Aos colegas e amigos que me ouviram e ajudaram a resolver problemas e dúvidas, especialmente ao Carlos Alexandre Rodrigues, à Maria Bernardino e à Andreia Andrade pela amizade, pelas conversas e conhecimentos partilhados durante este percurso e por todo o apoio dado.

À Verónica Calheiros e à Mariana Sampaio por serem um apoio permanente.

Aos meus amigos da sala ao lado, Chico, Flá Flá, Carlito, Menino, João, Catarina e Daniel, porque sem eles nunca teria sido a mesma coisa.

À minha irmã Carolina, pela revisão atenta da parte escrita e pelas suas pertinentes sugestões.

À Esad cr e a todos os seus técnicos que sempre se disponibilizaram a ajudar-me.

À Fbaup, em especial aos professores Miguel Leal, Pedro Tude-la, Fernando José Pereira, Emílio Remelhe e Jorge Marques que me ajudaram a crescer.

À minha mãe, pela objetividade; ao meu pai, pela compreensão; à minha irmã, ao meu cunhado e às minhas sobrinhas, pelo afeto.

A todos um sincero muito obrigada.

Í N D I C E D E C O N T E Ú D O S

RESUMO/*ABSTRACT*.....7

INTRODUÇÃO.....9

-----**CAPÍTULO I**-----
O CONTEXTO

OLHAR SOBRE A PRÁTICA ARTÍSTICA.....15

-----**CAPÍTULO II**-----
REFLEXÃO ARTÍSTICA
SOBRE ORDEM E CONJUNTOS

ANTECÂMARA (SOBRE ORDEM).....21

ACUMULAR E AMONTOAR.....29

COLECIONAR.....37

ARQUIVO E MEMÓRIA.....43

-----**CAPÍTULO III**-----
O PROJETO

FORMAÇÃO DE UM MONTE.....51

CONJUNTO I.....59

O UM E O OUTRO (I E II).....63

MOVIMENTO DE MASSAS.....65

CONCLUSÃO.....69

BIBLIOGRAFIA.....73

ÍNDICE DE IMAGENS.....77

Resumo/Abstract

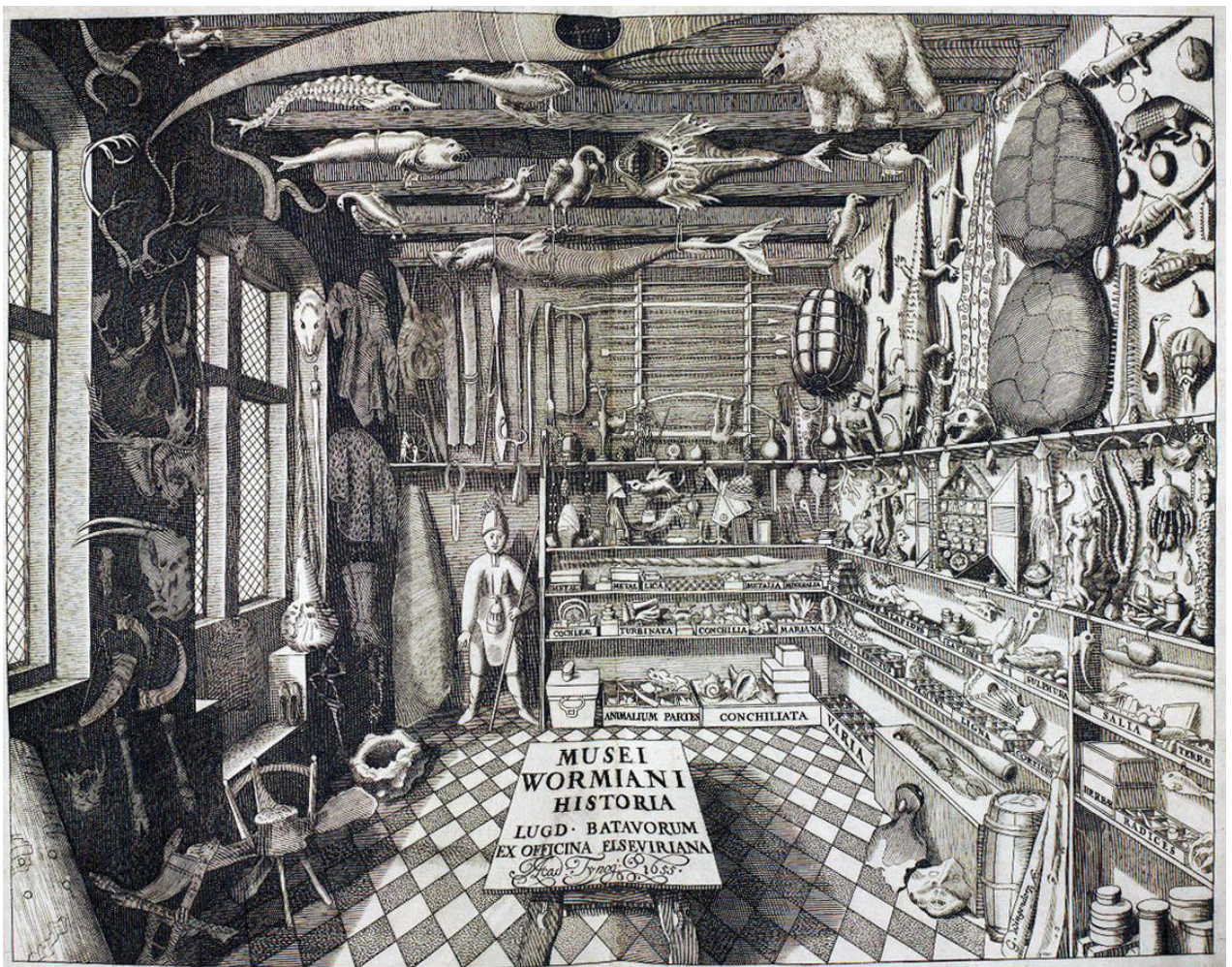
A presente dissertação propõe-se apresentar os resultados de uma investigação teórica fundada num trabalho plástico contínuo desenvolvido ao longo dos últimos dois anos. É a partir de reflexões sobre o ser humano e as suas atitudes mais peculiares, como o acumular e o colecionar, que questionamos a forma como nos relacionamos com objetos e como eles se relacionam entre si. O projeto, reflete ainda questões identitárias de grupo pelo modo como cada objeto é construído, sob a forma de pilhas, montes, fardos ou maços, evocando questões específicas sobre as tipologias de organização, o uno, o múltiplo e a indexação.

The dissertation here presented, displays the results of an investigation, which are the basis for the realization of all practical work. From reflecting about the human being and his peculiar positions, as accumulate and collect, we are able to question the way we relate with objects and how they relate between themselves. In addition, it reflects group identity questions by the way they are organized, as piles, heaps, loads or packs, bring to light specific matters about typologies of organization, one, multiple and indexation.

Introdução

Todo o desenvolvimento teórico desta investigação constata em si a minha posição como observadora, e porque muitos dos assuntos que aqui serão debatidos nada têm a ver com o campo artístico tradicional, mas que por necessidade ou curiosidade são apropriados, salvaguardo-me neste parágrafo afirmando que não é minha intenção dominar profundamente cada assunto suscitado de outras áreas científicas. Esta aproximação será sempre como artista, distante de toda a verdade factual que por muitas outras áreas é estudada. A intenção é consciente, e apropriar-me-ei apenas daquilo que considerar relevante para as minhas reflexões pessoais.

Compreendo este desenvolvimento teórico do mesmo modo que compreendo a prática de atelier. Quando produzimos objetos eles falam sempre muito mais do que aquilo que estamos à espera ou que lhes propomos. Nunca são tão analíticos ao ponto de dizerem apenas uma coisa e nunca são tão contidos ao ponto de não dispersarem para lugares imprevistos. O pensamento que nos leva a produzir objetos é muitas vezes tão indisciplinado como a prática de atelier, possuindo esta interessante característica de viajar por onde não tínhamos antevisto. O pensamento é sempre tão vivo e mutável como o próprio objeto. Passar para o papel o pensamento é um exercício muito distinto do materializar aquilo em que pensamos. É um exercício que chega até a ser violento, porque quando lemos o que pensamos percebemos que vivemos em tal absurdo que só os objetos "sabem" suportar. O exercício da escrita sobre um pensamento, que é normalmente orientado para fazer objetos, arrisca-se a ser tão vivo como o são todos os objetos artísticos.



1. "Musei Wormiani Historia", ilustração do gabinete de curiosidades de O. Wormius; séc. XVII

Contudo, qualquer discurso sobre arte ou processos artísticos assenta inevitavelmente sobre bases teóricas consolidadas durante séculos da sua história, desde a matemática e da geometria à crítica e teoria da arte, à estética, antropologia, psicanálise e até aos textos de artista propriamente ditos.

A estrutura desta dissertação será simples: numa primeira parte ousará apresentar pressupostos e resultados da investigação artística, revelando o pensamento que suporta todos os objetos desenvolvidos em atelier. Esta primeira parte concentra-se num pensamento sobre dois exemplos de indivíduos que possuem formas muito distintas de ver *conjuntos*: o acumulador e o colecionador. Aqui abordam-se as diferentes formas como estes lidam com o objeto único, como o classificam e se o classificam, conduzindo depois esta reflexão para o arquivo e a sua relação com a memória. Simultaneamente, serão apresentados artistas, textos e informação que influenciaram todo o pensamento teórico.

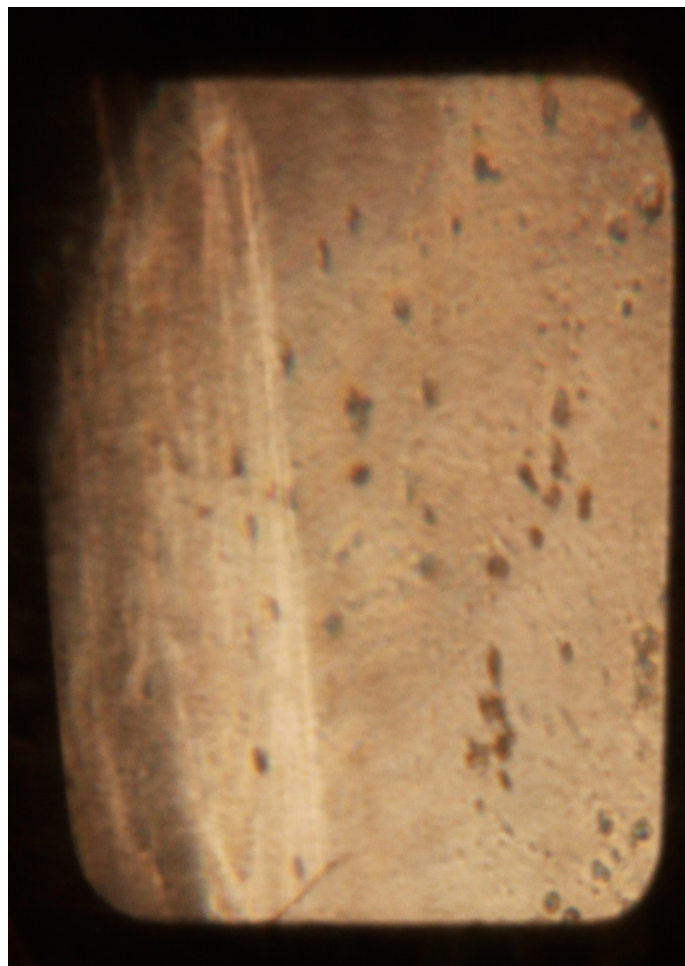
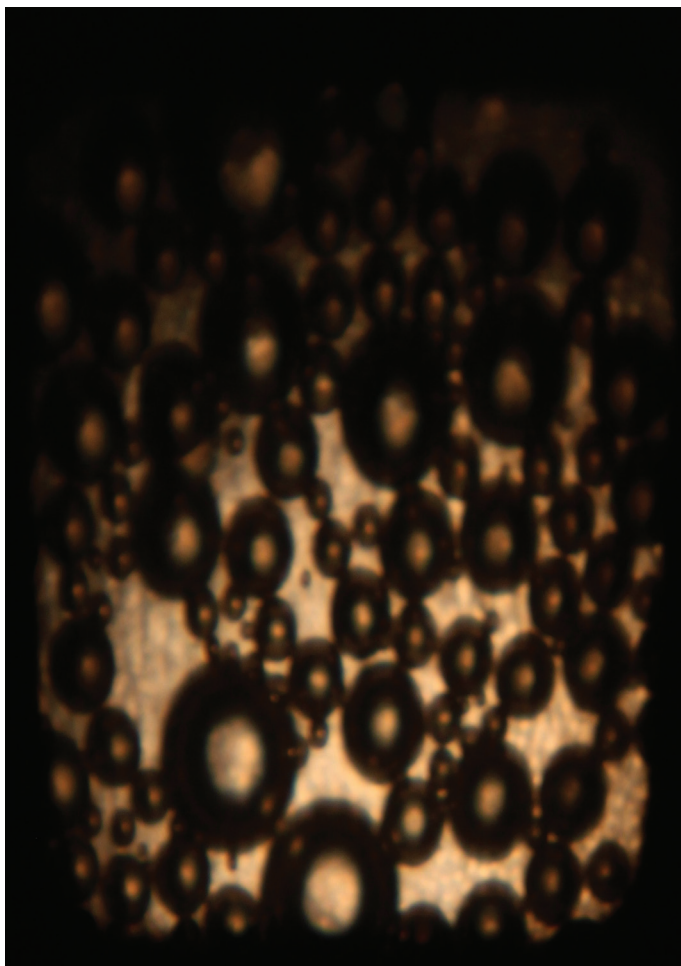
Numa segunda parte, é apresentado o projeto prático, o que o envolve, os resultados e as razões de uma abordagem tanto bidimensional como tridimensional bem como a utilização de diversos tipos de materiais. Proponho uma aproximação diferente ao *objeto*, pela multiplicidade e dispersão de meios que revela novas possibilidades de relação entre estes - lembrando um gabinete de curiosidades onde nenhum dos objetos se relaciona por semelhança, mas sim pela heterogeneidade do conjunto. Nesta proposta de comunicação entre desiguais, espera-se que a experiência e o discurso entre objetos e espetadores sejam exaltados. Será também verdade que aqui todos os objetos surgem por necessidade e como resposta a um problema, não havendo antecipadamente nenhuma fórmula do fazer. Neste sentido, esta investigação apela ao objeto como potenciador de discurso; não ao objeto isolado, que invoca a sua técnica ou tecnologia bem depurada mas, pelo contrário, àquele que invoca o espaço onde está inserido e os objectos com que co-habita potenciando, todos no seu conjunto, um discurso comum.

CAPÍTULO I

O CONTEXTO

C A P Í T U L O I

O CONTEXTO



2. e 3. (em cima) "Saliva", 2010, fotografias; amostras salivares 3/12 e 8/12; 14,8 x 21 cm (cada)
4. e 5. (em baixo) "Saliva", 2010, contendor; madeira, técnica mista; 37 x 22 x 24 cm

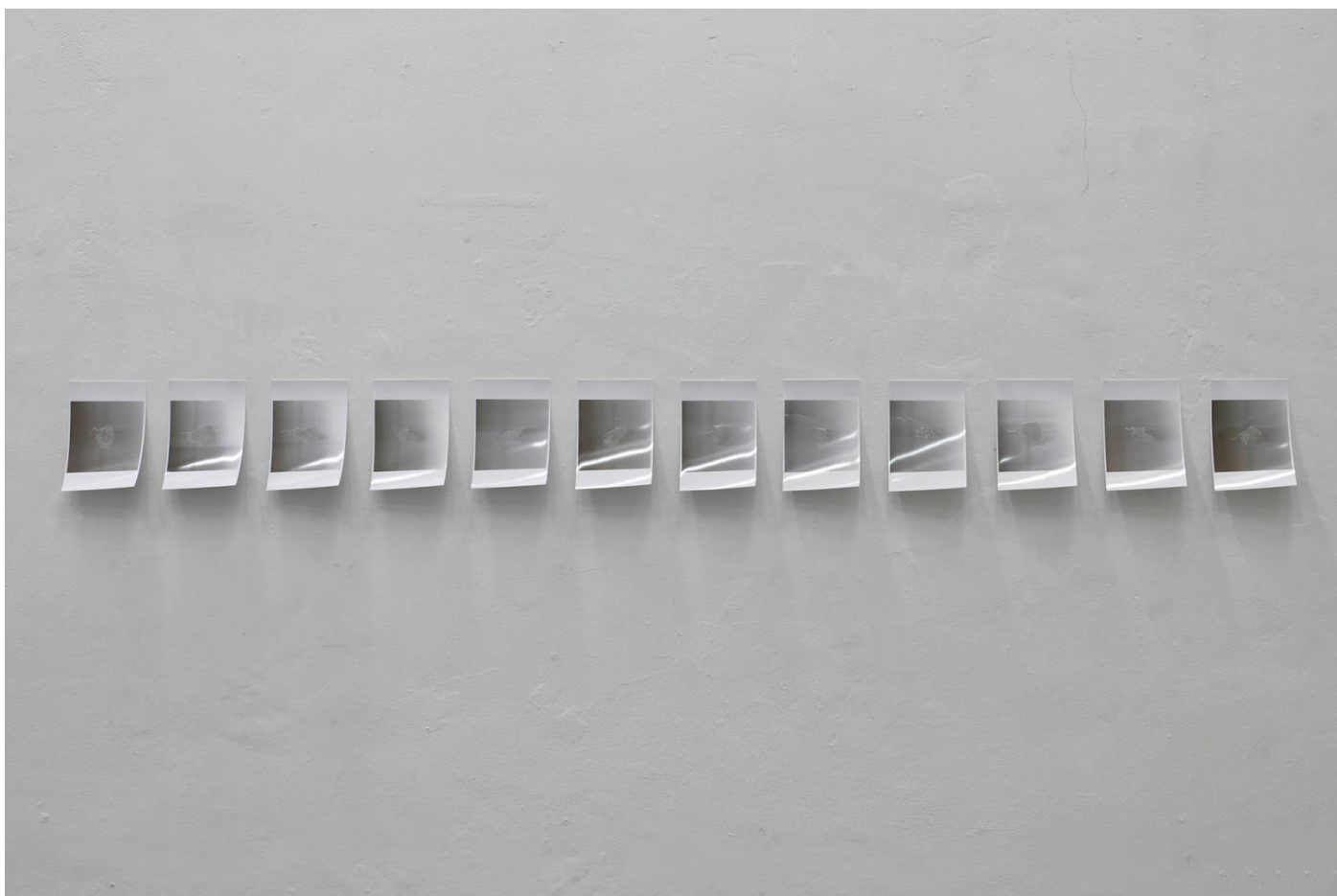
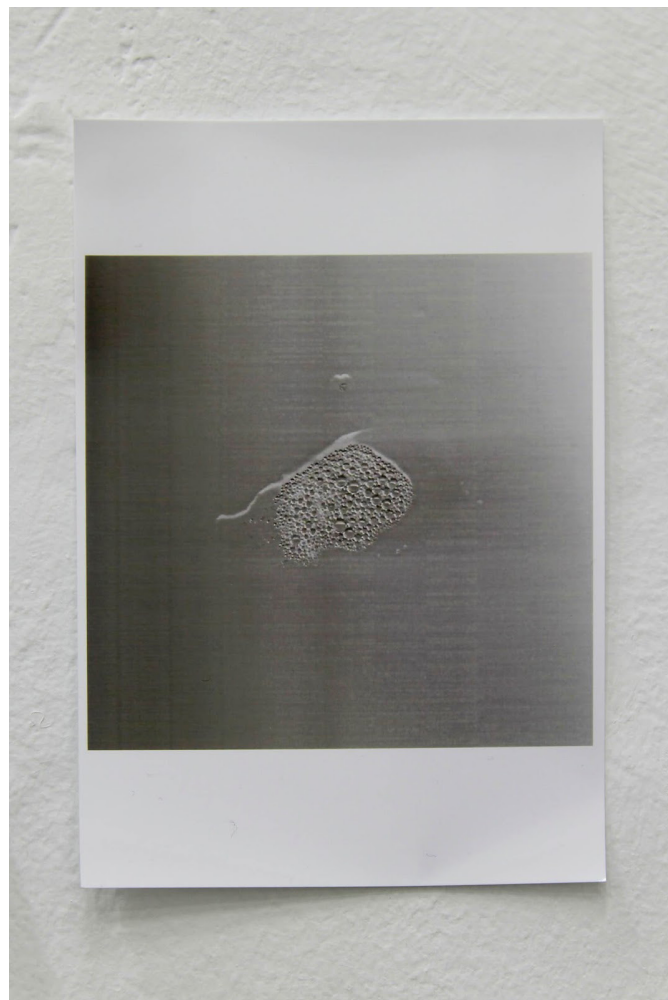
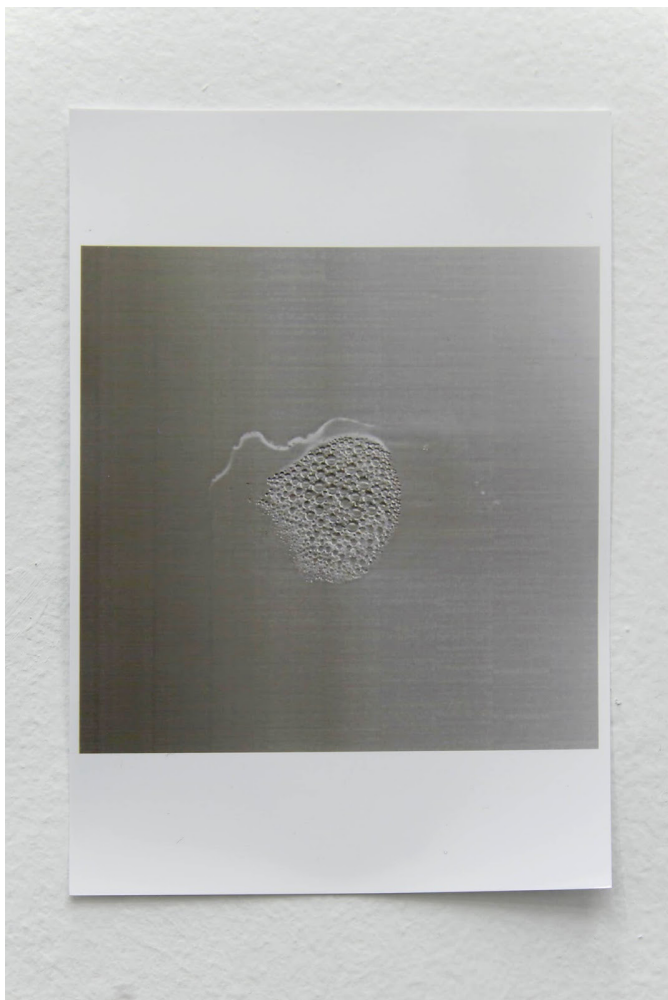
Olhar sobre a prática artística (percurso)

De uma prática artística que nos últimos anos tem vindo a concentrar-se na experimentação de vários *media* como o desenho, o vídeo, o som e objetos tridimensionais - que fazem uso de matérias diversas, assim como de assuntos muitas vezes apropriados de outras áreas - nasce a presente investigação teórica. Esta, levada a cabo nestes dois anos de mestrado em artes plásticas, permitiu uma aproximação mais atenta tanto à consciência da multiplicidade de meios como também aos motivos e intenções dessas outras áreas que escapam aos conhecimentos da arte.

Num exercício "de olhar para trás" e compreender a própria prática artística, pude constatar a necessidade de recolher ou criar dados para produzir objetos que frequentemente caminhavam para uma indexação ou arquivo, tendendo muitas vezes para a desmultiplicação de hipóteses daquilo que estaria a ser matéria de interesse para a reflexão artística.

Exemplo disso poderá ser a série "Saliva" de 2010 (imagens 2, 3, 4 e 5, na página à esquerda). Este conjunto é o primeiro de vários numa investigação sobre saliva, que se desencadeia pelo estudo de doze amostras salivares através de um microscópio com uma ampliação de mil vezes. O material era recolhido e armazenado em tubos de ensaio para posterior análise em lâminas de observação e no final era captada uma imagem fotográfica representativa de cada amostra (imagens 2 e 3). Toda a informação era depositada e conservada numa caixa de madeira (imagens 4 e 5), da qual faziam parte as amostras salivares, tanto fotográficas como em tubos de ensaio e os respetivos relatórios da investigação.

Depois desta recolha de imagens sem qualquer validade científica, mas levada a efeito com meios e ferramentas da ciência, esta investigação sobre saliva multiplicou-se por formas diversas infamando de certo modo o assunto que, até aí, estava a ser tratado com acuidade.



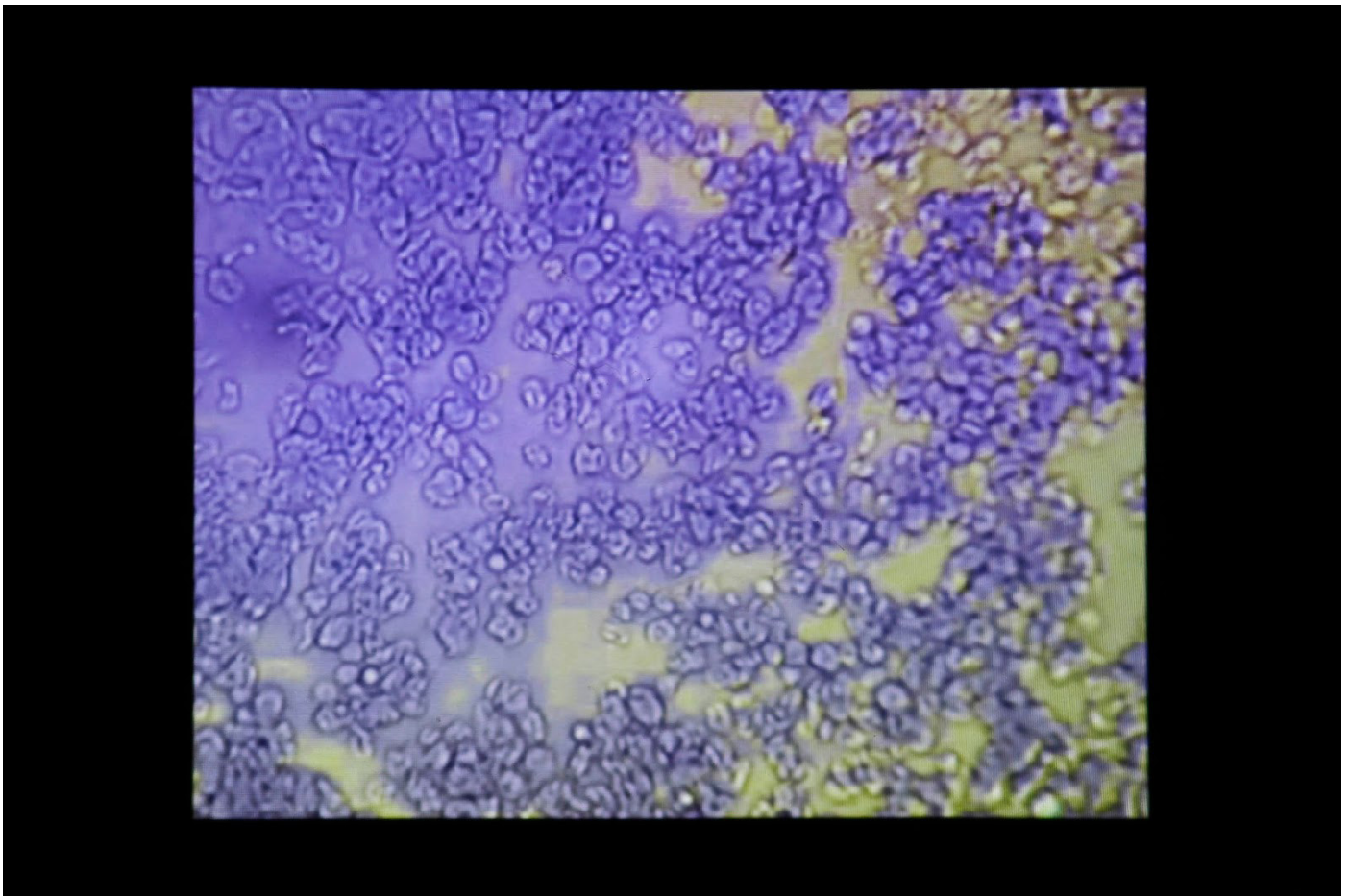
6. 7.(cima) e 8. "CUSPO", 2011; 12 fotografias, 10x15cm (cada)

A saliva rapidamente extrapolou para cuspo ou “escarretas” ou então para nenhum destes três, como a última proposta desta investigação (imagem 9, página seguinte), onde se admite uma completa mentira sobre a origem daquela imagem, mas que existe nesta investigação como ponto final de uma completa ficção. No seu todo, este conjunto de objetos que trata de imagens ou palavras que se relacionam, não questiona a pertinência de “micro”, mas este objeto é inserido num contexto do qual não faz parte mas de que rapidamente se apropria, tornando-se um como os demais à sua volta. Estas condições de relação em conjunto continuam a interessar-me e, portanto, serão desenvolvidas nesta tese.

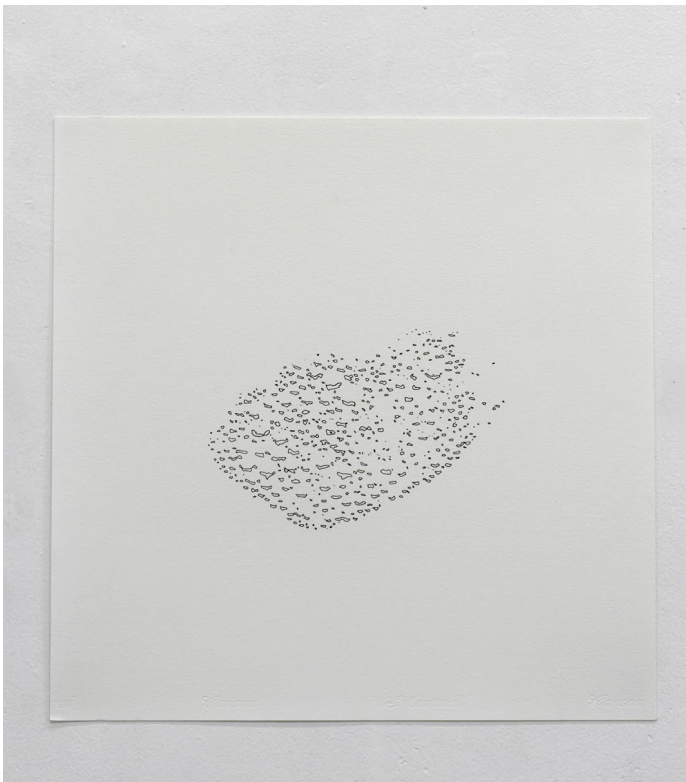
Uma outra razão que me levou a pensar sobre as questões de número que aqui serão propostas, parte também de uma falta de consciência passada, no que diz respeito ao arquivar, ao colecionar, ao acumular e ao indexar. Eram respostas muito frequentes nos trabalhos plásticos realizados até então, sem nunca ter refletido profundamente sobre esta tendência.

Muitos artistas utilizavam, como resposta à sua própria prática, métodos semelhantes e os objetos que daí advinham pareciam não pretender refletir sobre organização ou ordem ou uno ou múltiplo; faziam uso desses métodos pois o objeto assim o requeria. E se anteriormente me situava na mesma posição, hoje obrigo-me a um afastamento e debruço-me nesta investigação não com o intuito de recolção mas antes como observadora desse ato recoletivo.

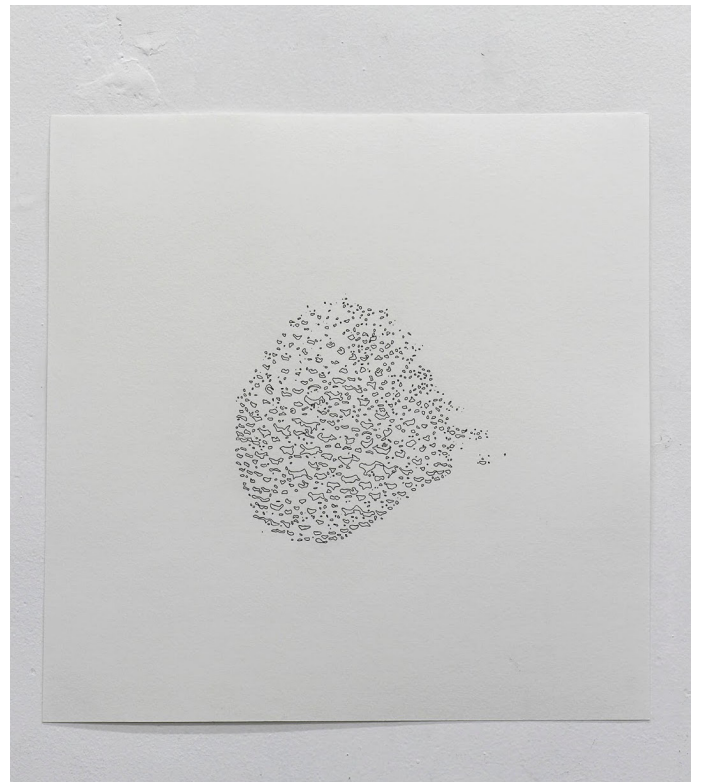
Interessa-me também destacar, quando aponto esta investigação sobre saliva, a minha necessidade de partir de um assunto e usar ferramentas que servem outra área científica. Mais ainda, o assunto (saliva) é tratado como um ser amorfo, a que se pode dar forma como bem se entender, deixando de respeitar sempre que necessário as relações lógicas de um objeto para com outro, comprometendo diversas vezes a investigação. Não se verifica aqui um respeito de causas, motivos ou argumentos de um objeto para o próximo, antes este ganha existência própria, tentando cada vez mais afastar-se da verdade e do facto e aproximando-se da metáfora.



9. Frame de "micro", 2012; projeção vídeo 20x35cm, 5.4 min



10. "Escarreta" #3, 2011; desenho sobre papel, graphic pen 0.1 preta;30x30 cm



11. "Escarreta" #7, 2011; desenho sobre papel, graphic pen 0.1 preta;30x30 cm



12. "macro saliva" (3/15), 2011; chapa de ferro, técnica mista; dimensões variáveis



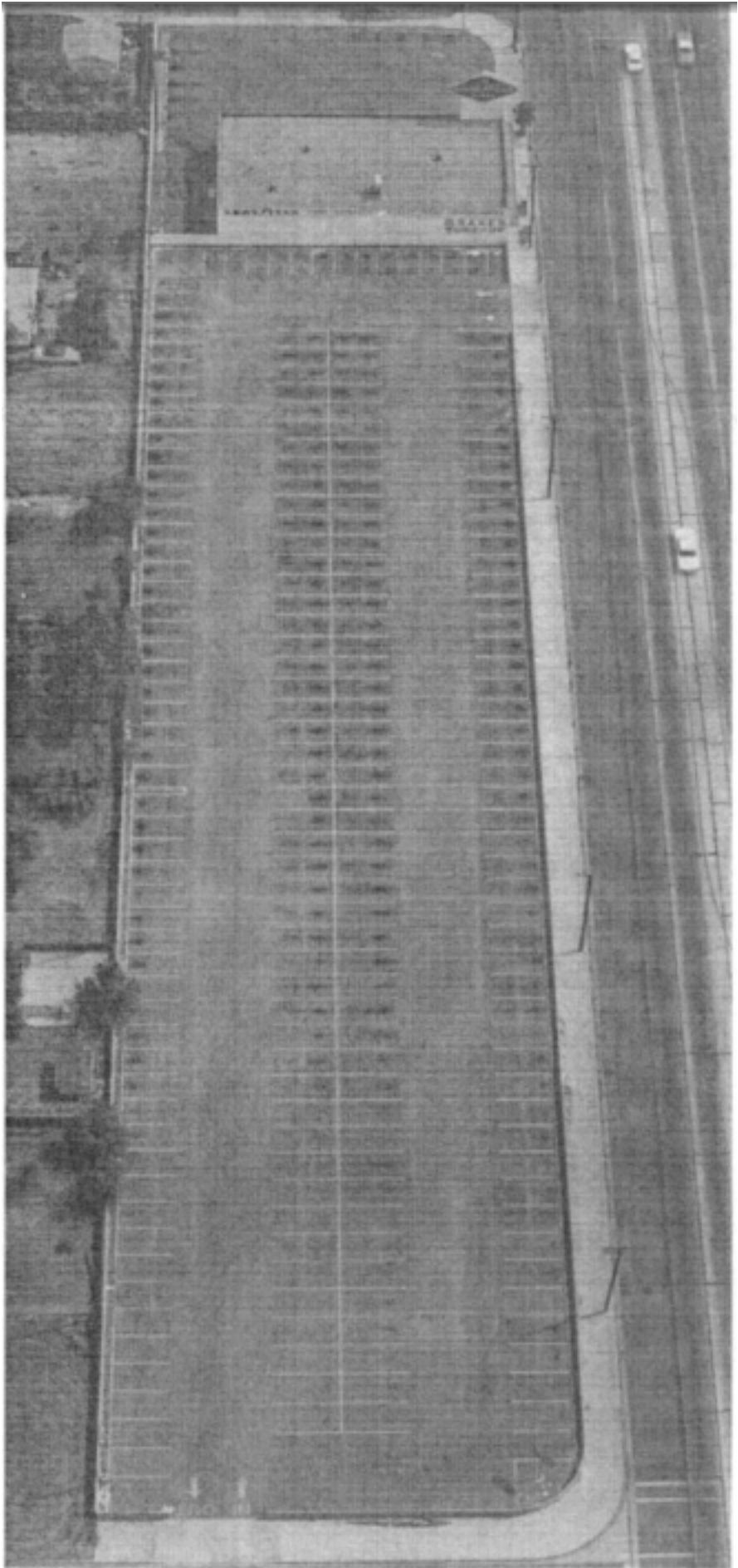
13 e 14. "sem título", 2011; vinil transparente e cola quente; 200x130 cm

CAPÍTULO II

REFLEXÃO ARTÍSTICA SOBRE CONJUNTOS

C A P Í T U L O I I

REFLEXÃO ARTÍSTICA SOBRE CONJUNTOS



15. Edward Ruscha, "Thirty-four parking lots", 1967

Antecâmara (sobre ordem)

Nesta antecâmara do capítulo II, intitulado "Reflexão artística sobre conjuntos", pretendo introduzir algumas noções sobre ordem e desordem. Inaugura-se desta forma este capítulo por se partir para um desenvolvimento teórico que assenta inevitavelmente em reflexões sobre aqueles conceitos.

A organização será, segundo o dicionário da língua portuguesa Porto Editora, um *acto ou efeito de organizar, uma preparação, um planeamento, ordenação, uma estrutura* ou uma *disposição que permite uso ou funcionamento eficiente, uma ordem*¹.

A *ordem* "é uma condição necessária de tudo o que a mente humana deseja compreender"² e tem sido alvo de interesse por físicos, filósofos, matemáticos, fisiólogos, arquitetos, cientistas, museólogos, biólogos, políticos durante séculos da História até aos nossos dias. A *ordem* pode ser compreendida, muito genericamente, como uma disposição regular e metódica, como uma capacidade que o pensamento possui de lutar contra o caos ou a confusão. Transformou-se numa exigência desde o começo da atividade humana. Até os comportamentos mais espontâneos implicam uma ordem, ainda que depressa deixem de lhe obedecer. A multiplicidade dos campos abrangidos pela noção de ordem funciona, em certos casos, em oposição à liberdade. No entanto será também verdade que "uma ordem de coisas" pode simplesmente designar uma classificação e o seu resultado. Em Biologia, por exemplo, a ordem é uma divisão subsidiária de classe. Assim, a classe dos répteis inclui as categorias dos quelídeos, dos crocodilianos, etc. Muitas disciplinas desenvolveram ordens hierárquicas de organização, ordens cronológicas, ordens cromáticas, ordens alfabéticas, ordens sequenciais, entre muitas outras.

¹ Em Dicionário da Língua Portuguesa, Porto Editora; pág.

² Em "Para uma psicologia da arte & Arte e entropia" de Rudolf Arnheim; pág 361

ra) e insoluveis (nuina, greda e arsenico). Quase tao aiarman-
te quanto a oitava é a nona categoria. Esta revela-nos que os
metais podem ser imperfeitos (cinabre, azougue), artificiais
(bronze, latão), recrementícios (limalhas, ferrugem) e naturais
(ouro, estanho, cobre). A beleza figura na décima sexta catego-
ria; refere-se a um peixe vivíparo, oblongo. Essas ambigüida-
des, redundâncias e deficiências lembram aquelas que o doutor
Franz Kuhn atribui a certa enciclopédia chinesa intitulada
Empório Celestial de Conhecimentos Benévolos. Em suas remotas
páginas consta que os animais se dividem em (a) pertencentes
ao Imperador, (b) embalsamados, (c) amestrados, (d) leitões,
(e) sereias, (f) fabulosos, (g) cães soltos, (h) incluídos nesta
classificação, (i) que se agitam como loucos, (j) inumeráveis,
(k) desenhados com um finíssimo pincel de pêlo de camelo, (l)
etcétera, (m) que acabam de quebrar o vaso, (n) que de longe
parecem moscas. O Instituto Bibliográfico de Bruxelas tam-
bém exerce o caos: parcelou o universo em 1.000 subdivisões,
correspondendo a 262 ao Papa; a 282 à Igreja Católica
Romana; a 263 ao Dia do Senhor; a 268 às escolas dominicais;
a 298 ao mormonismo; e a 294 ao bramanismo, budismo, xin-
toísmo e taoísmo. Não recusa as subdivisões heterogêneas,
verbi gratia, a 179: "Crueldade com os animais. Proteção dos

16. Imagem do livro " O Idioma de John Wilkins", em
"Outras Inquisições-Ensaio", 1952, pág. 94

Existem exemplos inesgotáveis para cada uma delas, lembrando Aristóteles¹ em *Categorias* ou Maslov² e a sua hierarquia das necessidades. Naturalmente que não me interessa aqui esmiuçar todas as formas de ordenamento alguma vez pensadas por cada disciplina ao longo da História, tarefa que aliás se revelaria hercúlea, mas apenas dar alguns exemplos que demonstram como o pensamento humano sempre tendeu para uma ordem ou previsibilidade. A necessidade de impor ou descobrir um método parece ser uma tendência geral da mente humana, conveniente sobretudo por razões práticas.

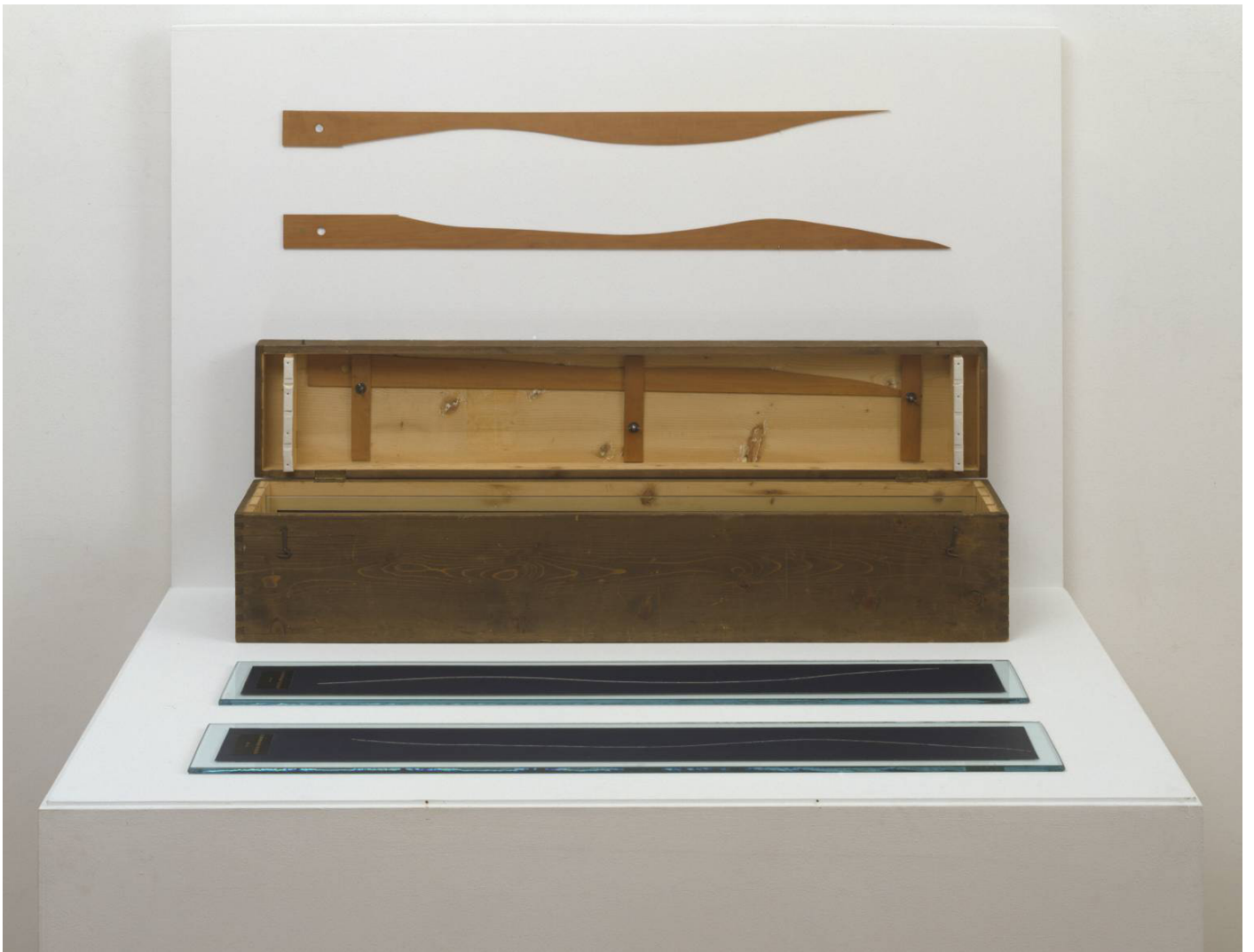
Contudo, existe um caso que merece especial atenção e que respeita à linguagem universal de John Wilkins³, discutido por Jorge Luís Borges em "*O Idioma Analítico de John Wilkins*"⁴ (imagem 16, à esquerda). Neste ensaio Borges compara a classificação de Wilkins com uma ficcionada enciclopédia chinesa intitulada *Empório Celestial de Conhecimentos Benévolos*, expressando dúvidas sobre qualquer tentativa de classificação universal.

¹ Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.) em "*Categorias*", (Introdução por Maria José Figueiredo) onde discute, sistemática e organizadamente, todas as temáticas relacionadas com *palavras, coisas, conceitos, predicação e verdade, essência e acidentes*, questões que são debatidas ainda hoje em disciplinas filosóficas como a ontologia, a metafísica, e a filosofia da linguagem. O que me interessa neste texto é que o seu conteúdo relaciona-se (ou pode relacionar-se) muito mais com a metafísica do que com a lógica. No entanto Aristóteles opta por um método organizado em dez categorias distintas, impondo uma ordem que no entanto não é linear, e por essa razão ser um livro de difícil compreensão.

² Abraham Harold Maslow (1908-1970) em "*A Theory of Human Motivation*", onde apresenta a sua proposta da hierarquia das necessidades que se apresenta em forma de pirâmide contendo cinco níveis fundamentais das necessidades humanas, que, da base ao topo, passam pelas necessidades fisiológicas básicas, a segurança, o amor/relacionamento, a estima e a realização pessoal, sendo esta última o maior objectivo humano.

³ John Wilkins (1614-1672), filósofo naturalista que havia proposto uma linguagem universal baseada num sistema de classificação que codificava a descrição da coisa que uma palavra descreve, na própria palavra. Por exemplo, Zi identifica as feras do género; Zit acentua a diferença das vorazes bestas da espécie cão; e finalmente Zita especifica cão.

⁴ "*O Idioma Analítico de John Wilkins*", de Jorge Luís Borges (1899-1986), em "*Outras Inquisições-Ensaio*", 1952, pág. 94.



17. Marcel Duchamp, "3 stoppages étalon", 1913-14

O que exalto neste texto de Borges é o facto de ele surgir de um acontecimento histórico verídico sobre John Wilkins e a sua ousada tentativa de criar uma língua universal, mas que, por tal audácia e talvez absurdo, leva o autor a enfatizar ainda mais a utopia defendida por Wilkins criando uma ficção abarcada no enredo histórico factual. De facto, e pelo que foi dito até ao momento, a mente humana sempre tendeu para uma ordem, provavelmente por "possuir um telencéfalo altamente desenvolvido"⁷, característica que distingue o ser humano dos outros animais. Mas o exagero na classificação levado a cabo por Wilkins acaba por deixar o assunto que estaria a ser organizado a habitar num caos ainda maior, evocando o absurdo que pode provir do excessivo raciocínio.

Curiosamente em "*Funes, o Memorioso*"⁸, que será explorado mais atentamente no subcapítulo intitulado "arquivo e memória" da página 43, Jorge Luis Borges exalta mais uma vez este problema de uma classificação impossível. Neste seu conto, fala-nos de Irineu Funes, personagem de uma percepção e memória infalíveis. A citação abaixo sugere como uma capacidade sobre-humana pode levar a uma imposição de ordem ou sistema totalmente disparatado, porque na realidade mais ninguém partilhará tal competência:

"A voz de Funes, vinda da escuridão, seguia falando.

Disse-me que em 1886 havia elaborado um sistema original de numeração e que em muito poucos dias havia ultrapassado vinte e quatro mil. Não o havia escrito, porque o pensado uma só vez já não podia desvanecer-lhe. Seu primeiro estímulo, creio, foi o descontentamento de que os trinta e três uruguaios requeressem dois signos e três palavras, em lugar de uma só palavra e um só signo. Aplicou logo esse disparatado princípio aos outros números. Em lugar de sete mil e treze, dizia (por exemplo) Máximo Pérez; em lugar de sete mil e catorze, A Ferrovia; outros números eram Luis Mélian Lafinur, Olivar, enxofre, os rústicos, a baleia, o gás, a caldeira, Napoleão, Agustín de Vedia. Em lugar de quinhentos, dizia nove. Cada palavra tinha um signo particular, uma espécie de marca; as últimas eram muito complicadas ... Eu tratei de explicar-lhe que essa rapsódia de vozes desconexas era precisamente o contrário de um sistema de numeração. Eu lhe observei que dizer 365 era dizer três centenas, seis dezenas, cinco unidades; análise que não existe nos "números": O Negro Timóteo a manta de carne. Funes não me entendeu ou não me quis entender."

⁷ Frase do filme "Ilha das Flores" de Jorge Furtado, Maio de 1989; <https://www.youtube.com/watch?v=e7sD6mdXUyg>

⁸ Conto de Jorge Luis Boges em "Ficções".

Até agora concentrei-me no pensamento humano e na imposição de uma ordem apenas ao nível das ideias, mas o que será debatido nos subcapítulos abaixo será mais a imposição de ordem e regularidade na recolha de objetos, assunto que irá convergir no acumular, no colecionar, no indexar e na sua relação com a memória.

No entanto, qualquer discurso sobre ordem é inevitável sem o pensamento sobre a desordem, que mais à frente será debatido no que concerne ao acumular. A desordem, e mais uma vez segundo Arnheim, será também um tipo de ordem. A ausência de um método ou sistema regular será uma forma de ordenamento na total confusão. Ela não é a ausência de toda a ordem, mas o choque de ordens não coordenadas. Assim sendo, a ordem existirá em todas as coisas e somos nós, humanos, os únicos responsáveis por essa descodificação, caso nos interesse.



18. Pilha de sapatos; Fotografia pertencente ao Museu de Auschwitz, Polónia

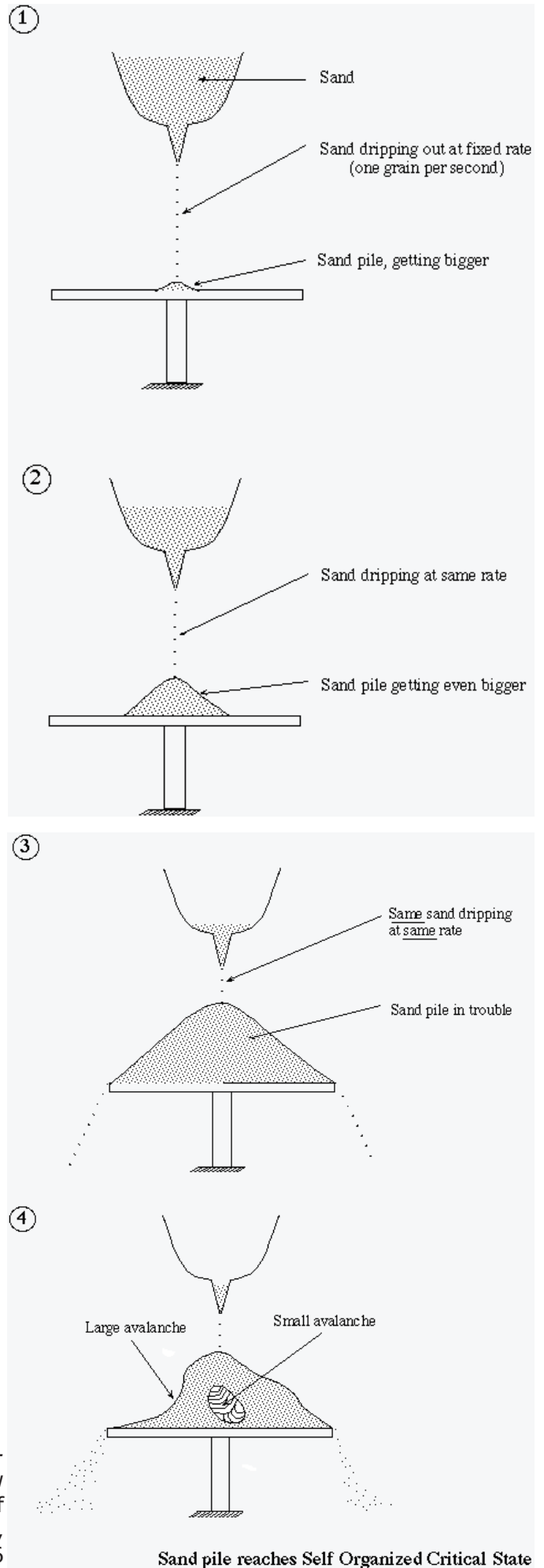
Acumular e amontoar

O ato de acumular é seguramente uma condição intrínseca do ser humano, uma obsessão pela recolha de objetos, dados e informação, pela aglomeração de matéria sem que haja uma justificação lógica ou plausível. O acumulador não obedece a regras impostas pela razão, segue o próprio instinto para atingir uma satisfação física inexplicável. Ele junta o máximo de objetos que conseguir, num sentido muito possessivo de "conjunto", sem nenhuma finalidade, concentrando-se apenas num todo, e não valorizando nunca cada parte que constitui esse todo (contrariamente ao colecionador).

A própria palavra *acumular* parece carregar nela peso, volume ou massa, é caótica. Ela pode ser facilmente associada ao ato de amontoar, que também parece existir sem um sentido de ordem. Mas para um acumulador certamente haverá um sentido de ordem, ordem essa estabelecida por si, ou, mesmo que o não seja, e como vimos anteriormente, ela estará lá. O acumulador possui esta interessante capacidade de querer ter muito, não distinguindo ou selecionando um (objeto) do *outro*, se está inteiro ou se está em partes, ele tem como único objetivo e finalidade construir um grande conjunto de vários, mas não importando realmente que *vários* são esses. No entanto, esta vontade possessiva é grandiosa e, como se disse anteriormente, é física. O acumulador sente verdadeiramente o impulso instintivo de acumular, vontade que só é saciada com um constante aumentar do seu conjunto (aqui se relacionando com o colecionador).

Mas o que acumula o acumulador? Como poderá ele decidir o que acumular se toda esta prática parece existir numa total liberdade desconexa de sentido lógico?

Da mesma maneira que acumula para satisfazer uma necessidade física (com todas as ressalvas necessárias por estar a descrevê-lo num sentido genérico), o acumulador reage também segundo impulsos da sua vivência, do seu mundo particular, da sua história e do seu passado. Ele



19. Imagem técnica do "Self-Organized Criticality", em "How Nature Works: The Science of Self-Organised Criticality", Per Bak, 1996

pode acumular objetos de natureza fisiológica, como as próprias unhas, cabelo, fezes ou urina, objetos recolhidos do lixo, próprio ou de outros, do simples acaso diário, pode acumular objetos todos da mesma natureza (só pneus velhos, só livros sem intenção de os ler, só bicicletas não sendo necessário estarem inteiras ou a funcionar, só cadeiras sem sequer pensar na sua utilidade prática...) ou objetos de naturezas diversas mas que convergem igualmente num objeto único final - o acumulado.

Neste sentido o acumulador não sente qualquer necessidade de recorrer a um método classificativo para regularizar ou sistematizar os objetos que acumula. E é aqui que podemos fazer uma ponte para o amontoar que não possui nenhuma regra aparente, apenas talvez cronológica se entendermos a base de um amontoado como o mais antigo e o topo como o mais recente. Ainda assim, esta ordem não decorrerá de qualquer ato intencional mas será antes consequência desse ato de despejo, consequência dessa não valorização do único.

E falar sobre amontoar leva-nos também a pensar na sua forma - o monte. O que é exatamente essa forma que é aparentemente sem forma e não organizada, que surge desse ato de despejo?

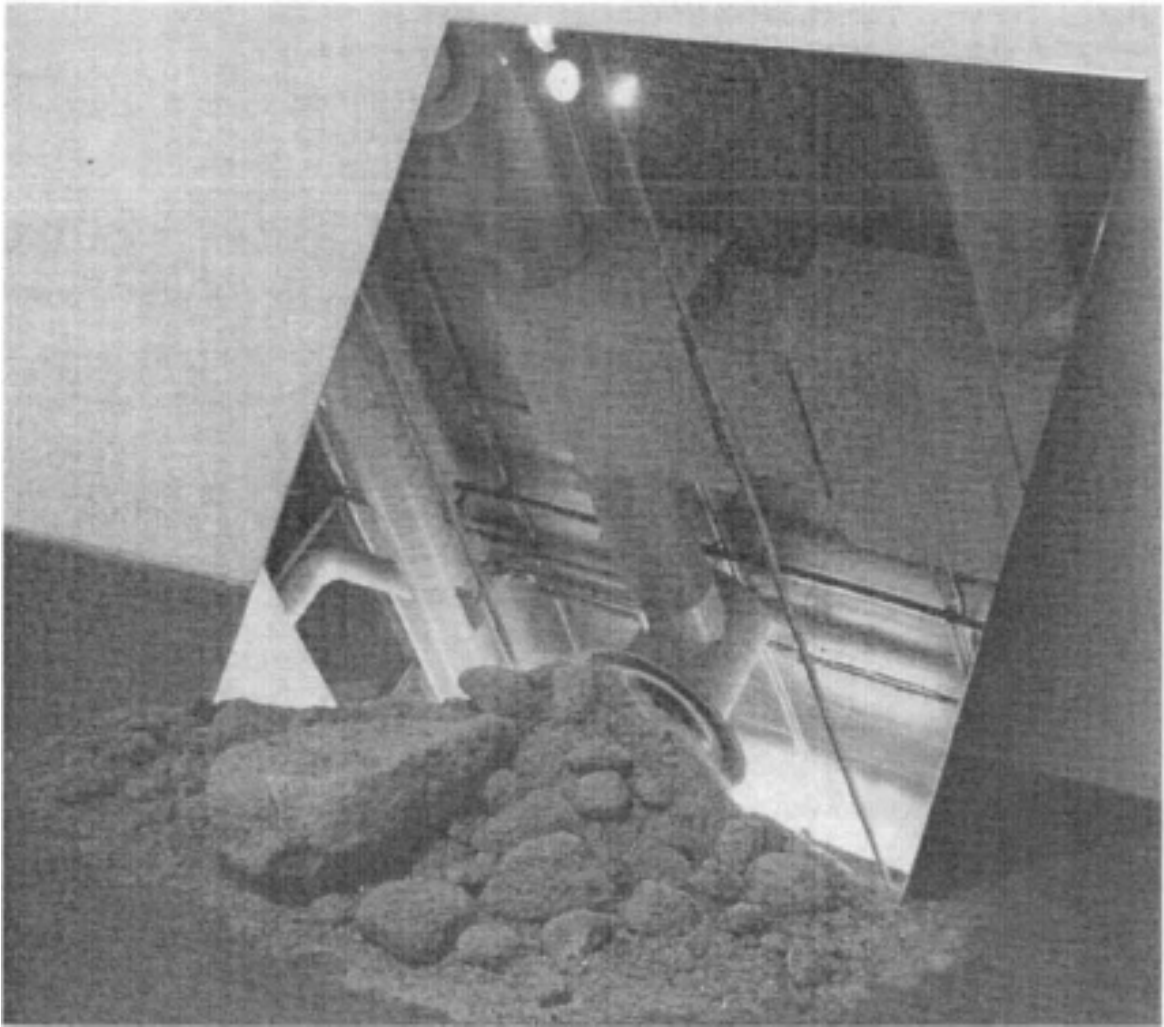
Apesar de parecer incoerente e pouco objetivo, o monte é a formação orgânica mais simples, respeitando a lei da gravidade na sua formação, com uma cadência organizada que no limite da sua formação atinge um estado de entropia. Certamente que o acumulador não estará muito interessado em saber que o amontoado semelhante ao que guarda na sua propriedade é estudado pela física muito detalhadamente para compreender e calcular a formação de cascatas e avalanches⁹. Mas o que o acumulador não gostará mesmo de saber é que esse seu amontoado irá desabar porque chegará inevitavelmente a um estado crítico na sua formação. Digo que não gostará de o saber porque o acumulador acumula para um conjunto forte e imutável, que deve resistir ao tempo indeterminadamente. Não se verifica no acumulador uma necessidade de contemplar o seu acumulado - contrariamente ao colecionador - todavia ele sabe que o seu conjunto existe e isso é suficiente, e por essa razão ele espera que o seu conjunto permaneça estático e imóvel.

⁹ http://www.johnboccio.com/courses/Physics120_2008/docs/btw.pdf



20. Wilhelm Mundt, "572", 2013;(em cima) e 21. Wilhelm Mundt, "574", 2013; (em baixo)

Descrever a sensação de um acumulador ao aperceber-se que o seu amontoado desmoronou será para alguns um pouco subjetivo e até irrelevante, mas se pensarmos que tudo isto só acontece porque há uma vontade muito maior que a própria lógica, que envolve sensações e motivações que são alheias à razão, então talvez seja pertinente. É um estado limite de perda e, agora sim, total desordem para o acumulador. Ainda assim ele não deixará de ser acumulador, nem começará a impor um sistema no seu acúmulo. Ele continuará a acumular muito provavelmente no mesmo amontoado, agora com uma base ainda maior tendo em conta a derrocada, até atingir novamente outro estado crítico.



22. Robert Smithson, "*Slant Piece*", 1969

23. Robert Smithson, "*Gravel Mirrors with Cracks and Dust*", 1969



24. Sophie Calle, "Father, Mother, Son" (43)", 1990

Colecionar

*As citações são nas minhas obras como ladrões de estrada,
que fazem um ataque armado e que aliviam um ocioso das
suas convicções.*

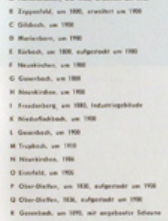
Walter Benjamin

Filomena Molder no texto "A paixão de colecionar em Walter Benjamin" fala-nos de como este autor "aspirou realizar (...) uma obra que fosse composta inteiramente de citações".¹⁰ Explica-nos como esse desejo nos faz penetrar no universo de um colecionador, não podendo viver por si mas sempre por outro, transformando-se o ser em *medium* para receber. Existir a partir de fragmentos arrancados e recolhidos, como que se de uma incapacidade de falar se tratasse, remete-nos para o poder da lembrança e da memória, onde podemos viajar indeterminadamente.

O colecionador vive de pressupostos muito diferentes do acumulador. Ele seleciona meticulosamente cada objeto que irá pertencer ao seu conjunto, ao seu *tesouro*¹¹, e contrariamente ao acumulador, são os vários objetos pelas suas características individuais e únicas que constroem um todo. O impulso é igualmente físico, tanto naquele que coleciona como naquele que acumula, algo instintivo tão inexplicável como irracional. E a diferença entre eles reside na seleção dos objetos e posteriormente na sua ordenação. Para um colecionador, cada objeto potencial a fazer parte integral da sua coleção possui nele características inigualáveis a qualquer outro que já lá faça parte, uma aura que é intransmissível e, por isso, Benjamin descreve essa necessidade de posse como uma caçada, onde a perda de identidade se torna insuportável ao ponto de só ser recuperável

¹⁰ Em "Semear na Neve – Estudos sobre Walter Benjamin" de F. Molder (pág.:41)

¹¹ Em "Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker" de W. Benjamin (pá.:465)



- A. Fliesenfachwerk, um 1750, erweitert um 1780
- B. Ziegenfeld, um 1800, erweitert um 1820
- C. Göttsch, um 1800
- D. Marlerborn, um 1780
- E. Böhler, um 1800, aufgeführt um 1780
- F. Hainke, um 1800
- G. Gieseler, um 1800
- H. Hainke, um 1800
- I. Friedberg, um 1800, Industriehalle
- K. Niederbach, um 1800
- L. Gieseler, um 1800
- M. Trupke, um 1780
- N. Hainke, um 1800
- O. Gieseler, um 1800
- P. Gieseler, um 1800, aufgeführt um 1780
- Q. Gieseler, um 1800, aufgeführt um 1780
- R. Gieseler, um 1800, mit angeschlossenem Schornstein

25. Bernd and Hilla Becher, "Bauwelt", 1966

com a aquisição desse mesmo objeto. Ele reconhece nesse corpo uma individualidade muito particular do *uno*, que pode mesmo chegar a confundir-se com o próprio indivíduo colecionador, numa atitude mimética¹², onde se torna aquilo que deseja possuir. Poderá ser pelo desejo tão profundo de posse que, para dominar, terá de ser dominado, numa atitude de igual para igual, onde matar para ficar com a presa, se for o caso, já é aceitável. Confundir-se com a presa perdendo a própria identidade, abre um novo "campo de batalha", onde sobrevive um ou o outro.

Compreender o valor singular de cada objeto para um colecionador, é entender que não poderia de forma alguma deixá-los abandonados a habitar num caos ou confusão. O colecionador procura sempre uma ordem que sistematize todo o conjunto e nunca o irá amontoar como um acumulador. Todo o colecionador irá criar uma estrutura que permita que os seus objetos únicos co-habitem. Contrariamente a W. Benjamin e a Filomena Molder, que acreditam que a coleção confina num caos que, pela sua singularidade absoluta, estranha qualquer tentativa de tipificação e classificação, eu entendo que a coleção, e estando o *coleccionador ligado a um modo muito particular e enigmático à experiência da propriedade*¹³, obedece a regras muito concretas por ele estabelecidas, por mais particulares e enigmáticas que sejam, tanto para ele como para nós (que somos exteriores à coleção). Tais regras existem para que a coleção não corra o risco de se auto destruir. A coleção apenas supõe um ato destrutivo no desejo pelo objeto e é violenta nesse sentido imperativo de posse. Mas conquistado o objeto, ele começa de imediato a estabelecer relações com os outros objetos da coleção, e o que será isso se não um sistema?

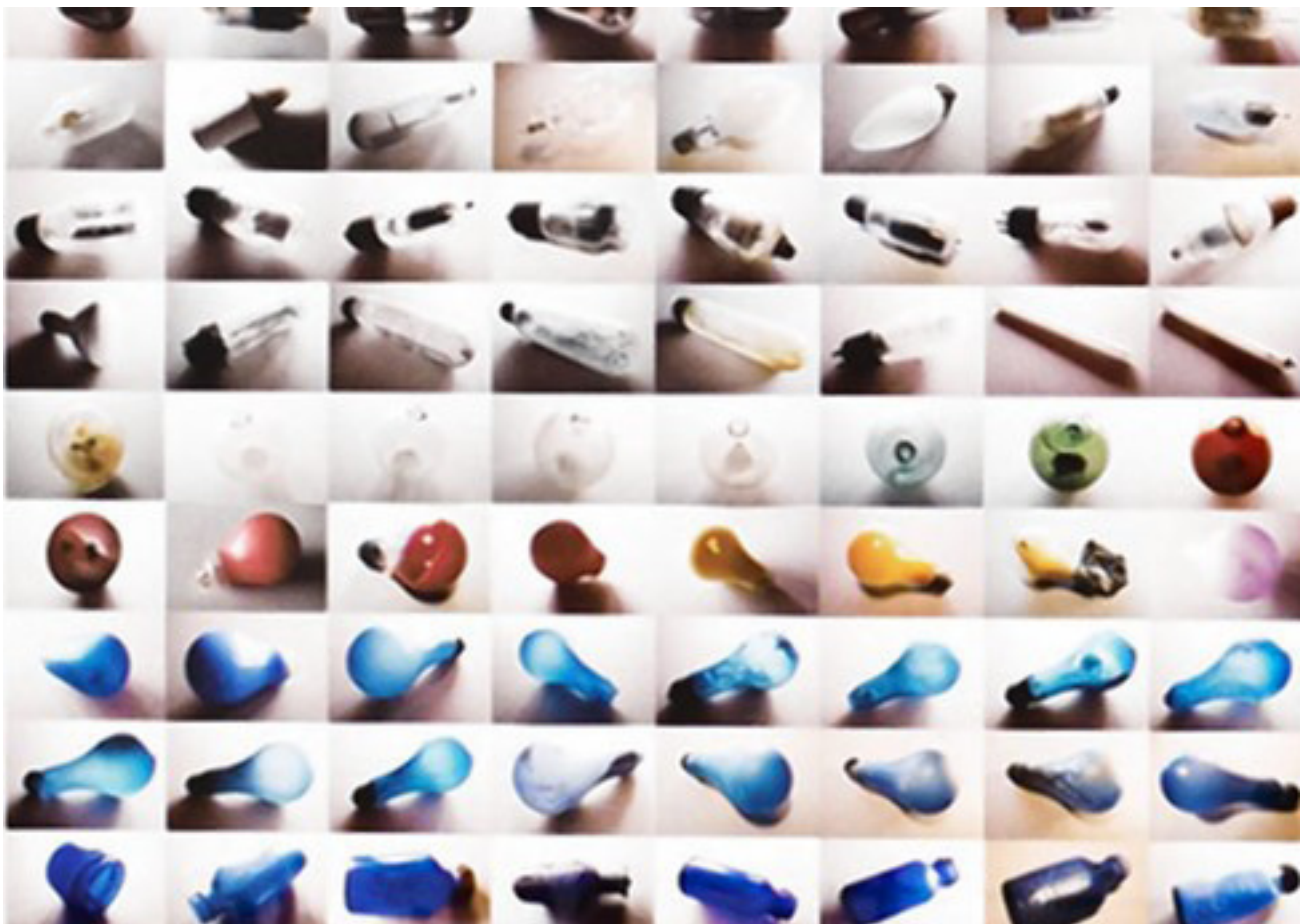
Tanto o colecionador como o acumulador procuram incessantemente aumentar a coleção e o acúmulo, respetivamente. Esse é o maior propósito: o desejo que não se extingue. Concordo também com Benjamin e Molder quando dizem que o colecionador *destrói o contexto do qual o objeto fazia parte*, reconheço nesta drástica atitude qualidades imagéticas cheias de potência (no sentido de potenciarem novos discursos

¹² Em "Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker" de W. Benjamin

¹³ Em "Semear na Neve – Estudos sobre Walter Benjamin" de F. Molder (pág.:49)



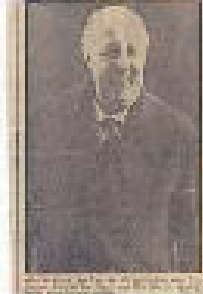
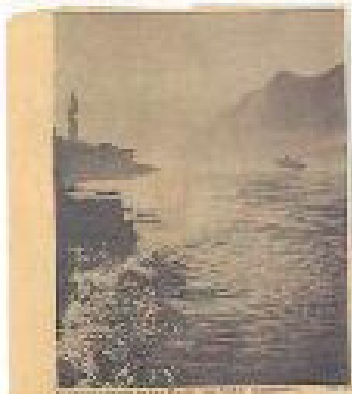
26. Gabriel Orozco, "Sandstars", 2012



27. Gabriel Orozco, "Sandstars", 2012 (pormenor)

sobre algo que era estático e servia um propósito específico). Mas apesar desta atitude destrutiva, não é uma atitude de perda, pois o colecionador apesar de apagar a identidade desse objeto, confere-lhe a possibilidade de receber outra(s). Desta forma, não é um movimento negativo de perda de informação, mas muito pelo contrário um movimento de ganho. Mais ainda, o objeto é potenciado por perder a própria memória tanto isolado como mais tarde em grupo, na coleção. Não poderá certamente ser classificado por ordem da razão mas é vivo em classificações da ordem do absurdo¹⁴ (que será também um tipo de ordenamento ou classificação possível). Mas caso o colecionador deseje preservar a memória do colecionado, a partir do momento que é indexado na coleção, ele não viverá mais da razão, inserindo-se outra vez em classificações da ordem do absurdo, pois não voltará a existir com a sua utilidade passada, será petrificado, mesmo que a sua história se mantenha intacta no documento que o acompanha, passando a ser apenas memória dele mesmo.

¹⁴ Nota sobre o absurdo: Tudo remete para um fim, numa espécie de tragédia inevitável. Mas essa consciência de finitude pode associar-se ao absurdo, ainda que com um trágico fim. O absurdo permite ridicularizar a própria tragédia e debochar da seriedade da vida e da sua praticabilidade limitada. A memória e ou lembranças atrasam esse trágico fim, numa catalogação física ou imaginária daquilo que foi e continua a ser. Mais uma vez, a consciência de fim, permite o ridículo e o quebrar as regras do jogo que termina, mas que para já ainda é jogável. Aumenta o deboche à tragédia, criando-se um novo espaço entre a tragédia e a comédia onde pode existir a incoerência, a desordem, o não cumprimento de regras ou a elaboração das próprias regras do absurdo.



28. e 29. Gerard Richter, "Atlas-Zeitungsfotos", 2012 (pormenor)

Arquivo e memória

A recolha de informação, se arquivada, assenta invariavelmente num processo de preservação da memória. E porque a memória humana é extremamente limitada, e lembrando o extremo oposto *Funes, o memorioso*¹⁵, personagem de Jorge Luís Borges, de uma percepção e memória infalíveis, recorreremos continuamente a estes mecanismos que nos auxiliam contra o esquecimento ou a perda.

Não é esta, nem no caso do acumulador nem no caso do colecionador, a finalidade dos seus *tesouros*, apesar de estabelecerem relações com a memória, passado e recordações de uma forma específica. No caso do acumulador a memória assegura o que foi conquistado, ainda que não necessite de visitar o seu acúmulo, é suficiente lembrar-se que existe. Para um colecionador, o jogo com a memória possui camadas mais profundas, que dizem respeito à memória do objeto real, substituída pela memória do objeto enquanto presa, sendo esta última a única que permanece intacta. Mas nem um nem o outro, podem ser considerados arquivistas (salvo algumas exceções de alguns colecionadores arquivistas), eles não são dessa natureza. O arquivista é mais metódico, e o ato de arquivar remete logo à partida para a imposição de um qualquer método de arquivo - prático, funcional e lógico. Aqui a ordem é imperativa, para que a recolha, armazenamento e procura de dados seja tão eficaz quanto possível. Não conseguir aceder a alguma informação guardada em arquivo, significa ser um arquivo falhado. Ele luta contra o esquecimento e todos os esforços se concentram no bom armazenamento de dados, não havendo espaço para o erro ou o absurdo, para as emoções, para a *caçada* ou instintos fetichistas.

¹⁵ Conto de Jorge Luís Boges em "Ficções".



30. e 31. Joseph Kosuth, "The Play of the Umencionable", Coleção do Museu de Brooklym, 1990

Curiosamente, Miguel Leal escreve a propósito deste texto de Borges e fala-nos de Mark Napier que em 1998 nos apresenta o projeto *Digital Landfill*¹⁶: " (...) *um clássico na net arte que nos propõe um simples interface onde podemos literalmente despejar o nosso livro informático, que nos é depois devolvido num ambiente gráfico em que camadas transparentes de informação se sobrepõem umas às outras até à completa ilegibilidade (...)*"¹⁷. O armazenamento de dados é levado ao exagero, não nos apresentando uma leitura facilitada do que ali está a ser arquivado mas, pelo contrário, um verdadeiro aterro digital, onde viajar pelos seus conteúdos revela apenas a sua não praticabilidade. Neste projeto de Napier, podemos pensar o arquivo digital como uma superprodução de informação, que é constante e inesgotável, maior que a capacidade humana poderia alguma vez apreender (à exceção de *Funes*). Tão maior que a única forma de "(...) *encará-la na sua verdadeira aceção será como lixo sem outro destino (...)*"¹⁸.

Esta ideia de "querer ter todos", e fazendo aqui uma ponte ao título desta tese, obriga-nos a pensar nessa possibilidade de não chegarmos nunca a conseguir ter nenhum. A quantidade do que vemos, lemos e ouvimos escapa-nos constantemente por não sermos capazes de reter tudo e, de repente, podemos encontrar-nos numa posição de conformidade, onde nos deixamos levar por uma sucessão de "*instantes sem espessura*"¹⁹.

Será verdade portanto, que se o arquivo combate o esquecimento, ele também reforça este estado de amnésia do qual não podemos escapar. A produção de dados que é em tempo real não permite o seu armazenamento constante e confronta-nos com a nossa memória inábil.

Mas é esta incapacidade consciente que nos leva mais uma vez ao arquivo, ao ato de arquivar, à simples recolha de informação e à necessidade de sua preservação. Talvez não o fazer poderia significar

¹⁶ <http://www.potatoland.org/landfill>

¹⁷ Em "Como esquecer a memória das coisas, como tornar o mundo impercetível?", Miguel Leal publicado em *Jornal dos Arquitetos*. Lisboa. Nº 223, Abril-Junho 2006, pp. 14-16.

¹⁸ *Idem*

¹⁹ *Idem*



32. Joseph Kosuth, "One and Three Chairs", 1965

cairmos no total esquecimento, porque sem estes auxiliares de memória perderíamos ainda mais, e numa situação limite, esquecermos a própria existência. Em última análise poderá ser a memória que nos permite sentir realmente ("a realidade, seja isso o que for"²⁰), estabelecendo relações constantes entre passado e presente, vezes e vezes sem conta, numa aprendizagem que se faz por comparação de um com outro, como que para entender "um" teremos também de entender "vários", e só nessas relações de confronto entre "vários", conseguimos ver cada "um".

Posso também ponderar que permitir conflitos entre memórias, objetos, palavras ou significados pode despertar zonas intermédias que estariam adormecidas caso não sejam exaltadas por comparação, e é nesse espaço intersticial que muitas vezes conseguimos projetar o objeto em direções imprevisíveis. Será de alguma maneira não o deixar descansar nele mesmo, retirando-lhe subtilmente a possibilidade de ser único.

"D.A. Here's a dictionary definition, not that's supposed to be of any momentous import. This piece was called One and Three Chairs, 1965. It's a chair, a photograph of a chair, and a dictionary definition of a chair.

*J.K. See, another thing I really want to get away from is the idea of individualism as an ideal in itself. One of the hang-ups of the nineteenth century was the idea of individual objects and great mythic heroes. I think of work as an investigation, and that no particular work should be a masterpiece, put into a relationship with Vermeer or Malevich or something like that. I tried to keep my Works from getting iconic and separated into individual objects. They are all connected."*²¹

²⁰ Em "O Homem Duplicado", José Saramago: pág.14

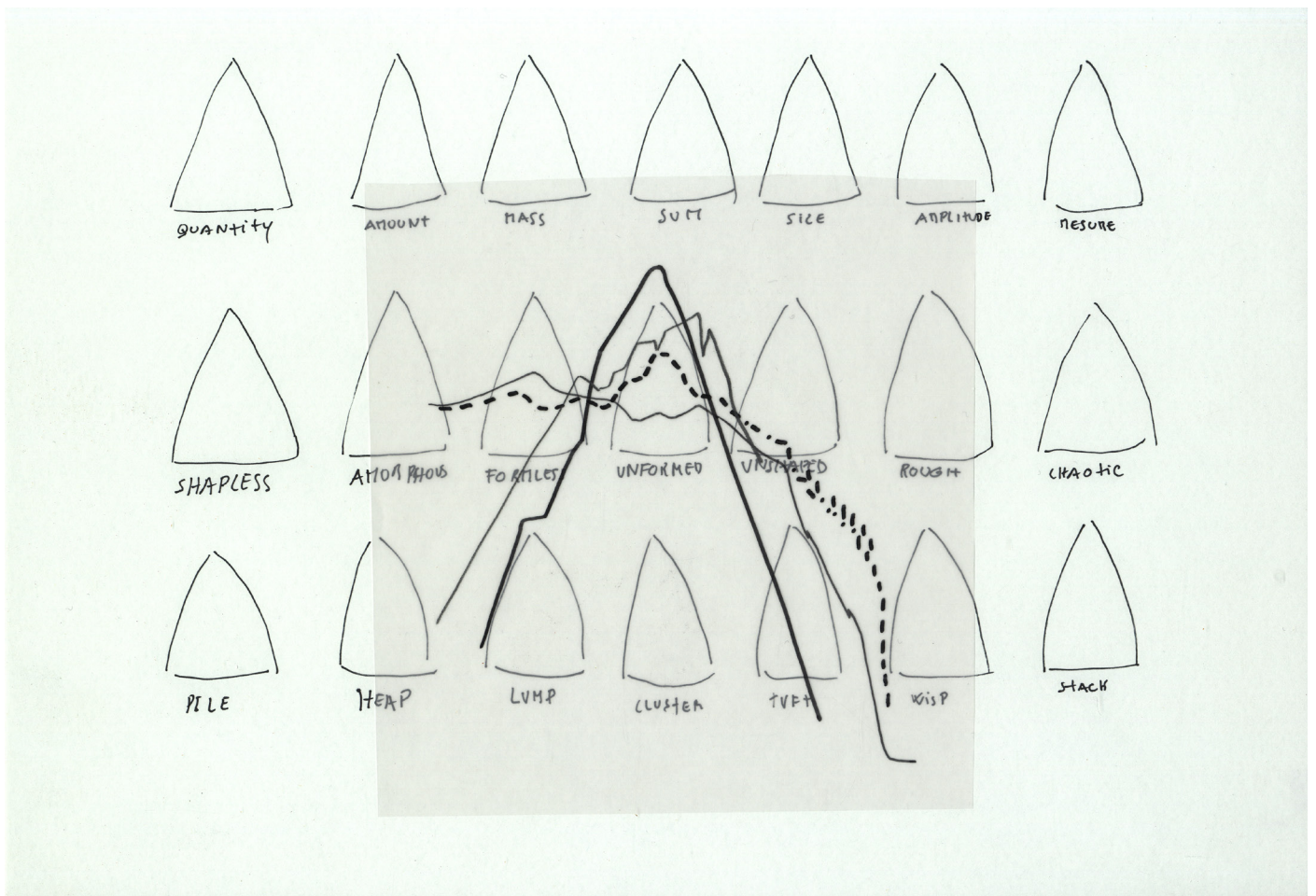
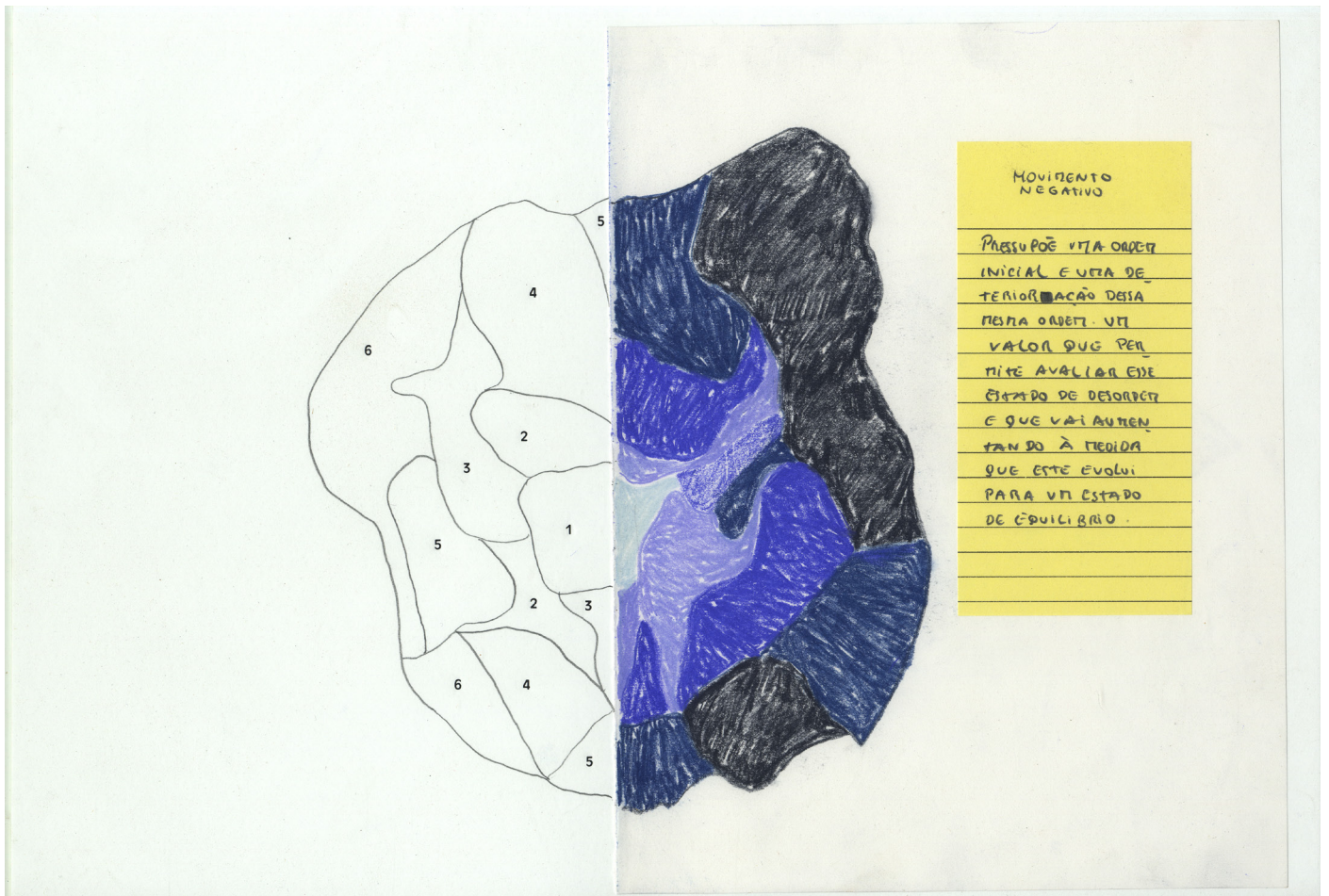
²¹ Em Artists Talk: 1969-1977, por Paul Greenhalgh e Peggy Gale

CAPÍTULO III

O PROJETO

C A P Í T U L O I I I

O PROJETO



33. e 34. "Desenho para estudo de montes e amontoados", 2013-14. Técnica mista, 65x35cm

Formação de um monte

O monte de areia aparece nesta investigação sobre tipologias por ser a formação mais simples e natural de uma matéria. Não possui uma forma coerente e objetiva mas é no entanto utilizada em diversos estudos científicos na área da física para compreender e calcular a formação de cascatas e avalanches. Apesar da sua aparência sem forma, o monte de areia é abordado pela física como um ritmo orgânico organizado que no limite da sua formação atinge um estado de entropia. Neste estado de caos organizado é possível entender diferentes leituras do monte de areia, por isso se em alguns objetos os montes são abordados com pragmatismo, reconhecendo um método na sua formação e existência, outros (como nos montes de pigmento de terra de sombra queimada) denunciam toda a sua subjetividade, destruindo a lógica dos objetos anteriores. Eles são manipuláveis e impossíveis de reconhecimento científico.

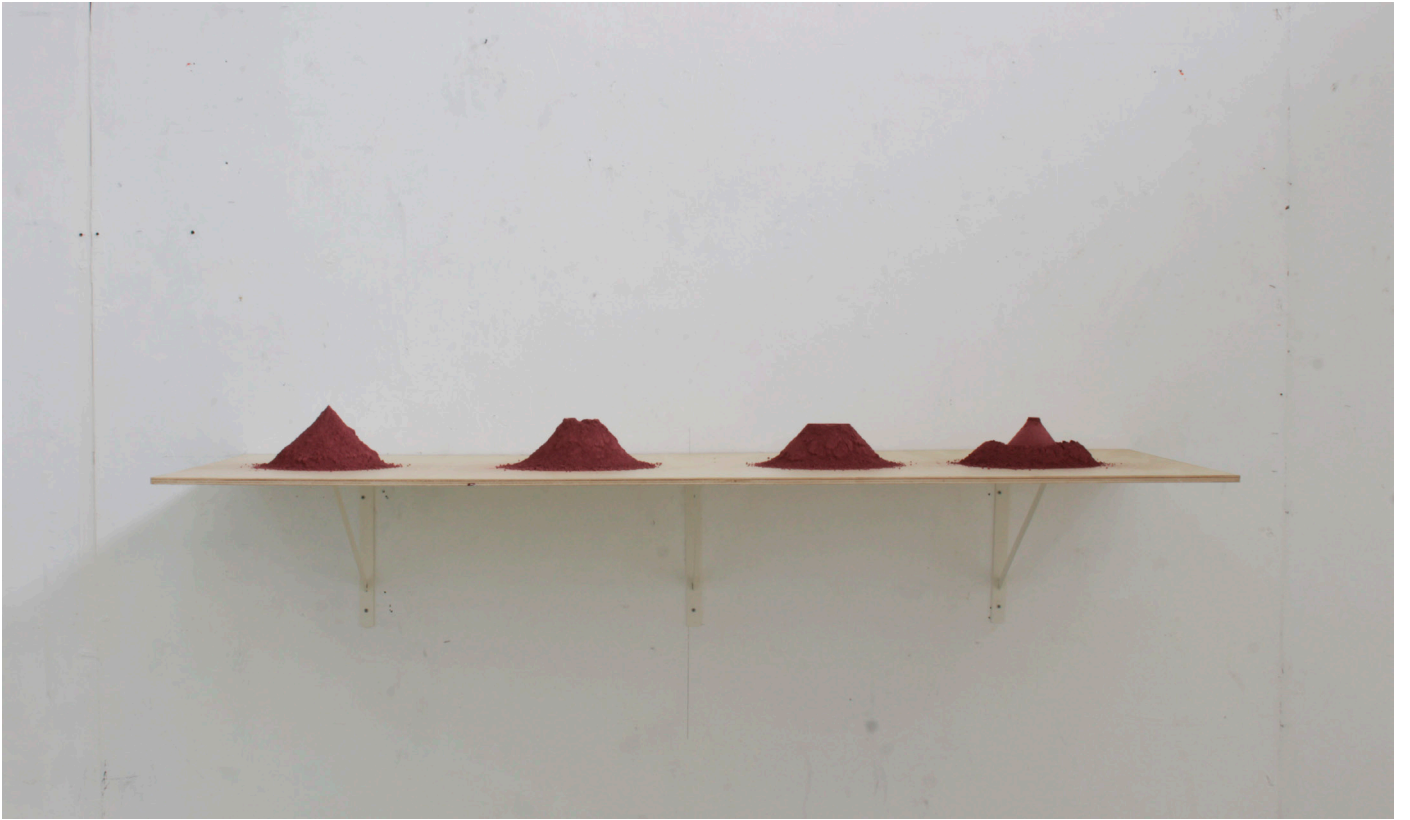
Nos desenhos diagramáticos da formação do monte e no vídeo sobre a formação de um monte apontam-se com clareza as noções básicas da física, que apesar da sua aparente simplicidade, pelas suas dimensões ou pelo *apparatus* tecnológico, revelam alguma complexidade na sua importância. Esta formação sem forma, e que parece advir das leis do acaso neste vídeo e nestes desenhos, propõe exatamente essa reflexão. Podemos traçar um desenho diagramático lógico sobre a sua construção que revela a potencialidade do seu estudo. No caso dos desenhos, estes são apresentados por cinco momentos distintos desde o primeiro ao quinto com uma leitura da esquerda para a direita. No vídeo, a imagem movimento capta o olhar do espectador para uma possível certeza do resultado final. Eles aparecem para comprovar um assunto das ciências exatas e que é potenciado por outros objetos vizinhos como por exemplo a estrutura metálica com licra que contém um monte de areia. Neste objeto, o monte é formado por areia húmida que vai gradualmente secando e libertando pequenas micro cascatas.



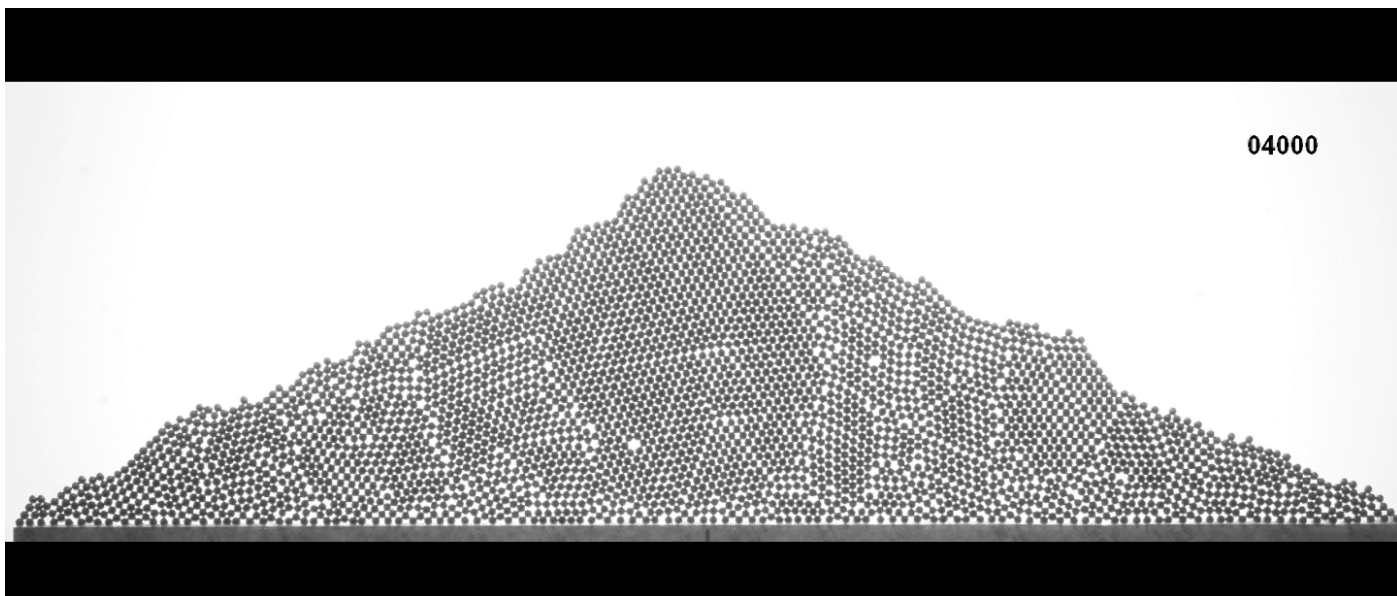
35. *Desenhos diagramáticos sobre a formação de um monte, (3/5), 2013. Papel 300gr, tinta plástica de parede e lápis litográfico, 150cmx220cm*

Mais uma vez, as leis da física são apresentadas como grandes certezas que permitem entender esta formação em monte²². Conseguimos perceber a sua forma, o seu volume, o seu peso e as suas dinâmicas, acrescentando novos assuntos aos objetos anteriores. De uma necessidade de compreender a sua forma planificada surgiram vários desenhos calcados com um cilindro de ferro de gravura. Nestes desenhos a relação com a física é puramente ficcionada, porquanto estes desenhos não poderão nunca participar de um discurso lógico dos três objetos antes mencionados. Eles acabam por profanar de alguma forma a investigação anterior pela potencialidade plástica da imagem pela imagem. E é nesse sentido que aparecem os quatro montes de pigmento, que revelam tanto verdade como ficção nas suas formações e revelam ainda verdade e ficção na natureza do seu material. Existe até um certo momento verdade na formação daqueles montes, são uma simulação de uma realidade possível, mas nem todos se inserem nesses parâmetros. De repente aquela situação torna-se impossível de existir como simulação. Do mesmo modo, a matéria escolhida parece-nos natural mas de facto a matéria escolhida é tão falsa como toda a investigação no seu conjunto.

²² http://www.johnboccio.com/courses/Physics120_2008/docs/btw.pdf



36. e 37. *Série de montes*, 2014. Quatro quilos de pigmento de terra de sombra queimada, 200cmx66,6cm



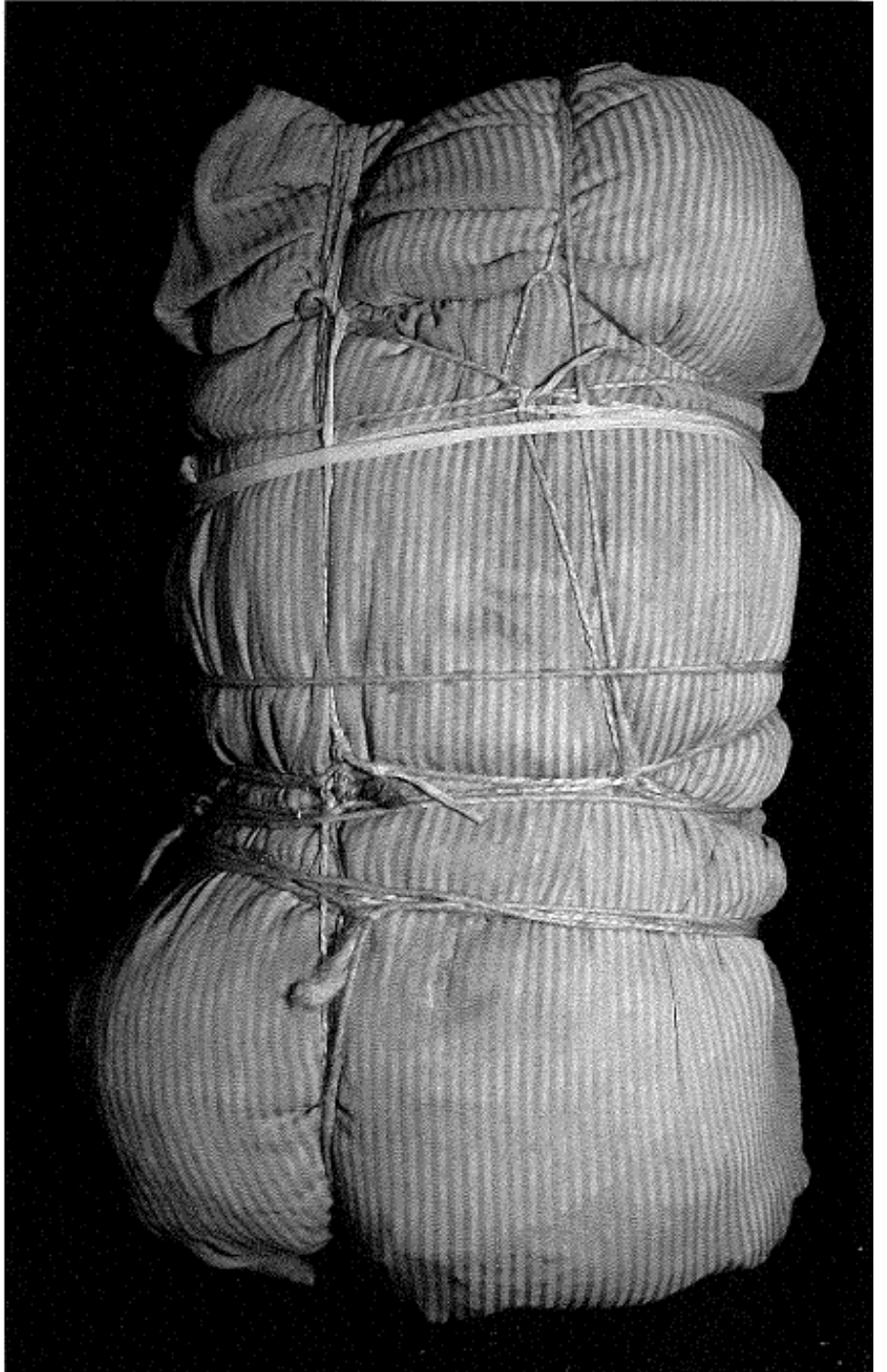
38. Frame do vídeo *Sobre a formação de um monte*, 2013. 01:03 min.



39. *Gravura cega sobre o peso de um monte (1/20)*, 2013. Papel fabrician 300gr, 120cmx80cm



40. *Peso de um monte de areia (vista 1)*, 2014. Ferro, licra, metal e quatro quilos de areia, 110cmx110cm



41. Christo, "Package", 1961

Conjunto I

Em "conjunto I" pretendo perceber como é que a identidade de uma matéria é posta em causa pela forma como é organizada, não possuindo um sentido intrínseco. O desperdício de algodão permite facilmente ganhar outros sentidos quando organizada em conjuntos distintos (a pilha, o monte, o fardo, o maço) e como se relacionam estes entre si.

Parece-me fundamental este afastamento da objetividade de uma matéria, pois se o objeto surge de uma matéria "sem forma" previamente definida, evocam com clareza questões específicas sobre tipologias de organização, o uno, o múltiplo e a indexação, abrindo assim a possibilidade para que estes objetos comuniquem entre si, completamente livres da sua função prática. Quero com isto dizer que se o material escolhido tivesse uma função prática óbvia, então a relação entre os objetos era contaminada por numerosos significados que se desviariam do problema central, que será o problema identitário de conjunto para conjunto. Este grupo de objetos que forma o "Conjunto I" revela pragmaticamente essas diferenças de formações tipológicas na organização e chegam mesmo a tornar-se redundantes por se mencionarem apenas a si próprios.

A ideia é explorada num sentido quase tautológico. Aqui, e lembrando a "One of Three Chairs" de Joseph Kosuth, o objeto fala também apenas sobre si mesmo, não há relações de contexto e a indexação aparece para permitir uma comparação do mesmo problema várias vezes. A ideia é apresentada com clareza, existindo, talvez pela repetição das diferentes organizações, uma noção de verdade que a acompanha. No entanto a ideia prevalece em relação à verdade científica e nenhum destes objetos que compõe o conjunto é realmente inteiro. Todos eles existem para simular uma ideia pragmática e, apesar de o peso estar diretamente associado a uma pilha ou a um monte, nenhum destes objetos o possui, são ocios. São "vazios" da matéria que aparentemente parece lá estar.



42. *Pilha, Fardo, Monte*, 2013. Desperdício de algodão; 400cmx150cm





43. Pilha de Vidros Horizontal e Palete com Vidros Verticais, 2014. Vidro e madeira, 40x20cm



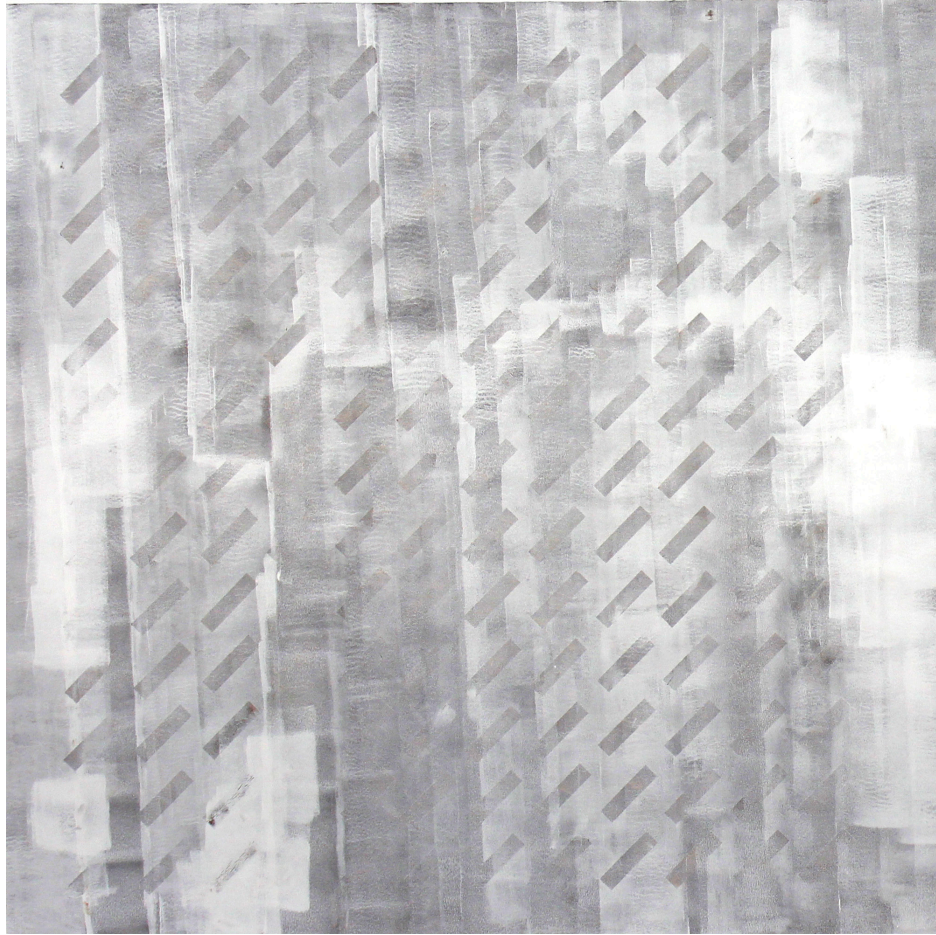
44. Pilha de Folha de madeira e Monte de Pó de Madeira, 2014. Madeira, 60x20cm

O um e o outro

Numa organização tipológica, seja ela qual for, há perda de informação, deixamos de ver o objeto como vários e passamos a aperceber-nos de um outro porque se aumenta o estado de desordem, aumenta o estado de não-diferenciação da matéria, levando a uma perda de identidade da matéria singular que está ali a ser agrupada. Por outras palavras, deixamos de ver vários para ver só um.

Pretende-se assim pensar nas possíveis formas de um grupo pela tipologia de organização. Ex.: maço, fardo, tufo, pilha, monte, molho, resma, etc.

Nestes dois objetos (imagens 43 e 44) exaltam-se, por comparação de um com outro, as distintas hipóteses de se materializarem, embora existam da mesma matéria, seja ela vidro ou madeira. Relacionam-se por existirem do mesmo material, por coabitarem o mesmo espaço e ainda, por terem rigorosamente a mesma altura. Estes objetos são forçados a um diálogo intermitente que tanto os aproxima como os distancia. No caso do objeto *Pilha de Folha de Madeira e Monte de Pó de Madeira* (imagem 44), identificamos a matéria e identificamos ainda a sua forma quase similar, como se um tentasse ser réplica da outro, numa atitude mimética impossível. Existem para além disso sob uma instabilidade evidente, tornando o contacto e diálogo entre estes objetos indeciso – estão ambos em risco de desabar.



45. *Organização planificada #3*, 2014. Técnica mista, 150cmx150cm

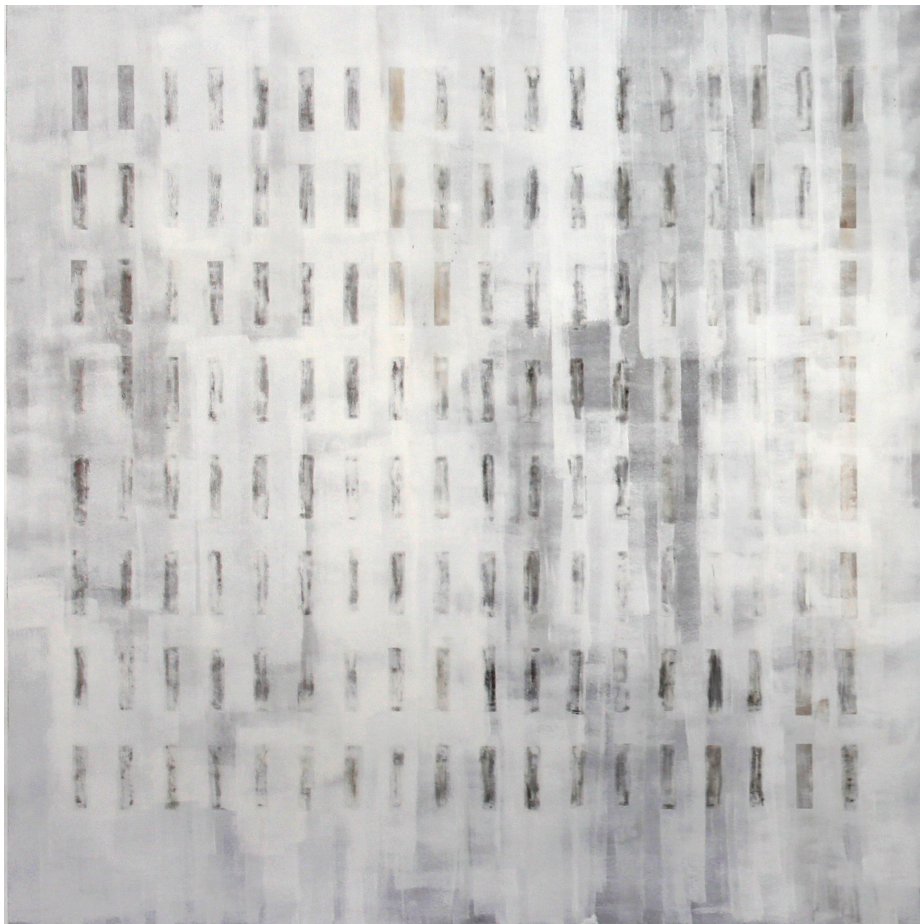


46. *Organização planificada #4*, 2014. Técnica mista, 150cmx150cm

Movimento de massas

Nas organizações planificadas #1, #2, #3 e #4 levanta-se a questão do ritmo de uma organização. No seu conjunto mostram quatro formas distintas da repetição do mesmo "objeto" (troços de fita cola com 10cmx1cm), organizados no mesmo espaço criando diferentes dinâmicas entre si. Por não serem desenhos diagramáticos meramente representativos de uma ideia, acrescentam uma questão essencial que me interessa desenvolver sobre a identidade do objeto singular que é organizado. As camadas de tinta acrescentadas por cima da disposição ritmada retiram importância a vários pedaços de fita cola (entendidos aqui como objeto), alguns chegando mesmo a desaparecer. Ao longo desta investigação tenho compreendido que existe perda de informação sobre o objeto singular quando organizado em conjuntos. Deixamos de perceber os objetos como vários "uns" para termos uma noção de "um" geral, levando desta forma a uma perda de identidade destes objetos. Nestes quatro trabalhos percebemos essa noção de ritmo mas é-nos dificultada a tarefa de compreender o "um" particular em relação a um "um" geral que se evidencia – o espaço delimitado de representação. Seja qual for o ritmo de organização, a ideia permanece, redundante em si própria e exigindo que a discussão se concentre no que nestes trabalhos existe em comum.

Existe no entanto algo particular no que respeita a estas imagens. Elas vivem de pressupostos muito diferentes de todos os objetos até agora mencionados: não são desenhos diagramáticos nem são apenas imagens objetivas que alimentam uma investigação por vezes cirúrgica; estas imagens existem como pintura – afinal elas são tinta disposta sobre um suporte bidimensional – e se, até agora, me tentei afastar do sentido intrínseco e prático de uma qualquer matéria, como me poderei relacionar com imagens que potenciam um outro discurso que escapa ao pensamento lógico e programado da literalidade?



47. *Organização planificada #1*, 2014. Técnica mista, 150cmx150cm



48. *Organização planificada #2*, 2014. Técnica mista, 150cmx150cm

De facto, a pintura tem esta incrível característica de corromper qualquer discurso objetivo, deixando que nos levemos – nós, artistas - a viajar por outras qualidades (plásticas, se assim o puder dizer) que divagam e pairam ambigualmente sobre a imagem. Entramos de rompante num universo aonde tudo é, à partida, metafórico.

Não haverá em arte, a meu ver, uma mensagem concreta a ter que ser transferida, cedida ou confiada e nestes últimos trabalhos aqui a serem mencionados, toda a ambiguidade de um objeto em arte é levada a um estado onde ainda não me havia proposto. Nestas imagens, a investigação metódica e sistemática permite corromper-se, permite um novo espaço onde a matéria pensa tanto como quem normalmente se predispõe a pensar (eu). Camadas de tinta que parecem decidir o que é visto e o que desaparece. Num ímpeto, passo a ser uma observadora condescendente de acasos e a aceitá-los como possibilidade plástica, numa realidade que se torna virtual. Poderá isto acontecer por se aceitar que qualquer matéria revela particularidades inesperadas, incalculáveis, impossíveis de se programar?

Será verdade que o objeto, materialize-se ele de que forma for, é sempre a maior das potências (lembrando *Bartleby, e a escrita em potência*, de Agamben). Se tudo é potência de ser tudo ou de ser nada ou de ser qualquer outra coisa, então a única resposta é a atenção que podemos disponibilizar a todas as coisas capazes de transcenderem a objectividade que lhes foi inicialmente inculcida.

Conclusão

De um projeto artístico é sempre muito difícil tirar conclusões. Isto porque trabalhos, investigações nunca chegam ao fim, avançam sem meta e sem objetivo concreto, transformando-se constantemente com o tempo e avançando sempre, “acabando por nunca terem término”. Talvez seja essa a magia de uma investigação em arte, esta característica de perenidade curiosa que a torna tão particular, onde qualquer ideia, pensamento ou acontecimento inesperado não permite que se ultime.

Enquanto artista, esta dissertação permitiu submeter o meu trabalho plástico a uma investigação sistemática. Antes de mais, era necessário refletir sobre o objeto isolado e objetos em grupo e como que se de uma patologia se tratasse, estruturei a investigação em dois casos particulares de “recoletores” de objetos – o acumulador e o colecionador – atentando concretamente à relação distinta que ambos têm com os objectos, a noção de ordem e a questão de grupo. Pensar na atitude destes recoletores obrigou imediatamente a uma reflexão sobre a existência dos seus conjuntos, como se materializavam, que forma adquiriam, se existia ou não uma intenção de ordem.

Foi de facto crucial compreender intenções no que diz respeito aos recoletores para constatar que diferentes atitudes influenciam formas concretas, como uma organização em monte ou uma organização cronológica. Foi fundamental compreender que diferentes organizações questionam especificamente o seu conjunto, o seu grupo e a sua forma. E foi ainda crucial compreender que cada conjunto distinto exalta cada elemento que dele faz parte e que o torna um todo. Num processo inverso, podemos colocar o elemento a questionar o seu conjunto e o conjunto a questionar a sua ordem e a ordem a pôr em causa a intenção ou o seu propósito.

Foram tais preocupações, que colocam em atenção o modo como nos relacionamos com objetos e como se relacionam eles entre si, que desencadearam na prática de atelier uma maior multiplicidade de meios, possibilitando que cada objeto plástico apresentado se relacione com outros por diferença.

Esta dissertação tem como título uma pergunta "Porquê ser um quando podemos ser vários?". Não será minha intenção responder, apesar de que talvez seja o mais expectável num último capítulo como a conclusão. Nunca foi meu propósito considerar uma resposta final sobre o "um" ou o "vários", mas antes, propor uma reflexão plástica – teórica e prática - sobre esta noção de conjuntos, uma reflexão que existe sobretudo pelos objetos artísticos, também eles ambíguos e inconclusivos.

Esta pergunta que se coloca e não se responde elucidada ainda para a possibilidade de escolha, é aberta ao ponto de se deixar existir num limbo, correndo o risco de não ser nada ou então de poder ser tudo. De facto, ela permite pelo menos quatro respostas possíveis imediatas: ser um, ser vários, ser todos ou não ser nenhum. Mesmo assim ainda não estou certa que não haja outra hipótese.

Bibliografia

Bibliografia

- Almeida, B. P. d. - *O Plano da Imagem*. Lisboa: Ed. Assírio & Alvim, 1996
- Almeida, B. P. d. - *Transição : Ciclopes, Mutantes, Apocalípticos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002
- Agamben, G. - *Bartleby e a escrita da potência*. Lisboa: Ed. Assírio & Alvim, 2007
- Arnheim, R. - *Para uma Psicologia da Arte & Arte e Entropia*. Lisboa: Ed. Dinalivro, 1966
- Bak, P. - *How Nature Works: The Science of Self-Organised Criticality*. New York: Copernicus Press, 1996
- Berger, J. - *Modos de ver*. Lisboa: Ed. Edições 70, 2006.
- Blake, S. - *The Photographic Comportament of Bernd and Hilla Beche*. Tate papers, 2004
- Bois, Y. A. & Krauss, R. - *L'informe: Mode d'emploi*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1992
- Borges, J. L. - *Funes, o Memorioso*, in *Ficções*. Lisboa: Ed. Teorema, 1944
- Borges, J. L. - *O Idioma Analítico de John Wilkins*, in *Prosa Completa*, vol3. Barcelona: Ed. Bruguera, 1985
- Bois, Joseph, Kim, Kotz, Pritchett and Robinson - *The Anarchy of silence: John Cage and Experimental Art*. Ed. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2008
- Deleuze, G. & Guattari, F. - *Rizoma*. Lisboa: Ed. Assírio & Alvim, 2006
- Disney Comix - *Donald, o colecionador*. Nº 43, 2013
- Einaudi, Enciclopédia - 26. *Sistema*. Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987
- Foster, H. - *The Anti-Aesthetic: Essays on postmodern culture*. Bay press, 1983
- Gil, J. - <<sem título>> *Escritos sobre arte e artistas*. Lisboa: Ed. Relógio d'Água, 2005

Kostuth, J. - *The Play of the Unmentionable: an installation by Joseph Kosuth at The Brooklyn Museum / essay by David Freedberg*. Nova Iorque: Ed. The New Press, 1992

Krauss, R. - *Notes on the Index, Part I*. Nova Iorque: Ed. MIT Press, 1976

Lapa, A. - *Raso como o chão*. Lisboa: Ed. Estampa, 1977

Leal, M. - *Como esquecer a memória das coisas, como tornar o mundo impercetível?*. *Jornal dos Arquitetos*, Lisboa (Nº 223, pp. 14-16), 2006

Lingwood, J. - *Field Trips / Bernd & Hilla Becher*. Porto: Ed. Fundação de Serralves, 2002

Malraux, A. - *O Museu Imaginário*. Lisboa: Ed. Edições 70, 1965.

Molder, F. - *Semear na Neve – Estudos sobre Walter Benjamin*. Lisboa: Ed. Relógio d'Água, 1999

Pessoa, F. - Bernardo Santos - *O Livro do Desassossego*. Lisboa: Ed. Relógio de Água, 2008

Penalva, J. - *João Penalva / Serralves Museum of Contemporary Art; textos Paul Buck; trad. Martin Dale*. Porto: Ed. Fundação de Serralves, 2005

Rampley, M.- *The Remembrance of Things Past: On Aby M. Warburg and Walter Benjamin*. Ed. Harrassowitz Verlag, 1997

Saramago, J. - *O Homem Duplicado*. Lisboa: Ed. Caminho, 2002

Schaffner, I. & Winzen M. - *Deep Storage*. Nova Iorque: Ed. Prestel, 1978

Sloterdijk, P. - *Palácio de Cristal: para uma teoria filosófica da globalização*. Porto: Ed. Fundação de Serralves, 2007

Wood, C. H. P. - *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*. Cambridge: Blackwell Publishers, 1992

Índice de Imagens

Índice de Imagens

1. "Musei Wormiani Historia", ilustração do gabinete de curiosidades de O. Wormius; séc. XVII; em
2. "Saliva", 2010, fotografias; amostras salivares 3/12; 14,8 x 21 cm
3. "Saliva", 2010, fotografias; amostras salivares 8/12; 14,8 x 21 cm
4. "Saliva", 2010, contentor; madeira, técnica mista; 37 x 22 x 24 cm
5. "Saliva", 2010, contentor; madeira, técnica mista; 37 x 22 x 24 cm
6. "Cuspo", 2011; 12 fotografias, 10x15cm (pormenor)
7. "Cuspo", 2011; 12 fotografias, 10x15cm (pormenor)
8. "Cuspo", 2011; 12 fotografias, 10x15cm (cada)
9. Frame de "micro", 2012; projeção vídeo 20x35cm, 5.4 min
10. "Escarreta" #3, 2011; desenho sobre papel, graphic pen 0.1 preta;30x30 cm
11. "Escarreta" #7, 2011; desenho sobre papel, graphic pen 0.1 preta;30x30 cm
12. "macro saliva" (3/15), 2011; chapa de ferro, técnica mista; dimensões variáveis
13. "sem título", 2011; vinil transparente e cola quente; 200x130 cm
14. "sem título", 2011; vinil transparente e cola quente; 200x130 cm
15. Edward Ruscha, "Thirty-four parking lots", 1967
16. Imagem do livro " O Idioma de John Wilkins", em "Outras Inquisições - Ensaaios", 1952, pág. 94
17. Marcel Duchamp, "3 stoppages étalon", 1913-14
18. Pilha de sapatos; Fotografia pertencente ao Museu de Auschwitz, Polónia
19. Imagem técnica do "Self-Organized Criticality"
20. Wilhelm Mundt, "572", 2013
21. Wilhelm Mundt, "574", 2013
22. Robert Smithson, "Slant Piece", 1969
23. Robert Smithson, "Gravel Mirrors with Cracks and Dust", 1969
24. Sophie Calle, "Father, Mother, Son" (43)", 1990

- 25.** Bernd and Hilla Becher, "Bauwelt", 1966
- 26.** Gabriel Orozco, "Sandstars", 2012
- 27.** Gabriel Orozco, "Sandstars", 2012 (pormenor)
- 28.** Gerard Richter, "Atlas-Zeitungsfotos", 2012 (pormenor)
- 29.** Gerard Richter, "Atlas-Zeitungsfotos", 2012 (pormenor)
- 30.** Joseph Kosuth, "The Play of the Umencionable", Coleção do Museu de Brooklyn, 1990
- 31.** Joseph Kosuth, "The Play of the Umencionable", Coleção do Museu de Brooklyn, 1990
- 32.** Joseph Kosuth, "One and Three Chairs", 1965
- 33.** "Desenho para estudo de montes e amontoados", 2013-14, técnica mista; 65x35cm
- 34.** "Desenho para estudo de montes e amontoados", 2013-14, técnica mista; 65x35cm
- 35.** Desenhos diagramáticos (3/5) sobre a formação de um monte, papel 300gr, tinta plástica de parede e lápis litográfico, 150cmx220cm
- 36.** Série de montes; quatro quilos de pigmento de terra de sombra queimada, 200cmx66,6cm
- 37.** Série de montes; quatro quilos de pigmento de terra de sombra queimada, 200cmx66,6cm
- 38.** Frame do vídeo sobre a formação de um monte, técnica mista; 01:03 min.
- 39.** Gravura cega, (1/20) papel fabrian 300gr, 120cmx80cm
- 40.** Peso de um monte de areia, ferro, licra, metal e quatro quilos de areia, 110cmx110cm
- 41.** Christo, "Package", 1961
- 42.** Pilha, Fardo, Monte; desperdício de algodão; 400cmx150cm
- 43.** Pilha de vidros horizontal e palete com vidros verticais; vidro, 40x20cm
- 44.** Pilha de folha de madeira e monte de pó de madeira; madeira, 60x20cm
- 45.** Organização planificada #3; técnica mista, 150cmx150cm
- 46.** Organização planificada #4; técnica mista, 150cmx150cm
- 47.** Organização planificada #1; técnica mista, 150cmx150cm
- 48.** Organização planificada #2; técnica mista, 150cmx150cm