

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Arte
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
DOUTORADO em POÉTICAS VISUAIS

*A (des)ordem doméstica:
Disposições, desvios e diálogos*

Alice Jean Monsell

PORTO ALEGRE

2009

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
DOUTORADO em POÉTICAS VISUAIS

Alice Jean Monsell

*A (des)ordem doméstica:
Disposições, desvios e diálogos*

PORTO ALEGRE
2009

Alice Jean Monsell

*A (des)ordem doméstica:
Disposições, desvios e diálogos*

Tese de Doutorado apresentada como requisito
parcial à obtenção do grau de Doutor, no Doutorado
em Poéticas Visuais, Instituto de Artes,
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais,
Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Hélio Ferverza

PORTO ALEGRE
2009

Alice Jean Monsell

*A (des)ordem doméstica:
Disposições, desvios e diálogos*

Tese de Doutorado apresentada como requisito
à obtenção do grau de Doutor.
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Área de concentração: Poéticas Visuais

Data de defesa: Porto Alegre, 13 de outubro de 2009

Comissão Examinadora

Profa. Dra. Sandra Terezinha Rey (PPGAV/IA/UFRGS) _____

Profa. Dra. Maria Ivone dos Santos (PPGAV/IA/UFRGS) _____

Profa. Dra. Maria Cristina Machado Freire (MAC/USP) _____

Profa. Dra. Ana Zeferina Ferreira Maio (DLA/FURG) _____

Orientador: Prof. Dr. Hélio Custódio Ferverza (PPGAV/IA/UFRGS)

Data de aprovação:

*Dedico esta tese a minha mãe, Kathryn Alice Remlinger Monsell
E ao meu marido Paulo Junqueira de Araújo*

Agradecimentos

Ao meu orientador Prof. Dr. Hélio Fervenza, pelo apoio teórico e criativo, pela leitura aprofundada, sensível e cuidadosa dos trabalhos e textos em elaboração, pelas sugestões de livros e referências na arte, pela crítica construtiva e pela amizade.

À Profa. Dra. Patrícia Franca, Profa. Dra. Sandra Rey, Profa. Dra. Maria Ivone dos Santos, pelas contribuições no Exame de Qualificação.

Aos membros da Banca de Defesa: Profa. Dra. Cristina Freire, Profa. Dra. Ana Maio, Profa. Dra. Sandra Rey, Profa. Dra. Maria Ivone dos Santos.

Aos Professores, funcionários e bolsistas do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, do Instituto de Artes, da Universidade Federal de Rio Grande do Sul e ao apoio da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes da UFRGS.

Maria Ivone dos Santos pelo apoio na *domesticação* vinculada ao Projeto Espaço de Montagem, Programa de Extensão FPES: Formas de Pensar a Escultura da UFRGS e no Estágio Docente na disciplina de graduação de Escultura III /IA /UFRGS.

A CAPES, que concedeu o apoio financeiro para possibilitar o desenvolvimento desta pesquisa.

Ao Paulo Junqueira de Araújo, pela colaboração, conselhos, amizade e amor, e a minha família em Minas Gerais.

A minha mãe Kathryn Monsell, às irmãs Irene Harms, Susan O'Brien e Carolyn Leury, aos cunhados Alan O'Brien e Bruce Harms e aos sobrinhos Scott, Jeff, Jesse e Shane.

À artista e amiga Duda Gonçalves, pelas colaborações criativas e teóricas, conselhos e transversalidade espontânea.

A artista e amiga Loíde Schwambach, pelo apoio e colaboração.

Às pessoas que apoiaram e colaboraram com esta pesquisa: Salete Oliveira Pinto Bandeira, Jandira Ganzer Schwark, Fabrício Rodrigues, Marina Camargo, Paulo Silveira, Patrícia Camelatto, Walter e Daniel Krauze Freire, Maria Lúcia Gonzalez Krauze, Renata Requião e Alécio Pereira Jr., por me aproximar da Língua Portuguesa, Aydê Andrade de Oliveira, Helena Kanaan, Luiza, Laura e Helena Batista, Junior, Ottjörg A.C., Adriane Hernandez, Marcos, Luiza, Laura e Helena Batista, José Luis Almeida Pereira Junior, Tauane Caetano da Silva, Brenda, Bruno e Katsciane Medeiros e Camila Barros.

Aos membros da coordenação da Galeria de Arte Espaço IDEA, FURG, Rio Grande, RS: Ana Maio, Roseli Nery (curadoria) e aos colaboradores da montagem e monitoramento: Jeferson Roberto Gonçalves Parker, Priscila Alfonso Souza, Celso Fernando Seffrin Batista dos Santos, Natalia Hechel Colares, Robson Luiz Correa, Sergio Schweitzer Cruz.

À direção da FUNDARTE: – Fundação Municipal de Arte de Montenegro: Maria Isabel Petry Kehrwald, Gorete Iolanda Junges, Maria Inês Oliveira, Eduarda Azevedo Gonçalves (curadoria); e aos colaboradores docentes, da montagem e monitoramento da Galeria de Arte Loíde Schwambach, da FUNDARTE: Profa. Carla Luiza, Bitá, Vitória e Marina Marin, Fabrício Rodrigues, José Silomar de Vargas, Juliane Engel e Jaqueline Peixoto.

Aos colegas do Doutorado do PPGAV /IA /UFRGS: Marilice Corona, Andrea Hofstaetter, Andréa Brächer, Claudia Paim, Marcelo Gobatto, Vinicius Godoy, Elaine Tedesco, Eriel Araújo, Mario Azevedo, Nico Rocha, Marlen de Martino, Alberto Coelho, Mara Weinreb, Viviane Rocha.

Aos colegas da revista *Porto Arte*: do Comitê editorial Sandra Rey (editora) e Blanca Brites e aos membros do grupo de apoio: Alberto Coelho, Eriel de Araújo Santos e Vinicius Oliveira Godoy.

RESUMO

A pesquisa de Doutorado em Poéticas Visuais, intitulada “A (des)ordem doméstica: Disposições, desvios e diálogos”, do PPGAV/IA/UFRGS, orientada pelo Prof. Dr. Hélio Ferverza desde 2005, partiu da visita a casas de colaboradoras, que registraram a *disposição* e o *display* dos objetos de seu lar. Na minha casa, comecei a desenvolver procedimentos táticos de *détournement* (*desvio*) das *minhas* práticas *domésticas* e artísticas com base em modelos da vida cotidiana – os registros das visitas, os processos *domésticos* materiais e sociais, sua efemeridade e seus acasos – notando algumas referências na arte: os *Tableaux Piéges* (*Pinturas Armadilhas*, 1960-70) de Daniel Spoerri. *Gartensulptur* (1968-96) de Dieter Roth, Gordon Matta-Clark, Kurt Schwitters, bem como a noção de “*arte como-a-vida*” em Allan Kaprow. Entre 2005 e 2006, emergem procedimentos de *desvio* (*détournement*) de processos de uso e da função de objetos *domésticos* a partir de sua *reconstrução*, usando *como materiais de trabalho* as “*sobras*, que se referem aos objetos inúteis, guardados e acumulados na minha casa. A operação poética, a “*to-pó-grafia*”, investiga a *disposição* pelo *desvio* de um guardanapo de crochê para a função de matriz-estêncil coberta com poeira, embaralhando a ordem cultural deste objeto. O *gesto doméstico* de varrer sofre o *desvio* através dos “re-enquadramentos”, quando poeira e detritos do chão são transformados em “quadros” pendurados na parede em cima do sofá, problematizando um modelo da arte, bem como um modelo doméstico de *disposição* e de *display*. A partir do final de 2006, experimentei com a inserção da *documentação fotográfica das visitas* em *objetos domésticos* reais ou *reconstruídos*. Esse é um dos procedimentos que elabora questões de apresentação pública. Emerge nesta etapa, a proposta de apresentação e *display: a domesticação*. Essa se refere à operação de “*domesticar um espaço não-doméstico*”, pela recontextualização. Por exemplo, de uma garagem, uma sala de aula ou galeria, a partir de *modelos de disposição* observados em casas. A *domesticação* de uma galeria faz com que a função estética dos objetos e sua função social oscilem, transformando o espaço *em meio para fornecer um contexto para diálogo e trocas*. Uma das táticas para potencializar tais interações inclui minha presença no espaço de apresentação, em certos dias e horários, para “receber as visitas”, trocar palavras, compartilhar chá com bolachas... visando a instaurar dúvidas sobre a função e a (des)ordem dos objetos ali *dispostos* e propor outro modelo social para as relações que podem ocorrer dentro de um espaço íntimo público.

Palavras chave:

doméstico, reconstrução, modelos de disposição, sobras, *détournement* (desvio), diálogo.

ABSTRACT

The doctoral research project in Visual Poetics, entitled, “*Domestic (dis)order: (dis)placements, detours and dialogues*”, at the PPGAV/IA/UFRGS, oriented by Professor Hélio Fervenza, PhD since 2005, initially proposed visiting the houses of collaborators who recorded the *placement* and *display* of objects in their homes. In my house, I proceeded to develop tactical procedures of *détournement (detour)* of *my* domestic and artistic practices based on quotidian models - the records of visits and observed domestic material and social processes, both ephemeral and random - noting some of my references in art: the “*Tableaux Piéges*” (*Snare Pictures*) (1960-70) by Daniel Spoerri; “*Gartenskulptur*” (1968-96) by Dieter Roth; Gordon Matta-Clark, Kurt Schwitters, as well as the notion of “lifelike art” in Allan Kaprow. Between 2005 and 2006, procedures emerge that *detour (deturn)* the processes of use and the function of *domestic objects* through their *reconstruction*, using as work materials the “*leftovers*”, which refers to all useless objects that had been stored and were accumulating in my home. The “*dust-o-graph*” investigates the *placement* of crochet doilies by *detouring* their everyday function into a graphic tool for stenciling with household dust, shuffling this object’s cultural order. The household gesture of sweeping suffers a *detour* through the procedure of “re-picturing” when floor dust and scraps are transformed into “pictures” placed hanging on the wall above the sofa, problematizing a model of art, as well as a *model of placement and display in the home*. Toward the end of 2006, I began to experiment with insertion of photographic documents from visits into real or *reconstructed domestic objects*. This is one of the procedures developed to elaborate questions involving public presentation. At this stage, the poetic proposal of public presentation and *display “domestication”* emerges. This refers to the operation of “*domesticating a non-domestic space*” by recontextualizing, for example, an art gallery, a classroom or a garage using *placement models* observed in homes. The “*domestication*” of a gallery makes the aesthetic function of objects and its social order oscillate, transforming the space into a means to offer a context for *dialogue and exchanges*. One of the tactics for potentializing interactions is my own presence in the presentation space, at certain times, when I “receive visitors”, converse, offer tea and cookies... aiming to place doubt on the function and order of objects (dis)placed there and at proposing an alternative social model for the relations that may occur within an intimate public space.

Keywords:

domestic, reconstruction, placement models, leftovers, *détournement (detour)*, dialogue

Lista de ilustrações inseridas no corpo da tese

- Figura 1.** Alice Monsell, Estudo *Onde pôr?*; prancha de MDF mofada, rosa seca, cenouras e beterrabas da geladeira, recortes de cabelos, cola, verniz acrílico, poeira ambiental; 60 x 88 cm, 2004 (obra em processo).....p. 20
- Figura 2.** Lila, Documento da cômoda da Lila, Porto Alegre; foto 10 x 15 cm, 2005.....p. 32
- Figura 3.** Lila, Documento do sofá da Lila, Porto Alegre, foto 10 x 15 cm, 2005.....p. 33
- Figura 4.** Lila, Documento da estante (rack) na sala da Lila, Porto Alegre, 10 x 15 cm, 2005.p. 34
- Figura 5.** Sá, Documento fotográfico da pilha de papéis e cadernos cobertos com um cobertor, no quarto na casa de Sá, Pelotas, 10 x 15 cm, 2005.....p. 43
- Figura 6.** Registro de cadernos acumulados na minha garagem, Pelotas, 2005.....p. 43
- Figura 7.** Alice Monsell, *A Pilha de Sá*, vista lateral do *flipbook*; papéis de cadernos velhos, cola, barbante, dois documentos fotográficos (repetidos) da casa de Sá, Pelotas (uma imagem mostra uma pilha de papéis coberta por um cobertor e a outra a mostra descoberta, fotos: 9 x 6,5 cm), *flipbook*: 9 x 11 x 2,5 cm, 2005.....p. 44
- Figura 8.** Alice Monsell, *Pilha de Sá*, vista frontal, *flipbook*, 9 x 11 x 2,5cm, 2005. A imagem mostra o gesto de levantar a primeira folha do *flipbook*.....p. 45
- Figura 9.** Alice Monsell, *Pilha de Sá*, vista frontal, *flipbook*, 9 x 11 x 2,5 cm, 2005. A imagem mostra o gesto de levantar a segunda folha do *flipbook*.....p. 45
- Figura 10.** Registro de uma cadeira empilhada com cadernos na minha casa, 2005.....p. 51
- Figura 11.** Joseph Beuys, *Fat Chair* (Cadeira de Gordura); cadeira de madeira, arame, gordura, cera; 94,5 x 41.6 x 47,5cm (1964 – obra em processo).....p. 52
- Figura 12.** Alice Monsell, *Re-enquadramento de Varredura 1*; poeira, papéis e detritos varridos na minha casa, moldura, vidro, gancho, Eucatex; 29 x 35 cm, 2006.....p. 55
- Figura 13.** Alice Monsell, Estudo da queda de poeira ambiental, desenho, sem título; papel para aquarela, restos de cacho de uvas, garfo do meu quintal, mancha de verniz acrílico, poeira ambiental; 25 x 33 cm; 2004 - (em processo). A imagem mostra as *sobras* soltas, retiradas do papel.....p. 60
- Figura 14.** Alice Monsell, Estudo da queda de poeira; desenho sobre papel; sem título (o mesmo na figura 13). A imagem mostra as *sobras* soltas em cima do papel.....p. 61
- Figura 15.** Hans Jean Arp, *Squares According to the Laws of Chance* (*Quadrados de acordo com as leis do Acaso*), papel rasgado, cola, 35,3 x 12,5 cm, 1917.....p. 62
- Figura 16.** Registro fotográfico mostrando marcas de dedo na poeira que acumulou na superfície de uma estante em minha casa, Pelotas, 2005.....p. 67
- Figura 17.** Registro do brilho da superfície numa cômoda de madeira polida, 2005.....p. 67
- Figura 18.** Registro de um *acaso doméstico* que levou ao desenvolvimento do procedimento de *to-pó-grafia*. A imagem mostra como a poeira ambiental marca o padrão de um guardanapo de crochê numa estante, como um estêncil, 2005.....p. 68
- Figura 19.** Registro de um *acaso doméstico*: mostrando poeira ambiental que caiu sobre um descanso para panela de bambu, disposto em cima de um vidro com tampa contendo café na cozinha, 2005. (O descanso foi retirado, revelando um “estêncil” *to-pó-gráfico*).....p. 69
- Figura 20.** Alice Monsell, Foto de meu marido construindo uma parede, transformando a área de serviço aberta em cozinha fechada, Pelotas, 2005.....p. 69
- Figura 21.** Registro de um *acaso doméstico*: A imagem mostra uma panela de vovô com poeira, menos no lugar onde uma espátula foi retirada, Pelotas, 2005.....p. 69
- Figura 22.** Lila, Documento da estante na sala da Lila, Porto Alegre, que foi o *modelo fotográfico* para *Reconstruindo a estante da Lila*, 10 x 15 cm, 2005.....p. 71
- Figura 23.** Alice Monsell, *Reconstruindo a estante da Lila* (vista lateral esquerda, primeira elaboração); madeiras variadas e *sobras*; 50 x 105 x 32 cm, 2005.....p. 71
- Figura 24.** Lila, Documento fotográfico da estante da Lila, utilizado como modelo para o trabalho: *Reconstruindo a estante da Lila*, 10 x 15 cm, 2005.....p. 74
- Figura 25.** Etapa da elaboração de *Reconstruindo a estante da Lila*, mostrando o mapeamento *topográfico* da *disposição* de retratos sobre uma prancha velha.....p. 74
- Figura 26.** Etapa da elaboração de *Reconstruindo a estante da Lila* mostrando a marcação de pontos na prancha de madeira através do uso da furadeira no mapeamento da *disposição* de retratos observada na casa da Lila.....p. 74

Figura 27.	Etapa de elaboração de <i>Reconstruindo a estante da Lila</i> mostrando a prancha com os sulcos vazados em sua superfície pelo corte com tico-tico. (Esta prancha constitui a superfície de <i>topo</i> da estante <i>reconstruída</i>).....	p. 74
Figura 28.	Exemplo de material- <i>sobra</i> , uma prancha de madeira velha usada na elaboração de <i>Reconstruindo a estante da Lila</i> , 2005.....	p. 76
Figura 29.	Esboço, lápis sobre papel A4, planejando o reaproveitamento da prancha de madeira usado como material em <i>Reconstruindo a estante da Lila</i> , 2005.....	p. 77
Figura 30.	Desenho de molde de papel, do tipo usado para marcar a linha de corte da prancha velha reaproveitada em <i>Reconstruindo a estante da Lila</i> , 2005.....	p. 77
Figura 31.	Documento da elaboração de <i>Reconstruindo a estante da Lila</i> mostrando a lixadeira que apagou marcas de desgaste na superfície da prancha de madeira.....	p. 78
Figura 32.	Registro de uma prateleira de madeira e um armário para remédios que construí para o banheiro na minha casa em 2003.....	p. 78
Figura 33.	Felix Droese, <i>Five Silent Witnesses</i> (Cinco Testemunhos Silenciosos), pranchas de madeira desgastadas, tinta; 255 x 230 x 6 cm, 1981.....	p. 79
Figura 34.	As tralhas e <i>sobras</i> de madeira na minha garagem em Pelotas, 2005.....	p. 82
Figura 35.	<i>Reconstruindo a estante da Lila</i> , 2005, Detalhe do trabalho mostrando <i>sobras</i> de madeira e objetos soltos, <i>dispostos</i> dentro da <i>reconstrução</i>	p. 82
Figura 36.	Estudo da técnica de <i>to-pó-grafia</i> em cima de um banco, através da utilização de pó do aspirador de pó aplicado sobre um guardanapo de crochê (que serve de matriz-estêncil), 2006.....	p. 83
Figura 37.	Alice Monsell, <i>Porta Papel Toalha – Easy Off</i> (Limpa Fácil) (vista frontal); marca de porta de madeira, galho, papel toalha, <i>Easy Off</i> , sujeira de panela; Largura 247 cm (altura e profundidade variáveis), 2005-2006.	p. 84
Figura 38.	Alice Monsell, <i>Cara de quarto</i> , 2005. A imagem remete à experimentação com a sobreposição de dois documentos fotográficos de um quarto na casa de Sá, que foram re-fotografados no <i>display</i> do meu computador, 2005.....	p. 90
Figura 39.	Sara Ramo, <i>Como aprender o que acontece na normalidade das coisas 1</i> (primeira imagem do díptico); fotografia, 51.5 x 75,8 x 3 cm, 2002.....	p. 91
Figura 40.	Sara Ramo, <i>Como aprender o que acontece na normalidade das coisas 1</i> (segunda imagem do díptico); fotografia, 51.5 x 75,8 x 3cm, 2002.....	p. 91
Figura 41.	Alice Monsell, <i>Três ordens</i> , 2005. A imagem remete à experimentação com a justaposição de dois documentos fotográficos, um do meu quarto e outro do quarto da Lila, que foram re-fotografados no <i>display</i> do meu computador, 2005.....	p. 92
Figura 42.	Detalhe de <i>Três ordens</i> , re-fotografia, 2005, detalhe mostrando a curvatura das bordas das imagens re-fotografadas na tela do computador.....	p. 95
Figura 43.	Alice Monsell, <i>Porta Papel Toalha – Easy Off</i> (Limpa fácil), 2006, detalhe.....	p. 99
Figura 44.	Alice Monsell, <i>Reconstruindo a estante da Lila</i> , 2005, detalhe.....	p. 100
Figura 45.	Alice Monsell, <i>Reconstruindo a estante da Lila</i> , 2005, detalhe.....	p. 100
Figura 46.	Alice Monsell, <i>Reconstruindo a estante da Lila</i> , 2005, detalhe.....	p. 102
Figura 47.	Alice Monsell, <i>Reconstruindo a estante da Lila</i> , 2005, detalhe.....	p. 102
Figura 48.	Alice Monsell, <i>Relógio reconstruído</i> (re-enquadramento de varredura); cinzas do fogão à lenha, relógio analógico plástico; 28 diâmetro x 6 cm, 2006.....	p. 103
Figura 49.	Alice Monsell, <i>Relógio reconstruído</i> , 2006, detalhe.....	p. 106
Figura 50.	Alice Monsell, <i>Reconstruindo a estante da Lila</i> (vista lateral direita, segunda elaboração); madeira, poeira, caixa para goiabada; 50 x 105 x 32 cm, 2005.....	p. 108
Figura 51.	Alice Monsell, <i>Porta Papel Toalha – Easy Off</i> (vista lateral); marca de porta de madeira, galho, papel toalha, <i>Easy Off</i> , sujeira de panela; Largura 247 cm (altura e profundidade variáveis), 2006. Apresentação na minha garagem, Pelotas, 2006.....	p. 110
Figura 52.	Alice Monsell, <i>Reconstruindo a estante da Lila</i> , 2005, detalhe.....	p. 114
Figura 53.	Alice Monsell, <i>Reconstruindo a estante da Lila</i> , 2005, detalhe.....	p. 115
Figura 54.	Esboços num caderno planejando o recorte da superfície de <i>topo</i> do objeto na elaboração de <i>Reconstruindo a estante da Lila</i> , 2005.....	p. 115
Figura 55.	Alice Monsell, <i>Reconstruindo a estante da Lila</i> , 2005, detalhe do <i>topo</i>	p. 115
Figura 56.	Robert Morris, <i>Sem título</i> ; feltro; dimensões variáveis, 1967.....	p. 117
Figura 57.	Alice Monsell, <i>Reconstruindo a estante da Lila</i> , 2005, vista lateral direita.....	p. 119
Figura 58.	Alice Monsell, <i>Reconstruindo a estante da Lila</i> , 2005, vista de <i>topo</i>	p. 119
Figura 59.	Alice Monsell, <i>Reconstruindo a estante da Lila</i> , 2005, (vista frontal, segunda elaboração); madeira, caixa para goiabada, cópias de foto 10 x 15 cm (documento da estante da Lila); 2006...p.	120

Figura 60.	Alice Monsell, <i>Reconstruindo a estante da Lila</i> , 2005, detalhe da foto.....	p. 121
Figura 61.	Registro da bagunça na minha garagem, Pelotas.....	p. 121
Figura 62.	Jeff Wall, <i>The Destroyed Room (O Quarto Destruído)</i> ; transparência em <i>backlight</i> ; 159 x 234 cm, 1978.....	p. 122
Figura 63.	Etapa da elaboração de <i>Porta Papel Toalha – Easy Off</i> (2006) mostrando uma panela queimada usada como matriz para manchar um rolo de papel toalha.....	p. 125
Figura 64.	Área de trabalho e instrumentos utilizados para elaborar <i>Porta Papel Toalha – Easy Off</i> (2006), como: um rolo de papel toalha, líquido para limpar o fogão <i>Easy Off</i> , e uma panela queimada no ateliê na minha casa, Pelotas, 2005.....	p. 125
Figura 65.	Etapa de elaboração de <i>Porta Papel Toalha – Easy Off</i> mostrando a aplicação do líquido para limpar fogão “ <i>Easy Off</i> ” com pincel, o procedimento que prepara a panela queimada para ser matriz de impressão.....	p. 125
Figura 66.	Etapa de elaboração de <i>Porta Papel Toalha – Easy Off</i> mostrando a disposição do rolo de papel toalha sobre a panela durante o processo de imprimir.....	p. 125
Figura 67.	Etapa de elaboração de <i>Porta Papel Toalha – Easy Off</i> mostrando o gesto de manchar o papel toalha levemente pressionado dentro da panela suja.....	p. 125
Figura 68.	Etapa de elaboração de <i>Porta Papel Toalha – Easy Off</i> , detalhe do fundo externo da panela queimada, também usada como matriz de impressão.....	p. 126
Figura 69.	Etapa de elaboração de <i>Porta Papel Toalha – Easy Off</i> mostrando o gesto de pressionar o papel toalha sobre o lado externo da panela com <i>Easy Off</i>	p. 126
Figura 70.	<i>Porta Papel Toalha – Easy Off</i> , estudo de apresentação, com objetos <i>dispostos</i> na prateleira do <i>porta papel toalha reconstruída</i> no meu ateliê	p. 127
Figura 71.	Etapa de elaboração de <i>Porta Papel Toalha – Easy Off</i> mostrando o modo de manchar o rolo de papel toalha dentro da panela, sem rasgar o papel.....	p. 127
Figura 72.	Registro de do meu quintal (2004) com uma árvore na casa do vizinho.....	p. 127
Figura 73.	Registro do meu quintal após o derrubamento da árvore na casa ao lado.....	p. 128
Figura 74.	Um dos pedaços da árvore cortada, repassada para meu quintal.....	p. 128
Figura 75.	Etapa de elaboração de <i>Porta Papel Toalha – Easy Off</i> mostrando a área de trabalho, materiais e instrumentos como: um pedaço de um galho da árvore derrubada, <i>sobras</i> de marcos de portas e tico-tico.....	p. 129
Figura 76.	Detalhe da estrutura do <i>porta papel reconstruído</i> mostrando o recorte limpo do galho e seu encaixe recortado numa <i>sobra</i> de marco de porta velha	p. 129
Figura 77.	Etapa de elaboração de <i>Porta Papel Toalha – Easy Off</i> mostrando a área de trabalho com uma seleção de galhos para pendurar o rolo de papel manchado.....	p. 129
Figura 78.	Detalhe do marco de porta velho com manchas de lesmas usado na construção de <i>Porta Papel Toalha – Easy Off</i>	p. 129
Figura 79.	Uma almofada com crochê que foi destruída por meu cachorro <i>Snoopy</i>	p. 138
Figura 80.	Meu ateliê destruído pelo <i>Snoopy</i> , com esponjas e papéis no chão.....	p. 138
Figura 81.	Detalhe do chão (vista de cima) dos papéis rasgados, esponjas de almofadas e uma placa mãe, espalhados no ateliê pelo cachorro <i>Snoopy</i>	p. 139
Figura 82.	Alice Monsell e <i>Snoopy</i> ; <i>Motherboard (Placa Mãe)</i> ; placa mãe e esponjas; 2007....	p. 140
Figura 83.	GordonMatta-Clark. <i>Bingo</i> ; corte de uma casa, Niagara Falls, NY, 1974 (destruído)...	p. 141
Figura 84.	Alice Monsell, re-enquadramento de pelos de cachorro, panos rasgados e detritos varridos do chão em caixa de CD; 14 x 12.5 x 0,5 cm, 2007.....	p. 146
Figura 85.	Gordon Matta-Clark, <i>Fresh Kill</i> , video, 1972, (video still).....	p. 148
Figura 86.	Gordon Matta-Clark, <i>Fresh Kill</i> , video, 1972, (video still).....	p. 149
Figura 87.	Lila, Documento fotográfico do armário no quarto da Lila, Porto Alegre; 10 x 15 cm, 2005.....	p. 149
Figura 88.	Idem.....	p. 150
Figura 89.	Documento fotográfico de uma cesta de lixo de papel na minha casa.....	p. 153
Figura 90.	Etapa de elaboração de <i>Reconstruindo o absolutamente inútil</i> (2006) mostrando o processo de prestar atenção em cada papel numa cesta de lixo.....	p. 153
Figura 91.	Idem	
Figura 92.	Idem	
Figura 93.	Idem	
Figura 94.	O processo de prestar atenção na forma de papéis da cesta de lixo, durante a elaboração de <i>Reconstruindo o absolutamente inútil</i> em meu ateliê.....	p. 155

Figura 95.	Observação e documentação da forma de um papel amassado de uma cesta de lixo durante a elaboração de <i>Reconstruindo o absolutamente inútil</i> (2006).....	p. 158
Figura 96.	Registro dos papéis na cesta de lixo (vista de cima) que são reaproveitados na etapa de moldagem de <i>Reconstruindo o absolutamente inútil</i>	p. 160
Figura 97.	Registro dos materiais reaproveitados para a moldagem de <i>Reconstruindo..o absolutamente inútil</i> mostrando os papéis da lixeira na mesa do meu ateliê	p. 161
Figura 98.	Observação de papéis do lixo empilhados na mesa do meu ateliê.....	p. 162
Figura 99.	Processo de elaboração de <i>Reconstruindo o absolutamente inútil</i> , usando a cesta como molde e os papéis retirados da mesma e cola para a moldagem.....	p. 162
Figura 100.	Etapa da moldagem de <i>Reconstruindo o absolutamente inútil</i>	p. 163
Figura 101.	Secagem da forma moldada de <i>Reconstruindo o absolutamente inútil</i>	p. 163
Figura 102.	<i>Reconstruindo o absolutamente inútil</i> (2006) no ateliê na minha casa.....	p. 164
Figura 103.	Arman, <i>L’Affaire do Courier</i> , caixa de madeira, policarbonato e três meses de correspondência de Pierre Restany, (1961-1962).....	p. 166
Figura 104.	<i>Reconstruindo o absolutamente inútil</i> , papéis, 30 x 33 x 24 cm, 2006.....	p. 168
Figura 105.	Registro do trilho de mesa bordado na cômoda do meu quarto, Pelotas.....	p. 174
Figura 106.	Registro da poeira ambiental que marcou a <i>disposição</i> de objetos no tecido de algodão (o trilho em figura 105) que estava na cômoda do meu quarto, 2006.....	p. 175
Figura 107.	Idem.	p. 176
Figura 108.	Registro da cômoda no meu quarto (vista de cima) com a <i>disposição</i> de objetos que será reconstruída através de moldagem para <i>Projeto Trilho</i> , 2006.....	p. 177
Figura 109.	Tentativa de <i>reconstruir</i> o trilho de mesa de algodão (o mesmo da figura 105) sobre uma mesa em meu ateliê durante a elaboração de <i>Projeto Trilho</i>	p. 178
Figura 110.	Desenho à lápis do formato do trilho de mesa bordado (visto em figura 109) na madeira da mesa no meu ateliê, coberto com filme de PVC de cozinha.....	p. 178
Figura 111.	Preparação da massa de papel reciclado para <i>Projeto Trilho</i>	p. 178
Figura 112.	A massa de papel reciclado para a moldagem de <i>Projeto Trilho</i>	p. 178
Figura 113.	O líquido da massa de papel pingando da mesa do ateliê em casa.....	p. 178
Figura 114.	A forração da cômoda no meu quarto com filme de PVC de cozinha.....	p. 179
Figura 115.	Gordon Matta-Clark, <i>Day’s End</i> (Final do dia), corte na parede de um armazém abandonado nas docas do Pier 92 em Nova York, NY, EUA, 1975.....	p. 179
Figura 116.	Registro da moldagem da cômoda no quarto da minha casa, Pelotas.....	p. 180
Figura 117.	Idem.....	p. 181
Figura 118.	Registro da moldagem da cômoda no meu quarto mostrando a <i>disposição</i> de objetos retirados da cômoda em cima da cama.....	p. 181
Figura 119.	Etapa de elaboração de <i>Projeto Trilho</i> mostrando um detalhe da moldagem-colagem de papéis sobre a cômoda e a marcação da <i>disposição</i> de objetos pressionados dentro de massa...p.	182
Figura 120.	Bruce Nauman, <i>O espaço embaixo da minha cadeira de aço em Dusseldorf</i> ; concreto moldado; 44 x 39,5 x 37 cm, 1965-68.....	p. 182
Figura 121.	Registro da moldagem da cômoda no meu quarto com os objetos <i>redispuestos</i> em cima da massa de papel moldada sobre o móvel (vista de cima).....	p. 184
Figura 122.	Registro mostrando a moldagem de papel retirada da cômoda, secando no meu ateliê, e as marcas de <i>disposição</i> de objetos dentro da massa em relevo.....	p. 184
Figura 123.	Etapa da elaboração de <i>Projeto Trilho</i> , processo de retirar os objetos impressos dentro da massa de papel moldada sobre a cômoda no meu quarto.....	p. 185
Figura 124.	Idem.	
Figura 125.	Idem.	
Figura 126.	A utilização de estilete para retirar objetos impressos na massa durante a etapa de moldagem da <i>disposição</i> de objetos de <i>Projeto Trilho</i>	p. 186
Figura 127.	Registro da etapa de secagem da moldagem sobre a cômoda no quarto.....	p. 187
Figura 128.	Daniel Spoerri, <i>Tableau Piège, Novembre 1972</i> (Pintura Armadilha, novembro 1972); tampa de mesa, talheres e louças com restos de uma refeição, adesivo; 70 x 70 x 40 cm, 1972.....	p. 188
Figura 129.	A moldagem da minha cômoda, <i>Projeto Trilho</i> . recolocado sobre a cômoda no meu quarto, depois da etapa de secagem.....	p. 190
Figura 130.	Daniel Spoerri, <i>Relève topographique du hasard, 17 octobre 1961</i> (<i>Topographical Map of Chance, 17 October 1961; Mapa (ou Relevo) Topográfico do acaso, 17 outubro 1961</i>), desenho sobre papel de objetos na mesa de Spoerri no Hotel Carcassonne, Paris; escala 370/1000; 204x460 cm, 1961.....	p. 192

- Figura 131.** Registro de poeira sobre louças e objetos numa estante em casa.....p. 192
- Figura 132.** Registro mostrando um guardanapo de crochê disposto entre objetos e a moldagem de papel, na preparação para o procedimento de *to-pó-grafia*.....p. 193
- Figura 133.** Registro (vista de cima) mostrando uma etapa do procedimento de *to-pó-grafia*: o depósito manual de pó do meu aspirador de pó sobre objetos pessoais dispostos na moldagem (já seca) em cima da cômoda no meu quartop. 194
- Figura 134.** Detalhe mostrando os objetos de uso pessoal e retratos de família cobertos de poeira durante a elaboração de *Projeto Trilho*.....p. 194
- Figura 135.** Detalhe do procedimento de *to-pó-grafia* mostrando o momento de retirar um guardanapo de crochê coberto de pó da superfície do papel moldado.....p. 196
- Figura 136.** Detalhe mostrando os objetos de uso pessoal e retratos de família antes de depositar poeira numa etapa da elaboração de *Projeto Trilho* em meu quarto.....p. 197
- Figura 137.** Detalhe do procedimento de *to-pó-grafia* mostrando o momento de retirar um guardanapo de crochê coberto de pó da superfície do papel moldado.....p. 200
- Figura 138.** Jasper Johns, *Map (Mapa)*, tinta e estêncil sobre tela, 400 x 256 cm, 1963.....p. 200
- Figura 139.** Detalhe do procedimento de *to-pó-grafia* mostrando o momento de retirar um guardanapo de crochê da superfície empoeirada, que revela as escrituras de cadernos velhos reaproveitados como material de moldagem em *Projeto Trilho*.....p. 202
- Figura 140.** Experimentação com modos de apresentar *Projeto Trilho*.....p. 203
- Figura 141.** Idem.
- Figura 142.** Idem.
- Figura 143.** *A des-coberta de Sá*, (re-elaboração de dois documentos fotográficos da casa de Sá), impressão a jato, tinta preta sobre duas folhas de papel de impressão, A4, 2006. O registro mostra a apresentação do trabalho numa geladeira.....p. 205
- Figura 144.** *A des-coberta de Sá* 2006. O registro mostra o gesto de levantar a primeira folha para descobrir a imagem embaixo do cobertor.....p. 205
- Figura 145.** Registro da apresentação de *Reconstruindo o absolutamente inútil* na casa da Du em Montenegro, RS.....p. 206
- Figura 146.** Registro da *disposição* de *Reconstruindo o absolutamente inútil* depois de passar alguns meses na casa da Du em Montenegro,.....p. 207
- Figura 147.** Registro da Sala das Formas no Instituto de Arte da UFRGS, antes da *domesticação* desta sala de aula, (apresentação vinculada ao Projeto de Montagem da FPES/PPGAVI/UFRGS, coordenada pela Profa. Dra. Maria Ivone dos Santos).....p. 218
- Figura 148.** Idem.
- Figura 149.** Alice Monsell, *Reorganizações To-pó-gráficas. Quando a Sala das Formas foi para casa* (2006) Registro da *domesticação* da Sala das Formas do Instituto de Arte da UFRGS para o Projeto de Extensão FPES: Espaço de Montagem.....p. 219
- Figura 150.** Idem. (O registro mostra a poeira parcialmente retirado de um objeto).....p. 219
- Figura 151.** Idem. (O registro mostra a poeira parcialmente retirado de janelas).....p. 219
- Figura 152.** Registro da primeira experimentação com a *to-pó-grafia*, com pó do meu aspirador de pó, em móveis achados no *site* do espaço de apresentação pública.....p. 220
- Figura 153.** Tentativa de aplicar a *to-pó-grafia* sobre um banco achado no *site*.....p. 221
- Figura 154.** Experimento com a *disposição* de um retrato sobre a *to-pó-grafia*.....p. 221
- Figura 155.** Segunda tentativa de aplicar a *to-pó-grafia* com mais pó num banco.....p. 222
- Figura 156.** *Disposição* padrão de uma sala; esponjas velhas, bancos, revistas, papelão e uma escultura de cera e arame que já estava disposta na parede no *site*.....p. 223
- Figura 157.** *Disposição* de “entrada de casa”; mesa do *site*, *Re-enquadramento de varredura 1*, retrato com inserção de documento fotográfico da Sala de Formas, antes da sua *domesticação*....p.224
- Figura 158.** Detalhe da inserção de documento fotográfico da Sala de Formas antes da sua *domesticação* numa moldura com vidro (do tipo para retratos de família).....p. 224
- Figura 159.** Registro da *redisposição* de objetos achados na Sala de Formas segundo modelos observados em casas: *disposições* do tipo “sala de jantar” e “quarto”.....p. 225
- Figura 160.** Registro de uma *to-pó-grafia* sobre um armário de madeira na Sala de Formas usando, como material-sobra, o “pó de cupim” achado no *site*.....p. 226
- Figura 161.** Primeira tentativa de apresentação dos documentos fotográficos das visitas de casas sobre uma mesa *disposição doméstica* do gênero “cozinha”.....p. 228

- Figura 162.** Detalhe da mesa (vista de cima) apresentando os documentos e anotações da pesquisa de campo de casas visitadas.....p. 228
- Figura 163.** Mark Dion, *On Tropical Nature (Sobra a Natureza Tropical)*; instalação (obra em processo); coleções de borboletas em caixas de vidro (mostradas na figura), equipamento de colecionar espécimes, armadilhas, espécimes, sapatos, mesa, caixa de madeira, copos plásticos, luvas, fita adesiva, câmera, continentes plásticos, tesouras, pá, roupas, corda, e outros materiais utilizados por colecionadores de espécimes biológicos; dimensões variáveis, 1991.....p. 231
- Figura 164.** Alice Monsell, *Domesticação da minha garagem. Sistema de Trocas, domesticação e ação pública*; cadeira, uma cama quebrada, meus cadernos de aula velhos, escrivaninha, balde amassado por um trator, planta seca, árvore de Natal artificial (vistos na figura) e outros objetos domésticos e *sobras* achados no *site*; dimensões variáveis, dezembro, 2006.....p. 240
- Figura 165.** A imagem registra a ação pública *Sistema de Trocas* (2006). Brenda e sua irmã Katsciane visitaram para desenhar sobre borboletas recortadas em papel Paraná e decorar uma árvore de Natal artificial na *garagem domesticada*.....p. 241
- Figura 166.** Alice Monsell, *Sem título* (inserção de documento de louças secando na minha cozinha); despertador, adesivo em papel couchê; 8 x 10 x 6 cm, 2008.....p. 243
- Figura 167.** Alice Monsell, *Fazendo sala: Anotações e reconstruções domésticas*, Galeria de Arte Loíde Schwambach, FUNDARTE, Montenegro, RS. O registro mostra a *disposição doméstica* da “cozinha”; “Porta papel toalha-Easy off”, caixas de sabonete e outros objetos emprestados da instituição, bolachas, toalhas, chá, loucas; despertador com inserção fotográfica, azulejo, caixa de sapato, formas de assar, garrafas plásticas, água, chaleira, mesa para tevê, tecidos, sacolas, cestas; dimensões variáveis, 2008. (Fotografia cortesia de Maria Inês Oliveira.).....p. 244
- Figura 168.** Documentação da *domesticação* da Galeria de Arte Loíde Schwambach mostrando inserções de documentos fotográficos de casas visitadas em rótulos de embalagens plásticos de materiais de limpeza, dimensões variáveis, 2007-2008.....p. 245
- Figura 169.** Documentação da *domesticação* da Galeria de Arte Loíde Schwambach, mostrando a *disposição doméstica* de uma “sala” e do “canto soca tudo”; caixas de papelão, sapatos, cabide, roupas, papéis, cadeiras, trabalhos de Loíde Schwambach e Duda Gonçalves em molduras (na parede), mesa, poeira, xícaras, ímãs, guarda-chuva, cortinas de papel; dimensões variáveis, 2008.....p. 247
- Figura 170.** Alice Monsell, *Sem título*, (Cortina com inserções fotográficas). O detalhe mostra o “tecido” da cortina fabricada a partir de papel rasgado de cadernos de anotações guardados na minha casa, colado e com impressão de documentos fotográficos de casas; dimensões variáveis, 2008...p. 250
- Figura 171.** Documentação da *domesticação* da Galeria de Arte Loíde Schwambach; mostrando as visitas que sentaram, conversaram, comeram e utilizaram os móveis da *disposição doméstica* de uma “cozinha”; papel rasgado de cadernos de anotações velhos, mesas de aula, corda, fotos de documentos de casas, garrafa térmica, bolachas, chás; dimensões variáveis, 2008.....p. 251
- Figura 172.** Alice Monsell, *Sem título*, (Cortina com inserções fotográficas), papéis de cadernos de aula, cola, dimensões variáveis, 2008.....p. 252
- Figura 173.** Alice Monsell, *Sem título*, Calendário com registros de *domesticações* ou documentos fotográficos de casas visitadas, arame e fotocópia sobre papel couchê, 21 x 25 cm, 2008.....p. 254
- Figura 174.** Alice Monsell, *Você viu este gato*, cartaz (a cópia original a cores usada para produzir fotocópias múltiplas; papel sulfite, A4, 2007.....p. 256
- Figura 175.** Alice Monsell, *Fazendo Sala: Domesticando o Espaço IDEA*, na Galeria de Arte Espaço IDEA, Centro de Convivência, Campus Carreiras da FURG, Rio Grande, RS. O registro mostra a *domesticação* de uma das entradas da galeria com “Cortinas”; papel de cadernos, cabos de vassoura; dimensões variáveis, 2008.....p. 257
- Figura 176.** Registro de Alice Monsell e Duda Gonçalves sentadas na “sala” durante a *domesticação* da Galeria de Arte Loíde Schwambach, embaixo de três versões de *Formas para assar o quadro*; (2008) (ver figura 199), diante de um *tapete to-pó-gráfico* de cinzas do meu fogão à lenha (da árvore derrubada na casa ao lado).....p. 257
- Figura 177.** Registro da *disposição doméstica* da “cozinha” durante a *domesticação* da Galeria de Arte Espaço IDEA; painéis expositivos *desviados*, *Porta papel toalha – Easy Off* com inserção fotográfica da casada Du em embalagem (sachê de cera líquida para polir o chão). bancos, cadeiras, mesa, bolachas, suco, bergamotas, chá, tecido, toalhas, papéis, ímãs, potes, garrafa térmica; 2007.....p. 258
- Figura 178.** Registro da *disposição doméstica* da “sala” durante a *domesticação* da Galeria de Arte Espaço IDEA: almofadas, caixas de madeira, esponja, tecidos, tapete *to-pó-gráfico*, escultura de Marcos, *Re-enquadramento de varredura 1* (e mais duas versões em molduras), *Relógio reconstruída*, *Motherboard (Placa Mãe)*, *Re-enquadramento de varredura em caixa de CD*, *Reconstruindo a estante da Lila*, colcha, guardanapos de crochê; dimensões variáveis, 2007.....p. 259

- Figura 179.** *Domesticação* de uma mesa para computador na Galeria de Arte Espaço IDEA; conchas e areia da praia de Cassino nas *to-pó-grafias*, castiçal, vela, moldura para retrato com inserção fotográfica da galeria antes de sua *domesticação*, chaveiro com inserção fotográfica da galeria “antes”, mesa para computador emprestada, pote, guardanapo de crochê; 85 x 100 x 100 cm, 2007.....p. 261
- Figura 180.** Documento mostrando a *disposição doméstica* de uma “sala” Galeria de Arte Loíde Schwambach, com *display doméstico* de *Re-enquadramentos* (em cima dos sofás), o sofá (à esquerda) é feito de cadeiras emprestadas, corda, tecidos e almofadas, tapete *to-pó-gráfico* (no chão), *to-pó-grafias* na mesa central e na mesa para computador *domesticada*, luminária, marsala em vaso cerâmico, livro e almofadas de papel de cadernos feitas por Bita e suas filhas com grampeador, telefone emprestado do acervo teatral, dimensões variáveis, 2008.....p. 262
- Figura 181.** A *disposição doméstica* da “sala” na Galeria de Arte Loíde Schwambach, com *display doméstico* de “mesa de coziinha” segundo o modelo documentado na casa da Loíde; escrivatinhas, corda, toalha de mesa, ventilador, azulejo, toalha, documentação fotográfica de casas visitadas (na mesa); dimensões variáveis, 2008.....p. 263
- Figura 182.** Registro do depósito da FUNDARTE de onde foram emprestados objetos com funções diversas das do espaço privado doméstico.....p. 263
- Figura 183.** Alice Monsell, *Falas domésticas*, pote para sabonete, papéis de cadernos velhos impressas com documentos e plantas baixas de espaços domésticos e “falas” obtidas durante uma pesquisa de campo na FURG (2007); 10x10x 8 cm; 2008, (2º Prêmio no Salão 10 x 10 da FUNDARTE, 2008. Obra no acervo).....p. 268
- Figura 184.** Alice Monsell, *Falas domésticas*, 2008. O registro mostra um “quebra gelo” - um objeto com a função de começar uma conversa e o riso, instaurar a leitura em voz alta e o contato íntimo com o objeto e entre pessoas.....p. 269
- Figura 185.** Documentação da *domesticação* da Galeria de Arte Loíde Schwambach mostrando uma aluna de balé brincando com o telefone.....p. 270
- Figura 186.** O documento mostra dois visitantes, Ernani Chaves e Duda Gonçalves, na cozinha durante a *domesticação* da Galeria de Arte Loíde Schwambach.....p. 273
- Figura 187.** O documento mostra Sergio Cruz, Marcos e Alice Monsell conversando perto do “jardim” durante a *domesticação* da Galeria de Arte Espaço IDEA, (Documento cortesia da curadora Profa. MSc. Roseli Nery).....p. 274
- Figura 188.** O documento mostra a “cozinha” da Galeria de Arte Loíde Schwambach *domesticada* com visitantes de uma turma que estuda turismo na volta da mesa.....p. 275
- Figura 189.** O documento mostra a mesa da “cozinha” na galeria da FUNDARTE onde um visitante reordenou os documentos fotográficos das casas como um baralho.....p. 276
- Figura 190.** O “jardim” na *domesticação* da Galeria Espaço IDEA da FURG, Rio Grande, RS; plantas em potes oriundos do jardim da minha casa em Pelotas, cortinas de papel de cadernos, móveis *desviados* da minha casa para o espaço público; 2007.....p. 278
- Figura 191.** Documento do processo de fazer adubo para o “jardim” com as *sobras* de bergamotas (cascas) na *domesticação* da galeria Espaço IDEAp. 280
- Figura 192.** Idem.
- Figura 193.** Documento de plantas que germinaram durante a *domesticação* da galeria Espaço IDEA, no solo contendo as *sobras* de bergamotas.....p. 280
- Figura 194.** Alice Monsell, *Tapete bem-vindo*; adesivo de plotagem em vinil com a imagem do documento fotográfico da casa de Loíde Schwambach, apresentado durante a *domesticação* da Galeria de Arte Loíde Schwambach. 70 X 45 cm, 2008.....p. 281
- Figura 195.** Documento de um *acaso doméstico* mostrando a reação de um visitante que pisou em cima do *tapete to-pó-gráfico* na FUNDARTE, 2008.....p. 282
- Figura 196.** O processo de manutenção do *tapete to-pó-gráfica* na FUNDARTE.....p. 282
- Figura 197.** Idem.
- Figura 198.** Etapa da elaboração do *tapete to-pó-gráfica* com trilho de mesa de crochê e cinzas na Galeria de Arte Loíde Schwambach.....p. 282
- Figura 199.** Alice Monsell, *Forma para assar o quadro*; colagem-moldagem de papéis de cadernos velhos e cola numa forma de assar (para fogueira); 34 x 46 cm, 2008.....p. 284

Sumário

Introdução.....p. 18

Capítulo 1 Visitar, documentar, observar, reconstruir:

Contingências da cultura material doméstica.....p. 31

1.1 *O que é visível de material na casa da cultura doméstica?*.....p. 31

1.2 *Procedimentos que aproximam outros contextos culturais* p. 37

1.3 *Acumulações de imagens e objetos: questionando meus modos de usar*..... p. 42

1.3.1 *Documento: Uma cadeira que desvia das normas de uso*..... p. 51

1.3.2 *Objet Trouvé : Materiais de trabalho achados sobrando em casa*.....p. 53

1.3.3 *Reconstruindo gestos domésticos e um modelo de arte convencional*....p. 55

1.4 *Acasos e contingências em contato com o lugar, a casa*.....p. 59

1.4.1 *Relações indecisas entre gesto e objeto*p. 59

1.4.2 *Des-cobrir os objetos e a to-pó-grafia das superfícies*.....p. 66

1.4.3 *As contingências de uma casa em transformação e reconstrução*.....p. 69

1.5 *O documento em obras: o modelo do objeto à disposição topográfica*..... p. 71

1.6 *Reconstruir das sobras do lar*p. 76

1.6.1 *Sobras materiais e sociais*..... p. 79

1.6.2 *Justaposições de um bricoleur* p. 81

Capítulo 2 Desviando entre ordem e desordem

das sobras da arte e da casa.....p. 88

2.1 *Como dispor o retrato da normalidade doméstica?*.....p. 89

2.1.1 *Do ruído no contexto da imagem a distância do contexto doméstico:*

re-fotografias.....p. 95

2.2 *Circular o contexto*.....p. 98

2.2.1 *Ritmos orgânicos, tessituras, contexturas, uma textura doméstica*.....p. 98

2.2.2 *O desvio como desproporção*

e o que sobrou dos modelos reconstruídos do passado?.....p. 107

2.3 *Espaços de co-existência, processos e ordens diversos no objeto reconstruído*....p. 112

2.3.1 *A inserção de uma foto na estante da Lila*.....p. 119

2.4 *Pequenos desvios destrutivos*p. 122

2.4.1 *Um quarto destruído*.....p. 122

2.4.2 *Topo-grafias do fundo da panela queimada*

e de uma árvore destruída.....p. 124

2.4.3. O Desvio como <i>détournement</i> das minhas práticas.....	p. 130
2.4.4 Como conter a entropia numa cesta cheia de pequenas destruições?.....	p. 149
2.5 Projeto Trilho, um relevo de disposições e processos no contexto.....	p. 174
2.5.1 Etapas do processo de moldagem: Retirar os objetos.....	p. 178
2.5.2 Disposições deslocadas: dos acasos da casa à arte: Daniel Spoerri.....	p. 187
2.5.3 A re-disposição artificial da poeira no Projeto Trilho: To-pó-grafias.....	p. 193
2.5.4 Guardanapos de crochê como matriz e o estêncil no contexto da arte..	p. 197

Capítulo 3 Dos experimentos com a apresentação pública à

<i>Recontextualização doméstica de um espaço de troca e diálogo</i>	p. 204
3.1 Visitas.....	p. 204
3.2 Possibilidades da arte.....	p. 208
3.3 A Domesticação do espaço.....	p. 209
3.3.1 Display e decorum e atmosfera orgânica:.....	p. 209
3.3.2 Expor ou visitar? Espaço de convivência e modos de aproximação.....	p. 212
3.3.3 Uma lógica do doméstico.....	p. 215
3.4 Domesticando a Sala das Formas do Instituto de Arte.....	p. 216
3.5 Modos de display e representar / Mark Dion.....	p. 229
3.6 Uma arte como-a-vida: Allan Kaprow, Arthur Danto.....	p. 233
3.6.1. Domesticando minha garagem: “Sistema de Trocas”.....	p. 240
3.7. A imagem de um contexto cotidiano banal.....	p. 242
3.7.1 Inserções de documentos e objetos no contexto doméstico.....	p. 243
3.7.2 Inserir até o corpo se transforma em entrópico.....	p. 246
3.8 Domesticação de um espaço institucional – sobrepondo contextos.....	p. 257
3.8.1 Deslocamento e Display doméstico no espaço de apresentação.....	p. 259
3.9 Do contexto ao diálogo ou: como a fala e a troca podem sobrar da (des) ordem doméstica?.....	p. 264
3.9.1 Conseqüências de minha presença no espaço de apresentação.....	p. 270
3.9.2 Quebra gelos e trocas possíveis.....	p. 273
3.9.3. Trocas orgânicas de crescimento e decomposição.....	p. 278
3.9.4. Capacho fotográfico – Quebrando o gelo com o pé.....	p. 281
3.9.5 Tapete To-pó-gráfico: Fazer das cinzas subir o riso.....	p. 282

<i>Considerações Finais</i>	p. 286
-----------------------------------	--------

<i>Referências</i>	p. 295
--------------------------	--------

Introdução:

Desviar do modelo

Esta poética se aproxima da cultura doméstica a partir de *visitas* às casas de colaboradoras, inicialmente buscando informações sobre a *disposição* e a organização de seus objetos domésticos. Inicialmente, a questão procede de uma incerteza de não mais saber “onde pôr” elementos visuais (ou objetos) no espaço bidimensional, provém da percepção de uma relação mais palpável que toque minha dúvida: não seria possível criar propostas poéticas com base nas evidências da realidade? A partir da emergência de objetos e gestos relacionados com o contexto doméstico, utilizados ou como ferramentas, como procedimentos, ou como material de trabalho em propostas poéticas anteriores, pretendo aqui caminhar, primeiro, na direção da casa, para, depois, indagar: como inventar propostas, gestos e procedimentos poéticos que extrapolem o espaço doméstico? Meu problema inicial surge a partir de refletir sobre uma atividade cotidiana e de intimidade: qual é a relação entre gesto e o objeto elaborado?

Outra questão é definida pela busca por *táticas* que se desviam de certos modelos convencionais da arte, de seus gêneros tradicionais, entre eles, e apenas como exemplo inicial, o quadro. A moldura é um objeto de uma cultura *ready-made*, produzida e reproduzida. Outras tantas formas de expressão artístico-cultural também se configuram como modelos que acabamos reproduzindo em nossos gestos e comportamentos cotidianos. Os quadros que são pendurados em casas (como o são em museus ou em salas de exposição), o que significam no espaço privado e íntimo da casa?

Na elaboração desta poética visual, portanto, a *tática* é uma tentativa de aproximar a produção poética ao contexto doméstico. Em meu trabalho, investigo modos de *dispor* e organizar o espaço, observados durante a pesquisa de campo nas casas de colaboradoras que registraram, com minha máquina digital, os modos de organizar o seu espaço doméstico. Das *visitas* emerge a possibilidade tática de apropriar de objetos, gestos e dos *modos*¹ *de organização*, observados, dentro e em cima de móveis, nas paredes, no chão, servem de *modelo* para que, depois, eu desenvolva procedimentos nos quais me aproprio desses *modos de dispor*.

1 A etimologia das palavras “modo” e “modelo” é próxima. A palavra “modelo” vem de “*modulus*” em Latim, que é diminutivo para “*modus*” e significa “modo” ou “maneira”. São palavras importantes aqui pois se relacionam a vários aspectos da pesquisa, e, devido a sua etimologia em comum, permitem a aproximação das categorias: “modo”, “maneira”, “molde” e “modelo”.

Tais processos, operações e *modos de dispor* objetos setornam *modelos* operativos para procedimentos poéticos. Os registros fotográficos, os quais aqui serão tratados como documentos, realizados pelas colaboradoras, e minhas anotações das entrevistas são referência para que eu possa, refletindo sobre eles, definir os procedimentos para este trabalho.

A partir do início dos anos 90, minha poética é diretamente associada ao fazer manual, pois utilizo o gesto para “dar forma” à matéria, num movimento que implica na auto-expressão – num diálogo gestual direto, sob a tensão da minha mão, entre a forma e a matéria. Mas, começo a questionar se este modo de fazer e seu “diálogo” não criam uma relação expressiva demasiadamente fechada. Questiono se este modo de fazer afasta minha produção da possibilidade de criar relações mais palpáveis que evidenciam o cotidiano. Entre 2002 e 2004, busquei um gesto mais pontual no ato de fotografar que fosse capaz de registrar tais evidências da realidade, no caso, pequenos acidentes domésticos que aconteciam “por acaso”, em qualquer horário na minha casa, em Pelotas. Os registros de acidentes anteriores, bem como experimentos desta pesquisa, revelam-me *pequenos acasos domésticos* capazes de gerar *pequenas destruições* (fig.1, próxima página). Assim, neste estudo, re-introduzi meu gesto numa tentativa de produzir sentido através do ato de dispor objetos perecíveis achados na geladeira, sobre outro objeto achado no *contexto doméstico* – a prancha de MDF mofada, algumas cenouras ressecadas, *sobras* outras quaisquer. Os processos orgânicos, efêmeros, marcados nos objetos revelam *pequenas relações* com o entorno do lar, e se misturam a outros processos da errância humana.

Por outro lado, esta pesquisa me leva a investigar uma espécie de *grafia dos lugares*, uma *topografia* da casa que “descreve suas superfícies” as quais atravesso durante a limpeza, em cantos e paredes, do chão ao forro, enquanto vou observando os contatos gestuais em relação ao seu relevo, e experimentando procedimentos de *disposição dos objetos* na casa. Como são organizadas as imagens e os objetos que ordenam o que se percebe como *espaço doméstico*? A *disposição* se refere ao posicionamento de um objeto num lugar, mas opera segundo qual lógica organizacional? Segundo uma ordem de “por os objetos em seu devido lugar”? Há uma ordem relacional dos objetos para a normalidade habitual da casa?

Em inglês, a palavra que corresponde à *disposição* é “*placement*”, que revela, em sua etimologia, a problematização de por algo no “lugar”, *place*. A “*disposição doméstica*” implica em “posições” de objetos, portanto, nesta pesquisa o verbo “*dispor*” se refere ao ato de “por no lugar”, e por isso se associa à idéia de arranjar segundo certas intenções de uso pessoal ou prático. Outro conceito importantes associado à categoria “*dispor*” é o *display doméstico*, que se refere à exibição de



Figura 1

Como posso dispor, por sobre uma prancha mofada de MDF, algumas cenouras encontradas ressecadas na geladeira? Qual a relação entre gesto e matéria? Neste estudo a pergunta “onde pôr?” incide na não existência de uma relação para dispor os objetos. Qual razão existe para agregar os objetos de um modo ou outro?

Não há uma causa ou uma provocação definida na relação entre gesto e o objeto; não há um contexto concreto previamente estabelecido. Sem outra razão para relacionar os objetos no suporte, voltamos ao hábito gestual ou simplesmente ordenamos pela lógica padronizada de um formato geométrico de um móvel, que organiza o espaço e é o continente da imagem.

No retângulo da prancha MDF, foram dispostos e colados com verniz e cola branca, sobras de comida achadas na geladeira, outros objetos acumulados em casa (uma rosa seca, cabelos guardados numa gaveta), e a poeira ambiental. Mesmo a prancha MDF mofada, encontrei embaixo de uma escrivaninha.

Usamos o formato abstrato e retangular do quadro, sem buscar relações específicas entre gesto e objeto num contexto real. Apenas caímos no hábito de operar modelos de exposição estabelecidos.

Outra opção, contrária a essa, seria buscar um gesto que pusesse em cena as operações do informe, do acaso e da gravidade (discussão posteriormente realizada, tendo como referência Jean Arp).

objetos privilegiados privadamente. Na sala, por exemplo, uma coleção de quadros acima do sofá ou figurinos numa mesa, ou ainda bichinhos de porcelana na janela. O *display* parece ser uma *disposição* ordenada com a intenção de exibir os objetos para um visitante, ou é uma simples organização de objetos apenas à *disposição* do usuário morador?

A casa é lugar com múltiplos espaços criados pelas contingências das relações funcionais. As práticas cotidianas ativam o lugar e o transformam em espaços de relações sociais. Michel de Certeau distingue os termos *espaço* e *lugar*, apontando para as relações mais móveis e incertas do “espaço”, pensado como um “espaço praticado” – lugar que é transformado por quem o utiliza: “O espaço [é] produzido pela prática do lugar”² De Certeau também cita Merleau-Ponty para distinguir um “espaço existencial” de relações operativas que tornam agentes os sujeitos e objetos:

o despertar dos objetos inertes (uma mesa, uma floresta, uma personagem do ambiente) que, saindo de sua estabilidade, mudam o lugar onde jaziam na estranheza do seu próprio espaço.³

Os primeiros trabalhos elaborados nesta pesquisa partem da observação dos objetos no espaço doméstico em minha casa, e nas casas das colaboradoras, observação que me levou à *reconstrução de móveis domésticos*, feitos a partir de um modelo observado (onde o *modelo do objeto* pode ser ou um registro fotográfico do objeto ou o próprio objeto usado como molde). *Reconstruí*, por exemplo, uma estante na casa da colaboradora Lila e, também, um porta-papel toalha, uma cômoda de quarto, uma lixeira de escritório. As *reconstruções* dispõem em suas superfícies arranjos de outros objetos menores, bem como imagens, formando uma *disposição topográfica* em cima ou no interior do móvel. Em 2006, comecei a incluir nestas *disposições* dentro de ou em cima do *móvel reconstruído*, também, a apresentação dos próprios documentos fotográficos da pesquisa de campo.

Reconstruir é uma tática operacional na ordem do “re-”, do re-fazer e re-conhecer: apropriar o modelo e fazer *de novo*, mas modificar o modelo, re-modelar, re-construir, re-enquadrar, re-apresentar outra versão, revelando o modelo por comparação com aquilo que se reconhece culturalmente, mas que talvez não se conheça em termos de suas funções relacionais, capazes de afetar nossas preferências e expectativas perceptuais. O que é *reconstruído* não é realmente o móvel, nem a *disposição* dos objetos em si, pois meus objetivos habituais, em relação ao meu modo pessoal de

2 DE CERTEAU, 1996, p. 201.

3 Ibid., p. 202-203.

ordenar objetos, são redirecionados pela vontade poética que me leva a questionar e a *reconstruir* as *sobras* da minha casa. As *reconstruções* são feitas, portanto, de objetos e de materiais achados na minha casa. Esses objetos e materiais são marcados pelas contingências do entorno: uma cenoura que achei ressecada na geladeira, uma caixa para fazer goiabada que nunca usei. São *sobras*⁴ resultantes de processos de uso dos objetos: papéis velhos, madeiras jogadas na garagem, cadernos de aula guardados e inúteis.

As *sobras* e o uso de materiais efêmeros, “pobres”, por vezes, um “materialismo base”, usando o termo em Georges Bataille, que utilizo para *reconstruir* objetos, remetem ao questionamento de materiais considerados como “nobres” (pelos padrões tradicionais da Academia no século XIX). Tais materiais pobres, que foram apropriados pelos artistas modernos no *Dadaísmo*, e no *Surrealismo* e a partir dos anos 60, receberam outro tipo de tratamento com a *Arte Póvera*, o *Pós-Minimalismo*, a *Arte de Processo*, o *Fluxus* e o *Situacionismo*.

Distinguimos o uso de “*sobras*”, que é um *objet trouvé* (objeto achado), mas que é achado *dentro* de minha casa, dos detritos urbanos em Kurt Schwitters ou dos objetos que Robert Rauschenberg catava, nas ruas de Nova Iorque, para incorporar nos primeiros *Combines*. *Reconstruir* com essas *sobras* é preservar a vida e a casa, através do reaproveitamento de um acúmulo excessivo de *objetos que achei sobrando em minha casa*. Fui *reconstruindo* este *acúmulo de sobras*, que parecia ser um modo de transformar todos os velhos papéis, tralhas e sinais de destruição doméstica em matéria-*sobra* que constrói, preserva e, de certo modo, cuida da vontade criadora. *Reconstruir* também é mudar as relações possíveis entre mim, meu gesto e os objetos do entorno.

Nesse caminho de incluir traços da realidade doméstica na obra, além da apropriação de modos de *dispor* objetos, e gestos de limpeza, há também a busca pela tentativa de não perder as referências estreitas com o contexto. Ao me apropriar de um gesto ou de um objeto de uso, ou ainda da organização que os movimentam no lar, efetuo um pequeno recorte deste mundo e produzo um deslocamento em sua ordem, transformando os propósitos habituais domésticos em objetivos poéticos que operam por *desvios*. Observei as relações contingentes do espaço doméstico entre os objetos e as práticas gestuais, particularmente a partir de, por exemplo, meu gesto doméstico de amassar o papel antes de jogá-lo fora, forçando-me a repensar a ação da minha

4 Em “*sobrar*” temos implicada a idéia de “*demais*”, um excesso de coisas acumuladas na casa, um excesso de comida, excesso de coisas compradas e guardadas. Se *sobrar* comida depois de jantar, o que resta, não é um novo todo, resta o excesso que pode ser utilizado mais tarde, como as *sobras* de jantar, (“*leftovers*”). Distinguimos “*sobras*” de “*restos*” que indica um vestígio, pouca coisa, que não dá para utilizar, e que aponta para um passado e uma memória distante. A *sobra* aponta para um uso futuro dos objetos guardados e acumulados esperando seu uso indeterminável, sob a certeza de seu fim, de seu desgaste e de seu destino: o lixo,

mão, antes apenas dirigida pelos objetivos da vida doméstica: *como* um gesto poderia ser transformado por um *desvio* e se tornar procedimento da elaboração poética?

É importante distinguir meu papel e meu olhar como quem, de um lado, organiza a casa e, de outro, de quem é artista: alguém que vive perpassado por um olhar e um desejo poético. Isto implica uma vontade de mudança e transformação que envolve não só uma autocrítica a meus trabalhos anteriores mas também, a meus valores sociais, os quais são parte do processo criativo. Numa casa, quem organiza o espaço geralmente ordena as relações entre os objetos por uma vontade de facilitar as relações entre as pessoas e os objetos. Mas a vontade poética não tem este objetivo prático, embora possa ser igualmente receptiva e aconchegante. Meus procedimentos poéticos são despertados pela suspeita, distante dos meus próprios objetivos como dona de casa, são despertados por uma dúvida de que, por detrás da boa organização, existe uma montanha de excesso e acumulação *na minha casa que não funciona mais para mim, nem funcionaria para a sociedade*, uma acumulação de objetos que são, na maioria, inúteis, mas que poderiam ser reaproveitados (ou cedidos para outra pessoa, ou ainda transformados).

Tal olhar poético me transforma, na melhor das hipóteses, numa pessoa mais consciente do meu estar social no mundo e menos isolada na privacidade da casa. A arte, então, se torna um caminho possível nesta direção – entretanto neste caso, anda numa direção aparentemente errada, por uma espécie de *desvio* pela casa.

Visito casas de outras pessoas, e revisito a minha com o olhar poético que me faz reavaliar procedimentos. Investigo a vida cotidiana para chegar na possibilidade da arte.

Na noção de arte-*como-a-vida* (*life-like art*) de Allan Kaprow. Em Kaprow, encontro uma atitude, senão uma metodologia operativa de criação, que busca em primeiro lugar, não os modelos de uma arte instituída, mas as possibilidades de experimentar o que a arte pode ser⁵, uma postura para minha prática e reflexão poéticas, lidando com a incerteza do não saber, e com uma vontade de encontrar modelos e procedimentos nas práticas mais simples, ordinárias e banais.

O pensamento de Allan Kaprow, nos anos 60, é radical porque desloca a situação da prática artística para *fora* do contexto da arte. O contexto da arte se torna um espaço de incerteza, uma prática cultural que se situa numa zona incerta entre as múltiplas possibilidades e práticas da vida, e a distância do contexto institucional, que Kaprow chama de “Arte-arte”.

Esta pesquisa me coloca num espaço de atuação paradoxal ao experimentar com as práticas que já conheço, mas com o modo operativo que *desvia do modelo doméstico* para chegar em outro lugar.

5 KELLY, 2003, p. 81.

O *desvio*, que tem como referência a tática Situacionista *détournement*⁶, pode significar diversas operações, por exemplo, um ato de inverter as relações dos objetivos domésticos de limpeza e de boa organização. Outras formas de *desvio* incluem o ato de utilizar materiais corrosivos, os quais ameaçam destruir o próprio trabalho com o passar do tempo; ou ainda o *desvio* pode se dar tornando inúteis relações cotidianamente funcionais e os objetos domésticos.

A partir do final de 2006, comecei a *reconstruir* ambientes domésticos baseados nas práticas e *disposições* observadas nas casas que visitei. Essas propostas são as chamadas *domesticações* de um lugar, e *desviam os modelos* de uso e de sociabilidade⁷ de um espaço público *para um propósito poético* de transformar, por exemplo, uma galeria institucional, *desviando* o modo de usar este e outros espaços, tais como garagens e salas de aula. Estas formas de *desvio* podem transformar as experiências de relação social entre as pessoas que visitam estes espaços? Um espaço público pode ser ao mesmo tempo particular?

A pesquisa de campo e as operações de *reconstruir* me põem na posição de uma quase arqueóloga e catadora das evidências materiais da vida doméstica. O uso de *sobras* também indica perdas e transformações entrópicas dos materiais, consideradas na discussão em relação a Robert Smithson, como veremos mais adiante no texto. As *sobras* indicam e transformam a perda de energia de um material e de sua utilidade. São *pequenas perdas que vão se acumulando* e se tornam *pequenas destruições domésticas*. Esta perda se refere à noção da *entropia*, que, na física, é a segunda lei da termodinâmica⁸.

A *entropia* descreve a tendência para as coisas tornarem-se mais desordenadas e perderem sua energia sob forma de calor. A *entropia* é um conceito presente na obra de Joseph Beuys e Robert Smithson, nos anos 60 e 70. A palavra *entropia*, na etimologia grega “*en*”, que significa “em” e *tropos* que significa “virar”, “dobrar” ou *turn*⁹ em inglês, mas que pode ser entendido no sentido de algo que está “em transformação”, sempre e de modo irreversível. Na física, a *entropia* também sugere que

6 O *détournement* também se relaciona ao Surrealismo, considerado um precursor do Situacionismo, pois é o próprio Debord que publicou o artigo, “Métodos de Détournement”, com co-autoria de Gil J. Wolman, no jornal belga surrealista *Lês Levres Nues*, #8, maio de 1956. Neste texto, Debord e Wolman atribuem ao Surrealista Lautreamont as primeiras manifestações de *détournement* e notam que os atos de *détournement* na arte contemporânea (em 1956) eram, na maioria, inconscientes ou acidentais. Para uma versão em Português deste artigo, ver também: DEBORD, Guy; WOLMAN, Gil J. “Métodos de Détournement”. Disponível em: < www.eulalia.kit.net/textos/detournement.pdf > Acesso em: 15 de julho 2009.

7 BOURRIAUD, 2001, p. 15.

8 WEIDNER, Richard T. e SELLS, Robert L. Elementary Physics. *Classical and Modern*. Boston: Allyn and Bacon Inc, p. 287.

9 BERUBE, Margery S. *The American Heritage Dictionary*. 2nd ed. Houghton-Mifflin, 1976, p. 457.

a matéria tende a passar de um estado de ordem para desordem.¹⁰ O aspecto sujo e desordeiro de um material em particular me despertou logo no início da pesquisa, a poeira. Comecei a prestar atenção, por exemplo, no espalhamento da poeira, em sua expansão que acaba numa distribuição completamente uniforme, nos móveis empoeirados de uma casa. Como poderia incorporar, nesta pesquisa, esta potência transformadora e entrópica da poeira como material de trabalho?

Comecei a utilizar continentes e moldes com o objetivo de experimentar com os materiais. O lixo, em sumo, as *sobras* e a poeira que espalham ou acumulam na minha casa, posteriormente conceituando estes procedimentos como modos de “conter a entropia”. Meu olhar estava atraído para a desordem, (o que pode se chamar de *entropia*), aos sinais de desordem que se apresentaram a mim no contexto da minha própria casa. Esta desordem poderia ser incorporada nas obras através de uma apropriação de procedimentos do contexto doméstico? Meu foco, dentro deste contexto, estava dirigido mais para aquilo que parecia ser destrutivo, isto é, percebi na acumulação de objetos inúteis ou danificados sinais de destruição na minha casa. Estes sinais de desordem também apontam para questões sociais?

Desde o início dos anos 90, trabalho com materiais efêmeros e construções frágeis que aludem a um processo de auto-destruição do próprio trabalho que muda e se decompõe com a passagem do tempo. De outro tipo são as construções que ameaçam cair e quebrar, como os *Corpos em Suspensão*, elaborados na pesquisa de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS (PPGAV / IA / UFRGS, 2000). Esta materialidade frágil provém da observação de processos destrutivos do esquecimento e abandono ambiental e social, e também se revela dentro da casa. A destruição faz parte de um processo entrópico social e não é isolada, cresce invisivelmente desde a escala pequena de casas particulares até uma rede social imensa, que produz o lixo e o desgaste de energias em escala global. É nesse enfoque, que os objetos chamados *reconstruções* realizam uma crítica social e uma autocrítica. Em outro plano, estes objetos reconstruídos faltaram elaborar, além do objeto, seu contexto e modo de apresentação adequado para efetuar uma comunicação, uma troca, um diálogo num espaço ativado pela ação entre objetos e público, onde desejei criar uma relação mais íntima e social, a distância da contemplação desinteressada do objeto de arte.

A noção de *desvio poético* partiu de brincadeiras com a operação de apropriar e recontextualizar um objeto, um conjunto de procedimentos que tem sua referência histórica no Modernismo e no *ready-made* do artista francês Marcel Duchamp. O *desvio* das relações funcionais de um objeto acontece em Duchamp quando ele desloca um objeto *ready-made* (um mictório produzido em massa) para outro contexto social do

10 Ibid., p. 287.

sistema das artes (que para a vanguarda histórica seria o contexto estético de um Salão). Este ato recontextualiza o *readymade* num contexto da arte (invertendo o objeto em 180°), e por esta operação, o uso prático do objeto “desaparece”¹¹, transformando-o em objeto artístico, num *desvio de sua função prática para uma função artística*. Este gesto em Duchamp leva as artes plásticas para um plano conceitual para além da relação visual. A experiência sensível não se limita à contemplação desinteressada de uma forma, mas instaura questionamentos, dúvidas sócio-econômicas, incertezas sobre os valores associados à arte. O que se interroga através deste gesto instaurador em Duchamp é *como* o objeto apropriado se torna inútil quando se desloca para um contexto que o estetiza.

No contexto doméstico, os objetos e as pessoas convivem através de relações funcionais e sociais. Uma tática interessante é questionar o uso e a *disposição* dos objetos que designam um valor cultural alto ou baixo no contexto doméstico, por exemplo, observando onde está *disposta* a “Arte” numa casa, qual é o lugar de *display* de objetos privilegiados. Ironicamente, meus procedimentos envolvem um ato de desviar um objeto útil de sua função prática, criando a *reconstrução* de um objeto útil que não funciona. Ao experimentar com formas de apresentação,¹² para esta poética entre 2006 e 2008, surgiu a indagação: Como *domesticar um contexto que não é doméstico*? O objeto, apropriado ou reconstruído desde de modelos observados em casas poderia ser deslocado da casa para um novo contexto, por exemplo, para um contexto da arte (i.e. galeria) e, como o *readymade*, recontextualizando o objeto. Mas, como poderia, também, *domesticar* o próprio lugar de apresentação? O contexto doméstico em si pode ser deslocado para outro lugar, fazendo com que a função tradicional do contexto arte/espço de galeria “desapareça”, na forma de um ambiente que reconfigura o espaço por procedimentos de *disposição doméstica*?

O texto da tese foi organizado em três capítulos que correspondem ao desenvolvimento desta pesquisa. O primeiro capítulo mostra a fase da pesquisa de campo *dentro das casas*. No segundo capítulo, a pesquisa continua andando pela intimidade do espaço doméstico durante a elaboração das *reconstruções*. O terceiro capítulo desloca a pesquisa da privacidade do lar para desenvolver questões de apresentação pública.

No primeiro capítulo discuto **incertezas e aproximações às práticas domésticas e a suas contingências materiais**, presentes na primeira etapa da

11 Sobre a questão de “desaparecimento da significância útil” do objeto *ready-made*, ver também a carta escrita por Duchamp, “The Richard Mutt Case”, publicada no único número da revista *Blind Man* em protesto do Salão de Independentes em 1917 ver também: GAYFORD; WRIGHT (org) 1998, p.183.

12 Sobre o termo “formas de apresentação” ver também: FERVENZA, Hélio. *Formas da Apresentação: da exposição à auto-apresentação como arte – Notas introdutórias* Disponível em: <<http://www.anpap.org.br/2007/2007/artigos/140.pdf>> Acesso em 17 de maio de 2008.

pesquisa. Discutindo a *disposição doméstica* de móveis, seu *design*, relações funcionais, observados dentro das casas das colaboradoras, e a utilização de *modelos* são pesquisados o livro *Sistema de objetos*, de Jean Baudrillard, e o texto de John Thackara, *Beyond the object in design (Além do objeto no design)*. A questão da pesquisa de campo é vista em relação ao texto do livro *Return of the Real* de Hal Foster, “O artista como etnógrafo” e às táticas procedimentais do coletivo *L’Art Sociologique*, apontando para propostas de Fred Forest e Hervé Fischer bem como para as de Hans Haacke. A *visita* é o meio para aproximar esta poética do contexto social da cultura material doméstica. Discuto os primeiros trabalhos sobre a poeira, que incorporam na obra as contingências dos acasos domésticos, observados dentro de minha casa, bem como aponto para as primeiras táticas com materiais e procedimentais, com a utilização de *sobras domésticas*, relacionada às questões de “trabalho com sucata” e bricolagem em Michel de Certeau. Esta poética remete a artistas que aproximam sua produção objetual a ações da realidade cotidiana, apropriando-se do objeto achado urbano (*objet trouvé*), como o artista moderno Kurt Schwitters, e, depois, nos anos 50, o norte-americano Robert Rauschenberg; e ainda, na forma de uma “assimilação do real” segundo a tática operativa dos *Nouveaux Réalistes*, nos anos 60.

Em contraponto, meu trabalho aproxima-se do cotidiano doméstico, de seus detritos, e da acumulação de objetos achados no espaço privado. Estes materiais e objetos achados acumulados em minha casa em Pelotas são as *sobras domésticas*.

No segundo capítulo, discuto os trabalhos elaborados dentro do espaço íntimo da casa, no meu ateliê. Focalizo na *reconstrução de objetos domésticos* e nas questões levantadas a partir de sua elaboração, como a questão de ***desvios da ordem (o acúmulo) e da desordem (a entropia) nos processos que produzem pequenas relações destrutivas, que observei na minha casa, como o lixo***. Surgem os primeiros experimentos com a reutilização dos documentos fotográficos usados como materiais de trabalho, vistos em relação às montagens fotográficas da artista brasileira Sara Ramo e *The Destroyed Room* (1978), do artista canadense Jeff Wall, com imagens referencializadas na casa aludindo ao acúmulo e à destruição de objetos. Comento sobre o procedimento de usar a apropriação fotográfica como desvio ruidoso, tendo como referência a re-fotografia dos anos 80, da artista norte-americana Sherrie Levine. A atitude de *desviar da entropia* via a reciclagem ou via o reaproveitamento de *sobras domésticas* é vista no artista norte-americano Robert Rauschenberg. Discuto a noção de *desvio de ordem* material em relação ao uso de materiais moles em Robert Morris e Lygia Clark, e em relação ao informe em Georges Bataille. Também aponto referências no *Process Art* e a noção de *anti-form*, em Morris, vistos

como desvios da ordem do “do bem construído”¹³ minimalista, nos anos sessenta. A indeterminação nas colaborações entre artista e compositor norte-americano John Cage e o bailarino e coreógrafo norte-americano Merce Cunningham, discutidas nas relações de coexistência de processos simultâneos, é comparada à minha poética, especificamente em *Reconstruindo a estante de Lila* (2005-2006).

Ao olhar minha casa à luz das visitas, e na observação de casas, percebi que, através de nossos processos de uso e desperdício de objetos, a casa se torna uma máquina de produzir lixo. Esse aspecto quantitativo, que valoriza a destruição de objetos mais do que o seu reaproveitamento, é relativamente invisível *dentro* do espaço doméstico porque os objetos e o lixo se acumulam aos poucos nas *pequenas destruições domésticas*. A acumulação será vista em obras de Arman e no *détournement* Situacionista, discutida nas cortes de casas e trabalhos com o lixo urbano, do artista norte-americano Gordon Matta-Clark.

O segundo capítulo também apresenta **a reconstrução de uma disposição de objetos vista como um espaço topográfico de uma casa em particular**, ou seja, discuto a investigação do relevo criado pela *disposição* de objetos de uso diário numa superfície doméstica específica - em cima da cômoda do meu quarto. Focalizo na *reconstrução*, intitulada *Projeto Trilho* (2005-2006), na elaboração da qual se apropria de práticas de *dispor* objetos em cima de uma cômoda do quarto na minha casa. O próprio móvel usado molde é onde se forma a *topografia* dos objetos – “uma descrição das formas e superfície deste lugar”. Ao usar a cômoda como molde, *desvio* o móvel de sua normalidade de uso habitual, que aponta para a tática operacional mais freqüente desta poética: o *desvio de objetos de sua relação funcional doméstica habitual para outra relação funcional poética, gráfica e espacial*.

A **topografia**, neste caso, se refere a duas operações de impressão na superfície do móvel. Primeiro, a **to-pó-grafia** é um procedimento que envolve um estêncil, usando guardanapos de crochê como matriz, e poeira doméstica como “tinta de impressão”, ou melhor, pigmento de impressão. Esta operação é comparada ao uso de estênceis tipográficos nas pinturas-mapas do artista norte-americano Jasper Johns. O molde de objetos comuns e sua relação com o espaço praticado são vistos no artista norte-americano Bruce Nauman. O *Projeto Trilho* (2005-2006) é discutido em relação ao artista suíço, Daniel Spoerri e suas *Pinturas-Armadilhas* (*Tableaux Piéges*), assemblagens de sobras de jantares realizados entre amigos ou clientes de seu restaurante. As propostas de Spoerri são a influência direta para a direção desta pesquisa em relação à questão de *disposição topográfica* de objetos, sendo ele o grande fomentador das minhas dúvidas iniciais.

13 O termo, “o bem construído” foi uma crítica de Morris dirigida ao *Minimalismo* de Donald Judd, no texto *Anti Form* (1968); ver também, MORRIS, 1995, p. 41-49.

No terceiro capítulo abordo os experimentos de **diversos modos de apresentação pública** dos trabalhos já elaborados, e o **surgimento da operação de domesticar um lugar não-doméstico**. Nesta etapa da pesquisa, a experimentação sai do espaço privado da casa para o espaço público. Analiso a noção de uma “lógica do doméstico” no sociólogo francês Michel Maffesoli, e as questões de *disposição e display domésticos* comparando com o *display* museológico do artista norte-americano Mark Dion.

No terceiro capítulo, também aprofundo questões **passando da reconstrução de objetos** (2005 a 2006) **para sua recontextualização e o fornecimento de um contexto para o diálogo** (2006 a 2008). Discuto a noção de artista como “fornecedor de um contexto para o diálogo”, presente no livro *Conversation Pieces: Community + Communication in Modern Art*, do historiador e crítico de arte norte-americano Grant H. Kester.

A proposta de *domesticar um lugar não-doméstico*, que se refere à *domesticação de um espaço público, por exemplo, uma galeria, uma garagem ou uma sala de aula*, cria uma atmosfera receptiva e *desvios* divertidos no espaço de apresentação¹⁴. Discuto, na estética relacional, a noção de “modelo de sociabilidade” do crítico de arte e curador francês Nicolas Bourriaud. Aponto ainda para influências do pensamento do artista norte-americano Allan Kaprow.

A *domesticação* de duas galerias institucionais da FUNDARTE, Montenegro (2008) e no Espaço IDEA da FURG, Rio Grande (2007), incluem novas propostas de inserções fotográficas da imagem banal em objetos abordados em referência ao artista brasileiro Cildo Meirelles (em função do procedimento de inserção); e em relação à imagem banal, busco recursos para a reflexão na historiadora, crítica francesa e Mestra de Conferências na Universidade de Paris 8, Dominique Baqué, e no historiador de fotografia francês, e Mestre de Conferências na Universidade de Paris I, Michel Poivert.

Alguns novos objetos são elaborados a partir de 2007 para funcionar no espaço de apresentação como dispositivos para “quebrar o gelo” e potencializar interações entre visitantes que remetem ao espírito das propostas Neoconcretas da artista brasileira Lygia Clark. Como parte da criação de um contexto à disposição do usuário/visitante, aponto para a presença do artista no espaço de galeria, como fazem o artista norte-americano Mark Dion, o artista argentino radicado em Berlim Rirkrit Tiravanija e, pontualmente, o artista alemão Dieter Roth. Outros artistas são referências por proporem assimilar em suas obras as evidências de processos materiais e sociais

14 Sobre a questão de “espaço de apresentação”, ver também: FERVENZA, Hélio. “Formas da Apresentação: da exposição à auto-apresentação como arte - Notas introdutórias” Disponível em: <http://www.anpap.org.br/2007/2007/artigos/140.pdf>

da vida cotidiana, processos marcados pela efemeridade e pela transformação de ambientes, como Dieter Roth, no *Gartenskulptur* (1968-96), como o artista norte-americano Gordon Matta-Clark e o artista alemão Kurt Schwitters, que *merzou* sua própria casa nos anos 1930.

Como a *domesticação* de um lugar e de seus objetos pode transformar sua função artística e social? A *domesticação* inclui minha presença no espaço de apresentação em certos dias e horários para receber as visitas, trocar palavras, compartilhar chá com bolachas, sentar no sofá, olhar fotos e deixar fluir o que pode haver entre as pessoas e objetos.

Além do silêncio contemplativo, a *domesticação* visa a instaurar dúvidas sobre a função e a ordem dos objetos *dispostos* no espaço e propor outras relações sociais. Talvez, o que estou procurando e tentando *reconstruir* seja uma atmosfera doméstica encontrada a partir dos primeiros procedimentos desta pesquisa, que discutirei a seguir. De certa forma, foram as visitas que deram o tom para minha vontade de revisitar este ambiente ordenado pela *disposição* aconchegante das colaboradoras. Mas, ao voltar para minha casa, comecei a perceber outros aspectos visíveis que mostram também a desordem nos processos que atravessam o espaço doméstico.

Capítulo 1

Visitar, documentar, observar, reconstruir contingências da cultura material doméstica

1.1 O que é visível de material na casa da cultura doméstica?

Conhecer aquilo que é visível no espaço doméstico foi o ponto de partida desta pesquisa, que começou com a *visita* e entrevista das pessoas responsáveis pela organização das casas – as donas de casa. Visitei a casa de oito mulheres, Lila, Sá, Pati, Nena¹, Loíde, Du, Ana, e Eliça,² nas cidades de Pelotas, Porto Alegre, Rio Grande, Montenegro e, mais recentemente, São Paulo,³ para conhecer sobre seus modos de organização doméstica, numa experiência de conhecer objetos, gestos e práticas imersos em processos e relações sociais familiares, íntimas – toda uma circunstância que não é investigada, enquanto modelos culturais que permitissem a elaboração de uma prática poética.

As colaboradoras documentaram seu espaço com minha máquina digital. A partir de algumas indagações por mim elaboradas (perguntei: o que gosta e o que não gosta de fazer em termos de limpeza? O que te irrita que os outros da casa façam em termos de limpeza? Pode fotografar onde guarda suas coisas na sala, na cozinha, em outras quaisquer peças? Qual é a última vez que teve um acidente, coisa pequena, em casa? Por que arranja os móveis assim na sala? Pode fotografar onde guarda suas coisas mais importantes que ninguém deveria ver ou tocar?), transformadas em questionário-guia, fui anotando seus comentários sobre os objetos, as disposições, e as referências sobre suas preferências visuais. Minhas perguntas buscam questionar aspectos da visibilidade, daquilo que se apresenta no cotidiano. Dois objetivos para as *disposições* apresentavam propósitos opostos “O que é visível e o que é invisível?”. Estas duas atitudes de dispor são vistas, no primeiro caso, nos arranjos dos objetos dispostos em cima de um móvel ou de uma prateleira e na sala; e, no segundo caso, o que não é visível, como os objetos guardados dentro de um armário ou gaveta.

Na casa de Lila, pedi a ela que me dissesse onde guardara os objetos mais

1 Destas colaboradoras, somente Nena não limpa a própria casa, pagando alguém para fazer este trabalho.

2 As colaboradoras, visando manter sua privacidade, escolheram estes pseudônimos.

3 A Pati, que mora em São Paulo, é de Pelotas.

importantes (aqueles que ninguém pode ver). Ela me mostrou uma gaveta de fotos que seu marido olhava com ela (fig.2). Ela me permitiu ver as fotos que revelam toda sua história pessoal, fotos que permanecem neste lugar de suas vivências no presente,



Figura 2

sua casa, também marcada pela memória de sua perda no passado. Estes objetos se tornam espaços de relações pessoais. São como continentes onde se guarda as memórias e o afeto que permanecem e se deslocam no tempo e no espaço para objetos pessoais e privados. É um lugar para guardar memórias que não são passageiras, como um caderno para anotar a memória curta dos recados, listas do supermercado e chaves, em oposição ao que o antropólogo francês Marc Augé chama de “não-lugares”, como supermercados,

lugares de passagem e trânsito do espaço público urbano onde as pessoas se instalam provisoriamente, um lugar da presença transitória onde não há tempo para uma identidade ou história particular.⁴ Para o artista e fotógrafo britânico Victor Burgin, “cada fotografia é um traço de um estado anterior do mundo, um vestígio de como as coisas eram”.⁵ Para Lila, este traço era laço de família e memória reconstruído através do olhar estes objetos comuns que portam imagens pessoais. Por razões de privacidade, não queria levar a pesquisa numa direção da imagem dos lugares mais privados da casa, como no quarto, entretanto, mesmo em lugares menos íntimos da casa, eu estava todo o tempo à beira dessa invasão.

Outra coisa marcante desse processo foi a percepção dos diversos graus de ordens encontradas na mesma casa: as *disposições* ordenadas e simétricas nas peças mais ‘públicas’ da casa, em contraste com a aparência de desordem de ângulos obtusos e agudos, os diagonais e sobreposições levemente tumultuadas na gaveta cheia de memórias distantes que normalmente ninguém veria no quarto.

*Uma boa faxina nos armários do coração traz grande alívio:
botamos fora as chateações ou as deixamos de lado por um tempo,
e vamos lidar com as coisas graves.
Aos poucos descobrimos que respiramos melhor.
Podemos até mesmo sonhar.⁶*

4 AUGÉ, Marc. *Não Lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papius, 1994, p. 93-95.

5 BURGIN, Victor. apud. *Canadian Center for Architecture, 2007*. Resenha de exposição *Voyage to Italy*, Disponível em: <<http://www.cca.qc.ca/pages/Niveau3.asp?page=burgin&lang=eng>> Acesso em: 01 jan. 2009.

6 LUFT, Lya. *Perdas e Ganhos*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2004, p.69.

Na visita à casa da Lila, na sala, observei, quando ela deu um jeito nas almofadas que estavam amassadas pelo uso, e “fora do lugar”, segundo ela, estavam “muito feias”. Antes de tirar a foto, Lila as colocou no lugar simetricamente dispostas em relação ao sofá (fig.3). As almofadas amassadas recuperam com a arrumação



Figura 3

o formato quadrado, e ficam homogêneas através da ação de batê-las, e são colocadas nas costas do sofá, verticalizadas. Esta preocupação de ajustar os objetos, antes do registro fotográfico, sugeriu seu modo preferencial de realizar a operação, e sua intervenção explicitou, no contexto, ao apresentar os objetos segundo um método ou uma sistematização. Lila escolheu um modo de dispor e montou um *display*⁷: a apresentação que ela queria mostrar. Os gestos de bater para desamassar e

reposicionar ajustam as almofadas em si e sua disposição, não somente com o fim de fazer o ambiente mais aconchegante em termos de apelo táctil, mas, também, em termos da apresentação visual na foto que seria vista por outras pessoas. Não se pode desconsiderar o cuidado com a imagem do sofá, localizado na sala de visitas, ligado ao fato de ser esse o lugar mais público da casa. O gesto de dispor se transforma num gesto de *display* visual.

O arranjo das três almofadas obedece à regra de simetria dos três assentos modulares do sofá. O *design* de um objeto também afeta nosso hábito de uso, tendo afetado até nossa motivação de compra. John Thackara afirma que o *design* pós-moderno não é limitado a questões de funcionalidade dos objetos. Ele não concorda com o debate que tende a misturar modernismo e funcionalismo:

...não há nada inerentemente ‘moderno’ sobre ‘função’ – o *design* sempre teve um elemento funcional. A questão importante, como François Burkhardt comenta, são os valores que um *design* expressa. [...] a estética [de um produto novo é] simplesmente uma nova versão de um problema velho: quais valores deveriam ser expressos por qualquer produto?⁸

7 Utilizo a palavra “*display*” como uma “exibição” de objetos os quais são dispostos de modo específico com a intenção de mostrá-los em certa moldura contextual. Um *display* se trata, por exemplo, do arranjo de itens mostrados em cima de uma mesa, dentro de uma vitrine, arranjados numa sala ou dispostos num quadro, semelhante ao *display* de mercadorias numa vitrine de loja, ou o modo de organizar e expor objetos em mesas com vidros em museus. Em capítulo posterior será discutido o *display* museológico.

8 THACKARA, John. “Beyond the object in design.” In. _____(ed.). *Design After Modernism. Beyond the object*. New York:Thames & Hudson, 1988, p. 23. Para adequar seu discurso a minha pesquisa, a

O *design* industrial produz um modelo para a reprodução e a venda em massa de objetos. Este trabalho aborda objetos, sem focalizar neles objetivos de venda ou a satisfação de um cliente. Meu interesse é observar as relações entre as pessoas, os objetos e seus gestos de disposição, relações que instauram em mim um questionamento sobre as formas e modelos que a vida nos apresenta, e me levam a questionar os modelos institucionais ou não que podem influenciar as práticas do cotidiano.

Em outro ponto-de-vista na sala da Lila (fig.4), vários sinais indicam a preferência – sinais da *boa organização*: a verticalidade, a simetria, o espaçamento regular de objetos, e a organização tectônica mais reta, que nos faz questionar até que ponto o próprio móvel impõe essa ordem. O *design* da estante sugere uma ordenação para os objetos nas prateleiras de madeira (horizontais e, nas laterais, verticais). O arranjo “bem organizado” e sem acúmulos excessivos indica que tudo tem seu lugar pré-determinado, não somente para facilitar o uso dos objetos, mas para funcionar como um *display* doméstico a projetar uma imagem de boa organização, enquadrada no móvel como numa moldura. O espaço de ar entre objetos nos faz imaginar que podemos medir a distância exata entre objetos, pré-designados pelas medidas e *design* do móvel. O brilho do verniz me leva a pensar em qualidade de vida e luxo. Além disso, são apresentados objetos tecnológicos que não precisam ser ligados e estar funcionando para suas formas comunicarem seu valor. O móvel e o arranjo de objetos expressam uma ordem social e econômica. Na estante percebemos o enquadramento padronizador do móvel, nele são apresentados os figurinos, fotos, e objetos pessoais que simbolizam tradições culturais e particulares e evidenciam a herança familiar. Indicam que dessas tradições, estas sob uma nova moldura. As lembranças e crenças culturais e particulares vêm modificando seu sentido no contexto do móvel. A velha organização recebe uma nova ordem e brilho. A forma do móvel sugere uma função (ou funções multifuncionais), o que, por sua vez, sugere o modo de usar. Entretanto, Lila não utilizou o móvel de acordo com todos os propósitos de seu *design*, porque o *design* não tem muito a ver com suas necessidades reais. A estratégia de mercado de desenhar uma estante multifuncional garante que, pelo menos, em alguma de suas



Figura 4

frase grifada entre colchetes é minha e substitui a expressão “a estética da caixa preta” que se refere a um produto específico, o micro-chip.

funções, uma necessidade foi atendida. O propósito e o gosto são predeterminados pelo *designer*. A pseudo-escolha do consumidor é alimentada pela crença de que pode utilizar o móvel para comunicar seus valores sociais e pessoais, embora o objeto seja reproduzido em massa. O *design* do modelo para um móvel é consequência de pesquisas do *marketing*, que usam estatísticas para determinar as preferências da população em geral, através de testes de amostras de um grupo menor, supostamente representativo da maioria e capaz de demonstrar o gosto do consumidor médio de certa região, grupo étnico, ou de certo poder aquisitivo. O professor e *designer* João Bezerra de Menezes nota que *design* brasileiro atual da empresa Embraer:

...deve seu sucesso à política de não esperar que as pesquisas de opinião ditem o rumo dos novos lançamentos, e sim detectar as reais necessidades dos consumidores, o que corresponde a uma ova relação entre *design* e *marketing* proativo.⁹

Um exemplo desta adivinhação do futuro que projeta necessidades *como se fossem nossas* em seus produtos (os quais podem nem vir a ser inventados) é muito visível na estante da (fig.4), a qual fornece vãos para objetos tecnológicos que Lila não possui, um DVD, VHS, CDs, ou sistema de som nos tamanhos e dimensões menores mais compactos. Olhamos os vãos e sabemos com que objetos devemos preencher seus espaços vazios e consumir seus propósitos embutidos. Talvez venhamos a construir uma nova sala especial mais estéril para ambientar aparelhos na base do *microchip* que não tolera a bagunça e a poeira. Não tolera os processos orgânicos e as transformações ambientais, a umidade de Pelotas e o calor do Brasil. Segundo Jean Baudrillard, tudo no ambiente da casa moderna, mostra uma mudança da presença de indícios das “funções viscerais do corpo” que, outrora, mais presentes no ambiente doméstico tradicional (“comer, dormir, procriar”) para a presença de indícios de funções determinadas pela cultura (“fumar, beber, entreter, discutir, olhar e ler”),¹⁰ o que implicaria em negação ou mitificação das associações com as funções orgânicas do corpo, na casa da era tecnológica.

Então as coisas como lixo, roupas velhas, alimentos enlatados e perecíveis, pilhas de papéis, revistas, ou aquela panela suja que não se quer lavar e que se esconde dentro do fogão sejam guardadas no armário e geladeira, ou escondidas em algum canto menos visível, como no “canto soca-tudo”, na lavanderia atrás do tanque

9 Panfleto informacional sobre as palestras de Sergio Rodrigues e João Bezerra de Menezes. Ver: Museu da Casa Brasileira. “Embraer e Sergio Rodrigues, ícones do *design* brasileiro”. São Paulo, 6 de dezembro, das 19 às 21h30, 2006, *panfleto*.

10 BAUDRILLARD, 1996, p. 46.

ou na garagem. Mesmo o que é guardado e/ou escondido da vista, no armário ou na estante, também remete ao caráter público e ao privado de certas áreas da casa.

Algumas peças são menos públicas ou mesmo “privadas”, como o banheiro ou o quarto, e estes lugares contêm os objetos e aparelhos associados às “funções viscerais do corpo”, ao amor, às coisas que entram em contato com a pele, como roupas ou cremes. Estas coisas, presentes em proporção nesses lugares, são feitas de materiais moles, viscosos e perecíveis com cheiros orgânicos do corpo ou da comida. Se um objeto mostra sinais que associamos à decomposição ou velhice, o mofo, o desgaste é afastado dos espaços domésticos mais visíveis e públicos ou jogado fora. Esta distância, além de constituir uma forma produzida pelo cuidado com a saúde, também indica uma vontade de afastar-se dos sinais de desgaste e decomposição que lembram a transitoriedade de nosso corpo. Apesar da documentação não poder mostrar processos domésticos em ação, uma casa está em constante transformação como um corpo orgânico, devido a suas relações concretas com as necessidades do corpo e com as práticas sociais diárias de comer, dormir, tomar banho. A casa, tal como nosso corpo, necessita de constante cuidado e manutenção.

A pesquisa em campo afetou meu olhar para com minha casa, na qual poderia ver a ação dos processos de uso. Notei como, através dos processos de uso e desgaste de objetos e alimentos, a casa se torna uma máquina produtora de lixo. Esta produção de lixo não é visível *dentro* da casa porque a casa é meio para filtrar o que aparece *fora* – nos lixões. Os outros objetos, não caracterizados como lixo, parecem ser organizados segundo uma classificação que valoriza separar o que se associa ou não às transformações do corpo. Frequentemente, o que não se relaciona ao corpo é mais visível. Tais objetos são mais aptos a estarem dispostos na sala fazendo parte de um *display* decorativo. Seus materiais são inorgânicos, materiais mais duros, técnicos, sintéticos, “nobres” como porcelana ou bronze, estéreis (vidro) e com brilho, tecidos esticados sobre móveis e estofados (que fazem o material mole parecer mais consistente). Valorizamos tecidos sem manchas, com cores lisas ou padrões que não evocam associações à transformação de matéria viva.

As observações me levaram a pensar como as casas que visitei não se apresentam tão “modernas” assim como casas, salas ou peças mostradas na TV ou em revistas. Os ambientes se apresentam marcados por uma cultura material e ainda preservam, até certo ponto, os traços culturais de outrora, que estão em movimento e transformação em relação à “cultura móvel” da tecnologia digital e das telecomunicações sem fio. A palavra “móvel” é efêmera porque se relaciona aos objetos-móveis no lar, redistribuídos e redistribuídos às vezes por uma vontade espontânea de querer mudar alguma coisa, ou mesmo durante a limpeza. Se trata de pequenas mudanças de *disposição* do espírito que toma corpo no espaço como pequenos deslocamentos de um lado da sala ou outro, o cheiro de limpinho de uma

flor disposta na mesa. Um móvel numa casa não é tão móvel, pois pode ser um lugar de acúmulo de objetos carregados de memórias pessoais. Este móvel também pode estar cheio de objetos úteis como livros, roupas, comida e também com o peso de uma *sobra de objetos* comprados, especificamente nos países onde, para alguns, *sobra* dinheiro no final do mês ou *sobra* o crédito bancário. A *sobra de dinheiro*, neste sentido, indica a forma abstrata do excesso enquanto poder de comprar, poder de ter, poder de possuir mercadorias, que, na casa, pode se solidificar como massa: a *sobra* de objetos acumulados, guardados ou desperdiçados.

A palavra “móvel” também se refere à tecnologia digital, ao celular, que antigamente era chamado de “*mobile phone*” (telefone móvel) porque foi desenhado para ser utilizado em carros. A tecnologia digital na casa de Lila não tem lugar, embora ela use um celular. Sua casa preserva e mantém as práticas e relações sociais em que ela acredita. As *disposições* dos móveis na casa da Lila mostram relações e valores sociais que me fazem perguntar o que é preservado e o que permanece. O que é destruído, o que desaparece, o que se joga fora; o que se cuida e se reconstrói?

1.2 *Procedimentos que aproximam outros contextos culturais*

Procedimentos iniciais desta pesquisa, como a utilização de um roteiro/questionário, anotações, documentação fotográfica e entrevista, assemelham-se aos de outros contextos culturais como uma “pesquisa de campo” etnográfica, antropológica ou sociológica. Esta percepção me levou a questionar minha posição em referência ao ensaio de Hal Foster, *The Artist as Ethnographer* (O Artista como Etnógrafo, 1996). Neste texto, Foster crítica alguns dos artistas que, atuando nos anos 90, tomam emprestado métodos da etnografia, porque tal postura pode “prometer uma reflexividade do etnógrafo no centro enquanto preserva o romantismo do outro na margem”.¹¹ Ele questiona aspectos éticos do artista/etnógrafo que podem projetar valores e pressupostos culturais devido a sua admiração do “outro”, e, conseqüentemente, idealizar suas práticas culturais, as quais ele projeta “no campo do outro” – o maior perigo é o fato de que as pessoas estudadas são “solicitadas” a “refletir” a prática projetada, não somente como “autenticamente indígena”, mas também como “politicamente inovadora”.¹² Outro perigo, segundo Foster, seria a tentativa de generalizar as observações e efetuar um “mapeamento etnográfico” que

11 FOSTER, Hal. *Return of the Real*. Cambridge: MIT Press, 1996, p. 182. (Tradução minha).

12 Ibid, p. 183.

“leva o observador a abstrair a cultura que está sendo estudada”¹³

Entretanto, quando questiono minha posição e relação às colaboradoras, percebo que, diferente da pesquisa etnográfica ou antropológica, sendo minha finalidade inicial observar práticas da casa, não existe um método pré-existente para a “interpretação” das imagens ou das práticas, pois visito e olho a realidade doméstica do ponto de vista subjetivo. Mas estou na posição de um testemunho de certas evidências do cotidiano, ao qual interpreto de acordo com minhas incertezas pessoais projetadas, por exemplo, na preocupação sobre a perda de traços de uma cultura material em transição. Assim se constrói, por exemplo, meu foco na questão do lixo, e na do acúmulo de objetos e materiais observados desde minha casa.

Quanto à abstração da realidade, meu olhar focaliza em questões materiais e objetivas, as quais podem me fornecer ferramentas para procedimentos elaborados.

Ainda outra diferença é o fato de a documentação ser feita pela colaboradora, no clima de uma visita divertida e com uma conversa e troca pessoal de experiências vividas. Essa atitude de pesquisador é proposital, justamente para não projetar meu olhar pessoal e estetizado nas imagens documentais que registram aspectos banais e ordinários da vida cotidiana. Os documentos fotográficos registram possibilidades de organização e de disposição. Observo e penso sobre o que existe, num exercício em que procuro evitar reduzir a diversidade observada numa tendência ou estatística. O único pressuposto a respeito das pessoas que colaboram é que sejam “aquela pessoa na casa que é responsável pela sua organização”, um limite que não depende do gênero, idade, classe, ou etnia, ainda que as colaboradoras, até este momento, sejam todas mulheres.

O interesse em observar as relações funcionais da casa e buscar informações sobre os gestos de limpar e organizar o espaço é uma consequência de questionar, no início dos anos 90, em meu processo de elaboração pictórica, quando comecei a trabalhar com gestos de esfregar a superfície, enrugando o tecido do suporte e utilizar o ferro de passar como instrumento para aplicar parafina e pigmentos, me aproximei do universo doméstico. Alguns afazeres domésticos e seus gestos e operações começaram a ser procedimentos pictóricos, embora na obra acabada esses sinais do contexto doméstico permanecessem invisíveis. Desejo descobrir como esses gestos podem ser deslocados sem perder os traços de seu contexto social (critico na minha prática pictórica anterior o que torna a obra mais abstrata, que, de meu ponto de vista, torna a obra menos relevante para expressar a vida cotidiana contemporânea). Questiono as possibilidades da arte, não vista mais, exclusivamente, como a elaboração de objetos para dar forma à matéria, mas como ação estratégica de apropriação de formas e modelos que a cultura cotidiana já apresenta. Minha premissa táctica é que

13 Ibid, p. 190.

essas práticas podem ser transformadas por uma vontade poética em operações que desviam os objetos domésticos de seu contexto, sem que haja perda dos traços da cultura existente por entre as paredes dos espaços privados.

As “entrevistas” com as colaboradoras foram algo entre uma entrevista e uma visita, então pensei em chamá-las de “entre-visitas”. A etimologia do verbo “visitar” relaciona duas idéias: primeiro, à idéia de “ir”, do Latim “*visitare*” e, segundo, à idéia de “ver”, ou “*visere*”.¹⁴ “Visitar” é *ir* a um lugar para *ver*. Ao conhecer o modo de organizar a casa também conhecemos a pessoa que a organiza, seu modo de viver, suas preferências visuais e pessoais. Objetos visíveis na casa podem indicar gostos e desgostos, crenças, valores, superstições e, por vezes, medos. Visitar é ampliar o campo de atuação fora do ateliê: a pesquisa aponta para os aspectos sociais do deslocamento do processo de elaboração para a realidade cotidiana. Visitei as casas para investigar como as relações entre os objetos e as pessoas podem especificar modos de pensar sobre a organização do espaço, sobre os valores atribuídos aos objetos. O que é valorizado, organizado, guardado? O que é julgado como lixo? Como esses valores se apresentam nas casas a partir da disposição dos objetos?

Em seu livro, *Poéticas do processo. Arte conceitual no museu*, a docente do Museu de Arte Contemporânea da USP e curadora Cristina Freire cita o coletivo francês *Art Sociologique*, formado pelos artistas Fred Forest, Hervé Fischer e Jean Paul Theonot que organizaram “ações coletivas que procurassem aliar a teoria sociológica da arte à prática artística, revelando seus pressupostos ocultos ou naturalizados”¹⁵ Para Hervé Fischer, “há uma quarta dimensão na obra, isto é, o contexto social”, o entorno no qual uma obra de arte é apresentada, o que também a constitui como tal. O contexto social da minha produção é a cultura doméstica, o trabalho manual, a organização espacial, a disposição de objetos no espaço – afazeres que parecem semelhantes ao fazer artístico – um fazer que reorganiza o espaço e que vem de uma vontade de comunicar mais diretamente com o público por meio de uma poética próxima aos práticos do cotidiano e menos abstrato, como em meus trabalhos anteriores. Compreender que, ao invés de a efemeridade da vida ser expressa por materiais sem nexos culturais, os materiais e objetos dessa expressão podem apontar para relações sociais concretas.

Freire também aponta para a utilização “não raro de enquetes sociológicas e questionários utilizados em pesquisas de campo”¹⁶, por artistas do coletivo *Art Sociologique*, ou outros artistas como Hans Haacke, que usou um questionário composto por questões políticas e polêmicas nos EUA, durante a Guerra do Vietnam,

14 BERUBE, 1976, p. 1352.

15 FREIRE, Cristina. *Poética do processo. Arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 130.

16 Ibid, p. 134.

no trabalho *Visitors Profile* (1971-1972) (Perfil do Visitante). Depois da enquete em frente ao museu, Haacke utilizou as respostas para desenvolver uma tabela de “um perfil sociológico do público do museu”, que, segundo Haacke, “pode contribuir para elucidar o ambiente social no qual a arte é feita, exibida e vista.”¹⁷ A utilização de questionários e a visita, em meu trabalho, sugerem certa “perspectiva interdisciplinar”¹⁸ de aproximação a uma “arte sociológica”, onde a ação artística não se separa do contexto social, embora meu trabalho afaste-se de um engajamento mais político e busque relações mais pessoais e banais, e ainda que minha preocupação com o lixo aponte para uma crítica social, e bem como para uma autocrítica.

A pesquisa de campo, neste momento, ainda era vista como meio para desenvolver procedimentos e pensar sobre os materiais, mais do que pensar na possibilidade de propor a elaboração de trabalhos em colaboração. As colaboradoras da pesquisa fotografaram suas casas, porém, ainda havia incerteza quanto ao território cultural onde estava pisando, em algum lugar entre a arte e a vida, então deixei acontecer o momento, sem decidir se esta fosse uma atividade artística. Foi um modo para coletar informações. No entanto, o ato de fotografar ganhou outro sentido quando as colaboradoras começaram a questionar essa atividade que as afasta do modo com que normalmente olham para os objetos e espaços de sua casa. A experiência de ver as imagens no *display* (LCD) da máquina digital lhes deu outro ponto-de-vista de seu entorno, possibilitando uma troca de papéis. Ao invés de ser a pessoa com a autoridade de organizar o espaço doméstico para seus propósitos pessoais e práticos, a colaboradora torna-se a pessoa que reorganiza o lugar segundo intenções visuais, tornando -se propositora da imagem de sua casa, portanto, assumindo a autoridade e controle sobre o conteúdo da imagem (Lila ajustando as almofadas antes de fazer a tomada, arranjando seu modelo no momento de preparar a cena antes do ato fotográfico). Ao olhar o *display* digital da máquina, a sala não é mais um lugar para organizar, mas um lugar sendo observado, adquirindo a qualidade de *display doméstico*, uma vez que a disposição de objetos arranjados ganha um propósito na imagem fotográfica, próximo ao propósito da produção artística que é feita, *a priori*, para ser vista publicamente, num espaço de apresentação, visitado por um público desconhecido. O saber que as imagens seriam vistas por outras pessoas pode explicar as atitudes de ajustar a disposição das coisas antes do registro fotográfico, apresentando o lugar como bem organizado e “bonito”.

A participação de colaboradoras tirando as fotos de suas casas em meu trabalho é muito pontual se comparado à ação do artista francês Fred Forest, ao utilizar o vídeo para filmar a situação existencial de idosos num asilo em Hyères, França, no início

17 HAACKE, Hans. *apud* FREIRE, 1999, p. 134.

18 *Ibid*, p. 134.

dos anos 1970. Segundo seu co-colaborador, o filósofo Vilém Flusser, o vídeo foi usado como instrumento:

...não para observar atentamente, [mas para estudar] a situação de proletários idosos após uma vida de pobreza e de duro labor (mergulhado subitamente em um luxo e um lazer [numa casa para aposentados] sem outro futuro que aquele da morte), e tentar ajudar estas pessoa a sair da passividade convidando-os a fazer alguma coisa para dar uma significação às suas existências. A experiência foi conduzida por uma equipe de sociólogos, Forest, e eu na qualidade de “crítico- observador”.¹⁹

Como em meu trabalho, Forest entregou sua máquina para os idosos que produziram vídeos curtos em grupos, assumindo personagens e vestindo-se de “cantores, atores, dançarinos, palhaços, etc. “. Depois, os diversos vídeos foram projetados para o mesmo público. A apresentação tomou seu próprio rumo e, segundo Flusser, tornou-se uma “espécie de festival fílmico onde a competição era seguida de uma viva discussão, ao mesmo tempo que das querelas senis. Forest grava mais este evento em sua fita”.²⁰

A colaboração dos sujeitos envolvidos e a interação pública desta proposta de Fred Forest se trata de uma situação diversa da minha. Ainda não havia chegado ao ponto de propor uma experiência de arte junto às colaboradoras com um propósito claro. Portanto, a colaboração das *visitas* não se realizou sob forma de uma elaboração coletiva além das *visitas* em si. Neste momento inicial da pesquisa, em 2005, as primeiras propostas, que partem destes registros, envolviam o problema do objeto, rumo ao desenvolvimento do *objeto doméstico reconstruído* até o final de 2006. Sob esse aspecto, minha pesquisa se afasta da *L'Art Sociologique*. Mas a experiência das *visitas* foi fundamental como meio para manter contatos e conversas com as pessoas, fortalecendo uma rede de amizades e de experiências pessoais, que me levaram mais tarde na direção de elaborar trocas dialógicas entre as pessoas e objetos no espaço de apresentação.²¹ Tal atitude difere das propostas de Forest tanto quando se instaura em espaços públicos e na rua, quanto *fora* do contexto da arte e mesmo *fora* do espaço privado. Meu olhar se dirige para questões mais pessoais, para a auto-

19 BOUSSO; ARANTES, 2006, p. 94. Sobre a questão de colaboração nesta proposta de Forest, ver também FLUSSER, VILÉM. “Fred Forest ou a Destruição dos Pontos de Vista Estabelecidos” (Tradução Sandra Rey). In: BOUSSO, VITORIA Daniela (org.); ARANTES, Priscila (cur.). *Circuitos Paralelos. Retrospectiva Fred Forest*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, Paços das Artes, 2006, *catálogo*, p. 92-98.

20 Ibid, p. 94.

21 As questões de diálogo e modelos de sociabilidade no espaço de apresentação serão discutidas no último capítulo.

avaliação, buscando conhecer o próprio espaço onde vivo através da experiência do visitar e compartilhar o olhar dos outros em suas imagens sobre si mesmos, pessoas que não são “outros” e nem são meu “público”, mas amigos com quem convivo.

1.3 Acumulações de imagens e de objetos: questionando meus modos de usar

Visitando as casas, percebi que os padrões de limpeza nem sempre são semelhantes. Especificamente, comparei os hábitos das colaboradoras com os meus de juntar e guardar folhas de papel, cadernos, livros, fotos, documentos e todo tipo de objeto que poderia um dia ser útil, bem como objetos que possuíssem um valor afetivo e pessoal. Uma espécie de resistência a jogar as coisas fora resulta na acumulação dessas coisas no espaço doméstico.²² A atribuição de o valor de uso pessoal ou de uso prático depende do julgamento de cada um, assim, a valorização de um objeto afeta sua visibilidade no espaço doméstico. Fundamental foi perceber a visibilidade ou invisibilidade de certos objetos nas casas. Há, uma ausência das transformações orgânicas e da decomposição²³ do lixo que não se vê nos registros das casas.

As observações sobre a acumulação de objetos e a invisibilidade dos processos do lixo nas casas (ainda que o lixo seja visível, em certos horários, em lugares *fora de casa*: nas valetas, nos entulhos, no quintal de favelas, em frente de casas e edifícios à noite, na hora da coleta), permitem uma aproximação a outros artistas que trabalharam com detritos urbanos, como Robert Rauschenberg e Kurt Schwitters (ver posteriormente p.53), e de Gordon Matta-Clark, que elaborou um filme sobre os lixões em Nova Iorque com forte crítica social (ver p. 141), e Arman que trabalhou com a acumulação de objetos (ver p.165).

O objetivo inicial da pesquisa de campo foi juntar uma documentação fotográfica e anotações que forneceria ‘matéria prima’ para a posterior formulação de propostas sobre a organização de objetos domésticos – que se tornaria, mais tarde, uma operação da pesquisa, a *disposição doméstica*. A seleção de imagens para a elaboração de trabalhos é baseada na minha preferência para imagens que mostram *disposições*

22 A questão de acumulação de objetos será discutida a seguir neste capítulo e ao *Nouveau Réalisme* e a produção do artista francês Arman no capítulo dois, página 165.

23 A decomposição e transformação da matéria remetem a outra questão que surge em minha produção anterior desde o início nos anos 90. A escolha de materiais efêmeros e frágeis está particularmente presente na pesquisa de Mestrado do PPGAV/IA/UFRGS, intitulada *Corpos em suspensão: algumas propostas para suspender os devires da matéria*.

de coisas acumuladas, que me interessam pela relação com meus próprios hábitos. A quantidade de informações e registros fotográficos foi acumulada rapidamente, formando de uma pilha de fotos e de possibilidades que, especularmente, aproximasse da acumulação de objetos inúteis empilhados que comecei a perceber na minha própria casa – coisas que não jogo fora mesmo quando não percebo valor nelas, o que sugere que esta acumulação, mesmo inútil, tenha um valor em si. Na organização

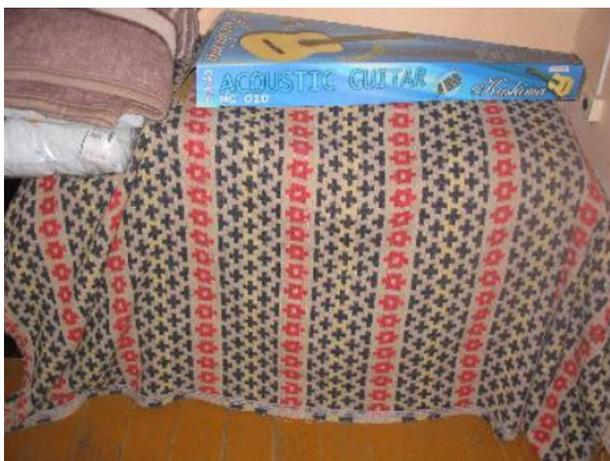


Figura 5

doméstica da minha própria casa, 'tenho que' elaborar estratégias temporárias para lidar com a bagunça e manter o excesso de coisas "fora do caminho" e criar espaço. Mas espaço para quê? para guardar mais objetos ou para manter o vazio? Uma situação semelhante foi descoberta na casa da colaboradora Sá. Durante uma visita, Sá fotografou uma pilha de "coisas do marido", guardadas atrás da porta do quarto, para não serem vistas (fig. 5). Identifiquei-me com este hábito, porque já tendo realizado

a tarefa de mexer no espaço embaixo da cama, nas pilhas de coisas acumuladas na garagem, e com a abundância de cadernos velhos de aulas, os quais fico mudando de lugar contínua e absurdamente, gastando meu tempo e meu esforço para mudar de lugar coisas que nunca serão utilizadas, e que, ainda assim, não tenho coragem de jogar fora (fig.6). De alguma forma, é como se meu conhecimento estivesse guardado naqueles cadernos de aula que juntam a poeira.

Observando a pilha de Sá, os cadernos revelaram seu peso na minha vida, peso material e psíquico. Talvez, um sinal de que eu esteja fazendo algo errado, gastando meu tempo ao cuidar de um conhecimento simplesmente guardado, nunca utilizado. Encontro aí uma situação de vida que necessita de reciclagem. A maioria dos cadernos provém de aulas de Inglês que ministrei de 1987 a 1995. Dar aulas



Figura 6

de Inglês é esperado e "natural" para uma americana em Pelotas, "representante" dos EUA e da língua estrangeira. Entretanto tal ocupação me impedia de aprender a falar mais Português, de conhecer pessoas diversas e de aprender os hábitos e os costumes, transformar minha posição de estrangeira e ser aceita como "gente de casa".



Figura 7

Tinha o desejo de me afastar daquela acumulação de acasos da minha vida. Já era hora de transformar simbolicamente esta situação, e, simultaneamente, redirecionar meu trabalho. Destruí meus cadernos com muito prazer, na intenção de dar-lhes um novo uso e uma função poética, no trabalho chamado “A pilha de Sá” (2005). Empilhei e coleí folha após folha de caderno recortada, formando uma massa dura quando secou, como uma prancheta de madeira. Queria traçar relações entre a materialidade concreta dos papéis acumulados e empilhados e o uso cultural destes materiais utilizados para fazer anotações, numa associação com a pilha de cadernos acumulados que vi na casa de Sá. A prancheta, produto da colagem de folhas de caderno, se tornou suporte para o documento fotográfico da pilha. Quando a base é vista na lateral, as linhas horizontais das camadas densas de papel sugerem uma formação orgânica, como fibras de celulose com uma granulação semelhante às das fibras de madeira (fig.7). A pilha de papéis colados é dura como madeira compensada, mas devido à secagem, enrugada por cima. A base serve como suporte para outra pilha – os dois documentos fotográficos da pilha coberta e descoberta que toma forma de um *flipbook*. Um problema percebido, neste trabalho, é o fato de sua forma geral não remeter a nenhum objeto real que se encontre numa casa.

A escolha do formato de um *flipbook* relaciona-se à tentativa de achar um meio para rerepresentar o gesto de Sá observado em sua casa: o gesto de levantar o cobertor e mostrar os papéis e cadernos que ela cobriu e escondeu atrás da porta de seu quarto, ou por achar esteticamente inadequado, “feio”, em suas palavras, e por não haver espaço no armário. À primeira vista, a imagem na foto nos permite ver o

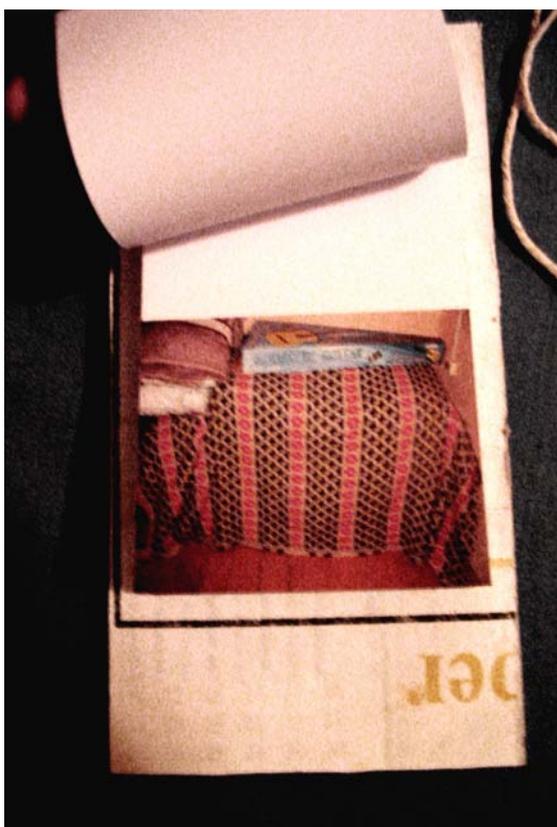


Figura 8

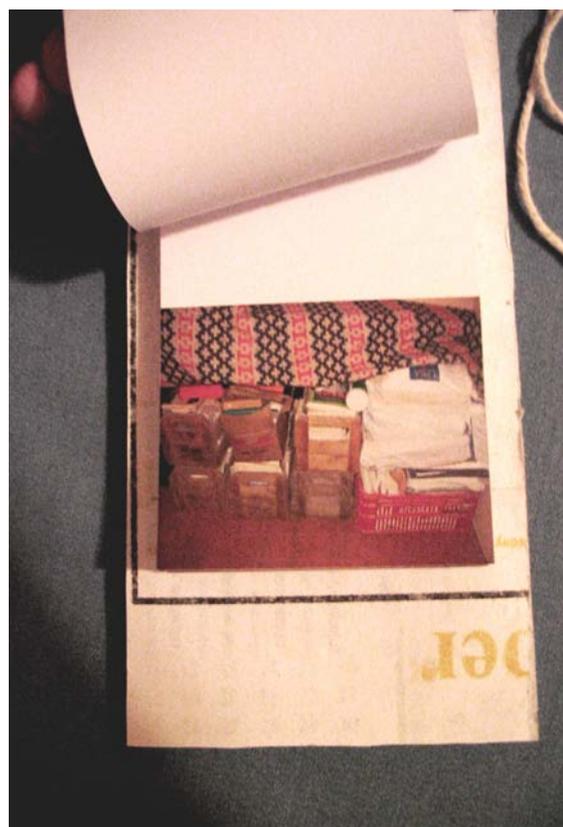


Figura 9

No formato do *flipbook*, duas imagens são alternadas aleatoriamente mostrando a *Pilha de Sá* (2005) coberta e “des-coberta”

que parece ser apenas uma cama pequena com cobertor (fig.8). O gesto de levantar a primeira folha do *flipbook* revela a imagem da pilha de papéis escondidos atrás da porta e embaixo do cobertor. Na foto (fig.9), a expectativa de se ver apenas uma cama é alimentada pelo padrão do tecido do cobertor e a *disposição* dos objetos em cima. Temos pré-concepções sobre as coisas que normalmente vemos, neste caso específico, as possíveis coisas embaixo daquele cobertor de cama não incluíam o que ali se escondia. Isso cria expectativas a partir dos poucos índices visuais presentes na foto.

Testei o *flipbook* com colegas, mas o gesto que o *flipbook* nos indica como seu modo de usar não se aproximava do mesmo gesto pressuposto no mexer em um objeto mole, realizado ao levantar o cobertor e descobrir a bagunça inesperada.

No trabalho, também faltava uma referência mais direta ao contexto doméstico, apagado devido ao recorte da imagem e à própria inadequação do suporte. Este trabalho foi a primeira tentativa de investigar um gesto desviado do contexto doméstico, incorporando relações entre imagem, materialidade e gestos, além de aspectos da casa que são parte do mesmo processo orgânico – vendo a casa como lugar de transitoriedades orgânicas produzidas pelo desgaste e pelo uso das coisas, além das mudanças nos materiais e em objetos que mofam, envelhecem, se acumulam, empilham, ficam empoeirados.

Uma vez um artista perguntou: “Por que precisamos de mais objetos?”.²⁴ Através dele, posso fazer a pergunta: “Por que preciso de tantos objetos em minha casa?” A partir da visita à casa de Sá, surgiu uma *tática* importante para esta poética: a reutilização de *sobras domésticas*, ou seja, o reaproveitamento de materiais e objetos usados, inúteis ou fora de uso que achei *sobrando* nas acumulações em minha casa. A reutilização do já existente em casa implica em que novos materiais não estejam sendo adquiridos para a elaboração dos trabalhos. Também significa que não estou mais vendo tais objetos da mesma maneira. Resgato os materiais e objetos acumulados em casa que já são inúteis – por isso eram guardados e esquecidos ou destinados ao lixo. Esta apropriação do objeto como material de trabalho resulta da revalorização de seu uso, através de um desvio de sua função (inicialmente estabelecida por um *design*, que sugere seu modo de uso).

Os processos no lar, particularmente, a prática de acumular objetos na casa, se relacionam a modelos de comportamento social. Aprendi, com minha família, valores associados a preservação da cultura material e a prática de acumular as coisas. Mesmo que os objetos em si não tenham uma funcionalidade prática ou um valor de troca mercadológica, de alguma forma eles guardam valor e os guardo. Qual o valor de uma coisa que não tem uso e que não funciona como um estímulo a memória individual? Parecia irracional ter em minha casa esta quantidade, esta massa a preencher os espaços vazios domésticos.

Comecei, então, a imaginar o preenchimento do vazio de uma cadeira, impedindo suas relações sociais possíveis. Imaginei uma mesa cheia de roupas, receitas, livros, uma miscelânea de objetos usados para jantar; ou escadas cheias de uma mistura de objetos.

Esta quantidade de cultura material precisa ser organizada por alguém para permitir o uso da casa. Comecei a procurar nos armários e na garagem da minha casa por materiais fora de uso – papéis com anotações de aula, roupas velhas guardadas, a máquina de fazer suco, o *souvenir* de viagem, fotos de pessoas que nem conheço... O acúmulo de coisas parece uma consolidação do tempo. Ou a figuração do medo da possível perda de bens.

Nos Estados Unidos, há várias pessoas que, em sua infância durante a Grande Depressão, perderam suas casas. Nota-se que esta geração, nos anos 1950, na fase pós-guerra do *boom* econômico, passou a comprar suas casas e se tornou a sociedade de consumo e do acúmulo material que, a meu ver, produz ou alimenta o processo que agora é o de uma cultura de desperdício. Guarda-se e preserva-se objetos tanto úteis quanto inúteis, porque têm um valor, assim como se cuida de objetos indiciais e memoriais, que se referem a pessoas ou fatos importantes (como as

24 Citação de memória.

fotos na gaveta da Lila). Guarda-se e cuida-se do objeto porque tem uso ou porque se atribui valor pessoal íntimo. Guarda-se por valores de economia doméstica, associada à boa compra, comprando em quantidade para ser “mais econômico” e para dar maior elasticidade ao dinheiro. Para tanto vamos a liquidações, os brechós, as “liquidações de garagem” (*garage sales*) e, até mesmo, pegamos da rua aquela máquina de costura que um dia se vai consertar, ou o ar condicionado que estava na rua porque alguém o julgou obsoleto.

Muitas pessoas no Brasil vão a leilões de prefeituras para comprar os bens em lote. Compramos e guardamos não somente por economia, mas por *sobra* de dinheiro no final do mês, ou via o crédito bancário. O que seria o valor deste acúmulo de objeto inúteis numa casa, parece ser associado a uma pura quantificação, puro valor em termos abstratos, sem base no valor material dos objetos. Seria um valor-massa, abstrato como o valor de troca de uma mercadoria.

O valor de troca transforma o valor do objeto em quantificável, afirmou o filósofo alemão Theodor W. Adorno, quando seu valor é “o quantum do prazer possível”.²⁵ Para Adorno, o valor de uso dos objetos e, particularmente, a experiência sensível da arte²⁶ em nossa sociedade, acaba substituída por seu valor de troca, ou seja, pelos valores do sistema econômico (por exemplo, a sensação de prazer de assistir a um filme é medida pela relação de “valer a pena” pagar o preço do bilhete). Para Adorno, isto significa sua “objetivação”, ou seja, a redução à qualidade quantificável de mercadoria que impede a fruição de seu valor como experiência estética sensível. Uma bagunça de objetos acumulados numa casa também não permite sua fruição em termos de relações funcionais ou pessoais, se um dia pudermos achá-los! Essas observações permitem sair do silêncio dos objetos acumulados do meu entorno, levando a uma reflexão acerca de processos de uso e, em termos, de sua relação de valor para a vida.

Meu interesse no objeto acumulado e inútil, também se relaciona à idéia de que a arte é inútil, de que o objeto de arte é inútil. (Embora a Arte possa ser muito útil quando está “a serviço de” uma instituição ou sistema econômico ou político que a utiliza, por exemplo, para promover sua identidade visual e cultural via relações públicas e patrocínio.) Em seu ensaio, *Art After Philosophy* (Arte Depois da Filosofia, de 1969), o artista norte-americano Joseph Kosuth afirma que a arte é inútil enquanto objeto estético, ou seja, o *objeto no contexto de arte* não atende à função de objeto estético, que é apenas vinculada a uma questão de gosto. Em relação ao seu trabalho na Arte Conceitual, Kosuth considera como seu objeto de arte a *idéia*, e que os objetos

25 ADORNO, Theodor. “O Fetichismo na música e a regressão da audição.” In. _____. *Textos Escolhidos. Coleção Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 2000. 172.

26 Em seu ensaio, “O Fetichismo na música e a regressão da audição”, Adorno se refere à experiência de escutar a música.

concretos por ele apresentados (uma cadeira, uma foto, uma definição de verbete impressa) seriam as ferramentas para instaurar relações de idéias, que “comentam sobre a natureza da arte” e que têm “aplicação num contexto de arte”.²⁷ O fato de um objeto de arte ter uma qualidade estética é irrelevante para arte, pois segundo Kosuth, discutir a função da arte “acrescenta algo à concepção da arte”.²⁸ Em outras palavras, o artista amplia as possibilidades da arte, mas sem perder nexos com este contexto, diferindo da atitude de Allan Kaprow que acredita na possibilidade de trabalhar com a arte em situações completamente *fora* do seu contexto conhecido, portanto abrindo-se ao experimental e a seu campo de conhecimento. Kosuth destaca que tal separação entre o objeto estético e o objeto de arte tem raiz em Marcel Duchamp.²⁹

O questionamento sobre a função da arte e o valor social atribuído a um objeto, dependente do contexto em que se apresenta, tem fonte em Duchamp. Quando ele apresentou um objeto comum e o desviou de sua função útil, o “desaparecimento” da “utilidade” do objeto *readymade*³⁰ foi uma conseqüência de sua recontextualização, do gesto de deslocar (*displace*) o objeto de um lugar (*place*) para outro, numa nova *disposição* (*placement*)³¹ não somente espacial, mas social, a partir de um desvio de seu primeiro contexto social (industrial e não-artístico) para outro contexto social (de arte).³² Isto revela também, para a arte, a multiplicidade de relações que os objetos ordinários podem abrir para descobrir, sendo que o significado do objeto não pertence ao objeto em si, mas ao contexto social em que o mesmo esteja disposto. Sua escolha valoriza um objeto, banal e até mesmo menosprezável, como objeto privilegiado. No *readymade* de Duchamp, *A Fonte* (1917), o mictório nos lembra das funções orgânicas de nosso corpo as quais, segundo Baudrillard, tentamos esconder, tornar invisíveis e literalmente manter “privadas” no ambiente já privado da casa. Ele não inverteu as crenças sobre o que constitui a arte nos anos 1920, mas deixou um modelo que foi, a partir dos anos 50, recebido, repensado e reutilizado como procedimento para ser explorado, sofrendo desvios no contexto de arte, por exemplo, a partir dos artistas associados ao *Neo-Dada* e o *Nouveau Réalisme*.³³ Trabalhar com materiais que são

27 KOSUTH, Joseph. “Art after philosophy” In: GUERCIO, 1993, p. 18-19.

28 Ibid.

29 Ibid, p. 18.

30 GAYFORD; WRIGHT, 1988, p. 183.

31 Inserir as traduções destes termos em inglês para mostrar destacando a raiz comum *lugar* ou, “place”, em inglês, que remete à palavra “topos”, útil para pensar em termos do deslocamento de um objeto de um lugar para outro, constituindo uma mudança da topografia de um lugar, constituída pelas posições de objetos em superfícies horizontais e verticais, por exemplo, a topografia de uma casa.

32 Aqui escrevo com a premissa de que as atividades da estética, da arte, do consumo, do cotidiano, etc., são atividades sociais e, portanto, qualquer contexto das atividades humanas são consideradas contextos sociais com valores e práticas diversos.

33 Sobre a questão da recepção do Duchamp, ver também: BUSKIRK, 2005, p. 63-70.

julgados como inúteis, lixo seco e mesmo os cadernos velhos, guardados em virtude de seu potencial de uso, fornece a possibilidade da abertura para este uso e de o objeto provocar poeticamente o valor daquilo que não se joga fora: a possibilidade de escolher, de reconstruir um valor para materiais normalmente desprezados, bem como valorizar as práticas domésticas como fonte de investigação e de reflexão sobre a cultura, assim como minhas experiências pessoais da casa.

Quando utilizamos um objeto em casa, geralmente o tocamos.³⁴ Existe uma relação física entre duas matérias, mão e objeto físico. Uma relação concreta também é vivenciada quando podemos obter uma sensação de prazer através da utilização criativa de objetos. Utilizamos panelas e alimentos para fazer um jantar delicioso. O valor da velha panela é bem conhecido por quem a usa e sabe a diferença do sabor obtido de uma panela de ferro fundido, ou de outra de alumínio para fazer carne de panela, por exemplo. Quem vai trocar dez panelas de alumínio por uma de ferro fundido que já foi testada por 30 anos, e parece não gostar, mas melhorar com o tempo de uso? Quem quer trocar aquelas velhas calças-*jeans* cheias de buraquinhos que adquirirem o próprio formato do corpo? Estes objetos acabam tendo valores de uso que não são substituíveis porque indicam uma relação entre o objeto e usuário que se tornou pessoal durante um tempo de uso prolongado, como uma extensão do próprio corpo que é o princípio de qualquer instrumento.

Por outro lado, existe um prazer tátil em limpar uma casa que ganha uma aparência de nova, cheirosa, brilhosa, que não é somente a aparência de saúde, mas consequência do trabalho do contato direto manual. O que se acumula numa casa não são as coisas novas, mas as coisas velhas que ainda possuem um valor de uso. Seu valor vai além do valor de uso ou troca, pois o cabo da panela nos diz que seu uso é ao alcance do toque e perto das pessoas com quem compartilhamos o jantar.

Comecei a perceber que meu caminho de pesquisa relaciona à questões como: poderia, um objeto inútil desviado de seu contexto social ser um objeto útil de arte?, como objetos inúteis poderiam ser incorporados numa proposta de arte no contexto doméstico? Assim, a apropriação de objetos e materiais domésticos empregados para a fabricação de outros objetos me conduz à posição da quase-arqueóloga e catadora das evidências materiais da vida doméstica que se encontram no entorno do lar. Estas “sobras” de processos domésticos são objetos que não são tão visíveis na casa, estão no processo de seu próprio desgaste e desaparecimento enquanto objetos banais e talvez enquanto traços da cultura em mudança constante. Na relação que tenho com o objeto que me faz olhar para mim e questionar meus métodos ao aproveitar ou

34 A utilização do controle remoto para comandar objetos tecnológicos modifica nossa relação com os objetos e perdemos este contato direto entre corpo e utensílio, perdemos nossa consciência sobre a ligação existente entre as coisas quando existe algum esforço exercido para fazer uma tarefa, pois não percebemos a energia gasta por uma máquina acionada remotamente.

cuidar os objetos na minha casa aparece outra característica da pesquisa. Por outro lado, meu olhar deseja transformar estas observações e objetos poeticamente, como meio para investigar relações entre gesto e objeto no espaço doméstico.

Em nossa cultura móvel, o modo de usar objetos mercadológicos na casa segue uma ordem previsível de etapas, primeiro, começando com a compra do objeto e, segundo, seu uso repetido até o desgaste ou obsolescência que, num terceiro momento, exige sua substituição por outra mercadoria. Este processo somente segue se ao jogar o item fora se criar espaço para o novo item. O valor dos meus cadernos, por exemplo, vem da crença de que pudessem ser reutilizados como uma fonte de informação, estando por isso há tanto tempo guardados. Se necessitasse de mais cadernos para outra aula, compraria, mas eles não ocupariam o espaço dos anteriores, e desta maneira, continuaria o processo de acumulação daquilo que não foi jogado fora. O ato de jogar fora constitui um julgamento de valor no qual o valor de uso concreto do objeto é determinado como perdido, gasto ou anacrônico (fora de moda, obsoleto), julgamento que não é isolado de todo um sistema econômico e social do qual a casa faz parte. Michel Maffesoli nota que: mesmo os “objetos anódinos não deixam de conter o mundo no seu todo”³⁵, ampliando as relações simbólicas, comenta, “o objeto, em suas diversas modulações, doméstica, pública, arquitetural, de lazer etc., torna-se o totem em torno do qual se organiza a vida social”.³⁶

Quando um objeto está na minha mão, em minha casa, estabelecem-se relações concretas entre os gestos das práticas cotidianas e as pessoas que entram nesta relação, quando, num determinado momento, limpo a casa para uma visita, o uso une o corpo aos propósitos com o objeto-instrumento e com as pessoas. Escolho utilizar um objeto de meu jeito, embora o objeto em si sugira sua função. As relações com os objetos indicam valores culturais e hábitos. Não é o objeto em si que constrói a visualidade ou estilo doméstico.

O que faz, então, o contexto ser reconhecido como doméstico? A *disposição* dos objetos, o que produz?

Tento considerar um objeto impossível de ser encontrado numa casa, e, em seguida, notamos que quase não existe. A casa assimila quase tudo como filtro da produção humana. Como estes objetos e suas *disposições* representam, para nós, valores culturais que afetam nosso modo de agir e perceber? Voltando à pilha de cadernos escondida na casa de Sá, a pilha “feia”, se ela a tivesse colocado a pilha na sua sala, isto não projetaria uma boa imagem dela, a responsável pela administração do lar. Se essa pilha estivesse no meio da sala, seria vista como estranha, porque este espaço deveria estar vazio para o trânsito, para o movimento e as trocas sociais das pessoas.

35 MAFFESOLI, 1996, p. 284.

36 Ibid, p. 287.

Se há uma cadeira vazia na sala, não é um convite para sentar? Aqui, a noção do vazio remete ao *design* do objeto – o vazio é onde não há pessoas no assento. O espaço do assento da cadeira que percebemos como vazio parece apelar ao preenchimento, por uma pessoa ou mesmo por sacolas do supermercado, malas, livros, ou a correspondência do dia. Assim, o arranjo ou o depósito casual de objetos no espaço doméstico pode mostrar os cuidados de um *display* ou das ações espontâneas e dos acasos que geram uma pequena “bagunça”, como na minha casa.

1.3.1 Documento: *Uma cadeira que desvia das normas de uso*

Foi a partir da observação de meu hábito de acumular objetos, na esperança de utilizá-los um dia, que pensei, associando-o à concepção da arte como objeto inútil, em processos da casa onde se operam procedimentos inversos quando tornamos um objeto útil num objeto inútil. Esta cadeira cheia de cadernos, aí empilhados durante uma mudança dos mesmos da garagem para uma estante construída no estúdio de casa, foi documentada como um acontecimento espontâneo da disposição provisória das relações que podem acontecer quando estamos reorganizando o espaço, ora durante um processo de limpeza geral ora durante um processo de mudança (fig. 10).



Figura 10

Deixei a cadeira no estúdio por meses enquanto a observava. Conforme passava o tempo, a justaposição dos cadernos sobre a cadeira a tornava cada vez mais estranha, como se a cadeira estivesse lá há muito tempo na espera de sua desocupação, e como se os cadernos tivessem substituído o espaço feito para ser assento. A experiência com a cadeira indicou as possibilidades de transformação de objetos úteis em inúteis através de operações de justaposição e de *disposições* inusitadas de pilhas, materiais e objetos domésticos. Entretanto, o ato de deslocar objetos e de alocá-los em algum lugar não parecia bastante para ativar o espaço e para trabalhar com os processos que acontecem na casa. Interessava-me por relações entre objetos que tratassem ao mesmo tempo do cuidado e do descuido com os objetos de nosso entorno – relações que mostram o modo como ordenamos o ambiente e as relações sociais relidas por isto.

A observação intensa da cadeira me levou ao trabalho de Joseph Beuys *Fat*



Figura 11

Chair (1964), uma cadeira de madeira comum, inclinada para trás por meio de um gancho de arame, tendo um bloco de gordura nela assentado (fig. 11). A gordura, material inusitado utilizado por Beuys, nos anos 1960, como signo da possibilidade de transformação material. Para ele, simboliza o potencial paradoxal de o homem de se transformar – paradoxal porque a mudança sempre implica a possibilidade de criação e de destruição, não necessariamente como escolha, mas por processos materiais intrínsecos em que, simultaneamente há ganhos e perdas de material, como em nossa existência orgânica. A gordura formada na cadeira, como o tempo, perde sua forma, num processo entrópico que tende para o informe e a dispersão material. A gordura se estabiliza nessa forma somente provisoriamente. Os materiais

efêmeros se associam à eventual perda entrópica da matéria, ainda que a efemeridade em si sugira também a potência de mudança. Segundo Demosthenes Davvetas, este trabalho exemplifica a teoria de escultura de Beuys como um ato de transformação intelectual, “do indefinido ao definido, do calor (o ‘caótico’) ao frio (o cristalizado), do *espontâneo* (o ‘informe’) ao intelectualizado (o ‘formado’)”.³⁷ A transformação e a mudança material, em Beuys, implica potencial de auto-criação humana (ou de auto-destruição, por ele não se engajar no processo de auto-formação). O material remeteria a um modelo da transformação humana, onde o homem pode ser considerado um escultor (formador) de si mesmo e da sociedade.

Em meu trabalho, comecei a pensar que poderia, além de deslocar e *redispor* um objeto, transformar objetos a partir da *reconstrução de um objeto doméstico no qual outros objetos são dispostos ou usados como materiais, de tal forma, constituindo as partes do objeto reconstruído. Estas partes são as sobras e objetos inúteis do entorno*. Meu olhar poético assim se afasta do meu olhar habitual sobre as coisas. A vontade poética pode transformar os objetos acumulados do entorno, e no processo reconstrói a mim mesmo, realizando uma transformação do contexto onde vivo, através da *re-disposição* do meu olhar. Olhar a casa é fazer uma construção mental de possibilidades, viajando nas superfícies, relevos e formas acumuladas e os objetos, *reconstruindo na imaginação uma topografia das disposições domésticas a partir de suas sobras*.

37 DAVVETAS, Demosthenes. “Joseph Beuys – Man is sculpture”. In. PAPADAKIS, 1991, p. 13.

1.3.2 *Objet Trouvé:*

Materiais de trabalho achados sobrando em casa

A utilização de materiais encontrados na minha casa começou com o reaproveitamento de materiais que vêm da árvore – papel, madeira, pranchas, caixas, galhos, e o papel para imprimir fotos – são várias formas do mesmo material. Utilizo o “*found object*” em Inglês ou “*objet trouvé*” em Francês, que em Português é “objeto achado”³⁸. No Modernismo, Picasso incorpora alguns objetos planos achados, como tecido ou folhas de jornal, em pinturas-colagens, bem como objetos tridimensionais, suas construções de papel e papelão no início do século XX.

Por outro lado, Kurt Schwitters retira fragmentos de objetos e detritos encontrados no espaço urbano. Nos *Quadros Merz*, a partir de 1917, ele se autoriza a escolher “qualquer material” para fins de usá-los como elementos pictóricos, porque para ele “essencial é somente formar”.³⁹ Ele ultrapassa os limites bidimensionais da pintura para o relevo, e sugere que a pintura pode ser moldada: “A todo artista deve ser permitido moldar um quadro (*picture*) de nada mais do que papel mata-borrão por exemplo”.⁴⁰

Outro exemplo é o do artista Robert Rauschenberg que coleta objetos das pilhas de lixo das ruas em Nova Iorque, onde mora, para suas pinturas *Combines*, nos anos 50. Tais materiais remetem não somente a sua situação precária financeira, mas também à vontade de Rauschenberg, que ele expressou numa entrevista com Dorothy Gees Seckler, de “buscar modos onde o conjunto de imagens, o material e o sentido da pintura seriam, não uma ilustração da minha vontade, mas uma documentação não preconcebida daquilo que observei”.⁴¹

Como em Rauschenberg, minha intenção ao usar *sobras domésticas* é de incluir na obra uma evidência palpável da vida cotidiana doméstica. Fim presente também na documentação fotográfica, que permite observar o cotidiano da casa de modo mais imparcial. Os objetos achados são conseqüências de meus hábitos de acumulação,

38 Além de materiais achados, como a madeira, os objetos achados, em meu trabalho, se referem aos objetos inúteis que *achei sobrando* no entorno da minha casa e que, também, são utilizados *como materiais* para elaborar *objetos domésticos reconstruídos*.

39 SCHWITTERS, Kurt. In. CHIPP, Herschel B. *Theories of modern art*. Berkeley: UCLA, 1968. p.1976, p.383.

40 Ibid, p. 384.

41 RAUSCHENBERG, Robert. In: “The artist speaks (Interview with Dorothy Gees Seckler)” (1966), (entrevista). In: FABOZZI, Paul F. *Artists, critics, context. Readings in and around American art since 1945*. Upper Saddle River: Prentice Hall, 2002. p. 68-69. (*Tradução nossa*).

situações contingentes do lugar, e também se relacionam com ações de moradores anteriores, com os vizinhos ao lado, com intervenções do meu cachorro e qualquer outra ação de entrada ou saída desta casa. Nenhum material foi comprado com a intenção de ser material de trabalho. Os materiais, na maioria, não são meramente “achados”, porque existem objetos no entorno que são novos. Escolhi justamente materiais em que se vê seu estado de descuido, envelhecimento, danificação e destruição. São sinais de desatenção ou desvalorização doméstica, evidências de uma falta de consciência sobre o potencial de uso e os valores não-econômicos dos materiais e objetos acumulados e depositados sem que sejam notados. Apesar dos esforços de limpeza e organização, o espaço doméstico tem vida própria, transformando-se como um organismo que tende a espalhamento e ao acúmulo casual.

Ao usar somente objetos achados em casa também resisto a comprar e a acumular mais. Vejo em meus armários, elaborações de trabalhos anteriores encaixadas; as paredes cheias de pinturas e os móveis precisando de mais espaço. As roupas velhas estão empilhadas sem lugar nas gavetas; malas funcionam como lugares de guardar. O uso desse material acumulado permitiu a suspensão do processo de acúmulo, daquilo que *sobra*.

Quando vim para o Brasil, os meus materiais de pintura mudaram também pela evidência de lixo encontrado nas ruas, e a precariedade da vida da maioria dos brasileiros. Ao contrário dos EUA, onde as grandes quantidades de lixo são escondidas em lixões distantes dos distritos residenciais, como *Fresh Kills* em Staten Island, Nova Iorque. O estado de meio destruído dos objetos-sobras também sugere um potencial para reconstruir uma memória do lugar. Recentemente, o documentário *Objects and Memory* (2008)⁴² conta a história do resgate de objetos pessoais do lixão *Fresh Kills*, onde os restos mortais das vítimas da queda das Torres Gêmeas, em 11 de setembro de 2001, foram levados junto com os objetos pessoais e os entulhos da destruição. Os objetos foram devolvidos às famílias trazendo-lhes consolo. O documentário conta como os objetos são ligados com nossas memórias e nos afetam pessoalmente. Sobre as Torres Gêmeas, ironicamente, o valor dos objetos pessoais acaba sendo relacionado com um lixão, um símbolo cultural do excesso de consumo, de desperdício e de falta de questionamento sobre o que fazemos.

42 FEIN, Jonathan; DANTITZ, Brian, (dir.). *Objects and memory*, PBS, 2008, English, color, 62 min., documentary film.

1.3.3 Reconstruindo gestos domésticos e um modelo de arte convencional

O “quadro”, *Re-enquadramento da varredura 1* (2006), (fig. 12), é feito de uma moldura velha azul emoldurando um vidro que amassa a poeira, papéis rasgados, pêlos de cachorro e pó anti-pulga, foram varridos do chão de meu estúdio. Tais elementos, sobras do cotidiano, fazem uma mistura formal de linhas e manchas, num modelo reduzido e paródico de uma pintura expressionista em pequena escala. O tamanho pequeno do quadro produz um modelo invertido da grande escala de obras do *Expressionismo Abstrato*, consideradas suas dimensões e o tamanho do gesto do “homem de ação”. O quadro *Re-enquadramento da varredura 1* é um contraponto que se faz através dos pequenos gestos de varrer, tirar pó, esfregar, lavar pratos. Neste caso, no entanto, não é apenas o gesto humano que forma o conteúdo do quadro, mas também papéis rasgados por meu cachorrinho, que remetem àqueles acontecimentos



Figura 12

do acaso doméstico que não controlamos, embora tentemos conter a entropia do espalhamento da matéria, poeira e lixo por meio de um continente – a moldura e o vidro – por meio de atos de manutenção e limpeza, como varrer o chão em gestos repetitivos, começando nos cantos da sala, concentrando a pilha de sujeira no centro onde se coloca na pá. Estas coisas teriam acabado no lixo, se não fosse o desvio da matéria de seu destino usual para o enquadramento no dispositivo de apresentação de um “modelo de arte”.

Trabalho com materiais, objetos e formas achados e apropriados no ambiente doméstico. Também incorporo no trabalho processos de transformação que são contingentes ao espaço doméstico – como a queda da poeira, gestos de limpeza como varrer, e a apropriação de objetos que são *sobras* de processos de uso, como o lixo achado no chão do meu estúdio. Esses procedimentos me desviam da crença no artista como aquele que “dá forma” à matéria. Por um lado, a matéria tem sua própria forma, e por outro um fazer manual ou mediado por instrumentos modifica a forma natural da matéria.

Meu fazer sempre parte de uma matéria “dada”, ou seja, escolhida e, nesta pesquisa, introduzo evidências das práticas sociais mais genéricas. Persegue-me uma incerteza geral sobre a arte traduzida num questionamento sobre o gesto em relação à intervenção na forma assumida pelos materiais que escolho.

Marcel Duchamp questionou o valor do toque do artista, implícito em sua apropriação de objetos industriais *ready-made* que negam o fazer manual. Seu gesto implica que qualquer escolha material, um objeto ou matéria prima, informe ou já formada, constitua uma apropriação. Ao apropriar-se de um objeto ou de um gesto, apropria-se também de uma forma cultural.

Os procedimentos utilizados em *Re-enquadramento de varredura 1* baseiam-se numa expectativa de ver a moldura e o vidro como um índice de “arte” *ready-made*⁴³ dos gêneros convencionais. A moldura é um exemplo de objeto com função de preservar objetos privilegiados que possam ser reconhecidos como arte devido ao contexto cultural que a moldura sugere.

Desta a questão sobre onde devo pôr este objeto. Para reforçar as marcas de uma arte convencional, o trabalho é contextualizado em um dos lugares de *display* de objetos privilegiados⁴⁴ na casa, na *disposição doméstica* “na parede em cima do sofá”. O “grafismo” dentro da moldura na imagem de *Re-enquadramento de varredura*

43 A palavra “*readymade*” no seu sentido comum, que uso aqui, quer dizer “coisa pronta”, coisa que não precisa ser fabricada manualmente, porque é produzida em massa e normalmente se refere à confecção de roupas. O termo não é usado mais nos EUA, como na época de Duchamp, porque é raro que as pessoas costurem suas próprias roupas. Tudo é *ready-made* e isto não é questionado, é uma questão de tempo.

44 Outros lugares de *display* de objetos privilegiados são a mesa de centro e a Cristaleira.

provém, não de um desenho manual, mas do gesto de varrer, e das texturas de materiais diversos como pó anti-pulga, pêlos, papéis e poeira reunidos. A matéria, presa com o vidro, já sem os pedaços mais espessos presentes nessa “poeira”, pois esses não cabiam no dispositivo de apresentação, a moldura com vidro, que é feito para coisas planas, sem espessura. A imagem que se forma é resultado da ação de varrer e colocar a bagunça informe na moldura, é resultado da ação de meus gestos, mas não de gestos que controlem a imagem. Tal objeto se transforma em “imagem” não somente devido a sua *disposição* na moldura e vidro, mas também por sua relação à *disposição parietal*, sem a qual, seu valor-quadro “imagem” ou “pintura” não acontece. No chão, essas coisas eram lixo, transformam-se em “quadro” somente por um desvio de *disposição* espacial, uma virada de 90º⁴⁵. São 500 anos de fazer imagens do tipo quadro de cavalete, e pelo menos 100 anos de usar molduras com vidro para proteger imagens de papel (bastante tempo para garantir o reconhecimento cultural de uma ilusão de quadro⁴⁶).

Através destes procedimentos, meu fazer manual como transformador da matéria não vem a ser o único agente de formação, na medida em que, o gesto também articula a possibilidade da ação da gravidade sobre os detritos secos de da ‘intervenção’ doméstica do meu cachorro que rasgou os papéis, e mastigou outras.⁴⁷ Esta mistura de agenciamentos relaciona os dois contextos culturais, o doméstico e o da arte. A mudança de *disposição* da matéria base que sobe para uma posição parietal cria certo embaralhamento espacial.

A palavra do título, “varredura”, remete à tentativa anterior de experimentar esses acasos da bagunça doméstica em relação ao gesto de varrer. Decidi, na hora de achar aquela bagunça, e depois de fotografar e varrê-la, propor um ato de “fazer imagem” com a sujeira por meio do procedimento de pôr o lixo em cima do vidro do scanner e “varrer” com esta “varredura” digital da imagem (que também foi o método da capa do texto de qualificação). Queria “fazer imagem” – registrar o que estava observando, mas numa *forma palpável* que remete aos processos que transformam o entorno.

45 Sobre a questão da virada de 90 graus do quadro que apaga de limites entre figura/fundo e horizontal/vertical (através da aplicação de operações do informe), ver também MONSELL, Alice. *CORPOS EM suspensão: algumas propostas para suspender os devires da matéria*. 2000. 139 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2000, p. 113-114.

46 Importante notar que este trabalho é considerado um quadro, mas não uma pintura. Ver também DAMISCH Hubert, “A astúcia do quadro”. In: GÁVEA, revista da arte e arquitetura. Rio de Janeiro: Editora Revista Gávea, PUCRJ, no, 10, 1988, p. 106; KRAUSS, Rosalind E. *The optical unconscious*. Cambridge: MIT Press, 1994, p.155.

47 Estes “acasos domésticos” e “pequenas destruições” serão discutidos a seguir. Estes acasos do meu cachorro se repetiram várias vezes. O que sobrou destes acontecimentos se tornou um procedimento de varrer e acumular o que foi achado no chão e guardar em sacolas para reconstruir, mais tarde, outras versões de *Re-enquadramentos de varredura*.

Não há substituto para a matéria. Decidi colocar o lixo diretamente na moldura e prensá-lo com vidro. As ações de varrer, recolher, colocar na moldura e pôr o objeto na parede são gestos que intervêm pontualmente nos objetos culturais apropriados e na matéria informe dos detritos soltos que tomam o formato da moldura dura (embora o lixo resista a esta moldagem por ser informe). É este formato retangular bem como a moldura em si que indicam o contexto cultural de imagem (ou modelo de imagem). Um problema que posso apontar, entretanto, é o fato de que o processo de varrer não é visível no objeto acabado, necessitando do recurso do título para fazer referência ao processo pela palavra *varredura*. O trabalho desloca as formas e materiais de sua *disposição doméstica* esperada, fornecendo outros contextos capazes de abrir as definições do objeto tornado informe, o que, na concepção de Beuys, é um potencial de transformação das formas cristalizadas e convencionais.⁴⁸

A utilização de objetos familiares e reconhecíveis também é uma tática para incluir evidências que reapresentam algo real do ambiente doméstico. Objetos e gestos apropriados são utilizados de modo diverso do que esperaríamos no dia-a-dia, considerado o uso habitual ou normatizado do objeto. Quando uma pessoa olha *Re-enquadramento de varredura 1* a distância, facilmente identifica a idéia de “quadro”, mas na aproximação do trabalho, suas expectativas são surpreendidas, o que pode gerar a frustração ou a graça. A intenção é de gerar um questionamento pelo desvio de expectativa da percepção em função da redistribuição da matéria que pertence aos códigos culturais coletivos.

Esta tática de apropriar-se de um objeto comum que é facilmente reconhecível para desviá-lo de sua função e uso habituais foi explorada por Jasper Johns. Johns ironizou e criticou o modelo de arte como continente de expressão particular do artista. No seu trabalho tridimensional *Latas de Cerveja Ale* (1960), Johns apropriou-se da forma de duas latas de cerveja, funde as latas em bronze, as coloca sobre uma base convencional para escultura, e repinta a superfície metálica com o rótulo da marca *Ballantine* acentuando o aspecto de seu uso cultural como continente para um produto consumível, segundo Rosalind Krauss, numa crítica dirigida ao *Expressionismo Abstrato*.⁴⁹ Ao mesmo tempo faz paródia do gênero de escultura do monumento, apresentando duas latas de cerveja vazias e sem o conteúdo da cerveja. As latas sem cerveja seriam lixo mas, como forma moldada em bronze, tornam-se um modelo reduzido de um monumento banal, celebrando um produto de consumo que poderia ser reproduzido como “arte”, sendo também a rerepresentação de um objeto de consumo reproduzido em massa pela indústria, remetendo ao *readymade* de Duchamp.⁵⁰

48 DAVVETTAS, Demosthenes. “Joseph Beuys - Man is sculpture”. In. PAPADAKIS, 1991, p. 13.

49 KRAUSS, 1998, p. 309.

50 Interpreto esta obra de Johns como uma versão em bronze de um *readymade* (ou *readymade* “ajudado”), onde o processo de moldagem faz o objeto “desaparecer” devido ao processo de cera perdido.

Na apropriação realizada em meu trabalho, com a óbvia distinção de não ter pintado a imagem do modelo manualmente, pois um modelo do objeto é indicado por seu nome, rótulo ou marca⁵¹, sendo delimitada aqui a diferença entre meu processo e o de Johns.

1.4 Acasos e contingências em contato com o lugar, a casa

1.4.1 Relações indecisas entre gesto e objeto

A pesquisa de campo nas casas de colaboradoras desta pesquisa foi uma busca para uma relação concreta entre a minha mão e o objeto. Inicialmente, antes da pesquisa de campo, este trabalho partiu da minha posição de completa incerteza sobre “onde pôr” alguns objetos achados na geladeira num suporte: como dispor algumas cenouras encontradas ressecadas numa prancha mofada de MDF? Essa pergunta não se refere somente ao problema da disposição desses objetos, mas da *falta de uma relação entre a minha posição e a disposição dos objetos*. Implica achar uma razão para sua ordem. Mas o que é a ordem, numa casa? Seria esse um lugar onde há muitas ordens? A vontade de ordenar começa com o ato de juntar coisas diversas pelo reconhecimento de uma propriedade idêntica em objetos não idênticos⁵². Meu problema baseia-se na recusa de abstrair minha prática da vida cotidiana. Minha incerteza também vem de estar me movimentando em terras movediças no entorno dos gêneros de objeto ou pintura, em busca de um meio para implementar desvios destes modelos, inserindo na obra a experimentação e a prática da vida. Allan Kaprow fala que este caminho é incerto porque a “arte e a vida não são simplesmente misturados; a identidade de ambos é incerta”.⁵³ Alguns estudos feitos nesta fase muito indecisa foram importantes para estabelecer caminhos, particularmente, com a utilização da poeira doméstica. A primeira estratégia para desenvolver tal trabalho foi “localizar” esta relação concreta, que poderia ser uma fala dupla sobre a vida doméstica e a arte.

51 Esta tática de intervenção nos rótulos de objetos será discutida em trabalhos onde se insere os documentos fotográficos nos rótulos de embalagens domésticos no último capítulo. Mas noto que, não discuto o fato que este procedimento é uma apropriação do gesto que tem referência neste trabalho acima de Johns, e também referencializa no uso do pseudo-nome, Mr. Mutt no *readymade A Fonte* (1917) de Duchamp que utiliza o ato de assinar quadros como gesto de autoridade artístico. Sobre a questão de autoridade, ver também BUSKIRK, Martha. “Authorship and Authority”. In: _____. *The contingent object of contemporary art*. Cambridge: MIT Press, 2005. cap. 1, p.19-56.

52 BRONOWSKI, 1990, p. 35.

53 KELLY, 2003. p. 82.



Figura 13

Objetos achados foram juntados na minha casa e dispostos num papel: um cacho de uvas já consumidas; uma mancha de verniz ressecada; um garfo antigo rebentado que achei cavando no jardim. Estes foram dispostos sobre um papel de aquarela. O papel já estava guardado muito tempo numa estante, porque não achava o porquê que fornecia uma relação para pintá-lo.

assim, agente. As “sombras” dos objetos retirados do papel se tornam vestígios de sua presença, aproximando o que pode ser visto como a inversão de um fotograma. Este fator de “acaso” atuando na formação de um desenho de poeira se refere àquilo que não é controlado por mim ou minha mão. O acaso das contingências domésticas acontece e as coisas se acumulam sem uma vontade humana associada ao querer, planejar, determinar; por outro lado, talvez indique outra relação humana envolvida no processo por uma negatividade associada ao querer esquecer, abandonar e descuidar. Em seu livro *Acaso e Caos*, David Ruelle cita o livro *Science e méthode* (1908), do físico francês Henri Poincaré:

Uma observação essencial feita por Poincaré é que o acaso e o determinismo se tornam compatíveis mediante a imprevisibilidade ao longo prazo. Em seu estilo claro e conciso, eis como ele exprime isso: “Uma causa muito pequena, que nos escapa, determina um efeito considerável que não podemos deixar de ver, e então dizemos que esse efeito se deve ao acaso”.

Poincaré sabia o quanto as probabilidades são úteis na discussão do mundo físico. Sabia que o acaso faz parte da vida cotidiana. E como acreditava também no determinismo clássico (ainda não havia incerteza quântica na sua época), queria descobrir qual a origem do acaso.⁵⁴

Em meu trabalho, a poeira é um agente acumulador de matéria. Tal acaso de

54 RUELLE, David. *Acaso e caos*. São Paulo: EdUNESP, 1993, p. 66-67.

poeira acumulada no trabalho, não foi valorizado inicialmente. O que havia acumulado no papel? Demorou para que eu percebesse uma potência criadora e valorizasse aquela poeira além de seu valor como sujeira. Esta “sujeira” incorporada no trabalho, entretanto, mostrava um potencial irônico e subversivo como possibilidade de fazer ascender aquilo que é vil e baixo, silenciosamente, para o estatuto de arte. Também, como procedimento possível de um ato de sujar, que é proposital, seria, ao mesmo tempo, lúdico e desafiante (portanto, desviante) das regras da boa organização e do bom comportamento domésticos, culturalmente encarnados em mim. Simultaneamente, o depósito de poeira revelou seu potencial poético como valor gráfico, acumulado durante os meses de sua temporalidade lenta. Voltando às palavras de Poincaré, esta acumulação ao acaso de matéria empoeirada no papel parecia ser uma “causa muito pequena”, só percebida com o tempo na forma de uma camada de poeira espessa.

Surgiu aí uma técnica totalmente imprevista. Este modo de usar a poeira no trabalho poderia ser repetido, e assim, apropriado como técnica de ‘sujar’, não por meio da poeira nas superfícies abandonadas no esquecimento da casa. Com este depósito temporal da poeira ambiental, uma vez apropriado, o procedimento é proposital e determinado. A técnica também é portátil, podendo juntar-se a poeira e aplicar em superfícies artificialmente.

Continuei o processo de observação (fig. 14). Recoloquei os objetos (pequenos



Figura 14

galhos de uva e um garfo) em posições variadas no suporte, de vez em quando alternando suas *disposições*, de tal forma, construí um desenho de poeira, que registra o tempo de seu próprio depósito demarcado pela espessura e, simultaneamente, registra os deslocamentos dos objetos que são, depois, retirados, deixando, assim, suas “sombras”, como a brancura das linhas fracas marcadas pela falta de poeira no papel. Diferente de um fotograma, o depósito de poeira não é uma imagem em negativo; mas, como o fotograma, registra as *disposições* dos objetos, e também seus deslocamentos. O trabalho não fala de ausências, porque os pequenos objetos são apresentados juntos. O que se apresenta é o registro de seus movimentos e *disposições* como processo no tempo, que, no entanto, desaparece na nulificação de sua cinza neutro se o processo de queda da poeira não for interrompido.

Este estudo, assim como o “reenquadramento” de poeira varrida, faz nova referência ao acaso no processo de elaboração poética. A valorização dos acasos da poeira no processo criativo é vista no desenvolvimento de *O Grande Vidro* (1915-23), de Marcel Duchamp, quando o artista propôs a *Élevage de poussière* (1920), ou a “criação de pó”⁵⁵ num vidro.⁵⁶ O artista moderno associado ao *Dadaísmo*, Hans Jean Arp, é conhecido por suas colagens de papel, como *Quadrados de acordo com as Leis do Acaso* (1917), no qual o artista rasga papéis coloridos e os joga para o ar, deixando-os cair sobre uma folha de papel onde são colados. Entretanto Brandon Taylor questiona a naturalidade desse acaso, instaura a dúvida sobre se foram “ajustados” para fins de composição (alinhamento, proximidade, orientação), forçando uma aparência de *acaso*⁵⁷ (fig. 15). Taylor vê a postura de Arp em relação aos Dadaístas de Zurig, uma “ênfase não-materialista do Cabaret Voltaire,”⁵⁸ o grupo de poetas e artistas que se juntaram durante a Primeira Guerra Mundial e “rejeitaram a civilização tecnológica que, desde o Renascimento, exaltava a razão e acima de tudo o modelo de agência individual”.⁵⁹ A tentativa de utilizar o acaso (ou melhor, o aleatório e imprevisível da queda do papel) como princípio compositivo é uma maneira de evitar utilizar a mão que, para Arp, simbolizava um dos agentes da destruição em massa da ordem racional:

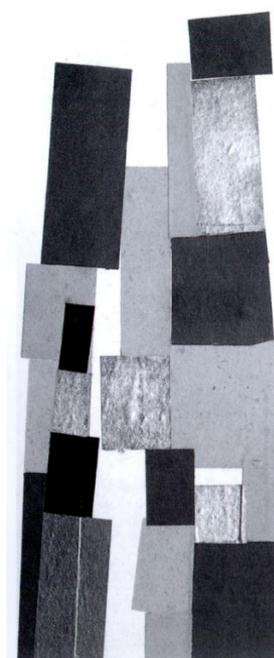


Figura 15

55 Este trabalho é conhecido através da fotografia por Man Ray, sobre este ver também: MINK, Janis. *Marcel Duchamp. 1887-1968. A arte como contra-arte*. Köln: Taschen, 1996, p. 81.

56 Discutiremos a proposta em Duchamp, *Élevage de poussière*, na página 195.

57 TAYLOR, Brandon. *Collage*. New York: Thames & Hudson, 2004. p. 39.

58 Ibid, p. 39.

59 Ibid, p. 38.

...as mãos de nossos irmãos não mais nos servem como nossas mãos nos servem, mas tornaram-se as mãos de um inimigo. O anonimato foi substituído por fama e obra prima, (...) Reproduzir é faz de conta (*play-acting*), (...) A arte, entretanto, é a realidade e a realidade de todos deve triunfar sobre o particular...⁶⁰

Hoje, sabemos, no entanto, que a lei do acaso não necessariamente indica uma ausência de ordem ou de previsibilidade. O estudo do acaso, na ciência, desenvolveu meios para calcular e prever as conseqüências de acontecimentos ao acaso para transformar a incerteza em quase certeza, o que possibilita a tomada de uma decisão sobre a probabilidade do acontecimento⁶¹, quase certa, produzida se observarmos *longas séries de acontecimentos, ou grandes sistemas*.⁶² Estes cálculos matemáticos, ou “cálculo das probabilidades”,⁶³ são meios para medir a “quantidade de acaso” num sistema. *Entropia* é a quantidade de acaso (ou desordem) num sistema.⁶⁴ Tais cálculos⁶⁵ de probabilidade são usados para predizer os resultados de um jogo de azar, determinar tendências e preferências de consumo para a população. O censo nacional serve para fornecer informações a partir de estatísticas que são utilizadas para gerenciar um país. Por outro lado, determinam estratégias de *marketing* de um produto para certa região, país, ou na distribuição global.

No estudo com sobras de uvas, a incorporação do “acaso” da queda de poeira não trata de uma conseqüência absolutamente imprevisível. Sabemos que a poeira cai sobre as coisas, e talvez seja essa uma das únicas certezas que temos. A poeira que cai tem uma materialidade que percebemos sob forma de camada rasa formada sobre as superfícies. Essa espessura acumulada pode ser interpretada como uma continuidade temporal, se acumulado na medida em que a camada espessa. O depósito de poeira no estudo com *sobras* de uvas é um acontecimento ao acaso no sentido de ser uma força atuando no trabalho que não controlo com minhas mãos,

60 ARP, Jean. “Abstract Art, Concrete Art”. (ca. 1942) In: CHIPP, 1968, p. 390. (*Tradução nossa*)

61 RUELLE, 1993, p. 27. A teoria física das probabilidades avalia as circunstâncias de um acontecimento “das quais algumas são certas e outras aleatórias”. (p. 25).

62 Ibid, p.13.

63 Ibid, p.13. Segundo Ruelle, os cálculos das probabilidades foram desenvolvidos analisando justamente jogos de azar no início do século XIX. (p. 13) No final dos anos 40, Claude Shannon propõe uma teoria da informação, medindo a informação contida numa mensagem e a quantidade de acaso aí contida, entendido como ambigüidade comunicativa (p. 14 e p. 148.). A entropia (medida de acaso num sistema) é sua ambigüidade do ponto de vista da comunicação.

64 Ibid, p. 13 e p. 142. Notamos que tais sistemas estudados são sistemas fechados ou isolados da realidade, o que Ruelle chama de “pedaços da realidade”(p. 26).

65 65 Ibid, p.14. Na ciência, a mecânica estatística é o que fornece os meios de calcular a quantidade de acaso num sistema (entropia), na comunicação, é a teoria da informação: “... a teoria da informação trata, como a mecânica estatística, de medir quantidades de acaso, e essas duas teorias estão, por isso mesmo, estreitamente ligadas uma à outra.”.

força multiplicada pelo tempo de esquecimento do papel em cima de uma estante.

Comparando meus procedimentos com os de Arp, vemos que sua intervenção manual no trabalho inclui a fixação dos papéis no suporte, enquanto em meu estudo, os objetos (o que sobrou de uvas) permanecem soltos no suporte ou de lado em posições mutáveis e, portanto, carregado de uma potência quantitativa maior de acaso, ou seja, maior *entropia*. Com este experimento, ainda em processo, incorporo propositamente a queda entrópica da poeira e os gestos de pequenas mudanças de *disposição*. Movimento os objetos em cima do papel e “deixo” juntar poeira novamente, determinando algumas condições para conseqüências quase-certas. É importante notar o fator do tempo,⁶⁶ que faz com que o acaso se torne previsível, talvez como o processo de elaboração poética que progride pelas dúvidas para chegar a apresentar dúvidas criadoras para outras pessoas.

O suporte de papel cria outras relações, como a ilusão de um sistema isolado onde se concretiza a acumulação temporal do pó. Perde-se o contato com o lugar e seus processos, afastando as contingências de seus espaços e tempos. Perde-se o contato com o contexto que gerou o acúmulo de partículas sobre os objetos, acúmulo que torna visível a passagem contínua do tempo real. O tempo se sucede e se concretiza na espessura do acúmulo-tempo poeira (sobre os objetos com quais convivemos e tocamos). No estudo, a passagem invisível do tempo real é medida pelas pequenas acumulações do acaso, que se concretizam em quase certeza no futuro desaparecimento da imagem, através do depósito gradativo da poeira. Desaparecem os sinais do ambiente doméstico que se relacionam com este processo, já que não é uma superfície naturalmente contextualizada neste entorno que necessitasse de limpeza. Assim como o pó que se solta de um bastão de pastel ou do grafite quando risca uma superfície de papel mais dura e rugosa, aparece o valor gráfico da poeira, agarrado à rugosidade do papel de aquarela. Esta qualidade gráfica marcada temporalmente pelo depósito preserva as presenças e movimentos das *sobras* pelas linhas fracas que aparecem no suporte (onde a poeira não está), marcando os pontos, linhas e lugares das sobras na superfície do papel, e assim, se tornando uma *topografia* que registra as etapas de um processo experimental de sucessivas *disposições*. Podemos perceber este acúmulo do tempo da poeira como uma massa rasa, ou melhor, nos graus diversos de espessura sobre as *superfícies topo-gráficas domésticas*. Este tempo-espaço dos corpos em contato com a casa-acumulada é medido em graus

66 Ibid, p. 13 e p. 67. Ruelle exemplifica o cálculo do acaso em relação ao cálculo de probabilidade de queda de uma moeda nos lados cara ou coroa. Para efetuar o cálculo é necessário efetuar “uma longa séries de lances” e é essa repetição, que, antigamente, requeria muito tempo, que permite a “passagem da incerteza à quase-certeza” (p. 13). Ruelle também cita Poincaré que postula que pequenas causas “determinam um efeito considerável”, mas não temos a capacidade para perceber tais causas tão pequenas, portanto, a explicação do efeito “se deve ao acaso”(p. 67).

de espessura-massa, como a superfície de um corpo vivo onde cresce uma nova camada de pele sobre a primeira, que entretanto permanece sem “descamar”, embora com a quase certeza de que neste processo de passagem também desaparece sob o peso da espessura de durações acumuladas.

Nesta experiência, experimentei uma tática de inverter os propósitos de uma prática doméstica, não joguei fora o que sobrou das uvas, normalmente jogadas no quintal. O outro objeto usado, um garfo, foi resgatado do mesmo quintal durante a jardinagem, também inversamente deslocando o objeto de sua situação de “desaparecimento”. Os processos de uso e de transformação da casa pela poeira se expressam por meio da contingência oferecida pelos objetos no espaço doméstico. Desta maneira, algo orgânico do lugar é incorporado nos trabalhos de processos em movimento. Algo que, normalmente, não é visto.

A queda da poeira não faz parte de um sistema econômico, pertence aos processos de transformação da atmosfera e do corpo – como a descamação da pele. A poeira acumulada torna palpável a passagem do tempo e a transformação das superfícies domésticas. Por outro lado, limpar a poeira *parece* interromper a continuidade irreversível do tempo, que a rotina e a manutenção reordenam através de sua repetição circular da limpeza semanal.

A regularidade da faxina é como um relógio que reordena o que a poeira materializa, é como um fluxo temporal, expresso em círculos que parecem se repetir. Cada faxina suspende a espessura em queda lenta da poeira. Este tempo lento do acaso da poeira na casa me remete à poeira de fora de casa, mostrada em uma cena em câmera lenta utilizada por Michael Morris em *Fahrenheit 11 de setembro* (2001). A cena apresenta os pés de pessoas correndo nas ruas de Nova York depois da queda das Torres Gêmeas. A câmera lenta, como a espessura da poeira acumulada, possibilita a percepção do esticamento temporal que percebemos na confusão e na desordem de poeira, pó e papéis rasgados no ar, a partir do recorte cinematográfico de baixo para cima, mostrando pés correndo em todas as direções. Nesta poeira, o que vimos são sinais do embaralhamento da dor e destruição.

Os objetos que permanecem numa casa convivem neste espaço e são sujeitos às circunstâncias do lugar, que marcam suas superfícies ou com a leveza da poeira doméstica, ou por danos físicos destrutivos (que aparentam ser efeitos do acaso). A palavra “contingente” vem do Latim *contingens* que é participio do passado do verbo *contingere* o qual significa “tocar”.⁶⁷ Um objeto contingente está em contato com um lugar e se relaciona com os processos de uso deste lugar, ações ou acontecimentos que venham a afetar ou modificar o objeto, sem necessariamente a presença de uma vontade consciente. Recortar um gesto ou objeto da continuidade destes processos

67 BERUBE, 1976, p. 317.

significa desviá-lo da ordem habitual. Como artista, retiro um pedaço do mundo, faço dele um recorte e o transformo por desvios. Isto é uma grande distinção entre a elaboração poética e o trabalho científico, que fornece modelos⁶⁸ para descrever o mundo. Em buscar conhecer este mundo, me aproprio de modelos para criar desvios dos mesmos. O cientista propõe modelos teóricos que, são modelos aplicados em outros contextos tanto pelo sistema econômico, quanto pelo senso comum. Tais modelos tornam-se modos de viver uniformizados, pois acabam “sujeitando” a cultura “à pressão da mudança técnica”.⁶⁹

1.4.2 *Des-cobrir os objetos e a to-pó-grafia das superfícies*

Ao olhar para minha casa, observo as superfícies domésticas e emerge aos poucos uma reflexão sobre a poeira como um grafismo que é contingente do/ao lugar. Essa reflexão tem dois aspectos provocados pela situação cotidiana aqui explorada. A contingência, é preciso que se diga antes de tudo, implica uma situação imprevisível, um processo no qual algo na casa pode acontecer, mas sobre o qual não tenho certeza alguma. Minha dúvida é provocada por um tipo de vontade de querer achar o objeto com o qual algo pode acontecer. Isto desperta outra *disposição de espírito* que a normalmente tida em relação à casa. Busco encontrar possíveis relações que demarquem o caminho para uma arte, não muito distinta do ato de descobrir o que existe nas casas que visitei, ou do que percebo enquanto estou passando minha mão através das superfícies de móveis para tirar o pó. A contingência existe nesse modo de trabalhar; existe naquilo que posso notar e que se permite des-cobrir ou não. Isso depende das situações observadas. Existe somente uma possibilidade de des-cobrir? Não se trata somente do que esteja visível ou presente. O que sou capaz de perceber, o que se apresenta para mim, o que posso concretamente re-apresentar?

O filósofo alemão, Martin Heidegger define o termo “des-cobrir”, separado por ele com hífen: des-cobrir é tirar a coberta, “tirar a coberta é abrir”.⁷⁰ Isto implica

68 Alguns modelos científicos do mundo físico são, por exemplo, o modelo de Euclides do espaço tridimensional, o modelo mecânico de Newton, e o modelo da física quântica do mundo microfísico. Segundo Bronowski: “A ciência modifica nossos valores de dois modos. Injeta novas idéias na cultura tradicional. E sujeita-a à pressão da mudança técnica, (...) até refundir imperceptivelmente toda a base da nossa cultura.” (p. 18) Os modelos científicos se tratam de reconstruções do mundo pela física. (p. 38-39) Ver: BRONOWSKI, J. *O senso comum da ciência*. Rio de Janeiro: Editora Itatiaia Ltd., 1990. p. 19, p. 26-29, p. 38-39.

69 BRONOWSKI, 1990, p. 18.

70 HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo. 1.* (Tradução Márcia de Sá Cavalcante). Petrópolis: Vozes, 1997, p. 318. Minhas reflexões se baseiam nesta noção de “des-cobrir” do filósofo alemão Martin Heidegger que define a “des-coberta” como um ato onde “tirar a coberta é abrir. O revelar-se das coisas implica um modo de abertura. [...] Os entes descobertos mostram sobretudo o modo de ser da própria presença: a pre-sença é descobridora, ou seja, realiza-se em descobrindo.”

que não é somente a casa que des-cubro, mas algo se abre em mim, uma *nova disposição*, talvez descentralizada, diante das possibilidades de praticar múltiplos espaços domésticos, de reinventar minhas práticas e de modos de entrar em contato com o lugar. Mas as contingências concretas do lugar, que, de um lado, depende da minha abertura ao potencial de des-coberta de gestos, materiais e relações, por outro lado, depende também de acontecimentos ambientais que estão totalmente fora do meu controle, como a queda da poeira. Mas, há maior *probabilidade* de despertar-me à abertura desde que eu tenha o objetivo de achar respostas para a minha dúvida sobre “onde pôr”, e sobre quais gestos posso usar e que sejam relevantes às práticas do cotidiano doméstico. Esta intenção me força a prestar atenção em gestos simples, como o ato de uma mão que intervém propositadamente no lugar, como o ato de passar o dedo na superfície de uma



Figura 16

estante e marcar uma linha mostrando a fina camada de poeira – ato banal, às vezes associado à julgamento de higiene, às vezes apenas mecânico (fig. 16). Lembro-me de uma mulher nos EUA comentando sobre como sua sogra verificava as toalhas nos armários e passava o dedo nos móveis quando a visitava. O dedo investigador que verifica a sujeira não está atuando com uma

intenção artística. Indica contatos normais e possíveis entre as pessoas e os objetos domésticos. Indica a mão mesquinha que verifica ou a mão brincalhona fazendo um tipo de grafitti efêmero, como as pessoas que escrevem “me limpa” com dedo no vidro de uma carro empoeirado. que não deixa de expressar um tipo de coerção social e necessidade de manter as coisas em ordem,



Figura 17

sempre com o brilho do novo. O brilho do novo está por trás desse movimento do dedo (fig. 17). O brilho é a finalidade. O brilho é o retorno à ordem

da poeira doméstica. O brilho, o laquê, o verniz, as tentativas semanais de conter a entropia do desgaste e da poeira. A mão tem seus desígnios do marcar. Mas o lugar não precisa da mão para fazer seu desenho poeirento nos contornos das coisas nas circunstâncias contingentes do ambiente. Descobrimos o desenho da poeira quando as superfícies foram des-cobertas. Retiramos um guardanapo de crochê de seu lugar para limpar a poeira no dia da faxina. Des-cobrir a superfície é descobrir o desenho já dado pelo depósito natural da poeira nos interstícios do padrão de um guardanapo de crochê. A grafia da poeira não é separada dos hábitos e das relações entre os moradores da casa habitada. O que tal poeira pode representar para nossa memória e imaginação cultural, hábitos individuais ou coletivos?

Uma tática de trabalho surge neste momento pela proposta de *reconstruir* o que é dado pelo ambiente e pelas práticas de limpeza. Pensei em aplicar um procedimento ou ação que subverte, destrói, danifica ou contraria o que seria uma



Figura 18

norma para a limpeza, considerando sua regra a necessidade de tirar o pó e buscar o brilho. Assim, desvia-se das normas da casa bem organizada, talvez como resistência do papel obrigatório da mulher aprendido/ ensinado inconscientemente, num processo de elaboração poética propondo novos contatos com as coisas e superfícies da casa, redescobrando suas *topo-grafias*, seus *desenhos poeirentos no topos das coisas da casa* situando-me em outro lugar, afora como artista. As superfícies domésticas

mostram meios para realocar a relação tátil ou notar a ação da matéria contingente que transforma a casa com o passar do tempo. A poeira reescreve as superfícies com partículas e isto des-cobrimos quando retiramos o crochê (fig. 18).

O termo *topo-grafia* se refere ao desenho do pó ambiental que, sobre os objetos, deixa seu estêncil, nas superfícies domésticas, através dos interstícios dos objetos e entre eles. O “topos” é pensado em dois sentidos, primeiro como o *lugar* dos objetos, e segundo, pela semelhança com a palavra inglesa “*top*” que quer dizer “em cima” e também “tampa”. A *topo-grafia* é a grafia em cima dos objetos que se dispõem num lugar específico, a casa.

O lugar em si, a casa, tem sua *topografia doméstica*, que é outro desdobramento do termo, mais geral, que indica as superfícies de toda a casa, seus relevos, suas formas côncavas (como dentro de uma panela), seus espaços convexos, como a forma da tampa de uma cômoda. A *topografia da casa* se refere a este espaço de planos e superfícies – paredes, chão, forros, os lados dos móveis, por cima e por

baixo dos objetos, que constituem os espaços de contato bem conhecidos por quem faz a limpeza, varre o chão, retira poeira do canto embaixo da cama ou troca uma lâmpada nas alturas do forro enquanto balança num banquinho.

Nos últimos dez anos questiono meu fazer como meio de auto-expressão gestual que dá forma à matéria. Em contraponto, fotografei formas acidentais que acontecem “ao acaso” no ambiente doméstico. Essas formas são dadas pelas relações com o contexto misturam o natural (a transformação orgânica do lugar pela poeira) e o cultural (a prática da limpeza). Não quero uma relação abstrata entre mão e matéria como os gestos pictóricos anteriores mais ligados a expressionismo. Ao olhar a poeira, surge uma relação entre mão, objeto e ambiente, incorporando os acasos diários e os objetos do contexto, que permite usar um guardanapo de crochê, que descobri quando fazia faxina, como estêncil.. Ao jogar com as contingências, também descubro a topografia doméstica através do ato de caminhar na casa, observar, passar o pano e a mão na poeira das superfícies para sentir seu relevo raso e sujo.

1.4.3 *As contingências de uma casa em transformação e reconstrução*

A poeira se acumula em todas as coisas da casa. Se assim não fosse, talvez não tivesse trabalhado com a poeira e a *to-pó-grafia*, nem pensado na idéia de *reconstrução*. *To-pó-grafia* é o terceiro desdobramento do termo topografia. *To-pó-grafia* denota a operação apropriada destas observações da poeira em casa. A *to-pó-grafia* é um ato proposital de depositar pó ou cinzas em cima de um guardanapo de crochê que serve de matriz.

Paulo e eu estamos *reconstruindo* nossa casa em Pelotas, que é modo de nos reconstruirmos a nós mesmos. Após um ano na casa, finalmente colocamos uma janela no vão da cozinha em 2005 (fig.20). A imagem, (fig.19), demonstra como ficou a parte de cima do pote de café: descobri que, como estêncil, a travessa que ali estava produziu um padrão gráfico de partículas grossas, em consequência da poeira da construção acontecendo na



Figura 19



Figura 20



Figura 21

cozinha. As fotos, (fig.19 e fig.21), mostram registros de “objetos achados” (*objet trouvé*).

A qualidade gráfica do padrão de pó é produzida pelos “estênceis achados” que revelam a dupla ausência da ação da mão (que não produziu a grafia) e a ausência do objeto que produziu. A parte vazada na poeira indica o instrumento que foi retirado e que serviu de estêncil-matriz por um acaso do lugar. Notei que esta *grafia do lugar* não era um “desenho”, mas uma gravura de pó que emergiu em conseqüência do estêncil acidental e das circunstâncias contingentes do lugar. Este contato entre objetos também ocorreu na cozinha com a panela de vovó e o utensílio retirado do lugar (fig.21, página anterior).

Estas observações e registros fotográficos servem, posteriormente, para o desenvolvimento de procedimento de *to-pó-grafias* quando muda a relação contingente com a mão desde que começo a depositar a poeira em cima do crochê, e se perde o aspecto ambiental e contingencial da queda das partículas. A operação da *to-pó-grafia*, é um gesto de gravar e grafar com o pó e deliberadamente sujar uma superfície, visto como desvio das normas da boa dona de casa: depósito propositalmente a poeira do aspirador de pó sobre crochês que foram utilizados como estênceis.⁷¹

71 Discutiremos a operação de *to-pó-grafia* no final do capítulo dois e, no capítulo três, veremos sua inserção em propostas de apresentação pública.

1.5 O documento em obras: do modelo fotográfico à disposição topográfica



Figura 22

Esta foto, tirada por Lila em sua casa (fig.22), que é um documento da visita, e, diretamente, influenciou a *reconstrução* de uma versão de sua estante, em *Reconstruindo a estante da Lila* (2005, fig.23). O objeto reconstruído afasta-se de uma réplica do objeto observado, em parte porque o único “modelo” para o objeto não é um modelo concreto observado diretamente, mas uma fotografia. A foto foi o modelo para

o objeto tridimensional da estante. A estante original está presente somente como imagem. Assim como frente a um *modelo vivo* de um escultor, podem acontecer radicais desvios em termos da aparência e relações funcionais do objeto documentado, de acordo com a intenção de não obedecer o que designa seu *design*. Por isso a estante criada estabelece relações não-funcionais que desviam da funcionalidade do modelo.



Figura 23

O que me interessou neste trabalho foi a quantidade de objetos que portam retratos e suas *disposições* na superfície lustrosa da estante com vidro protetor. A imagem parecia mostrar a vontade de fazer um *display*⁷² de objetos, devido ao cuidado com a ordenação e o brilho do vidro sem pó protegendo a madeira, sinais de que os objetos estavam ordenados conscientemente para serem vistos.

Ao trabalhar com a *reconstrução* deste arranjo de objetos na estante, meu objetivo foi identificar os contatos físicos traçados no espaço entre a pessoa e os objetos que são visíveis na foto da estante, a partir da *disposição* carinhosa de objetos dentro e em cima do móvel. Tais relações são evidências dos contatos e dos usos dos objetos. Esse valor do contato e do cuidado se revela como valor cultural mais amplo conforme a atenção dada ao seu *display* no ambiente doméstico.⁷³ As imagens nas fotos nos informam sobre a pessoa em particular, suas crenças e relações de afeto privadas com as pessoas retratadas, mas o arranjo dos retratos é um dado cultural do domínio público que reconhecemos como uma maneira de organizar a casa não somente típica de Lila e de sua vida particular. O *display* de retratos, a planta, as velas e o telefone na sala, revelam um modo de organizar objetos que poderíamos identificar em nossas casas, nas casas de parentes, nas casas de revistas, na tevê, indicando costumes e comportamentos de uma casa brasileira e mesmo de outros lugares.

Se depender da foto como modelo para a fabricação de uma *reconstrução* tridimensional de um objeto fornece somente algumas informações visuais, enquanto outras são excluídas, por outro lado, depender somente da minha memória significaria exclusão de outros detalhes. O documento fotográfico como modelo é um lembrete, uma anotação, ou “memória artificial”,⁷⁴ que para Paul Virílio, distorce a percepção devido ao deslocamento do lugar de formação da imagem. Esta imagem do objeto é uma substituição parcial e ajuda a compor minha imagem mental do objeto, que, pela distância, acaba sendo esquecido. Mesmo que tivesse comprado (ou me apropriado) o próprio objeto da Lila, o deslocamento do objeto para outro contexto também implicaria na perda do contexto original. A foto me proporciona uma falsa aproximação⁷⁵ do objeto. Preciso do tato para me achar, medir e construir aquilo que não esteja mais presente. Reconheço a estante, mas não a conheço, pois a foto não serve de testemunho⁷⁶ como se fosse a visão direta. A minha imagem mental do

72 Um *display* é uma “exibição”, um arranjo específico de objetos ou móveis com a intenção de mostrar e ser visto.

73 Importante notar aqui que não faço crítica nem glorifico tais práticas, mas reconheço seu valor como construção de um ambiente aconchegante e saudável, mesmo que, pessoalmente, resista a estas práticas, que em momentos da minha vida me desviaram do caminho que escolhi.

74 VIRILIO, Paul. *A máquina da visão*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1988, p. 17.

75 Ibid., p.19.

76 Ibid., p. 16 e p.19.

objeto, através da foto, torna-se uma segunda geração da imagem do objeto, que se afasta da minha memória.

Em seu livro *The contingent object of contemporary art*, Martha Buskirk levanta o questionamento sobre a produção de artistas dos anos 60 e 70, que trabalharam com manifestações efêmeras do cotidiano, ou cujos trabalhos sendo transitórios em si, são “pouco apreendidos” pois registrados apenas através dos relatos orais e publicados, ou sob forma de registros fotográficos⁷⁷ como as *performances* de Fluxus, as ações e *performances* de Joseph Beuys ou os *Earthworks* de Robert Smithson.⁷⁸ Em meu trabalho, a documentação fotográfica é uma tentativa de capturar algo que existe nas práticas efêmeras da organização da casa, que acontecem diariamente, e de deslocar estas evidências da vida doméstica privada para a apresentação pública. A visita e o documento possibilitam uma aproximação entre a realidade da minha casa e a da casa de outras pessoas que se misturam nos trabalhos. Esta aproximação é reforçada mais tarde pela inserção da foto na estante, como material do trabalho junto com materiais-sobras apropriados da minha casa. O registro fotográfico deforma a realidade porque congela a passagem temporal. Segundo Buskirk, o ato de registrar pode mudar a atividade cotidiana, porque as pessoas reagem à presença da câmera, o que pode mudar a premissa da atividade artística. Uma maneira de o registro fotográfico deformatar a realidade se deriva do fato de a documentação das casas ter sido realizada durante uma visita planejada. Isto faz com que a realidade observada não mostre todas as etapas do ⁷⁹processo de uso, limpeza e organização de uma casa. Embora, também, não pedi que mostrassem suas práticas em ação, concentrando meu interesse na questão de *disposição*. Ao comparar essa documentação com minha casa em Pelotas, as etapas de desordem aparecem como parte dos processos de uso e organização de objetos no ambiente doméstico. Um dos pressupostos da pesquisa era de mostrar tanto a ordem quanto a desordem doméstica – contrapondo a vontade de administrar a casa por meio de um plano de contingência, que gerencia as relações funcionais da casa através de técnicas de limpeza apropriadas, as quais mantêm tudo em ordem. Ao contrário, minha vontade artística e pessoal questiona o tempo todo se esta atitude funciona para mim.

Reconstruir a disposição dos retratos que se localizam na estante da Lila a partir de uma foto como modelo necessitou malabarismos mentais para traduzir a idéia das orientações e distâncias entre os retratos em cima da estante, como aparecem na imagem (fig.24). Esses procedimentos constituem uma tentativa de medir o espaço entre as coisas

77 Sobre esta questão, ver também: FREIRE, 1999, p.95.

78 BUSKIRK, Martha. *The contingent object of contemporary art*. Cambridge: MIT Press, 2005, p. 219.

79 Ibid., p. 220.



Figura 24

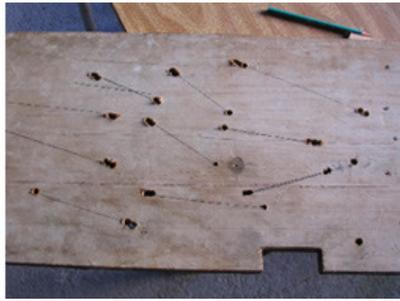


Figura 25



Figura 26

representando a *disposição topográfica* dos retratos em cima da estante na foto.

Aproximei suas posições relativas a partir da observação das bases dos retratos (fig. 24 e fig. 25). Imaginei uma operação cartesiana de mapeamento ortogonal (tridimensional) e desenhei a aresta da base de cada retrato na tábua, tentando aproximar as linhas de contato entre a base do retrato e o topo da superfície do vidro na estante original na foto (fig. 25). Entretanto não queria simplesmente reproduzir o arranjo dos retratos, tal qual aparece na foto. Queria que o topo da estante não funcionasse como base estável. Partindo da ordem da perspectiva monocular fornecida pela foto e o dispositivo fotográfico, decidi furar a superfície da *reconstrução da estante* para que as pranchinhas de madeira, feitas de tampas de caixas de goiabada, correspondentes a cada foto, caíssem desordenadamente através dos buracos, mantendo as mesmas posições relativas dos retratos na estante. Isto envolveu a medição direta na prancha de madeira e a marcação dos pontos com uma furadeira, que depois possibilitaria usar o tico-tico (fig.26 e fig.27).

A largura dos retratos foi feita usando as molduras de retratos da minha casa que fornecem um tamanho padrão de moldura para retrato industrial. A mensuração



Figura 27

do espaço entre os retratos foi feita aproximadamente, pois a localização real das posições dos retratos foi 'perdida' na escala foto. Os furos forneceram pontos de referência para o mapeamento aproximado do topo da estante. Este mapeamento dos lugares (pontos e linhas de contato) de onde se encontram os retratos no topo da estante diz da topografia do lugar. A etimologia de "topografia" é da palavra grega *topographein* que significa "descrever

um lugar", implicando suas superfícies e formas, sem relevo, em sinais e marcas que se destacam. Sua etimologia se divide em *topos*, que significa "lugar" ou "região",

e *graphein* que significa “escrever”.⁸⁰ Assim, tem-se que a topografia é a grafia do lugar.

Compreender a *topografia* deste trabalho começou com um tipo de escritura, ou melhor, desenho, representando o *topo* do móvel, ou seja, produzindo a superfície horizontal superior de *reconstrução da estante*. Na elaboração da *reconstrução*, as linhas e pontos descrevem os lugares onde são dispostos os retratos no *topo* da estante. Os furos e, depois, os sulcos recortados gravam os lugares na superfície do objeto-estante, constituindo cada etapa diferentes formas de gravar. Ora apenas delineando com lápis, ora furando, ora recortando e retirando matéria da madeira, como na fase preparatório de um matriz de xilogravura⁸¹.

A *topografia* é definida na geografia como “técnica de representar graficamente as características de um lugar ou região num mapa”.⁸² Tal sentido geográfico da *topografia* é fundamental nesta pesquisa, a qual, ao invés de mapear o terreno de uma casa, pretende mapear, por exemplo, as posições de objetos no *topo* de móveis. Esses procedimentos também podem ser associados à “topometria”, que trata da medição das distâncias e ângulos de um lugar,⁸³ formado pelos buracos lineares definindo os lugares dos objetos na estante.

Um mapa de um lugar normalmente é utilizado para achar o caminho. Aqui, o objeto familiar reconstruído se afasta de sua imagem imediatamente reconhecível. O observador precisa de tempo para reconhecer no objeto uma semelhança com um arranjo de fotos ou uma estante que poderia estar na própria casa. Usamos um mapa quando estamos perdidos, uma esquema (modelo) que substitui o lugar real. O lugar da estante da Lila foi duplamente deslocado de seu lugar, e, portanto, seu sentido particular. Primeiro, pelo deslocamento como imagem, e, depois, pela *reconstrução* quando faço desviar outros traços do contexto doméstico específico do modelo (a estante real). Como consequência deste deslocamento e desvio, a *reconstrução* acrescenta conotações subjetivas. O que sobra do objeto observado na casa da Lila é seu aspecto de ser um modelo para um tipo de objeto estético reconhecível também devido à apresentação parietal, mas ainda sem traços particulares.

80 BERUBE: 1976, p. 1279.

81 A marcação das posições dos objetos por buracos possibilita que o trabalho seja apresentado de várias maneiras, com ou sem as pranchinhas de caixa de goiabada que funcionam como substitutos (*surrogates*) para os retratos. Também é possível que, durante uma exposição, as disposições dos objetos sejam trocadas, ou eles sejam manipulados pelo observador, assim como acontece na vida real quando se pega um retrato na mão para olhar de perto uma pessoa retratada.

82 Ibid., p. 1279.

83 Ibid., p. 1280.

1.6 *Reconstruir das sobras do lar*

O trabalho *Reconstruindo a estante da Lila* (2005-2006) não é somente uma tentativa de *reconstruir a estante* que presenciei vista na casa da Lila, mas uma reconstrução dos materiais e objetos que evidenciam as condições da casa e as coisas acumuladas na casa onde moro em Pelotas, para onde me mudei um pouco antes do início desta pesquisa. O fato de que a casa estar em reconstrução alimentou uma vontade de usar os materiais que encontrei no entorno doméstico — cheio de entulhos, pedaços de madeira, tábuas de demolição e de restos de peças antigas que foram deixadas no quintal por algum morador anterior. Isto sugere uma certa aproximação aos afazeres de um arqueólogo, ou uma catadora de lixo. Apenas que em minha própria casa, preservando posteriormente na materialidade das obras uma memória da cultura material do lugar o qual está em fase de desaparecimento, que se refere à realidade da destruição proposital do patrimônio histórica arquitetural de casas antigas em Pelotas. No final dos anos 1980, em função da especulação imobiliária, quando a Prefeitura Municipal anunciou uma política de tombamento, houve uma massiva destruição desse patrimônio arquitetônico.

Algumas sobras escolhidas remetem a essa destruição de casas em Pelotas, destruição que gera o acúmulo de *sobras* inúteis, que afetou minha atitude de procurar materiais para *reconstruir a estante*.



Figura 28

Uma tábua de madeira abandonada/guardada na garagem, suja, rebentada, com marcas de água e trilhas de lesmas, pingos de tinta e cantos quebrados. Seu *design* industrial é indicado pelos recortes retangulares no meio da tábua e nos finais (fig. 28) apontando seu uso anterior como suporte para assoalho ou talvez parte do forro. Esta tábua tem vestígios de uma casa antiga, talvez demolida em meu quintal em Pelotas. Nesse mesmo quintal, encontrei outros vestígios de vivências anteriores, como uma moeda de 200 réis de 1934, cacos de porcelana, mármore de marcos de portas, lajotas e azulejos. Havia nas cidades brasileiras, um costume de jogar o lixo no quintal antes de a coleta pública ser organizada pela Prefeitura, por

isso, os quintais são rica fonte arqueológica.

O recorte da tábua pode ser relacionado a várias atitudes artísticas. Por exemplo,

a tábua foi recortada com tico-tico do modo que toda a tábua seria reaproveitada utilizando curvas. Planejar bem o recorte foi importante para utilizar um objeto inteiro que seria transformado em outro objeto (a estante), mas sem perder os pequenos cortes retangulares que indicam seu uso anterior. Queria que todos os sinais presentes na superfície da tábua continuassem presentes na tábua que seria recortada para “reconstruir a estante”, sempre considerando a lógica dos restos que se tornam sobras com um potencial de uso.

Desenhei alguns esboços de aproveitamento da madeira, não para ser exata nas medidas, mas para poder visualizar possíveis cortes, como antecipação do gesto irreversível do corte (fig.29), que pode destruir os traços que evidenciam sua formação ou condição de empilhamento, estando jogada no quintal ou

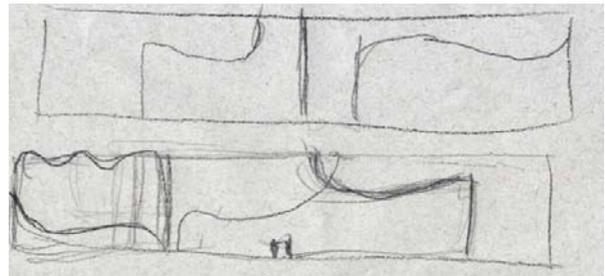


Figura 29

em certa situação doméstica. Esta sobra não é um material que se compra, mas um objeto que tem sua história vinculada a um processo de formação industrial, doméstica, econômica e política, gravada na sua superfície. Quando um objeto é deslocado de seu contexto, o sentido do objeto torna-se mais ambíguo.

Um molde de papel do mesmo tamanho da tábua foi feito para poder tracejar linhas de contorno, planejando para todas as contingências possíveis para não gastar a matéria à toa, operando por uma atitude de economia doméstica. Esse molde de papel é do tipo que foi feito para o trabalho (fig.30). O uso do molde é significativo quando se considera que faz um contato direto com o material e de tal forma o molde fornece um modo para manter os índices mais diretos entre objeto matricial e *objeto reconstruído*, já que um molde grava e desloca o contato entre as superfícies das coisas. Eu tampouco queria uma forma clara ou proporcional de um espaço “sob medida”. Depois de praticar os espaços com o molde para os cortes em sua verdadeira grandeza, semelhante ao molde de papel feito para prateleiras (fig.30), pude desenhar diretamente na madeira. Utilizei um pires e pratos de diâmetros diversos para obter as curvas. Os pratos, suas medidas, são padrões de *design* industrial que desviei de sua função em relação ao processo de comer para usar o prato como régua e como curva francesa, que remete a uma tática do *bricoleur*. Apesar de o prato fornecer uma medida padronizada, descobri que é difícil evitar usar medidas predeterminadas que

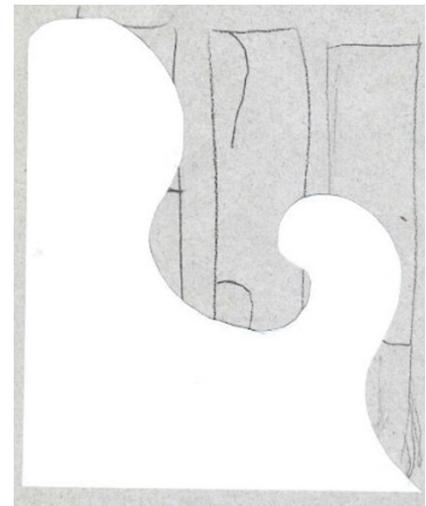


Figura 30

os objetos industriais (ou *readymades*) fornecem para poder reproduzir modelos com uniformidade proporcional do *design*.

Na etapa seguinte, cortei a tábua com o tico-tico e a lixei com a lixadeira manual (fig.31). Lixar com a máquina é rápido, mas, não me permitiu o resultado desejado. Com a máquina muitas marcas gravadas na madeira são retiradas tornando a superfície uniforme, fazendo com que se perca os traços de seu contexto gravado na superfície. Quando elaborei a *Reconstruindo a estante da Lila*, não existia ainda a idéia de *reconstruir* estes traços em termos de um conceito formado, já que o processo de elaboração procede como tentativa e erro, se dando justamente quando observamos os procedimentos num momento que é posterior ao ato.



Figura 31

Há uma espécie de resistência oferecida pelas formas retangulares: quadrados e cubos são tão freqüentes na arte institucionalizada, que se tornam modelos, quase como um *design* da arte.

Eu quero pensar fora da caixa, fora do quadrado. O fato que lixei a madeira é um detalhe banal, mas justamente por isso revela traços significantes sobre a diferença entre meu modo de pensar como dona de casa cujo objetivo é a limpeza, o brilho e a lisura das superfícies, e meu modo de pensar ou olhar poético que deseja desviar desta normalidade. Então, ao lixar a madeira, estava me voltando para valores adequados ao contexto doméstico, como a praticidade associada a meu fazer manual de construir uma prateleira para uso no banheiro (fig.32). No banheiro, é necessário



Figura 32

colocar verniz para proteger a superfície da umidade. Na *reconstrução da estante* que desvia sua utilidade para outro contexto, o objetivo é poético, e então os procedimentos e hábitos domésticos, *meus hábitos*, são questionados em virtude do processo de elaboração. Minha primeira experiência com madeira foi em 2003, quando construí algumas prateleiras de cozinha e um armário para o banheiro. Tive a vontade de trabalhar com a madeira desde que vi minha mãe construindo os armários em

nossa cozinha em Novo Jérsei. Seu irmão também fazia cozinhas, e seu pai construía casas, inclusive a própria casa construída para a família e perdida na queda da bolsa de Nova Iorque em 1929. Valorizo este trabalho com a madeira enquanto herança de uma tradição familiar. Mas comecei a questionar minhas preferências em termos do modo de fazer a *reconstrução* no contexto de elaboração poética. Falei com uma amiga que me visitou e a mostrei o trabalho. Eu estava com a dúvida se devesse ou não aplicar verniz. Ela achou que se colocasse verniz na *reconstrução da estante*, ficaria bonita. Portanto, já sabia que para meus novos fins, não colocaria verniz.

“Tudo é prazeroso, contanto que não haja a noção de prazer e desprazer em você.

Hmmm?

É muito difícil se livrar das noções próprias de ordem e desordem e de gosto”.⁸⁴

1.6.1 Sobras materiais e sociais

O artista alemão Felix Droese apresentou cinco pranchas de madeira danificadas que encontrou nas ruas de Berlim no trabalho *Five Silent Witnesses* (Cinco Testemunhas Silenciosas) (1981, fig.33). O desgaste das pranchas, bem como o título alude à situação política e econômica da Berlim dividida antes da queda do muro. Como fazia Joseph Beuys, seu professor na Academia de Düsseldorf, os materiais selecionados por Droese enfatizam o processo de transformação.

As marcas triangulares na parte superior das tábuas, indicam, simultaneamente, a radioatividade que atingiu as mesmas e sugerem as cabeças de “cinco testemunhas”, citadas no título, e que permanecem anônimas. A disposição vertical das pranchas contra um muro lembra a posição de pessoas antes do fuzilamento. A disposição dos



Figura 33

84 CAGE, John. In. Profile John Cage. “I have nothing to say and I am saying it.” The Music Project for Television, Inc., WNET/New York and Lola Films, 1990, (vídeo apresentado no canal Bravo, Porto Alegre, 1998, (*Transcrição e tradução nossa*).

objetos e a materialidade de objetos reais encontrados em estado de desgaste e de destruição apontam para questões existenciais de uma situação cultural evidenciada pela condição física dos materiais, que são “objetos gastos e retalhos que tem encontrado”.⁸⁵ Segundo Andreas Franzke:

Como Beuys, Droese propõe questões existenciais, ele está preocupado em articular sua posição em seu trabalho artístico e escolhe seu lado; ele reage a situações. (...) Ele vê seu trabalho artístico como meio para fazer o presente transparente para si mesmo e para os outros, e contrapõe ao mundo de tecnologia e máquinas alguma coisa no nível sensual.⁸⁶

Diferente dos materiais de Droese, que utiliza materiais achados na rua e que indicam situações políticas públicas da realidade alemã, meu trabalho e os materiais que escolho derivam de situações domésticas particulares, e falam também de práticas banais das *disposições* dos objetos. Quanto à materialidade também sugere uma crítica social considerada a questão do reaproveitamento de materiais que sobram. Também, certos objetos selecionados podem, pelo acaso de estarem no meu quintal, falar da destruição do patrimônio histórico de Pelotas. Uma diferença mais geral é que as marcas nas sobras materiais e seu desgaste apontam mais para o passado do que para situações presentes. A situação desses materiais-sobras sugere relações entre o espaço privado e público, estendendo-se da realidade doméstica para indicar relações econômicas regionais, senão globais, através da ênfase nos processos de uso dos materiais e nos sinais de destruição. No entanto, esses traços em meu trabalho são mais vagos e gerais, ao contrário dos índices de acontecimentos históricos específicos e muito claros de Droese. *A reconstrução das sobras* é uma forma de reaproveitar e preservar a memória de um lugar específico, e pode ser interpretada como um questionamento sobre uma história coletiva de desperdício e sobre o desaparecimento das práticas que constituem uma cultura, aí incluída seu patrimônio cultural, tanto quanto as práticas banais de fazer uma boa goiabada. As sobras são objetos comuns apropriados na margem de sua destruição, seu uso é quase determinado pelo gasto, pelo resgate dos detritos domésticos.

O emprego de materiais danificados e efêmeros remete a Joseph Beuys que aprofundou a cultura dos materiais em função de suas referências históricas e mitológicas, assim como outros artistas nesta época também diversificaram as possibilidades de escolha de materiais efêmeros e banais, como os artistas dos anos

85 FRANZKE, Andreas. “New German Sculpture – The legacy of Beuys”. In. PAPADAKIS, 1991, p. 225. (Tradução nossa)

86 Ibid.

60 associados ao *Fluxus*, à *Arte Póvera* e ao *Process Art*. Estes materiais têm um valor cultural e muitos são apropriados por ter uma capacidade de comunicar mais diretamente por códigos coletivos comuns⁸⁷ ao invés de herméticos e pessoais. Como muitos destes artistas, Beuys enfatiza as transformações, energias e processos que os materiais produzem, apontando para processos sociais, políticos e culturais, pois a escolha dos materiais é referencializada nas mitologias e códigos culturais apropriados para cada trabalho de acordo com o país em que Beuys se apresenta, na forma de *performance*/instalação. Ainda que o artista também escolha materiais operados por sua mitologia pessoal, construída de referências autobiográficas como o mel, a graxa e o feltro. Numa arte que valoriza o processo, a transformação dos materiais é mais importante do que o objeto ou resíduo que resulta do processo, quando a obra é um processo efêmero. Beuys vai em busca de noções mais complexas que a noção da transparência dos materiais, no *Construtivismo*, para apropriar-se de um material em termos de seus valores culturais de uso prático e simbólico, apropriando-se de materiais como: condutor de energia térmica ou elétrica (o cobre, o ferro); isolante de energia térmica ou som (o feltro); condutor de som e comunicação (o microfone); para aludir a índices culturais mitológicos e ritualísticos do povo alemão ou a culturas indígenas (como no caso do coioote na *performance Coyote* na galeria René Block, New York, 1974).⁸⁸

1.6.2 *Justaposições de um bricoleur*

Embora a prática da bricolagem não seja incomum, é uma lógica de uso de materiais que opera um desvio do uso habitual de objetos empregados, dando-lhes um novo uso e reaproveitando aquilo que se tenha à mão. Claude Lévi-Strauss utilizou o termo para descrever técnicas dos povos indígenas do século XIX que aproveitam os materiais naturais do entorno para construir objetos úteis de acordo com sua necessidade, a partir de uma quantidade limitada de recursos.⁸⁹ Esta prática também se refere a necessidade de ser criativo, como os brasileiros, em face da miséria e falta de dinheiro e trabalho, o que por vezes brutalmente constrói um povo que sabe “dar um jeitinho” e transformar em possibilidade de viver e sobreviver a partir de poucos recursos.

Em meu trabalho, a decisão de restringir a escolha de materiais às sobras

87 Sobre a questão da expressão coletiva dos objetos apropriados, ver também: “Symbolic Expressions and the Self”. In: DANTO, 1998, p. 54-71.

88 DAVVETAS, Demosthenes. *Joseph Beuys – Man is sculpture* In. PAPADAKIS, 1991, p. 15.

89 LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. São Paulo: Parpirus, 1989, p. 32-33.



Figura 34

Registro de madeiras e tralhas acumuladas, muitas das quais estavam jogadas no quintal e garagem, quando mudei para esta casa em Pelotas.



Figura 35

Detalhe da Reconstruindo a estante da Lila. Objetos achados incluem: pedaços de madeira flexível que escamou de gavetas; madeiras diversas, caixas para fazer goiabada desmontadas; bugigangas na tigela de madeira (uma pilha usada, uma chave de porta desconhecida, moedas inválidas, retângulos de papelão do tipo “mate-inseto” gasto e uma pinça enferrujada).

achadas nos limites da minha casa é auto-imposta, mas também se refere à situação de não querer comprar mais coisas para encher minha casa, e não por razões diretamente econômicas. Inicialmente, foi um meio para limitar os parâmetros de pesquisa (fig. 34). Na elaboração das *reconstruções* tridimensionais, objetos já desgastados e fora de uso, industriais e naturais, são apropriados da minha situação existencial. *Bricolagem* também se refere à apropriação de objetos usados do espaço urbano para construir um outro objeto útil, prático e econômico, onde a “necessidade é a mãe da invenção”. Esta prática do cotidiano desvia o objeto de seus propósitos originais projetados pelo *design* industrial.

Nesta pesquisa, a reutilização de objetos domésticos já gastos e inúteis desvia objetos de seu destino da inutilidade doméstica, no lixo ou no fogo, para se tornarem materiais de trabalho poético: lixo seco de papel, um galho, um marco de porta danificado, caixas de goiabada nunca usados, tábuas, um garfo e outros objetos contingentes deste contexto (fig.35). Também desvio objetos úteis para novo uso, como um guardanapo de crochê.

Neste caso o desvio se constitui um desvio do objeto útil para funções poéticas de amoldar, gravar, desenhar linhas curvas. Apropriar objetos para usar como moldes ou



Figura 36

matrizes como uma cesta de lixo ou panela queimada que se tornam moldes. Um guardanapo de crochê se torna estêncil para uma *to-pó-grafia* (fig.36). Paradoxalmente, o objeto de utilidade doméstica se torna, em termos práticos, o objeto inútil. Esta é uma brecha onde pode oscilar o espaço incerto entre o lixo, o objeto doméstico e o de arte.

Estes desvios de uso são incorporados nas *reconstruções* em sua fase de elaboração ou nas *disposições* de suas partes que formam o todo – o objeto feito de

partes como um corpo orgânico. O objeto reconstruído é feito das próprias sobras de outros processos de uso, portanto, sempre emprega-se aquilo que é velho, meio destruído e disfuncional, ou pela tática de desviar o uso do objeto, como na bricolagem. Os materiais-sobras são situados numa escala rebaixada dentro de um sistema econômico de valores que, embora produza este lixo, não o valoriza como matéria, colocando o luxo acima de sua escala vertical de valores⁹⁰ e o lixo abaixo. Como material de trabalho, o lixo doméstico é rico como possibilidade de explorar as evidências materiais que sobram de uma cultura. (fig. 37, na próxima página)

A *bricolagem* na arte é vista no Modernismo a partir da Primeira Guerra Mundial nas colagens dadaístas, como nas colagens em alto-relevo de Max Ernst, que buscam relações de uma “realidade absurda”,⁹¹ em justaposições inusitadas de *objet trouvé*, ou que chocam pela sugestão de agressividade tátil (Man Ray, *Object to be Destroyed – Objeto Autodestrutivo –*, 1923); ou, no *Surrealismo*, evocando qualidades eróticas e, ao mesmo tempo, repulsivas (Merle Oppenheim, *Le Déjeuner en Fourrure*, – *Chavena de Chá Forrada a Pele*,⁹² 1936). Esses artistas propõem justaposições que buscam efeitos de estranhamento ou uma mistura de sonho e realidade. Em 1943, Pablo Picasso constrói um objeto feito de outros objetos (*objet trouvé*) usando partes de uma bicicleta quebrada achada na rua que reconfigura para assemelhar a uma *Cabeça de*

90 Sobre a questão de um sistema vertical de valores e o materialismo base, ver também STOEKL, Allan, (ed.) *Georges Bataille Visions of excess. Selected writings, 1927-1939*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

91 ERSNT, Max. *What is the mechanism of Collage?* In: CHIPP, 1976, p. 427. (Tradução nossa).

92 RUHRBERG, Karl; SHNECKENBERGER, Manfred; FRICKE, Christiane; HONNEF, Klaus. *Arte do século XX. Vol.II*. Köln: Taschen, 1999, p. 463.



Figura 37

Este trabalho propõe reconstruir um objeto a partir de outros objetos domésticos, gastos ou fora de uso (as *sobras*). É uma bricolagem de materiais diversos como um galho de árvore derrubada, um marco de porta velho e um rolo de papel toalha que sujei e coloquei de volta no porta-papel toalha. Meu trabalho desloca os objetos úteis e inúteis e leva junto traços do *contexto doméstico* marcados nas superfícies e o lugar de onde foram retirados, minha garagem e quintal, onde achei as *sobras* que reconstruí.

Touro (1943). Picasso se interessou pela possibilidade de metamorfose de um objeto comum numa outra forma reconhecível como a cabeça de um “boi”. Ele comentou que a operação de metamorfose poderia ser revertida: se jogasse “minha cabeça de boi numa pilha de refugos”, qualquer dia uma pessoa ia dizer, “Olha, lá está algo que pode vir a ser útil para [...] minha bicicleta”.⁹³

Em meu trabalho, quero que cada parte, cada objeto-*sobra* seja reconhecido, tanto quanto o todo (o objeto cotidiano reconfigurado a partir das *sobras*). As partes e o todo apontam para aspectos diversos das práticas e desperdícios do cotidiano doméstico.

A bricolagem é uma lógica própria da economia doméstica na qual há necessidade de ampliar, alongar os usos das coisas, pôr mais água no feijão, mais sal no arroz. É uma tática de suprir necessidades quando faltam os utensílios ou ferramentas apropriados para uma tarefa e o dinheiro para comprá-los. Se não há martelo, se usa sapato. Não é preciso fazer do jeito ‘normal’, se faltar o instrumento correto. O que importa é achar qualquer meio para seu fim. Ninguém pode dizer o melhor modo de *como fazer*, se o sapato serve. Esta postura lembra a atitude norte-americana um pouco individualista de “faça-você-mesmo”, mas também indica o jeitinho dos brasileiros que fazem o possível para esticar e transformar em algo útil o que sobra, como roupas e móveis usados, e mesmo transformando o lixo reciclável em objetos decorativos de garrafas PET.

O *design* de um objeto industrializado introduz uma lógica de funcionalidade desenhada a priori, que representa modelos de *como usar*, depois reproduzidos em série para o consumo geral do público. O trabalho *Reconstruindo a estante da Lila* foi um modo para desviar desta lógica funcional que parece impor sua ordem. Ao *reconstruir* um móvel funcional, introduzo sinais de desordem no objeto, pelo fato de a *reconstrução* tornar o móvel disfuncional. Tanto devido aos buracos na superfície destruindo a superfície sólida e estável horizontal, necessária para um *display* adequado aos retratos. Ao inserir um elemento de desordem na ordem funcional do objeto projetado industrialmente (*readymade*), também mudam as relações sociais com o objeto.

Michel de Certeau escreve sobre as várias maneiras com que as pessoas “reinventam o cotidiano”. A bricolagem e o trabalho com sucata são vistos por ele como atos de resistência da ordem cultural vigente. No contexto da indústria, De Certeau aponta para a utilização de sucata industrial, e de outras “práticas populares”, por trabalhadores que reutilizam os resíduos industriais da empresa onde trabalham, bem como as máquinas disponíveis, para fins pessoais ou coletivos, sem fins lucrativos. Michel de Certeau interpreta tal atitude como um uso tático desses resíduos, que contrariam a lógica da indústria:

93 Pablo Picasso. *Found Objects*, 1945. In: CHIPP, 1968, p. 273-274. (*Tradução nossa*).

o trabalhador que “trabalha com sucata”, subtrai à fábrica tempo (e não tanto bens, porque só se serve de restos) em vista de um trabalho livre, criativo e precisamente não lucrativo.⁹⁴

Desde que os trabalhadores utilizem as máquinas e o tempo da empresa para ajudar uns aos outros, isso “põe em cheque a concorrência fomentada entre eles pela fábrica”.⁹⁵ A reciclagem criativa da sucata, para De Certeau, constitui um desvio da “ordem efetiva das coisas”.⁹⁶ Meu trabalho não utiliza sucata industrial, mas recicla e recria outro tipo de *sobra* produzida pelas práticas domésticas. Outra diferença marcante aqui é o lugar de trabalho, que, na indústria, não é o próprio lugar do trabalhador, no sentido de que ele não é proprietário, e, portanto, não tem o poder de estabelecer estratégias⁹⁷ mais abrangentes:

As *táticas* desviacionistas não obedecem à lei do lugar. Não se definem por este. Sob esse ponto de vista, são tão localizáveis como as *estratégias* tecnocráticas (e escriturísticas) que visam (a) criar lugares segundo modelos abstratos. O que distingue estas daquelas são os *tipos de operações* nesses espaços que as estratégias são capazes de produzir, mapear e impor, ao passo que as táticas só podem utilizá-los, manipular e alterar.⁹⁸

Embora sendo, como dona de casa, proprietária do lugar, os desvios que efetuo com os materiais e seus modos habituais de uso constituem de fato um desvio das normas culturais daquilo que é esperado numa casa. Não é exatamente o que é esperado neste lugar, mas o que *eu* espero de mim neste lugar que, olhando para

94 DE CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1996, p. 88

95 Ibid.

96 Ibid.

97 O tipo de táticas e estratégias, bem como a idéia de lugar ou campo de ação a que De Certeau se refere aqui trata de uma análise polemológica de uma situação, isto é, a análise de táticas de guerra, onde os que controlam o campo ou lugar estão no poder e têm maior visão sobre a situação estratégica do todo do campo ou do lugar (porque estão dentro do campo e estão no seu próprio lugar – seu lugar ‘apropriado’ em ambos os sentidos), enquanto quem esteja fora do lugar (fora do seu próprio lugar), precisa desenvolver táticas para ganhar território, ou um espaço próprio, o que sugere uma visão parcial da situação e menor poder de mudança quando trabalha com táticas. Em minha pesquisa lido com o antes de começar a trabalhar com questões de contexto público da obra, onde um pensamento mais estratégico poderia ser invocado porque implica maior poder de reflexão estratégica e tomada de posição em relação ao nosso campo de atuação – o sistema das artes. Isso não acontece quando se trabalha somente no ateliê, elaborando objetos sem uma proposta específica de confronto com o espaço público.

98 Ibid., p. 92.

minha casa, comecei a reconhecer resistências e a vontade de transformar o contexto com materiais capazes de mostrar esta mutabilidade por serem efêmeros. A tática de utilizar materiais efêmeros é parte da postura de muitos artistas nos anos 60, em sua crítica ao consumismo, como *Fluxus* na Europa, *Arte Póvera* na Itália e *Nouveaux Réalistes* na França. Como no *Process Art*, materiais podem sofrer transformações, chegando até a destruir-se com tempo, outra tática empregada para subverter a relação do objeto de arte como mercadoria, no contexto econômico da arte, no sistema das artes, já que esse procura sempre valorizar os objetos bem acabados.

A tática de trabalhar com sucata se distingue da bricolagem em relação ao lugar onde é efetuada:

...a arte da “sucata” se inscreve no sistema da cadeia industrial (é seu contraponto, no mesmo lugar), como variante da atividade que, fora da fábrica (noutro lugar), tem a forma da bricolagem.⁹⁹

Em De Certeau, a questão de lugar se relaciona com a tentativa de ganhar espaço a partir de “táticas desviacionistas”¹⁰⁰ e o uso de materiais recicláveis constitui uma tomada de posição no lugar do outro. O lugar é um espaço ou território onde alguns têm o poder de utilizar estratégias mais abrangentes, porque estão em controle do campo de possibilidades e de toda uma situação, estando dentro de seu próprio lugar, que é o “próprio” deles, no sentido de serem os proprietários que controlam a situação/sistema.

Manipulo os materiais da minha casa, sua aparência e funcionamento, conforme o lugar em que se apresentam. Posso manipular inclusive materiais de fora destes limites, com o objetivo de despertar questionamentos ao desperdício de materiais domésticos. Como artista que busca a circulação de sua produção, estou na posição de desenvolver táticas materiais que ainda não são sempre bem vindos quando os materiais são precários, frágeis, efêmeros, manchados, nem novos, nem limpos, sem brilho, nem bem acabados e cheios de poeira.

99 Ibid.

100 Ibid.

Capítulo 2

Desviando entre ordem e desordem das sobras da arte e da casa

No primeiro capítulo, falamos do documento fotográfico da estante da Lila que utilizamos como um *modelo fotográfico* para a *reconstrução da estante*. Percebe-se a casa com este ordenamento dos objetos como uma casa normal e bem organizada. Entretanto, numa casa, sempre estão acontecendo muitos processos diversos - o que implica momentos de ordem e de desordem dos objetos deslocados de seus devidos lugares para o espaço do seu uso. Quando usamos objetos, instaura-se um processo que acaba na bagunça – nós limpamos ou terminamos o processo com a destruição das sobras e resíduos jogados fora – que pode implicar na destruição total ou parcial do próprio objeto, cortado, queimado, amassado, quebrado, desgastado. Refiro-me ao espaço entre a bagunça e a destruição. Pensando nos objetos na etapa de seus processos de uso, logo antes de sua destruição irreversível, mas muito depois de serem novos. Esses objetos são envolvidos em processos do lar que necessitam da relação humana. Nos momentos depois do jantar quando temos louças sujas e as lavamos; ou quando o cachorrinho pega uma almofada e a mastiga, e sobra uma bagunça que varremos; ou ainda quando depois de sentar no sofá, as almofadas ficam amassadas e as afofamos e as colocamos de volta no seu devido lugar; os livros começam a cair da prateleira e os endireitamos; a poeira depositada sobre tudo e a retiramos com um pano. São exemplos que mostram relações onde as ações das pessoas tentam conter os processos entrópicos e buscam repor a ordem. Essas escolhas de momentos são o final de um processo, que acaba quando o objeto é destruído ou quando sai dos limites da casa como lixo. Ao andar pela minha casa, e ao fotografar e experimentar com documentos de outras casas, se revelam para mim uma tensão relacional com o lugar e as tentativas de resistir, desviar e comparar sinais de bagunça e de ordem, de destruição e de boa organização, como tentativas de conter a entropia.

Portanto, experimento uma diversidade de tentativas e errâncias com os documentos fotográficos. O caminho me leva ao desvio, a repensar minhas práticas e hábitos domésticos. Havia uma premissa, não dita, de que existe uma normalidade doméstica. Mas as diversidades e semelhanças das fotos acabam provocando em mim questionamentos.

É com grande prazer que posso rasgar meus cadernos velhos e sujar uma superfície com poeira, com o meio para pôr em movimento as mudanças em minha casa e em mim. Se isto é um desvio, estou desviando da normalidade doméstica ou

da cultura? Quero negar seu valor ou declarar a morte do quadro que virou pó? Estes pequenos gestos que são também destrutivos expressam momentos de liberdade pessoal, de livração de certa bagagem do passado para viver mais levemente na casa. Levo esta bagagem (mais leve agora) da experiência neste contexto através do qual posso questionar outro peso do passado mais ligado à arte: o que sobrou de dúvidas formais ou processuais, das quais preciso me desviar ou me apropriar como procedimento através da experimentação. Neste capítulo, há a apresentação de tentativas de desviar da ordem de modelos da arte, de formas e gêneros tradicionais, que, por vezes, permanecem como resíduos em meu trabalho, ou que, mesmo deslocados fora de seu tempo na história da arte, quero pôr em obra. Tento criar táticas de desvio da ordem ortogonal e tectônica;¹ limpeza reducionista formal; clareza visual e de formas fixas que criam uma unidade fechada à potência de relações ambientais e sociais, seguidas por um *objeto reconstruído*, com um desejo emergente de um contato mais direto com o público (aproximando as atitudes *Neoconcretas* da artista brasileira Lygia Clark), ou ainda criando contatos visuais e materiais nas *reconstruções* através de ritmos materiais e texturas. A tática do desvio toma forma da inserção de ruídos em propostas fotográficas ou tridimensionais. O desvio é visto sob vários enfoques como *détournement*, ou pelos elementos entrópicos, ou como o informe e o *anti form*.² E, ainda por vezes, pelos sinais de destruição.

2.1 Como dispor o retrato da normalidade doméstica?

Durante a fase da pesquisa de campo, visitei a casa de Sá, pedi que ela fotografasse os arranjos de móveis em qualquer peça da casa. Ela tirou duas fotos de duas camas e um armário no quarto do filho de dois pontos de vista. Quando perguntei por que arranjou assim, ela disse “para ter cara de quarto”. Esta frase ficou na minha cabeça, porque indicou sua preocupação com a imagem do quarto, como se fosse o retrato de uma pessoa, mesmo nesta peça íntima que poucas pessoas entram, a consciência de estar tirando a imagem do quarto implica seu potencial de tornar pública esta informação. Sá tinha sua própria imagem mental do que seja um quarto normal e bem organizado.

1 Aqui nos referimos à horizontalidade e verticalidade da arquitetura – ou seja “tectônico”. A utilização da projeção ortogonal cartesiana que serve para projetar casas e outras formas de arquitetura por meio de plantas baixas e modelos tridimensionais – ou maquetes. Estas ordens parecem ser ligadas diretamente com a nossa percepção e noção de uma casa “bem organizada”, bem como remetem aos formatos de imagens retangulares.

2 No ensaio, “*Anti Form*” Robert Morris discute e critica o “bem construído”, que discutiremos na página 113. Ver MORRIS, Robert. “*Anti Form*” In. MORRIS, Robert. *Continuous project altered daily. The writings of Robert Morris*. Cambridge: MIT Press, 1995, pp. 41-49.



Figura 38

Surgiu o trabalho, *Cara de quarto* (2005, fig.38). Apropriei-me de dois documentos fotográficos tirados por Sá. Foi utilizado um *software* para posicionar dois registros do mesmo quarto de dois pontos de vista, na tela do monitor do meu computador. Uma das imagens preenche a tela do monitor e a outra foi posicionada na disposição da “cara”, ou da cabeça, isto é, no travesseiro da cama que aparece na primeira imagem, de tal forma que parece sobreposta ao travesseiro.

As fotos apresentam os dois pontos de vista de um quarto normal, ao contrário de minha montagem virtual que apresenta uma outra ordem da imagem – uma sobreposição. O que queria fazer era adicionar mais um potencial de ordenar as duas imagens virtuais sobrepostas na tela do computador. Isto permite uma sobreposição de imagens que afirmam ser imagens pela falta de continuidade, ocasionada pela interrupção da sobreposição da imagem na *Cara do quarto*. Esta ordem virtual da disposição é um contraponto à disposição concreta de móveis no quarto, ao qual a imagem se refere enquanto documento. Queria colocar em obra com este estudo o que vi nas *reconstruções*, onde acontecem processos simultâneos mais concretos, como a queda da poeira ou a articulação de objetos diversos.

Numa *reconstrução tridimensional*, *Porta-papel toalha – Easy Off* (2005-2006)³, há uma multiplicidade de processos acontecendo, pois esse objeto apresenta uma imagem (impressão-grafia) e uma estrutura tridimensional, bem como apresenta índices de um processo de limpeza de uma panela, sob forma de manchas no rolo de papel toalha – duas ordens espaciais bi- e tridimensional, ou seja, é uma mistura de imagem e estrutura. Queria mostrar a mistura de coisas e de processos diversos que acontecem numa casa, sinais dos movimentos relacionais entre a ordem e bagunça que poderiam descrever ou implicar nas práticas de seu espaço. Nesta época, não tive muita experiência com o uso de imagens fotográficas ou modos de dispor, justapor, sobrepor ou montar, portanto decidi experimentar com dois modos de montagem da imagem digital na tela (o que não requer muito conhecimento de *software*): esta montagem sobreposta e outra justaposta, que discutimos a seguir. Este último estudo possibilitou comparar imagens de casas diversas.



Figura 39



Figura 40

Na exposição no Santander Cultural em Porto Alegre, *Mostra Cultural, É Hoje na Arte Brasileira Contemporânea, Coleção Gilberto Chateaubriand MAM* (2006), foi apresentado um trabalho da artista brasileira Sara Ramo que consiste de um díptico de fotografias justapostas em *Como aprender o que acontece na normalidade das coisas 1* de 2002. Na imagem, (fig. 39) vemos o espaço íntimo de um banheiro bem ‘normal’ de qualquer casa ou apartamento brasileiro de classe média. À direita, a artista desviou desta normalidade doméstica e montou a cena para uma segunda tomada fotográfica (fig. 40) onde todo o conteúdo dos armários do banheiro foi retirado e arrumado no chão como *display* de um excesso até então invisível, e por cima do vaso, da pia, da prateleira – garrafas, toalhas, materiais de limpeza, cremes, xampus tornam o espaço inútil.

Esta apresentação das duas imagens mostra dois modos possíveis de ordenar

³ Este trabalho será discutido mais adiante neste capítulo.

os objetos no banheiro, bem como apresenta as imagens justapostas, implicando um antes e depois. Os procedimentos da artista são claros. Primeiro, ela fotografa o banheiro assim como esperamos vê-lo normalmente, quase um modelo de normalidade (indicado pelo título). É um modelo de bom exemplo para fins comparativos da vida normal doméstica – está limpo, as coisas estão no lugar certo. Depois, para a segunda tomada, Ramo retira tudo dos armários e coloca no chão, o que não é algo normal para o uso ou higiene, então constitui um desvio da normalidade. Entretanto, não podemos dizer se a artista (ou o curador) da exposição está desviando, também, dos modelos fornecidos pelas formas artísticas tradicionais, pois as imagens estão apresentadas em molduras brancas, o que pode ser um acréscimo não intencionado pelo artista,⁴ lembrando que as fotos pertencem à coleção do Gilberto Chateaubriand. Pela adição da moldura seu trabalho acaba apresentando um modelo convencional da arte sem um enfoque irônico ou outro índice que revela como o enquadramento normatiza seu conteúdo de excesso de produtos consumidos, guardados no banheiro, na casa ou em apartamento particular. O acréscimo da moldura e do vidro sugere um sistema de artes que diminui e isola um conteúdo subversivo que a imagem pode apresentar. Pois, o vidro nos deixa ver, mas não tocar. Como na *reconstrução tridimensional, Re-enquadramento de varredura* (2006), vemos que a

moldura pode ser utilizada como dispositivo de apresentação mostrando o re-enquadramento contextual de uma mensagem que modifica seu sentido. No meu trabalho, intitulado *Três ordens* (2005, fig. 41), uma tática de reenquadramento utilizada é invisível se olharmos para as bordas visuais da imagem fotográfica. “dentro” deste continente imagético da



Figura 41

tela do monitor, dois documentos fotográficos foram justapostas, imagens de camas dos quartos das colaboradoras desta pesquisa. A imagem da cama vermelha bem

4 Suspeitamos que a moldura não tenha sido uma elaboração da artista, porque a moldura não foi incluída nas imagens do catálogo, o que significa que a moldura e vidro não são considerados constituintes do trabalho. Ver: *Mostra Cultural, É Hoje na arte brasileira contemporânea, coleção Gilberto Chateaubriand MAM*, Santander Cultural, Porto Alegre, 2006, catálogo.

– cuidada, lisa, brilhosa e luxuosa sugere um *modelo fotográfico* da boa ordem doméstica. A cama vermelha exibe clareza geométrica do trapezóide. Esta imagem é justaposta à imagem de uma cama bagunçada, cheia de ângulos, materiais moles num tumulto de roupas espalhadas que escondem a estrutura geométrica, sólida e bem-construída da cama de madeira. Apresentam-se duas possíveis ordens das práticas domésticas de organização, o que sugere que ambos são normais. Isto difere em Ramo porque ela mostra o banheiro, onde a segunda tomada é uma cena montada or ela e não normal, pois não se refere mais ao contexto, embora o que ela queira se referir seja à normalidade do excesso consumista, o que não é necessariamente visível numa casa. Em Ramo, o caráter encenado fornece indícios de que a imagem fotográfica nos afasta de um registro fiel da realidade pelos artifícios de montagem do quarto e o arranjo da cena antes da tomada da segunda imagem. Revela o esforço que Ramo exerceu em mudar todos aqueles objetos de um lugar para outro.

Este esforço remete à noção de um “sistema gestual”⁵ tradicional em Jean Baudrillard no qual as relações com os objetos domésticos, no passado, eram mais diretamente ligadas com a mão, à extensão do braço e ao esforço gasto pelos músculos, onde a “funcionalidade [é] multiplicada pela quantidade de energia liberta.”⁶ Hoje, nossa realidade tecnológica e automatizada nos afasta de contatos mais diretos com os objetos que usamos. Este afastamento do real em meu trabalho se apresenta pela “moldura” imagética próxima às bordas, enquadrando o encontro entre o monitor e a curva do vidro do *display*. Pois foi neste *display* que as imagens foram montadas temporariamente, para a tomada fotográfica da tela, então como em Ramo, também há a montagem de uma cena pré-tomada, mas da justaposição virtual das fotos na tela, e não a redistribuição concreta dos objetos representados pela imagem. A inclusão de índices do monitor nas bordas, faz com que o recorte fotográfico revele um contêiner de imagens, e indica as condições de formação da imagem como fotografia do *display* do monitor onde a disposição das duas imagens das camas foi juntada e não existe mais.⁷

A imagem em meu trabalho nos afasta do contexto porque as duas imagens justapostas na tela são vistas por meio de uma re-fotografia. “Dentro” deste recorte re-fotográfico, também há indícios de um “sistema gestual” tradicional nas duas imagens – de um fazer da cama e um não fazer da cama completamente empilhada

5 BAUDRILLARD, 1996, p. 47

6 Ibid., p. 48. (*Tradução nossa.*)

7 Aqui nós nos referimos a François Soulages, que descreve uma qualidade da irreversibilidade da imagem fotográfica que se forma por meio da matriz. Usamos a máquina digital sem matriz, mas nossa tomada recorta aquilo que aparece temporariamente disposto na tela do computador, então a tomada é irreversível porque a disposição das imagens na tela não foi guardada na memória do CPU, ver também: SOULAGES, François. “A Fotograficidade” In. *Porto Arte*, vol. 13, no. 22, 2006, p. 17-36.

que remete às idéias de fazer esforço e não fazer esforço – ou ainda de esforçar-se demasiadamente causando um desgaste maior em fazer a bagunça.⁸ A “moldura” imagética nos revela a nossa distância destes afazeres domésticos re-fotografados, e talvez indique nossa distância de um fazer com as mãos, sugerindo o que Jean Baudrillard chama o “sistema gestual de controle”.⁹ Este trata das relações menos diretas que se instauram em nossos contatos com os objetos de uso hoje, que não são mais aquelas como o gesto de fazer a cama com as próprias mãos, e isto implica um deslocamento para relações que surgem da “abstração de fontes de energia”,¹⁰ que começam a não pertencer mais à cena doméstica com a automatização e outras tecnologias. A re-fotografia nos desloca para o contexto da imagem localizada num quase não-lugar¹¹ do computador, faz o contexto doméstico mais remoto, como um controle remoto. No uso de objetos tecnológicos sentimos menos a energia gasta pelo próprio corpo, enquanto a energia gasta por outras fontes de energia – eletricidade, petróleo – é multiplicada, embora não notemos o desgaste entrópico das reservas de energia,¹² porque a energia é “produzida” por um poder abstraído da cena doméstica e é visível somente por meio de um contato mínimo de um botão, a virada de um interruptor, a virada de uma chave. Tarefas múltiplas são feitas quase sem mexer o corpo, só pelos dedos.¹³ Como já dissemos, um dos indícios deste afastamento da realidade concreta na re-fotografia das imagens do quartos é a “moldura”, conseqüência da tática de enquadramento incluindo um detalhe do monitor. Mas há outros indícios que revelam primeiro que estamos olhando uma realidade mais distanciada. Há interferências na imagem que põem em questão sua ordem tectônica e retangular, se referindo ao enquadramento convencional de uma imagem impressa que normalmente é retangular e plana. Nesse sentido posso falar de um modelo convencional de apresentação da maioria das imagens que vemos – planas e retangulares.

8 Em meu trabalho notamos que nenhuma ordem de organização das fotos é desvio da normalidade doméstica, pois sabemos que a cama bagunçada é somente uma etapa do processo de retirar tudo do armário depois do inverno em Pelotas quando tudo fica mofado.

9 Ibid., p. 47.

10 Ibid..

11 Aqui me refiro ao conceito de “não-lugar” em Marc Augé, espaços transitórios como estações de ônibus ou supermercados onde os contatos entre as pessoas são transitórios, o que impossibilita o estabelecimento de um lugar. Um lugar implica a existência de uma história ou memória que permanece e é conectado a este lugar, como uma casa. Falamos que o computador é um “quase” não-lugar porque estamos falando da máquina situada em minha casa e mesmo que as imagens são projetadas como luz, esta luz está em minha casa. Ver: AUGÉ, Marc. *Não-lugares. Uma introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papyrus, 1994.

12 Sobre a questão de entropia e desgaste de energia, ver também: SMITHSON, Robert. “Entropy made visible” In. FLAM, Jack. (ed.). *The collected writings*. Berkeley: UCLA Press, 1996, p. 301-309.

13 Este afastamento é visto nas relações humanas, como por exemplo, a redução da fala entre jogadores de videogames onde a conversa se resume em comentários como “quantos homens você matou?” (*How many kills did you make?*), associados ao sistema de pontos do jogo.



Figura 42

Nosso computador já é velho, obsoleto, quase ultrapassado. Hoje o *design* contemporâneo tende para a limpeza formal e retangular da tela plana e não o *display* arredondado que distorce a clareza ortogonal das imagens (fig. 42). A preferência para a ordem mais reta, organizada por uma lógica tectônica já foi notada

nos valores da boa organização nas casas que visitei: a valorização da vertical, da horizontal e de ângulos retos percebidos inclusive em frases como “endireitar” a casa, que em inglês é *straighten up*, verbo usado para dizer “limpar a bagunça”, no sentido de “arrumar a casa”. *Straighthen up* também indica “endireitar a postura do corpo”, “sentar direito na mesa”. Na faxina, “erguemos” os livros para a vertical na estante; ajeitamos o ângulo do quadro torto na parede – esses gestos indicam os valores do bem organizado, observados nas visitas e presentes nas minhas anotações. Indica o que é visto como preferível e melhor em relação a outras *disposições* possíveis que apresentam uma diversidade maior de ângulos, como na foto da “bagunça”.

2.1.1 Do ruído no contexto da imagem a distância do contexto doméstico: re-fotografias

Outro ruído que colocamos nesta imagem, acidentalmente, advém de a re-fotografia do monitor fazer com que a superfície convexa do vidro do monitor distorça a retangularidade das bordas visuais das duas imagens projetadas na tela (fig.41, p.92) e crie um efeito de *moiré*.¹⁴ Estas distorções curvas e sinuosas que são consequência da re-fotografia do *display* criam desvios da imagem fotográfica retangular e “limpa”, sem ruídos visuais. A “interferência” no meio de comunicação, ou seja, o “ruído” informacional constitui um elemento entrópico, (em outras palavras, uma quantidade do acaso), potencialmente revelando que o método de formação da imagem é uma potência a desordenar e distanciar nossa percepção de uma realidade palpável, que foi deslocada para o espaço da imagem. Se o *moiré* é um efeito gráfico de linhas

14 O *moiré* consiste de linhas sinuosas que aparecem na imagem a partir da sobreposição ou cruzamento de dois retículos ou *grids* de imagens que são posicionados, um em relação ao outro, sem ângulo reto e não alinhados.

sinuosas que aparecem na imagem, essas surgem do cruzamento da imagem numérica do recorte fotográfica digital, do CPU, e da imagem formada pelos pontos-píxeis no *display* – os quais remetem aos transmissores concretos de máquinas que constroem e apresentam as imagens tecnológicas (ou tecno-imagens). O *moiré* é o residual desse cruzamento de processamentos de imagens que sobrepõe pelo menos duas tramas ou retículos com ângulos diferentes. Isso acontece devido às condições digitais de formação da imagem e da re-fotografia que sobrepõe as tramas. Desde que o *moiré*, nas artes gráficas, é considerado uma “interferência óptica indesejável produzida por superposição dos pontos de retículas”,¹⁵ um ruído informacional e erro, tal procedimento pode ser considerado aqui como mais uma desordem na imagem.

A re-fotografia é um procedimento de apropriação da imagem cada vez mais visível na produção artística nos anos 80 nos EUA, como no trabalho de Richard Prince que apropria e reelabora imagens fotográficas publicitárias, ou em Sherrie Levine que “re-fotografa” as imagens de autores canônicos da fotografia moderna ou da contemporaneidade. A apropriação de imagens fotográficas (mas não a re-fotografia) também está presente nos anos setenta na *Arte Conceitual* e no *Superrealismo* e, desde o início dos anos sessenta, nos “*Combines*” de Robert Rauschenberg e na *Arte Pop*.

O procedimento da re-fotografia que utilizo é uma apropriação do procedimento desenvolvido pela artista norte-americana Sherrie Levine que, nos anos 80, fotografa imagens produzidas por outros autores. Levine apropriou-se das imagens de fotógrafos modernos efetuando fotografias diretas do objeto foto, ou seja, tirando fotos das cópias impressas de fotografias modernas bem-conhecidas em *After Edward Weston* (1981) ou *After Walker Evans*, levantando questões de autoria e recontextualização da imagem. Entretanto, em meu trabalho, a questão de autoria não se levanta *na obra* uma vez que a re-fotografia é feita a partir de documentos fotográficos de colaboradores cujas imagens são desconhecidas. O ato de tomar a imagem do outro, em Levine, sugere ironicamente o deslocamento temporal da imagem, e, portanto, o artista utiliza a palavra *after*¹⁶ ou *Depois Edward Weston*, em seus títulos.

Em meu trabalho, a re-fotografia também é um fazer fotográfico de fotos que não são de minha autoria. O deslocamento provocado em meu trabalho é mais espacial, e se dá em termos de um afastamento de nossa percepção do contexto concreto doméstico. Essa realidade é vista somente através de várias “sobreposições”, ou melhor, recontextualizações da imagem. Não são imagens de segunda geração como

15 MOIRÉ. In: *HOUAISS dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetivo, s/d. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=moir%E9&stipe=k>>. Acesso em: 07 out. 2006.

16 A palavra “*after*,” no contexto do título, também significa que a re-fotografia de Levine foi “influenciada” pelo autor original, ou “no estilo” de Edward Weston, (esta talvez seja uma interpretação mais fiel à intenção do artista).

na *Arte Pop* ou no *Superrealismo*, mas diria de terceira, quarta ou mais gerações, devido ao fato de que temos primeiro, uma imagem numérica, segundo, uma imagem documental no *download*, depois, sua disposição justaposta no *display* que é, depois, re-fotografada e ainda impressa como recorte de vinil.¹⁷ No mínimo a re-fotografia nos distancia da primeira tomada que é a reapresentação de uma realidade, então a segunda tomada dessa é a apresentação de uma reapresentação da realidade. Essa nos leva a nos distanciarmos do lugar da formação das imagens,¹⁸ na casa da Lila e da Eliça. Existe um distanciamento temporal que não é tão direto como em Levine, considerando que qualquer imagem indicial (cuja imagem é reconhecível enquanto referência de um contexto específico, como a casa) é um “traço de um estado anterior do mundo”.¹⁹ Em relação à recontextualização das imagens pela re-fotografia, acontece uma sobreposição de três contextos temporais: o primeiro referencial do virtual (um passado mais distante dos traços do real doméstico, projetados no *display*); a segunda imagem referencial que contém a primeira (a imagem fotográfica do monitor do computador) e a imagem impressa na mão – (presença tátil de dois passados). Constata-se uma acumulação de dados, uma quantidade de desordem no nível das sobreposições da imagem.

A Teoria da Informação não se refere a uma *qualidade formal* de agrupamentos e arranjos de coisas e materiais, mas à *quantidade*²⁰ de informação apresentada – isto é, a quantidade de objetos (concretos ou imaginários) dispostos para o olhar, o que podemos pensar como um tipo de *display* de informações. Ao aproximar essa poética à realidade doméstica, percebo a sobreposição entrópica visual em que se apresenta o mundo cheio de incertezas, não somente como futuro, mas como presença excessiva de imagens diversas que podem ser contraditórias, polivalentes,

17 Esta imagem foi apresentada sob forma de recorte de vinil numa exposição “itinerante” nas janelas de ônibus de Pelotas em maio de 2006, chamada *Icônico para viagem*. Participaram dela 40 outros artistas locais.

18 A idéia de “lugar da formação” da imagem fotográfica refere-se ao texto do crítico francês François Soulages, *A Fotograficidade*, no qual é discutido métodos para analisar a imagem fotográfica em relação às intenções do artista. Ele conclui que é nas “condições de formação da imagem” com ou sem matriz (negativo) que precisamos prestar atenção. Desde que estou trabalhando com a *disposição*, que implica o lugar, penso essas “condições de formação da imagem” ou ainda, as condições de formação da obra, em função do lugar onde acontece ou aparece, porque uma foto somente existe em relação a um lugar fotografado que é um *estar* no mundo concreto, mesmo que seja transitório. Em *Três ordens* a cena da tomada fotográfica aparece concretamente na tela do computador em termos de pontos de luz do monitor que tem materialidade e cuja função é de transmitir e projetar energia-luz (cor-luz) sob forma de píxeis – os pequenos pontos luminosos que formam a imagem no *display* do monitor. A tela do computador é o lugar-*estar* da imagem que foi re-fotografada em *Três ordens*. Sobre a questão das condições de formação da imagem, ver também SOULAGES, François. “A Fotograficidade”. In. *Porto Arte*. v.13, no. 22, 2006, p. 17-36.

19 BURGIN, Victor. *apud* Canadian Center for Architecture, 2007. Resenha de exposição *Voyage to Italy*. Disponível em: < <http://www.cca.qc.ca/pages/Niveau3.asp?page=burgin&lang=eng> > Acesso em: 01 jan. 2009.

20 ECO, 1988, p. 130

mas co-existem. Neste sentido, as *reconstruções* tridimensionais têm um alto grau de desordem por serem objetos feitos de outros objetos, gerando a ambigüidade de informações ruidosas,²¹ assim como *Três Ordens* e *Cara de Quarto* são imagens feitas de outras imagens; tipos de objetos feitos de outros objetos, gerando uma desordem informativa, e, portanto, *entropia* no sentido de sua capacidade de transmitir uma mensagem clara.

2.2 Circular o contexto

2.2.1 Rítmicos orgânicos, tessituras, contexturas, uma textura doméstica

Este distanciamento provocado potencialmente pelo uso da imagem perturbou-me inicialmente, porque contrariava a concretude e contingência contextual das *reconstruções tridimensionais*. Nos objetos, procuro elaborar uma materialidade e textura concretas. Os materiais criam contatos visuais *entre os objetos-sobras* que configuram o *objeto reconstruído*. A utilização de madeira e seus derivados tece relações visuais e táteis pelas texturas associadas ao grão e à rugosidade da madeira e do papel que reverbera e circula de uma *reconstrução* para outra e entre as partes pela afinidade material criando uma “contextura” que se refere ao “modo como estão interligadas as partes de um todo”,²² o que, em meu trabalho, está relacionado ao modo que as texturas materiais unificam o contexto doméstico, como um corpo orgânico e tátil. A impressão gráfica é meio para efetuar contatos concretos entre superfícies, por exemplo, entre um rolo de papel toalha, uma panela suja, e meu gesto de limpar a panela/manchar o papel, revelando rugas e vínculos pela mancha que também torna visível a textura impressa a seco e picotada na superfície do papel para aumentar absorvência. Contatos entre objetos comuns e minha mão remetem aos atos da rotina diária doméstica, embora o modo de contato não seja explicitado cotidianamente. A mancha imprecisa de sujeira com contornos abertos e informes entra na fibra numa situação de “pura contingência” do líquido e papel que mantêm uma figuração clara,²³ como se a

21 O ruído é um elemento de desordem informativa que dificulta a comunicação de uma mensagem. Ver: ECO, 1988, p. 141.

22 CONTEXTURA. In: *HOUAISS dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetivo, s/d. Disponível em: < <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=contextura&styp=k> >. Acesso em: 05 out. 2008.

23 DIDI-HUBERMAN, Georges. “L’Indice de la plaie absente. Monographie d’une tache”. *Le Secret. Traverses / 30-31. Revue*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1983. p. 153-154.

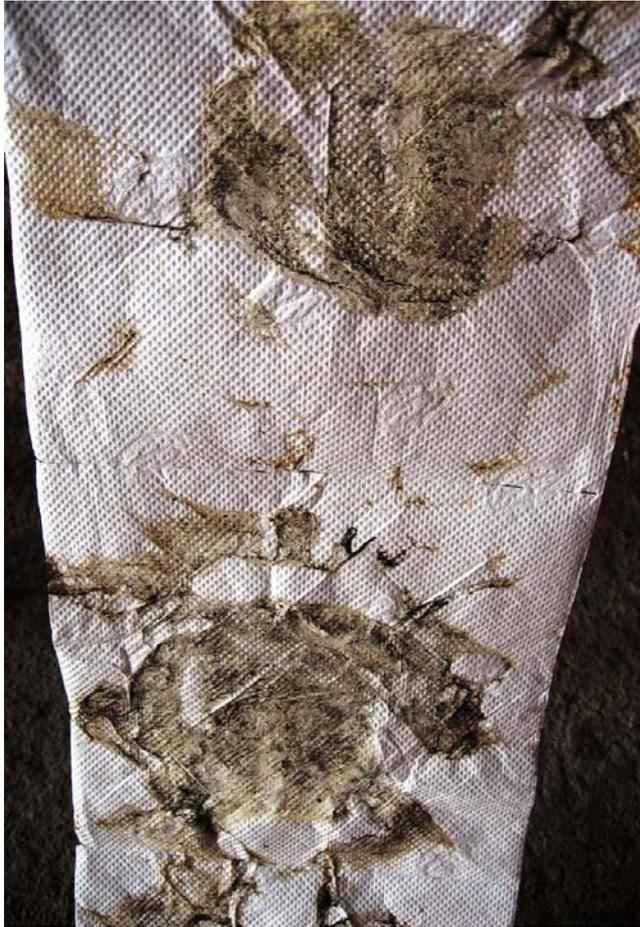


Figura 43

mancha ficasse parada na área intersticial entre sua absorção e permanência na superfície do papel toalha (fig. 43). Quando filósofo francês Georges Didi-Huberman escreveu sobre esta “pura contingência” de outra mancha num tecido, percebi uma semelhança em meu trabalho, embora não haja trama visível no papel toalha industrial, que geralmente tem um relevo picotado e padrão decorativo impresso a seco na superfície do papel, internamente há uma estrutura homogênea de fibras, devido ao processamento industrial. Meu gesto foi um dos agentes do encontro entre a panela suja e o papel, preparando a cena das contingências de aparecimento da

mancha. O fato de a mancha não revelar seu lugar de formação é interpretado por Didi-Huberman como o “segredo” de seu aparecimento na superfície. As manchas em meu trabalho aparecem e, ao mesmo tempo, sugerem seu próprio desaparecimento. Ao manchar e enrugar o papel, a textura orgânica aparece, destruindo a ordem padrão do papel industrial onde se imprime a mancha irregular que escurece mais as rugas e dobras do papel. A mancha traz para a superfície traços de uma memória orgânica e material do papel que enfatiza sua fragilidade meio gasta e suja, e aponta para sua condição existencial de efemeridade pendurada no porta papel toalha.

Se existe algo embaixo ou dentro dos materiais, nos encontros, entradas e saídas das superfícies, não é segredo. Ritmos visíveis e materiais enfatizam sua estrutura orgânica. *A disposição incerta de placas* de madeira que, falam do desaparecimento de práticas de fazer a goiabada em casa por meio de tampas de caixa de goiabada. No nível material, falam outra língua do desaparecimento atravessando o plano horizontal na medida em que tecem a superfície da tábua cortada e deslizam para baixo e para dentro da estrutura em *Reconstruindo a estante da Lila*, que também tornam indistintas as relações abstratas entre o dentro e o fora, confundindo o espaço de relação social de gestos domésticos de pôr e retirar um objeto guardado. Como se pode guardar o objeto se permanece ao ar livre



Figura 44

e sem porta e nem gaveta para proteger o conteúdo da *estante reconstruída* dos acasos da poeira ambiental (fig. 44).

Uma definição de *textura* é a “união íntima das partes de um corpo, contextura”²⁴ Etimologicamente, a palavra *textura* também se relaciona ao verbo *tecer* e à palavra *tessitura*, (sinônimo de contextura). O termo *tessitura* é aplicado na área da composição musical e significa, “modo como estão interligadas as partes de um todo; organização”.²⁵ Uma acepção de 1881 relaciona *tessitura* ao “modo de dispor ou

ordenar”.²⁶ A interligação das partes das *reconstruções*, portanto, reúne vários modos de unificar o todo num corpo, relacionando objetos através de uma ligação “íntima” de texturas materiais e orgânicas, e através de sua *disposição* que reconfigura os *objetos-sobras* como um *corpo reconstruído*. A raiz latina de *tessitura*, “*tessere*”, sugere outro



Figura 45

modo de ligação através de “tecer, [...] entrelaçar; construir sobrepondo ou entrelaçando” que se apresenta na *reconstrução da estante*, nas pranchetas que tecem os sulcos esvaziados na madeira em cima ou são empilhadas em baixo.

No nível mais íntimo do corpo material, a presença dos veios da madeira cria fluxos e contexturas que circulam silenciosamente nos objetos de madeira; nas fibras lenhosas de celulose, no grão de

uma prancha velha; na casca de um galho, ou nas manchas de água num bloco (fig.45). Este aspecto circulatório da textura é material e literal. A textura visual e concreta do grão (as listras ou veias escuras) é resíduo do sistema vascular da árvore que consiste do *floema* e *xilema* o qual podemos ver nas tampas das caixas de goiabada

24 TEXTURA. In: *HOUAISS dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetivo, s/d. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=textura&styp=k>> Acesso em: 05 out. 2008.

25 TESSITURA In: *HOUAISS dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetivo, s/d. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=tessitura&styp=k>> Acesso em: 05 out. 2008.

26 Ibid.

na parte superior da *estante* (fig. 45). Parte deste sistema é o *xilema* que conduz água e minerais das raízes ao longo do tronco para a parte aérea da planta e, o outro, é o *floema* que conduz açúcares²⁷ “formando um sistema contínuo que percorre toda a planta”.²⁸ A textura é criada pela circulação de seiva visível, num recorte horizontal do tronco, nos “anéis de crescimento”:

Através desta formação contínua de camadas de xilema e floema, os troncos de árvores aumentam seus diâmetros enquanto aumentam sua altura. Enquanto crescem, estação após estação, o novo xilema pode formar camadas visíveis de crescimento [mais escuras], ou anéis, cada estação de crescimento deixando seu traço, de tal forma que a idade da árvore pode ser estimada através de contar o número de anéis de crescimento em uma parte perto de sua base.²⁹

A árvore deixa uma memória tracejada de seu próprio crescimento que é visível na textura listrada de pranchetas ou pelo modo com que a água mancha a estrutura de um bloco de madeira. As formas múltiplas da madeira, apropriadas do contexto para as *reconstruções*, instauram relações orgânicas literais internas e externas unificando um objeto ao outro. Através da contextura de suas superfícies, o grão, a rugosidade, a mancha, e pelo tempo da árvore que grava seus veios no grão, uma impressão física do tempo em fluxo, as marcas de circulação e crescimento vegetal. De um lado, as *sobras de madeira* mostram um tempo quase gasto, não durável, do outro, os ritmos orgânicos sugerem movimentos imperceptíveis. As texturas e manchas das superfícies envelhecidas, sujas e danificadas, da árvore, madeira, papel e poeira, implicam em mudanças de estado do mesmo material que, por sua vez, implicam conexões com as práticas domésticas contingentes. Indicam não um ciclo, mas circulações internas e externas que passam de uma parte para outra da *reconstrução* e entre trabalhos. Incorporam-se as possíveis transformações materiais da árvore que localizei no contexto doméstico. Por vezes, no mesmo objeto, a matéria se desloca do contexto biológico para o industrial, da árvore para o galho, para a prancha, para a polpa triturada do papel, até sua forma pulverizada das cinzas de fogão à lenha.

Quando pensei que a elaboração de *Reconstruindo a estante da Lila*

27 CURTIS, Helena. *Biology*. 2nd Edition. New York: Worth Publishers, 1976, p. 344.

28 XILEMA In: *HOUAISS dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetivo, s/d. Disponível em: < <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=xilema&styp=k> > Acesso em: 06 out. 2008.

29 CURTIS, op. cit., p. 475.

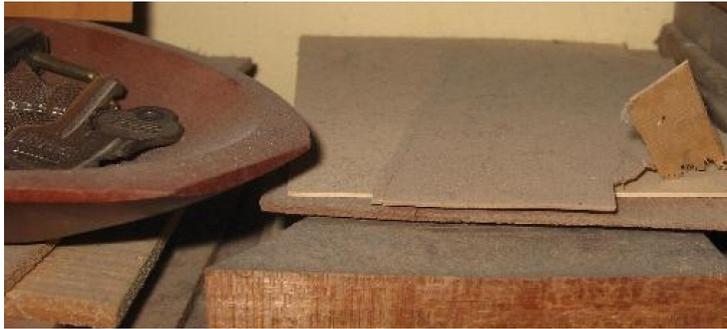


Figura 46

fisicamente na casa, neste espaço de encontro entre os objetos e os gestos das práticas domésticas (pois, nem era um objeto útil!). No entanto, tornou-se objeto das práticas habituais e contingências da casa, e aquela poeira me irritou.



Figura 47

da poeira que acumulava diariamente, para facilitar minha rotina. Cobrir as costas de um sofá ou poltrona com um cobertor é uma prática comum de proteger e preservar o *móvel* contra a poeira. É um ato de embrulhar um corpo orgânico nas cobertas e fazer um pequeno recorte no mundo material que, simbolicamente, isola o corpo do fluxo temporal que a acumulação de pó materializa. Nesta relação ordinária de um gesto de cuidar existe um encontro com o ambiente e a impossibilidade de prevenir a queda da poeira. Remete também às preocupações de retirar o pó para o aconchego das pessoas que habitam e visitam o lar. Michel Maffesoli vê o objeto como um ponto de contato, que mistura o social e o natural, em que suas classificações separadas se misturam nas múltiplas conexões que o objeto possibilita como interface social:

o que incita o homem a participar na unidade dos mundos espiritual e material, a viver a organicidade das coisas. Em suma, a ultrapassar a dicotomia, demasiado estrita, que se tem o hábito de estabelecer entre as palavras e as coisas, de um lado, as pessoas entre elas, de outro. Assim compreendido como interface entre o ambiente natural e o ambiente social, o objeto é signo da multiplicidade.³⁰

30 MAFESSOLI, op. cit., p. 284.

Os gestos mais corriqueiros são sinais das relações que tracejamos com as coisas, com as pessoas e com os ritmos e rotinas que inventamos em relação à poeira que cai continuamente. Este gesto de prevenção cuidou de um objeto que não foi elaborado para integrar-se nos objetos da minha casa, mas acabou incorporando-se nas práticas do contexto e no lugar onde se enquadram minhas próprias relações habituais. Reconstruí a estante da Lila com a intenção de desviar do modelo de um móvel tradicional e pesado, sem



Figura 48

colocar portas ou gavetas para guardar os objetos e afastá-los da poeira. Mesmo assim, quando comecei a conviver com o objeto, a relação entre o objeto e eu deu um passo para trás. Um objeto não existe num vácuo de tempo ideal, mas entra no espaço de movimento e passagem das coisas e pessoas. A poeira ambiental me provocou. Mas, enquanto material de trabalho, a poeira doméstica provou não ser muito viável para as reconstruções que são portáteis, apresentadas em outros lugares, demonstrando os sinais frágeis da queda lenta e uniforme deste material. Como os veios e o grão da madeira, a poeira revela uma temporalidade resultado de acúmulo lento do tempo, marcado pelos graus de espessura de seu cobertor. O ritmo da

limpeza do pó sincroniza-se ao ritmo da queda surgindo relações que cruzam os ritmos das práticas de faxina com a temporalidade da queda da poeira, uma relação orgânica com o espaço de onde pode emergir a hora marcada da faxina. Esta relação contingente entre as práticas de limpeza e o tempo (e o clima ambiental) acontece, por exemplo, quando marco quanto tempo tenho para pendurar as roupas no varal e olho para as nuvens, desejando detectar sinais previsíveis da chuva que pode vir ou não (com grande probabilidade no inverno pelotense).

Outra maneira para marcar o tempo na casa é o relógio. Este relógio analógico também apresenta um modo de marcar um tempo social, e não orgânico e vivo como os círculos concêntricos do xilema num tronco, que marcam seus ciclos de crescimento. O tempo da árvore não é ajustável, anda, circula e atravessa estações que são marcadas pelo próprio sangue vegetal em seu corpo. Este não é um tempo reversível como a mão do relógio analógico. Removi este relógio analógico da parede da cozinha, já com uma camada fina de graxa e respingos acumulados na sua face acrílica, devido aos vapores que circulavam no ar durante o cozimento diário, até o ponto em que os acasos do local comprometem a função do relógio analógico de marcar o tempo, com um movimento circular dividido em 24 horas, intervalos para cada dia (fig. 48).

Para experimentar outro tipo de poeira, decidi tentar o derivado de madeira que já fazia parte da rotina de inverno de aquecer a cozinha e a sala. Coloquei cinzas do fogão à lenha dentro do relógio analógico (cujas mãos também apontam para um modelo do mundo mecânico ultrapassado). Ao *reconstruir o relógio*, por meio de retirar a tampa plástica e inserir as cinzas, estes *materiais-sobras* queimadas são reaproveitados novamente. Desviei as cinzas do lugar de formação (o fogão à lenha). Ao deslocar as cinzas do fogão à lenha diretamente associado às práticas de produzir calor no lar e de cozinhar, se perde a relação direta do material que também é signo da transformação derradeira da árvore pulverizada pelo fogo. A inserção das cinzas no fundo do relógio plástico *reenquadra o pó* e neste contexto (no relógio) é sujeira e impedimento para as mãos do relógio que ainda andam aleatoriamente. Apresentado no relógio, as cinzas poderiam ser qualquer pó. A função do objeto não é relógio, mas continente do pó e parece falar da vontade de conter a ação do pó (mesmo que não seja a poeira que cai e acumula-se lentamente). Deste ponto de vista, inserir o pó no relógio se assemelha ao gesto casual de jogar a camisa sobre a *estante*, e, de certa forma conter e preservar, mas que também impede o movimento (das mãos e da poeira), não somente no fluxo temporal do presente, mas por conter os índices culturais de um tempo passado que permanece como vestígio em objetos que *reconstroem signos* de uma cultura material e mecânica em fase de desaparecimento, como o relógio analógico.

Inicialmente, vi a reutilização deste pó de cinzas como um modo de reciclar o material. Mas o procedimento se afasta da reciclagem desde que os materiais são achados *dentro de casa*, no espaço privado, ao contrário do termo “reciclagem” que normalmente indica um trabalho coletivo de coleta de materiais reaproveitáveis. Quando um material é reutilizado e transformado em outro estado da coisa, indica um processo irreversível e uma perda da energia potencial da matéria. A palavra “reciclar” indica a possibilidade de voltar no tempo, que não é uma volta ao estado anterior, para o papel ser novamente uma árvore, o que seria ficção científica, mas somente a volta da utilidade do material como instrumento e propósito humanos. A destruição de uma árvore pode significar a produção de lenha para a lareira e o calor do lar, mas também significa uma escassez de sombra, chuva e oxigênio.

O artista norte-americano Robert Smithson escreve sobre a entropia, a irreversibilidade, a perda de energia e desgaste material: “Você tem um sistema fechado que eventualmente deteriora e começa a se despedaçar e não há uma maneira para colocar os pedaços juntos novamente”.³¹ Uma coisa qualquer uma vez gasta, não há como retornar ao estado anterior, somente substituir por outro material quase igual. Uma lâmpada gasta não volta a ser usada novamente, é substituída pela

31 FLAM, op. cit., 1996, p. 301.

compra, que gasta mais energia e matéria. A perda de uso de um objeto ou material é sinal da perda de energia no sistema (na casa) que é irreversível. No campo da física, num sistema fechado, a passagem de um estado de ordem para a desordem pode-se manter o mesmo nível de energia, ou perder, mas nunca ganhar.³² As cinzas de uma árvore queimada indicam o estado derradeiro de existência material. Na natureza, a destruição é parte do processo de criação; a semente apodrece para brotar,³³ mas cortar uma árvore é destruir seu processo de crescimento, seus ritmos e tempo interno. Para Robert Smithson a visualidade da entropia pode ser uma cor cinzenta e homogênea, sem diferenciação, uma mesmice, assim como a poeira ou as cinzas.³⁴ A idéia de perda entrópica se refere ao desgaste material em função de nosso uso do material como instrumento, até o ponto de não poder usá-lo mais, quando é pulverizado. Um dos sentidos da palavra entropia aponta para a matéria que perde sua energia dentro da matéria e esta perda é irreversível. A palavra grega *entropé* sugere uma transformação que “volta sobre si mesmo” ou “uma ação de voltar(-se)”. O processo entrópico do tempo irreversível me lembra da figura iconográfica que simboliza a passagem do tempo na forma de uma cobra (ou lobo) que volta sobre si mesmo, devorando seu próprio rabo, e neste círculo vicioso de consumir e autodestruir, apagando seu próprio tempo efêmero. O tempo que passa parece repetir-se, mas a repetição cíclica se baseia em modelos mecânicos que medem e dividem o tempo para nosso uso como: o calendário, a concepção de uma semana e fim de semana. Estas são idéias de tempo segundo um modelo do mundo físico mecânico,³⁵ que reproduz a forma e funcionamento circular do trabalho e da rotina, como um relógio analógico, cujo funcionamento se assemelha aos processos cíclicos naturais.³⁶ A memória humana e o vídeo-teipe são reversíveis, mas o tempo reversível é uma crença e desejo. Uma árvore que cresce da semente não é a mesma, nem o solo onde afundam suas raízes.

Robert Smithson nos fala que a noção de uma temporalidade cíclica ou retorno é um mito; o desgaste material é irreversível porque quanto mais o material é reutilizado, mais se destrói no nível molecular.³⁷ O termo “reciclar” passa a idéia que o tempo é circular e se repete, assim como cada volta do relógio analógico que é como a folha nova em branco e sem anotações de um novo calendário ou agenda. Esses servem de modelos para marcar o tempo e enquadrar a noção da rotina repetitiva

32 WEIDNER;SELLS, op. cit., p. 291.

33 BACHELARD, Gastón. *A terra e os devaneios da vontade*. Martins Fontes, 1991, p.200,

34 SMITHSON, Robert. “Entropy made visible” In. FLAM, op. cit., 1996, p. 303.

35 BRONOWSKI, op. cit., p. 33.

36 Ibid., p. 38-39.

37 SMITHSON, op. cit., p. 301-303.

em dias, semanas, meses, anos, que a graxa ambiental e as cinzas inseridas tornam mais lenta e disfuncional em termos práticos. A queda da poeira doméstica revela uma continuidade do tempo que não depende da intervenção de um gesto humano. Talvez isso constitua uma ameaça do informe, da desordem que podemos tentar retirar simbolicamente com um pano para retornar ao estado do brilho novo. Mas questiono a relação contingente entre a casa e as cinzas, me pergunto se foi interrompida no momento em que desloco o pó de seu lugar de formação e o coloco dentro do relógio, num procedimento proposital. Torna-se um ruído perturbador e repulsivo que bagunça ainda mais o mau funcionamento do objeto. Através do plástico sujo, não aparece explicitamente o fato que as cinzas indicam a efemeridade já gasta de uma árvore em particular. Parece que o contexto doméstico permanece no *design* banal do relógio que é um modelo reduzido ou índice de cozinha, uma vez que ele freqüentemente está nesse local na casa.

O *relógio reconstruído* (2006, fig.49) remete à tática do *reenquadramento* onde se emprega um tipo de moldura para recontextualizar lixo, detritos varridos do chão e outros pós como essas cinzas. A operação desloca a *disposição normal* da poeira do fogão à lenha para a parede. Esta operação que desvia a orientação espacial do



Figura 49

Relógio reconstruído

horizontal para o vertical foi considerada uma *operação do informe* pelos curadores Yve-Alain Bois e Rosalind E. Krauss, da exposição *L'Informe; mode d'emploi* (1996),³⁸ baseada numa interpretação do conceito do escritor francês Georges Bataille. O *informe* para Bataille é uma coisa sem limites claros, uma forma que dificilmente podemos classificar por uma taxionomia. É como um “cuspe” e como a mancha no papel toalha em meu trabalho *Porta Papel Toalha – Easy Off*. Bois e Krauss aplicam o conceito do *informe*, não como forma em si, mas como um modo de empregar materiais. A *operação de informe* que utilizo no *relógio reconstruído* com cinzas se refere ao embaralhamento de limites espaciais entre a *disposição horizontal e vertical*, que também torna indistinta a legibilidade da face do relógio devido à graxa, às cinzas e à sujeira que põem essas *sobras de processos e práticas domésticos* “no universo contingente das coisas e dos corpos”.³⁹

2.2.2 O desvio como desproporção e o que sobrou dos modelos reconstruídos do passado

O trabalho, *Reconstruindo a estante da Lila* desvia-se do seu modelo (a estante) por *reconstruir* o modelo estrutural com base no *design* industrial por meio de mudanças que transformam a espacialidade uniforme e geométrica do modelo (que é adequado para mobiliar uma casa) num espaço *não uniforme e não igual*, ou seja, no espaço da experiência do dia-a-dia – o espaço anisotrópico. Segundo historiador Meyer Shapiro:

O espaço sentido (sensorial) da experiência cotidiana é anisotrópico, embora nós aprendamos a usar as propriedades métricas de um espaço uniforme [e] objetivo para acomodar os objetos físicos uns aos outros.⁴⁰

Um espaço anisotrópico⁴¹ é “não-isotrópico”, o que significa “não igual”. Na ciência, se refere à formação de cristais que tem “propriedades diferentes de acordo

38 BOIS; KRAUSS, op. cit., p.176. Esta operação do informe se refere ao texto da exposição da curadoria de Rosalind E. Krauss e Yve-Alain Bois *L'Informe; mode d'emploi* no Centre Georges Pompidou, Paris, 1996. Sobre o informe em Bataille, ver também STOEKL, Allan, (ed.) *Georges Bataille Visions of excess. Selected writings, 1927-1939*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004, p.31.

39 Ibid., p. 26.

40 SCHAPIRO, Meyer. *Theory and Philosophy of art: Style, Artist, and Society*. New York: George Braziller, 1994, p. 15. (Tradução nossa).

41 BERUBE, op. cit., p. 110.

com a direção de medição”.⁴² O adjetivo “isotrópico” denota “idêntico em todas as direções; sem variação em todas as direções”.⁴³ Este espaço isotrópico pertence aos espaços geométricos de formas primárias, como o círculo, o quadrado e o cubo, que são iguais se os medimos desde seus centros. São espaços delimitados por contornos exatos e têm designações que possibilitam sua representação mental sem a necessidade de serem vistos (e, portanto, são fáceis de reconhecer e de lembrar). São espaços das estruturas-modelos de móveis e do entorno arquitetônico na casa onde vivemos, o espaço delimitado pelas bordas visuais de mesas de jantar retilíneas, circulares e ovais⁴⁴, volumes como livros e outros objetos formados por uma geometria equilibrada, estática e simétrica, como um vaso para flores ou um copo. A simetria de um copo ou uma jarra para água é quebrada por sua alça, o que permite a Michel Maffesoli associar às relações tácteis entre a mão e o objeto, pois a alça é por onde seguramos o objeto:

A dupla função da alça do vaso, de um lado, ela adere organicamente ao recipiente inscreve-se intrinsecamente na forma dele, ela é um elemento de sua própria beleza; do outro permite que ele sirva, tira-o de seu isolamento e integra-o numa utilidade mais vasta, é o contato com o exterior.⁴⁵

Os cortes da tábua criam extensões desiguais no topo da “estante” e, descendo pela lateral direita (fig. 50), que não existem na estante da Lila. Delimita-se um espaço não claro do objeto que, como um vaso, ou copo, é um recipiente, um tipo de continente, um volume, mas *reconstruído* por meio do desvio do modelo, estendendo suas superfícies horizontais e verticais como

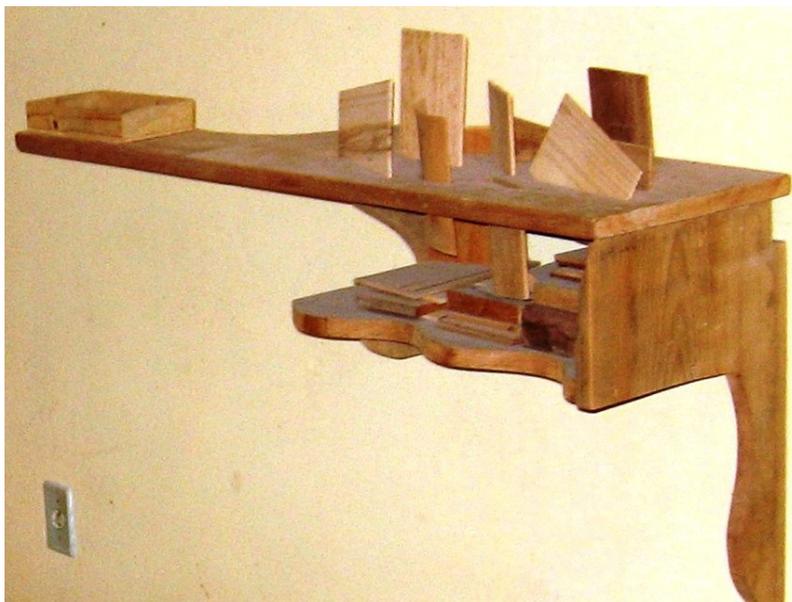


Figura 50

42 ISOTRÓPICO. In: *HOUAISS dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetivo, s/d. Disponível em: < <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=isotr%F3pico&stype=k> > Acesso em: 06 out. 2007.

43 BERUBE, op. cit., p. 680, (*Tradução nossa*)

44 O avesso deste espaço dos objetos domésticos foi mostrado por Bruce Nauman num molde do espaço embaixo de sua cadeira, que concretiza um espaço “em negativo” que normalmente não perceberíamos porque é pensado como um espaço vazio ou fundo. Sobre a obra de Nauman *Space under my steel chair* (1965-68), ver também BOIS; KRAUSS, op. cit., p. 215.

45 MAFFESOLI, op. cit., p. 100.

um braço ou perna numa posição desconfortável e inconveniente.

As extensões abrem as superfícies do móvel, invadem o espaço circundante, assim como a abertura do móvel mostra a *acumulação de sobras*, os empilhamentos pequenos no plano horizontal de baixo com espaços de ar entre os objetos. Tudo está a sua disposição. É só estender a mão e alcançar o braço do móvel, que pede para movimentar os objetos soltas, utilizá-los, tocá-los. O objeto se abre a relações possíveis de contato. As partes planas, móveis e soltos podem ser removidas ou não, embora minha intenção de criar um dispositivo para o contato foi indecisa na época em que o construí e não sabia como sugerir tal contato. Quando a *reconstrução* foi apresentada, fiz experiências trocando os objetos soltos, dispondo xícaras, crochês, poeira, chaves e outra parafernália do contexto doméstico, transformando-a diariamente.

A *reconstrução*, *Porta Papel Toalha – Easy Off* (2005-2006) foi apresentada numa ação pública na minha garagem chamada, *Sistema de Trocas* (dezembro de 2006, fig. 51, ver próxima página). O galho e a cascata de papel criam uma sensação de desequilíbrio e não-uniformidade pela assimetria; percebe-se a fragilidade da queda do material mole (o papel) e as extensões absurdas do galho torto, no espaço de desvio anisotrópico, que não cabe bem no espaço dos móveis domésticos, como os aparelhos de cozinha simétricos, de cantos duros, metálicos, retilíneos ou arredondados. A irregularidade e assimetria orgânica do galho e do papel em queda, que se espalha no chão, não pertencem ao espaço isotrópico. Seria muito inconveniente se fossem desenhados para caber nos espaços uniformes de uma casa ou em apartamentos eficientes e apertados do espaço doméstico urbano, para os quais *designers* projetam edifícios novos de apartamentos econômicos, de menor custo em menos espaço.

O que sobrou de formas modernas nestas *reconstruções*? A estrutura fixa da estante reconstruída, entretanto, parecia ainda muito ligada a um espaço abstrato da escultura moderna, referindo-se por exemplo ao espaço estereométrico do artista construtivista russo Naum Gabo.⁴⁶ Ele reivindicou em seu trabalho a concepção de escultura antes do Modernismo vista como um volume fechado que implica uma massa volumétrica pesada e sólida da qual o artista retirava matéria para descobrir a forma,⁴⁷ ao contrário do espaço estereométrico construído por cruzamentos de planos⁴⁸ mais abertos, típico de um móvel normal. Ele queria repensar o espaço a partir de seu potencial maleável, delimitado pela leveza de arestas, linhas ou planos. Usara materiais mais leves e transparentes, construídos, ao invés de servir como espaço-massa sólida para a talha.⁴⁹ Minha *reconstrução da estante* ser estruturada

46 CHIPP, Hershel B. Berkeley: UCLA Press, 1968, p. 332.

47 CHIPP, op. cit., p. 333.

48 KRAUSS, 1998, p. 71.

49 CHIPP, op. cit., p. 333.



Figura 51

como mobiliário, também mostra este cruzamento de planos, mas falta nela a clareza visual de Gabo. A clareza da estrutura estereométrica é destruída pelos pequenos planos de madeira que atravessam sua superfície horizontal superior e, por serem partes de caixas de acondicionar goiabada, indicam outras relações sociais além do espaço construído da forma ideal.

Por outro lado, também se nota um residual pictórico, pois a *reconstrução da estante* sugere retratos ausentes através de retângulos de madeiras nos formatos, tamanhos e disposição relativa dos retratos de madeira domesticamente dispostos. Mas podemos ver duplamente, sem a referência do real, como superfícies concretas retangulares que transparecem sua materialidade concreta. Esses retângulos deslizam através da superfície vazada de outro espaço construído – um volume tridimensional do tipo continente. Tal construção contém outros objetos. De certa forma é um modelo reduzido de uma casa que acumula coisas, a casa como um continente cheio de objetos, objetos que são móveis, como uma estante, que, por sua vez, é também um contêiner de objetos. A casa-continente e seus móveis-continentes são modelos funcionais (mecanismos de guarda e depósito) para a acumulação de objetos consumíveis. A *reconstrução* da porta-papel toalha e a *reconstrução* da estante da Lila são objetos que se transformam num *display* de imagens (modelos de retratos ou manchas impressas no papel), como quadros, são dispositivos para o *display* de imagens, (embora não sejam pinturas). A referência ao quadro (um continente da imagem com informação visual, assim como um móvel enquanto continente de objetos ou imagens) se dá frente à relação parietal e à situação fixa na parede.

O que sobrou, então, do móvel na casa da Lila? A estante real é um móvel massivo de madeira escura e pesada que se sustenta no chão, mas, ao contrário do modelo (a estante da Lila), meu trabalho é aberto às relações que possam acontecer. (porque tiramos a porta). A *reconstrução* desvia da convenção tradicional, presente em modelos de móveis da casa tradicional, que, segundo Gaston Bachelard, são massivos, escuros, pesados e sugerem noções de autoridade, estabilidade, permanência do “grupo familiar semi-hermético”,⁵⁰ ao contrário de uma ordem mais “moderna baseada na externalidade, espacialidade e relações objetivas”.⁵¹

Desviar de um modelo não quer dizer negar o modelo, mas somente “dar um passo ao lado”,⁵² citar errado, bagunçar o modelo, mostrar o pó. Seguindo um modelo de atuação como mulher e dona de casa é meu papel limpar a casa ou cozinhar,

50 BACHELARD, 1996, p. 15.

51 Idem, ibidem, p. 24.

52 Citação de memória. Durante uma palestra no Seminário de Pesquisa em Artes, na Reitoria da UFRGS sobre o processo poético, Professor Lancri (da Sorbonne) falou sobre o trabalho do artista que não tem o papel de superar o trabalho de outro artista, mas de “dar um passo ao lado”, fazer o desvio e distinguir seu trabalho criticamente do outro.

entretanto como artista, quero colocar ruídos e dúvidas nesta expectativa. Então, ao trabalhar com poeira numa superfície, primeiro, é preciso limpar a superfície para, depois, sujá-la, senão, nada aparece. O modelo da boa ordem doméstica precisa ser citado para depois sujá-lo com poeira.

Essas *reconstruções* fogem de uma noção estática de escultura ou objeto moderno e são mais ligadas ao *Process Art* que valoriza a presença de processos materiais e forças energéticas, atuando na formação da matéria, ou onde o processo é a obra em si, e não uma forma acabada residual do mesmo. Embora enfatize transformações materiais em meu trabalho, apontando para preocupações da *Arte de Processo*, essa é mais focalizada nos processos de transformação de materiais orgânicos e efêmeros (como a decomposição ou a degradação) capazes de incorporar as contingências de seu lugar de formação ou de apresentação no contexto de arte. Raramente este limite é apagado para buscar as relações contingentes de um fazer num contexto sociológico de gestos, práticas e materiais efêmeros, cuja existência habita o espaço *fora* do contexto da arte. Por outro lado, a qualidade não-fixa das partes das *reconstruções* as abrem a movimentos e trocas. Esta *reconstrução* de partes soltas não obedece a uma noção de obra “baseada no modelo de um sistema de onde não se pode retirar nem acrescentar uma parte sem alterar as outras, ou sem determinar um reagrupamento geral”.⁵³ *Reconstruindo a estante da Lila e Porta Papel Toalhas* são objetos feitos de outros objetos, objetos que reorganizam objetos, como numa casa. Suas “partes” ou “peças” são objetos como tampas de caixas de goiabada ou outros pedaços de madeira, e bugigangas depositadas ao longo do tempo. Este *objeto reconstruído*, enquanto ficou pendurado no estúdio da minha casa, ganhou uma vida própria inacabada. Tenho colocado e retirado coisas de acordo com minha vontade de usar o objeto. Por exemplo, a estrutura da estante em si é fixa, mas o que ela contém muda, ou na prateleira do *porta-papel toalha reconstruído*, ou em cima e dentro da *estante da Lila*. Além de mudar, juntam poeira, assim, se tornando parte das contingências móveis e vividas do ambiente doméstico.

2.3 Espaços de co-existência, processos e ordens diversos, no objeto reconstruído

A *disposição* de objetos sobre uma superfície é comum numa casa. Os imãs da geladeira, as coisas que caem no chão, a bagunça de roupas jogadas em cima de uma cama, tornam mais complexa e vaga a percepção. É um espaço onde coisas co-

53 LALANDE, André. *Vocabulário técnico e crítico da filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 426.

existem sem hierarquias, não claras nem ordenadas, ou, pelo menos, de hierarquias visuais minimizadas, aspecto que reconhecemos nas colaborações de dança e som de John Cage e Mercê Cunningham, parceiros de Rauschenberg. Ele aproxima a realidade cotidiana e seus acasos imprevisíveis, olha para os objetos de seu entorno urbano e apropria-se deles em seu trabalho, assim como quando experimento com o entorno doméstico e percebo suas ordens e desordens.

Cage e Cunningham conversam (em vídeo):

Cunningham: eu acho que nós concordamos muitos anos atrás que a música não precisava apoiar a dança, e a dança não ilustrava a música, mas que elas poderiam ser duas coisas acontecendo no mesmo tempo. Eram somente duas coisas acontecendo, não necessariamente conexas, nem desconexas, mas duas coisas separadas acontecendo no mesmo momento.

Cage: o que é característica da vida.

Cunningham: Sim. Você tem isso cada dia em sua vida. Nós começamos juntos com a música e a dança e todos os tipos de coisas diferentes acontecendo junto com as duas, com a música fazendo uma coisa, e a dança fazendo outra coisa.⁵⁴

Os espaços praticáveis de *Reconstruindo a estante da Lila* são ambos conexos e desconexos, mas não são completamente sem hierarquia, pois, o objeto remete à verticalidade de uma pessoa, e o trabalho é parietal, numa altura que aproxima à do móvel na casa da Lila. Quando coloquei a foto na *estante reconstruída*, percebi que contaminei o objeto com um acréscimo da vida cotidiana e com suas misturas nem bem claras nem bem definidas. Os *objetos reconstruídos* podem citar e incorporar objetos reais, mas não são “bem feitos”, “bem construídos” ou bem organizados, o que desvia da clareza de uma ordem tectônica, ortogonal, retangular e uniforme dos espaços construídos que contaminamos com acidentes, imprevisibilidades e improvisações da vida.

O termo “bem construído” não remete ao *Construtivismo*; refere-se ao texto do artista norte-americano Robert Morris onde ele emprega o termo *well built* (traduzido como “bem construído” ou “bem feito”). O texto de Morris é uma crítica do *Minimalismo*, mas na época em que ele escreveu *Anti Form* (1968), o *Minimalismo* ainda não tinha um nome, então Morris chamava a arte do artista norte-americano Donald Judd de

54 Profile John Cage. *I have nothing to say and I am saying it. The Music Project for Television, Inc.*, WNET/New York and Lola Films, 1990, (vídeo apresentado no canal Bravo, Porto Alegre, 1998). (Tradução e transcrição nossas)

“arte do tipo objeto”.⁵⁵ No texto, *Anti Form*, ele crítica a clareza visual das estruturas primárias repetidas, baseada na dureza de materiais limpos e nas superfícies lisas e brilhosas de Judd. Morris critica o uso da estrutura com base no cubo ou no quadrado, e o fato de os materiais serem construídos segundo o “imperativo” para a coisa bem feita (ou bem construída).⁵⁶ O texto é uma tomada de postura próxima à da Arte de Processo (*Process Art*) dos anos 1960, e apresenta uma nova atitude diante da formação de materiais que “formam se mesmos”.⁵⁷ Essa atitude se torna forma (ou anti forma) através de materiais moles, líquidos e flexíveis, permitindo que processos, energias e forças físicas (a gravidade) se tornem agentes na formação do trabalho, como nos *Feltros*, de Morris, ou os *Soft Sculptures* do artista norte-americano Claes Oldenburg, nos anos 1960. Naquele momento, a noção de anti forma, isto é, da matéria que se forma, ainda estava centrada nas questões materiais e nas condições físicas do lugar, não incorporando fatores do contexto social na elaboração da obra que se apresenta também através dos *materiais-sobras* em meu trabalho.



Figura 52

Em meu trabalho, também busco meios para deixar as contingências processuais do contexto agirem na formação dos materiais, assim como ocorre com a incorporação de *sobras* de materiais achados em casa, que apresentam marcas de água ou são cobertas de poeira (fig. 52). O contexto doméstico, entretanto, é enfatizado pelo *enquadramento* sugerido pela estrutura da *estante* que dispõe e contém as *sobras soltas de acordo com as ordens e desordens domésticas possíveis*. A *reconstrução* é feita de múltiplos objetos que revelam as relações entre objetos e morador da casa, nem tanto pelo estado de descuido e pelas manchas, devido ao fato de *as sobras* terem sido encontradas na garagem ou no quintal, mas devido, principalmente, à *disposição doméstica* dos objetos.

55 MORRIS, Robert. “*Anti Form*” (1968) In: _____. *Continuous project altered daily. The writings of Robert Morris*. Cambridge: MIT Press, 1995, p. 41-49.

56 MORRIS, op. cit., p. 41.

57 Ibid., p. 43

Na vista de dentro (fig. 52) e de frente (fig. 53) da superfície horizontal de *Reconstruindo a estante da Lila*, percebe-se que as pranchetas soltas caem, mas não são materiais moles como os *Feltros* de Morris. No entanto, meu trabalho não “obedece” ao que Morris considerou a norma do “bem construído” ou “bem feito”. Aliás, a maioria das *sobras* é produzida em escalas e graus muito diversos pela indústria ou por um acaso, como uma folha fina de madeira que descascou da parte de baixo de uma gaveta velha, recortada no tamanho de um retrato. Sua espessura fina permite que a madeira se dobre num sulco-buraco curvo em cima da *estante*. A *disposição das pranchetas*



Figura 53

não tem uma clareza retilínea ou espaçamento uniforme; implica em desordem. Queria que estas pranchetas retangulares de madeira remetessem à idéia de um modelo não-ideal de um retrato que é seu referente real na casa da Lila. Os “retângulos” de madeira com espessuras diversas deslizam para dentro dos sulco-recortes de tico-tico feitos na superfície. A prancha horizontal de madeira é furada (no topo da *estante*). A dureza sólida da madeira e da estrutura perde sua solidez e permanência pelos danos materiais que impedem o *display* habitual de retratos. Sua base de sustentação é frágil, como um edifício ou casa em ruínas, aspecto reforçado pela presença de poeira. Os retângulos de madeira têm configurações tortas em relação ao plano horizontal, mudam de orientação e ângulo, e também são pendurados nos buracos instavelmente. Em cima da *estante*, a superfície não fornece uma base sólida para uma construção ou para a sustentação de retratos no móvel.

A superfície é parcialmente destruída, devido aos recortes que aparecem nos estudos feitos antes de recortar os buracos (fig. 54). O ponto de vista de topo mostra a *reconstrução* com as pranchetas de madeira dentro dos buracos recortados toscamente na tábua. Esta apresenta um índice do contexto doméstico através do recorte limpo e retangular que achei na tábua que contrasta com meu recorte mau feito (fig. 55). Os retângulos de madeira deslizam

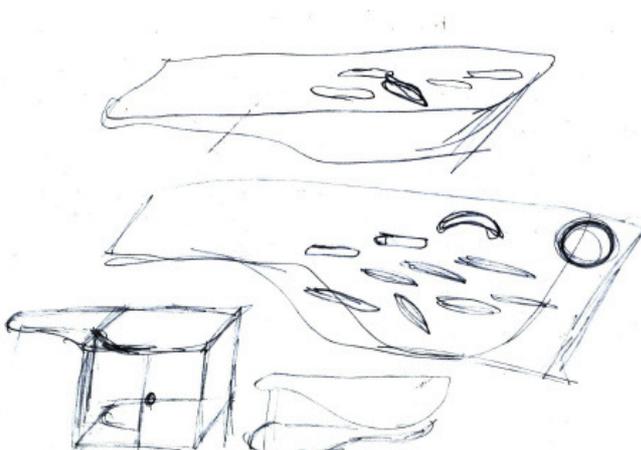


Figura 54



Figura 55

para baixo, incorporando a força da gravidade, e ficam suspensos. Quando os objetos retangulares deslizam, seus formatos se tornam menos reconhecíveis.

Outra noção que pode ser aplicada a este tipo de estrutura instável e com certa fragilidade de limites entre o dentro e o fora, anteriormente já citado, é do escritor francês Georges Bataille, em seu pequeno texto sobre *o informe*.⁵⁸ Este termo fala das coisas a que não sabemos dar nomes ou classificações que permitem fazer uma imagem mental clara da forma na memória visual. Seus exemplos *do informe* são coisas como uma “aranha esmagada”.⁵⁹ *O informe* em Bataille não é definível e não é definido por ele, pois ele quer descrever as coisas que justamente escapem da tentativa humana de definir, padronizar, ordenar, por classificações científicas, por taxionomias, ordenamentos espaciais como o *display* museológico, ou outros modelos que valorizem certas formas e ignorem a existência de outras, que, no entanto, são partes da vida. Segundo Bataille, “para homens acadêmicos serem felizes o universo teria que tomar uma forma (*shape*). Toda a filosofia tem nenhum outro objetivo”.⁶⁰ A forma da matéria, tenha sido uma forma culturalmente codificada e contextualizada, significa que seu sentido já foi fornecido ou prescrito, diferentemente *do informe* que é inclassificável. Ao invés da forma dada pela cultura que se fecha ao questionamento, *o informe* se abre à dúvida e à curiosidade da descoberta do que possa significar. *O informe* pode ser para mim uma coisa “mal feita” ou um procedimento habitual “não feito”, uma coisa inacabada, isto é, o contrário das formas “bem construídas” que Morris critica em *Anti Form*.

O informe escapa dos nomes, das normas e do ordenamento, da normatização. *O informe* pode ser “qualquer coisa” que não permita ao ser humano ordená-la ou torná-la seu instrumento, talvez por parecer repulsiva ou simplesmente ser julgada inútil. Podemos contrastar *o informe* às formas primárias geométricas. Se dissermos as palavras “círculo” ou “retângulo”, já teríamos em mente um esquema mental da forma, pois esta classificação de uma forma primária e com limites e contornos claros foi ensinada a nós desde jovens, talvez constituindo uma programação da memória visual. Pode ser isto a que Marcel Duchamp se referia quando ele escreveu, “...alcançar a impossibilidade de memória visual suficiente, para transferir de um objeto semelhante ao outro a impressão da memória”.⁶¹ A frase implica um desejo de tornar *informe* a re-apresentação visual de objetos na memória. Formas primárias são construções geométricas na medida do homem, como os móveis convencionais,

58 STOEKL, op. cit., p. 31. Anteriormente, discutimos a noção da *operação do informe* em Yve-Alain Bois e Rosalind E. Krauss, (página 92). Aqui focalizamos no conceito de Georges Bataille.

59 Sobre o informe em Bataille, ver também BATAILLE, Georges. “Formless” In: STOEKL, Allan, (ed.) *Visions of excess. Selected writings, 1927-1939*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004, p.31.

60 Ibid.

61 SANQUILLET, Michel; PETERSON, Elmer, (ed). *The writings of Marcel Duchamp*. New York: Da Capo Press, 1989, p. 31. (*Tradução nossa*)

Isto é, são construções humanas que não existem no mundo das formações e processos naturais macroscópicos. Por outro lado, o *informe* está em toda parte, nas bagunças da casa, no mato, na guerra, nas louças na pia depois do jantar; no copo que quebrou, nas racionalizações humanas. O *informe* está na natureza operando em nossas construções, mostrando sua falibilidade, corroendo-as como os acasos que não controlamos. Se o *informe* for uma construção, seria uma anti-construção, aquela que se desfaz enquanto faz, ou aparece enquanto desaparece. É “qualquer coisa” na qual não se reconheça, como nos *retratos tortos e sem rostos dispostos na estante reconstruída* que são inúteis, indistintos, instáveis, oscilantes. Ou, o *informe* é aquilo no qual a pessoa não se reconhece, porque fala de mudança, de processos, transformações, imprevisibilidade. Ou ainda é a impossibilidade de controlar ou prever as contingências sociais da vida doméstica, como por exemplo, uma sensação de frustração pela falta de palavras para descrever os acontecimentos.

O *informe* na arte se encontra em Lygia Clark no uso de material mole de borracha recortada em faixas arredondadas dos *Suspendus I e II* (1964). Em outro trabalho, ela pendurou a borracha no próprio corpo no “*Suspendu portable*” (1968). A valorização do processo, de movimento corporal, de forças físicas como a gravidade agindo na formação da matéria e a transformação de materiais surgiu, depois, em vários lugares na Europa e nas Américas, a partir dos anos 1960 e em grupos, como os *Nouveaux Réalistes*, o *Process Art*, o *Body Art*, *Fluxus* e a *Arte Póvera*.

O *informe* também se encontra no *anti form* de Morris, que criticou a ordem “racionalista” das “unidades primárias” minimalistas, porque “qualquer ordem para unidades múltiplas é imposta”⁶² No trabalho, *Untitled* (Sem Título, 1967, fig.56), Morris usa materiais moles, como o feltro, e o recorta e pendura na parede, fazendo com que caia sob a força da gravidade, valorizando os processos contingentes que atuam nos materiais. Busca-se a questão do múltiplo, em contraste à repetição mecânica da forma reproduzida industrialmente no objeto específico minimalista, por meio de procedimentos que se abrem à imprevisibilidade material e à ação da força da gravidade. A moleza da matéria é sua ordem interna, visualmente desordenada para um olhar com preferência e gosto para a ordem, para a clareza e para o bem feito, que menospreza formas e sem nome formadas por deslocamentos no tempo e no espaço, como um



Figura 56

62 MORRIS, op. cit., p. 41.

devir de múltiplas possibilidades do ser e estar da matéria em formação. Em Morris, a ordem que *parece* desordem parte de procedimentos determinados – escolhas de um material flexível e macio, do ato de pendurar, do lugar de apresentação. São escolhas auto-impostas que não determinam um *design* das formas produzidas previsivelmente. O *anti form* de Morris se abre à improvisação de um material performático no lugar e situação onde sua existência é possível temporariamente.

A utilização do *I Ching* pelo compositor norte-americano John Cage é seu método para determinar o lugar de marcações de sons e silêncios nas partituras que, quando apresentadas, se abrem às possibilidades múltiplas dos tempos musicais não cronometrados e ao acréscimo de sons ambientais. O que se difere em Morris, nos *Suspendus* de Clark e na música de Cage, da arte anterior, é a indeterminação da forma apresentada e contingente, que assume uma forma determinada em dado momento.

Em meu trabalho, *Reconstruindo a estante da Lila*, existe uma imprevisibilidade pontual nas pranchetas que não repetem a mesma configuração do formato original do tipo retrato. Mudam de ângulo e posição; são deslocáveis e deslizam pelos buracos, feitos na parte de cima da *estante* onde ficam suspensas. Não há nelas a moleza preguiçosamente pendurada do *feltro* em Morris. Meu trabalho permite certa aleatoriedade na queda dos materiais rígidos, mas a forma não “se faz”, a *forma é disposta*. Não há o emprego de materiais novos como o feltro cuja forma “se faz” *a posteriori* das determinações do autor. Meus materiais têm uma aleatoriedade na forma preexistente, “feita” antes de eu ter me apropriado deles como *sobras*.

O que foi feito neste lugar, que hoje é minha casa, que pode ter originado sua formação? Não tenho como determinar. Talvez houvesse nesse lugar fosse uma carpintaria, que pode ter originado uma casa antiga que tenha sido destruída. As palavras “Beco dos móveis” ainda estão pintadas, embora já desbotadas, na fachada da minha casa. Como posso reconhecer a impressão de memória transferida de um objeto para outro *reconstruído*?⁶³ As sobras preservam um passado das contingências do lugar, que é contido nos *corpos materiais reconstruídos*, mas as marcas daquela memória não são claras. Como uma foto fora de foco que registra traços do lugar, mas não o suficiente para impedir seu desaparecimento e seu esquecimento. Há indeterminação em sua continuidade, uma vez que a *reconstrução* dessas *sobras* é mal feita e improvisada. A estrutura incerta teve o propósito de erguer-se, mas se *reconstrói* por meios tortos, *levantando as sobras* de sua própria decadência.

63 SANOUILLET; PETERSON, op. cit., 1989, p.31. Aqui há a referência a uma frase nas anotações de Marcel Duchamp, onde ele mostra uma vontade, diversa da minha, de não querer reconhecer (identificar) dois objetos semelhantes para poder “alcançar a impossibilidade de memória visual suficiente, transferir de um objeto semelhante para outro a impressão de memória”.

Desde este ponto de vista lateral se vê (fig. 57) o cantinho quebrado, à esquerda, e os parafusos que qualquer bom *bricoleur* teria escondido. Aparece aí o resíduo da formação industrial, no recorte retangular à direita, que remete ao seu uso anterior como peça de uma casa. A *estante reconstruída* também registra,



Figura 57

carrega junto, o real, não da casa da Lila, mas do real marcado na carne das próprias *sobras da casa*, dos materiais e objetos que não são de uso pessoal, mas existiam na casa antes da minha mudança para cá. São marcas gravadas na matéria que preservam alguns traços das relações entre as pessoas e os objetos do lugar. Essas impressões são informes, sob a forma de manchas ou de ranhuras, que marcam a superfície e a hora que desaparecerão da *superfície topográfica doméstica*. Vagamente se percebe o que sobrou do lugar e o que foi reconstruído. Sobraram entulhos de construção, como a tábuas usada para um andaime ou para sustentar o piso, ou sinais de uma prática doméstica quase esquecida, como a prática de fazer a goiabada em casa.

2.3.1 A inserção de uma foto na estante da Lila

O fato de *Reconstruindo a estante da Lila* somente incorporar espessuras diversas de madeira me perturbava, porque criou uma unidade formal muito próxima aos modelos de obra dos quais queria me desviar. Além disso, parecia apelar para a contemplação desinteressada da forma. Para quebrar a unidade, coloquei a foto da estante real dentro da caixa de goiabada que se localiza no topo à esquerda da *reconstrução* (fig. 58)



Figura 58

O tamanho da foto é um tamanho padrão, aquela que habitualmente usamos em álbuns do tamanho 10 X 15 cm e que normalmente encontramos numa casa. Na época, ao adicionar este elemento, senti que estava quebrando uma regra. Depois, percebi isso como bom sinal de desvio, acreditando haver algo novo em jogo para quebrar a unidade e criar novas relações possíveis. Quando o mostrei para amigos, eles acharam a foto óbvia demais e excessivamente demonstrativa. Eu tampouco sabia o que este acréscimo significaria para o trabalho.

A adição de uma foto não era nada novo, Robert Rauschenberg já estava aderindo imagens à superfície de seu *Combines* nos anos 50, usando uma técnica de transferência das imagens de jornais e revistas com solvente. A foto é vista como mais um objeto colocado na assemblagem da *estante*, não tendo função de modelo, nem sendo considerada fotografia artística, a qual normalmente é feita em grande escala. Em meu trabalho esta foto é somente um objeto doméstico banal como qualquer outro. É também um objeto que apresenta uma imagem como retratos, calendários, rótulos de embalagens, a televisão, o *display* do computador e outras mídias domésticas. Na obra, a foto não é usada para sua função normal como lembrança ou souvenir porque ninguém sabe quem está na foto. A foto também está desviada do local de apresentação doméstica que esperaríamos, por exemplo, num álbum. Ele está dentro de uma caixa de goiabada. Com a inserção da foto, multiplicam-se as relações inesperadas para este objeto comum que, na *reconstrução*, se desviou da forma várias vezes. De longe, vemos a caixa de goiabada à esquerda da *estante*, mas a imagem da foto não é visível (fig. 59). Ao nos aproximarmos o bastante para olhar na caixa, há algo inesperado – uma pilha de fotos iguais (fig. 58, página anterior). O trabalho muda. Há duas apresentações simultâneas justapostas – a da imagem e a da matéria –

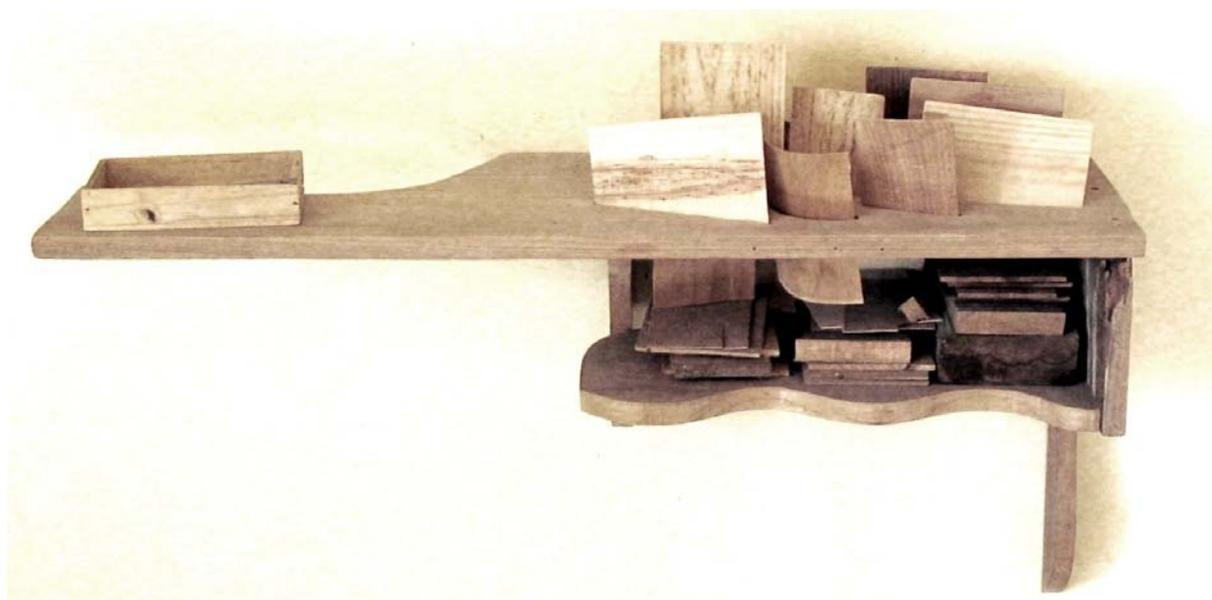


Figura 59



Figura 60

ordens diversas numa situação que sugere a comparação. Nada impede que alguém pegue uma foto da caixa e a olhe por meio de um contato direto com o papel onde a imagem está impressa, o que reforçaria a percepção da diferença entre a experiência da imagem e a do fato material. Sendo que aqui, não se refere ao acúmulo

de nossa relação com acontecimentos passados, mas à experiência do presente, que implica em conhecer algo não conhecido antes. Pela foto, reconhecemos uma casa normal – através de informações para as quais já temos modelos ou imagens mentais. Portanto, a foto comunica melhor que a *reconstrução* muito presa a uma forma abstrata, quando sem a foto.

As disposições dos retratos na foto e as *disposições dos retângulos* de madeira (modelos copiando as formas dos retratos) instauram um tipo de vai e vem ativo e curioso entre objeto concreto e imagem, entre fato material e aparência, entre o mal e bem



Figura 61

organizado. É uma experiência simultânea do próximo e do distante, particularmente se envolver o ato de pegar a foto na mão. A presença da foto, como instrumento comparativo, cria relações e instaura um diálogo interno, provocando a lembrança de pessoas e situações semelhantes na vida cotidiana, através de objetos de seu passado, como a colher de mexer o doce usada pela vovô. Para mim, há ainda outra relação possível desde minha experiência da visita à casa de Lila. O que é longe é a

casa da Lila que visitei; o que é perto é minha casa e os materiais que catei no quintal e na garagem (fig. 60 e 61). No trabalho, os dois se misturam.

2.4 Pequenos desvios destrutivos

2.4.1 Um quarto destruído



Figura 62

Na *reconstrução da estante*, a inserção do documento fotográfico no trabalho poderia tornar mais visíveis os sinais de destruição na materialidade concreta da madeira. Existe uma qualidade de um “desfazer-se” no trabalho, onde a construção é, ao mesmo tempo, uma destruição pendente. No trabalho fotográfico, *The Destroyed Room* (O quarto destruído, 1978 – fig. 62), de Jeff Wall, é preciso observar a apresentação da imagem para notar que não é um documento policial,⁶⁴ nem um

64 DANTO, Arthur. “Les Expressions Symboliques et le moi”. In. DANTO, Arthur. *Après la fin de L’art*. Paris: Éditions du Seuil, 1996, p. 95. Sobre a versão original em inglês, ver também: “Symbolic Expressions and the Self” _____. *Beyond the Brillo Box. The visual arts in post-historical perspective*. Berkeley: UCLA Press, 1998, 55-71.

registro do cotidiano, embora remeta à violência social que Wall percebe no mundo.⁶⁵ A imagem é grande em relação ao corpo humano (159 X 234 cm), não é necessário aproximar-se muito dele para notar que é uma transparência montada com a luz projetada de um *back-light*. Na imagem em si, podemos ver sinais atrás da porta, à esquerda, onde notamos bastidores de madeira sustentando as paredes do “quarto”. Esses índices revelam uma cena montada, instalada pelo artista, como a configuração de destruição dos objetos domésticos criando um cenário, e não um documento de qualquer realidade existente.

A apresentação da obra nos dá sinais para reconhecer o caráter artificial de uma composição pictorial⁶⁶ fotográfica, de uma ficção. O fato de ser uma imagem fotográfica, e não uma pintura, possibilita a Wall brincar com nossa expectativa de o recorte fotográfico ser sempre uma captação direta da realidade cotidiana, ou um registro fiel de uma manifestação do cotidiano violento.⁶⁷ O referente da imagem existe⁶⁸ somente enquanto reapresentação do cenário de destruição instalada, na etapa pré-tomada, um tipo de modelo vivo ou cinematográfico construído para a tomada fotográfica posterior, e, ao mesmo tempo, é onde o autor efetua sua construção pictorial⁶⁹ da imagem, apresentada então como *tableau* tridimensional fotografado. Se, no primeiro momento, o espectador acreditar que a imagem é documental, entretanto, o autor fornece os indícios de qualidade de apresentação construída por meio do uso do *back-light*, da transparência e da presença dos bastidores atrás da porta, desdobrando a imagem.⁷⁰

Se analisarmos o acréscimo do registro fotográfico da estante de Lila, de sua própria casa, ao meu trabalho *Reconstruindo a estante da Lila*, considerada a temporalidade da imagem e dos materiais, podemos perceber aspectos relacionados à destruição. A presença da foto como parte do objeto concreto implica duas apresentações simultâneas. A foto documental de Lila aponta para um referente fora de cena – de uma realidade banal da vida doméstica. Não há por que duvidar de seu caráter documental, como em Wall, e talvez o tamanho pequeno e banal torne menos espetacular do que o grande drama apresentado em Wall, ainda que também lá se perceba certa banalização. O vai e vem comparativo entre imagem e objeto

65 “Entrevista Arielle Pelenc em correspondência com Jeff Wall”. In: DE DUVE, Thierry; PELENC, Arielle; GROYS, Boris; CHEVRIER, Jean-François. *Jeff Wall*. New York, London: Phaidon Press, 2003, p. 17.

66 Ibid.

67 Arthur Danto discute as dificuldades de distinguir entre manifestações do cotidiano e obras de arte que aproximam a realidade cotidiana em relação ao *The Destroyed Room*, de Jeff Wall. Sobre este, ver também “Les expressions symboliques et le moi” In. DANTO, 1996, pp. 87-89.

68 Wall afirma que a imagem “não tem referente”. “Entrevista Arielle Pelenc em correspondência com Jeff Wall”. In. _____. 2003, p, 14 e 17.

69 Ibid., p. 17.

70 DANTO, op. cit., p. 95.

concreto pode implicar em duas maneiras de viver. Ou a uma casa bem organizada e à destruição – mas ambos, foto e *reconstrução*, remetem ao passado e a alguma coisa que pode estar constantemente acontecendo, assim como, por exemplo, o envelhecimento da madeira.

Meu trabalho apresenta não um drama encenado, mas um estado das coisas em processo de *pequenas destruições*, o que a imagem do bem organizado pode esclarecer, mesmo que a imagem suspenda seu referente no real de um passado, ainda que isso não importe por não haver nenhum evento sendo documentado – somente uma estante.

Paul Virílio distingue o tempo da matéria e o tempo da imagem instantânea:

A obra de arte necessita de testemunhas porque ela se lança com sua imago em uma profundidade de tempo da matéria que é também nossa, estando esta divisão da duração automaticamente invalidada pela inovação da instantaneidade fotográfica, pois se a imagem instantânea visa à exatidão científica dos detalhes, o congelamento da imagem ou antes *o congelamento do tempo da imagem* da instantaneidade falsifica invariavelmente a temporalidade sensível do testemunho, *este tempo que é movimento de uma coisa criada*.⁷¹

A foto da “estante da Lila”, quando *disposta* em cima da *reconstrução*, pode ser um testemunho que, de certo modo fala conosco e nos diz ter estado lá antes, nos diz do contexto das coisas anteriormente, e nos diz do agora, e isto diz o que sobrou das coisas que estão em movimento, é isto o que não se percebe. O diálogo interno do trabalho torna-se externo a partir desta isca fotográfica que cria um vai e vem de informações banais entre a imagem concreta da matéria e a imagem que fala, como uma testemunha que estivesse lá antes, a uma testemunha que tivesse tirado a foto.

2.4.2 Topo-grafias do fundo da panela queimada e de uma árvore destruída

Depois de aquela panela queimar, não queria lavá-la. Estava encardida. Não havia *disposição* para limpar aquela bagunça, até pensar em fazer sua impressão e deixá-la em cada folha do rolo de papel tolha, sem rasgar ora o quadradinho e jogar fora, como normalmente faria. Isto mudou o contexto do problema. Minha resistência sumiu, porque não estava mais lavando *mais uma panela*. Fotografei os três bastões

71 PASCAL *apud* VIRÍLIO, Paul. *A máquina da visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988, p. 16. A frase grifada é uma referência de Virílio a Pascal, *Reflexions sur la géométrie en général*, VII, 33.

da mandioca carbonizada e as retirei, deixando aparecer o fundo metálico onde a mandioca estava (fig. 63). Olhando para o fundo de sua topografia carbonizada, observei como era o desenho, e avaliei como poderia, deslocando, trabalhar com o que me impressionou pelo grafismo e texturas. Optei por usar *Easy Off* para a limpeza



Figura 63



Figura 64

de fogões e o papel toalha, que noutro momento poderia jogar fora, uma vez que o produto é corrosivo (fig. 64). O enfoque no processo remete aos artistas dos anos 60, como os do *Fluxus* e da *Arte Póvera*, e a artistas referidos nesta pesquisa como Daniel Spoerri, Dieter Roth e Joseph Beuys. Poderia falar de processos de uso, mas parece melhor falar dos espaços criados para usar minhas práticas e processos. Estes espaços estabelecem relações entre os objetos e meus contatos, deslocamentos e disposições na cozinha, e no estúdio da minha casa. São marcas dos tempos dos diferentes momentos que *minha disposição se deslocou* e decidi fazer o trabalho, o qual aconteceu somente porque transformei a primeira disposição resistente em vontade de reinventar minha prática cotidiana⁷² de lavar uma panela. *Porta-Papel Toalha – Easy Off* (2005-2006) é um objeto *reconstruído* que apresenta imagens. As impressões de manchas foram gravadas pelos gestos repetitivos de limpar o fundo da panela incrustada. Pincelei o produto ácido para limpar fogões, *Easy Off*, no fundo (fig. 65). Depois posicionei o rolo de papel toalha sobre a panela (fig. 66). Com outro papel na mão, pressionei o papel toalha cuidadosamente dentro da panela molhada e continuei esse processo de impressão (fig. 67). O papel toalha normalmente usado para absorver líquidos e sujeiras numa superfície é desviado para outro fim, na geração de imagens múltiplas. A linha de perfuração



Figura 65



Figura 66



Figura 67

72 DE CERTEAU, op. cit., p. 202-203

industrial entre cada papel facilita a separação de cada folha para o uso, e sugere como jogar o papel fora. Manchar a superfície com o líquido viscoso e corrosivo torna visível um processo de limpeza, bem como determina o destino do papel e sua transformação inevitável pela corrosão entrópica, devido ao material ácido (*Easy Off*) que prediz tanto o desaparecimento do papel quanto o das imagens.

Continuei o processo de manchar o papel usando o fundo da panela, pelo lado de fora descamado e carbonizado, como matriz (fig. 68). Gravei impressões a partir da lateral arredondada externa (fig. 69).

O dispositivo de apresentação do rolo resolveria o problema de “onde pôr” esse rolo que deixara de ser rolo, para ser uma cascata de papel com manchas orgânicas. Sua função prática, o apoio de sua função cotidiana, sugeriu o processo para que eu realizasse o desvio. Primeiro, empreguei



Figura 68



Figura 69



BACHELARD, 1995, p. 93.

uma prateleira, tipo porta-papel toalha que havia sido construído para ser usado na cozinha. Como era nova e envernizada, *reconstruí das sobras da minha casa* um aparelho com o formato de um porta-papel toalha, com função desviada, um tipo de bastedor ou chassis para pendurar uma “tela-papel-toalha” que ali pendurada solta, assim, tencionava a história da arte quanto ao tipo de suporte, e ainda interagira com as contingências ambientais e sociais do lugar em que se apresenta. Havia uma referência, em meu processo, ao grupo francês *Supportes Surfaces* que, nos anos 1970, por vezes, pendurava sua construção de tela solta no campo, no vento e na chuva, questionando justamente o suporte dos quadros e a circunstância de apresentação.

Na apresentação da *reconstrução*, na prateleira encontram-se toalhas de cozinha de algodão reutilizáveis, pintadas e bordadas, que se contrapõem ao desperdício normal de rolos de papel (fig. 70). Ao

lado dessas, a panela queimada é virada mostrando as marcas metálicas de fogo. A panela é o molde cujo volume-vazio enruga o papel (fig. 71). Os restos queimados são sobras, que mancham o papel, quando a mão afunda naquilo que se transforma em matriz de impressão, o fundo da panela, demarcando os contornos deixados por coisas que foram esquecidas.

As *sobras* usadas para executar o *Porta-Papel Toalha*, bem como a utilização de um líquido corrosivo para imprimir o papel, remetem à destruição como o galho de uma árvore destruída indica seu fim, como as tábuas antigas de uma casa e o marco de porta são sinais de destruição, achados no quintal e na garagem da minha casa, posteriormente, usados na elaboração do objeto. Esses são os acasos do lugar, ou deixados por antigos moradores anônimos ou, no caso do galho, a sobra de um gesto destruidor provavelmente de um vizinho que morava ao lado. A casa vizinha estava em processo de *reconstrução*, em 2004, quando mudei para minha casa. Além disso, meu quintal estava cheio de sinais dos entulhos e da demolição de peças deixadas pelo morador anterior. Limpei a bagunça dos entulhos aos poucos (fig. 72). Na topografia do meu quintal não havia uma árvore. A Mangueira da casa vizinha transbordava sua exuberância de crescimento orgânico para meu lado do muro. Esta visitante era bem vinda. Fornecia sombra para que as plantas do jardim não ressecassem no sol.

Para quê e para quem uma árvore serve? Oxigênio. Livros. Papel de impressoras. Móveis. Recados. Aquecimento. Casas. Janelas. Caixas. Abrigo. Barcos. Ou, não serve mais...? Paisagens. Sombra. Chuva. Um dia acordei com o som da moto-serra, olhei no quintal e disse, “Cadê a



Figura 70



Figura 71



Figura 72



Figura 73



Figura 74

árvore?” (fig. 73). Naquele momento, meu marido já estava no quintal negociando com o vizinho os pedaços de madeira, que seriam jogados fora ou queimados. Depositaram a árvore inteira no meu quintal em pedaços (fig. 74). A árvore passou a fornecer calor para meu lar no inverno.

*What are the roots that clutch,
what branches grow
out of this stony rubbish?
Son of man, You can not say, or guess,
for you know only
a heap of broken images
where the sun beats
and the dead tree gives no shelter,
the cricket no relief
And the dry stone no sound of water.
T.S. Eliot⁷³*

*Quais raízes se agarram
quais galhos crescem
deste lixo pedregoso?
Filho do homem
Não pode dizer ou adivinhar
pois somente conhece uma pilha de imagens quebradas
onde o sol bate
e a árvore morta fornece nenhum abrigo
o grilo nenhum alívio e a pedra seca nenhum som de água.*

T.S. Eliot The Wasteland (A Terra Devastada, 1922)

73 ELIOT, T.S. “The Wasteland” In. ALLISON, Alexander, (ed.) *et. al. The Norton anthology of poetry*. New York: Norton & Co., 1975, p. 1034. Citamos um trecho do poema *The Wasteland* do poeta norte-americano T.S. Eliot. (*Tradução nossa*).



Figura 75



Figura 76



Figura 77



Figura 78

Um galho dessa árvore desperdiçada foi incorporado na nova versão de *Porta-Papel Toalha – Easy-Off*, após ter experimentado um galho recortado com tico-tico (fig. 75), e tenho notado que suas extremidades se tornaram abruptos, pelos cortes retos que lhe dão proporção humana e uniformizam o objeto orgânico (fig. 76).

O corte reto e a presença de uma árvore no jardim são pequenos sinais, no dia-a-dia, indicam o deslocamento do objeto orgânico de sua topografia natural para seu lugar na topografia das *disposições domésticas* da cultura material e móvel (um movimento cultural em aceleração entrópica). As transformações na árvore não são nada naturais, mas culturais. O vizinho achou necessário “limpar o espaço” e substituir a árvore pela churrasqueira. O galho é um objeto orgânico, mas recortado perde sua irregularidade de coisa orgânica e informe. A serra o corta com linhas limpas, apagando o sinal inumano do informe. Queria um galho com características de “mais galho” para pendurar o papel (fig. 77), como o *galho quebrado, arrancado de seu lugar na topografia doméstica do vizinho*. Na obra, a percepção do galho como algo desproporcional revela que este galho-coisa-informe desvia da lógica do ideal grego do homem como medida de todas as coisas.

Outro objeto é um pedaço de marco de porta da casa que outrora situava-se neste terreno e que não existe mais. Achei no quintal e incorporei no trabalho como prateleira e suporte da *reconstrução do porta-papel toalha*. O objeto mostra sinais de trilhas de lesmas e marcas de desgaste que deixei na superfície sem lixar (fig. 78). O objeto em si já é uma *topo-grafia* feita das marcas deixadas pelas lesmas e por outras forças e acontecimentos contingentes ao lugar.

2.4.3 O desvio como *détournement* das minhas práticas

As práticas sociais e culturais, mesmo destrutivas, podem se tornar modelos quando se naturalizam, ou melhor, quando são vistas como normalidades. Isso se aplica às práticas convencionais no contexto da arte e do doméstico. Para Beuys, as formas culturais se transformam em convenções, hábitos e objetos estáticos que ele chama de formas cristalizadas.⁷⁴ Estas práticas não precisam ser observadas em termos gerais de estatísticas que quantificam sua realidade. Podem ser notadas em pequenos sinais do cotidiano. Este hábito de olhar para tais sinais faz parte, não somente do processo de elaboração poética, mas antes é um hábito pessoal de olhar na direção da vida e observar o que está presente diante dos olhos, percebendo que alguma coisa quase ínfima, que deveria estar lá, desapareceu. Somente posso ver quando surge uma dúvida mesmo que nada realmente tenha mudado, exceto a mudança em mim que me tocou, e talvez tenha me empurrado e me desviado da posição da minha crença.

Nos *Situacionistas*, dos anos 60, particularmente nos textos de Guy Debord, o *desvio* se refere ao termo situacionista *détournement*, que significa um tipo de desvio subversivo. A palavra francesa *détournement* tem sido traduzida para o português como “deturcação”. Em inglês é traduzida como *diversion*, no ensaio de Guy Debord, *A Sociedade do Espetáculo* (1967) que, em sua versão em português, se traduz “diversão” e, também, como “desvio” (o termo adotado neste texto). Essas traduções implicam que o ato de inserir *desvios* na obra é uma tentativa de mudar a atitude ou as práticas habituais de outras pessoas (o “público”), que poderia também tomar forma de um divertimento, uma diversão, de algo engraçado ou irônico. O *détournement* é um termo conceituado por Guy Debord e ligado ao movimento *Situacionista* da França, no final dos anos 1950. Para Debord, o desvio *detourniste* em relação à *deturcação* das palavras de um filósofo, por exemplo, é uma tática de transformar pelo “plágio”, mantendo-se perto das palavras de outro pensador para “aproveitar-se de suas expressões, rasurar idéias falsas, substituir com idéias corretas”.⁷⁵

74 DAVETTAS, Demosthenes. “Joseph Beuys – Man is sculpture”. In. PAPADAKIS, 1991, p. 13. Aqui apontamos para a conceituação de processos materiais e da transformação social em Joseph Beuys. Sua concepção da escultura, sociedade e a cultura, segundo Davettas, passa da fase do informe para a do cristalizado (o formado e intelectualizado).

75 A idéia de cometer “plágio” aqui está relacionada à dialética em Hegel que Debord cita: “A verdade”, fala Hegel, não é “desligada [...] como um artigo acabado do instrumento que a forma”. Tal consciência de movimento dialético, que deve portar o carimbo daquele movimento, é manifestada pela *inversão* de relacionamentos estabelecidos entre conceitos, e pela diversão (ou *détournement*) de toda a realização de esforços críticos anteriores. (DEBORD, 1995, p. 144.) DEBORD, Guy. *The society of the spectacle*. New York: Zone books, 1995, p.145. (Tradução nossa)

Assim, em Debord, o *détournement* aproxima quase uma postura pedagógica de ensinar, mas por meio de uma tática que pode ser ilegal (como por exemplo, a re-fotografia de Sherrie Levine, nos anos 1980, utilizando táticas *detournistes* referencializadas no *Situacionismo*, quando re-fotografa Walker Evans ou Edward Weston, e comete plágio e roubo de direitos autorais para fins artísticos.

Em *Métodos de Détournement*⁷⁶(1956), Guy Debord e Gil L. Wolman, descrevem as categorias do *détournement* que também implicam uma operação de *desviar* um objeto, trecho literário, ou qualquer coisa de outro contexto, envolvendo um deslocamento tático. Meu trabalho com a inserção de fotos comuns num novo contexto das *reconstruções* aproxima o que Guy e Wolman chama de *détournement secundário*:

O *détournement secundário* é o *détournement* de um elemento que não tem nenhuma importância em si mesmo e que tira todo seu significado do novo contexto em que foi colocado. Por exemplo, um recorte de jornal, uma frase neutra, uma fotografia comum.⁷⁷

Somente uma recontextualização de fragmento de uma obra reconhecidamente “significante” parece ser válida para o ato *detourniste* Situacionista. Neste aspecto, a recontextualização e inserções de fotos banais, em meu trabalho, tirados por colaboradoras desconhecidas afasta dos seus métodos, sem buscar causar um “impacto”, que visivelmente fere os direitos autorais do autor conhecido, através de criar uma “relação direta com a lembrança consciente ou semiconsciente dos contextos originais dos elementos”⁷⁸ retirados do seu contexto original, como nas re-fotografias de Sherrie Levine que re-fotografa fotografias modernas famosas de Weston e Evans.

O *détournement* em Debord e Wolman é descrito como “antítese de citação”, que podemos associar à *reconstrução de modelos* de móveis, a qual em meu trabalho cita incorretamente o modelo. Mas, de que modo este ato de *misprision*⁷⁹ (uma “apropriação indébita”) possa atingir um autor, uma vez que não há um autor ou o autor

76 DEBORD, Guy; WOLMAN, Gil J. *Métodos de Détournement*. (Publicação original In: Lês Levres Nues, #8, maio de 1956.) Disponível em: < www.eulalia.kit.net/textos/détournement.pdf > Acesso em: 15 de julho 2009.

77 Ibid.

78 Ibid

79 BLOOM, 1997, p. 13. O termo inglês *misprision* é utilizado pelo crítico literário norte-americano Harold Bloom para descrever atos literários de má citação, má interpretação ou leitura incorreta, também visto como uma leitura, interpretação ou versão *desviante* que produz outra obra, onde o autor original não recebe o crédito (p. 13). O termo também está ligado à legalidade, prisão (prisão) ou “aprisionamento injusto” (p. 14). Sobre esta questão, ver BLOOM, Harold. *A angústia da Influência*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p. 13-14.

é anônimo (desconhecido), isto é, quem é o autor de práticas sociais do cotidiano as quais pertencem a todos? A apropriação de documentos fotográficos tirados pelas colaboradoras que são re-fotografados, ou a inserção da foto em *Reconstruindo a estante da Lila* podem até ser uma apropriação indébita, mas este ato, em meu trabalho, não levanta questões de autoria. Este é um efeito colateral ou consequência da experimentação com as imagens e não um ato proposital de *detourner*⁸⁰, subverter ou criticar *suas* práticas (ou intervir em suas vidas). Na fase de elaboração das obras, são *minhas* práticas que *desviam* e os objetos do meu entorno, possibilitando abrir novos espaços praticáveis.

Nesta fase da pesquisa envolve um modelo de um objeto que é apropriado e *reconstruído* onde o *desvio* opera por uma transformação da forma e função do objeto.

Desse deslocamento emerge um *desvio* de contextos do doméstico para o artístico (e vice versa). *Materiais-sobras* são apropriados e *desviados* de seu processo de destruição, os quais portam as marcas de desgaste ou decomposição preexistentes providos das contingências do lugar de sua formação material, que também é cultural (neste caso, o lugar é o espaço privado da casa⁸¹). Esta atitude desviante, de *desviar* a função de objetos e seu processo de destruição, emerge do *détournement* gradual de meu modo de viver e pensar sobre minha casa. Na base, o *desvio* é uma consequência de questionar minhas práticas através da prática do lugar, que *não é mais claramente* uma prática doméstica, mas uma *prática desviante do espaço de superfícies topográficas* da minha casa: do quintal e da garagem, e subindo as escadas até a sala, quarto, cozinha, banheiro, efetuando contatos com as superfícies domésticas, com a poeira e a sujeira no chão, descendo no fundo de panela queimada, vendo os montes de acúmulos, caminhando com as mãos sobre o relevo dos objetos e percebendo impressões da tampa da cômoda, mudando de *disposição* em relação às paredes e caminhando até a porta que me leva a visitar relações sociais e a observar as superfícies de imagens. Estes deslocamentos me levam ao *desvio* que parece ter três níveis: material, pessoal e social. Há *desvios* de contexto, *desvios* das funções e dos propósitos de gestos, *desvios* do uso convencional de objetos e materiais, mas na base desses *desvios* há uma vontade de transformar os *pequenos sinais de destruição doméstica* em ato criador, ou seja, *desviar um processo de destruição para um de reconstrução*. Entretanto, esse processo pode implicar a auto-destruição eventual do trabalho elaborado, porque *reconstruímos* a partir de *sobras*

80 Adotamos para o *détournement* a grafia da forma verbal de “*detourner*” e a forma adjetival de “*detourniste*”.

81 Aqui se refere ao fato que, posteriormente, na pesquisa, *objetos-sobras* são apropriados de outros lugares, as instituições onde são efetuadas apresentações no espaço público que discutiremos no último capítulo.

muito frágeis, talvez um ato fútil mas uma vontade de registrar e *reconstruir* o que existe no espaço doméstico no estágio de seu próprio desaparecimento.

Porta-Papel Toalha – Easy Off pode exemplificar as qualidades de *desvio*. O rolo de papel toalha que reconstrói um processo de lavar uma panela enfatizando a destruição implícita no nível de sua materialidade. Este material banal implica seu modo de usar, portanto, usar o papel toalha como material de trabalho, bem como citar seu nome no título, traz para o espaço da obra uma série de associações culturais que indicam o modo de empregar e os gestos e materiais para um fim banal. Mas o *desvio* não leva a percepção no caminho certo, no caminho das expectativas que não vêm a acontecer. Aproprio-me dos gestos da prática de lavar uma panela, mas, depois de sujar o papel, não desaparece a sujeira no lixo, porque desviei o gesto banal de jogar fora o papel toalha depois de usá-lo e sujá-lo.

Podemos dizer que isto *desvia* de certas normas culturais quanto aos valores de limpeza. Além de trocar as *disposições* dos materiais na escala de valores do alto e baixo (onde o limpo está no alto e o sujo está na base⁸²), há um *desvio* do gesto doméstico para o artístico. Meu gesto resiste e recusa a jogar fora o papel, se recusa a contribuir para seu desaparecimento e destruição. Ao trocar o contexto do gesto, e ao longo do processo, substitui o afazer doméstico por um fazer no contexto da arte de impressão gráfica, que, paradoxalmente, também se *desvia* do contexto da arte, uma vez que incorpora materiais corrosivos que destruirão o papel e as imagens. Assim, faço desaparecer não somente o objeto, bem como me coloco na *(dis)posição* de questionar relações entre meus gestos e objetivos no contexto da vida.

Ao desviar os afazeres domésticos de meus modos, efetuo um *desvio* para a leveza, um *desvio* pessoal, que mostra como o *desvio* também é divertimento e diversão, quando se constitui como ato desviante por subversivo, *detournando* as práticas no espaço doméstico com pequenos gestos de destruição – como os atos de destruir cadernos ou sujar o topo de móveis com poeira, na operação da *to-pó-grafia*. Uma prática banal e repetitiva como a limpeza doméstica se torna peso, ainda mais pesado se feito através de uma resistência interna de ter que utilizar o tempo em banalidades domésticas, me desviando de um caminho na arte do qual, antigamente, até gostei. Mas este é justamente o problema. A resistência interna não permite ver que esses dois contextos sociais não são separados; o *desvio* foi um conflito me dividindo em duas e se transforma na impossibilidade de viver. Esta pesquisa me possibilita integrar dois caminhos divergentes, através de uma proposta de arte que experimenta a vida, por um *desvio*, paradoxalmente, na direção da minha própria

82 O materialismo base, noção de Georges Bataille, nos demonstra como os materiais são culturalmente valorizados numa escala vertical do alto para baixo, no qual materiais sujos e nauseantes seriam considerados “matéria base”. Ver também STOEKL, 2004, p.15-16; p. 45-52.

casa, numa tática que integra os dois contextos da minha vida em um único caminho. Então, o *desvio* se transforma em possibilidade de um vai e vem entre contextos que questionam meus próprios atos e valores, onde as práticas da minha vida co-existem no mesmo espaço e ao mesmo tempo em que abrem e incluem as práticas da arte. Se a vida foi desviada por um caminho que se divide, ou por caminho não escolhido, para achar o caminho de volta é necessário o *détournement das minhas práticas para atravessar e ir além da topografia doméstica*.

Os *desvios* entre os dois contextos não são unidirecionais. Posso *desviar* de modelos convencionais de objetos através de sua *reconstrução*, tanto no contexto doméstico (o modelo de uma porta-papel toalha), quanto no contexto da arte (um modelo pictórico, um dispositivo da imagem do tipo quadro). Na obra, existe um *desvio* das práticas no contexto da arte e outro que diz respeito a não jogar fora é um ato desviante de práticas culturais no contexto da casa. O produto de limpeza corrosiva *Easy Off* implica um *desvio* de valores do “bem feito”, que supostamente garantem certa permanência da obra de arte (para o sistema econômico da arte). Embora a tática de jogar com a efemeridade como crítica institucional do sistema das artes, existente desde os anos 60, não seja o centro de meu enfoque, há um questionamento sobre a necessidade de fazer desaparecer certas características da cultura material doméstica. Tal cultura valoriza a acumulação de riqueza quantitativa, na forma de objetos bem como o desperdício (que também é sinal de riqueza porque há “sobra”). Por outro lado, questiono o desaparecimento de qualidades e materiais culturais que nos sustentam e nos alimentam pelos traços de memória cultural e pessoal que ainda permanecem. Concretamente, os *desvios* operam por pequenas relações domésticas, pequenos gestos que fazem contatos pontuais com os materiais e objetos do entorno. O *desvio* parte de um espaço pessoal e íntimo, e se dirige para uma autocrítica mais do que para uma crítica social. No entanto, o que é pessoal se torna social quando a linguagem posta na obra é banal e acessível aos códigos culturais do cotidiano de uma cultura.⁸³

Se a imagem do *Porta-Papel Toalha – Easy Off* é destinada a desaparecer, qual seria seu *desvio* no nível social? Os materiais mostram sua transparência cultural, reforçada no título a indicar o objeto corrosivo empregado. A destruição do objeto contingente e contextualizado no contexto doméstico (pela *disposição* e configuração dos objetos-sobras articulados no formato do *objeto reconstruído*) possibilita um desencadeamento de associações quanto às práticas e materiais destrutivos que são empregados diariamente dentro da casa. O processo de limpeza de uma panela queimada foi efetuado usando um material corrosivo e poluente. A gravura sobre papel, resultante do processo de limpeza destrutiva, torna visíveis *as sobras*

83 DANTO, 1998, p. 70.

concretas deste processo, as manchas. As manchas têm um valor duplo: apontam simultaneamente para o desperdício de árvores e de papel, e também implicam num caminho *reconstrutivo* do reaproveitamento do papel num processo de criação gráfica, impedindo a destruição do papel sujo e não jogado fora. Tal gesto desvia seu caminho em prol de outro propósito construtivo. Essa tática tem base nos atos de apropriação e deslocamento implícitos no *readymade* de Marcel Duchamp e também em Joseph Beuys, que viu os materiais como signos com carga dupla de potência cultural de transformação e de destruição, cuja distinção é contingente à escolha do modo de usar materiais, objetos e tecnologias, emergente de uma vontade de *reconstrução social*. Por outro lado, em Beuys, há certa cumplicidade com o sistema das artes. Ele cultiva sua personalidade pública e mitologia própria como figura de *xamã*, se tornando, segundo artista norte-americano associado ao *Fluxus*, Jon Hendricks, “uma espécie de personalidade cultuada, em geral, usando uma foto de si mesmo para vender o produto”.⁸⁴ Esta ênfase na figura pública contraria as relações que procuro através do meu trabalho, mais íntimas e particulares. Ainda, os materiais oriundos da casa não são culturalmente isolados.

Uma folha de papel industrial é produzida a partir de processos corrosivos. Alvejantes branqueiam o papel. As madeiras mais duras precisam, além da trituração de suas fibras, da adição de ácidos para quebrar sua estrutura de fibras de celulose agregadas por lignina.⁸⁵ Para fazer a polpa para papel sulfite, emprega-se ácido sulfúrico. Esses processos entrópicos quebram as estruturas orgânicas e constituem uma perda de energia permanente da matéria, que produz o papel por meio do emprego de materiais poluentes. Ao se usar um pedaço de papel toalha, se utiliza um material mais conveniente porém mais poluente, que poderia ser substituído, no contexto doméstico, por toalhas de pano. O fato de as manchas residuais e o papel permanecerem no objeto evidencia concretamente uma ação diária irresponsável, semelhante ao ato de deixar a água correr na pia durante a limpeza de pratos e panelas. A presença da panela na apresentação do trabalho também é sinal de destruição apontando para a distração, o descuido e, finalmente, a incapacidade de considerar as conseqüências destrutivas de nossas ações mais banais. Uma panela queima na cozinha porque estamos distraídos pela televisão, pelos acasos espetaculares e banais que precisamos para escapular da rotina. É um efeito da programação diária ou a tentativa de fazer mais do que uma coisa ao mesmo tempo, talvez porque a vida tenha sido desviada ou dividida por uma vontade entrópica de ser multifuncional.

O processo de manchar e gravar o papel toalha com *Easy-Off*, enquanto

84 HENDRICKS, Jon.(cur., ed.) “Uma Introdução”. In. *O que é Fluxus? O que não é! E porquê*. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 2002, catálogo, p. 20.

85 A lignina também é responsável pelo envelhecimento e amarelamento do papel. Por isso, madeiras e fibras menos duras e sem lignina são preferíveis, como algodão ou linho.

desvia os gestos banais e repetitivos de uma rotina, cria uma diferença em termos de constituir um processo de impressão gráfica que apaga e regrava o informe, acrescentando possibilidades à vida que não são mais fixas, e desse ato desviante vem o riso, a ironia, o lúdico. As manchas postas em obra ficam penduradas lá no *Porta-papel toalha reconstruído* como lembrete e como memória de um fazer manual doméstico menosprezado e menosprezível devido a sua intimidade com a sujeira. Partindo de uma autocrítica e da reflexão sobre meus gestos domésticos e sobre os *desvios* do propósito habitual do gesto posto em obra, outras relações em nível social também emergem em termos do uso e abuso de materiais na casa, os quais remetem às relações sociais e existenciais, como a acumulação de propriedades e do lixo, uma vez que tais ações são comuns e familiares em nossa cultura.

Minhas táticas se aproximam das de *détournement* no *Situacionismo* francês, pois trato da apropriação daquilo que já existe na cultura para efetuar um *desvio*. No *Situacionismo*, as ações artísticas intervencionistas, dos anos 60, se apresentam como um ato subversivo que pode implicar, do ponto de vista legal, atos de destruição, vandalismo e plágio em suas formas mais radicais, diferentemente de meu trabalho. De acordo com Edward Ball, a versão do *Situacionismo* nos países anglofônicos trabalha com o *desvio* como uma inversão dos métodos de uso de objetos, em modo semelhante ao apresentado por meu trabalho:

Détournement, para os anglofones, deveria evocar uma cadeia de referência que inclui uma sensação do desvio, de flexão, e a inversão repentina de uma articulação prévia ou propósito.⁸⁶

Em meu trabalho, os propósitos originais de objetos domésticos, industriais (o papel-toalha, os móveis) ou objetos feitos a mão (o guardanapo de crochê), são desviados para um propósito poético e crítico ao contexto social – o desperdício por meio de uma virada irônica de tornar inúteis objetos práticos, ou de desviá-los de sua função habitual para se tornarem instrumentos de trabalho como molde, estêncil ou matriz de impressão, constituindo superfícies de *espaços topográficos domésticos* (a cesta de lixo, o crochê, a panela). Os objetos que, no contexto doméstico, sugerem caminhos para comportamentos habituais e modos de usar, devido a seu *design*, tornam-se moldes de superfícies de contato das texturas das superfícies domésticas, implicando num modo de usar poético capaz de descrever um mundo não prescrito pelas práticas do cotidiano. Esse *desvio* pode ser capaz de revelar o

86 BALL, Edward. "The beautiful language of my century from the situationists to the simulationists". In. *Arts Magazine*. Vol. 65, no. 5, Jan., 1989, p. 67. (Tradução nossa)

funcionamento do modelo e fornecer uma abertura a outras possibilidades e práticas de imaginar a realidade.

Ball cita um texto *Métodos de Détournement* (1957), escrito por Guy Debord e Gil Wolman em 1957, mencionando o procedimento de justaposição como método de *desvio*:

Quaisquer elementos, não importa de onde sejam retirados, podem servir para fazer novas combinações. As descobertas da poesia moderna⁸⁷ quanto à estrutura analógica de imagens demonstram que, quando dois objetos são postos juntos, não importa o quanto seus contextos originais estejam distantes, uma relação é sempre formada... Qualquer coisa pode ser usada.⁸⁸

Meu trabalho opera por justaposições, ou combinações de objetos diversos que associa à bricolagem, e que podem ser táticas para o *desvio*. No Modernismo, a justaposição *bricoleur* do *Cabeça de Toro* (1943) de Picasso é uma brincadeira imaginativa, um jogo formal com peças de uma bicicleta reconfiguradas em cabeça de boi, evocando seu imaginário pessoal e iconografia mítica (o Minotauro), mas não implica numa crítica social *détourniste*. Em contraste, no Surrealismo, a justaposição dos *objets trouvés* implica uma intenção subversiva sugerindo conteúdos eróticos e oníricos capazes de brincar com ansiedades e medos inconscientes. A justaposição de pregos na chapa de um ferro de passar roupa por Man Ray, *O Presente*, configura um “objeto desagradável” (*objet désagréable*),⁸⁹ que evoca a possibilidade de um ato de agressão proposital, se imaginarmos o ferro pontiagudo rasgando ou queimando a pele. Deste modo, *O Presente* evoca sensações desagradáveis e dolorosas, uma subversão da experiência do objeto de arte ou do belo. A tática de fazer combinações inusitadas de objetos com intenção subversiva, particularmente no Surrealismo, é considerada precursora do *Situacionismo*,⁹⁰ embora o termo *détournement* seja anacrônico neste caso.

87 Aqui, o texto está se referindo, por exemplo, ao Conde de Lautréamont e a procedimentos, utilizados pelos Surrealistas, de justaposição de dois objetos encontrados ao acaso. Sobre este assunto, ver também Disponível em: < www.adpf.asso.fr/adpf-publi/folio/g_debord/2_2.html > Acesso em: 13 fev. 2007. A frase de Lautréamont que implica o procedimento poético de justaposição ao acaso de elementos díspares sem ligação racional é a seguinte: “Belo como o encontro fortuito de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de cirurgia”, que para Max Ernst seria o mecanismo de colagem: “O aproveitamento do encontro fortuito num plano inadequado de duas realidades mutuamente distantes”. Sobre esta citação, ver também GAYFORD; WRIGHT, 1998, p. 449. Sobre Lautréamont como precursor Surrealista dos métodos de *détournement* Situacionistas, ver também: DEBORD, Guy; WOLMAN, Gil J. *Métodos de Détournement*. Disponível em: < www.eulalia.kit.net/textos/détournement.pdf > Acesso em: 15 de julho 2009.

88 DEBORD; WOLMAN. apud. BALL, 1989, p. 67. (*Tradução nossa*).

89 RUHRBERG; SHNECKENBERGER; FRICKE; HONNEF, 1999, p.460. Objeto desagradável, em francês, *objet désagréable*, seria o termo utilizado para este tipo de justaposição de objetos que evoca um conteúdo agressivo ou perigo iminente.

90 BALL, 1989, p. 67.



Figura 79

O aspecto destrutivo do meu trabalho e, por vezes, autodestrutivo, como a utilização do produto corrosivo para manchar papel, não é somente relacionado à efemeridade dos materiais, mas a atos de destruição de objetos de uso pessoal, em função de minha desatenção ou por agenciamentos contingentes quando não estou em casa para “manter tudo em ordem”. Comecei a observar as brincadeiras do meu cachorro em fase de dentição, como com a almofada de crochê, encontrada campo, há 10 anos, e restaurada na época (fig. 79). Os *Re-enquadramentos de varreduras* começaram com este acontecimento e subsequente ato de varrer o lixo produzido por estes *pequenos acasos de destruição doméstica*, no chão

do estúdio em casa. Varri as esponjas e outras coisas acumuladas no chão, papéis rasgados, pêlos, poeira, as enquadrei com vidro e coloquei o *reenquadramento* numa *disposição parietal*, elevando a matéria informe com o gesto irônico de erguê-la para um espaço privilegiado, de baixo para o alto no espaço dos movimentos verticais e do olhar do ser humano em pé – o lugar parietal do quadro.⁹¹ Outra versão de *Re-enquadramentos de Varredura* apropria-se de uma placa mãe quebrada de CPU e do que sobrou de duas almofadas que meu cachorrinho *Snoopy* pegou e rasgou para brincar (fig.80). Um dia ele destruiu tudo o que estava



Figura 80

91 Sobre a questão do quadro em relação ao ato de “erguer para o vertical”, ver também DAMISCH, Hubert. “A astúcia do quadro”. In: *GÁVEA: Revista de arte e arquitetura*. Rio de Janeiro: Editora Revista Gávea, no. 10, 1988, p. 106.

guardado debaixo da mesa do computador, peças quebradas e erros de impressão que haviam sido acumulados lá. Ele rasgou as esponjas de almofadas, espalhou papéis, e misturou peças velhas e gastas do micro. Na volta do supermercado, encontrei o estúdio em pandemônio.



Figura 81

Comecei a juntar estes pequenos acasos de destruição doméstica em sacolas para fazer outros *Re-enquadramentos de varreduras*. Ocasionalmente, dava retalhos aos cachorros para brincar de puxa-puxa: sobras de algodão cru de telas velhas de pinturas que não pintei; sobras de tecido que restaram depois de fazer as cortinas e cobrir o sofá e partes de um tapete gasto arrancado da escada. Mas *Snoopy* achava seus próprios materiais para brincar de desfazer as coisas, contrapondo-se aos meus esforços de organizar, ordenar, cuidar, e varrer a casa. Reconheci nessas experiências um potencial de incorporar materiais destruídos pelos acasos domésticos, em que outros agenciamentos e ordens não-humanas intervêm nos contatos possíveis entre objetos e o lar. Estes contatos constituem formas materiais produzidas pelas contingências do lugar. A partir de um acontecimento corriqueiro e inesperado do dia-a-dia emergem situações de descoberta que desviam a ordem habitual dos objetos na casa na direção da bagunça. Mas isto me leva a descobrir uma nova *disposição* de objetos e justaposições impensadas. É o cotidiano doméstico em ação. O encontro inesperado dialoga com o fazer manual, revelando relações entre meu gesto, os agentes e acontecimentos do lugar que se incorporam no processo de formação de um objeto.

Percebi que *Snoopy* não destruiu a placa mãe que encontrei no chão. Já estava quebrada quando a guardei. Ao ver o objeto no chão, vi a destruição dupla, a do objeto e a do contexto bagunçado (fig. 81). Esta desordem se transformou em descoberta do

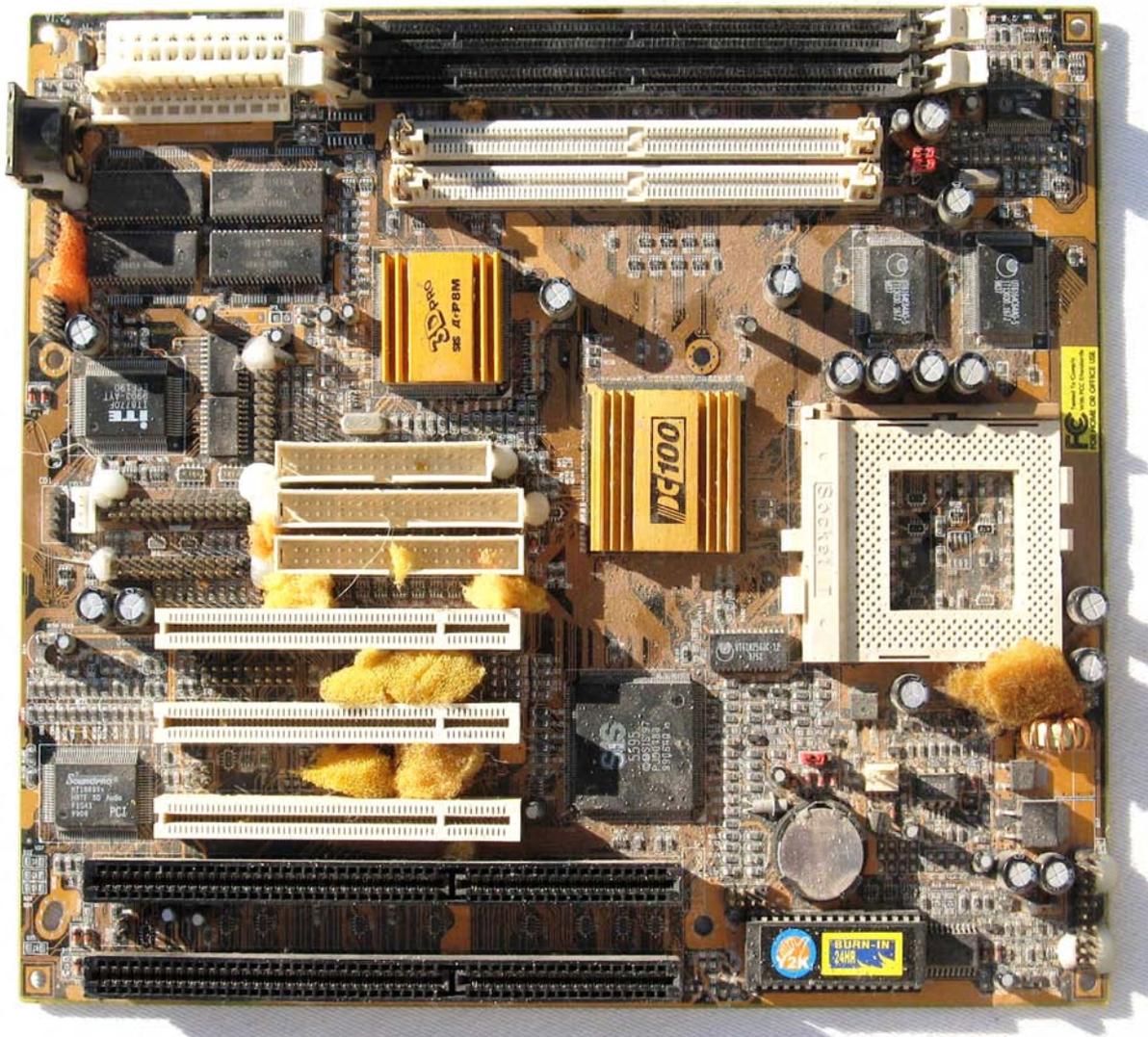


Figura 82

encontro inusitado de esponjas que ficaram presas entre os circuitos da *Motherboard* (Placa Mãe, 2007), produzido por *Snoopy* (fig. 82). Tal ação do cotidiano doméstico é apropriada e repensada como possibilidade de arte. Torna-se um tipo de *found art* (arte achada).

Esta atitude encontra-se no artista suíço Daniel Spoerri que cola a *disposição* de objetos numa mesa depois da refeição. Seu objetivo é “capturar” o acaso na forma de um quadro, nas pinturas chamadas, *Tableaux Pièges* (Pinturas Armadilhas, 1960 - 1970). Em Spoerri, as pessoas que jantam são agentes do acaso e das *disposições dos objetos* na mesa, assim como *Snoopy* se tornou agente do lugar de formação da imagem porque “arranjou” caoticamente a placa mãe e esponjas, criando *disposições* e justaposições aleatórias. Meu gesto de “reenquadrar”, como em Spoerri, envolve a reorientação da *disposição do objeto* de uma orientação horizontal para o *display* vertical na parede, que para meu trabalho não é uma “captação do acaso”, mas um ato de *detournar* o “quadro”, enquanto modelo para um objeto genérico de “arte”. Por outro lado, o ato *detourniste* é duplo: ao apresentar uma placa mãe com poeira e esponjas como um objeto do tipo de quadro, os acasos contingentes e sinais de destruição do contexto doméstico

também são desviados, enquanto marcas na pele do próprio objeto.

Certas experiências de destruição como essa me fascinam; são as situações onde estou colocada numa posição fora de controle, na desordem do espaço privado aonde, normalmente, assumiria autoridade sobre os objetos. Dia após dia, a repetição da rotina me convence que posso manter tudo em ordem. Então, algum acaso acontece e me mostra que minha premissa é frágil como um ovo sentado em cima do muro. A casa se transforma em uma cena de forças, não terríveis, mas engraçadas. A casa se torna em uma cena dos acasos que destroem meus desígnios de ordenar o espaço. Ironicamente, a ordem hierárquica foi facilmente derrubada pela simples vontade animal de *Snoopy*, que precisava mastigar qualquer coisa para encaminhar o processo de crescimento e troca de seus dentes. Tais situações me levam ao encontro com a graça do inesperado que ironiza os mitos de controle técnico simbolizado pelo nome do objeto “placa mãe”. Deste modo, o *détournement* em sua acepção de significar uma “diversão”, é algo engraçado que acontece e que diverte o modo de pensar, desvia em outra direção até a virada da desgraça em graça. Em meu caso,



Figura 83

a des-graça provocou um questionamento sobre minha resistência de desfazer-me das coisas acumuladas em minha casa, guardadas mesmo quando quebradas.

O *détournement* no trabalho de Gordon Matta-Clark é um ato proposital de destruição de uma casa. Segundo Edward Ball, Matta Clark é um “anarquitecto”. Matta-Clark se apropria da arquitetura como um *objet trouvé* que pode ser *detournado*.⁹² Ele se apropria de edifícios ou de casas e efetua recortes destrutivos em suas fachadas, como em *Bingo* (1974, fig. 83). Consiste de uma intervenção “agressiva” de cortes retangulares na fachada de uma casa destinada à demolição, na cidade de Niágara Falls, no estado de Nova Iorque, EUA. Como em meu trabalho, ele se apropria daquilo que já está na beira da destruição.

Seu trabalho plástico e tridimensional consiste de cortes, muitas vezes, em formas geométricas primárias, como o retângulo ou o triângulo passando de dentro para fora de um prédio. Neste trabalho, foi necessário que ele negociasse com o poder público

92 BALL, 1989, p. 67.

local para ter permissão para intervir no espaço da casa já condenada. Seu trabalho foi efetuado com o limite de tempo estipulado pelas autoridades locais, porque o prédio já tinha demolição prevista em função da demanda do mercado imobiliário. Antes de o alvará de demolição se realizar, Matta-Clark teria 10 dias para recortar a casa e subverter a lógica do mercado por destruir a casa antes. Os recortes abrem a privacidade da casa, apagando os limites entre espaço interior e exterior, portanto, questionando a diferença social entre espaço público e privado, por recortar e retirar a fronteira-parede capaz de isolar o espaço privado do espaço público nas relações sociais e econômicas. O trabalho seria destruído quase na hora de acabar o último corte, por isso, fez os cortes do modo que poderiam “fornecer a informação máxima para o fotógrafo”.⁹³ Segundo Thomas Crow, Matta-Clark cita os procedimentos de seu professor de arquitetura, um conhecido arquiteto da época, Collin Rowe, através da tática de recortar a casa em nove retângulos “projetados na fachada de *Bingo*”.⁹⁴ Esta citação do procedimento de outro arquiteto é *détournement*, um tipo de plágio com a intenção, em Matta-Clark, de subverter valores da arquitetura funcionalista cujas “superfícies formalistas” não mostram um “senso da ambigüidade de estrutura, da ambigüidade do lugar”.⁹⁵

Ao desfazer um edifício, (abro) um estado de fechamento que foi pré-condicionado não somente pela necessidade física, mas pela indústria que prolifera caixas suburbanas⁹⁶ e urbanas como um pretexto para assegurar um consumidor passivo e isolado.⁹⁷

Em meu trabalho, o *détournement* é mais focalizado nos objetos que se acumula nesta “caixa suburbana e urbana”. *Desvio o objeto doméstico reconstruído* de duas maneiras: como *modelo de um objeto doméstico* citado e como *corpo material reconstruído*. Primeiro, o *détournement* envolve o que podemos ver como a citação de um modelo, idéia ou *design* de um tipo genérico de objeto que tem dois tipos: um móvel doméstico comum ou um objeto doméstico que apresenta uma imagem (ou

93 DISCERENS, 2004, p. 86.

94 Ibid., p. 92.

95 MATTA-CLARK. apud. CROW. In: DISCERENS, 2004, p. 92.

96 O termo “suburbano” em inglês não tem a mesma conotação que a palavra em Português no Brasil. O termo se refere às cidades de classe média, com alto poder aquisitivo, que estão localizadas perto de grandes cidades, como Nova York. Muitas das pessoas que moram no subúrbio, trabalham na cidade durante o dia e voltam para casa à noite, porque a cidade fornece os salários mais altos que possibilitam morar num município que é quase somente casas, com uma ou duas igrejas, um supermercado e escolas. Esta distribuição suburbana mitifica e isola as realidades diversas norte-americanas e afasta as pessoas dos problemas da concentração urbana e da visibilidade da pobreza criando, a meu ver, uma anestesia bucólica, bonita, silenciosa, supostamente segura e sem violência.

97 MATTA-CLARK apud. BALL, 1989, p. 67. (*Tradução nossa*).

ambos). Objetos domésticos banais observados em casa são citados como modelos e *reconstruídos*, como por exemplo, um objeto do tipo quadro, do tipo porta-papel toalha, do tipo estante, do tipo relógio e do tipo jogo americano. O que é *detournado* são a forma e função habituais do objeto modelo, junto com suas expectativas culturais no contexto doméstico, *detournando* o modelo através de *reconstruir* o objeto desproporcional e sujo, com funcionamento prático comprometido. Ao destruir a função habitual do objeto, o *modelo reconstruído* é *desviado* para muito longe do modelo ideal. O modelo produz um objeto completamente inútil e, portanto, uma possibilidade de arte.

Este primeiro *détournement*, onde *detourno* um modelo de um objeto doméstico comum, indica um segundo que questiona os valores destrutivos de uma cultura móvel de desperdício. Os *objetos-sobras* são apropriados como *materiais de trabalho* e constituem as partes que *reconstroem* o corpo material do objeto modelo. A função no contexto doméstico desses *objetos-sobras materiais* também é *detournada* no sentido de desviar a direção social de seu destino imanente no lixo, porque o caminho é interrompido. Na *reconstrução*, os *objetos-sobras* são transformados em partes do *corpo material orgânico do objeto-modelo* e expressam o que são: objetos da cultura material, gastos, obsoletos e desperdiçados. Os *objetos-sobras* são os objetos inúteis guardados, acumulados e fora de uso, no contexto da minha própria casa. Isto implica o *détournement das minhas práticas pessoais enquanto dona de casa* porque desvio a direção de uma prática destrutiva de acumulação e desperdício para um ato criador e para uma prática artística.

As casas em Matta-Clark e meus *objetos-sobras* são materiais de trabalho *detournados* e objetos domésticos definidos socialmente por seu contexto no espaço privado. No caso de Matta-Clark, o material de trabalho é uma casa, mas semelhante aos meus *objetos-sobras*, é um *objeto doméstico que está sobrando em termos de sua função social e econômica*. O que difere é o contexto social onde é encontrado o material de trabalho que será *detournado*, dentro do espaço privado em meu trabalho, e fora da casa ocupando um espaço público em Matta-Clark. Nos dois casos, os materiais de trabalho *detournados* são objetos já marcados com os sinais de destruição e danos físicos, marcados fisicamente e temporalmente por sua condição efêmera de uma coisa como destino o lixo (implicando um julgamento social de ser coisa sem valor de troca e uso). No caso de Matta-Clark, o objeto *detournado* tem seu tempo marcado pelo alvará oficial de demolição. Em meu trabalho, o *objeto-sobra* é marcado por danos físicos, desgaste e desperdício que implicam a temporalidade efêmera.

Mas a tática de *détournement* é semelhante: o *desvio* é uma operação de intervir no objeto antes de sua destruição (final). Ele mostra o objeto (casa) ao mesmo tempo que torna inválido seu funcionamento. Este *desvio* torna mais visível o desperdício de objetos (ou casas) que ainda tenham um potencial de uso prático, pessoal ou social. Em meu trabalho, o foco no *objeto-sobra* pode levantar um questionamento sobre a

prática de acumular e desperdiçar bens e lixo em relação à casa, já que as *sobras domésticas* também são objetos de propriedade privada e sua acumulação indica uma *sobra* econômica, desperdiçada em seu não uso ou quando é jogada fora. Mas a acumulação de bens e o desperdício não aparecem em casa e, como a *pilha de Sá*, são escondidos pelo cobertor da privacidade. O lixo desaparece da casa o mais rápido quanto possível para ir ocupar seu lugar público, designado fora de casa, na calçada ou para os não-lugares dos lixões distantes da casa.

A utilização de materiais-sobras, como poeira, objetos sujos, tralhas e lixo em meu trabalho, implica em que a sujeira e o lixo permaneçam no contexto doméstico, uma vez que são incorporados na própria materialidade da *reconstrução* marcadamente referencializada pelo contexto doméstico. A materialidade deste *objeto reconstruído* toma forma de *um corpo orgânico* que implica um *corpo orgânico sobrando* que permanece marcado por sinais de destruição. Os detritos, tralhas domésticas, coisas quebradas, todo o lixo doméstico, são incorporados como *materiais-sobras* para *reconstruir* este corpo orgânico material e físico de um objeto modelo, mas seu corpo está marcado pelos sinais de seu próprio desaparecimento. A utilização de sobras, que envolvem a destruição de objetos, é um ato de *détournement* pessoal, uma escolha cujo objetivo é apagar os limites sociais que distinguem o lugar para lixo no espaço público e no espaço privado. Ao invés de jogar os objetos fora, o lixo permanece no objeto *detournado* em meu trabalho e também em minha casa, forçando o apagamento desses limites.

O *corte detourniste* de Matta-Clark propõe um questionamento centrado na concepção social de espaço público e privado, porque seu material de trabalho, uma casa, também é seu lugar de trabalho, um espaço situado no espaço público. Meu lugar de trabalho é minha casa, onde a intervenção no espaço doméstico acontece dentro da própria casa e através do *détournement* das *minhas* práticas e objetos (ou seja, da *minha* autoridade e propriedade). A elaboração das *reconstruções*, em meu trabalho, acontece no espaço privado da casa e opera em conjunção com as contingências dentro dos limites físicos deste espaço, enquanto Matta-Clark interroga o espaço fora de casa, a casa no espaço público urbano e suburbano num contexto político e econômico sem considerar nem conhecer o morador da casa abandonada. Como meu trabalho, o *objeto reconstruído* se desfaz ou sugere sua destruição imanente, mas, em Matta-Clark, não há nenhum acaso envolvido na destruição de seu objeto, há uma certeza da destruição. A destruição em meu trabalho pode ser um acaso destrutivo que é *achado* e escolhido, enquanto outros acontecimentos domésticos não fazem parte da pesquisa. Mas há também gestos pequenos que são deliberadamente danificadores, que considero atos propositais e destrutivos *detournistes*, e neste sentido se aproximam à atitude *Situacionista*, como por exemplo, o ato de rasgar cadernos velhos, usar um produto corrosivo no papel para uma impressão e sujar

uma superfície com poeira ou cinzas.⁹⁸ Entretanto, este ato assume outro sentido considerando que estou destruindo *minha* propriedade. Em minha casa tenho a autoridade de destruir, até certo limite, qualquer objeto que eu queira, porque estou no contexto da propriedade privada.

Meu trabalho tem um método aditivo de *reconstrução*, reconfiguração e articulação das partes que são os sinais de destruição marcados nos *objetos-sobras* (formando o todo – o *objeto citado e reconstruído*). Em contraponto, o método de Matta-Clark envolve a desconstrução, desarticulação e um ato de “desfazer” um todo (a casa), embora possa dizer que ao recortar e retirar os pedaços de paredes de uma casa, ele também rearticula uma separação social entre o privado e o público, constituindo um novo todo espacial, criado pelo apagamento dos limites por uma tática *detourniste* de arquitetura. Em meu trabalho, a *reconstrução* articula os *objetos-sobras* re combinando objetos diversos, remetendo novamente à noção de *détournement Situationista*, numa recombinação cultural de objetos e contextos: “uma relação é sempre formada... Qualquer coisa pode ser usada”⁹⁹

A recombinação, entretanto, não se dá por uma radicalidade do gesto que, em meu trabalho, acontece em escala pequena e banal, nos atos de sujar objetos com poeira, *detourar* os gestos domésticos de varrer, ou, ao invés de guardar os cadernos velhos, rasgá-los. Esses atos são mais leves e vêm de uma vontade lúdica que subverte as práticas domésticas de limpeza, como forma de resistência pessoal de certas expectativas sociais quanto ao papel da mulher no espaço privado. Em termos de escala, o ato *detourniste* de Matta-Clark é pesado e enorme. O *détournement Situationista* também implica aspectos sociais mais arriscados, chegando até a ilegalidade, que se aproximam do vandalismo (como as propostas anteriores de Matta-Clark), justamente por acontecerem no contexto público e não privado.

Seus gestos podem colocar o próprio corpo do artista em risco, quando faz recortes manualmente, envolvendo o deslocamento de objetos de grande peso, sob condições de tempo limitado. Em meu trabalho, opero com gestos leves e repetitivos que danificam o lugar de modo superficial e não resultam em danos tão irreversíveis como em Matta-Clark. Rasgar papéis de cadernos velhos é um ato destrutivo, mas a matéria pode ser transformada. Ao rasgar o papel, *detourno* um objeto doméstico, e esse ato particular destrói uma propriedade minha. Para mim um gesto destrutivo se transforma em criativo, porque muda *minha disposição em relação à casa* e esta nova atitude recontextualiza o rasgar proposital ou queimar acidental em transformação

98 O ato de sujar uma superfície será discutido em referência à *to-pó-grafia* na página 197.

99 DEBORD; WOLMAN. apud. BALL, 1989, p. 67. Sobre *détournement*, ver também: DEBORD, Guy; WOLMAN, Gil J. “Métodos de *Détournement*”. Disponível em: < www.eulalia.kit.net/textos/détournement.pdf > Acesso em: 15 de julho 2009.

da matéria.¹⁰⁰ Para outra pessoa tal atitude significa somente jogar algo no lixo. São gestos que transformam minha resistência em ser dona de casa na autoria de atos transformadores, me permitindo no ato de me desfazer das coisas uma prática de arte possível.

Nos *reenquadramentos*, cito o modelo do objeto “o quadro”, que normalmente é associado à idéia de arte. Ao *reconstruir* o objeto quadro penso no modelo do quadro ideal. Penso neste modelo em termos de seu uso cultural no contexto social da arte, o quadro com valor inacessível, o objeto privilegiado, o objeto de *status*, objeto de grande valor cultural, para, depois, *detournar* o modelo, mudando seu contexto de valorização, reproduzindo-o numa versão mais acessível e banal. Pergunto a mim mesma: o que seria um quadro doméstico? Quantos quadros no contexto do sistema de arte acabam em cima do sofá ou em outra *disposição* privilegiada de *display* numa casa? Para *reconstruir este objeto a partir da idéia do quadro no contexto doméstico*, preciso de materiais, podendo ser qualquer objeto que me ajude a passar a idéia de um quadro em termos materiais: um quadro é uma coisa mais ou menos plana que apresenta cores e que contém informação

visual; é mais ou menos retangular e se dispõe na parede em cima do sofá. Neste caso, o objeto material de que me apropriei para *reconstruir* este modelo banal é uma embalagem plástica para CD, objeto comum doméstico com seu uso próprio (fig. 84). A função da caixa de CD é *desviada de seu propósito habitual* e ele é preenchido com lixo, cujas cores dão vagamente a impressão de uma pintura gestual. Sendo continente, a embalagem serve a meus propósitos como contêiner de informação visual. Poderia dizer que a regra do CD é



Figura 84

detournado porque cito incorretamente a regra associada ao *design* deste objeto através de seu uso impróprio. Este ato é *detourniste* porque tomei a autoridade de inventar meu próprio uso, que não é o uso designado pelo *design*. Esta operação também remete à tática situacionista *detourniste*: “não pode haver pintura ou música situacionista, mas um uso situacionista desses recursos”.¹⁰¹ A citação do quadro banal é reforçada através de sua recontextualização usando o procedimento de *dispor*

100 O processo de reaproveitamento de papel dos cadernos rasgados será visto no próximo capítulo.

101 BERENSTEIN, Jacques. (org.). *Apologia da deriva. Escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 66.

qualquer objeto mais ou menos plano e retangular o contexto doméstico, associado à disposição de arte do tipo quadro na topografia doméstica: um lugar banal é sua disposição parietal “em cima do sofá”.¹⁰²

Além de detourar o modelo da disposição e do objeto que é reconstruído (o quadro), os objetos-sobras/materiais de trabalho são *detournados simultaneamente*. *Detourno* o design da caixa de CD, redirecionando sua forma primária simples, simétrica, limpa, sintética e uniforme na direção do orgânico, do efêmero e da matéria orgânica animal (contêm pêlos de cachorro), que poderia sugerir a efemeridade das tecnologias da cultural móvel. *Detourno* a função do continente usado para guardar objeto digital, o qual nunca deveria conter poeira ou pêlos, que prejudicam o funcionamento do aparelho de CD. O quadro é *detournado* por um movimento que rebaixa seu valor de alto para baixo, onde a matéria base,¹⁰³ orgânica e informe do lixo, substitui a matéria limpa, plástica, brilhosa, estéril e transparente, da caixa e do CD que é quadrado ali. A caixa é fechada toscamente com fita adesiva, por um gesto fútil de conter o espalhamento entrópico dos detritos que quase não cabem na caixa, pois não são planos. Nessas operações, por vezes, a caixa ou o vidro quebra, então fecho com mais fita, sem me preocupar com acabamentos. A justaposição inusitada também implica na mistura de objetos associados a valores culturais diversos, até o valor do objeto ser destruído ou se tornar incerto. Segundo Simon Ford, o *détournement* pode ser visto como “uma forma extrema da redistribuição de valor cultural”.¹⁰⁴

Os *desvios* produzem um tipo de objeto re combinado, que remete à noção *detourniste* de que qualquer objeto pode ser combinado,¹⁰⁵ não deixando de ser sinal de sua referência ao Surrealismo e às táticas Dadaístas de *collage*, misturando imagens, objetos e contextos inusitados.¹⁰⁶ O objeto *detournado* se torna indistinto, qualquer coisa entre um quadro e o que de fato é: um CD com lixo preso na parede com adesivo. Estes atos podem ser considerados “sabotagem cultural”¹⁰⁷ *detourniste* quando acontecem em escala pequena e quando não são muito visíveis, sendo *pequenas destruições* que, no contexto doméstico, podem nem ser notadas. A escala

102 Discutimos a operação da disposição do quadro em cima do sofá anteriormente, na página 55, em relação ao *readymade* de Marcel Duchamp.

103 Matéria base é um conceito de George Batailles que se refere a materiais de acordo com uma escala de valores verticais sociais e econômicos. O lixo, a sujeira, coisas nojentas, etc. encontrariam na parte mais baixa ou embaixo desta escala: “Matéria base é exterior e alheia às aspirações humanas ideais, e recusa a permitir si mesmo a ser reduzido às grandes máquinas ontológicas que resultam destas aspirações [...]por sua incongruência e por sua falta de respeito devastadora, permite o inteligente escapular das coações do idealismo”. (p. 51, Tradução nossa) Sobre esta questão, ver também BATAILLE, Georges. “Base Materialism and Gnoticism.” In: STOEKL, 2004, p. 45-52.

104 Ibid.

105 DEBORD; WOLMAN. apud BALL, 1989, p. 67.

106 FORD, Simon. *The Situationist International. A user's guide*. London: Black Dog, 2005, p. 37.

107 BALL, 1989, p. 66.

pequena é a que remete aos gestos e afazeres domésticos, repetitivos e monótonos, quase invisíveis, que, quando destrutivos, implicam em desperdício.

Por outro lado, outros gestos domésticos implicam dedicação, esforço e tempo na construção do bem estar e do conforto de uma vida em família. Diante da realidade de recursos econômicos limitados, surgem naturalmente práticas de reaproveitamento de materiais. Em Pelotas, algumas mulheres reaproveitam um guardanapo de crochê ou um casaco de lã velho. Elas desfazem os fios de uma roupa para fazer uma nova, ou consertar uma almofada. Estes pequenos gestos, cotidianos com grande valor acumulativo em termos da *disposição e vontade de reaproveitamento e da transformação* que valoriza os objetos pessoais usados em contato com o próprio corpo, podem ser associados ao caso do casaco de Marx,¹⁰⁸ significando um meio de sustentação econômica da vida familiar. Entretanto, essas práticas domésticas de reaproveitamento estão em fase de desaparecimento, sendo substituídos por uma lógica móvel do desperdício.



Figura 85

O simples gesto de amassar um pedaço de papel e jogá-lo fora se acumula no tempo e no espaço e se transforma nos grandes lixões, como o aterro sanitário em Staten Island, Nova Iorque, EUA, *Fresh Kills Landfill*,¹⁰⁹ fechado em 2001, quando era considerado o maior aterro sanitário do mundo.¹¹⁰ Em 1972, esse aterro sanitário foi o cenário de uma *Terra Devastada*¹¹¹ escolhido por Matta-Clark para elaborar um vídeo no qual dirigia um caminhão até chocar-se proposadamente uma escavadeira de grande porte, usada para deslocar os enormes montes de detritos do lixão (fig.85). Ele destrói o carro, num desses atos violentos e perigosos

108 STALLYBRASS, Peter. *Marx's coat*. In *Border fetishisms: Material objects in unstable spaces*. New York: Routledge, 1998. Aqui me refiro ao livro *Marx's coat* por Peter Stallybrass que conta a história de Karl Marx, na época que ele escrevia *O Capital*. Ele e sua família estavam exilados em Londres e passaram por situações de pobreza, até o ponto de Marx ser forçado a penhorar objetos de uso pessoal, como o próprio casaco, para comprar papel para escrever e para sustentar as necessidades da família.

109 A palavra “*landfill*” remete aos “aterros” de quantidades monumentais de lixo que se encontram perto de grandes centros, como “Fresh Kills”, Staten Island, NY. EUA.

110 Sobre Fresh Kills Landfill e seu fechamento, ver também JACKSON, Danielle. “Closed Fresh Kills Taking Toll on NYC”. FEB 27, 2002 12:00PM. Disponível em: http://wasteage.com/news/waste_closed_fresh_kills/ Acesso em: 05 jan. 2009. Sobre o reflorestamento de *Fresh Kills Landfill*, ver também YOUNG, William; TIKKALA, Bill. “Dump no more - New York landfill Fresh Kills”. In: *American Forests*, Autumn, 1995. Disponível em: http://findarticles.com/p/articles/mi_m1016/is_n9_v101/ai_17612531 Acesso em: 05 jan. 2009.

111 Referência ao poema de T.S. Eliot, *Wasteland* (1922), cujo título pode ser traduzido literalmente por “Terra do Desperdício”.



Figura 86

(ele dirigia o veículo) que põe em risco o próprio corpo (fig.86) e mostra o rumo a que o carro e o lixo nos levam, na direção de uma *Matança Fresca*, tradução do nome do lugar e do vídeo, *Fresh Kill*.¹¹² Tal obra de arte está diretamente associada a sua situação de vida precária, em termos, financeiros na época. Assim, o lixo e objetos e edifícios abandonados são transformados em seu material de trabalho possível. Minha situação de vida não é semelhante, a acumulação de

bens materiais acontece dentro de casa e o lixo doméstico é empregado, nos trabalhos de *re-enquadramento*, para *detornar* os objetos abandonados que estão *sobrando* em casa. Através do gesto de um desvio banal, tento transformar o gesto destrutivo de jogar fora uma coisa em gesto para conter os sinais da acumulação e da *sobra doméstica*, visíveis *no contexto fora de casa*, como sinais da destruição doméstica de materiais reaproveitáveis.

2.4.4 Como conter a entropia numa cesta cheia de pequenas destruições?



Figura 87

A estrutura de uma casa é construída, erguida verticalmente, e para se viver neste espaço, exige constante manutenção. A palavra “construir” vem do verbo em latim *struere* que significa “construir”, mas também é traduzido como “empilhar para cima”,¹¹³ ou “erguer”. Uma construção incerta tende para a outra direção de queda. No armário do quarto, notamos a verticalidade das pastas de materiais mais duros empilhados e organizados por Lila (fig. 87), e as pilhas

112 *Fresh Kills* também é o nome do rio que passa perto do aterro. Matta-Clark se apropria do nome para o título de seu vídeo, usando a palavra *Kill*, no singular. No estado de Nova Iorque, a palavra *kill* tem um sentido regional de rio.

113 CONSTRUCT. In: *THE AMERICAN HERITAGE dictionary of the English language*. Fourth Edition. Boston: Houghton Mifflin Company, 2000. Disponível em: < http://www.bartleby.com/cgi-bin/texis/webinator/ahdsearch?search_type=etym&query=construct&db=ahd&Submit=Search >, Acesso em: 8 jan. 2007. (Tradução nossa)

de roupas, material mais mole (fig. 88), ficam menos rigidamente verticais e passam uma idéia de construção firme e cuidadosa, pela bordas visuais das pilhas relativamente regulares e pela repetição de linhas horizontais ou levemente inclinadas das dobras de tecido que revelam o orgulho em manter a casa bem ordenada, com cada coisa em seu devido lugar. Evidenciou-se seu desejo de organização quando Lila disse para mim: “Nesta casa não preciso de luz elétrica. À noite posso ir na cozinha e pegar um copo de água sem ligar a luz.”, também se nota que o armário não tem excesso, nada está ali acumulada, pois existe uma área vazia ao redor de seus objetos de uso pessoal.



Figura 88

Observei em minha casa a desordem, mais do que nas casas das colaboradoras, a bagunça da pilha, sinais de acumulação excessiva, que se expuseram a mim no momento em que abri o armário, e as toalhas e a roupa de cama transbordaram, caindo sobre mim. A casa é como um continente de objetos que, com o passar do tempo, acumula mais e mais objetos. Esta acumulação caiu para me acordar e ter um bate-papo comigo. Entendi os sinais da queda e a desordem como parte de um processo entrópico dentro de casa.

Segundo a física, a *entropia*¹¹⁴ envolve a passagem de um estado de ordem para desordem que não é visível a olho nu, pois não vemos a transformação e a perda de energia na escala microscópica.¹¹⁵ O que seria a aparência de entropia de uma casa? Seria uma bagunça? A *disposição doméstica* de móveis numa casa pode ser rearranjada de vários modos sem perder sua aparência de “casa”, mas há um ponto em que a bagunça passa a significar destruição e se perde a noção familiar de “casa”. Talvez a destruição da casa não seja visível, porque a desordem se dissipa como uma perda de calor social. Na física, num sistema fechado ou contido, a entropia indica o movimento molecular que está em desordem: “a energia desordenada [e] caótica, a energia interna do sistema é chamada energia térmica”.¹¹⁶ A perda de energia térmica

114 Anteriormente, neste trabalho (p. 60), o sentido de “entropia” foi visto como a desordem num sistema informativo, e na física estatística e nas leis de probabilidade, referindo-se à quantidade de acaso num sistema.

115 WEIDNER; SELLS, op. cit., p. 287.

116 Ibid. Os autores afirmam que: “A energia interna de um sistema de partículas pode ser ordenada ou desordenada. (...) o movimento (*motion*) ordenado é manifestado macroscopicamente como energia cinética e potencial reconhecíveis. Quando movimento (*motion*) é desordenado, como num gás ideal, não se percebe nenhuma energia numa escala macroscópica, embora ela exista microscopicamente. Esta energia desordenada, caótica, a energia interna de um sistema é chamada energia térmica.” Eles se referem aí aos sistemas fechados.

toma forma de calor que se dissipa do continente (o sistema fechado). Na casa destruída, talvez a entropia se constitua como perda do valor acolhedor e aconchegante, que protege do frio do inverno, tece e fornece um cobertor que é “a melhor fronteira entre você e um mundo frio”.¹¹⁷ Para o morador da rua, o cobertor é sua casa; é o cobertor da privacidade descoberta no espaço público. A entropia seria visível pela destruição da casa e pela dissipação de seu calor enquanto signo de lugar acolhedor para o ser humano social, a perda do lugar de receptividade e familiaridade.

A idéia de entropia está ligada à destruição que faz parte de um processo de perda. A nível material, um processo de *transformação entrópica* é negativo e, nas *reconstruções*, seus sinais são marcados nas superfícies dos materiais ou objetos, por sinais de destruição, perda, desgaste e pela “tendência ao estado de inércia, degradação”.¹¹⁸ O processo entrópico, em meu trabalho, inclui os *pequenos acasos de destruição doméstica* que se acumulam nas superfícies de objetos e da casa. Vemos o desgaste na tinta desbotada, no piso arranhado, no tapete com buraco, nas marcas e texturas de suas superfícies gravadas por atritos. Fora do contexto da ciência, o termo entropia, ganhou outros sentidos subjetivos e menos específicos, como a idéia de que o mundo está se expandindo e se espalhando: “a desordem e a aleatoriedade do mundo está somente aumentando”.¹¹⁹ Nas casas das colaboradoras, os sinais da bagunça não são visíveis. As cestas de lixo são colocadas nos cantos mais privados. O lixo é jogado fora a cada dia tão logo fica cheio, e assim rapidamente, do espaço privado da casa desaparece. É preciso lembrar que um pequeno gesto de jogar um pedaço de papel fora, por exemplo, com o tempo produz enorme acúmulo no lixão. Segundo o filósofo francês Gaston Bachelard: “o grande sai do pequeno, não pela lei lógica de uma dialética dos contrários, mas graças à libertação de todas as obrigações das dimensões”.¹²⁰ Não se percebe numa pequena cesta de lixo seco seu tamanho imensurável enquanto processo de acumulação.¹²¹ Segundo a artista Mierle Ukeles, que tem trabalhado em *Fresh Kills Landfill* como artista residente desde os anos 80, em conjunto com Departamento de Saneamento de Nova Iorque, o ato de jogar fora um objeto significa a perda do desejo de seu antigo proprietário em relação ao objeto. Sem o desejo, não há valor, cada objeto se torna igual a todos os outros:

117 STEEDMAN. *apud*. STALLYBRASS, 2008, p. 34.

118 ENTROPIA In: *HOUAISS dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, s/d. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbeta=entropia&stype=k>> Acesso em: 8 jan. 2009.

119 *Ibid*, parágrafo 4.

120 BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 63.

121 *Ibid*.

Chamar algo de “lixo” significa retirar dos materiais suas características inerentes. Então, embora as diferenças sejam óbvias, o duro é como o mole, o molhado como o seco, o pesado como o leve, creme de leite mofado como sapato, [...] eles se tornam as mesmas coisas. A cultura inteira conspira neste não-nomeamento. Então podemos chamar tudo mesmo de “lixo” – sem nenhum valor. Para depois, colocá-lo à distância, [...] quanto mais rápido possível. Portanto esquecido.¹²²

Sem usar a palavra, Ukeles se refere a um processo entrópico de destruição que nivela o valor de cada coisa de uma cultura material móvel, uma vez que o lixo é a forma massificada e destruída da cultura material, transformada em massa informe portátil mais ou menos homogênea, feita de coisas sem nome levadas para um lugar distante da casa.

Na lixeira de casa, podemos ver a entropia? O lixo seco que achei na cesta em minha casa não é tão diferente do que encontrei em outras casas. O que difere é a quantidade maior fora de casa, na rua, nos becos, nas valetas, nos campos, na esquina da quadra à noite, à espera do lixeiro passar. Mas como massa, o lixo é quase igual.

A forma etimológica do termo *entropia* foi inventada em 1865, pelo cientista alemão Rudolf Clausius, para explicar a perda de energia termodinâmica que *deveria ser* transformada em trabalho mecânico, mas se dissipa do sistema fechado ou contido na forma de calor.¹²³ Clausius precisava um nome para denotar este escoamento de energia (*energy drain*). Ele combinou o prefixo *em-* que significa “conteúdos” com a raiz grega *trope* que significa “transformação” e adicionou o “ia” da “ener-gia” para criar *entropia* que significa literalmente “conteúdos que foram transformados”.¹²⁴

122 UKELES apud. GERTZ, Emily. *Fresh Kills: “An Unnatural Context”*. April 2, 2004 8:33 PM, Disponível em: < <http://www.worldchanging.com/archives/000525.html> > Acesso em: 06 jan. 2009. (*Tradução nossa*). O texto eletrônico é sobre *Fresh Kills Landfill* e inclui uma carta do artista residente Mierle Laderman Ukeles. A carta de Ukeles discute a possibilidade da transformação do aterro *Fresh Kills* em memorial aos mortos do “onze de setembro”, uma vez que os restos mortais das vítimas da destruição das Torres Gêmeas estão soterrados nesse aterro que, atualmente, está sendo transformado em parque florestal.

123 ENTROPY In: *THE AMERICAN HERITAGE® Book of English Usage*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1996, Science Terms: Distinctions, restrictions, and confusions 24. entropy. Disponível em < <http://www.bartleby.com/64/C004/024.html> > Acesso em: 8 jan. 2008, parágrafos 1 - 2. (*Tradução nossa*).

Ibid, parágrafo 1. (*tradução nossa*). A idéia de “continente” em relação à “entropia” na ciência se refere ao fato de a física termodinâmica somente poder medir e quantificar a entropia de sistemas fechados ou contidos pela vazão de energia térmica (calor) do sistema. A entropia na ciência é “uma fórmula matemática que quantifica desordem” (parágrafo 5).

Mas os “conteúdos” do sistema não revelam a dissipação e desgaste de energia para a percepção, pois como já foi dito, a forma externa (macroscópica) da matéria transformada (em nível molecular) parece igual. Se na ciência, o termo



Figura 90



Figura 91



Figura 92

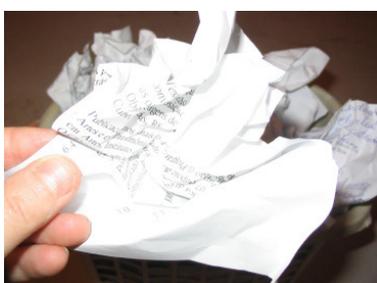


Figura 93



Figura 89

entropia relacionado à *energia perdida* implica um estado de *desordem* interna, “aqui, *desordem* significa o número de modos em que se pode rearranjar um sistema [internamente] para que pareça exatamente igual [externamente]”.¹²⁵

Cada papel que colocamos dentro de uma cesta de lixo se acumula até se tornar uma massa, pilha, cesta cheia e, finalmente, lixão. Toda essa massa recebe o nome genérico “lixo”. Na casa, o lixo assume a forma do continente, sem o qual se espalharia. Externamente, parece uma massa informe. Mas se retirarmos os papéis um por um para observar cada particularidade, descobriremos uma multiplicidade de singularidades.

Ao lado da minha escrivaninha achei uma cesta cheia de *pequenas destruições* (fig. 89). É uma cesta de papéis que foram jogados fora durante um curto espaço de tempo até encher, quase transbordar, com erros de impressão, papel de embrulho, cartões, embalagens (fig. 89). Um dia, quando estava colocando mais um papel na lixeira, amassei-o no copo da minha mão e, então, parei para reparar a forma diversa de cada papel (fig. 90-93).

O gesto de amassar é carinhoso como amassar o pão ou é mais como amassar um carro? Em 1962, o artista francês César, associado aos *Nouveaux Réalistes*, utiliza a compressão como procedimento de escultura prensando um carro, intitulada “Richard” (1962).¹²⁶ O ato de amassar o papel na minha mão, também é um gesto

125 Ibid, parágrafo 3. (*Tradução nossa*). O exemplo fornecido no site é de água em estado líquido que pode assumir configurações diversas quando aquecida, as quais podem ser observadas com o microscópio, mas ao olho nu (no nível macroscópico) ainda parecem água.

126 RUHRBERG; SHNECKENBERGER; FRICKE; HÖNNEF, 1999, p. 519.

de pressão sobre a matéria. É um ato de modelar a matéria, mas não no sentido tradicional de modelar, implicando em retirar massa da pedra pela talha, ou modelar um material mais macio e molhado como argila retirando dele também sua massa. Aqui, havia o papel seco moldado por um único ato, uma moldagem.

Minha mão se tornou um tipo de molde que imprime o papel. A mão é a matriz, o “lugar onde se forma” a impressão.¹²⁷ Como observamos em relação aos *Feltros* de Robert Morris, cada forma que se gera deste encontro entre molde-mão e papel é diversa, em função de fatores diversos como a maciez e falta de resistência do papel, a maciez e a mobilidade da mão, como um molde flexível,¹²⁸ que se dobra junto com o papel. Produz por diferença e não reproduz. O encontro entre mão e papéis forma uma multiplicidade de diferenças, diferentemente de um molde duro, como a cesta, que reproduz uma mesma forma externa.

A mão não é um molde passivo como o molde duro, no qual um líquido é despejado e congelado a baixas temperaturas. Os papéis são enrugados pela força da minha mão. O gesto de amassar o papel é, de certo modo, um ato de “imprimir”. A etimologia deste verbo é do latim, *imprimère* que indica um gesto de “pressionar para dentro”¹²⁹ ou “apertar sobre”.¹³⁰ Assim, o gesto não assemelha ao processo de amassar o pão se considerarmos suas conseqüências de fazer crescer o pão que se torna alimento e nos faz crescer. Amassar o papel na mão é mais como o procedimento de compressão do carro em César, um ato de destruir. O pedaço de papel ou o carro são amassados e comprimidos quando o objeto é considerado sem valor de uso (ou de troca), como lixo que se deve jogar fora e afastar da casa. O papel comprimido é destruído um pouco mais, talvez para criar espaço na casa, para caber e empilhar melhor na cesta; assim como o carro velho, cujo volume foi esmagado para poupar espaço no ferro velho.

A etimologia do verbo “amassar” é do latim *masse* que significa “massa”, associada à idéia de “converter em massa” ou numa pasta.¹³¹ A palavra “amassar” também implica “ligar-se”, “juntar-se”, misturar-se” e “confundir-se”. Mas em termos da moldagem do pedaço de papel na mão, o ato de amassar é mais próximo da conotação

127 DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'Empreinte*. Centre Georges Pompidou, Paris, 1997, *catálogo de exposição*. p.7. (Adaptação e tradução para o Mestrado em Artes Visuais da EBA-UF/MG por Profa. Dra. Patrícia Franca).

128 Sobre a questão de molde mole e duro e superfícies de contato, ver também MONSELL, Alice. *CORPOS EM suspensão: algumas propostas para suspender os devires da matéria*. 2000. 139 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2000, p. 93-105.

129 BERUBE, 1976, p. 847.

130 IMPRIMIR In: *HOUAISS dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, s/d. Disponível em: < <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=imprimir&stype=k> > Acesso em: 10 out. 2008.

131 FERREIRA, 1986, p.101.

de “machucar”, mesmo formado pela maciez do copo da mão. Curiosamente, o verbo *amass* em Inglês significa quase o contrário, ao invés de indicar um ato que reduz um volume, implica aumentar a massa ou aumentar o volume, acumular, juntar, colecionar. *Amass* em Inglês é usado no sentido de “acumular riqueza” ou outras coisas associadas ao lucro e ao prazer,¹³² luxúrias. Podemos pensar na idéia de “amassar” através destes dois sentidos: como uma quantidade-massa que se acumula e empilha na casa e como uma massa que cresce até certa altura e certo volume, até que, sob a força de seu próprio peso, fica amassado. Quando cai, se torna informe, como sugere Georges Bataille sobre o informe sendo algo sem valor, que “não tem direitos em qualquer sentido e acaba esmagado em todo lugar”.¹³³

A mão faz este tipo de pressão quando amassa com uma força que prensa contra o papel e comprime seu volume. Neste momento, transforma o formato retangular do papel, que serve aos propósitos humanos, em algo sem propósito, porque o ato de amassar ou esmagar apaga os limites claros que classificam sua forma como objeto útil e com forma definida.

O lixo é um nome genérico para classificar todas as coisas que se misturam nesta massa sem valor, objetos que, antes, serviam aos propósitos domésticos e que tinham nomes próprios.¹³⁴ Amassar o lixo é para machucar a matéria que já não vale nada. E quando machuca, indica algum tipo de perda, um pouco mais de destruição, mas não implica necessariamente em perda total. O ato de destruir aos poucos nulifica o potencial de *reconstruir*?

Esses papéis tão pequenos não pareciam ser algo que merecesse consideração. Um papel amassado na cesta é um quase nada. É parte da massa. Mas quando examinei todos os papéis na cesta de lixo, descobri que cada um tinha sua forma particular (fig. 94). Ao olhar a casa e meus hábitos, revendo minhas práticas, percebo na casa e em meus hábitos a provocação de dúvidas sobre mim.



Figura 94

Parece que cada papel está dizendo alguma coisa sobre o que faço sem notar. Porque nossos hábitos se repetem sem que pensemos sobre nossos atos. Já sabemos

132 BERUBE, 1976, p.100.

133 STOECKL, 2004, p. 31, (*Tradução nossa*).

134 Duchamp sabia o valor do nome quando assinou *readymade A Fonte* (1917) com seu pseudônimo, Richard Mutt. É a assinatura do artista que autoriza o estatuto do objeto como arte, subvertendo seu *status* como objeto padronizado e industrial que sua marca implica.

fazer. Ao desviar de minha prática habitual, de não notar os gestos banais de amassar e jogar fora os papéis, encontrei sinais de acumulação, desgaste e resíduos. As folhas amassadas me encaram e perguntaram: o que sou? O ato tão simples de amassar o papel é parte do processo de fazer uma forma numa corrente de outras formas, um processo da transformação entrópica, acumulativa, destrutiva e irreversível do papel. Do meu ponto de vista, centrada no continente da própria casa, minha percepção se tornou isolada. Não vi o que existe em termos mais abrangentes e fora do meu campo das práticas domésticas e fora do campo visual. O problema não era não perceber a acumulação do papel, mas também não perceber o processo entrópico, aquele não contido pelas paredes domésticas. Posteriormente, os limites começaram a se apagar para mim. Vejo isso na minha mão, no papel amassado que não volta mais para o plano retangular. Com o menor vinco, o papel já fica marcado e é impossível fazê-lo voltar para sua forma anterior.

Vejo o desgaste na reciclagem¹³⁵ do papel, quando se repete o processo de trituração. Se o papel for coberto por tinta de impressão, é necessário adicionar alvejantes. A possibilidade da reciclagem tem certos limites, uma vez que a matéria vai sendo destruída mais e mais a cada reciclagem.¹³⁶ A reciclagem, afirma Robert Smithson, “não é solução a longo prazo; é somente um retardamento da perda eventual, talvez inevitável, de energia no mundo”.¹³⁷

A mão sendo mais forte que o papel, o enruga, o comprime e altera seu formato retangular. Não é a primeira vez que o papel foi alterado pela força da mão, pois, esteve presente desde antes, a partir de seu lugar de formação, quando a árvore foi destruída e cortada, triturada como polpa, e colocada em ácidos, afinando a massa, desintegrando e transformando a celulose em fibras soltas e partículas. Depois, a massa do papel é moldada e prensada já na forma de uma camada mais fina para retirar os líquidos e secar. O papel então é enrolado e cortado para fazer o retângulo que utilizamos para escrever, sempre sob a pressão da mão. Usamos esta coisa, que no lixo vale nada, para imprimir na impressora de casa e no escritório, anotar em cadernos, ler livros, jornais, revistas; fazer as cinturas de quimonos¹³⁸; absorver água e limpar sujeira (toalhas de papel); fazer bandeiras para festas; limpar a boca; cuidar as crianças com a facilidade de fraldas descartáveis; fazer vestidos de festa na Rússia;¹³⁹ documentar eventos, contratos, evidências; decorar; desenhar; e brincar com pipas. Antigamente, no Japão, o papel era venerado, por ser raro. Era considerado uma

135 Discutimos a reciclagem, anteriormente, em relação à poeira e cinzas, no trabalho *Relógio reconstruído*, p. 104.

136 FLAM, 1996, p. 301.

137 Ibid, p. 302.

138 LUOMA, Jon R. “The magic of paper” In. *National Geographic*, vol. 191, no.3, March 1997, p.94-95.

139 Ibid, p. 100.

luxúria e ainda é utilizado em cerimônias para assustar os maus espíritos de uma casa ou de um carro novo, através do som de papéis cortados em fitas e sacudidos.¹⁴⁰

Cada vez que o papel é transformado, suas fibras ficam mais curtas, mais fracas, pois, é o comprimento das fibras que faz o papel forte.¹⁴¹ Quando se amassa o papel, suas fibras quebram. O papel começa a mofar se não receber conservantes. Amarela quando tem muita lignina, que é o que torna sua estrutura de celulose rígida e sustentável e o que agrega as fibras. Mas a lignina, no papel, é o que o faz envelhecer.¹⁴² O processo de fabricação do papel torna sua estrutura interna mais homogênea pelo próprio desgaste.

Depois de refletir penetrando na profundidade imensurável desta cesta situada no relevo da *topografia doméstica*, depois de descobrir a singularidade de cada papel amassado, o processo entrópico das pequenas destruições foi revelado atribuindo valor a cada coisa outrora homogênea. Numa entrevista com Alison Sky, *Entropy Made Visible* (1973), Smithson descreve modos de tornar visível a entropia. A entropia perceptível nas bordas, na forma de uma coisa marcada pela perda e desgaste até o ponto de não haver mais uma diferenciação. Smithson descreve a entropia como coisa chata, plana, sem brilho, sem energia, sem uso, coisa parada, nula, preguiça, cinza neutra, mesmice, um gelo, o banal.¹⁴³ Comecei a pensar em propostas para experimentar a construção de algo nulo, usando papel, e em propostas para conter a entropia. Poderia ser um tipo de contêiner para conter as coisas que não se contêm, para contê-las ou *reconstruí-las*. A moldura com vidro é como um continente que contém o espalhamento da poeira nos *reenquadramentos*. Talvez um gesto pequeno pudesse conter a entropia, o próprio ato de conter o gesto de amassar o papel. Para tanto, talvez seja necessário refazer o gesto, citá-lo para desviá-lo de seu rumo. Uma proposta fútil para “conter” a entropia do papel poderia ser o ato de colocar um pedaço de papel branco numa moldura e pendurá-lo, sem poder usá-lo para escrever ou ler e desta forma proteger o papel contra o desgaste, isolar o papel do tempo, do oxigênio e da vida, impedindo seu uso. Outra proposta fútil para conter a entropia seria colocar os papéis amassados de volta na cesta (os papéis que havia examinado e fotografado individualmente, colocados em cima da mesa.(fig.94, p. 155). Conforme a medida que a lixeira ficasse cheia de papel, também se esvaziaria de sua utilidade. Novamente, notei que estava voltando à operação do *readymade* duchampiano, de um objeto cuja utilidade desaparece, ou em minha proposta, um continente-lixreira que, cheio, se esvazia de sua utilidade, criando uma dupla negação entrópica da inutilidade do

140 Ibid, p. 97.

141 Ibid, p. 95.

142 Ibid, p. 99.

143 SMITHSON, Robert. “Entropy made visible” In. FLAM, Jack, (ed.). *Robert Smithson. The collected writings*. Berkeley: University of California Press, 1996, p. 303.

papel e da lixeira. Mas não havia nada irreversível na operação desde que os papéis são soltos.

O que seria uma proposta econômica para conter as práticas domésticas de desperdício e desaparecimento de um objeto que é substituído rapidamente pela compra de outro? Cogitei propor aos vizinhos trocar uma coisa que é inútil para mim ou uma coisa que é inútil para eles, sem usar dinheiro. Mas não queria criar um problema de acumular mais coisas em minha casa. Sobre o valor de mercadorias, Smithson escreveu:

Somente mercadorias têm tais valores ilusionistas; por exemplo, sabonete é 44/99% puro, cerveja tem mais espírito, e comida para cachorro é ideal; no final das contas, tudo isso significa que tais valores não têm valor. Enquanto o (...) efeito de tais “valores” fica gasto, se percebe os “fatos” na bordas, na superfície plana, no banal, no vazio, no frio, lacuna após lacuna, aquela condição infinitesimal conhecida como entropia.¹⁴⁴

Smithson fala da “condição infinitesimal de entropia” referentes às transformações capazes de levar ao desgaste da matéria microscópica. Penso na poeira numa casa que espalha suas partículas em tudo, até que o ambiente se torne cinza e neutro. Penso no papel pulverizado no liquidificador, a cor do pó do aspirador, a bagunça das brincadeiras do meu cachorro, que se espalha coisas por toda parte. A noção mais geral de entropia é que as coisas tendem a ficar menos organizadas, menos estruturadas, mais confusas, mais ambíguas, menos ordenadas e, externamente, o que se vê é um vale-tudo mais homogêneo.



Figura 95

A forma do papel amassado é o informe¹⁴⁵ (fig. 95) que emerge a partir do gesto de amassá-lo, criando uma forma que “não tem direitos”, talvez por ter perdido a possibilidade de explicitar seu modo de usar. Segundo Bataille, “O que isto designa não tem direitos em qualquer sentido e acaba esmagado em todo lugar, como uma aranha ou uma minhoca”.¹⁴⁶ A palavra “lixo” indica que não reconheço minha relação

144 FLAM, 1996, p. 13. Sobre as questões do banal, vazio e frio entrópicos que são associadas ao Minimalismo, num texto por Smithson, ver também SMITHSON, Robert. “Entropy and the new monuments”. In. FLAM, 1996, p. 10-23. (Tradução nossa)

145 STOEKL, (ed.), 2004, p. 31.

146 Ibid.

com suas qualidades particulares, exceto como pedaço de uma quantidade acumulada. Não há um modelo ou *design* para isso. Não há molde que posso usar para *reconstruí-lo*. Ao amassar na minha mão, observo que cada folha gera seus próprios contornos, ângulos, dobras e rugas. Depois, o informe começa abrir como se fosse vivo, inspirando o ar, expandindo novamente enquanto abro a mão. Mas não posso dizer que este pedaço é orgânico, porque desvia de “uma forma que toma o valor da unidade de um ser e da existência individual”¹⁴⁷ até o ponto em que não sei se é matéria ou forma. Sei que não é um objeto, nem um sujeito, portanto, não há um valor estipulável, nem objeto a ser desejado. “Qual é o nome desta rosa tão torta e suja?”¹⁴⁸

Não existe mais papel onde posso escrever seu desígnio ou identificar o propósito deste pedaço de coisa. Transformado seu conteúdo, se apaga seu direito de servir e estar num lugar, mas o informe também apaga a regra prescrita em suas folhas amassadas. Por isso é quase uma forma de liberdade que cria sua própria tática de ser indistinta, menos que inútil e “externo e alheio às aspirações ideais humanas”.¹⁴⁹ Experimentar, com este ato de amassar o papel na minha mão, é modo de refletir sobre o funcionamento da mão como molde, no ato de moldar o papel. Se o papel não serve mais como instrumento, inverte-se a relação e minha mão se torna instrumento de moldagem. O gesto que escolho conscientemente ou não também molda a mim mesmo, e molda a maneira de pensar em relação ao entorno.

Ao questionar minha *disposição pessoal* em relação aos objetos acumulados em minha casa,¹⁵⁰ decidi reaproveitar este lixo transformado-o em *sobra*. Percebo nos objetos gastos e danificados uma potência *sobrando*, que pode ser transformada em outro. No contato com o lixo, encarei um gesto destrutivo e procurei um gesto *reconstrutor* examinando papéis dispostos na cesta ao lado do computador. *A arte pode ser um poder de transformar o que já está encaminhando para um processo de perda, porque desvia o rumo do processo entrópico para uma direção que resta, mesmo que a coisa insubstituível desapareça, seja absorvida, arranhada ou esmagada, por meio de uma nova disposição do gesto que desvia o gesto anterior, existe o desejo de transformar os restos em sobras reconstruídas.*

Não é meu propósito desencadear processos entrópicos (já estão em toda a parte), mas tentar percebê-los, contê-los, suspendê-los, fotografá-los, aglutiná-los, tornando seu espalhamento mais lento. Decidi propor reutilizar os papéis achados na

147 BATAILLE, George. “Base Materialism and Gnosticism” In: STOEKL, 2004, p. 45

148 SHAKESPEARE, William. *Romeo and Juliet*. In: Staunton, Howard,(ed.). The complete illustrated Shakespeare. New York: Park Lane, 1979, p. 174. A frase do Shakespeare é citada por *misprision*: “What’s in a name? That which we call a rose. By any other word would smell as sweet” “O que contém um nome? Aquilo a que se chama de rosa. Com qualquer outro nome teria cheiro tão doce.” (*Tradução nossa*)

149 Ibid, p. 51.

150 Ibid. A raiz “trope” também é relacionada à “mudança de disposição ou de sentimento”.



Figura 96

lixeira, como *materiais-sobras* e *reconstruí-los* dentro da lixeira (fig. 96). O *modelo do objeto a ser reconstruído* é o lixo no seu continente usado como molde. À primeira vista, parece modo de reciclar os papéis, mas é como a tática do *bricoleur* que improvisa com aquilo que tenha no entorno, dando-lhe outro propósito. Do ponto de vista de uma prática doméstica, esses materiais são somente lixo, mas como *sobra* se tornam materiais de trabalho que poderiam desviar o valor móvel e substituível do lixo.

Chamar algo de “lixo” significa que o proprietário perdeu seu desejo pelo o objeto. O desejo passou e com ele o valor. O valor do objeto evapora. Nós somos peritos disso; numa sociedade consumista, nós somos treinados a perder desejo mais rápido possível, para comprar novamente, mais e mais.¹⁵¹

O gesto de jogar fora o papel me interessa em função da ação da mão que amassa o papel sem notar. Mas “sem notar” significa que o gesto e as múltiplas formas geradas são produtos das contingências da vida e do contexto, e não um gesto encenado ou planejado. É um gesto desatento que indica um julgamento do valor de uma coisa, capaz de afetar a relação de contato entre objeto e gesto. O gesto de *reconstruir* implica uma destruição anterior da qual emerge um novo movimento entre gesto e matéria.

O trabalho *Reconstruindo o absolutamente inútil* (2005) é uma colagem tridimensional de papéis amassados. O procedimento construtivo é aditivo e se assemelha ao processo de colagem bidimensional onde um papel é justaposto ou sobreposto ao outro. Nesse trabalho, cada papel é adicionado um a um, e a estrutura vai subindo, erguendo a massa para cima verticalmente, diferindo do processo de amassar um carro, como em César, onde a compressão reduz o volume como um todo de uma vez. Numa casa, a função de uma lixeira é a de conter e concentrar o

151 UKELES apud. GERTZ, Emily. *Fresh Kills: An Unnatural Context* April 2, 2004 8:33 PM, Disponível em: < <http://www.worldchanging.com/archives/000525.html>> Acesso em: 06 jan. 2009. Para o artigo completo por Mierle Laderman Ukeles sobre o deslocamento de restos humanos do “onze de setembro” para *Fresh Kills*, ver também *Leftovers. It's about time for Fresh Kills. Cabinet Magazine*. No. 6, April, 2002. Disponível em: < <http://www.cabinetmagazine.org/issues/6/freshkills.php>> Acesso em: 07 jan. 2009. (*Tradução nossa*).

lixo numa área mínima, evitando seu espalhamento por todo e qualquer lugar. Nesse trabalho, a lixeira foi apropriada como molde, mas sua função poética é similar à do contexto doméstico: de conter o espalhamento entrópico do lixo.

O processo de *reconstrução* em *Reconstruindo o absolutamente inútil* difere também da bricolagem em *reconstruções* anteriores, como *Reconstruindo a estante da Lila* e *Porta-Papel Toalha – Easy Off*. A bricolagem opera por meio de uma tática semelhante à da colagem, na qual objetos de contextos diversos são sobrepostos ou justapostos. Particularmente em *Porta-Papel Toalha – Easy Off*, a bricolagem é articulada por uma junção das partes que não constrói uma unidade visual, pois as partes individuais mostram o caráter singular de cada objeto-sobra (i.e., o galho, o marco, o rolo de papel toalha). Vemos a descontinuidade visual na colagem bidimensional (de recortes de revistas, fotos, jornais, etc.) quando não tiver ajustamentos mais pictóricos que integram o todo, como por exemplo, no trabalho do artista britânico Richard Hamilton, *Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing* (1956) e, com um grau maior de descontinuidade e incongruência, nas fotomontagens da artista alemã Hannah Höch, *Dada Ernst*, de 1920-1 ou *On With The Party*, de 1965. A colagem tridimensional em *Reconstruindo o absolutamente inútil* é como a colagem, fixando materiais ou imagens soltas, mas difere da bidimensional, uma vez que os papéis não foram recortados de contextos diversos de uso na casa, mas retirados de um único lugar, a lixeira. A cesta de lixo é o lugar, seu *topos das disposições domésticas*, onde seus significados pessoais e práticos, heterogêneos, já foram juntados e homogeneizados, como massa-lixo pelas contingências domésticas.

Coloquei formas de papel sobre a mesa no ateliê em casa e as juntei. A simples *disposição* de “pôr juntos” é uma ordem assemelhada ao ato de varrer o chão em casa. Fazemos isso sem pensar que estamos ordenando uma pilha, pois antes de tudo estamos organizando a casa, retirando o lixo do chão para concentrar os detritos em um só lugar (fig. 97).



Figura 97

Na elaboração da *reconstrução*, a junção de formas numa pilha facilitou sua formação, iniciada pelo ato de molhar cada pedaço de papel com cola. Procurei não amassá-los demasiadamente, em função da cola. Entretanto, não queria perder a singularidade de cada forma amassada, a qual evidencia a ação do gesto de amassar.

Os volumes de cada papel singular têm bordas visuais enrugadas e secas. Olhando-se de perto, se percebe que cada papel tem extensões irregulares, e se

estendem das bordas do volume (fig. 98). Essas extensões são como dedos saindo de todo lado e criam a impressão de que o corpo -papel está “pegando” o outro na pilha amontoada, desaparecendo um pouco sua forma separada. É como se fossem



Figura 98

segurando uns aos outros com as mãos e tecendo uma tessitura do aconchego, segurança, o abrigo de estar junto.

Cada forma de papel particular não é como uma parte distinta. Ao observar os papéis, se desfaz a estrutura dada pela cesta, e se vê cada papel tanto um por um quanto em conjunto. Eles começam a se assemelhar a partículas ou moléculas de uma estrutura solta. Este olhar atento ao detalhe amplia a matéria.

Segundo Gaston Bachelard o “espírito de observação” pode efetuar “inversões da perspectiva das grandezas [que] ativam valores profundos”.¹⁵² Há uma profundidade literal do relevo doméstico dentro da concavidade de uma lixeira que se expande, para indicar a desordem no mundo contido nesta cesta sem fundo. A cesta pode ser



Figura 99

vista como um modelo em miniatura¹⁵³ de um processo entrópico, uma matriz onde se reproduz o movimento contínuo do processo de espalhamento do lixo, para além dos limites da casa. Dentro de casa uma cesta concentra e condensa o lixo em um lugar temporariamente. As múltiplas formas de papéis amassados são produzidas por uma *prática de jogar fora da casa*, extensiva no tempo e no espaço. Não vemos a verdadeira grandeza de seu excesso que não cabe em somente uma cesta.

No processo de *reconstrução*, os papéis são molhados individualmente com adesivo à base de PVA (cola branca, fig. 99) Sucessivamente, os papéis são colocados em camadas de volta na cesta de lixo, criando uma massa acumulada. Tento não prensá-los nesta etapa, para que seus volumes tridimensionais não desapareçam numa massa uniforme. A cola torna o papel mais mole, permitindo que ele amasse sob a menor pressão. Ainda assim, os papéis começam a perder os limites uns dos outros,

152 BACHELARD, 1996, p. 160.

153 Ibid.



Figura 100

assumindo a forma da cesta. Os papéis acumulados se fundem e se confundem uns com os outros na massa. O conteúdo mole foi condensado. Nessa massa, os papéis ainda se seguram uns aos outros, devido à rugosidade de suas formas irregulares, mas o que fixa sua forma é a cola branca, por ser um “adesivo poderoso”.¹⁵⁴ A aglutinação é um “modo pelo qual elementos distintos se unem e integram, formando um todo em que dificilmente se reconhecem as partes originais”.¹⁵⁵ A cola é o aglutinante que torna



Figura 101

o limite das formas quando secos (fig. 100). O acúmulo de molhado pela cola viscosa adiciona um peso a cada camada sucessiva, amassando os papéis sob a força acumulada de seu próprio peso. Quanto mais alta a estrutura, maior o peso. A distinção entre cada forma de papel se torna menos visível, numa confusão de linhas, ângulos, dobras e rugas entrelaçadas.

Agregados com cola, os papéis moles se transformam numa massa densa, assumindo a forma da cesta. Os papéis acumulados se fundem e se confundem uns com os outros na massa. O conteúdo mole foi condensado. Nessa massa, os papéis ainda se seguram uns aos outros, devido à rugosidade de suas formas irregulares, mas o que fixa sua forma é a cola branca, por ser um “adesivo poderoso”.¹⁵⁴ A aglutinação é um “modo pelo qual elementos distintos se unem e integram, formando um todo em que dificilmente se reconhecem as partes originais”.¹⁵⁵ A cola é o aglutinante que torna o papel mole e funde a singularidade das partes num todo quantitativo como massa.

A cesta empresta sua forma enquanto a massa se ergue em camadas, contida por seus lados. Mas a cesta não permanece como continente estrutural da matéria, pois, é retirada depois da secagem no sol (fig. 101). Não foi difícil retirá-lo, porque a massa ficou rígida e leve e saiu facilmente da cesta plástica flexível cuja superfície é polida, portanto, a forma destacou-se sem quebrar ou alterar a acumulação sólida. A solidificação da forma sugere uma transformação entrópica de perda de calor, que, na verdade, não acontece, embora o movimento das partículas-papéis tenha sido contido como se fosse congelado. Outro processo entrópico foi impedido

154 MAYER, 1996, p. 6.

155 AGLUTINAÇÃO In: *HOUAISS dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, s/d. Disponível em: <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=aglutina%E7%E3o&stype=k> Acesso em: 05 jan. 09.

pela colagem que fixa o processo de espalhamento do lixo. A cola aglutina o lixo como massa sólida que impede a circulação dos papéis individuais. Entretanto, ao transformar o conteúdo em massa sólida, os papéis soltos se erguem de seu estatuto baixo de lixo informe tornando-se quase um objeto portátil.¹⁵⁶

O acúmulo de lixo remete à verticalidade e concentração da população das cidades. Podemos pensar no lixo como algo líquido, uma vez que pode ser despejado. Também é portátil, e é muito caro o transporte de suas enormes quantidades num fluxo intenso de lixo para os depósitos para os grandes lixões. Por vezes, o despejo ocorre até clandestinamente entre estados; nos EUA, o excesso de lixo é retirado de Nova Iorque, por sua área construída restrita. O acúmulo de lixo sobe na verticalidade dos edifícios, de escritórios possibilitado uma população de doze milhões na Ilha de Manhattan, durante os dias de semana, quando as pessoas vêm de fora e de outros estados para trabalhar e não há onde pôr todo o lixo produzido.¹⁵⁷

Minha cesta produziu uma rigidez seca da acumulação capaz de ficar em pé, e na posição vertical de cesta. Se a compararmos a um edifício, percebemos que reconstrói a matéria de modo que quanto mais alcança a leveza das alturas, quanto mais fica esmagada embaixo (fig. 102). O peso viscoso da cola e do papel mole desdobra os ritmos e a leveza dos papéis, que ficam embaixo, pois, suas formas amassadas pela palma da minha mão continuam abrir no ar, para cima, sugerindo expansão para fora, transformando a construção de um empilhamento em crescimento suspenso. A acumulação se condensa enquanto suspende o lixo no ar sugerindo sua saída do espaço apertado. Este objeto no contexto da arte é disposto no chão, num canto. Condensa em seus



Figura 102

156 Esta qualidade de erguer a matéria base e entrópica para o vertical é também vista na tática de *reenquadramento*, através da contenção do espalhamento da poeira numa moldura, o quadro se ergue na vertical da parede. O “quase objeto portátil” pressupõe ser e não ser um objeto útil, ser e não ser um objeto decorativo. Mas é um objeto no contexto de arte, embora não seja um “todo”.

157 Esta prática foi comum até os anos 60 quando o controle do lixo começou a ser mais reforçado, tendo como consequência o lixo ser levado para fora dos limites não só o território nas águas nacionais dos EUA, sendo despejado no mar aberto.

contornos incertos uma proximidade íntima do toque que se despediu de cada folha amassada. O contato entre os papéis amassados, pegando uns aos outros, sugere uma vontade leve de expandir para fora e crescer da densidade acumulada do espaço contido. Segundo Bachelard: “Dar seu espaço poético a um objeto é dar-lhe mais espaço do que aquele que ele tem objetivamente, ou melhor dizendo, é seguir a expansão de seu espaço íntimo.”¹⁵⁸

Este trabalho se aproxima ao do artista francês Arman, associado ao *Nouveau Réalisme* dos anos 60, também ligado ao crítico francês Pierre Restany, e se refere ao grupo de artistas europeus que assumem uma postura de “assimilação do real”.¹⁵⁹ O *Nouveau Réalisme* procura aproximar o contexto da arte ao contexto da realidade sociológica. Seus procedimentos operativos são a apropriação de objetos banais do cotidiano e de materiais que expressam a tecnologia de sua contemporaneidade, os quais fornecem um modo de buscar o “estádio essencial da comunicação”.¹⁶⁰ A apropriação do objeto banal posto em obra também aponta para “sua contingência objetiva” dentro de processos sociais. O *Nouveau Réalisme* é uma atitude de “urgência expressiva” do artista, não enquanto expressão da angústia do ser, mas como possibilidade de produção de significação coletiva, que implica a função social do artista.¹⁶¹ A apropriação de objetos referencializada no *readymade*, liberta o artista “de todos os problemas de realização ou produção [i.e. de produção manual] implicando também uma ligação entre a imaginação criadora e a consciência social e planetária”.¹⁶² Mas a apropriação dos *Nouveaux Réalistes* vai além do *readymade*, para Restany. Em Duchamp, o *readymade* foi um gesto de antiarte que ganha uma positividade no *Nouveau Réalisme* e se torna um “comportamento funcional, um modo de apropriação da realidade exterior do mundo moderno”.¹⁶³ A atividade do artista mudou, segundo Restany:

Com a Segunda Guerra Mundial e a conseqüente passagem de uma sociedade de produção para uma sociedade de consumo, as coisas, por assim dizer, mudaram de figura. [...] Não é por acaso que os artistas não procuram mais atualmente construir obras únicas, mas antes organizam um espaço, estruturando de preferência uma situação espaço-temporal...”

158 BACHELARD, 1996, p. 206.

159 RUHRBERG; SHNECKENBERGER; FRICKE; HÖNNEF, 1999, p. 518.

160 RESTANY, Pierre. “Os Novos Realistas, 16 de abril de 1960, Milão (1º Manifesto).” In. _____. *Os Novos Realistas*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 144.

161 RESTANY, 1979, p. 211.

162 Ibid, p 195.

163 Ibid, p.148.

Muito dessa atitude em meu trabalho, vem de Arman, cujo trabalho, é uma crítica social do consumismo e dos comportamentos obsessivos na sociedade. Em Arman, se vê claramente o procedimento de acumulação e a apropriação de objetos industriais, comerciais, detritos domésticos e urbanos diretamente do cotidiano. As táticas, associadas ao *Nouveau Réalisme*, de apropriar e apresentar as evidências da realidade social, implicam uma intervenção manual minimizada por parte do artista, o que se constitui como uma das diferenças em meu trabalho com a acumulação. Em 1960, Arman apresentou *O Cheio (Le Plein)* na *Galeria Iris Clert* em Nice, França, onde “acumulava toda espécie de objetos de refugo”,¹⁶⁴ até o ponto de não se poder entrar na galeria, fora da qual se via as sacolas de lixo contra as janelas sujas de sua fachada. Em outra acumulação, Arman se apropria de uma quantidade de roupas usadas de um brechó, as coloca todas juntas e soltas numa caixa, que é uma vitrine transparente. Ele é conhecido por seu procedimento de usar continentes como “vitrines” de policarbonato (*Plexiglass*),¹⁶⁵ um material novo nos anos 60. Os primeiros trabalhos apresentam, nas “vitrines”, o conteúdo das latas de lixo jogado fora por amigos, por crianças, ou em praças (*Os Poubelles*, a partir de 1959).¹⁶⁶ Nos anos 60,

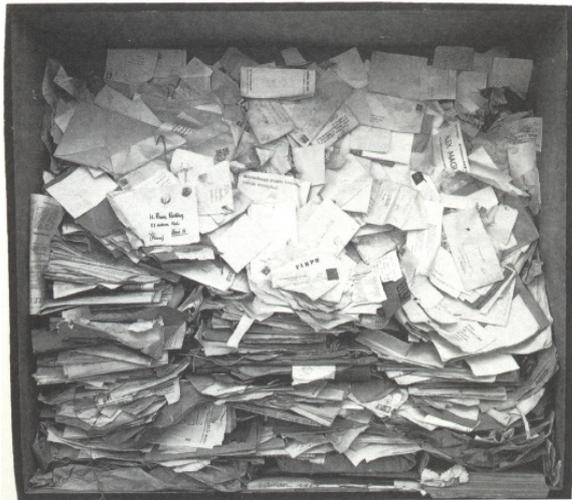


Figura 103

apresenta conjuntos de objetos semelhantes nas vitrines, como roupas velhas, latas e jarros esmaltados marcados por desgaste. Os objetos são soltos dentro da vitrine, diferentemente de meu trabalho, neles não há aglutinação ou colagem.¹⁶⁷

No trabalho, *L’Affaire do Courier* (1961-1962, fig. 103), Arman utiliza um continente, uma caixa de madeira para acumular três meses de correspondência de seu amigo Pierre Restany.¹⁶⁸ A caixa é fechada com tampa de policarbonato

164 Ibid, p. 175.

165 RUBENSTEIN, Raphael. “Arman, 1928-2005”. In. *Art in America*, Dec. 2005. Disponível em: < http://findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_11_93/ai_n15950859 > Acesso em: 11 maio 2007. Segundo Rubenstein, o procedimento de utilizar vitrines em Arman é apropriado por artistas como Damien Hirst e Jeff Koons nos anos 1990.

166 RUHRBERG; SHNECKENBERGER; FRICKE; HÖNNEF, 1999, p. 519.

167 Há acumulações depois de 1970, em Arman, entretanto, a acumulação ganha maior articulação formal e permanência pela fixação por solda ou concreto. A acumulação/monumento de arte pública, “*Long Term Parking*” (*Estacionamento de Longo Prazo*) de 1982, situada numa estrada na periferia de Paris, apresenta uma torre vertical, de 59 carros empilhados, moldada em concreto. Disponível em: RUBENSTEIN, Raphael. “Arman, 1928-2005”. In. *Art in America*, Dec. 2005. Disponível em: < http://findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_11_93/ai_n15950859 > Acesso em: 11 maio 2007.

168 BOIS; KRAUZE, 1997, p. 37.

transparente, e virada de lado para constituir-se como uma vitrine, mostrando a quantidade de cartas, pacotes, papéis e folhetos que Restany recebeu em sua casa. Essa acumulação material normalmente não seria visível por ser um processo temporal e privado. Visualmente, as cartas e os pacotes formam uma massa solta de papéis amassados por seu próprio peso empilhado. Eles caem e encostam preguiçosamente contra o policarbonato, mostrando certa compressão do peso que se acumulou dia após dia. A densidade dos papéis planos cria uma estrutura estratificada de cartas e embrulhos pouco espessos que deslizam levemente e param na vitrine. Transparece a montagem espaço-temporal criado pelo artista, que recorta diretamente uma situação social de seu contexto cotidiano. A situação comum a todos é também legível nas datas das cartas, e, na casa de Restany, com a caixa acumulada na casa do Restany em tempo real. Entretanto, o processo foi interrompido e a caixa deslocada para outro lugar. Talvez ele tenha tido o cuidado para não mexer na ordem dada pela situação cultural contingente. A virada da caixa em 90º e sua tampa transparente colocam a acumulação das cartas numa moldura temporal, como numa vitrine.

Em Arman, assim como em meu trabalho, a acumulação revela um peso visível dos papéis, que é maior no fundo do continente. Mas os papéis não mostram nenhuma resistência interna de sua contenção, em Arman, pois a pilha de papéis desliza vagorosamente contra a vitrine. Em meu trabalho, os papéis resistem a ser esmagados pelo peso. Ao *reconstruir*, cada vez que adicionei mais uma camada de papel molhado com cola, os papéis amassados reagiram como se tivessem uma mola interna, como se suas dobras resistissem a moldagem. O papel abriu como se estivesse respirando. Seu volume expande para cima e para fora (exceto onde o papel foi contido pela cesta, fig. 104). Esta abertura aparece na parte de cima da *reconstrução*, onde as formas são visivelmente mais soltas e flexíveis. Alguns papéis chegam a se soltar. No fundo, as dobras são mais uniformes em função da compressão acumulada. A diversidade dos papéis apresenta-se mais desordeira e fervente em cima, onde o acaso da variedade de tons e cores nas superfícies das embalagens cria movimento visual mais leve. Mesmo fixo pela cola, o lixo parece mostrar uma tendência entrópica de se expandir e de se espalhar. O artifício de *reconstruir* o lixo fixa e contém sua expansividade, sugerindo suspensão do processo de acumular o lixo que posteriormente se expande para fora da cesta e fora da casa.

Em Arman, seus gestos são minimizados para enfatizar a referência direta ao contexto social da acumulação de correspondência. Em meu trabalho, os gestos manuais de construir e acumular são enfatizados e *reconstroem* as relações de contato entre a matéria e o contexto de um processo social doméstico. Em *Reconstruindo o absolutamente inútil*, a pressão do peso de amassar surge de um gesto de acumular papéis molhados que constrói a acumulação manualmente, portanto, não há de fato uma manifestação de uma contingência social deslocada para um continente, como em



Figura 104

Arman. A apropriação e a *reconstrução* aqui não se referem somente à *reconstrução* do lixo, mas à apropriação e *reconstrução de um gesto contingente* observado no contexto doméstico: o gesto de amassar o papel e jogá-lo fora na lixeira. *Reconstrói-se o gesto* pelo ato de refazer, repetir a rotina com a diferença de *desviar seu propósito* para um ato de *não jogar fora*. Meus procedimentos de aglutinar os papéis retiram o fazer da acumulação no tempo real para um ato de refazer o modo de acumular. Assim, o gesto *reconstrói o modelo* de acumulação doméstica como processo suspenso.

Numa casa, o processo de acumulação de lixo, assim como o acúmulo de cartas em Arman, acontece gradativamente. Mas os sinais do lixo são habitualmente escondidos no canto, na área de limpeza, ou em lugares menos visíveis da casa. O tempo do acúmulo em Arman pertence à passagem do tempo real, que parece interrompida de forma provisória quando as cartas são fechadas dentro da caixa. Na verdade, nada foi interrompido, exceto a acumulação específica das cartas. Essa é a evidência material do processo de acumulação retirada do fluxo de correspondência que possivelmente continua agora. Deixar os papéis soltos reforça a idéia de um tempo solto, de um processo contínuo. As cartas que podemos ver são um recorte deste fluxo contido pela tampa da vitrine. O trabalho de Arman mostra o fluxo externo das correspondências que entram na casa, onde o processo de acumulação acaba. Ao contrário, meu trabalho mostra uma acumulação específica de lixo doméstico que implica um fluxo na direção oposta para a porta de saída, num processo de acumulação que não termina em casa, mas que se expande para fora, como os papéis amassados na cesta. No entanto, a cola fixa os papéis que se mantém afixados mesmo sem a cesta, através da minha tentativa fútil de conter sua entropia. Em meu trabalho, o tempo é contido e fixo pela cola, em uma aglutinação temporal capaz de suspender o processo de acumulação, interrompido na cesta, uma vez que o conteúdo da cesta cheia é fixado, permanecendo todo ali.

Em *Reconstruindo o absolutamente inútil*, o continente-cesta é utilizado como molde para conter e formar a acumulação. Mas na obra, não apresento o continente e sim seu conteúdo transformado. Diferindo assim das vitrines de policarbonato de Arman, que são continentes cuja função na obra é apontar diretamente para processos sociais de consumo, mostrando a acumulação através da contenção de uma quantidade de objetos semelhantes. Considerando a acumulação nas práticas domésticas individuais por mim analisadas, aponto também para práticas sociais a partir das práticas pessoais (minhas e de minhas observadas). Nas casas visitadas, nunca vi muitos objetos do mesmo tipo acumulados, mas pilhas pequenas de coisas mistas e objetos heterogêneos espalhados.

Em minha acumulação, não se vê uma quantidade de objetos semelhantes, mas, ao contrário, o excesso ou *sobra*, ali apresentado tem objetos diversos. *Reconstruindo o absolutamente inútil* é o único trabalho onde a acumulação é construída somente

de materiais semelhantes. Mas, como outras *reconstruções*, indico um único objeto doméstico como modelo, neste caso uma cesta com lixo.¹⁶⁹ Entretanto, a cesta foi retirada depois da moldagem e, na obra, está ausente. O que se apresenta é o conteúdo do lixo e, por metonímia, este conteúdo representa a forma do continente.

Em meu trabalho, o acúmulo de uma grande quantidade de lixo é sugerido, mas não está presente porque o lixo normalmente não é visível na *topografia doméstica*, uma vez que a grande quantidade de lixo se localiza *fora de casa* nos lixões. A forma compacta do conteúdo da cesta é uma evidência material de seu potencial entrópico do fluxo de lixo que sai pela porta da casa. Este fluxo começa com um só gesto de jogar fora, que se repete e multiplica o desperdício. *Reconstruindo o absolutamente inútil* apresenta lixo acumulado, mas não é exatamente um “objeto”, é uma “parte incompleta” que aponta para um “todo”, portanto é também metonímico. Este é o lixo dos lixões fora dos limites da casa. Portanto, como Arman, quero implicar o aspecto destrutivo dos processos sociais, apontando para o processo entrópico de desperdício, através do conteúdo do cesto de lixo em estado de cheio. Como em Arman, utilizo um continente para sugerir práticas culturais de amontoar e juntar coisas, implicando o ato de acumular, que remete à noção do acúmulo de riqueza, objetos, mercadorias e, conseqüentemente, lixo. Arman comenta sobre sua descoberta do procedimento de acumulação, apropriada de um processo socioeconômico:

Não descobri o princípio da “acumulação”; ele é que [...] me descobriu a mim. Foi sempre óbvio que a sociedade alimenta o seu sentido de segurança com um instinto de ratazana das embalagens como se demonstra nas suas prateleiras, vitrines, linhas de montagem, pilhas de lixo. Como testemunha de minha sociedade, sempre estive muito envolvido no ciclo pseudobiológico da produção,¹⁷⁰ do consumo e da destruição. E durante muito tempo, andei angustiado, com o fato de um dos resultados, dos materiais mais notáveis, ser a invasão de nosso mundo com velharias e objetos que foram¹⁷¹ jogados fora.¹⁷²

169 Nas *reconstruções* usando procedimentos de bricolagem, a acumulação toma forma de um objeto feito de outros objetos – os objetos-sobras. Em *Reconstruindo a estante da Lila*, a estante também tem função de continente, acumula poeira, mas também dentro do móvel acumulam-se outros pequenos objetos variados.

170 Entendemos “o processo pseudobiológico da produção” em termos da produção em massa de mercadorias, que imita de certa forma a reprodução biológica, bem como funciona por meio de uma lógica cíclica, remetendo à temporalidade das mudanças naturais das estações. O funcionamento maquínico da reprodução em massa de mercadorias é mitificado por desencadear transformações naturais e cíclicas, inquestionáveis, mito alimentado por uma lógica de “evolução” tecnológica e social, aparentemente emprestada da teoria biológica do Darwin.

171 A tradução portuguesa foi aqui adaptada para o português do Brasil.

172 ARMAN apud. RUHRBERG; SHNECKENBERGER; FRICKE; HÖNNEF, 1999, p. 518.

Arman, sensibilizado também porque seu pai era dono de uma loja de antiguidades, observa a tendência de acumular coisas como um processo quase biológico, produzindo o crescimento econômico e seus sinais de decomposição, alimentando o consumo e a destruição, deixando traços na forma de resíduos, coisas velhas, embalagens, e mesmo as *sobras domésticas* que reutilizo em meus trabalhos. Como “testemunha”, ele procura os sinais de acumulação no espaço público, onde se apropria de seus materiais de trabalho, bem como em lojas de coisas velhas como bricabraque, brechós.

Voltando a Pierre Restany, para ele, os *Nouveaux Réalistes* diferem de artistas norte-americanos de Nova Iorque, da mesma época, que se apropriam de objetos do *junk culture*,¹⁷³ assim denominadas por Lawrence Alloway, e mantêm uma ligação mais pessoal e histórica com os objetos.¹⁷⁴ Em meu trabalho, noto que minha imagem mental de casa é grudada às memórias e aos hábitos da casa natal, aparecendo nas obras como *algo que sobra e desaparece*, como o lixo, como a cesta. Em outras vezes, as *sobras* são sinais de evidência material da destruição de casas e de árvores da cidade de Pelotas. Minha história pessoal *sobra* pela apropriação objetos e hábitos pessoais da cultura material do meu passado, e na apropriação de práticas de acumulação deslocadas da minha vida em Nova Jérsei, nos EUA, antes de 1986. A tendência de amontoar coisas (*hoarding*) é típica de quem foi criado ou mora num país frio e começa pela necessidade de fazer estoque de comida e roupas para se proteger do inverno. O hábito norte-americano de guardar enlatados foi reforçado nos anos 50 pela Guerra Fria e pelo medo da guerra nuclear, fatos que alimentaram o mercado de consumo. Nos anos 40, campanhas públicas de reciclagem de sucata forneceram matéria prima para construir navios de guerra. Esses aspectos culturais ligam a acumulação por um lado, à alimentação do mercado, por outro, ao medo das armas de destruição em massa. Hoje, na seqüência desse processo, a televisão e outros meios de comunicação alimentam a vontade de comprar, por exemplo, colecionáveis preciosos para o *display doméstico*. As “liquidações imperdíveis” sugerem a crença de que comprar mais é pagar menos, gerando outro medo, o da perda da boa compra ou do bom investimento.

Por outro lado, embora a vontade de acumular mais seja pouco questionada, mesmo quando não tem o dinheiro, a separação obrigatória do lixo, nos EUA, exige uma maior consciência sobre o trabalho e o custo de transportar os detritos domésticos para longe.¹⁷⁵ Sobre a relação entre a acumulação e o desperdício, Robert Smithson comenta:

173 O termo *junk culture* do crítico norte-americano Lawrence Alloway pode ser traduzido como *cultura de tralhas*. O termo foi usado para descrever a nova arte nos anos 60 de artistas como Robert Rauschenberg e Jasper Johns.

174 “Encontro Paris-Nova Iorque”. In. RESTANY, 1979, p. 127. Os artistas norte-americanos de Nova Iorque são Robert Rauschenberg, Jasper Johns, John Cage, Jim Dine, entre outros.

175 Hoje, a mania são os DVDs e os vídeo-games, que são alinhados ao longo das paredes na “sala da família” (o *family room*) onde fica a televisão.

Se quisermos um carro maior e melhor nós teremos maiores e melhores produções de resíduos. Então existe um tipo de equação entre o prazer de viver e desperdício. Provavelmente, o oposto da luxúria é o desperdício. Tanto desperdício como luxúria tendem a ser inúteis.¹⁷⁶

O luxo, ou a sensação de riqueza, pode se tornar um valor atribuído à quantidade acumulada, incluindo a quantidade de coisas velhas que se possui e não se usa, ou o quanto de dólares custa um objeto, ou o número e tamanho de balas dentro de um pacote. Hoje, alguns costumes da classe média norte-americana parecem desaparecer, como as “liquidações de garagem” (*garage sales*), associado ao hábito de fazer uma limpeza geral da casa na primavera (*spring cleaning*), abrindo a garagem para se desfazer do inútil por poucos centavos.¹⁷⁷

A acumulação remete também à redução de atividades físicas, onde o conceito de lazer se reduz ao ato de fazer compras,¹⁷⁸ por exemplo, a acumulação de DVDs comprados para assistir em casa, e a compra de jogos interativos para jogar beisebol virtual na sala com a família sem sair para o quintal. Ficar em casa, com tudo o que se precisa, indica a acumulação que, como aponta Arman, “alimenta a segurança”, e cerceia os movimentos da família, limitando-os à “sala da família”.

No contexto dos procedimentos artísticos, a acumulação também é implícita em procedimentos de juntar objetos, fazer pilhas mais soltas, ou montes e massas amontoados.¹⁷⁹ Alguns exemplos são os montes de terra de Robert Morris (*Earthwork*, 1968), ligados a *Land Art*; ou verdadeiras bagunças de matéria em *Scatter piece* (*Peça espalhada*, 1969), em que Richard Serra espalha tiras de borracha no chão

176 SMITHSON, Robert. “Entropy made visible.” In. FLAM, 1996, p.303.(*Tradução nossa*).Smithson utiliza a palavra inglesa *waste* em dois sentidos. Dependendo do modo de usar a palavra, *waste* significa “desperdício” ou o próprio material que é produto do desperdício, ou seja, a coisa desperdiçada, os “resíduos”.

177 O lixo na frente da casa de muitos norte-americanos de classe média poderia mobiliar várias casas no Brasil. Joga-se fora computadores, móveis, televisões, aparelhos domésticos, todos objetos ainda funcionais.

178 Cada vez que volto para visitar Nova Jérsei, espanto-me pelo número de *shoppings* que estão sendo construídos desde 2000 e que agora estão fechando. Não são *shoppings* fechados dos anos 70, mas enormes *strip malls*, um tipo de *shopping* aberto, normalmente ordenado como uma faixa de mais ou menos dez lojas, algumas grandes, outras pequenas, com um enorme estacionamento cinzento, na frente das lojas.

179 FRECHURET, Maurice. *Le Mou et ses formes. Essai sur quelques categories de la sculpture du siècle*. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1993, p. 123.

de uma galeria.¹⁸⁰ Esses são considerados procedimentos *Pós Minimalistas* e da *Arte de Processo*. Em meu trabalho, *Reconstrução do absolutamente inútil* (2005), a acumulação toma forma de uma massa que vai crescendo aos poucos, não é como terra despejada para baixo, mas como papel amassado acrescentado e agregado em procedimentos que constroem o objeto de baixo para cima. A diferença que observo em geral nessas *reconstruções* é que a acumulação é indicada por empilhamentos pequenos, sem grande quantidade. Em *Reconstruindo a estante da Lila*, onde se *reconstrói* uma estante, a acumulação aparece dentro do objeto (a estante), nos empilhamentos soltos de tampas de caixas de goiabada, cadernos e papéis e outras bugigangas. Uma pequena cesta de lixo *reconstruído* como continente cheio pode ser índice do ponto de um *iceberg* dos lixões e aterros construídos pelas práticas sociais.

A *reconstrução* de objetos domésticos, como uma estante, uma moldura com vidro ou uma lixeira, usa o recurso de continentes domésticos para guardar acumulações de poeira, detritos e objetos. De certa forma são soluções domésticas para o problema banal de não saber “onde pôr” as coisas. O problema de acumulação é associado ao meu problema inicial de não saber “onde pôr” os elementos visuais no plano, quando se tratam de objetos perecíveis (cenouras e beterrabas) retirados de um continente doméstico, a geladeira. De certa forma, já sabia naquela época que tais objetos não caberiam num espaço plano e nem pertenciam ao espaço de relações retinianas. Mas não havia ainda descoberto outras relações gestuais e continentes para fazer conter os objetos apropriados do contexto doméstico.

A idéia de “conter” também está associada à idéia de intimidade e proximidade da família no espaço doméstico, que aparece expressa em *Reconstruindo o absolutamente inútil*, na qualidade apertada da matéria contida. Pois, os papéis na cesta se seguram juntos de modo quase protetor. A etimologia do verbo “conter” pode ser entendida como “segurar junto”,¹⁸¹ se considerarmos seu prefixo e raiz em latim, *continer* e de “manter unido”.¹⁸² “Conter” também implica um ato de “preservar” o conteúdo. Na *reconstrução do lixo doméstico*, há uma tripla contenção, primeiro a dos papéis que se “seguram juntos” coletivamente por serem rugosos; segundo, na etapa do molde que literalmente mantém juntos os papéis porque é um continente, e, finalmente, pela cola que fixa e *preserva* a forma-*shape* do conteúdo de *sobras domésticas* produzidas na casa pela família. O que *Reconstruindo o absolutamente inútil* preserva pode ser algumas memórias das práticas que aprendi com minha família. Mas é particularmente um trabalho sobre a prática familiar de jogar fora tudo o que é considerado inútil.

180 Ibid., p. 139.

181 BERUBE, 1976, p. 315.

182 CONTER. In: *HOUAISS dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, s/d. Disponível em: < <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=conter&styp=k> > Acesso em: 15 jan. 2008.

2.5. Projeto Trilho: *um relevo de disposições e processos no contexto*



Figura 105

Este trilho normalmente é disposto em cima da cômoda do quarto, embaixo dos objetos de uso pessoal como cremes, desodorante, caixas de bijuteria e retratos da minha família. É um trilho de mesa de algodão que foi um presente bordado por minha sogra.

superfícies em relevo percebidas pela mão, por meu gesto e pelos desdobramentos do corpo. Os afazeres ensinam uma sabedoria das superfícies, acumulada por um longo tempo, em experiência de contatos cuidadosos e carinhosos.

No trabalho, *Projeto Trilho* (2005-2007), investiguei o contexto das *disposições de objetos* em cima do trilho de mesa de algodão bordado, posto sobre a cômoda, em meu quarto (fig. 105). O quarto é um lugar privado da casa onde se guarda objetos pessoais que entram em contato com nossa pele: roupas, cremes, desodorante, maquiagem, óculos. Dia após dia, conforme se usa uma pequena quantidade de desodorante ou de perfume, a quantidade de produto remanescente na embalagem diminui. Não havia tomado nota deste processo de desgaste gradual anteriormente, talvez porque a embalagem encobrisse, com a opacidade, o olhar. Ao atravessar o incômodo de minhas tarefas domésticas (passar o pano, varrer as superfícies, lavar, limpar, enfim arrumar), consigo entrar em contato com as superfícies dos objetos, móveis e imagens. Ao tocar seus corpos, a *disposição do meu corpo* muda e *re-dispõe um certo olhar tátil*, transformando a casa numa *topografia de*

...quando com um paninho de lã, que aquece tudo o que toca, passa um pouco de cera aromática em sua mesa, ele cria um novo objeto, [...] Os objetos assim acariciados nascem realmente de uma luz íntima.¹⁸³

Meu gesto doméstico de retirar o pó perpassa certa resistência pessoal de fazê-lo, mas se libera quando a prática doméstica é mediada pela poética. A alteração entre os dois contextos, o da arte e o da vida, me possibilita notar mudanças em detalhes dos objetos e em suas relações sociais significantes, que se *dispõem* na continuidade invisível da mesma superfície. Esta *topografia* sustenta um olhar tátil e começa por onde estou em pé, observando a área visível de cima da cômoda, continuação do espaço social para além das paredes da casa. Na superfície, percebo o processo que esvazia o frasco de desodorante. A superfície me mostra também o mercado, onde compro cada vez mais, me mostra a do valor do objeto de frasco cheio e utilizável a objeto desgastado. Observo meu gesto de *dispor* mais um frasco cheio na cômoda, naquele não-lugar de passagem,¹⁸⁴ onde os frascos se esvaziam de sua utilidade.¹⁸⁵ Os valores sociais se apresentam substituíveis em relação ao objeto de consumo cheio e esvaziado em sua *disposição*.

O *Projeto Trilho* emergiu de uma transformação em mim quando tocara os objetos. Ao retirá-los da cômoda, com a finalidade de reorganizar o lugar, descobri a *topografia da poeira*. O contato produz uma transformação no estado de visibilidade das coisas para o estado de invisibilidade associado à memória de práticas manuais adquiridas: “o invisível saber escapa ao poder visível”.¹⁸⁶ A ocasião é “‘aproveitada’, não criada [...] onde o bom golpe de vista consegue reconhecer o conjunto...”¹⁸⁷



Figura 106

Em certo instante, os gestos repetitivos, da rotina, mudam. A mudança da *disposição dos objetos* transformou-me, quando vi o lugar esvaziado de objetos, e a sombra da poeira na volta de seus corpos ausentes (fig.106). A ausência do objeto, particularmente a marca redonda onde não tem poeira

183 BACHELARD, 1996, p. 80.

184 AUGÉ, 1994, p. 74-75.

185 GAYFORD; WRIGHT, 1998, p.183. Refere-se à carta de R. Mutt, pseudônimo de Duchamp, onde ele escreve sobre o “desaparecimento da utilidade do objeto”, é consequência da recontextualização do *readymade*.

186 DE CERTEAU, 1996, p. 160.

187 Ibid., p. 162. Discutindo a *métis* grega, entendida como uma sabedoria das práticas cotidianas, De Certeau nos fala da capacidade de se aproveitar uma experiência adquirida ao longo do tempo, em um “momento oportuno”, quando um “golpe’ modifica a ordem local”. Sobre esta questão, ver p. 156 – 164.

parece olhar para mim, se impor a mim.¹⁸⁸ Assim e por isso meu propósito mudou e o afazer comum se transforma em *acontecimento*, numa expressão de arte próxima ao *Happening*. Segundo Allan Kaprow, o *Happening* “é sempre uma atividade com propósito”.¹⁸⁹ Minha prática doméstica se tornou *acontecimento do lugar*, no momento em que a *nova disposição* desperta outro propósito. Des-cobri a *disposição dos objetos*, retirando o que estava coberto.¹⁹⁰ O gesto de retirar os objetos da cômoda me abre ao *acontecimento* da poeira que marcou o entorno, ao contorno e as distâncias entre os objetos, gravados no tecido de algodão do trilho pela grafia ínfima da poeira. O propósito e o contexto se alteram na contingência da vontade de abrir o olhar e perceber que algo está acontecendo (*happening*) na poeira. Segundo Kaprow, ter “um propósito pode ser um modo de prestar atenção no que comumente não é notado”.¹⁹¹ Para elaborar o *Projeto Trilho*, percebi, na hora de tentar levar o trilho para meu ateliê, que as marcas de poeira no trilho não são deslocáveis. Meu problema de elaboração era: como visualizar marcas tão frágeis e efêmeras, feitas pela poeira que simplesmente se esparge quando se desloca o trilho? As marcas deixadas são tão sutis que a documentação fotográfica do trilho não consegue registrá-la (fig. 107). Então, como poderia deslocar a poeira, e as marcas das posições dos objetos reveladas pela poeira? Como fazer com que a efemeridade fosse mais durável?

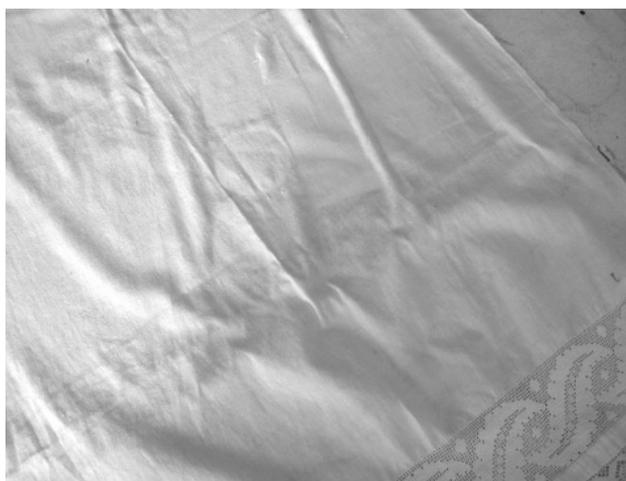


Figura 107

O *Projeto Trilho* investiga as relações espaciais entre objetos e elabora seu *contexto de disposição*. Em pé, em frente ao móvel, o ponto de vista fotografando o topo da cômoda, permite perceber o achatamento dos objetos como *superfície contínua topográfica até os limites do móvel* (fig. 108). Moedas, potes, desodorante, guardanapos de crochê,

188 DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo, 1998, p. 84. A situação descrita é a de “sentir-se olhado pela perda” relacionada ao ato de olhar um espaço vazio e sentir o luto e a perda pessoal. O desaparecimento de um objeto banal da cômoda faz emergir uma sensação de perda sendo um objeto pessoal, que indica outras perdas em outros lugares.

189 KAPROW, Allan. “Pinpointing Happenings”, (1969). In: KELLY, 2003, p. 88. Citamos a última frase do trecho deste texto, onde Kaprow distingue as características do *Happening*: “A *Happening* is always a purposeful activity, whether it is gamelike, ritualistic, or purely contemplative. (It may even have as its purpose no purpose.) Having a purpose may be a way of paying attention to what is commonly not noticed.” (Tradução nossa).

190 HEIDEGGER, 1997, p. 318.

191 KELLY, 2003, p. 88. (Tradução nossa).

tubos, batom, caixas de madeira, papéis, retratos, fios, rosas secas, objetos que povoam a ordem e desordem da superfície. Esse registro sugere um mapeamento das disposições, uma *topografia doméstica*.



Figura 108

Na geografia, a *topografia* é definida como uma “representação gráfica das características de superfície de um lugar ou região num mapa, indicando suas posições relativas e elevações”.¹⁹² Proponho aqui uma *topografia doméstica* como uma área específica de superfície descrevendo um conjunto de objetos. A *to-pó-grafia ambiental* é uma grafia da poeira que marca o *topos* (lugar) dos objetos, uma impressão do lugar. Por outro lado, um *modelo topográfico* poderia ser uma moldagem. A geografia topográfica aproveita princípios matemáticos para estudar o espaço topológico de corpos sólidos onde “qualquer tipo de modificação da forma (*reshaping*) é permitido desde que *não rompa a superfície* – objetos são feitos de massa”.¹⁹³ Isto implica em que as alturas e volumes de acidentes geográficos, ou de objetos domésticos, possam ser remodelados para representar o relevo do lugar, frequentemente indicado no mapa topográfico por linhas de contorno.¹⁹⁴ Num mapa topológico, a *topografia do lugar* é representada em termos das transformações históricas do lugar,¹⁹⁵ permitindo que a distância entre objetos, ou acidentes geográficos, se transforme com o tempo. Uma *topografia doméstica* indica distâncias entre objetos na cômoda e sua transformação pela remodelagem temporal do lugar, retendo a memória das mudanças da *disposição*

192 TOPOGRAPHY. In: THE AMERICAN HERITAGE dictionary of the English language. Fourth Edition Boston: Houghton Mifflin Company, 2000. Disponível em: <<http://www.bartleby.com/61/31/T0273100.html>> Acesso em: 08 maio 2008.

193 “Uniform spaces and metric space”. Disponível em: <<http://everything2.com/title/uniform%2520space>> Acesso em 02 jan. 2009.

A frase citada e traduzida do inglês é a seguinte: Na geometria Euclidiana, objetos possuem distância; em topologia, não a possuem. Em outras palavras: no espaço Euclidiano, duas coisas são “fundamentalmente a mesma”, quando uma possa ser mapeada sobre a outra, por translação, escala, rotação e/ou espelhamento; no espaço topológico, qualquer tipo de modificação da forma (*reshaping*) é permitido desde que *não rompa a superfície* – objetos são “feitos de massa”. (*Tradução nossa*).

194 TOPOGRAPHICAL MAP. Disponível em: <<http://everything2.com/title/topographical%2520map>> Acesso em: 08 maio 2008. O modo mais freqüente de representar esta remodelagem num mapa topográfico é por linhas de contorno que ligam os locais de acidentes geográficos com alturas semelhantes, para indicar os níveis de elevação do relevo da terra. Os espaçamentos entre as linhas indicam o grau de inclinação da terra.

195 TOPOLOGY. In: THE AMERICAN HERITAGE dictionary of the English language. Fourth Edition. Boston: Houghton Mifflin Company, 2000. Disponível em: <<http://www.bartleby.com/61/33/T0273300.html>> Acesso em: 08 maio 2008. A topologia geográfica é o “estudo topográfico de um dado lugar, especialmente a história da região, como indicado por sua topografia”.

de objetos em cima da cômoda e em relação à minha posição.

O *Projeto Trilho* surge dessas inquietações. A partir de um molde de papel rasgado, dos cadernos guardados por anos em minha casa, constituindo a massa para *um relevo dos objetos e suas disposições*. O *Projeto Trilho* é uma re-modelagem do topos da minha cômoda que reconstrói as distâncias entre objetos pessoais.

2.5.1 Etapas do processo de moldagem: retirar os objetos



Figura 109



Figura 111



Figura 113

Uma primeira tentativa de elaborar o *Projeto Trilho* se deu dentro do meu estúdio, em casa, usando massa de papel triturado no liquidificador, colocada sobre filme de PVC, na qual os objetos retirados da cômoda seriam impressos (fig. 109).

A massa de papel conforma o formato do trilho. O trilho, deslocado para o estúdio, foi posto na mesa onde desenhei seu contorno na madeira (fig. 110). Depois, cobri o desenho com filme PVC de cozinha. O material

de trabalho selecionado nas *sobras da minha casa* foi o papel rasgado de cadernos velhos de aulas de inglês que antigamente ensinava. Ao trocar de papel e de contexto de trabalho, o gesto de rasgar parecia um ato de triturar esta matéria do meu passado no liquidificador (fig. 111). Acumulei a massa sobre o filme de PVC (fig. 112). A massa começou a escorregar (fig. 113). Era inverno em Pelotas, e a massa estava muito úmida e espessa para secar. Perdi a sutileza e a leveza do trilho e, também, a relação direta com o móvel na contingência das *disposições* e poeira no quarto. Decidi deslocar a massa para trabalhar diretamente em cima da cômoda, usando sua



Figura 110



Figura 112



Figura 114

tampa como molde com uma massa mais fina e papéis de anotações rasgados.

No quarto, forrei a cômoda com o filme de PVC de cozinha sem saber se o material ia proteger a superfície de madeira do móvel (fig.114). Forrar com PVC é um ato carinhoso de querer preservar a madeira, assim como o gesto de polir. Para fazer o trabalho estava arriscando danificar o móvel permanentemente com marcas de água. O potencial de destruição imanente me levou à tática de começar quando ninguém mais estava em

casa, para não inibir minha liberdade de continuar. Também, havia certa sensação de coerção auto-imposta, que necessitou uma mudança da minha *disposição* em relação ao uso do espaço da minha casa. Uma vez começado, esse processo irreversível constitui processos simultâneos, transformando o lugar e a mim em espaço praticável.¹⁹⁶ Estava cometendo um ato *detourniste*, desafiando os gestos de cuidado que deveria ter com os objetos de uso diário em minha casa, propriedade pessoal, e não *sobras* esvaziadas de sua utilidade como os cadernos de aulas passadas. Transformar o quarto em lugar próprio não é uma questão de propriedade, mas de capacidade autoral e de tática de apropriação do lugar para transformá-lo em espaço de possibilidade de prática poética. Às vezes, é preciso arriscar a perda e até mesmo destruir uma coisa, para com este ato, transformá-la em outra. No processo de moldagem, não é rara a destruição do molde ao produzir a forma. Neste ato, também destruí o modelo.

Em *Day's End (Final do Dia, 1975)* Gordon Matta-Clark recortou uma enorme forma vazada, num grande armazém abandonado nas docas, Píer 92, na cidade de Nova Iorque, sem autorização oficial (fig.115). Este não-lugar vazio e inútil foi transformado em espaço praticado, através do

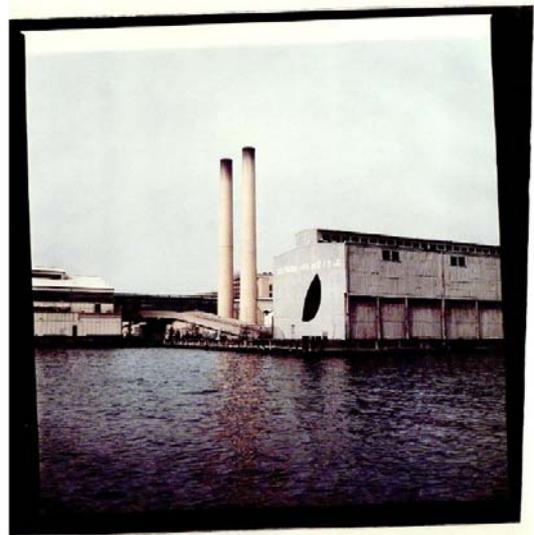


Figura 115

196 DE CERTEAU, 1996, p. 201-203. Refere-se à distinção entre “espaço” e “lugar” que discutimos na introdução deste texto. Em De Certeau, o espaço é pensado como um lugar praticado que desafia a regra ou lei do lugar. O lugar é a ordem dada cultural onde “se distribuem elementos nas relações de coexistência. Aí se acha portanto excluída a possibilidade, para duas coisas, de ocuparem o mesmo lugar.” (p. 201). A prática de um lugar transforma o lugar em espaço de uma prática possível. Constitui uma apropriação do lugar, um ato autoral de tornar o lugar *próprio*. Esta tomada de autoridade diante da prática do lugar acontece através da tática de fazer uma atividade por escolha própria e seguir a própria vontade. Isto transforma o lugar em espaço praticável e muda a posição do agente de uma posição fraca, fora do campo, para uma posição mais forte, dentro do campo, em termos de possibilitar suas próprias práticas e artes de fazer cotidianas.

qual poderia ver o sol se pondo e se inverter levantando sobre as águas da baía. A luz que encheu e iluminou o espaço vazio, recortara o chão para revelar os ritmos da água. O recorte destrói uma parede do edifício através de um grande corte, que, vista de fora, é escuro, revela seu vazio e reúne o espaço dentro e fora. Matta-Clark desafiava a lei do lugar, literalmente, ao destruir uma propriedade privada não mais utilizada, exceto por praticantes de sado-masiquismo que utilizavam o local sem as interferências da lei.¹⁹⁷ Ele, com ajuda de colaboradores, assumiu a postura de um proprietário e fechou o armazém com arame farpado e cadeados dos quais possuía as chaves, para evitar a entrada dos marginais. Quando a polícia foi investigar o caso de vandalismo, o trabalho já estava feito. Seu ato de danificar o edifício visava a contestar o capitalismo da propriedade privada,¹⁹⁸ bem como o abandono do lugar pelo proprietário e pelo poder público, características invisíveis do lugar que aparecem devido à intervenção *detourniste* escultural de subtração por recorte. Tais atividades arriscam sua a situação pessoal e sua saúde física, uma vez que o trabalho é pesado e precário e envolve o recorte manual, tendo ele, por vezes, que ser pendurado por um cabo. Ele começa o processo sabendo que o trabalho poderia ser interrompido a qualquer minuto, e que seria uma obra, provavelmente, não permaneceria. Segundo Thomas Crow, que escreve sobre as cartas de Matta-Clark, essas ações e a situação que põem seu próprio corpo em risco mostram sua ênfase no processo: “ambos, a atividade e as mudanças estruturais na fachada do edifício e por dentro, são a *performance*”.¹⁹⁹

Na elaboração do *Projeto Trilho*, meus procedimentos estavam pondo em risco a propriedade pessoal, embora a ação fosse uma destruição quase banal, se comparada com a de Matta-Clark, e aconteça na privacidade da solidão. O que reúne trabalhos diversos é o modo com que praticam o espaço do cotidiano, indagando sobre a utilização do lugar, público ou privado. A elaboração do trabalho no próprio quarto, que divido com meu marido, é uma



Figura 116

tomada de espaço recontextualizando o lugar por uma prática poética, que interdita o uso do quarto por várias dias, pela bagunça do processo de elaboração e pelo enorme incômodo desta atividade *detourniste*. Esta também é leve e engraçada, devido ao gesto que diverte os rumos banais da rotina doméstica (fig. 116). Paulo e eu dormimos

197 CROW, Thomas. “Gordon Matta-Clark. Legend and myth”. In. DISCERENS, 2004, p.12. (Tradução nossa)

198 Ibid, p.15.

199 Ibid.

na sala, e caminhávamos com cuidado ao redor dos panos e jornais espalhados no chão do quarto para podermos alcançar as roupas no armário. Que bagunça!

A questão da destruição *detourniste* também se apresenta em relação aos cadernos de aulas triturados e rasgados, para confeccionar a massa amoldada no topo da cômoda. Comecei a ver estes objetos como um peso que precisa desaparecer, ou transformar-se em outra coisa. As coisas que se acumulam em nossas vidas, os objetos, por vezes, são signos inconscientes de nossos desejos mantidos em suspenso. Objetos carregados de memórias de um passado precisam ser reciclados, tornados mais leves pela graça da brincadeira, mesmo por um ato infantil, um ato simbólico de passagem, como rasgar e triturar o papel no liquidificador. Dessa maneira, a inutilidade daquele conhecimento escrito, nos cadernos que não servem para nada, é destruída junto com sua forma. Assim, me liberto da dependência da forma fixa, que permanecia em minha cabeça como crença de seu valor, e isso possibilita uma *reconstrução*, não permanente nem cristalizada, mas é um novo corpo concreto. Instaura um processo de remoldagem que desafia a crença e faz os objetos, que simbolizam e projetam modos de fazer, desaparecerem.

Na etapa de moldar a tampa da cômoda coberta de massa de papel triturado, notei que estava refazendo o processo de des-cobrir a *to-pó-grafia* da poeira, pois cobri o móvel para protegê-lo, retirando as gavetas e inserindo toalhas nos buracos e em seu entorno no chão (fig. 117). Mas também tirei o que cobria a cômoda. Todos os objetos foram retirados do topo da cômoda e



Figura 117



Figura 118

arranjados em suas posições relativas na cama para, depois, repô-los e utilizá-los por um desvio como moldes para imprimir na massa (fig. 118). Uma fotografia de topo foi utilizada como modelo para lembrar a *disposição* inicial dos objetos.

Depois de pressionar os objetos na massa mole de papel rasgado e triturado, retirei cada objeto. Seu contorno marca a presença do peso do objeto imprimido, que desaparece (fig. 119). Um relevo tátil aparece no lugar dos objetos. Esta superfície da *topografia doméstica* depende de relações táteis contingentes, que *reconstroem* as rotinas desfeitas e rasgadas. Constrói-se os conhecimentos no presente, ao invés de guardá-los no lugar do tempo passado, como a acumulação de anotações num caderno. Mas, estranhamente, as anotações são preservadas na forma rasgada. Esta nova forma de descontinuidade visual é da colagem de papéis postos sobre a massa triturada, que fica embaixo. Mantê-los preservados é manter somente a história pessoal anotada, o que implica que o passado é observado como passado do ponto de vista presente, como a memória descontínua e a destruição reconstruída.



Figura 119

Este espaço negativo da moldagem do topo da cômoda é um espaço percebido pelo tato, mais do que pela percepção visual. A concavidade das marcas dos objetos é vista como negatividade. Quando a mão passa pelo relevo, reconhece sua imagem, pois a mão, que toca a superfície, inverte sua impressão. As impressões na massa de papel não mostram a mão em si, e sim sua força de pressão exercida segurando o objeto para imprimir sua *disposição* na superfície. O fazer manual do molde é um modo de re-conhecer, perceber a superfície do móvel e dos objetos em contato direto com minhas mãos. Aplico as camadas da massa de papéis rasgados sobre a superfície diretamente. Este ato de conhecer pelo tato me lembra do trabalho de artista norte-americano Bruce Nauman intitulado *O espaço embaixo da minha cadeira de aço em Düsseldorf* (1965-68, fig. 120), que é um molde do espaço abaixo de uma cadeira de aço, um dos espaços próximos ao corpo.

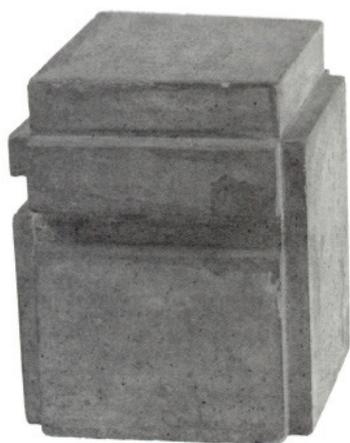


Figura 120

A especificidade do título sugere que este é um espaço banal cotidiano, praticado pelo artista, ao longo de certa duração, em determinado lugar. Implica em um espaço praticado pelo corpo. Ele amolda um espaço que normalmente ignoramos, destituído de significância e de utilidade. O espaço abaixo da cadeira é intersticial e percebido como negatividade em relação à cadeira. Mas, Nauman apresenta uma positividade da relação de corpo no seu entorno perceptível. Ao sentar numa cadeira mole ou poltrona, deixamos a impressão do corpo, mas não

numa cadeira de aço. Este espaço não-antropomórfico, o espaço abaixo da cadeira, não corresponde à imagem do corpo, não nos reconhecemos sentados lá. Este trabalho se relaciona ao *Body Art* com certa influência residual da arte processual dos anos 1960, pois a forma é consequência do processo de praticar o espaço. A forma moldada é exercício do espaço existencial, bem como modo de pensar o espaço praticável embaixo da cadeira, e não um espaço-volume do qual emerge o objeto. Nauman investiga o espaço do corpo e seus movimentos em contato com o entorno (que pode envolver exercícios físicos e moldes do próprio corpo usado como matriz), para relacionar o movimento do corpo, o entorno espacial e o modo de perceber ou não o espaço.²⁰⁰ A moldagem do espaço abaixo da cadeira o torna visível. Como o *Projeto Trilho*, este trabalho de Nauman envolve processos, nos quais as práticas banais da vida cotidiana e as relações entre objetos comuns entram em contato com o corpo. Embora pareça com uma escultura minimalista, pela dureza tectônica formal, é próxima da *anti forma*,²⁰¹ ainda que o estado líquido inicial do concreto funda e solidifique a relação intersticial.²⁰²

O *Projeto Trilho* também apresenta um espaço abaixo dos objetos de uso pessoal que entram em contato com meu corpo diariamente, como cremes, maquiagem, desodorante, caixas de bijuterias. Esse espaço é reduzido aos fundos destes objetos, que marcam a impressão de seu corpo no relevo na matéria mole. Este é um espaço de *superfície*, residual da minha experiência com a pintura. O espaço das práticas domésticas é de contato com superfícies, gestos táteis diários de esfregar, passar, varrer, polir e tocar superfície de objetos para arrumar o espaço. Meus procedimentos no *Projeto Trilho* *reconstroem* uma *superfície doméstica* para a prática do gesto, para uma superfície-chão que sustenta meu corpo e minha prática poética. Esta superfície-chão é residual de um fundo pictórico,²⁰³ que se transforma, agora, em objetos afundados no relevo da cômoda e que se estende para o espaço social e público. Meu trabalho também *reconstrói* um espaço-volume do objeto-continente que acumula, enche e esvazia seu conteúdo. Este espaço continente é relacionado ao processo entrópico de acumulação e desgaste que, por sua vez, remete ao processo social e econômico capaz de reduzir o estatuto do objeto aos valores de consumo,

200 RUHRBERG; SHNECKENBERGER; FRICKE; HONNEF, 1999, p. 548.

201 MORRIS, 1995, p. 41-49. Referência ao texto de Robert Morris, *Anti Form* (1968), onde ele critica a qualidade tectônica e “bem construída” do *Minimalismo*. Discutimos *Anti Form* anteriormente no capítulo dois. Estou utilizando o termo anacronicamente, pois a obra de Nauman é de antes do texto de Morris.

202 BOIS; KRAUSS, 1997, p. 215.

203 Em inglês, o termo “fundo” da relação forma/fundo se traduz como “ground”. “Ground” também significa “chão” ou “terra” em português. Sobre a questão do “fundo” na pintura, ver também DAMISCH, Hubert. “A Astúcia do Quadro”. In. GÁVEA, *Revista da arte e arquitetura*, Rio de Janeiro: Editora, PUCRJ, v.1 n. 10, 1994.

embora existam outras relações possíveis. O volume aparece na quantidade de papéis acumulados no armário, no volume de papéis que enchem uma cesta, na quantidade de sobras que enchem a casa-continente. Na fotografia de topo os volumes dos potes, caixas, frascos e embalagens se planificam (fig. 121). No Projeto Trilho, o volume (o espaço enquanto continente-objeto) quase desaparece, quando o objeto se imprime dentro da massa, formando o relevo. A cômoda também se reduz à moldagem de seu topo. O que resta do seu corpo *sobra* como traço superficial. Na casa acumuladora não existe espaço vazio que não seja potencial de preenchimento. Qualquer espaço pode ser solidificado. É um alívio olhar o silêncio do espaço sem a interrupção do objeto, talvez com os sons de papéis rasgando que se apresentam na descontinuidade da superfície (fig. 122).



Figura 121

A cômoda esvaziou-se de seus conteúdos (os objetos), mas se preencheu com anotações ao acaso, que tanto remodelam o topo da cômoda como destroem seus próprios sentidos lineares escritos. Nessa superfície, os objetos e os cadernos desaparecem e sobra espaço para meu corpo e minha ação. Se todos os dias praticarmos os mesmos movimentos, o que aprendemos? Segundo Nauman, “Um conhecimento de uma pessoa resulta de certo nível de atividade e não apenas de se pensar acerca dela. Tem de se praticar.”²⁰⁴ O objeto



Figura 122

²⁰⁴ NAUMAN. apud. RUHRBERG; SHNECKENBERGER; FRICKE; HONNEF, 1999, p. 598.

desaparecido *sobra* com o traço na superfície, como fundo, como *disposição* fundida, talvez uma fundação para outros espaços *reconstruíveis*, mas ausentes.

A massa na cômoda estava molhada quando pressionei os objetos para marcar a *disposição*. Retiro-os com cuidado com um estilete para não rasgar o papel devido à aderência entre objeto e massa (fig. 123). Ao retirar os objetos, notei uma relação paradoxal a respeito da *disposição* do meu corpo: quanto mais me aproximei do objeto fundado da massa para separá-lo (fig. 124), mais senti a resistência apertando seus dois corpos como distanciamento de outra ordem próximo à perda.

O gesto de retirar os objetos de uso pessoal da massa mole me levou a pensar sobre a distância das pessoas que vivem longe de mim. A sensação mais apertou quando retirei e toquei nos objetos mais pessoais, como os retratos de família, portadores de memórias da minha história particular (fig. 124 e fig.125). A presença diária desses retratos em cima da cômoda se banaliza pela efemeridade dos gestos de pegar uma coisa sem reparar nas imagens. Os retratos haviam se tornado parte da parede ou fundo do quarto, como folhas de uma árvore absorvida pela paisagem. Quando segurei as imagens na minha mão para colocar na cama, senti mais a ausência, e a distância de seus rostos, que não são mais os mesmos.²⁰⁵ A sensação de



Figura 123



Figura 124



Figura 125

205 Esta reflexão é referencializada em experiências com a fotografia, descritas por Roland Barthes, em relação ao conceito de *punctum* no livro *A Câmera Clara* (1980), bem como ao conceito de *aura* tratado por Walter Benjamin. Respectivamente, ver BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 1989, e BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica* (1936) In: *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa: Relógio d'Água, 1992.

deslocamento para um passado ou para um espaço distante não aconteceu com qualquer objeto que toquei; somente com os mais pessoais e íntimos, como os retratos, as rosas secas, perfumes. O valor desses objetos não é de mercado, mas pessoal. Segundo o professor de literatura norte-americano Peter Stallybrass, o objeto de consumo se torna um valor abstrato quantitativo, “Pois somente se um objeto é desnudado de sua particularidade histórica ele pode novamente se tornar uma mercadoria e um valor de troca”.²⁰⁶



Figura 126

O objeto que amolda a massa desaparece, mas deixa sua marca côncava. O processo de colagem e moldagem preserva a impressão dos objetos e as folhas rasgadas, e não é muito durável (fig. 126). Como uma fotografia, a moldagem é uma memória artificial da matriz que desaparece, deixando seu traço que *sobra* como índice de algo que pertence a um passado e que não está presente, mas aponta para outro lugar. Imprime em mim algo que me toca que faz emergir lembranças. A superfície em relevo é uma colagem-moldagem de duas moldagens na frente e no verso da massa, um tipo de sanduíche apertado da massa-papel impressa entre duas matrizes. A dureza da cômoda coberta de massa mole é o lugar de formação²⁰⁷ da segunda imagem em relevo (do objeto). A *disposição dos objetos* se afasta do seu lugar de formação, que não é mais diretamente uma contingência do quarto, mas baseada na memória artificial²⁰⁸ de uma fotografia que utilizei como modelo para lembrar a *disposição*, porque os objetos foram retirados e colocados na cama.

Talvez a sensação de aperto e distanciamento emerge do gesto que pressionou um frasco de perfume ou um retrato na massa mole. A pressão exercida nas molduras dos retratos desloca a pasta mole e deixa suas marcas. A forma da marca é dada pela parte de baixo do objeto, seu fundo. O relevo da superfície não é construído enquanto ato de “empilhar para cima”, mas um movimento de pressionar para baixo,

206 STALLYBRASS, 2008, p. 65.

207 DIDI-HUBERMAN, 1997, p.7.

208 VÍRILIO, 1988, p.17. Nas páginas 17 e 18, Virílio discute outro tipo de memória artificial mnemônica – o *método topográfico* que consiste em utilizar a organização doméstica de móveis e objetos numa sala para memorizar um discurso: Imaginemos nos deslocando na sala, “dentro de nossa casa e escolhemos como localizações as mesas, uma cadeira [...] Se pretendemos relembrar um discurso, transformamos seus pontos principais em imagens concretas e ‘situamos’ cada um destes pontos nas localizações sucessivas. Quando quisermos lembrar de um discurso ou proferi-lo, basta lembrar na ordem dos lugares na casa.”

que parece indicar uma pequena perda material em cada *disposição* específica. Mas não há *perda* material, e sim, um distanciamento ínfimo, que aperta, comprime e desloca a matéria gerando o relevo (fig. 127). O aperto abre espaços côncavos: o traço

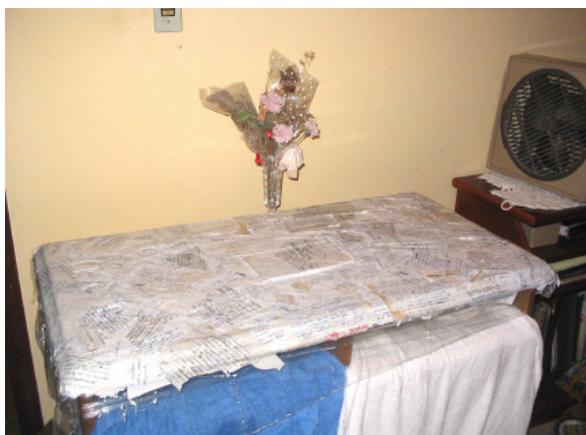


Figura 127

A moldagem nesta foto está na fase de secagem com ventilador. Depois, a forma foi retirada da cômoda e posto sobre uma forma de papelão para secar com ventilador ou na sacada nos dias de sol no inverno em Pelotas.

de presença que *sobra* do objeto ausente. O gesto de pressionar na massa mole é um ato de gravar um sulco mais ou menos raso, um “pequeno aperto”. Este não é o mesmo gesto de repor um objeto de volta na superfície dura da cômoda. A massa sobre a cômoda foi apertada pela mão que *re-dispõe* o objeto. O ato de imprimir, ou *imprimere* em Latim, sempre indica uma “pressão” “para dentro” de um objeto mais duro contra outro mais mole, que se deixa marcar e amoldar. Ao pressionar também aperta. Abre o espaço côncavo que abre em mim a ausência daquilo que significam aqueles objetos. Ao retirar os objetos com cuidado, notei os objetos que eram retratos de pessoas distantes: quanto maior a distância, mais aperta. A *disposição desses objetos pessoais* implica um desejo de pô-los juntos na cômoda, povoando meu quarto com memórias felizes de festas, casamentos e nascimentos. Entre os objetos, no espaço intersticial de sua *disposição*, existem outras distâncias remodeladas que atravessam a superfície. Entre os limites de contornos côncavos, suas marcas posicionam e *reconstroem o que sobrou* de uma prática gestual doméstica de cuidar estes objetos e imagens deslocáveis e dispor um espaço íntimo de aproximações e afastamentos temporários ou intransitáveis.

2.5.2 *Disposições deslocadas: dos acasos da casa à arte / Daniel Spoerri*

O *Projeto Trilha*, e esta pesquisa em geral, está intimamente ligado ao trabalho do artista suíça Daniel Spoerri e as múltiplas versões dos *Tableaux-Pièges (Pinturas Armadilhas)* que ele produziu nos anos 1960 e 70. Spoerri era amigo de artistas afiliados ao *Nouveau Réalisme*, dos anos 1960, e compartilha o interesse em apropriar-se diretamente da realidade e de processos e situações sociais cotidianas. Uma das questões que seu trabalho aborda é o acaso, referencializado no Surrealismo e Dadá, e particularmente no trabalho de Duchamp, (também seu amigo). O *Nouveau Réalisme*



Figura 128

visa a apropriar situações sociológicas que combinam a consciência da realidade social e o acaso.²⁰⁹ Nas *Pinturas Armadilhas*, Spoerri se apropria de refugos ou sobras na mesa de jantar numa casa ou em seu próprio restaurante. Em sua assemblage-colagem intitulada, *Tableau-Piège 27, Novembre 1972*, Spoerri visa a “fixar o arranjo ao acaso de situações móveis domésticos, especialmente refeições”, que ele se apropria de uma situação social na contingência do momento em *Novembre 1972*, diretamente após o fim da refeição (fig. 128). Ele pergunta a si mesmo, “O que

estou fazendo? Colando junto situações que aconteceram acidentalmente para que eles possam ficar juntos permanentemente”.²¹⁰ Ele tenta fixar ou “captar” o acaso de certo momento preciso. O trabalho do acaso, por meio dos gestos envolvidos na atividade habitual de comer, como alcançar, pegar e repor objetos, estender a mão ou o braço, criam uma ordem que é para ele, a “precisão formal e expressiva do acaso em qualquer momento dado”.²¹¹

Estes trabalhos de Spoerri influenciaram meu projeto de pesquisa, que começou com um questionamento sobre o modo de arranjar objetos domésticos numa superfície plana. Em Spoerri, uma situação real e o acaso fornecem sua resposta, assim como a apropriação da *disposição de objetos* observada em casas reais, mas existe um desvio desta realidade, para além do ato de “fazer quadro”, quando ele vira a tampa da mesa de um *Tableau Piège* noventa graus e a desloca para a parede. O trabalho de Spoerri pode ser visto como situação achada e “arte achada” (*found art*). Segundo Laura Tansini, Spoerri,

...cria um novo mundo subversivo, transformando a vida comum em arte e trazendo a arte para dentro da vida comum. Borrando as fronteiras entre a arte e a vida comum alinha Spoerri (...) com os *Nouveaux Réalistes* grupo formado pelo crítico de arte Pierre Restany em 1960.²¹²

209 RESTANY, 1979, p. 144.

210 SPOERRI apud TAYLOR, 2004, p. 165. (*Tradução nossa*)

211 Ibid, p. 166.

212 TANSINI, Laura. “Daniel Spoerri” In. *SCULPTURE*, vol. 21, no. 5, June, 2002, p. 77.

Em meu trabalho, a apropriação do real não é direta. Aproprio-me de gestos observados em casas, elaborados como um fazer gráfico, aditivo ou acumulativo. Embora o acaso seja fundamental para a descoberta de técnicas, gestos e *disposições* na fase de elaboração, as situações sociais apropriadas não se apresentam nas obras tão diretamente como em Spoorri. A apropriação de uma situação de *disposição* contingente do contexto doméstico é mediada pelo documento fotográfico, utilizado como modelo para lembrar as *posições dos objetos* deslocados da tampa, posteriormente repostos e impressos na massa em *Projeto Trilho*. Portanto, a apropriação se afasta um pouco do real. O real, nesta pesquisa, é re-apresentado pela *re-fotografia*, a *remoldagem*, e a *reconstrução*, onde as *sobras*, os *objetos* e sua *disposição* na casa são achados em estado *destruído* e *reconstruídos*. Por exemplo, a *disposição* contingente é remodelada, deslocada de seu lugar de formação pela mediação de *procedimentos desviantes*. A *disposição* dos objetos na cômoda tem base na observação e documentação do real, mas na obra não se apresentam na própria mesa ou móvel que constitui seu lugar de formação contingente, como em Spoorri.

Em meu trabalho, há certa distância do olhar que observa as casas de colaboradores e meus próprios hábitos e gestos, para descobrir um espaço que possa ser praticado por um re-fazer de meus gestos. Conseqüentemente, re-apresento a realidade de segunda ou terceira geração, muitas vezes por mediação fotográfica. Tal distanciamento possibilita processos de re-conhecer a realidade e re-aprender, por exemplo, o processo de *reconstruir* os papéis na cesta, ou o processo de *re-dispor* os objetos na cômoda são meios para conhecer o que já reconhece. Através da repetição de ações banais, re-aprendo o que significam, a partir de uma tática de desvio que desloca o modelo e remodela uma diferença. Há aí a possibilidade de transformar a rotina e de fazer escolhas mediadas pela vontade e saber próprios. Mas este deslocamento do real não é um simulacro ou uma simulação, pois as obras mostram a incapacidade de fazer o “bem feito”. Sua base no real é a materialidade concreta e contingente da sobra, o índice gráfico e a vontade da crença no testemunho do contato fotográfico e da remodelagem. O primeiro real é a concretude do tato. A matriz mais rudimentar é a mão que amassa o papel, que segura o instrumento-objeto que afunda na massa-superfície ou que afoga a almofada amassada quando se senta. O índice gráfico nunca aponta para si mesmo, aponta para a matriz desaparecida, ou para uma realidade em outro lugar e em outro momento, que existe como passado no presente re-apresentado. O índice gráfico do meu passado é apresentado como texto e textura que *sobra* na superfície do corpo material presente. No *Projeto Trilho*, a textura do relevo é também textura visual, feita das anotações manuais que *sobraram* e afundam nas *dis-posições topográficas da cômoda*.

Outra diferença relacionado aos graus de deslocamento do real é que, em

Spoerri, seu quadro mostra o alto relevo dos próprios objetos apropriados, ao contrário de *Projeto Trilho* que é um baixo relevo (*bas-relief*). Embora o termo implique uma superfície que apresenta uma concavidade rasa, emergindo da superfície, meu relevo “afunda” na superfície, pois, é um relevo-afundado (*sunken-relief*), relacionado a outros espaços domésticos experimentados “dentro” de uma panela, ou “dentro” de uma lixeira, partes freqüentes da *topografia doméstica*. Talvez o que se tenha aqui seja a casa do ponto de vista de uma faxineira-*bricoleur*,²¹³ uma superfície em relevo necessitando de limpeza e concerto. A etimologia latina de relevo é o verbo “relevare”²¹⁴ que significa “levantar”. Mas o relevo de *Projeto Trilho* acumula uma massa de papel onde a moldagem afunda ao invés de se levantar, embora possa haver uma elevação da massa nas bordas referente ao contorno do objeto impresso. Experimentei a orientação espacial do *Projeto Trilho* (que discutiremos no final deste capítulo) e decidi apresentar esta



Figura 129

topografia no horizontal em cima da mesma cômoda sem as gavetas, para recontextualizá-la e sugerir um modelo de objeto (o móvel) que contém e acumula outros objetos (fig. 129).

O trabalho de Spoerri evita a intervenção do gesto pela tática de deslocar a (des)ordem do acaso de uma mesa particular. Sua *Pintura Armadilha* indica uma situação de consumo literal e reinventa o cotidiano pela sua invenção de *Eat Art*. Ele valoriza o processo de comer, que produz uma ordem formal tanto quanto seu resíduo. Conseqüentemente, seu ato de fixar a (des)ordem do acaso questiona o modo de pôr ou compor objetos no plano literal do topo da mesa. O gesto de deslocar a mesa colada e “fazer quadro” recorta o real e

213 *Bricoleur* porque “junta tudo” do entorno da casa, acumula todo tipo de objeto heterogêneo para poder fazer a bricolagem.

214 RELIEF. In: THE AMERICAN HERITAGE dictionary of the English language. Fourth Edition. Boston: Houghton Mifflin Company, 2000. Disponível em: < <http://www.bartleby.com/61/4/R0140400.html> > Acesso em 07 jan. 2008.

sugere uma visão de topo, *topográfico*, que mapeia o momento final do processo de comer. Spoerri não “compõe” o ordenamento, escolhe e se apropria de sua ordem produzida por gestos e práticas cotidianos. “Compor” implica um ato de “por junto” objetos (elementos visuais), segundo certo grau de ordem (que vai do hierárquico e autográfico à tomada de autoridade da (des)ordem do acaso). “Compor” também é dispor objetos (elementos) dentro de algum limite espacial fabricado ou pré-existente (i.e. suporte, *flatbed*, *tabletop-tableau*, *back-light*, *quadro*, *moldura*, *white cube*, sala, casa, mesa, cômoda).

No *Projeto Trilho*, a *disposição* de objetos também é uma ordem produzida pelo contexto social, determinada pelos gestos e pela *disposição* dos objetos associados ao modo de usar no cotidiano. Mas esta realidade é mediada pela intervenção da mão na materialidade do real, porque substituo a matéria de objetos pelas *sobras*. Portanto, a realidade dos objetos observados diretamente desaparece. O fazer e o gesto se tornam meios de comunicação social, porque apropriam materiais comuns da contingência doméstica, (notando que a comunicação social direta foi meta do *Nouveau Réalisme*). A *disposição banal* na cômoda e as *sobras de cadernos* são reconhecíveis e legíveis e não necessitam de interpretação.²¹⁵ Ao deslocar os objetos de sua contingência de primeira mão, os objetos como móveis são *reconstruídos* ou *remodelados com as sobras*. *O que se ergue como realidade re-apresentada sustenta sua perda pela substituição de sobras da cultura material doméstica reconstruídas*. No *Projeto Trilho*, os objetos desaparecem e *sobram* como traço afundado na massa, que se ergue do chão-fundo e permanece na horizontal, no topo da cômoda, capaz de limitar e compor a *topografia* particular.

O *Tableau Piège de Spoerri* captura um momento exato, quando o acaso foi interrompido pela “armadilha” de fixar com cola. Meu trabalho acumula o tempo na superfície doméstica. Um passado particular foi acumulado na pele das *sobras* e nas superfícies de memórias artificiais (anotações, documentação fotográfica). O *Projeto Trilho* grava e amolda passagens pelo passado afundado na superfície anotada à mão. A superfície doméstica levou um tempo para acumular a matéria-sobra, o tempo necessário para cobrir com poeira. O tempo para destruir, rasgar ou gastar, na casa, pode ser lento ou acelerado, quando o gesto intervém em certo momento para rasgar os cadernos acumulados, preservando na *topografia doméstica a contextura* de uma história particular. A *sobra* é uma matéria marcada pelo tempo e o acaso. A superfície de seu corpo, seu texto e sua textura, é índice de sua passagem pelo tempo efêmero.

Outro trabalho de Spoerri me levou a perceber as marcações de contornos de objetos pela poeira, bem como influenciou a apropriação de anotações de cadernos. O *Projeto Trilho* é considerado uma releitura do desenho de Spoerri, intitulado, *Mapa*

215 DANTO, 1998, p. 68 -69.

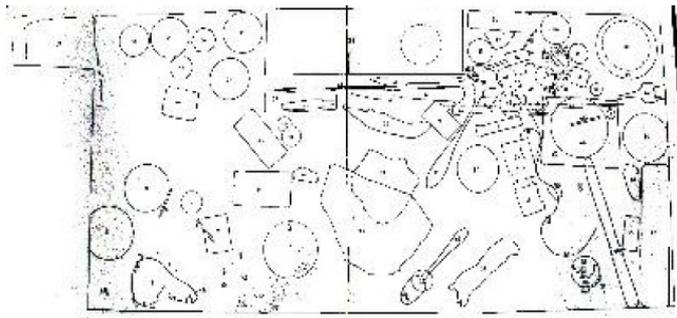


Figura 130

Topográfico do Acaso (1961, fig. 130), que mostra os contornos dos objetos numa mesa depois do jantar, em seu quarto no *Hôtel Carcassonne*, Paris, no dia 17 de outubro de 1961.²¹⁶ A partir deste desenho topográfico, Spoerri elaborou versões de um livro de artista, junto com quatro colaboradores,

os artistas, Robert Filliou, Emmett Williams, Dieter Roth e Roland Topor. No livro, eles descrevem minuciosamente cada item na mesa por meio de anedotas, histórias pessoais e invenções absurdas sobre cada objeto na mesa, com ilustrações dos objetos desenhadas por Topor. O texto deste múltiplo intitulado, *An Anecdoted Topography of Chance (Uma Topografia anedotada do Acaso)* consiste de anotações bibliográficas minuciosas (que parodiam anotações científicas e a acumulação de informação).²¹⁷

Conhecer este desenho de contornos de Spoerri, seu livro e os *Tableaux Pièges* me levou a me abrir à descoberta dos espaços da minha própria casa, suas sobras, a

realidade já dada e não inventada, pois que pertence às invenções do cotidiano, (emprestando o termo de De Certeau). A realidade pode ser, no entanto, reinventada e re-apresentada pelo artista com certo grau de deslocamento do real. Percebi o espaço topográfico quando des-cobri os contornos da casa, quando retirei as coisas de seu lugar para retirar a poeira e limpar com pano (fig. 131). O olhar de topo não é um olhar que pertence ao contexto doméstico, mas um olhar que reúne meu olhar



Figura 131

Documento fotográfico da minha casa.

como artista ao de dona de casa. O ponto de vista topográfico, um olhar de topo, pode ser uma apropriação inicialmente inconsciente do trabalho de Spoerri. Ele se tornou uma referência artística, é um modelo, porque influência e guia minha prática,

²¹⁶ Por acaso, a data é meu aniversário.

²¹⁷ O título traduzido mistura as palavras anotação e anedota. SPOERRI, Daniel; FILLIOU, Robert; WILLIAMS, Emmett; ROTH, Dieter; TOPOR. *An anecdoted topography of chance*. London: Atlas Press, 1995. Existem versões deste livro de 1962, 1964, 1966 e 1995.

porém visto a me desviar dele. Lembro-me que, em aula de arte, nos EUA, em 1972, o professor mostrou pinturas de pintores contemporâneos para fazer uma releitura. Fabriquei um quadro sobre tela esticada, colando uma lata de comida de cachorro vazia num prato. ao lado do qual havia garfo e faca, tudo sobre uma superfície pintada como toalha de mesa do tipo xadrez. O quadro foi feito durante a crise de petróleo em 1972, como crítica à crise econômica e pobreza conseqüente, muito próxima da situação atual. Somente recentemente, me lembrei desse quadro e descobri que a releitura era de Spoerri. Seu olhar de topo se manteve em mim e ficou gravado em minha memória visual através de fazer manual desta colagem.

2.5.3 *A re-disposição artificial da poeira no Projeto Trilho: To-pó-grafias*

Esta etapa do processo de experimentação com o *Projeto Trilho* envolve a utilização dos guardanapos de crochê, encontrados na superfície da cômoda, como moldes, especificamente como estênceis do pó depositado sobre uma matriz. As *disposições* dos objetos mais duros são marcadas pela impressão na massa mole. Nessa etapa, a massa já está seca. Estava interessada em marcar a presença dos guardanapos de crochê, objetos macios de tecido, que não poderiam ser imprimidos na massa. O método encontrado para marcar suas *disposições* foi apropriado da descoberta da poeira ambiental, que marca os contornos e espaços entre os objetos, bem como os espaços intersticiais do padrão de guardanapos de crochê. A poeira utilizada não

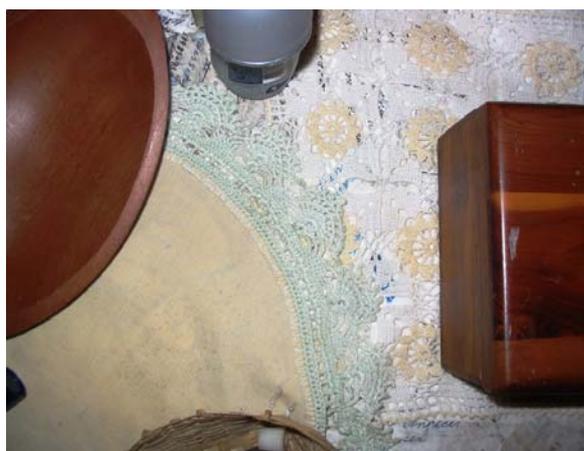


Figura 132

é ambiental, mas o pó retirado do meu aspirador de pó. O aspirador suga e acumula toda a poeira do chão da casa, sua superfície mais baixa. Essa etapa do processo de moldagem do *Projeto Trilho* foi a primeira experimentação com a *to-pó-grafia*.²¹⁸ No contexto da casa, os guardanapos são sinais do cuidado doméstico. Numa casa, os crochês são *dispostos* entre o objeto e o móvel para proteger sua superfície de madeira (fig. 132).

Recoloquei o relevo de papel em cima

218 Posteriormente, outros tipos de poeira são apropriados e experimentados, como areia, cinzas do fogão à lenha e pó de cupim. Inicialmente utilizamos como matriz de estêncil somente guardanapos de crochê. Mais tarde, também apropriamos trilhos de mesa de crochê, para fazer tapetes no chão.

da cômoda, no quarto. Os objetos foram *redispuestos*, novamente, nas suas posições côncavas, secas, marcadas anteriormente pela moldagem (fig. 133). Os objetos e estênceis-crochês, polvilhados com pó, sugerem a efemeridade e sujeira. A solidez de seus corpos começa a desaparecer, como se os objetos estivessem por muito tempo em desuso, para serem lembrados ou para serem usados no futuro (fig.



Figura 133

134). A irregularidade da camada de poeira sugere que não é uma camada que foi depositada ao longo de uma duração temporal. A observação da poeira no ambiente doméstico me levou a pensá-la como uma forma de escrita ou desenho contingente sobre os objetos na casa. A poeira se inscreve entre os objetos e sobre os objetos, gravando, com uma camada leve e uniforme, as localizações na casa. A poeira registra com suas partículas o entre-lugar das coisas, preenchendo os espaços negativos com seu espalhamento entrópico, que cai lentamente sobre tudo. Mas as *to-pó-grafias* são feitas por um depósito e polvilhamento manual de poeira, desigual em termos da espessura da sua camada aplicada em acúmulos aqui e ali (fig.134). Entretanto, essa matéria doméstica muito comum tem referências culturais muito fortes. O pó aponta para outros significados culturais, mesmo quando não é contingente, como a poeira ambiental que cai lentamente na casa ou a poeira que se espalha no ar e se deposita, em situações como a construção de um edifício ou um evento catastrófico de ruína e destruição.



Figura 134

Quantas horas parecem passar porque uma quantidade de poeira foi depositada artificialmente sobre estes objetos?
Sua irregularidade implica que é só sujeira?
É a poeira de uma casa ou edifício destruído?
Quantos anos passaram desde que estes retratos foram tirados?
A cinza envelhece os retratos de rostos fotográficos que nunca envelhecem?

A poeira é um material rico em termos de sua maleabilidade informe. Culturalmente, a poeira é carregada de significados complexos relacionados à efemeridade da vida, à memória, ao esquecimento, à passagem do tempo, à destruição e à morte. O filme *A Máquina do Tempo*²¹⁹ é sobre um cientista Vitoriano que viaja no tempo para o ano 802,701. Ele procura informações sobre sua nova situação temporal, para explicar as transformações no lugar onde ficava sua casa. Mas ninguém na nova sociedade tem conhecimento do passado ou idéia de história, pois vivem somente no aqui e agora, sem passado e sem futuro. Na cena, o cientista alcança os únicos livros que restam, mas os livros, nunca usados, se tornam pó quando os toca.

A poeira pode ser considerada uma matéria que concretiza a passagem do tempo. *Élevage de poussière* é uma proposta de Marcel Duchamp, citada no livro de suas anotações, que consiste de uma *Criação de pó* (1920)²²⁰, ou *Dust Breeding*. Em inglês, o verbo “breed” se refere a um tipo de “criação ou cruzamento de animais que são criados”. A palavra “criação pode sugerir que, para Duchamp, esta poeira acumulada conotava algo de animal, que pode ser criado, como um organismo vivo, algo que cresce. Sua proposta de “criar pó” consiste em deixar a poeira acumular-se propositadamente sobre um vidro “por quatro meses”.^{221 222} Portanto, esta acumulação ambiental de poeira, em Duchamp, também conota um resíduo visível de uma acumulação do tempo. Ao contrário de meu trabalho, onde a observação da poeira ambiental que se acumula no espaço doméstico se transforma em tática de desvio de uma prática doméstica de retirar a poeira, através do gesto desviante de aplicar pó artificialmente sobre guardanapos de crochê nas *to-pó-grafias*.

Uma noção mais lúdica em relação à poeira que se cria organicamente, como um animal fofinho, é sugerida pela gíria norte-americana de “*dust bunnies*” ou “coelhinhos de poeira” – as formações fofinhas que encontramos embaixo da cama e atrás de móveis na hora da faxina ou mudança.

Para artista britânico Victor Burgin, a poeira pode indicar simultaneamente a destruição e a preservação de um mundo, assim como a fotografia preserva um estado do mundo anterior que já desapareceu.²²³ Na exposição *Voyage to Italy* (2006-2007),

219 Nós nos referimos à versão distribuída por MGM em 1960, dirigida por George Pal, baseada no livro de H.G. Wells de 1895.

220 MINK, Janis. Marcel Duchamp. 1887-1968. A arte como contra-arte. Köln: Taschen, 1996, p. 81.

221 ,DUCHAMP, Marcel. *Dust Breeding*. In. SANOUILLET; PETERSON, 1989, p. 53. (*Tradução nossa*).

222 MINK, 1996, p. 80. Este pó acumulado num vidro foi utilizado como pigmento numa parte de *O Grande Vidro* (1915-23), nas formas cônicas de peneiras.

223 Canadian Center for Architecture, 2007. Resenha de exposição Victor Burgin: *Voyage to Italy, 7 dec. 2006 to 25 mar. 2007*. Disponível em: <<http://www.cca.qc.ca/pages/Niveau3.asp?page=burgin&lang=eng>> Acesso em: 01 jan. 2009. Ainda sobre esta exposição, <<http://www.e-flux.com/shows/view/3779>> Acesso em: 01 de jan. 2009.

no Canadian Centre for Architecture em Montreal,²²⁴ Victor Burgin apresentou duas fotografias de sua autoria da Basílica de Pompéia, acompanhadas por textos e uma re-fotografia da imagem da mesma Basílica, tirada em 1864, pelo fotógrafo italiano Carlo Frattacci. A justaposição das imagens, em momentos históricos diferentes. do mesmo edifício em ruínas, sugere que não somente os registros fotográficos preservam a memória de uma civilização arruinada, mas que a poeira também destrói e preserva através de sua grossa cobertura vulcânica, capaz de envolver e preservar as ruínas da cidade e os cadáveres dos habitantes de Pompéia. A poeira de Pompéia preservou os traços concretos da civilização, tanto quanto a destruiu. pela cobertura densa depositada pela erupção de monte Vesúvio, em 79 d.C.

É esse o sentido duplo que se relaciona às *to-pó-gráfias*, que constituem uma segunda cobertura posta sobre a moldagem da *disposição dos objetos*, na massa sobre a cômoda. *Projeto Trilho* preserva algo que *sobra* das práticas cotidianas domésticas em relação aos objetos *dispostos* na cômoda, mas muito desaparece. Não somente os objetos desaparecem durante o processo de moldagem, mas a poeira destrói a visualidade clara da superfície, parcialmente coberta. A sobreposição da poeira, como a fotografia e a moldagem, remete ao desaparecimento de objetos e sugere uma memória de coisas ou pessoas, desaparecidas por não estarem presentes ou porque passou muito tempo.

O procedimento *to-pó-gráfica* do estêncil, faz desaparecer os guardanapos em si. Mas, através da ausência do objeto comum, poderíamos reconhecê-lo na transparência de seus interstícios, parcialmente revelados pelas camadas de baixo. O estêncil-crochê deixa os traços gráficos de seu padrão decorativo sobre outra textura visual (fig. 135). Na foto, o guardanapo de crochê está dobrado, à direita, e se vê seu padrão de poeira, no meio. O processo de deslocamento, camada sobre camada, textura sobre textura, pode instaurar uma sensação de perda ou de vaga lembrança. O reconhecimento do padrão do crochê instaura um processo de pensar nos objetos da cultura material que quase não estão mais presentes. Quase não se vê o crochê, nas casas nos EUA ou em São Paulo. Mas ainda é uma prática cotidiana, que persiste,



Figura 135

224 Ibid.

nas casas de amigos em Pelotas, e nas de minha família em Minas Gerais. O trilho de mesa que minha sogra bordou se transformou nesta proposta em outro contexto.

2.5.4 Guardanapos de crochê como matriz e o estêncil no contexto da arte

Aproprio-me do crochê como uma ‘forma dada’ do ambiente doméstico, aqui utilizado como instrumento de trabalho por meio de um *desvio* do seu propósito habitual. Apropriar-me de uma forma cultural também é um meio de incorporar meu gesto de polvilhar o crochê com poeira, num diálogo com os processos culturais que padronizam os objetos. Mas o padrão do crochê manual não é industrial, permitindo



Figura 136

Nesta imagem os guardanapos de crochê são postos em suas disposições segundo um documento fotográfico. A poeira ainda não foi depositado. Os objetos são polvilhados antes, e retirados para, depois, depositar o pó sobre os crochês, desde que estas ficam embaixo dos objetos que foram retirados.

uma possibilidade maior do acaso ou da mudança espontânea do padrão, por quem fizer o crochê. Não existe um molde fixo para este fazer manual, embora possa existir um modelo para o crochê. Por exemplo, as técnicas de crochê publicadas numa revista, ou ensinadas pela avó. Como tal, o guardanapo de crochê passa pela memória familiar (fig. 136). Na sua forma empoeirada da *to-pó-grafia*, a poeira reforça a passagem para um passado, pois funciona muitas vezes como índice a apontar para a casa da avó (impressão freqüente das pessoas ao verem o estêncil da poeira, re-apresentando o crochê).

O crochê tem uma função Socialmente predeterminada que é a de decorar o ambiente e, simultaneamente, proteger as superfícies de madeira de marcas indesejáveis na casa. Uma superfície doméstica arranhada constitui um dano material e a perda de valor do móvel, não apenas em termos de seu valor de troca, mas enquanto a imagem pela casa projetada, numa aparência de nova e bem organizada, de bem-estar, ou a imagem da *to-pó-grafia* sugere uma casa cheia de detritos e em estado de deterioração. Se o pó artificialmente

posto sobre o crochê se apresenta para um olhar como a continuidade da queda de poeira ambiental, pode sugerir que o processo de transformação entrópica pode continuar.

No *Projeto Trilho*, o guardanapo de crochê é o instrumento para produzir uma *grafia* na superfície, um índice gráfico gravado, desenhado ou escrito pela poeira. Apropriar-se desses objetos permite reutilizar o padrão pré-existente do crochê,²²⁵ como matriz para o pó posto sobre o crochê-estêncil. A utilização de moldes é um modo de incorporar o gesto pontualmente, com a mão que segura o instrumento do traço. Primeiro, o gesto estende o guardanapo de crochê na superfície, depois, deposita a poeira sobre o crochê, e, por último, o guardanapo é enrolado e retirado da cômoda sem que se mexa na poeira. Os gestos evitam um desenho gestual e linear, onde a mão somente expressa a si mesma, sem apresentar traços concretos do ambiente doméstico. O deslocamento do modo manual de desenhar também desdobra o uso habitual do crochê.

Tais procedimentos lembram os do artista norte-americano Jasper Johns, que se apropria de objetos familiares como a bandeira nacional ou as latas de cerveja *Ballentine*. Nesses dois casos, ele se apropria dos formatos *ready-made* dos objetos, mas não apresenta os objetos em si, remodelados pela colagem pictórica ou pela moldagem em bronze. Em suas pinturas de mapas, dos anos 1960, ele se apropria de estênceis tipográficos, como instrumentos para pintar letras na superfície. Esses procedimentos são referências para meu uso do guardanapo de crochê como estêncil. Johns usa o estêncil comprado *como* estêncil, o uso pretendido por seu *design*, em contraponto ao guardanapo de crochê, em meu trabalho, que é desviado de seu uso habitual e transformado em instrumento manual e matriz para fazer o estêncil. Numa entrevista, o crítico norte-americano Leo Steinberg tentou descobrir por que Johns escolheu *aqueles* estênceis. Steinberg queria saber se era por “necessidade externa”, ou “escolha livre”. Depois de muitas tentativas, finalmente conseguiu uma resposta:

Steinberg: Utiliza estas tipografias [dos estênceis] porque você gosta deles ou por que é assim que elas vêm?

Johns: Mas isso é o que gosto delas, que elas venham assim.²²⁶

225 Esta apropriação do crochê como desenho anônimo é outro exemplo de citação *detourniste* de um tipo de plágio e seu desvio para outro propósito.

226 JOHNS, Jasper e STEINBERG, Leo. *Entrevista*. In. GAYFORD; WRIGHT, 1998, p. 118-119. (*Tradução nossa* do seguinte texto: Steinberg: Q: *Do you use these letter types because you like them or because that's how the stencils come?* Johns: A: *But that's what I like about them, that they come that way*).

A resposta hermética de Johns acaba implicando em sua tática de utilizar uma forma já dada pela cultura, que permite assumir uma postura impessoal sem influência do gosto, assim como a de Duchamp quando se apropriou de um objeto industrial *ready-made*.²²⁷ Ele não “deu a forma” aos objetos, nem como expressão do próprio gesto, nem pela escolha mediada pelo gosto. As formas tipográficas são instrumentos usados “como elas vêm” na caixa, depositando algo na pintura que não vem do artista, mas da cultura, pois, seus estênceis são objetos industrializados como o *readymade*. Em meu trabalho, o estêncil é um guardanapo de crochê oriundo da cultura material doméstica, e de sua prática de fazer o crochê com a mão.

Algo sempre desaparece no procedimento de apropriação e de deslocamento de objetos de seu contexto de uso. Deslocamos a forma do guardanapo de crochê, mas não a função. O deslocamento do *readymade A Fonte* (1917), que *era* um mictório, instaura o desaparecimento da “significância útil” do objeto, como Duchamp afirmou, na carta publicada em jornal depois de sua exclusão do Salão dos Independentes em Nova Iorque, em 1917:

Se Mr. Mutt com suas próprias mãos fez a fonte ou não, não tem importância! Ele o ESCOLHEU, ele tomou um artigo banal da vida, o dispôs para que sua significância útil desaparecesse sob um novo título e ponto de vista – criando um novo pensamento (conceito) para o objeto.²²⁸

A utilização do crochê como estêncil faz desaparecer, ou esvaziar, a utilidade habitual do objeto, transformando sua significação (e designação) cultural relacionada à sua função. Fornece-lhe outro uso significativo, no contexto da arte, desviado de seu estatuto de objeto cotidiano banal, através de outro propósito de uso, aqui como instrumento de estêncil para fazer a grafia da poeira. A *to-pó-grafia* revela o desenho do guardanapo de crochê, feito de linhas/fios, um padrão decorativo, que, segundo Lila, uma das colaboradoras, não é padronizado. Ela me disse, por exemplo, que inventa os pontos, bem como toma emprestados modos de fazer de revistas e de outras amigas, o que implica que o crochê não reproduz o modelo, mas é visto como possibilidade de reinventar afazeres familiares, atividade freqüente de algumas mulheres, em Pelotas, que continuam a fazê-los para sua casa, ou mesmo como modo de sustento de sua família.

Um estêncil instaura outro tipo de desaparecimento, pois opera como uma matriz

227 *Profile John Cage: I have nothing to say and I am saying it. The Music Project for Television, Inc., WNET/New York and Lola Films, 1990, inglês com legenda em português; cor, 90 min, vídeo.*

228 DUCHAMP, Marcel. “The Richard Mutt Case” In. GAYFORD; WRIGHT, 1998. p.183. (*Tradução nossa.*)

que gera o espaço negativo do molde-estêncil (tipográfico ou do crochê). A forma gráfica gerada pelo estêncil não mostra o objeto, mas os espaços intersticiais compostos pelo padrão do crochê, visto quando estendido numa superfície doméstica.

Em meu trabalho, quando o crochê é retirado da superfície de massa de papel (fig. 137), vemos os resíduos do procedimento de depositar a poeira nos vãos das linhas e texturas do padrão e textura. A poeira em si é uma *sobra*, um resíduo de um processo de limpeza com o aspirador de pó, deslocado do contexto doméstico, na tarefa irritante que nunca termina, associada a sujeira e ao lixo. Depositado no crochê, a *to-pó-grafia* desloca o estatuto da matéria na casa para um valor gráfico emprestado da matriz. Os detalhes do



Figura 137

cuidado doméstico são invisíveis, assim como o crochê que, embaixo dos objetos, quase não se nota. As práticas domésticas de limpeza acontecem na solidão, como se fosse algum tipo de magia que faz desaparecer a sujeira. Somente notamos quando não é feito. O ato de sujar a superfície, talvez torne visível esse cuidado por um ato desviante de sujar a superfície. A mudança de rumo de um propósito doméstico é uma forma de resistência de meu fazer e olhar, outrora focalizado nos limites do lar. Ao desviar dos gestos banais, encaminho minha vontade de tecer para outras contexturas sociais, com o fazer poético recontextualizando o fazer doméstico. Ao mesmo tempo, expresso minha resistência ao menosprezo e à subvalorização social do trabalho, que inclui a prática de fazer o crochê, mesmo a mais visível na forma mercadologia nas feiras de domingo.



Figura 138

As pinturas de mapas de Jasper Johns apropriam-se de formas culturais, o estêncil e o mapa. Em *Map* (Mapa, 1963), Johns usou os estênceis tipográficos de nomes de estados e cidades nos Estados Unidos (fig. 138). Um

mapa é um sistema de anotação em escala reduzida de um território maior, um esquema que nos ajuda a nos localizarmos no espaço, quando estamos transitando por lugares desconhecidos. Nas pinturas de mapas de Johns, as sobreposições múltiplas dos estênceis não obedecem à regra do mapa que foi traçado como desenho prévio da pintura.²²⁹ Suas sobreposições de nomes torna indistintas a localização

229 Ibid.

dos lugares citados por meio do estêncil de tipografias de nomes de estados. Amigo de Johns, o compositor John Cage escreveu um ensaio sobre sua pintura, enfatizando a questão do processo:

Parecia que ele estava invadindo a tela inteira, sem completar nada, e, depois de fazê-lo, voltava sempre, sempre, incompletamente. E assim por diante. De vez em quando, usando estênceis, pôs o nome de um estado ou sua abreviatura, mas este ato não representava de forma alguma um acabamento, pois à medida que continuava trabalhando, freqüentemente tinha de fazer novamente o que já tinha feito. [...] Colorado, Colorado, Colorado, que não eram sempre iguais, cores diferentes em lugares diferentes. Perguntei-lhe em quantos processos ele estava envolvido. Concentrou-se para responder e, falando sinceramente, disse: é tudo um único processo.²³⁰

Este processo de pintar, descrito por Cage, mostra a estruturação solta de procedimentos que se repetem sem serem iguais, cada camada aniquilando a camada anterior – pois, segundo Cage, a proposta de Johns era:

Fazer um objeto que, à medida que se modifica ou desintegra [...] ou aumenta em suas partes (cresce), não demonstra nenhum indício de como era seu estado, forma, [em nenhum estágio] anterior.²³¹

O problema é uma questão visual e pictórica de Johns, relacionada ao desaparecimento do objeto que “desintegra”. Este desaparecimento do objeto é ligado à tentativa de sugerir o modo em que percebemos os objetos comuns e as experiências do dia-a-dia.²³² Não apreendemos o entorno com contornos claramente definidos. A utilização do estêncil tipográfico permite a sobreposição repetida com tinta opaca, que oculta. O uso de uma pintura gestual, com a função e movimento de uma borracha, apaga os limites claros entre fronteiras de estados, no mapa, e os limites entre nomes e seus significados, que se referem aos lugares. Isso talvez transforme este mapa em experiência de percepção informe, como se tratasse de uma situação onde uma pessoa estivesse perdida em qualquer lugar.

Ao contrário de Johns, quero deixar aparecer que o padrão de poeira depositada é referencializada no crochê e no contexto doméstico. O fato de os contornos não serem claros em meu trabalho mostra a direção em que a prática poética em elaboração poderia me levar. As *to-pó-grafias* e as anotações constituem duas formas de escritura

230 CAGE, John. *De segunda a um ano*. São Paulo: Hutitec, 1985, p. 76.

231 CAGE. 1985, p. 77.

232 FRANCIS, Richard. *Jasper Johns*. New York: Abbeville Press, 1984, p. 73.



Figura 139

sobrepostas: uma escritura gráfica e suja do pó do aspirador, e outra das anotações feitas em aulas (fig. 139). As *to-pó-grafias* sobrepõem outra textura visual sobre a primeira embaixo. Quanto mais *to-pó-grafias* foram colocadas sobre o texto, mais a imagem se tornou ambígua e informe. As folhas rasgadas dos cadernos com mais poeira se tornando quase ilegíveis, interferindo na possibilidade de comunicabilidade, mantida pela transparência intersticial da *to-pó-grafia*. Um problema técnico foi saber qual grau de ordem desejava apresentar com a *to-pó-grafia*. De um lado, parecia necessário que a *to-pó-grafia* indicasse sua matriz. O fato de ser uma primeira tentativa era sinal que a técnica precisava mais tempo para a experimentação a fim de melhorar a prática e então descobrir a direção da bagunça ou de um aspecto mais pontual.

O *Projeto Trilho* é uma moldagem-colagem com muitas sobreposições de camadas, alguns sendo ocultas. Algumas sobreposições se dão dentro da massa: a colagem de papéis rasgados é sobreposta ao papel triturado. Os papéis anotados foram rasgados em pedaços maiores, justamente para possibilitar sua leitura. O modo de aplicar a poeira quase impossibilita a percepção do relevo da superfície. As *disposições dos objetos* não são mais claras devido à sobreposição da *to-pó-grafia*. Esse ocultamento contrariava minha vontade de ter um maior grau de comunicabilidade social, em meu trabalho, tornando mais visível o contexto doméstico, seus objetos e suas práticas na obra. O desaparecimento parece coerente quando remete ao próprio contexto doméstico, mas não quando obscurece este contexto.

Em termos da questão de sobreposição, uma diferença técnica, de meu trabalho para o de Johns, é as camadas opacas sobrepostas fazerem desaparecer o que esteja pintado por

baixo. A *to-pó-grafia* é gráfica e seca, assim as camadas de baixo podem vir a aparecer através do padrão intersticial da poeira, embora a desordem visual e a ambigüidade sejam excessivas no momento presente. Em meu trabalho, tento deixar aparecer processos cotidianos de uso dos objetos, mesmo que o objeto em si desapareça. Neste trabalho, talvez seja necessário limitar a aplicação da *to-pó-grafia* para não perder a referência à *disposição doméstica*. O diálogo com o espaço doméstico pode ser instaurado com menor grau de confusão visual em função, dos processos múltiplos de sobreposição. O fazer gráfico da *to-pó-grafia* precisa de uma apresentação mais “limpa” ou pontual, o que não quer dizer reto ou ortogonal. A tática de justaposição de duas camadas é investigada posteriormente, quando a *to-pó-grafia* é posta diretamente sobre uma superfície doméstica, talvez implicando mais claramente a questão de sujar a superfície. A apropriação de poeira de minha casa para a *to-pó-grafia* apaga os limites entre a vida e a arte, pelo deslocamento da matéria contingente da casa transformada em matéria, no contexto da arte. É preciso desenvolver táticas para que a *to-pó-grafia* seja recontextualizada no espaço doméstico, ou seja, ser “domesticada” novamente, fornecendo-lhe um quadro de referência, que aponte para seu lugar de formação. O contexto levanta questões de apresentação pública que, naquele momento, ainda precisavam ser elaboradas.



Figura 140



Figura 141



Figura 142

Tendo deixado alguns meses em cima da cômoda os objetos juntando poeira, experimentei apresentações possíveis do trabalho. As *to-pó-grafias* na superfície começaram a sair, pois, não havia um fixador, sendo um trabalho que se destrói, tanto quanto se *reconstrói*. Queria fixar a efemeridade da poeira, mas não podia. Apenas as marcas afundadas na massa permanecem na superfície. A *to-pó-grafia* é refeita a cada vez, em cada espaço de apresentação.

Experimentei uma orientação parietal para o *Projeto Trilho* com uma acumulação, mas essa afasta o trabalho da referência de seu lugar de formação (fig. 140). O empilhamento de cadernos (que foram utilizados para fabricar o molde da cômoda) forma uma estrutura instável, de mesmo tamanho e altura da cômoda e exige uma vassoura para manter a tampa na posição horizontal (fig. 141). Nessa *disposição*, o trabalho enfatiza a questão de acumulação de objetos que são inutilizados pela montagem provisória, mas a acumulação dos livros não remete a um lugar íntimo e privado como um quarto (fig. 142). Bem depois, decidi apresentar a *topografia* sobre a própria cômoda, sem as gavetas, mantendo o sentido horizontal e seu lugar.

Capítulo 3

Dos experimentos com a apresentação pública à recontextualização doméstica de um espaço de troca e diálogo

3.1 Visitas

Os trabalhos tridimensionais e fotográficos, desta poética, necessitavam de uma tática para sua inserção no espaço público. As experimentações públicas foram desenvolvidas a partir de 2006, e partem de uma reflexão sobre a *visita*, ponto de partida da pesquisa, e da troca com as colaboradoras em suas próprias casas. Durante 2006, experimentei formas de circulação e apresentação das *reconstruções* em espaços não convencionais. Tradicionalmente, visitamos uma galeria ou museu para ver uma exposição anunciada como arte em convites, reportagens, cartazes. O visitante de uma exposição *vai ao lugar para ver*. A idéia de *visitar um espaço para ver* é repensada com o objeto de desenvolver propostas que relacionam o lugar, o modo de apresentação pública, à produção poética. Uma das propostas para *visitar o espaço para ver*, é *visitar a casa da própria pessoa*. Parti do questionamento da relação entre apresentação, espaço público e os visitantes de um lugar, e não de materiais nem da elaboração de um objeto tridimensional ou fotográfico.

Tradicionalmente, a relação entre pessoa e a experiência de objetos no contexto de arte parte de uma visita a um espaço público, galeria, museu ou outro local típico de apresentação de trabalhos artísticos. Uma casa poderia ser o lugar de apresentação? A privacidade do espaço doméstico a isola, mas há interfaces e interações que conectam a casa com outras casas e o mundo: a internet, o e-mail, o telefone, a porta, a janela, a troca há o ato da visita. Quando visito uma casa, ou recebo um e-mail, abro possibilidades de troca. A visita à exposição também possibilita uma relação entre uma pessoa e o espaço, com os objetos elaborados, em ambientes articulados na forma de um *display*, numa apresentação e num ordenamento visual de objetos e informações.

Discutir a elaboração de objetos não esclarece o que constitui uma experiência sensível das *reconstruções*, pois, quando os trabalhos são recontextualizados num ambiente público, sua significação é transformada pelo lugar. Durante a pesquisa

entendi que meu enfoque sobre a elaboração dos trabalhos estava invertido, concentrado demasiadamente na idéia da elaboração de um objeto, em detrimento de elaborar uma experiência da arte. A experiência não é uma contingência do objeto em si isolado, relaciona-se ao modo em que o objeto é *disposto*, apresentado e recebido no lugar público, ou num lugar semi-público, como uma galeria ou uma casa. O artista também elabora as relações traçadas entre objeto, espaço circundante (ou meio de circulação) e as pessoas. Ao refletir sobre este espaço possível, questionamos o espaço da galeria tradicional, o cubo branco, e seu suposto fundo neutro, que isola o objeto como objeto de arte, impossibilitando uma relação mais concreta vinculado ao contexto doméstico. As primeiras tentativas de inserção pública buscam meios alternativos.

Experimentei uma proposta para o espaço de apresentação doméstica, guiada pela pergunta: quais lugares na casa apresentam imagens? Pensei na porta da geladeira como lugar onde os pais apresentam os desenhos dos filhos. Tal idéia me levou à reelaboração do trabalho. A *pilha de Sá* (nas páginas 30 a 33). Propus-me a criar uma relação mais palpável com o observador, envolvendo o contato direto com duas folhas de papel. *Des-coberta de Sá* (2006) é uma re-elaboração das imagens, feitas por Sá, de uma pilha coberta com um cobertor de cama. Duas folhas impressas de papel reciclado apresentam as duas imagens do empilhamento de cadernos, na casa de Sá, sobrepostos e fixados na geladeira com imãs. A primeira imagem, acima, mostra um cobertor posto sobre o que parece ser uma cama (fig. 143). Na segunda imagem, abaixo, o cobertor é retirado e a pilha é des-coberta (fig. 144). A partir da sobreposição das imagens e o ato de levantar a folha de cima, pretendi realizar um gesto análogo ao gesto de Sá, ao levantar o cobertor e revelar a pilha, re-fazendo a prática comum de empilhar e esconder as coisas, que não são colocadas à *disposição do olhar* da pessoa que visita a casa. A primeira imagem apresenta uma forma próxima a uma cama, reforçada pelo cobertor que a recobre. Na folha de cima, se percebe, em cima da “cama”, objetos como outro

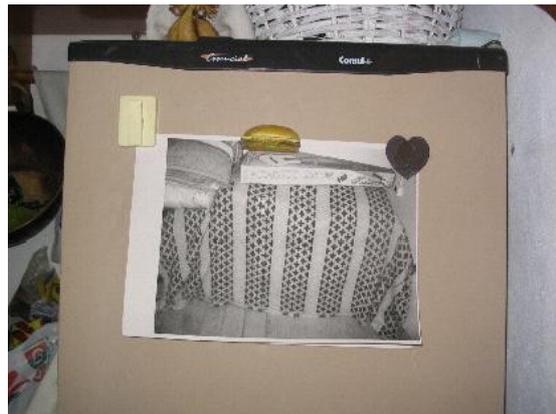


Figura 143

Des-coberta de Sá, folha sobreposta.



Figura 144

Des-coberta de Sá, folha descoberta.

cobertor dobrado e uma embalagem de papelão para violão de brinquedo (fig.143 página anterior). A primeira imagem cria certa expectativa sobre a suposta cama, sob o cobertor. Ao levantar a folha sobreposta, se descobre uma pilha de papéis velhos e caixas (fig. 144 página anterior).

A nova elaboração, chamada *Des-coberta de Sá*, foi impressa em preto e branco sobre papel reciclado, na impressora do PC da minha casa. Estes materiais baratos, leves e portáteis possibilitaram a circulação de cópias das folhas, distribuídas entre as pessoas que se interessaram em levar as folhas para sua casa para “fazer uma visita”. Essa tática desvia do modo convencional de visitar uma exposição, pois qualquer pessoa pode colaborar em tornar as imagens públicas na privacidade da própria geladeira. *Des-coberta de Sá visita* a casa da pessoa onde será visto por visitantes e moradores. Simbolicamente, o trabalho é um substituto para minha visita, forma de correspondência, uma vez que o objeto sai da minha casa e parte em visita a outra. As duas folhas foram projetadas para serem apresentadas na geladeira, na televisão ou em outro lugar de apresentação e *display* domésticos.

O fato de uma galeria se situar num espaço público não implica em que se constitua como um espaço aberto a todos, como a rua. A casa, como a galeria, é um espaço semi-público. Algumas pessoas podem entrar na casa, enquanto outros ficam na porta, ou olham pela janela. A proposta de levar os trabalhos para visitar casas de colaboradores é um modo de experimentar o espaço visitado da casa, bem como recontextualizar as *reconstruções tridimensionais*. O deslocamento de uma *reconstrução* para o contexto doméstico evita a ambigüidade e produz trocas entre as pessoas. Entretanto cria a possibilidade de o trabalho não ser notado. A tática da

visita, visando à reinserção do objeto numa casa, opera devolvendo o trabalho para um lugar semelhante ao de sua formação, para sua matriz, de suas *sobras*.

Reconstruindo o absolutamente inútil (2006) foi levado para a casa de uma colaboradora e o objeto foi incorporado no ambiente, silenciosamente, sem ser anunciado como arte para os visitantes ou outros membros da família (fig. 145). O trabalho foi re-inserido na casa de Du. Ela deu o objeto para sua filha, de dois anos,



Figura 145

que levou para a área de limpeza e colocou ao lado do lixo. Num certo momento, ela pegou o objeto e o levou para a sala, onde ficou por alguns meses, empoeirado embaixo de uma escrivaninha, ao lado de outra lixeira, na sala de entrada de sua casa, em Montenegro. O objeto começou a receber o acúmulo de pastas e papéis,

ficando, quase oculto (fig. 146). A lixeira real foi deixada a descoberto, possibilitando seu uso, enquanto *Reconstruindo o absolutamente inútil* foi coberto com papéis, julgado inútil. Depois um tempo, a filha de Du pegou o objeto e o colocou em cima de uma mesa.

Esses movimentos sugerem que o estatuto e valor social do objeto mudaram várias vezes, segundo às mudanças de percepção da menina. Recontextualizado, o trabalho ganha um enfoque irônico e lúdico.

De um lado, porque constitui-se no ato de levar o lixo da minha casa para a casa de outra pessoa. Por outro lado, por criar um dispositivo para tocar, brincar, relacionar e formular diversas significações em relação ao objeto. Nesse contexto, a mudança da *disposição do objeto* indica uma diferenciação do seu valor social que, primeiro era menosprezável e quase invisível, posto ao lado do lixo, na porta dos fundos da casa. Depois de seis meses, o objeto foi *re-disposto* e levantado do chão e colocado na mesa para ser visto. A inserção do trabalho *Reconstrução do absolutamente inútil*, nessa casa em Montenegro, fornece um contexto que possibilita descobrir e conhecer um objeto inesperado, a partir da re-inserção do objeto num contexto social que, inicialmente, enquadra o objeto nos parâmetros de certos valores, expectativas e modos de usar culturais.

A interação possível com o objeto releva sua inutilidade e sugere que outro modo de usar pode ser procurado. Se uma pessoa tentar colocar um pedaço de papel no lixo, o papel cairá no chão, pois o objeto com a forma da cesta não é funcional como a cesta industrializada. O lixo-conteúdo formado pelo continente é permanentemente cheio e é impossível esvaziá-lo como se faz com uma cesta de lixo normal. Os gestos repetitivos, associados ao ato de encher e esvaziar uma cesta de lixo, jogando fora seu conteúdo, são impossibilitados. Sua forma sempre cheia suspende o fluxo normal da acumulação de lixo numa casa, aquela que desaparece diariamente, se deslocando para algum lugar longe de lá. Este experimento sugere algumas questões sobre o *display* de objetos na casa e a necessidade de fazer com que meu trabalho seja mais visível.



Figura 146

3.2 Possibilidades da arte

A idéia de um trabalho ser uma *proposta como arte* implica em ser experimental. O artista propõe sua produção como possibilidade de arte. Sabemos que é o sistema das artes que vai legitimar o trabalho como objeto a ser preservado nos museus e em outras coleções. O sistema de galerias, espaços culturais e museus, anunciam o trabalho do artista como arte, assim como o fazem convites, a publicidade sobre a exposição e reportagens.

A apresentação doméstica da *Reconstrução do absolutamente inútil* na casa de Du permitiu observar o que pode acontecer quando não existe nenhum anúncio prévio sobre o objeto, exceto o reconhecimento da colaboradora. O objeto não está num contexto que associaríamos à arte. Não há nenhum convite ou publicidade. Não há um encontro com o artista.

O trabalho nem é apresentado num lugar muito visível, destacando sua presença diversa por entre outros objetos domésticos. Sua invisibilidade parece ser uma falha. Há um potencial naquela falta de visibilidade, que, poderia fazer com que as pessoas vissem o entorno de outro modo. Ao mesmo tempo, sem nenhuma visibilidade, como um objeto poderia ser arte sem uma relação realizada? Não é necessário que esse objeto, como uma interferência mínima num lugar, seja notado? Mesmo que seja arte para mim, sua invisibilidade para outras pessoas não permitiria criar relações.

O processo de elaboração da minha produção me levou a ver o espaço doméstico de outro modo. O objetivo dessas dúvidas não visa a questionar essa produção como arte, mas a refletir sobre a maneira que esta produção e sua apresentação estão efetivamente possibilitando criar relações perceptivas de desvio para outras pessoas. A arte é uma coisa informe, aberta às propostas de atuação do artista, no espaço público ou semi-público, onde as relações podem ser reinventadas através de táticas, capaz de possibilitar outros espaços para sua visibilidade e interação.

Basta que um objeto proposto como objeto de arte seja arte para duas pessoas? Nesse caso, por meio da postura autoral do artista e a colaboração de Du. Primeiramente, questioneei a visibilidade de apresentação de minha produção, depois, desejei saber como o trabalho afeta ou desvia os modos de pensar o espaço doméstico. Talvez seja melhor perguntar: como minha produção e sua apresentação instauram a reflexão e a interação de outras pessoas? Uma vez que instaurou este processo em mim, através do próprio fazer. A tática da visita, naquele momento ainda não totalmente elaborada, visa a pensar a visita da obra como a formação de uma rede de trocas, possivelmente com trocas de obras expostas em estúdios ou casas,

em propostas como, por exemplo, a apresentação de trabalhos em garagens de casas, nas quais se estabelecem contato com a vizinhança.

O processo de elaboração de meu trabalho não está mais focalizado no objeto, mas na experimentação das possibilidades do estabelecimento de relações entre os objetos e as pessoas. A experimentação pode falhar. De qualquer forma, é uma tentativa de questionar e de conhecer as formas *ready-made* da cultura, desviando do mero reconhecimento. Um convite tradicional para um *vernissage* anuncia a exposição de arte, e, portanto, reconhecemos algo como arte porque fomos informados disso inquestionavelmente. Não há aí uma possibilidade de “re-conhecer”, conhecer *de novo* a forma, por um desvio do olhar como, por exemplo, o olhar que visita a casa ao invés da galeria.

Estou pensando numa arte como uma visita de casa. Esta possibilidade leva o visitante a *ir para ver*. Ele chega e olha a casa familiar que normalmente reconheceria, sabe que já viu antes, mas desta vez vai ver sua própria casa – seus próprios objetos, os espaços de suas práticas cotidianas – como um percurso diferente, desconhecido, um caminho torto e desviante nunca percorrido, cheio de bagunça e de poeira. Quando isso acontece, a pessoa vê que a mesma casa não é a mesma.

O que chamaria de possibilidade da arte é aquilo que oferece outros modos de ver e valorizar a vida, possibilitar a imaginação e o questionamento da construção de nossas crenças, valores e padrões sociais. Se o artista não inventa formas é porque as formas já existem na cultura. *Reconstruindo o absolutamente inútil* é uma lixeira familiar que não é mais a mesma, sendo invisível, por sua apresentação sutil demais, quase escondida, ninguém nota o desvio do modelo e reproduz a lixeira já existente em sua imaginação e em sua casa. Quando a pessoa a vê naquele lugar, imagina outra possibilidade, que se deve ao contexto de apresentação e à *disposição* normal embaixo da escrivaninha. Neste caso, o contexto e a *disposição* do objeto, talvez mais do que o *objeto reconstruído* em si, é o que representa sua significação cultural para nós.

3.3 *A domesticação do espaço*

3.3.1 *Display, decorum e atmosfera orgânica*

Objetos decorativos e úteis, numa casa, normalmente são posicionados de forma a que não atrapalhem o bom funcionamento do espaço. Por isso, suponhamos que a lixeira real tenha deslocado a *disposição* de *Reconstrução do absolutamente inútil*, na casa da Du. Previamente, para este experimento, não foi estipulada nenhuma

regra sobre a *disposição* do objeto, uma vez que utilizamos o espaço particular de outra pessoa.

Numa casa, os móveis e objetos decorativos têm *disposições* habituais que reconhecemos e reproduzimos em nossas casas, sem pensar muito sobre outras possibilidades, porque o espaço precisa funcionar, em primeiro lugar, para servir às nossas necessidades práticas e sociais. Convenções sociais ditam que: o sofá é colocado na sala de visita, a mesa de jantar está na cozinha ou sala de janta, o vaso sanitário se localiza no banheiro.

Objetos relacionados com a idéia de arte se tornam objetos decorativos no espaço doméstico. Quadros são dispostos na parede com molduras, na altura do olhar de um adulto. Colocar o objeto no alto é modo de valorizar e proteger um objeto. Estatuetas são dispostas em prateleiras ou em estantes com vidro, em cima de bases, assim como a porcelana e os cristais são apresentados em cristaleiras, por vezes com luz interna e espelhos, destacando suas qualidades refletivas. Tais modos de fazer um *display doméstico* são fornecidos externamente por modelos de *decorum*, encontrados em revistas de decoração e *design* de interiores¹. A palavra decoração se relaciona à palavra em latim *decorum*, que se trata de um conceito utilizado na antiguidade romana – as normas de preferência para um tipo de *display* doméstico (em casas de luxo da nobreza). De acordo com Victoria Newhouse, *decorum* constitui os modos de *dispor*: “combinar obras de arte com dados lugares”.² Newhouse especifica que “políticos e intelectuais Romanos”³ determinaram que o posicionamento de estátuas romanas em jardins é apropriado devido a sua relação com valores de atividades “físicas e intelectuais do *gymnasia* Grega”, que foi o “modelo” para o jardim romano.⁴

Em casas de classe média, já se tornou um clichê a *disposição* do quadro em cima do sofá. As pessoas compram quadros para combinar com os padrões e cores dos móveis, e os *dispõem* de acordo com relações cromáticas para estabelecer uma sensação de unidade no ambiente. De acordo com Jean Baudrillard, o termo “*design* de interiores” trata da questão do “aspecto organizacional do ambiente doméstico”.⁵ Além das relações entre móveis dentro de uma peça, também existe o aspecto da

¹ Ver em anexo “Algumas observações sobre a difusão de modelos de boa organização doméstica”, sobre leituras de revistas e catálogos que oferecem modelos, como, por exemplo, o catálogo do Museu da Casa Brasileira em São Paulo, ver também LEMOS, Carlos A.C.; AMARAL DE SAMPAIO, Maria Ruth, (cur.). Renato e Fábio Prado. *A Casa e a cidade. Museu da Casa Brasileira*, São Paulo, 2006, catálogo.

² NEWHOUSE, Victoria, *Art and the Power of Placement*. New York: Monacelli Press, 2006, p.14. (Tradução nossa).

³ Ibid, p. 14. (Tradução nossa).

⁴ Idem.

⁵ BAUDRILLARD, Jean. *The system of objects*. New York, London: Verso, 1995, p. 30.

“atmosfera”,⁶ que, para Baudrillard, é uma questão da cor que habita o espaço, suas formas e seus materiais.⁷ No entanto, a lógica da decoração numa casa, que combina as cores ambientais harmonicamente, faz com que os objetos se incorporem numa ordem que neutraliza sua visibilidade. Quando *Reconstruindo o absolutamente inútil* visitou a casa de Du e foi posto embaixo da escrivaninha, a *lixeira reconstruída* ficou quase indistinguível da lixeira funcional que habita a casa, embora sua cobertura por papéis mostre que alguma diferença foi percebida. Outras táticas de *disposição* e circulação são possíveis, algo que desvie do hábito, como um gesto *detourniste*, a combinação ou justaposição de objetos inesperados e as *disposições* em lugares inesperados.

Ao pensar sobre o lugar de apresentação, poderíamos supor que existe a possibilidade de formular uma atmosfera doméstica sugerida pelos valores orgânicos associáveis à madeira,⁸ que, segundo Baudrillard, cria uma sensação de calor atmosférico da casa tradicional.⁹ Entretanto, a utilização da madeira como material de trabalho desta pesquisa, parece ter um valor duplo. Por um lado, poderia indicar o valor de um calor interno de matéria viva devido a sua textura, grão e com certa crueza orgânica em, por exemplo, a superfície de madeira em *Reconstruindo a estante da Lila*, ou o galho incorporado no trabalho *Porta Papel Toalha – Easy Off*, ou até o calor do sol que secou as colagens-moldagens de papéis amassados ou rasgados em *Reconstruindo o absolutamente inútil e Projeto Trilho*.

Por outro lado, os materiais mais orgânicos, como poeira e as transformações de madeira dizem respeito ao desgaste, ao descuido da superfície e da destruição, sugerindo uma idéia de combustão e decomposição. Neste sentido, as *reconstruções* tridimensionais sugerem uma atmosfera ameaçadora de uma poética de fogo. A presença dos vários derivados da madeira, criam um fluxo que circula e atravessa a materialidade dos trabalhos, como cadernos, papel toalha, marcos de porta, tábuas,

6 Ibid.

7 Ibid.

8 A presença da madeira é comum nos móveis encontrados nas casas em Pelotas, em contraste com São Paulo, ou Porto Alegre, onde cores mais vivas e materiais sintéticos foram também observados. Antiguidades são altamente valorizadas, especialmente pelo público universitário, segundo um proprietário de um brique de Pelotas, com quem conversei. A madeira, escassa nas lojas de móveis novos, é sinal da devastação cada vez maior das florestas brasileiras. Notamos nos últimos vinte anos que as antiguidades originais não estão mais à venda em Pelotas. Hoje, são vendidas reproduções de antiguidades-modelos. Tal processo também aponta para o aproveitamento da situação econômica de agricultores de pequenas propriedades na área rural, ou “Colônia” de Pelotas. A Colônia foi varrida de seus móveis antigos, vendidos pelos agricultores necessitando dinheiro. Agora o “estoque” rural acabou e não mais fornecem originais restaurados para o consumidor urbano, exceto com o preço altíssimo de um objeto modelo. Paradoxalmente, não é raro que madeiras retiradas de casas antigas em reforma sejam queimadas pelos proprietários, ao invés de reaproveitar a madeira. Alguns briques procuram a madeira antiga para suas restaurações e reproduções, ao invés de comprar madeira nova.

9 BAUDRILLARD, 1995, p. 37.

caixas, o suporte de papel para fotos e o lixo seco. Todos são de fogo e de destruição em potencial, pois são materiais altamente combustíveis. O material ácido *Easy Off*, limpador de fogões usado no trabalho *Porta Papel Toalha – Easy Off* (2005 - 2006), é um tipo de fogo viscoso que consumirá o papel toalha com tempo. Os trabalhos e seus materiais apontam para o descuido em relação ao entorno, como uma panela queimada, e em relação às conseqüências da produção de lixo, nos sinais ainda pequenos de uma única lixeira.

Desde o início dos anos 90, trabalho com materiais efêmeros e construções frágeis, que aludem a um processo de autodestruição do próprio trabalho, muda e se decompõe com a passagem do tempo, ou cai e quebra, como os “Corpos em suspensão”, elaborados na pesquisa de Mestrado do PPGAV/IA/UFRGS. Essa materialidade sugere um processo destrutivo associado ao esquecimento e ao abandono ambiental. A destruição não é um efeito de somente uma casa, mas de uma rede de casas isoladas, cada uma contribuindo para o processo entrópico de destruição da terra, através da produção de lixo e do desgaste de energia. No entanto, qual é o contexto em que posso criar uma comunicação, uma troca que não seja somente uma crítica observada a distância pela contemplação passiva e desinteressada dos trabalhos?

3.3.2 *Expor ou visitar? Espaço de convivência e modos de aproximação*

Pensamos em elaborar um contexto espacial de convivência, ou um ambiente onde possa acontecer uma relação pessoal e íntima entre o *objeto reconstruído* e as pessoas que *visitam* o espaço, criado pelos trabalhos no espaço público. Pensamos sobre as reações do público que protestou sobre alguns dos trabalhos na mega-exposição *Sensation*,¹⁰ vistos como violentos, agressivos ou repulsivos, talvez não

10 Em seu ensaio, “O Fetichismo na Música”, Adorno propõe que o valor da música (o jazz) se torna quantificável quando reproduzida em massa e vendida sob forma da gravação, ou em espetáculos e apresentações onde “a execução [é] usada como instrumento de propaganda para a compra de discos”. A mesma estratégia de marketing é própria de exposição de artes visuais espetaculares como *Sensation, Young British Artists from the Saatchi Collection* (1997), que foi utilizada para promover uma arte britânica oficial pelo Royal Academy de Londres e, simultaneamente, para aumentar o valor de troca da coleção particular de Charles Saatchi, como afirma o catálogo da exibição: “Não toda a arte nova britânica, mas um bom e belo recorte transversal, cortesia de seu maior patrão e apoiador, Charles Saatchi”. (p. 8, tradução nossa). Se esta exposição foi altamente criticada pelo público, talvez não fosse somente pelas imagens vistas como ofensivas, mas pela postura da curadoria, que não esconde a natureza promocional e chamativa do evento, baseado no gosto de um só colecionador e patrocinador. Talvez fosse a quantidade de imagens chamativas e inassimiláveis dentro do contexto da exposição que não permite uma relação pessoal sensível entre o visitante e a produção do artista. A estratégia da mega-exposição *Sensation* funcionou como estratégia do *marketing* para valorizar a arte britânica, mas falhou em possibilitar uma relação sensível entre o público e a produção dos artistas.

somente pela conteúdo das imagens, mas pela maneira sensacional com que o espaço público foi invadido numa atitude de coerção, numa vontade de chocar, e numa tática de intervenção. A exposição *Sensation* foi projetada como evento espetacular num fundo de *marketing* agressivo. Outra forma de aproximação do público às mesmas imagens teria o mesmo efeito? *Sensation* parece criar uma atmosfera das táticas de *hard sell* (venda agressiva) massificante.

A maneira que uma proposta de arte vai ao encontro das pessoas é essencial para contextualizar a relação e questionamentos que o artista gostaria de instaurar na experiência da arte. A questão do uso é central à elaboração desta minha poética. Os trabalhos brincam com a idéia da apropriação em Duchamp, onde o objeto apropriado é esvaziado de seu uso e propósito normais para que seja desviado de sua função prática em direção a uma função estética, em termos de uma experiência sensível, não limitada à contemplação desinteressada de sua forma, mas instaurando, também, questionamentos socioeconômicos vinculados ao espaço doméstico. Artistas questionam a idéia de arte como objeto inútil e possibilitam espaço onde as pessoas podem sentar, falar e interagir.

A idéia de uma interação pública me interessa mais do que a intervenção para pensar e experimentar possíveis modos de apresentação. Considerando as ações de artistas que participaram do Programa de Extensão, FPES/Perdidos no Espaço (www.urfgs.br/artes/escultura/), notei alguns aspectos importantes. A atuação dos artistas não surge a partir do convite de uma curadoria e não é anunciada *antes* de acontecer no espaço urbano. Ao contrário, dois jornais publicando informações sobre as propostas dos artistas que participaram em *Perdidos no Espaço* foram editados *depois* da realização das propostas, o que indica uma postura experimental mais arriscada, fora do circuito de arte, onde o público não é de alguma maneira preparado para a interação. Diferente da intervenção, um modo de apresentação no espaço público que não implica uma aproximação com o público, mas, ao contrário, sugere uma atitude negativa em relação ao público como o trabalho *sítio-específico* (*site specific*) de Richard Serra, intitulado *Tilted Arc* (Arco Inclinado, 1981). Nesse trabalho, Richard Serra montou um enorme obstáculo, que se trata de uma parede de aço inclinada, obstruindo a passagem de pessoas numa praça pública, o Federal Plaza de Nova Iorque, eventualmente retirada à pedido do público.

A idéia de interação que sugere o compartilhamento, a troca e a criação de um diálogo com as pessoas no espaço público, é uma forma de apresentação mais adequada para desenvolver propostas junto à noção da *visita*. Segundo o editorial do

Por outro lado, talvez fosse uma lógica de criar uma relação insensível dentro de uma lógica da razão cínica. *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection* Royal Academy of Arts, London, 18 de September – 28 de December 1997, *catálogo*.

jornal *Perdidos no espaço no V Fórum Social Mundial 2005*, os artistas se propunham a trabalhar “nos espaços considerados públicos (coletivos) [onde] ocorrem muitos tipos de interações (não necessariamente conflituosas)...”¹¹

A idéia de interagir no espaço público desvia de uma arte vista como inútil e abre a possibilidade de uma crítica da realidade, propondo atuações no espaço público que desviam o olhar habitual, tornando-o lúdico. O recorte de casas por Gordon Matta-Clark, embora opere por meio de uma intervenção destrutiva, tem a intenção de abrir a casa isolada e separada de seu entorno público. Para Matta-Clark, a casa é uma forma cultural que isola as pessoas, criando as condições para existir um “consumidor passivo”.¹² Essa mesma atitude de interação é vista em outras ações de Matta-Clark, por exemplo, o *Pig Roast* (Assado de Porco, 1971), quando assou uma leitoa, à noite, embaixo da ponte *Brooklyn Bridge*, em Nova Iorque, e convidou as pessoas do entorno, como os moradores de rua, para comer.¹³ Ele também abriu um restaurante chamado *Food* (Comida)¹⁴ em 1971-72, onde servia uma proposta de “sopa de ossos” para artistas locais com poucos recursos financeiros. O restaurante criou um local para os artistas mais novos, excluídos do circuito, onde poderiam se encontrar, dialogar e trocar idéias.

Uma arte que visa à interação social se desvia do conceito da arte como experiência estética desinteressada, proposta pelo filósofo alemão Immanuel Kant (1724-1804), implicando num objeto sem utilidade para além da contemplação de sua forma. Procuo outros modelos e possibilidades da arte. Segundo a filósofa francesa Anne Cauquelin:

...Que a arte é desinteressada, ou seja, não deve estar relacionada nem ao útil – a obra não pode ser utilizada como um objeto comum, não deve, em suma, servir para nada – nem ao prazer sensual – que deve ser mantido afastado.¹⁵

A questão do uso é central nesta poética que, de um lado, questiona nosso modo de utilizar e organizar objetos domésticos, e levanta dúvidas sobre os objetos industriais reproduzidos em massa e sem funcionamento como modelos para nosso

11 FERVENZA, Hélio; SANTOS, Maria Ivone dos, (ed.). “Editorial”. In. SANTOS, Maria Ivone dos; FERVENZA, Hélio; MORAIS, Glaucis de; SILVA, Mariana Silva da, (eds.). *PERDIDOS NO ESPAÇO NO V FÓRUM SOCIAL MUNDIAL 2005*, no.1, Porto Alegre, 2005, p.1.

12 MATTA-CLARK. apud. BALL, Edward. “The beautiful language of my century. From the Situationists to the simulationists”. In. *Arts Magazine*. vol. 65, no. 5, January, 1989, p. 67.

13 DISCERENS, 2004, p. 41.

14 Ibid, p. 46-48.

15 CAUQUELIN, 2005, p. 155.

comportamento. Quero uma arte que põe dúvida na seguinte questão: para que e para quem o objeto serve? A pergunta não é prática, mostra a necessidade de procurar táticas que possibilitem um espaço e uma experiência mais imaginativa e participativa. Desenvolvo estratégias experimentais para desviar a minha produção de uma experiência focalizado no objeto fotográfico ou tridimensional, para potencializar um espaço de apresentação que também é de interação. Acredito que trabalhar com a arte como intervenção não seja efetivo para meu trabalho, porque implica certa coerção ou atitude intrusiva. Por vezes, tal atitude subestima as pessoas, pondo o artista na posição de tratar o público de forma genérica, como classe média massificada, ao invés de tratar as pessoas na sua individualidade, como parte de uma comunidade. Prefiro buscar uma interação com o público que possibilite a troca.

3.3.3 Uma lógica do doméstico

As primeiras reflexões sobre a questão da visita foram influenciadas pela noção de uma “lógica do doméstico”, descrita pelo filósofo Michel Maffessoli. Ele aponta a relação entre “o doméstico” e a valorização daquilo que é mais próximo no entorno. A casa funciona como uma base ou centro, mas isto não indica que a casa é somente um espaço hermético e privado, embora tenha sua função de ser “base de que nos asseguramos” e “o lugar de recesso da necessidade”¹⁶, também potencializa a vida coletiva:

...há, na lógica do doméstico, uma espécie de razão interna que semeia depois de pronta: o grão amadurece, protege-se e eclode no seu próprio interior para, em seguida, expandir-se no exterior, e fecundar, com isso, uma multiplicidade de relações sociais. Toda a organicidade da rede reencontra-se, (...), nesse processo (...) essa ordem ética é uma aprendizagem das relações de amizade, da hospitalidade, da generosidade, coisas que delimitam bem as formas de solidariedade constitutivas das sociedades.¹⁷

Esta pesquisa partiu de visitas nas casas das colaboradoras, para coletar informações verbais e fotográficas sobre sua realidade doméstica. Instaurou uma troca amigável, na qual estas mulheres, donas de casas como eu, me convidaram para me sentir *em casa*, permitindo-me investigar seus espaços particulares e perguntar sobre

16 MAFFESSOLI, 1996, p. 99.

17 Ibid.

seus hábitos de organização e limpeza. Por que visitamos? Uma visita é um tipo de encontro que não se constitui uma passagem rápida num lugar, mas uma troca entre pessoas que é pessoal e comunicativa. Visitamos uma exposição para ver arte, e visitamos pessoas em casa a partir de uma relação mais íntima e amigável.

A possibilidade de pensar uma exposição como uma visita inclui estabelecer as condições para haver uma comunicação entre as pessoas, um lugar para trocar idéias e discutir o que for apresentado no espaço. Os valores coletivos, tradicionalmente associados a uma comunidade, estão cada vez mais ameaçados. As pessoas não parecem ter tempo para conversar, visitar umas as outras e tomar um chá, um café ou mesmo tomar mate, exceto no fim de semana. Este costume de oferecer uma bebida aproxima as pessoas em várias culturas, numa casa ou em frente da casa. Lembro-me nos anos 80, em Pelotas, as pessoas sentavam em frente da porta tomando mate, ou iam para Avenida Bento Gonçalves com cadeiras, levando toda a família, e tomavam mate, no fim de semana, à noite, no verão e no inverno. A perda desses costumes, por uma série de questões sociais, é relacionada à falta de segurança pública ampliada pela ausência de pessoas na rua, inseguras e fechadas em suas casas.

3.4 Domesticando a Sala das Formas do Instituto de Arte

A *domesticação* experimental *Re-organizações To-pó-gráficas – Quando a sala das formas foi para casa*¹⁸ foi elaborada na Sala das Formas no Instituto de Arte da UFRGS no final de 2006, através do *Programa de Extensão, Formas de pensar a escultura*¹⁹, coordenado pela professora Maria Ivone dos Santos. A sala de aula, chamada “Sala das Formas” do I.A. funciona como “Espaço de Montagem” para este projeto. A *domesticação* do espaço consiste na reconfiguração do ambiente pré-existente, com o objetivo de aproximá-lo ao funcionamento de uma sala, quarto e cozinha de uma casa: para tanto, uso objetos achados no lugar, bem como materiais e objetos trazidos da minha casa. Esta primeira tentativa de organizar um espaço, ao invés partir da elaboração de um objeto, não foi vista como uma exposição, mas como um experimento com o espaço, que possibilitaria, além da troca com pessoas, o desafio de

18 Veja o cartaz-convite para a *domesticação* na próxima página.

19 Referimos-nos à Programa de Extensão: FPES: Formas de Pensar a Escultura do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

convite para vir a minha casa, tomar um chá e falar sobre arte

Alice Jean Monsell

REORGANIZAÇÕES TO-PÓ-GRAFICAS

Quando a sala das formas foi para casa



Parecia uma sala de aula normal...coberta de pó e com pó de cupim.....(exceto pela cama). A segunda sala, *era* uma bagunça – uma confusão eclética de objetos acumulando de qualquer jeito – tralhas domesticáveis. Reorganizei. Cada coisa em seu lugar. Tirei o pó ...polie depois, desviei da ordem doméstica e empoeirei novamente com jeitinho, usando o pó da minha casa em Pelotas. **Um trabalho com pó, móveis e objetos e vídeo caseiro**

Estarei aqui esperando vocês:

Quarta-feira, dia 1 de novembro de 2006, entre 11:45h e 12:15h (ou um pouco mais)

Terça-feira, dia 7 de novembro, entre 14:00h e 16:00h

Quarta-feira, dia 8 de novembro, entre 14:00h e 16:00h

ou combinemos horário: alicejean@uol.com.br ; Local: Sala das Formas - Escultura,

Instituto de Artes, primeiro andar, UFRGS,

Rua Senhor dos Passos, 248 –Porto Alegre/RS



Figura 147

Vista da Sala das Formas mostrando a entrada da sala pela escada, antes de reconfigurar os objetos.



Figura 148

Vista da Sala das Formas antes da remontagem dos objetos, do ponto de vista de quem entra a sala pela escada.

“domesticar” o espaço institucional, que é e parece uma sala de aula (fig. 147 e fig. 148).

Havia duas salas. Uma parecia uma sala de aula com uma mesa grande coberta de fórmica branca com cadeiras na volta, um armário de metal, e uma estrutura vertical com fórmica branca, onde se guarda a televisão. A partir de cima de uma prateleira, construída sobre a escada, está cheia de papéis, jornais, livros, panfletos, caixas e convites para exposições. Na parede havia uma escultura de resina, feita por um aluno, que parecia uma rede de rostos. Também havia, por acaso, uma cama utilizada por uma aluna para seus experimentos.

A outra sala estava cheia de tralhas: moldes de gesso, experimentos de escultura, pedras, materiais em garrafas para fibra de vidro, móveis, baldes, panos, madeira, chapas de latão, um espelho, mesas, uma escrivaninha, um enorme pedaço retangular de esponja suja e rasgada, talvez o colchão de uma cama, copos sujos, garrafas *Pet* para água, uma lixeira grande, um quadro negro, um armário de madeira, uma cesta para fazer compras na feira, um aparelho com luzes para a fotografia, cadeiras ainda em funcionamento e outras quebradas, bancos, uma mesa dobrável do tipo barzinho, uma enorme construção de fórmica branca, onde fica guardado um computador que não funciona, figuras de argila, e muito pó em todas as superfícies, além de nos cantos, pó de cupim. As coisas não eram visíveis porque se encontravam empilhadas umas em cima de outras. Quando entrei na sala para buscar materiais, para re-organizar o que estivesse disponível a configuração de um *display*, descobri que teria que, primeiro, limpar a casa para depois organizá-la, pondo tudo em ordem. Nenhuma foto registra a bagunça que estava lá.



Figura 149

Ao redistribuir os objetos segundo a ordem e *disposição* que encontraríamos numa casa, o sentido do espaço também é alterado, sugerindo outra função para os objetos, pelo menos em termos visuais. Os objetos estavam muito sujos e não convidavam ao toque. Primeiro era necessário limpar as superfícies e separar os objetos de acordo com seu tipo. A classificação tratava da escolha de objetos que poderiam ser usados em peças diversas de uma casa. Separei os objetos de acordo

com sua aparência, por sua semelhança ao tipo de objeto encontrado numa sala, quarto, cozinha, etc. Juntei conjuntos de objetos, que poderiam ser vistos, por exemplo, em cima de uma escrivaninha de quarto, sugerindo objetos úteis, como livros, abajur, calendário, ou objetos decorativos, como figurinhas de cerâmica e retratos.

Os objetos foram usados para montar um arranjo (ou *display*) do tipo escrivaninha (fig. 149). Os objetos disponíveis, no entanto, nem sempre eram objetos típicos de uma casa. A *disposição* fornece um contexto para o significado do objeto e dados para identificá-lo segundo a ordem reconfigurada. Isto permite uma alteração no olhar onde a *disposição* do objeto, que não é tipicamente doméstico, parece pertencer ao contexto. Portanto, quando reordenado, no novo modo de dispor objetos em cima de uma escrivaninha de um quarto, um aparelho para a ampliação fotográfica serve como um abajur em cima da escrivaninha, efetuando uma tática do *bricoleur*. Também há uma interferência *detourniste*, porque o abajur azul sujo foi limpo somente parcialmente, marcando um limite da sujeira, por uma fronteira entre lado limpo e brilhoso e o lado sujo (fig. 150). Esse detalhe, entretanto, não foi percebido pelas pessoas visitantes. É uma possibilidade que descobri durante a experimentação do espaço, quando comecei a limpar uma janela e tirar a sujeira acumulada (fig. 151). O procedimento foi repetido nas outras janelas que impediam a percepção clara de um pequeno jardim, cujas plantas cresciam desordenadamente no lado de fora, por entre pedras e tijolos. A limpeza parcial da janela também passou despercebida.



Figura 150



Figura 151



Figura 152

A reconfiguração dos objetos e a limpeza das superfícies com polidor de móveis foram uma preparação para o gesto *detourniste* de sujar as superfícies novamente com a poeira do meu aspirador de pó trazido de Pelotas numa sacola. A *reconstrução* de um ambiente doméstico, através da bricolagem de objetos do entorno, forneceria superfícies planas sobre os móveis, para a aplicação das *to-pó-grafias* através das quais poderia re-desenhar as superfícies. Os guardanapos de crochê também vieram da casa de Pelotas e foram utilizados para aplicar a poeira artificialmente sobre a escrivaninha no lugar em frente no assento (fig. 152). Essa foi a primeira experimentação com a *to-pó-grafia* numa situação real, trabalhando com o espaço dentro de um contexto social e institucional. Estava transformando o ambiente institucional de ensino num *display doméstico*. O *modelo doméstico* apresentado é longe do ideal, ou seja, *é um modelo não-ideal de uma casa meio bagunçada*. O ato de colocar a poeira sobre superfícies limpas anteriormente é proposital, e deveria servir como evidência de um ato intencional de sujar o lugar, ironicamente depois de limpá-lo. Também o ato de limpar a janela parcialmente aponta para uma crítica institucional

da falta de manutenção do lugar (que não foi notada).

Em termos do procedimento *to-pó-gráfico*, a aplicação da poeira em cima da escrivaninha e em cima de um banco vermelho, parecia muito fraca, não proposital e quase invisível (fig. 153). Portanto, não passava a idéia de sujeira, mas de algo decorativo como renda de poeira, ou ainda como uma brincadeira de brincar de casa.²⁰ O ato de sujar as superfícies dos bancos com *to-pó-grafias* impossibilita seu uso.

Desde a primeira experimentação com os crochês, enquanto procedimento portátil transportável para outros lugares, não sabia da quantidade de pó necessário para criar a incerteza sobre o limite entre algo que está sujo e ao mesmo tempo apresenta um padrão decorativo. Qual grau de sujeira queria? Quanto pó?

Outro experimento envolveu colocar o guardanapo de crochê, usado como matriz do estêncil, em cima de uma *to-pó-grafia* maior, feita a partir de outra matriz de crochê, para revelar como a *to-pó-grafia* foi feita (fig. 154). Numa terceira tentativa, um retrato das mãos da Lila fazendo crochê foi disposto sobre o guardanapo de crochê vermelho no banco. Essa *disposição* parecia um *display* ou monumento romântico do fazer doméstico, glorificando o fazer manual. Esse arranjo não é uma *disposição doméstica* comum, capaz de remeter ao contexto. Em outro banco, finalmente descobri que seria necessária uma boa quantidade de pó e detritos do aspirador para fazer com que o ato de sujar fosse percebido como sujeira e proposital.

À noite, depois do primeiro dia de visitas, apliquei a poeira de forma espessa



Figura 153



Figura 154

²⁰ “Você está brincando de casa” foi um comentário de um dos visitantes.



Figura 155

sobre o guardanapo de crochê (fig. 155). A *to-pó-grafia* mais suja pela pilha de pó informe, cria relações com a superfície plana do ambiente, devido a suas bordas irregulares. A poeira solta no banco parece unir a sua superfície sem diferenciar a matéria da superfície, exceto pela cor, fazendo com que o padrão desapareça ou seja absorvido pela superfície.

A *to-pó-grafia* com pó do aspirador é um procedimento insalubre devido ao tipo de pó. É preciso uma máscara e tempo para que a poeira no ar diminua, pois o pó flutua no ambiente. O pó do aspirador cheira mal, como pés ou tênis velho. O ambiente, entretanto, continuava com cheiro de “limpinho”. O polidor de móveis fornecia um cheiro de lavanda que enchia o ambiente. Este produto dá aquele “cheirinho de limpeza” padronizado pela indústria que, para a percepção, é geralmente notado como signo de limpeza mais do que a própria limpeza.

A reconfiguração das salas foi mudada durante os três dias de montagem, dois dias dos quais o espaço estava aberto à visita pública. Oferecemos suco de pêssego, água e bolachas para visitantes, criando a atmosfera de hospitalidade de uma casa. No entanto, o *display doméstico* falava uma linguagem contraditória – falava de sujeira e de coisas quebradas. A “domesticação” da Sala das Formas inclui a configuração dos objetos em



Figura 156



Figura 157

conjuntos como um arranjo simétrico de bancos ao lado do “sofá” (fig. 156). O sofá de esponja rasgada, assim como a *to-pó-grafia*, mostrava graus de sujeira gerando relações que apagam limites entre superfície e objeto, (semelhante à técnica utilizada na pintura de mapas de Jasper Johns, onde sua pintura gestual apaga as fronteiras de estados). Como *bricoleur*, utilizei os pedaços de esponja retangulares, encontrados na saleta no fundo da Sala das Formas. Orientei-os como as costas e o assento de um sofá, porém diretamente no chão. A esponja era fedorenta e rasgada. Teria sido achada nos detritos da rua por um aluno. Não convidava ninguém para sentar e sentir-se em casa. O sofá foi posicionado perto da entrada, embaixo de uma escultura parietal, que já se encontrava nesta *disposição*. A escultura predeterminou a *disposição* do sofá, “combinado” com a cor deste trabalho tridimensional, objeto decorativo de arte domesticada na parede em cima do sofá.

O móvel na entrada da sala tinha sido achado no corredor e levado para a Sala das Formas por um aluno (fig. 157). O primeiro *Re-enquadramento de varredura 1*



Figura 158

(2006) foi elaborado para esta exposição experimental e colocado no lugar em que normalmente encontraríamos um objeto decorativo, dando “destaque” à entrada. A foto colocada na “mesa de entrada” é uma foto da mesma sala antes de sua reconfiguração doméstica (fig.158). Esta tática foi utilizada em outros objetos que apresentam imagens, e objetos que normalmente encontraríamos numa sala, entre eles um calendário mostrando a bagunça antes da reforma. Outras molduras para retratos foram apropriados para substituir a imagem esperada de um rosto. Foram colocados, estrategicamente, ou na escrivaninha ou em cima de um “armário” do “quarto”, onde não seriam notados exceto por um olhar mais atencioso. Essas imagens fornecem informações para quem visita a sala pela primeira vez e, portanto, não reconhece a reconfiguração do lugar. São índices da transformação de um passado para o presente, possibilitando comparações. A poeira é outro sinal da transformação destrutiva da sala, referente ao tempo que passou sem cuidado, sem carinho. Alguns índices da sala sugeriam um

lugar não hospitaleiro. A utilização de poeira na escrivaninha ou em bancos impedia seu uso.

Por outro lado, a *domesticação* do espaço apresenta ainda outros índices de carinho envolvendo a maciez do lugar. Um espaço institucional é um lugar de cantos duros (fig.159). Esta percepção se deu em função da elaboração da mesa grande de fórmica, mudada de lugar várias vezes, para poder servir como uma separação dos ambientes (sala, quarto, cozinha). Finalmente, mudei a *disposição do meu olhar*, e desviei da lógica retilínea da própria sala e reorientei a mesa na diagonal. No terceiro dia de montagem – visitas, foi adicionada uma “toalha” de retalhos de algodão cru sobre a mesa de fórmica branca para “amaciar” sua dureza e frieza retangular. Este procedimento seria chamado de gesto de “afogar” um material ou objeto mais duro, para que apresentasse a maciez e a fofura de uma moradia, adequada à maciez e ao conforto do corpo.

Se quisermos transformar um lugar, isso significa somente transformação pela aparência? Fazer as pessoas sentir-se em casa não é um gesto superficial, como uma limpeza faz-de-conta ou tática preguiçosa de varrer a poeira para baixo do tapete.

Envolve cheiros e relações

táteis. Se a Sala das Formas estava parecendo inóspita agora, porque somente agora? A sala já estava imunda, em 2006. A *disposição doméstica* da sala representa certos valores culturais de hospitalidade brasileira. A não-funcionalidade dos móveis e a sujeira que estavam presentes quando domestiquei a sala, não a deixava mais suja e menos hospitaleira do que era a sala institucional naquela época. O ato de sujar, neste contexto, constituía uma crítica ao estado das coisas. A poeira indicava uma espera prolongada para reparos e limpeza, parecia um sinal da matéria apontando para um



Figura 159



Figura 160

governo que subvaloriza a educação pública. No entanto, desde então, a Sala das Formas foi remodelada, num sinal positivo de transformação concreta e não-entrópica.

Os sinais de sujeira e descuido e as condições de abandono em que encontrei este lugar, me irritavam enquanto limpava a sala por 4 horas. Em parte, minha *disposição irritada* foi em função da sujeira que me forçou a limpar a sala para fazer o trabalho, requerendo muito esforço físico. Mas fiquei com raiva mesmo quando encontrei grandes quantidades de pó de cupim, sinal de abandono muito mais grave do que a poeira superficial. O cupim estava destruindo a estrutura do edifício e os móveis, que são patrimônio público. Além disso, havia ameaça de desmoronamento da sala. A poeira acumulando nos cantos da sala e em cima dos móveis mudou a tática de utilizar somente o pó do aspirador que havia trazido da minha casa.²¹

Juntei o pó de cupim em cima do armário na sala no fundo da Sala de Formas e apliquei uma *to-pó-grafia* carregada de uma crítica irônica, informe, baixa e nojenta do cupim (fig. 160). Usei um crochê retangular de Minas Gerais, presente de minha cunhada. A altura do móvel impedia o olhar, então deixei um banco para que se subisse e se visse a *to-pó-grafia* no alto do móvel. Era algo informe, apagando os limites entre uma bela sujeira e restos dourados e decorativos.

21 Levar a poeira de minha casa em Pelotas para Porto Alegre também foi visto como um tipo de visita irônica, onde a poeira faz a visita para outra casa.

O aspecto pouco hospitaleiro da exposição, entretanto, não evocava uma interação mais ativa por parte dos visitantes, que apareceram para tomar chá, e mesmo por errarem de sala. No último dia, mudei a montagem da mesa de fórmica branca e distribuí os documentos fotográficos e anotações da pesquisa de campo das colaboradoras. A presença da mesa com cadeiras e as fotos de casas fornecia um contraste para a desordem suja da poeira empilhada em bancos, e pelo sofá fedorento. As fotos forneciam outras ordens e *disposições* da organização doméstica, outros modelos para que as pessoas pudessem lançar suas imaginações, pensar sobre a própria casa e comparar diferenças e semelhanças com lugares ordinários e domésticos, indicados pelas fotos. As pessoas que visitaram aquele dia pegaram as fotos e anotações e leram para seus amigos, conversaram sobre suas próprias casas, e até focaram.

Não sabia em que ordem deveria apresentar as fotos. A organização das fotos na mesa é somente uma das possibilidades (fig. 161, p. 228). Uma pilha de fotos também seria adequada como forma de apresentação, e talvez melhor, desde que a pilha ao acaso não fornecesse uma regra tão rígida quanto à ordem percebida pela *disposição* dos registros na mesa (fig. 162, p. 228). Quando as pessoas as pegam na mão e as olham e, depois, as devolvem à mesa, podem reorganizá-las do jeito que querem: ordenar, classificar, ou depositar as fotos e anotações numa pilha bagunçada, em qualquer lugar na mesa. Se não fosse meu gesto a ordenar as fotos na mesa, a ordem das fotos se tornaria uma contingência de situações do lugar, assim como a ordem social do processo de comer, apropriada nos *Tableaux Pièges* (Pinturas Armadilhas), de Daniel Spoerri. Depois foram adicionadas cadeiras para possibilitar uma visita mais prolongada, e limpei uma das *to-pó-grafias* que atrapalhava o uso dos bancos.



Figura 161



Figura 162

3.5 Modos de *display* e representar/Mark Dion

Mark Dion figura entre artistas que, a partir dos anos 1980, trabalham no campo ampliado da cultura como artista-etnógrafo ou artista-arqueólogo, e, em colaboração com cientistas destas áreas. Este cruzamento de campos de conhecimento abre a possibilidade de imitação e de apropriação de procedimentos e técnicas de coleta de dados e de artefatos para a elaboração de um projeto de arte, (como na pesquisa de campo das colaboradoras documentando alguns traços da organização doméstica). A apropriação de procedimentos científicos inclui modelos e padrões técnicos estabelecidos como convenções de métodos de *display* museológico que, em Dion, não são considerados uma crítica institucional do museu. Embora exista uma crítica de seus métodos, pois Dion trabalha muitas vezes como convidado ou em colaboração com o museu (ao contrário do trabalho de Marcel Broodthaers, dos anos 1970, que instaurou esta apropriação do *display museológico*, bem como foi modelo da arte como crítica institucional).

Dion se apropria de vários tipos de *displays museológicos* emprestados da arqueologia, antropologia ou as ciências naturais que, normalmente, seriam utilizados para apresentar evidências materiais de pesquisas de campo nessas áreas. As instalações de Mark Dion efetuam uma crítica de representação pós-moderna. As *disposições* e a ordem dos objetos que ele apresenta de acordo tais métodos de *disposição* e *display museológicos* não representam informações científicas tanto quanto comentam sobre o enquadramento contextual e cultural fornecido pelo modo de *display*.²² Isto revela que o contexto constrói o sentido através de seu 'enquadramento' do objeto (ou objetos), num sistema de relações que constitui um dispositivo de apresentação pouco observável, com um fundo neutro a destacar e separar os objetos. Mas tal fundo neutro contextual fornece a própria significação do objeto. Isto é comparável ao que acontece na Sala das Formas em meu trabalho. Posso utilizar um pedaço velho e fedorento de esponja orientada em certa *disposição* espacial, na sala, e isso basta para sugerir a idéia de um sofá na sala de visitas de uma casa, porque a imagem da casa real existe em nosso imaginário coletivo, como uma ordem que indica um contexto social e significações culturais específicos. A tática de apropriar o *display doméstico*, no sentido de apropriar a *disposição de objetos* segundo os hábitos culturais e particulares de *disposição* foi observada nas casas visitadas e em minha casa. Não existe uma casa normal ou geral que utilize como regra de *disposição*,

22 Sobre a questão do museu enquanto moldura e modelo, ver também: FREIRE, 1999, p. 43.

embora existam modelos em revistas ou livros de *design* de interiores. Portanto, as *disposições* das quais me aproprio são particularidades observadas de primeira mão. Essas são re-apresentadas a partir da *domesticação* de um lugar.

Dion se apropria do *display museológico* e científico como tática para revelar como o contexto representa a informação visual. Um *display* é um arranjo (ou ordem) para a *disposição* de objetos, predeterminado por convenções museológicas que mudam. Assim como o *display museológico*, organizado segundo convenções sobre o modo correto de mostrar informações e dados científicos, numa casa também percebemos modos habituais, culturais e reconhecíveis, usados para organizar os objetos, móveis ou roupas. Os objetos em si não têm sentido, ou melhor, têm múltiplos sentidos possíveis. O modo de dispor os objetos num *display* fornece um contexto específico para os objetos, construindo seus significados (seu contexto cultural) e não os objetos em si, que são vazios. O modo de *dispor*²³ também indica o uso e o propósito culturais do objeto, e contextualiza o objeto numa ordem que classifica a informação visual e material num contexto social e cultural específico.

Dion coleciona os objetos durante uma pesquisa de campo. No projeto *On Tropical Nature* (Sobre a Natureza Tropical, 1991), ele começou a instalação como um *work-in-progress*, com as mesas vazias na galeria. Ele não estava lá, mas na selva coletando e enviando “espécimes”, uma vez por semana para a galeria, onde os engradados cheios seriam ordenados nas mesas segundo suas instruções prévias.²⁴ Em meu trabalho, a pesquisa de campo forneceu uma coleta de documentação fotográfica de casas. Mas as evidências da cultura material doméstica são apropriadas do entorno mais próximo a mim, da minha própria casa e das minhas próprias práticas domésticas.

No projeto *On Tropical Nature*, Dion envia os objetos coletados para uma galeria de arte, onde o *display museológico* encontra-se fora de lugar, tornando visível o fato de que as evidências científicas são, na verdade, uma ficção, aspecto essencial para entender suas táticas para criar dúvidas sobre os modos de apresentação e o *display*, com o propósito de mostrar como a contextualização e a organização de informação visual ou espécimes podem sugerir uma verdade inquestionável. A qualidade pseudo-científica é tornada evidente.

No projeto *On Tropical Nature*, Dion empresta o modelo de ordenamento e *disposição* de objetos de acordo com o modo com que o museu apresenta os dados, espécimes e informações provindos das ciências naturais. Por exemplo, o modo

23 A construção de um sentido através do modo de dispor um objeto não se separa do lugar em que o mesmo está sendo mostrado. Constitui um contexto dentro de outro contexto (ou enquadramento significante).

24 “Miwon Kwon in conversation with Mark Dion”. In. CORRIN, Lisa Graziose; KWON, Miwon; BRYSON, Norman. *Mark Dion*. New York: Phaidon, 1997, p. 25



Figura 163

de apresentar o *display* de uma coleta de borboletas ou insetos (fig. 163). O ordenamento claro, sem sobreposições, isola cada objeto. Sua significação é construída pela ordem do conjunto de acordo com uma taxionomia pré-estabelecida pelas normas científicas de ordenamento hierárquico de *genus* e espécie. O ordenamento também constrói nossas crenças sobre os animais através desses modelos de ordenamento de informação. As formas de *display* museológico oferecem uma realidade já dada,

já mastigada. Embora um museu tenha objetivo pedagógico, anota Dion, seu modo de apresentar informações, fatos e exemplares não estimula a curiosidade e o questionamento. Os *displays* mediatizam a maneira com que conhecemos e aprendemos sobre a realidade por meio dos modos de apresentação. Ordenam os fatos materiais por uma taxionomia e estrutura visual previamente determinada, facilitando a memorização de fatos, mas os apresentam de modo inquestionável,²⁵ inibindo um processo investigativo e curioso do visitante do museu.

Através da experimentação na Sala das Formas, descobri táticas para utilizar o *display* e mudar a significação cultural do objeto, a partir do modo de ordenar objetos em certas *disposições* de conjuntos referidos a certas classificações do espaço em relação à casa: o espaço do tipo sala, do tipo cozinha, do tipo banheiro. Os objetos e suas orientações espaciais estruturam o significado, indicando que pertencem ao espaço da casa por meio de um enquadramento contextual, em procedimento usado a transformar objetos não domésticos em arranjos domésticos familiares. Mas, meu trabalho não é uma crítica de representação dos modos de *display museológico*, como o de Dion. O *display* é uma tática para indicar modelos ou formas culturais, que amoldam nossos hábitos e maneiras de pensar e agir, no espaço doméstico, os quais podemos perceber e, conseqüentemente, modificar nossa percepção.

A experiência na Sala de Formas visou a elaborar um clima mais aberto de troca de idéias estimulantes de dúvidas, de modo diverso ao das *reconstruções* tridimensionais, cujos materiais, como lixo ou poeira, poderiam ser vistos como

25 DION, Mark. "The natural history box: Preservation, categorization and display" (1995) In. CORRIN; KWON; BRYSON, 1997, p. 137-138.

repulsivos e distanciar as pessoas. As *reconstruções* tridimensionais fazem uma crítica social sobre o desperdício, mas sua forma de apresentação não apela para uma interação ativa e curiosa, como a da mesa na Sala das Formas, com as fotos de casas empilhadas. A mesa com as fotos em *domesticações* posteriores oferece uma *disposição ao acaso*, não tão fixa quanto a *reconstrução* tridimensional, e, portanto, estimula a interação por parte do visitante.

As *reconstruções de objetos* oferecem um comentário e uma poética pessoais, embora procurem evitar uma linguagem hermética. Em contraste, a Sala das Formas fornece uma situação social sugerida pela *disposição doméstica*. Utilizei os materiais e objetos comuns apropriados de um lugar não privado, abrindo a possibilidade de comentários participativos por parte dos visitantes que já conhecem o lugar, mas não re-conhecem o lugar, encoberto por uma camada doméstica de cortinas, orientações espaciais dos objetos e novos conjuntos. Tudo pode ser re-des-coberto através de seu novo uso e situação temporários. Mesmo as pessoas que entraram porque estavam investigando sinais de fogo no edifício, decidiram desviar de seu rumo e ficaram para fazer uma visita, tomar suco e comer bolachas.

A *domesticação* da Sala das Formas deslocou o procedimento de me apropriar das *sobras* da minha casa para a apropriação e recontextualização de objetos que se encontravam neste lugar. Surgiram, com este trabalho, outras relações possíveis aos procedimentos poéticos dentro de um espaço de apresentação. O contato com as pessoas e minha presença no lugar também mudam as relações, que não são mais entre objeto e visitante, mas entre as pessoas num espaço praticável. O lugar *domesticado* fornece um chão, uma *topografia doméstica*, onde posso fornecer um contexto social para os visitantes. Mais adiante, discuto táticas para instaurar *trocias* e *diálogo* que emergem depois deste trabalho.

No livro, *Diálogo. Comunicação e redes de convivência* (2005), David Bohm esclarece a etimologia da palavra “*diálogo*”:

Diálogo vem do grego *dialogos*. *Logos* significa “palavra” ou, em nosso caso, poderíamos dizer “significado da palavra”. E *dia* significa “através” – e não “dois”, como parece. O diálogo pode ocorrer com qualquer número de pessoas, não apenas com duas. Mesmo uma só pessoa poder ter o sentimento dialógico dentro de si, se o espírito do diálogo estiver presente.²⁶

Para Bohm, o *diálogo* atravessa as pessoas com uma corrente de significados que não existe sem o grupo, porque o *diálogo* é a “cola” que “mantém juntas as pessoas

26 BOHM, David. *Diálogo. Comunicação e redes de convivência*. São Paulo: Athena, 2005, p. 33-34. Tradução de Humberto Mariotti.

e as sociedades”.²⁷ Quando Bohm fala do “espírito de *diálogo*”, ele se refere à situação social que o *diálogo* instaura. Segundo Bohm, o *diálogo* é um jogo onde todos ganham e não há vencedor, porque ninguém tenta vencer. Não há o que defender, a opinião própria “se abre para o questionamento de pressupostos fundamentais”.²⁸ Somente assim o *diálogo* pode se desenvolver no grupo, com todos pensando juntos, ao invés de, como indivíduos, cada um defendendo seu ponto de vista. A noção de *diálogo* implica “numa participação, na qual não jogamos uns contra os outros, mas *com* cada um deles.”²⁹

A *domesticação* de um lugar que não é doméstico possibilita transformar o clima do lugar e fornecer um chão onde se pode desenvolver dispositivos, para estimular o *diálogo* entre os visitantes no espaço de apresentação. Nos objetos *reconstruídos*, a questão da comunicabilidade dos materiais, objetos e imagens comuns, foi buscada para expressar uma realidade social apropriada do contexto cotidiano, como meio para facilitar a legibilidade dos trabalhos, em contraponto ao objeto hermético e ambíguo modernista. O *diálogo* nesta pesquisa não tem uma agenda política. É algo que *sobra* do contexto como fluxo que começa no calor de sua atmosfera aconchegante, meio bagunçada, vivida. Mas, em termos de elaboração, a *topografia doméstica*, enquanto espaço que fornece um contexto para o *diálogo*, ainda estava em estado bruto.

3.6 Uma arte como-a-vida: Allan Kaprow, Arthur Danto

A experiência de *domesticar* a Sala das Formas (Projeto FPES: Espaço de Montagem)³⁰ e a *domesticação* da minha garagem – “Sistema de Trocas”, que discutiremos a seguir,³¹ potencializaram a questão da *domesticação* de um dado lugar modificando um meio de forma a repensar a relação entre o objeto, o espaço doméstico

27 Ibid, p. 34.

28 Ibid, p. 35.

29 Ibid.

30 A proposta de *domesticação* da Sala das Formas do Programa de Extensão FPES: *Espaço de Montagem* do PPGAV/IA/UFRGS, coordenado pela Prof^a Dr^a Maria Ivone dos Santos. Disponível em: < http://www6.ufrgs.br/escultura/espaco_montagem/alice.htm >. Foi discutido na página 216.

31 A *domesticação* da minha garagem/*Sistema de Trocas* será discutida em relação à *domesticação* de um espaço banal na página 240. Na *domesticação Sistema de Trocas*, os móveis e objetos de diversas peças da minha casa foram dispostos na minha garagem, no centro de Pelotas, montando *disposições* que remetem a uma cozinha, um quarto e uma sala de jantar. O trabalho foi feito durante os cinco dias antes de Natal, em 2006, e inclui a proposta de *ação pública* de convidar as crianças da vizinhança para desenhar e decorar uma árvore de Natal artificial. A proposta está vinculada ao “Tópico Especial Ações Públicas: arte e crítica” do PPGAV/IA/IFRGS, 2^o semestre de 2006, ministrada pela Prof^a Dr^a Maria Ivone dos Santos.

e o visitante consideraria também a força de minha vontade de constituir um espaço para o *diálogo* mais estreito e ativo entre obra e público, portanto, evitando propor uma relação contemplativa. Meu trabalho buscava aproximar uma reflexão sobre as práticas da arte contemporânea de às práticas da vida cotidiana. Muitas vezes tive dúvidas em relação à minha prática e poética, sendo ela tão próxima dos mesmos gestos tão ordinários do meu dia-a-dia. Meu interesse, observando acontecimentos domésticos banais, surgiu quando comecei a tirar fotos de pequenos acidentes caseiros, em 1990, sem a intenção, na época, de inserir as imagens num processo de elaboração poética ou mesmo de pensá-las em relação ao contexto da arte. Havia ali apenas uma suspeita de que algo de interessante pudesse acontecer. Mais recentemente, uma questão veio me perturbando: por que repetir o que faço em casa, sem remuneração, sem agradecimentos, um fazer que se repete infinitamente...

Uma vez, o artista norte-americano Allan Kaprow propôs a uma amiga uma ação a ser realizada por cada um, separadamente, em suas casas: “coletar a poeira embaixo de nossas camas” (*Collecting the lint under our beds*),³² que envolve uma repetição de gestos e procedimentos simples, um fazer, uma prática, mas não uma prática que *a priori* se considera um gesto ou procedimento artístico. O que torna este gesto criador? A questão de sentido é central para Kaprow e, ainda, ele sugere, em seu texto *The meaning of life* (1990),³³ que o sentido da vida esteja nas coisas mais insignificantes. Limpar a poeira é uma ação relativamente inconseqüente, um gesto muito pequeno e uma tarefa tão anti-poética, um pouco suja, e muito chata.

Os afazeres domésticos são geralmente vistos como um trabalho menosprezado. Desde 1990, refletia nos gestos da minha prática pictórica e pensava sobre os pequenos gestos, como os do cupim e da formiga, que formam grandes construções em grupo, associados aos pequenos gestos repetidos de mulheres que esfregam as roupas, ou lavam o chão em contraponto, aos “grandes gestos” pictóricos do “Homem de ação” (referi-me aqui a gestualidade no *Action Painting* e no *Expressionismo Abstrato*).

Somente com esta pesquisa, no entanto, consegui achar uma forma em que poderia aplicar estas noções sobre o gesto fora do âmbito dos modelos de arte e dos gêneros modernos. Este pensar nos pequenos gestos e um desejo de *detourner* esta noção geral de menosprezo pelo fazer doméstico foi o que me levou a usar o registro

32 KELLY, 2003, p. 240-241. Esta frase cita Kaprow e sua reflexão sobre ações artísticas que trazem significância para os atos mais corriqueiros da vida. Em Kaprow, a arte envolve atos que jogam ou brincam com a vida, mas é uma brincadeira séria. Sua concepção de arte é de uma arte *como a vida* e não *como a arte*, o que sugere, que seu conceito de “arte *como-a-vida*” não se baseia em modelos referencializados na Arte e sua História. Ele chama esta concepção de arte de “*lifelike art*” (arte *como-a-vida*): “Então a arte *como-a-vida* se joga em algum lugar dentro de e entre a atenção prestada ao processo físico e a atenção prestada à interpretação. É experiência, porém, inapalpável”. (p. 241, *Tradução nossa*).

33 KAPROW, Allan. “The meaning of life” In. KELLY, 2003, p.229-242.

fotográfico da casa como modelo para a elaboração de quase todos os trabalhos. Meus procedimentos, de modo geral, partem da experimentação, na minha casa, com os gestos mais banais possíveis insignificantes e chatos mesmo. A aparente insignificância desses gestos torna invisível sua produção de grande valor no espaço privado doméstico: “Aqui se repetem em número indefinido e em suas minuciosas variações as seqüências de gestos indispensáveis aos ritmos do agir cotidiano”.³⁴ Esta aparência de insignificância de um gesto doméstico também esconde uma potência produtiva no contexto da arte? Como este registro e o gesto doméstico podem problematizar o contexto da arte e seus espaços?

É muito importante, para o processo de criação desta pesquisa, considerar a postura de Allan Kaprow diante da arte. Ele fala da possibilidade de experimentar com aquilo que é mais insignificante. Segundo Kaprow, o que torna uma ação ou acontecimento significativo é a escolha propositada de prestar atenção³⁵. Por esta mudança de ponto de vista, pela nova *disposição* de espírito, Kaprow é capaz de repetir os atos mais corriqueiros e banais *com diferença*. Ele propõe que a arte é achada somente na vida e essa “não-arte” é um meio para procurar o sentido da vida, por isso, seu processo se desdobra na procura de sentido nas ações e gestos cotidianos que parecem insignificantes e pequenos, os atos que apresentam pequenas relações, pequenos gestos como, por exemplo, prestar atenção no ato de segurar a alça de uma xícara de chá. Os atos e objetos mais ordinários são desprovidos da supervalorização implícita na idéia de “*high art*” (arte elevada) ou de *Fine Arts* (Belas Artes).

No livro *A invenção do Cotidiano 2*, que também expressa esta propensão para valorizar as práticas banais do dia-a-dia, Luce Giard comenta sobre sua escolha de pesquisar as práticas cotidianas e sua vontade de:

desviar os olhos da “cultura erudita” e (...) aceitar como dignas de interesse, de análise e de registro aquelas práticas ordinárias consideradas insignificantes. Aprender a olhar esses modos de fazer, fugidios e modestos, que muitas vezes são o único lugar de inventividade do sujeito: invenções precárias sem nada capaz de consolidá-las, sem língua que possa articulá-las, sem reconhecimento para enaltecê-las...³⁶

Através do pensamento de Kaprow, comecei a ver meu caminho, minha tentativa de *desviar* dos modelos da arte, podendo encontrar novas referências para esta prática poética, por exemplo, enquanto limpava a poeira embaixo da cama ou em cima da estante. Este processo se torna um caminho para a arte *como-a-vida*. Kaprow comenta sobre acontecimentos diários (ou “eventos”):

34 DE CERTEAU; GIARD; MAYOL 1996, p. 205.

35 KELLY, 2003, p. 240-241.

36 DE CERTEAU; GIARD; MAYOL 1997, p. 217

Estes eventos, é claro, são em si, o sentido da vida. A medida em que a *arte-como-a-vida* (*lifelike art*) participa em sua fonte cotidiana, propositadamente com a intenção de ser *como* a vida, também se torna interpretação, portanto “sentido.” Mas não é a vida em geral que é cheia de sentido; uma abstração não pode ser “experimentada” (experimentada). Somente a vida em particular pode ser – algum aspecto tangível disto serve como representativo, por exemplo, um tomate maduro de verão.³⁷

Ficou claro que as práticas domésticas produzem sentido quando são encaradas, não de um ponto de vista geral, aéreo, do alto, mas desde um olhar com os pés no chão, observando a especificidade de cada visita, cada casa particular de mulheres, amigas e colaboradoras, por meio do olhar que filtra os aspectos de suas vidas em relação à organização dos objetos no espaço doméstico e do espaço social particular. Este trabalho engloba uma série de práticas cotidianas particulares repetidas *ad infinitum*. O que produz a significância, em meu caminho como artista, é sua multiplicação expandida no espaço, repetida e desviada do gesto doméstico, emergindo, *a priori*, de uma valorização dos pequenos gestos da vida e da *reconstrução* da minha crença no poder de se tornarem modelos de experimentação poética. Permito-me rever os gestos que inicialmente pareciam insignificantes somente porque são comuns e repetitivos bem como não-remunerados. Meu olhar focaliza na particularidade das práticas que observo durante visitas, quando não tento generalizar, possibilitando a produção de sentido, porque a *disposição* do meu olhar está aberta *a priori* à percepção da significância dos atos de cada pessoa (portanto, não é necessário distanciar a realidade ou hierarquizá-la por um julgamento de gosto ou preferência).

Experimentação para Kaprow não provém de um olhar direcionado para os modelos de atuação na arte.³⁸ Posso procurar a arte numa embalagem plástica de produtos de limpeza, por exemplo, prestando atenção em gestos, na *disposição* de objetos e nos processos da vida. Kaprow propôs uma arte como processo de experimentar com tudo que aponta para a “não-arte”, para a vida banal, e para o entorno. Pergunta Kaprow: “pode-se propor que o contexto social e o entorno da arte é mais potente, mais significativa, mais exigente da atenção do artista do que a arte em si?”³⁹

Quando comecei a elaborar as questões de apresentação pública, minha prática

37 KELLY, 2003, p. 238. (*Tradução nossa da frase: These events, of course, are themselves the meaning of life. Inasmuch as lifelike art participates in its everyday source, purposely intending to be like life.*)

38 A palavra “arte”, por vezes com A maiúsculo em Kaprow se refere a uma Arte de critérios prescritos, já definida e como arte *a priori*, para Kaprow, uma arte não-experimental, porque existem certezas sobre seu estatuto. Ver também: KAPROW, Allan. “Experimental Art” (1966) In. KELLY, 2003, p. 66-80.

39 KELLY, 2003, p. 94.

se afastou de uma poética focalizada na *reconstrução* de objetos para pensar nas relações próximas à vida doméstica, que poderiam ser experimentadas no contato entre visitante, objeto e contexto, bem como no modo de questionar os espaços da arte. A referência operativa da pesquisa se torna um gesto de *domesticar um lugar não-doméstico*, emergindo, mais tarde, o termo – *a domesticação*. Não se trata de uma apresentação de objetos isolados, mas da contextualização de um *meio* para recriar e repetir a própria vida, *reconstruí-la*, não para reproduzir a vida, mas para produzir na ordem do re-, fazer *novamente*, sem interpretar tal repetição como mesmice, percebendo a repetição como um processo orgânico, “como as ondas do mar que se repetem sem se repetir”⁴⁰.

A repetição do ato ou do gesto não o torna idêntico, mas o transforma em parte de um processo, como o acordar um dia, depois de milhares de dias de limpar o chão e jogar um pouco de detergente azulado num balde branco, e perceber que algo mudou.⁴¹ o movimento informe da espuma no balde se abre como nuvens no céu e percebo que o sublime caiu do céu para a terra. Essa repetição dos gestos domésticos foi o aspecto que fez mover o processo de *desvio do meu olhar* que se torna outro, um devir-outro. Em Gilles Deleuze, a repetição não é a repetição do mesmo, pois, é produzida por uma diferença, é uma repetição produtiva. Refazer um gesto, também pode ser um ato produtivo de reinventar o cotidiano, emprestando a frase de De Certeau. Talvez não seja o objeto ou o ato em si que muda, mas a *disposição* da pessoa que age que muda.⁴² Mesmo que o gesto ou técnica não mude, movimenta um devir em mim, que *sobra* um dia, como uma pilha que acumula e cai, transformando o contexto do meu olhar, reordenado pela desordem. Ou movimentando em mim o desejo de recontextualizar o gesto, aproximando minha produção poética dos gestos da minha vida e aos dos outros. Caminhos múltiplos surgem do mesmo gesto, do mesmo fazer, da mesma pilha de roupa suja, e, meia após meia, produz uma poética como *sobra* daquilo que tantas vezes se repetiu, *sobra* dos objetos que tantas vezes usei e arrumei e cuidei, guardei.

Outra fonte de reflexão sobre a questão do contexto em relação à arte próxima do

40 WOLS. apud. READ, Herbert. *História da pintura moderna*. Londres: Thames & Hudson, 1974, p. 252. A frase “as pequenas ondas que se repetem sem se repetir” se refere ao poema do pintor alemão Wols (Alfred Otto Wolfgang Schulze): “Em Cassis, as pedras, os peixes / os rochedos vistos sob a lente / o sal do mar e o céu / fizeram-me esquecer a importância humana / convidaram-me a voltar as costas / ao caos de nossos procedimentos / mostraram-me a eternidade nas pequenas ondas do cais que se repetem sem se repetir”.

41 Esta reflexão se referencia na discussão em Gilles Deleuze de “a repetição para si mesma”: “O paradoxo da repetição não está no fato de que não se pode falar em repetição a não ser pela diferença ou mudança que ela introduz no espírito que a contempla? A não ser por uma diferença que o espírito *transvasa* à repetição?”. DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução Luiz Orlandi; Roberto Machado. Rio de Janeiro, 1988, p. 127-128.

42 Ibid.

cotidiano é a noção de um “eu” coletivo, desenvolvida no texto *Expressões Simbólicas e o Eu*⁴³ (*Symbolic Expressions and the Self*), do crítico e filósofo norte-americano Arthur Danto. Ele discute como as formas de apresentação da fotografia contemporânea dos anos 80, em Jeff Wall e Sherrie Levine, afetam nossa habilidade de distinguir o documento fotográfico da realidade cotidiana banal, apresentada como outras formas de fotografia, pertencentes a outros contextos culturais. Desde os anos 60, um foco da reflexão crítica em Danto tenta distinguir o que parece pertencer ao cotidiano daquilo que pertence ao contexto de arte. Danto vê na *forma de apresentação e display*⁴⁴ de objetos ou imagens banais a capacidade do objeto comum, ainda em contigüidade parcial com o mundo que ele indica, acrescentar sentido ao mundo porque “traz para este mundo um outro mundo através de alguma coisa que [...] o incorpora”.⁴⁵

Esta reflexão de Danto me leva a pensar meu trabalho com o *display* e a *incorporação de imagens banais domésticas* como um pequeno recorte do mundo que se torna presente em outro lugar, pois, segundo Danto, o objeto ou imagem banal, na obra, contém um fragmento do mundo e “é um símbolo porque é *somente* um fragmento que permanece encapsulado num mundo sobre o qual testemunha criticamente”.⁴⁶ A *domesticação* é uma *forma de apresentação e display* que permite ao visitante experimentar os objetos do mundo cotidiano, que ele conhece, postos num outro mundo artificialmente *domesticado*. Paradoxalmente, este continua incorporado no primeiro, mas, somente como *fragmento*.⁴⁷ Se for um fragmento do mundo, a *domesticação* é algo incompleto que apela para uma relação ou interação com o visitante, talvez não como sugira Danto, necessitando uma “interpretação”, mas fazendo emergir alguma troca ou espécie de conversação. Talvez a *domesticação* de um lugar instaure um *diálogo* interno, onde o visitante revê um aspecto particular de seu próprio mundo doméstico, uma possível relação com as casas onde vivem, gerando uma oscilação entre o mundo cotidiano de cada um e o *mundo reconstruído da domesticação*.

O uso do objeto ou de imagem banal na obra, segundo Danto, faz parte do modo com que a obra se expressa simbolicamente.⁴⁸ As *formas de apresentação e display* também podem indicar e distinguir sua *intenção* artística. Em meu trabalho,

43 “Symbolic Expressions and the Self e o Eu” In. DANTO, Arthur. *Beyond the Brillo Box. The visual arts in post-historical perspective*. Berkeley: UCLA Press, 1998, p. 55-71. Para uma versão em francês do mesmo texto, ver também: *Après la Fin de L'art*. Paris: Éditions du Seuil, 1996.

44 Sobre a questão de apresentação em relação à “arte que não parece com arte”, ver também: FERVENZA, Hélio, “Considerações da arte que não se parece com arte” Disponível em: < <http://www.concinnitas.uerj.br/resumos8/fervenza.pdf> > Acesso em 3 maio de 2007.

45 DANTO, 1992, p. 59. (*Tradução nossa*).

46 Ibid.

47 Ibid.

48 Ibid, p. 65.

não é o *contexto de apresentação* e o modo de *display*, que fornecem um acréscimo de sentido ao objeto, além daquele sentido comum que teria em sua função e uso ordinários. Não são os procedimentos de *disposição* e *display* desta pesquisa que recontextualizam objetos banais que *não são necessariamente domésticos*?

Na *domesticação da Sala das Formas*, IA, Pelotas, 2006, por um lado, a *disposição* transforma o sentido de dois pedaços de esponja suja que foram reconfigurados de modo a aparentar serem um sofá, numa sala de visita, e por outro, a *forma de apresentação* e *display* – a *domesticação* do entorno – reforça tal idéia.⁴⁹ A percepção de que aquilo é um sofá é quase automática – como se realmente se tratasse de um objeto doméstico. As esponjas são *apresentadas* a partir de *modelos de disposição* que provêm da realidade doméstica banal: a documentação banal de casas reais que visitei e utilizei como um tipo de representação gráfica para o *display doméstico*. A *disposição* do sofá pertence aos códigos culturais de um “eu” coletivo, usando o termo em Danto, referente aos códigos internalizados por uma comunidade, que permitem às pessoas apreenderem a significação simbólica de uma obra, cujo código deve ser acessível a certa audiência específica.⁵⁰ O *display* do sofá lança mão dos códigos culturais que são legíveis na medida em que certo membro da cultura tenha “internalizado os códigos”.⁵¹

A referencialização em objetos, imagens e *modelos banais domésticos*, desta poética, parecem reforçar sua potência expressiva mais do que modelos da arte moderna, que tendem para uma linguagem abstrata, individualista, hermética, silenciosa, formalmente pura, autônoma e auto-referencial (ou seja, uma obra elaborada segundo os modelos do modernismo Greenbergiano). O acesso aos códigos mais banais permite fornecer um contexto em comum, potencializando a apreensão de significados, que serve de base para o *diálogo* entre membros de comunidades diferentes com códigos e contextos culturais diversos, na medida em que a *domesticação* fornece uma terra familiar para o encontro. Gosto de pensar nas operações de *domesticar um espaço não-doméstico* como modos de fazer um recorte cultural capaz de potencializar este espaço em comum, abrindo espaços e fazendo o visitante “sentir-se em casa”, mesmo que esteja num contexto da arte – numa galeria que mantém seus limites institucionais e implica outras formas de comportamento social diferente das de uma casa.

49 Esta *disposição* de esponjas sujas como sofá foi discutida anteriormente em relação à questão de sujeira, e a atmosfera inóspita, ver: fig. 160, p.223.

50 DANTO 1992, p. 68, 70.

51 Ibid,, p.68.

3.6.1 Domesticando minha garagem: “Sistema de Trocas”

Talvez a *domesticação* não se garanta *como arte* toda vez que seja apresentada a cada pessoa, por haver uma tipologia reconhecida como objeto de arte *a priori*. Hoje, se um objeto banal pertence claramente a um contexto designado de arte, pode instaurar, um *diálogo* relevante ou funcionar como expressão simbólica do mundo. *Sistema de trocas* (2006) foi uma ação pública em que experimentei com a *domesticação* de um lugar não associado ao contexto de arte, trata-se da *domesticação* da garagem de minha casa, na rua do Calçadão no centro de Pelotas. Neste trabalho, desloquei objetos úteis das peças da minha casa, bem como objetos quebrados à espera de concerto na garagem. Por exemplo, uma cama quebrada se incorpora na *disposição* de um quarto, onde há uma escrivaninha empilhada de papéis, ao lado de uma cadeira sem costas; há plantas quase secas na prateleira da parede, indicando a bagunça de uma casa disfuncional (fig. 164).

A *domesticação da minha garagem*, *Sistema de Trocas* também envolve a ação pública de convidar as crianças da vizinhança para decorar uma árvore de Natal artificial, desenhando sobre borboletas de papel Paraná. Este trabalho não foi anunciado como uma proposta de arte, em meu convite às crianças, para visitar minha



Figura 164

casa e decorar uma árvore de Natal. Estava interessada em experimentar como não somente um objeto banal posto em obra põe dúvida o estatuto da arte, mas também experimentar as possibilidades de arte de um espaço não-prescrito como artístico.

Nesta *domesticação*, o espaço em si pode ser chamado de banal, estando em estreita contigüidade com o fluxo cotidiano entre casa privada e rua pública, separados fisicamente pelo portão de ferro vazado. A garagem não fornece índices claros de pertencer ao contexto de arte, como o espaço de exposição⁵² de uma galeria. Por outro lado, o *diálogo* e trocas culturais que podem se instaurar emergem na atividade de desenhar, e colocam em dúvida tal *disposição doméstica estranha* dentro de uma garagem, onde todas as atividades poderiam ser vistas da rua através do portão. Os objetos apresentados dão a idéia de um espaço privado doméstico, mas também se *desviam* em sua *forma de apresentação*, porque esta *disposição* os desloca levemente de seu lugar habitual na casa, para o espaço de apresentação – a garagem. Normalmente aí haveria um carro e não uma mesa, quatro cadeiras, uma televisão e árvore de Natal, tudo exposto ao olhar dos pedestres a caminho do centro, para fazer suas compras de Natal.



Figura 165

Outra consequência desse trabalho é o deslocamento dos procedimentos de *disposição* para o plano de fundo. A atividade de desenhar se tornou o centro de atenção, colocando a *domesticação* ambiental em relevo, como fundo da interação divertida de desenhar e tomar um lanche junto com as crianças (fig. 165). Se a *domesticação da minha garagem* realizar sua

função *de arte*, talvez não seja necessário que o nome arte seja evocado. O importante é a capacidade da proposta de fornecer um contexto, acrescentando uma experiência ao mundo em que se vive, através de trocas comunicativas no espaço privado, ao invés de na calçada onde se vive a vida comunitariamente.

⁵² Sobre a distinção entre espaço de apresentação e espaço de exposição, ver também: FERVENZA, Hélio. "Formas de Apresentação: da exposição à auto-apresentação como arte – Notas introdutórias." Disponível em: <http://www.anpap.org.br/2007/2007/artigos/140.pdf> > Acesso em 06 set. 2007.

3.7 *A imagem de um contexto cotidiano banal*

A utilização de imagens do cotidiano banal, bem como o valor banal do objeto em si apresentado em galerias, nas *domesticações* da Galeria de Arte Loíde Schwambach da FUNDARTE, Montenegro (2008) e da Galeria de Arte Espaço IDEA da FURG, Rio Grande (2007), se relaciona aos aspectos da fotografia contemporânea assinalados pela historiadora, crítica de arte e Mestre de Conferências, na Université Paris-VIII, Dominique Baqué em seu livro, *Photographie Plasticienne, L'Extrême Contemporain*, (2004), onde a autora vê o banal como uma estratégia – uma forma de resistência da imagem espetacular, fazendo parte de uma tendência geral da de-sublimação da arte. Um exemplo dessa tendência seria as imagens de *Désordres* (1988), de Jean-Louis Garnell, mostrando uma sala em desordem com sinais de uso dos objetos, espalhados pelo chão da sala, resultado de uma noitada, quando o morador do apartamento (cuja corpo aparece na imagem da cintura para baixo) recebia visitantes que deixaram pilhas de livros, algumas garrafas, copos, restos de um lanche e tecidos amassados no sofá. A imagem banal no contexto de arte, para Baqué, sugere a restauração de uma “experiência” invalidada pela sociedade de espetáculo⁵³.

Mas Baqué não comenta sobre a escala de apresentação dessa série de imagens de Garnell que não é comum, e por vezes, é espetacular. As dimensões menores de suas impressões aparecem em *Désordre #2*, 1987, 54 x 69 cm⁵⁴ (Cprint), o que indica certa incoerência em relação ao contexto social, banal, íntimo e privado dado pelas imagens. Há ainda o aspecto de impressão em série de boa qualidade gráfica (Cprint), em contraste com meu trabalho, onde são utilizados materiais precários na impressão das imagens, como, por exemplo, a impressão a jato em PC sobre papéis rasgados de cadernos velhos, ou em forma de adesivo.

Em meu trabalho, a imagem fotográfica sempre se apresenta em pequena escala inserida em objetos úteis, ou simplesmente como uma foto padrão 10 x 15 cm, revelada para uso doméstico pessoal, ou na forma de adesivos ainda menores. A escala parece ser ligada à identificação das pessoas com estas imagens, aceitas como documentos da realidade doméstica sem questionar a fidelidade do registro, talvez por estas imagens pequenas não pretenderem expressar algo mais elevado do que a vida cotidiana, mas simplesmente registrarem pequenos momentos vividos. Mostrando

53 BAQUÉ, 2004, p. 23.

54 A imagem de Garnell é disponível em: < http://images.google.com.br/imgres?imgurl=http://arts-plastiques.scola.ac-paris.fr/images/garnell.jpeg&imgrefurl=http://arts-plastiques.scola.ac-paris.fr/propositionoeuvr1.htm&usq=__G-wmlBIVkJ2LO2G8Vhmfd2-hcl0=&h=345&w=446&sz=60&hl=pt-BR&start=1&tbnid=ceDXbgaydyrWFM:&tbnh=98&tbnw=127&prev=/images%3Fq%3DJean-Louis%2BGarnell%2BDésordres%26gbv%3D2%26hl%3Dpt-BR > Acesso em: 3 dez. 2008.

apenas o entorno, e fotos-com-padrão-doméstico (i.é., 10 x 15) são apresentadas numa pilha bagunçada, em cima da toalha de uma mesa de cozinha doméstica, sem uma ordem hierárquica que denote uma escala de valores.

3.7.1 *Inserções de documentos e objetos no contexto doméstico*

Nas *domesticações de galerias*, os documentos das casas de colaboradoras são recontextualizados no ambiente por meio da colagem de adesivos em papel couché em objetos. Uma foto de louças secando numa pia é inserida num relógio disposto perto da pia, na *domesticação Fazendo Sala: anotações e reconstruções domésticas* (2008), da Galeria de Arte Loíde Schwambach, da FUNDARTE, em Montenegro (fig. 166). Essa imagem banal se *desvia* do tipo de imagem que normalmente seria considerada adequada para decorar a face de um relógio doméstico, além de complicar a leitura da hora. Inserir imagens em objetos domésticos é uma operação com o objetivo de instaurar uma troca visual orgânica, como um *diálogo*, entre imagens e objetos apresentados, bem como entre contextos domésticos presentes e ausentes.



Figura 166



Figura 167

A inserção da foto de louças é uma tática para indicar a presença de uma cozinha que não está presente no espaço de apresentação, onde uma quantidade de outros índices – alimentos, utensílios, objetos, imagens – é integrada em conjuntos, formando as partes do corpo ambiental doméstico (fig. 167).

Usamos a tática de montagem *bricoleur* para sugerir a cozinha. A base da pia é feita de caixas de sabonete emprestadas do depósito institucional. Cortinas xadrez são penduradas ao redor de um pedaço de eucatex que, por sua vez, foi coberto com folha de alumínio servindo de balcão de pia. Adicionamos na parede uma caixa de sapatos pintada com tinta rosa metálica, para acondicionar chás e o relógio (fig. 167), e levamos também utensílios, bolachas, formas de assar, toalhas, etc, além da *reconstrução Porta-papel Toalha – Easy off*. Tantos detalhes em somente um canto apontam para algo em outro lugar, (talvez para sua casa!).

Comecei a me aperceber que a tática de inserção estava se aproximando da prática doméstica de acumular. Aos poucos, invisivelmente, mais e mais objetos e detalhes acrescentavam-se a cada *domesticação*, formando um corpo orgânico ambiental sem limite. Isto pôde acontecer porque os conjuntos de *domesticações* não são fixos. Nas casas que visitei, e na minha própria, observei que sempre há espaço



Figura 168

para adicionar mais uma coisa, uma compra, um presente, um desejo, uma memória. O truque é formular a *disposição* que faz o objeto ou detalhe se transformar em parte integrante de processos e atividades, fazendo sumir a quantidade em espaços e cantos que não atrapalham a vida. Até os produtos necessários para a limpeza parecem constituir um excesso de coisas e detalhes para ordenar – produto dentro de caixa, dentro de armário, dentro de casa – uma coisa dentro da outra.

De modo semelhante, adesivos com imagens da documentação fotográfica de casas foram inseridos sobre os rótulos de embalagens de produtos de limpeza, uma imagem recortada e colada sobre a outra (fig. 168). Estas inserções criam fluxos, movimentos, ritmos e trocas em níveis diversos, vibrando entre as partes do corpo e o entorno,⁵⁵ sendo que as mesmas imagens podem reaparecer em outro lugar da *domesticação*. Essas imagens também constituem trocas orgânicas entre o presente e o ausente; alternâncias entre imagem, objeto e texto; entre ordem e desordem. As imagens podem se remeter a transformações da matéria orgânica, como a imagem

55 Refere-se à noção de “corpo vibrátil” em Suely Rolnik, discutido no texto, “Fale com ele ou como tratar o corpo vibrátil em coma” (2003). Disponível em: < www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/.../falecomele.pdf > Acesso em: 3 jan. 2009.

de luz refletida na madeira, inserida no rótulo de um produto para polir móveis de madeira (na fig. 168, o rótulo à direita na figura). A palavra “fofa” aparece no rótulo do amaciante de roupas ao lado de uma foto de sapatos dispostos em uma prateleira. Outros detalhes no ambiente são sinais de cuidado doméstico, sinais de calor como tons de rosa, índices de coisas fofas e de carinho, como o cheiro de marcela sobre a mesa da sala, perfumando o recinto... e o dos sabonetes nas caixas que usei para *bricolar*⁵⁶ o balcão de pia da cozinha.

3.7.2 *Inserir até o corpo se transforma em entrópico*

O *Merzbau* de Hannover (1921-1938), do artista alemão moderno Kurt Schwitters é uma acumulação de objetos e detritos urbanos que nunca parou de crescer até Schwitters ser forçado a abandonar sua casa, destruída pelos nazistas em 1943, devido a sua postura contra o fascismo. Até 1938, Schwitters elaborava sua obra-em-processo que cobriu a estrutura arquitetônica de sua casa, transformada pela efervescência orgânica, e, por vezes, bagunçada de objetos. A profusão de detalhes inseridos nos espaços que ele construiu, nas diversas peças de sua própria casa – cantos, grutas, nichos – mais tarde ele integrou visualmente com uma camada branca de gesso e cola que cobria a estrutura.⁵⁷ O *Merzbau* de Hannover indica uma vontade operativa de sempre adicionar mais e a tudo incluir: achar mais uma coisa, mais uma imagem para ordenar, em mais um espaço, construído para inserir mais objetos. Em minha poética, uma tendência semelhante se desdobra, não somente pela quantidade de objetos incorporados nas *disposições*, mas pela quantidade de detalhes inseridos em outros objetos que, por vezes, se neutralizam visualmente e desapareçam, quando certa quantidade de objetos é acumulada.

Como o processo formativo do *Merzbau*, o ordenamento de objetos e detalhes numa casa, e nas *disposições*, parece inacabável. O cuidado com o detalhe é um conhecimento particular adquirido pela lida doméstica diária que multiplica os gestos, e permite desenvolver a capacidade de lembrar e atentar para o detalhe: a leitura dos rótulos de embalagens; o lugar das chaves embaixo da lista telefônica; o momento certo para desligar o leite. Não há nada de espetacular nisso, uma vez que o detalhe some, é ignorado ou menosprezado. Uma pequena parte se ordena cuidadosamente e desaparece no conjunto, diferente do fragmento – que apela

56 Esta *domesticação* também utiliza a tática de *bricolagem* de aproveitamento dos materiais e objetos encontrados no entorno e tomados por empréstimo da FUNDARTE, Montenegro, RS, como as caixas de sabonete.

57 Sobre o *Merzbau* de Schwitters, ver também: FERVENZA, Hélio. “Formas da Apresentação: da exposição à auto-apresentação como arte – Notas introdutórias.” Disponível em: <<http://www.anpap.org.br/2007/2007/artigos/140.pdf>>. Acesso em: 3 set. 2007.

para ser notado. Ninguém o percebe - só quem cuida a casa: o imã na geladeira segurando uma conta ainda não paga; a poeira em cima do marco da porta; o *spray* de mata-inseto posto no canto perto do quarto deixado por Loíde à *disposição* para uso noturno. Observei tais índices de cuidado com o lar revelados pelas *disposições* em casas visitadas e em sua documentação, os quais usei mais tarde como *modelos* para a *domesticação* da galeria em Montenegro, RS.

Quando há muitas coisas para serem inseridas na casa, onde pô-las? Como fazer a acumulação desaparecer? Cada casa tem um canto para guardar a bagunça, o “soca tudo”. Observei tais espaços num armário e na oficina na casa de Loíde. Combinei as *disposições* para o *display* com este “canto soca tudo” e o apresentei contra a coluna branca na Galeria de Arte Loíde Schwambach, em Montenegro (fig.169). Nas caixas empilhadas, ordenei embalagens de limpeza com inserções fotográficas nos rótulos (fig.168, p.245), sapatos, álbuns de



Figura 169

casamentos,⁵⁸ com inserções de fotocópias de casamentos dos últimos 30 anos, bem como pilhas de materiais que *sobraram* da montagem da mesma *domesticação*. As *reconstruções* de álbuns de casamento, feitos de fotocópias de cerimônias, em caixas de papelão e tule cor de rosa de um mosquito, parecem ter falhado em relação a minha proposta de instaurar uma relação tátil. Os álbuns foram ignorados pelos visitantes da galeria *domesticada*. Talvez parecessem ser pormenores sem mérito, nada de notável. Fechados e empilhados na caixa do meio da pilha de caixas, os álbuns de casamento desaparecem como *sobras* inúteis ou objetos esquecidos.

No outro lado da coluna branca, a documentação fotográfica de casas também foi inserida em ímãs de geladeira (adquiridos em farmácias com os fornecedores de botijões de gás). As imagens foram inseridas em adesivos e coladas sobre as imagens e marcas pré-existentes, nos ímãs e, depois, foram apresentadas na frente da coluna branca segurando os desenhos de crianças na “coluna-geladeira”, como habitualmente desenhos infantis são fixados na geladeira de casa. Como o processo formativo do *Merzbau*, o processo detalhado de guardar e ordenar objetos nas superfícies domésticas parece inacabável.

Em meu trabalho, há pequenos cantos de acumulação, não uma grande massa de objetos incorporados como no *Merzbau*. Essa obra me fascina pela acumulação de matéria na própria casa, até o ponto de impossibilitar a funcionalidade de pelo menos seis peças da casa. Por que tanta acumulação de detritos urbanos *na própria casa* que se tornou o contexto de sua arte? A professora de Arquitetura norte-americana Elizabeth Burns Gamard discute o *Merzbau* em seu livro, *Kurt Schwitters' Merzbau. The Cathedral of Erotic Misery*, e enfatiza que seu trabalho artístico é visto como um processo, um meio e não um fim para a transformação. Os objetivos são complexos: de um lado, reivindica a autonomia da arte, e de outro, desenvolve uma poética de metamorfose processual, onde, gradativamente, ao longo de muitos anos, ele começa incorporar detritos urbanos (*abfall*), resíduos da cultura moderna. Ele os limpa e purificada antes de os recontextualizar⁵⁹ no *Merzbau*, passando os detritos achados na rua pelo seu processo de formação singular (*formung* e *entformung*), que “resgata o material *literal*, mas seu *contexto* é resgatado também.”⁶⁰ A noção de “resgate” ou “redenção” se refere a suas crenças no poder libertador da arte em “redimir a

58 Estes álbuns remetem às pilhas de álbuns que encontrei na casa de Loíde. Seu marido é fotógrafo profissional em Montenegro que, durante pelo menos 25 anos, acumulava, guardava, e cuidava em caixa de arquivos da documentação fotográfica de casamentos que os noivos nunca foram buscar.

59 O conceito de *Entformung* é descrito por Burns Gamard como “o fazer uma arte nova dos restos (sobras, resíduos) de uma cultura anterior”. Crítica a interpretação deste processo como “nostalgia”. BURNS GAMARD, 2000, p. 26.

60 BURNS GAMARD, Elizabeth. *Kurt Schwitters' Merzbau. The Cathedral of erotic misery*. New York: Princeton Architectural Press, 2000, p. 28. (*Tradução nossa*. A palavra em inglês “redeem” é traduzida como “resgatar”, mas também poderia ser “redimir”).

sociedade em virtude de sua atividade de revelação”, noção de base romântica. Um processo que, através da recontextualização dos detritos da cultura, ele, ao mesmo tempo, “mantém [preserva] e afirma o futuro”.⁶¹

O *Merzbau* em Hannover é uma forma orgânica, mas não é mais uma casa; remodela sua própria casa em subdivisões – grutas, espaços internos, cavernas, cantos com assemblagens de estruturas escultóricas, colunas, quadros e desenho – espaços que poucas pessoas visitaram. Ele usa as técnicas de colagem e assemblagem.

As *domesticações* podem ser vistas também como assemblagens, mas o todo não é juntado por uma fixação permanente,⁶² os objetos são simplesmente *dispostos* – aproximados por procedimentos de atar junto, segurar junto.⁶³ Ou ainda inserir um objeto ou imagem dentro do outro, indicando uma montagem mais rápida com uma duração existencial efêmera, onde as *disposições* de objetos mantêm sua forma temporariamente durante a apresentação e fornecem um contexto para trocas entre os visitantes e, enquanto comem ou conversam.

A expansividade acumulativa do *Merzbau* parece ser uma consequência da “expansividade de sua abordagem” e sua afinidade com o conceito Expressionista Alemão de “*Gesamtkunstwerk*” que “incorpora múltiplos gêneros e técnicas”.⁶⁴

Minha meta é a obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*), que combina todos os ramos da arte em uma obra artística. [...] Primeiro eu combinei categorias individuais de arte. [...] Tenho dirigido pregos em quadros para produzir um relevo plástico distinto da qualidade pictórica das pinturas. Fiz isso para apagar as fronteiras entre as artes.⁶⁵

Sem querer reduzir a complexidade de sua obra, sugiro que este apagamento de limites – de uma arte que combina todo tipo de detrito e combina gêneros artísticos – relaciona-se também ao processo de integrar classificações de objetos diversos numa (des)-ordem do todo, uma forma orgânica complexa e ambiental. O *Merzbau*

61 BURNS GAMARD, 2000, p. 27.

62 A assemblagem de todo o ambiente não tem uma fixação permanente, mas existem objetos elaborados que se incorporam no todo. Estes por vezes são colagens de folhas ou de massa de papel, como as cortinas de papel e os enquadramentos moldados em formas de assar, *Formas para assar o quadro* (2008), dispostos no espaço em cima de um sofá na *domesticação* da galeria de FUNDARTE.

63 “Segurar junto” se refere ao procedimento de por papéis em molduras com vidro sem cola. Os “enquadramentos”(2006-07) de lixo doméstico não foram colados, pois o conjunto é mantido junto como quadro somente pelo enquadramento da moldura com vidro. Abrindo a moldura, a *disposição* pictórica dos papéis segurados será destruída.

64 BURNS GAMARD, 2000, p. 20.

65 SCHWITTERS apud BURNS GAMARD, 2000, p. 25.

crece e muda ao poucos, lentamente, como uma forma de vida, não como uma *disposição* mecânica, mas exibe um maior grau de desordem interna. Enquanto, em meu trabalho, os sinais de entropia são mais pontuais, mas com uma dialética de ordem e desordem, um vai e vem, criando ritmos e oscilações. Mais tardiamente, no *Merzbau* de Hannover, um tom mais claro unifica as formas como uma massa de voltas e relevos, parte do processo de construção/colagem que cobre estruturas anteriores por sobreposição. Esta mutabilidade enfatiza o processo *como meio de transformação*, e não como fim – aspecto também implícito na temporalidade de construção lenta, sobre a qual Schwitters comentou, em relação à estrutura de uma coluna central: “a forma evoluiu cada vez mais rigorosamente, paralelamente ao meu próprio desenvolvimento intelectual”.⁶⁶ Com o tempo, as referências de muitos objetos desaparecem na massa do *Merzbau*.

Em meu trabalho, além da inclusão de cada vez mais detalhes e objetos, também são inseridas mais imagens em cada *domesticação*, como na superfície das cortinas (fig. 170). A inserção de objetos, imagens e anotações no contexto pode, pela acumulação, os tornar um quase “fundo”,⁶⁷ ou colocá-las em baixo. As cortinas constituem um objeto acabado ou meio provisório para criar um lugar íntimo para a interação pessoal?

As imagens das cortinas foram impressas nas folhas de cadernos cheios de anotações, colados para formar o tecido da cortina. Inicialmente, tive a expectativa de que as pessoas lessem os textos escritos e olhassem as fotos. Mas, de fato, isto não ocorreu. As imagens e palavras se incorporam como tecido das cortinas

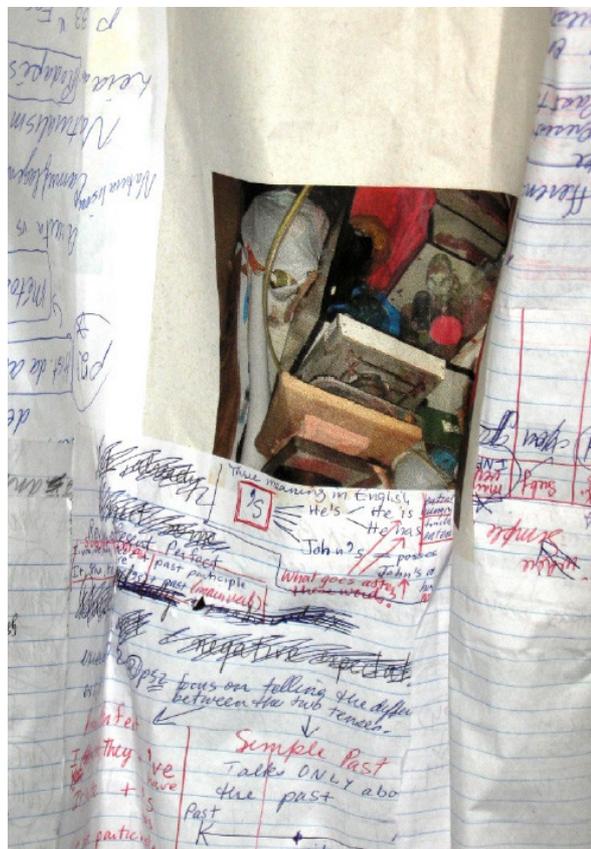


Figura 170

66 Estou reduzindo aqui uma discussão possível sobre as razões desta visualidade mais unificada do *Merzbau* pelo tom claro. Em termos da duração prolongada do processo de elaboração de cada parte do *Merzbau* pode-se ler comentário que ele faz no texto, *Kathedrale de La Misere érotique*. K d e E : *Kathedrale des erotischen Elends* (1931), onde o artista comenta sobre a coluna que levou sete anos para desenvolver. Ver também DACHY, Marc. *Kurt Schwitters. Merz. Escritos*. Paris: Éditions Gérard Levovici, 1990, p.177.

67 A palavra “fundo”, talvez, não seja o termo mais adequado para a relação que quero instaurar, pois conota certa hierarquia de *atrás* ou de *menos importante*.

como uma estampa. A qualidade de imagem isolada desaparece na quantidade de informação, tornando-se ilegível, amassada nas dobras do papel.

Contudo, comecei a entender que esta *neutralização informacional* das imagens poderia ter uma conseqüência positiva. Pois, recontextualizados nas cortinas, os documentos impressos são transformados em seu padrão decorativo, e não possuem mais função de documento de valor informacional. A inserção de imagens aumenta a cada apresentação, apontando para uma acumulação informativa inassimilável nos detalhes das cortinas. Essas apresentam imagens relativamente pequenas, misturadas



Figura 171

com textos parciais escritos à mão em toda sua superfície. O cotidiano também apresenta um excesso de imagens que povoa o espaço social, deslocando o tempo de interação pessoal, para a passividade de recepção informativa espetacular que suspende o tempo das trocas, interrompe conversações, inibe assimilar e escutar.

As cortinas são parte de um conjunto contextual, atrás das pessoas que podem se tornar agentes de atividades que são *como-a-vida* mas deslocam a vida para outro lugar. É um tipo de *casa-modelo* que põe as pessoas em cena para tornar presentes suas práticas domésticas num

lugar que não é a casa onde mora? A *domesticação* abre a porta que não existiu antes na galeria, um espaço para experimentar relações diversas *dentro de e neste espaço íntimo que parece privado* (fig. 171). Mas este se é uma cortina, está dentro de uma casa e no espaço público? As cortinas penduram no limite da relação social em desvio: oscilam no espaço praticável entre o espaço público (ou semi-público), *dentro e fora* da galeria, e um *espaço privado reconstruído*. Quem entra neste espaço está *dentro ou fora* de casa... e dentro de uma galeria? Ao invés dos objetos serem *dispostos diante do seu corpo*, uma exposição de pinturas, que pressupõe um corpo-olhar *diante do* objeto destacado, a *domesticação* de imagens e objetos, como as cortinas, se torna *índice das práticas domésticas* que coexistem com a galeria. As cortinas fecham ou abrem a casa? Abrem a cena que envolve o corpo no ar?

Esta tendência para *neutralizar*, ou talvez, *bagunçar* o valor informacional dos documentos das casas pode ser vista como sinal do entrópico. Na cortina (fig.172 próxima página), a desordem emerge da complexidade visual por: sobreposições de imagens impressas sobre as anotações; sobreposições da colagem; inversões de sentido de leitura; interferência das dobras e panejamento do papel; e pelas



Figura 172

transparências das folhas contra a luz que mistura imagem e texto, frente e verso do papel. A cortina talvez não se torne um “fundo”, mas fundição, fusão de imagem e texto e matéria, cortina e janela fundidas como superfície rítmica tridimensional, onde a imagem única se confunde na multiplicidade. A cortina balança entre a ordem interna da bagunça (pois, também é feita de *sobras*, meio gastas), e a ordem externa de um lar, aparentemente, fofo e bonitinho.

A superfície plana da cortina se torna corpo tridimensional. Associei seu processo de formação, inicialmente, aos procedimentos do *Process Art*, como os *Feltros*,⁶⁸ de Robert Morris, pois quando o papel das cortinas é reaproveitado, muda de forma em cada apresentação. Mas, as cortinas não são formadas pelos acasos da queda. São construídas a partir de um processo de colagem repetida de papéis, um depois do outro. Depois, o tecido-papel é pendurado e, por vezes, cada dobra é fixada na parede com grampos ou fita adesiva. Posteriormente, o papel é cuidadosamente arredondado e moldado ao redor do meu braço com a mão para *afogar* as dobras do papel, (que não é tão maleável quanto tecido de cortinas convencional). A moldagem *reconstrói* a aparência de uma cortina, especificamente, aquela que vi no quarto de Loíde, cujas práticas domésticas serviram de *modelo* para a *domesticação* da Galeria de Arte Loíde Schwambach. Entretanto, a cortina não é somente aparência, de fato, funciona como tal. Ao menos, *parece* separar uma casa do fluxo público, fornecendo uma atmosfera de privacidade, contudo, não está numa casa.

No livro, *A Fotografia Contemporânea*, o historiador de fotografia francês Michel Poivert fala de outro conceito de *neutralidade* do documento fotográfico, na arte contemporânea, segundo o qual o artista recusa os modelos modernos do documento como arte, por recusar o modelo moderno de distanciamento objetivo, que Poivert vê como: O neutro como distância exata entre o recuo do artista e a implicação do autor. O artista-fotógrafo ainda reivindica um “documentarismo de autor”⁶⁹ mas não garante objetividade, e nem a expressividade (outro modelo de autoridade da imagem como arte). A tática da fotografia contemporânea é ficar no meio – neutro – sem se afirmar como testemunho ou expressão.

Os documentos que incorporo nas *domesticações* são colaborativos e não reivindicam autoria, nem ser a fotografia vista como arte. Sua *neutralidade* talvez esteja na falta de distanciamento da tomada, considerando que a documentação parte de uma relação íntima da visita na casa de uma colaboradora. Mas há uma expressividade em particular, nesta pesquisa, se a individualidade do olhar se perde na multiplicidade da acumulação de imagens apresentadas como uma pilha ou cortina? Embora mostrem algumas particularidades da organização da casa, também

68 Discutimos os *Feltros* de Morris na página 117.

69 POIVERT, 2002, p. 157.



Figura 173

remetem a padrões culturais. Ao olhar estas fotos banais espalhadas na mesa da cozinha, as pessoas se identificam com as práticas que têm em comum, que indica certa expressividade coletiva.

A inserção em objetos domésticos nem sempre é feita a partir do registro da visita. Este calendário foi elaborado com um registro da cortina feita de PVC preto da *domesticação* da sala de aula, Ateliê da Pós, no Instituto de Artes da UFRGS em 2007 (fig. 173). A imagem mostra a tática de usar um laço de PVC, para “afogar” o lugar e o tornar mais aconchegante visualmente. Este modo de inserir brinca com padrões culturais e seus modos de ordenar uma casa bonitinha. Surgem outras inserções que *detournam* outros *objetos domésticos* em imagens, como calendários, a geladeira, um relógio, um jogo americano, uma toalha de mesa.

É difícil utilizar o termo “inserção” sem aludir ao trabalho inaugural do artista brasileiro Cildo Meirelles, *Inserções em Circuitos Ideológicos* (1970), em que o artista se apropria de um objeto (uma garrafa de refrigerante) para inserir nele sua intervenção textual. Este ato recontextualizou o próprio circuito de distribuição comercial da mercadoria e o apropriou como modo de circular e “distribuir” sua proposta de arte e ação social crítica. Ao assumir a autoridade do próprio gesto, ele toma este circuito

como contexto móvel para sua ação artística. Como tal, desvia o circuito de seu contexto mercadológico e, em consequência, re-designa a função convencional do objeto (garrafa) como veículo de um processo artístico – ato de autoridade de designar um objeto ou ação como arte, apropriado pelo modelo no *readymade* Duchampiano. Meirelles inaugurou um tipo de circuito mercadológico *readymade* como contexto social para sua arte.

A partir do modelo de Meirelles, penso em movimentos e fluxos dos objetos que se movem dentro e fora da casa, atravessando diversos contextos culturais. Até onde esta casa pode estender seus limites para circular? Até onde posso assumir a autoridade de designar ou apropriar-me de um contexto social *como* arte, (na direção de uma arte *como-a-vida*, como em Kaprow). Os objetos domésticos não são fixos, trocam de lugar: transitam de um *lugar (place)* e *disposição (place-ment)* para outro lugar, isto é, *se deslocam (dis-place)*. Do cotidiano para o mercado, para a casa, para a acumulação dos armários, do mercado para a coleção e para o museu, são roubados, comprados, trocados, perdidos, achados. O movimento transforma o estatuto de objeto, sua ordem cultural, de mercadoria (objeto abstrato) em objeto pessoal palpável no *contexto doméstico*, ordenado e designado por uma *disposição* espacial e por um uso específico.

Mas a *disposição* estática do objeto pode ser *detournada*, criando caminhos além dos limites dos espaços culturalmente designados como casa ou galeria, entrando e saindo, circulando. O trabalho *Você viu este gato?* (2007) surgiu quando um bibelô de um gato de porcelana sumiu durante a *domesticação* da Galeria de Arte Espaço IDEA da FURG. A imagem do “gato” foi inserida num “veículo doméstico” – um cartaz anunciando a perda de um gato (fig. 174, próxima página). Fotocópias foram distribuídas pessoalmente e penduradas em postes em Porto Alegre, Pelotas, São Paulo e Rio Grande por colaboradores, às vezes desconhecidos, instaurando um processo de conversas e e-mails divertidos sobre o bibelô do gato que “fugiu” de casa. Por ter um formato doméstico facilmente reconhecido, o cartaz, *Você viu este gato?* funciona como veículo que leva traços da vida doméstica, sua intimidade e seus acasos, numa circulação da imagem que atravessa os limites da casa e da galeria, entrando no espaço e nos processos públicos de uso e circulação.

Qualquer proprietário de um gato lhes dirá com razão que os gatos habitam as casas muito melhor do que os homens. Mesmo nos espaços mais terrivelmente quadrados, eles sabem encontrar os recantos propícios.

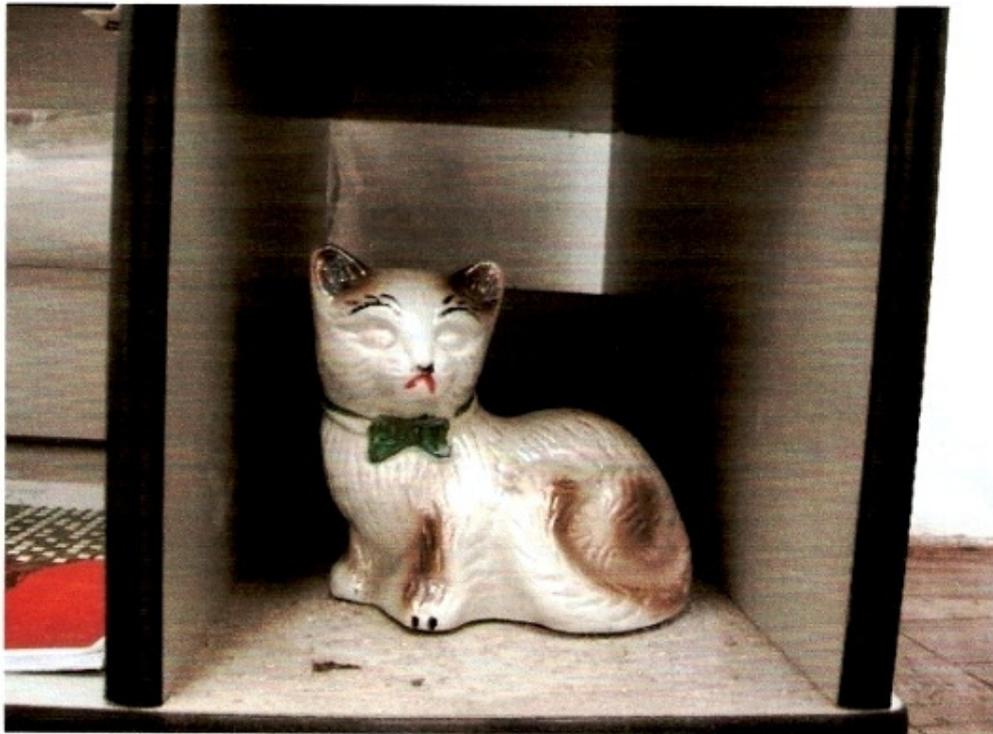
Georges Perec⁷⁰

⁷⁰ PEREC, Georges. *Espécies de espaços*. Paris: Éditions Galilée, 1974, p. 36-37. (Notas traduzidas por Mariana S. da Silva).

Você viu este gato?

Gato doméstico fugiu de casa no dia 19 de setembro de 2007 nos arredores da FURG.

Se você tiver notícia deste gatinho, por favor, envie informações para o e-mail:
alicejean@uol.com.br



O gato foi visto pela última vez no Centro de Convivência da FURG. sentado embaixo da televisão

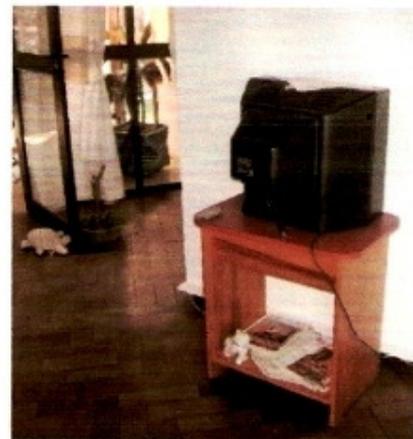


Figura 174

3.8 Domesticação de um espaço institucional – sobrepondo contextos

Ao “domesticar” o espaço institucional de uma galeria, estou sobrepondo



Figura 175

um outro contexto cultural ao primeiro, que desvia os objetos ali apresentados



Figura 176

Duda e Alice
Galeria de Arte Loíde Schwambach

do potencial de serem entendidos como portadores de funções (artísticas) que normalmente teriam se fossem apresentados de acordo com os modos convencionais de apresentação, já vistos em galerias valorizando o objeto isolado. Cortinas e a *re-disposição* de plantas na entrada do Espaço IDEA da FURG, Rio Grande (2007), sugerem um espaço privado doméstico (fig. 175). O sofá e cadeiras apresentados como parte de um ambiente são úteis para sentar e falar (fig. 176).



Figura 177

As estruturas arquitetônicas como colunas ou painéis expositivos da galeria são desviadas de suas funções convencionais. Na Galeria de Arte Espaço IDEA da FURG, em Rio Grande, os painéis brancos são *detournados* e transformam em divisórias ou paredes, delimitando espaços artificiais de cozinha e banheiro⁷¹ (fig. 177). A curadora da galeria, artista e professora da FURG, Roseli Nery colaborou com a idéia *bricoleur* de trocar o posicionamento das extremidades laterais dos painéis brancos, que avançam no espaço designado “cozinha” (ao lado do banquinho amarelo e atrás da mesa, na figura 177) para insinuar a idéia de uma “geladeira” com duas portas, na qual foram colocados ímãs, recados e uma conta de luz. Esta *disposição* desvia a percepção de uma ordem cultural, recodifica e modifica a leitura dos painéis, como os do tipo usado em galerias, *para outra ordem social doméstica*, fornecendo os códigos perceptuais que formam a geladeira durante o processo de percepção.

Mas esta percepção não é garantida se o visitante não tiver acesso aos códigos culturais – algum referencial padronizado (como uma revista), ou experiência pessoal

⁷¹ O espaço delimitado como “banheiro” pelos painéis não está visível na figura 177, porque é formado pelo verso destes painéis usados como se fossem divisórias paredes.

– para chegar à idéia de geladeira sugerida pelos painéis e brincar com sua crença de que há uma “cozinha” onde não há. Mesmo quando a *reconstrução* *Porta-papel toalha* estica e distorce a aparência normal do objeto real que serviu de *modelo*, talvez porque *reconstrói* tanto quanto preserva a função literal e prática do *objeto-modelo* de portar toalhas de papel de cozinha. As *disposições* têm um planejamento flexível. As coisas mudam de ordem e contexto cultural de acordo com idéias, usos, funções e *disposições* que codificam o doméstico.

Uma de nove lâmpadas do forro do Espaço IDEA recebe uma cúpula amarela aconchegante (fig. 178). A trilha metálica para pendurar quadros permanece vazia

na *domesticação* enfatizando sua inutilidade estetizante de convenção prescrita de *display*. Pedi a alguns colaboradores da montagem para pendurar as *reconstruções* de quadros, os “re-enquadramentos” de lixo doméstico, no “espaço em cima do sofá”, segundo seus próprios critérios e modelos. Este pedido instaurou um debate intenso e divertido sobre a tarefa.



Figura 178

3.8.1 Deslocamento e Display doméstico no espaço de apresentação

Nos anos 70 e 80, vemos um número de artistas que trabalham com o *display* museológico, a partir da obra inaugural de Marcel Broodthaers, um modelo para a crítica institucional do museu. Mas, de acordo com Louise Lawler, hoje, a crítica institucional foi assimilada pelos museus que convidam⁷² os artistas para “intervir”

72 BUSKIRK, 2005, p. 175.

em seus espaços e acervos, pois as estratégias que, anteriormente, subverteram criticamente as convenções museológicas de *display* e os parâmetros de classificação dos objetos na sua coleção no passado são hoje “reconhecidas e convidadas”⁷³ a participar. Estes artistas utilizam estratégias operativas enraizadas no *readymade*, que envolvem a *disposição (placement)* e o deslocamento (*displacement*), que recontextualizam objetos em outros sistemas culturais.

O artista norte-americano Fred Wilson intervém diretamente no *display* museológico discutido aqui em contraponto ao *display doméstico* de meu trabalho. Seus procedimentos incluem o empréstimo de objetos das coleções e depósitos do museu, em contraponto ao meu empréstimo de objetos de instituições públicas de ensino, as galerias “*domesticadas*” do FURG, Rio Grande, e da FUNDARTE, Montenegro, RS. O *display*, como tática artística, apropria-se da *forma de apresentação* de objetos segundo uma ordem pré-existente instituída (ou ordem *readymade*), na qual o artista pode intervir, como Fred Wilson, ou utilizar como modelo, como Mark Dion. Dion e Wilson operam com modelos de *display* da instituição pública, ao contrário de meus *modelos de display* do espaço privado doméstico. Também, os objetos que utilizo provêm da minha casa e das instituições de ensino, pois meu trabalho se apropria dos *modelos de display do contexto doméstico*, mas nem sempre opera por meio dos seus objetos.

Para mostrar a diferença, aponto para *Mining the Museum*, 1992.⁷⁴ Nesta intervenção, Fred Wilson selecionou objetos e documentos da coleção e dos depósitos da Sociedade Histórica de Baltimore em Maryland, EUA e inseriu os objetos nos *displays* permanentes do museu. Um exemplo chocante foi sua ação de dispor um par de algemas de ferro pesados, rústicos e brutais, utilizados por escravos, dentro do *display* do tipo vitrine, que já apresentava um conjunto fino de prata de bules para chá e café do século XXIII. Esta justaposição de brutalidade e luxo revela os valores estéticos e sociais do museu, sua hierarquia dos objetos, bem como as convenções de *display* museológico que mantêm aspectos da memória sócio-cultural segregados e em esquecimento. É importante notar que a proposta de Wilson não poderia ser realizada sem o *diálogo* prolongado e a colaboração da curadora desse museu, Lisa Graziose Corrin.

Meu trabalho se distingue das operações de Wilson pelo fato de não deslocar somente os objetos de um depósito institucional ou da casa, mas desloco o próprio *contexto doméstico através de modelos de display*. Os objetos deslocados não pertencem ao mesmo contexto social, como em Wilson quando opera no contexto

73 LAWLER, Louise. apud. BUSKIRK, 2005, p. 175.

74 A intervenção museológica *Mining the Museum* de Fred Wilson é discutida por Martha Buskirk em: BUSKIRK, Martha. *The contingent object of contemporary art*. Cambridge: MIT Press, 2003, p. 162-165. O termo “*mining*” se refere à idéia de “minar” ou de efetuar uma prospecção do museu.



Figura 179

social do museu e intervém *no display do mesmo contexto*. Em contraste, no Espaço IDEA, desloquei objetos emprestados do depósito, sala de aula ou departamento institucionais, e da minha casa. Com a colaboração da Roseli Nery, tomei emprestada esta mesa, que não estava sendo usada, de um escritório da Escola de Artes da FURG (fig. 179). A mesa pertence a uma ordem de objetos familiar, do tipo utilizado para um computador num escritório ou casa, mas não usada, *como estante* de uma sala de estar. A *disposição* remete ao *display* decorativo doméstico de uma estante arrumada com pequenos objetos, uma planta, retratos e chaves, jogadas aleatoriamente no canto. Mudei a posição dos objetos de vez em quando. Sobre as *to-pó-grafias*, feitas com areia da praia de Cassino, foram arranjados uma estatueta cerâmica de cachorro e conchas. Esta *disposição* incorpora a prática doméstica de colocar crochês em cima de uma estante e preencher os compartimentos e espaços do móvel com objetos decorativos e afetivos, observada na casa da Lila. Entretanto, os objetos também são desviados de seus usos normais, como o retrato que não mostra rosto, mas apresenta uma foto da galeria antes de sua *domesticação*. O deslocamento e o *display* dos objetos da praia, da minha casa e da escola misturam objetos de contextos sociais diversos e não provêm do mesmo lugar. Somente *parecem*



Figura 180

pertencer ao contexto doméstico, devido ao *modo de dispor* baseado em *modelos domésticos particulares* das pessoas que visitei.

Na Galeria de Arte Loíde Schwambach, da FUNDARTE, em Montenegro, RS (2008), objetos, caixas, mesas, cadeiras, bules e quadros foram tomados de empréstimo dos depósitos institucionais para *reconstruir* uma sala de estar e cozinha. O aluno, monitor da galeria e colaborador Fabrizio Rodrigues me levou para todos os depósitos na busca de objetos que poderiam ser úteis para o *display doméstico*. Cadeiras de aula foram reconfiguradas em formato de sofá, atadas juntas com cordas e “afofadas” com tecidos e almofadas criando uma textura mais macia que tem o propósito oferecer, para o visitante, um assento mais fofo e quente do que uma cadeira plástica dura de aula. Usando procedimentos semelhantes aos do Espaço IDEA, em Rio Grande, *desviei* a função de uma mesa de computador que transformei em “estante” (no canto da “sala”, fig. 180), a partir da *disposição de to-pó-grafias*, um telefone, um vaso, *dispostos* segundo uma ordem de “sala de estar”, com o monitor de PC fazendo às vezes de uma televisão de sala. Quadros das artistas Loíde Schwambach e Duda Gonçalves foram postos em cima do sofá, à esquerda. Um abajur ligado espalha luz e calor visual ao ambiente, e as cortinas fecham o vidro da galeria, criando uma atmosfera mais privativa.

No outro lado da galeria, (fig. 181) uma quantidade de objetos, para uso em escritórios ou salas de aula, foram “afogados” com cobertores e *domesticados*, por exemplo, pela toalha de mesa posta sobre oito escrivaninhas de sala de aula, atadas juntas com cordas e laços. Utilizando os procedimentos de “afogar” (adicionar tecidos para arredondar cantos duros e tornar mais macio um móvel) e de *disposição* dos móveis emprestados dos depósitos da instituição. A própria galeria é desviada de seu contexto social. A recontextualização pelo *display* também implica a possibilidade de desviar os modos com que os objetos num contexto de arte funcionam e se relacionam com as pessoas? O *display doméstico* problematiza o

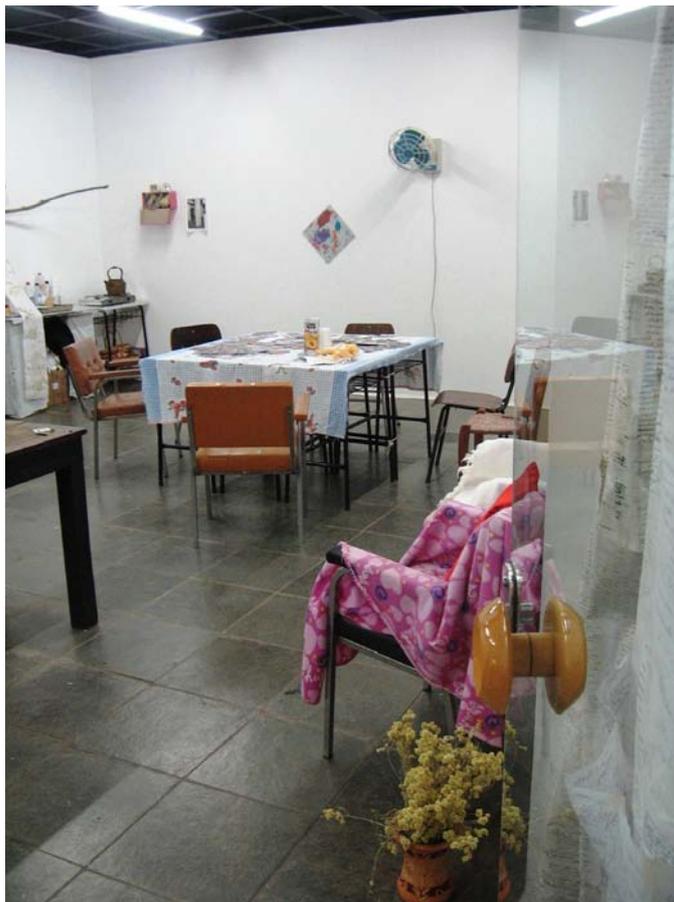


Figura 181

espaço-galeria porque propõe visualmente e literalmente um contexto funcional para os objetos, que transforma a função social, bem como os modos de usar e relacionar que esperamos dos objetos na situação de visitar uma galeria?



Figura 182

Na FUNDARTE, em Montenegro, desloquei exclusivamente objetos que estavam “fora de uso” ou disfuncionais. Objetos são negociados e emprestados temporariamente, por vezes, retirados do limbo dos depósitos institucionais. Não são objetos “achados”, mas *guardados*. Não são *readymades* porque são únicos, isto é, já contaminados pelas marcas do tempo, assim como os detritos *impuros* de Kurt Schwitters. Geralmente, são *objetos inúteis*, como poeira ou, como obras de arte. A foto

do depósito da FUNDARTE (fig. 182) é um índice preciso da situação de coisas da vida pública e social, que não funcionam; um sinal do contexto de (des)ordem em que o objeto foi encontrado, embora bem ordenado no depósito, os objetos estão num

processo de decomposição. No depósito, entretanto, o objeto não é somente qualquer coisa destituída de atenção, porque recebe cuidados que mantêm suspenso seu valor social: seu valor potencial de uso e seu valor de troca enquanto propriedade pública. A imagem também demonstra que os objetos no depósito não são ordenados do modo que esperamos encontrar numa casa. Isto esclarece a transformação de valores culturais que pode ocorrer quando o mesmo objeto é posto no *display doméstico*, pois, as *domesticações* devolvem ao objeto seu valor de uso, seu valor palpável de relação com a mão, o corpo, nos processos e práticas que *reconstroem* desígnios particulares em movimento no cotidiano. Curiosamente, a *domesticação* fornece, ao objeto parado no limbo do depósito, um novo contexto de uso que não é próprio ao objeto. Nenhum objeto do depósito é *doméstico* em si, mas ganha uma nova função quando re-inserido em *outro* contexto das práticas cotidianas com seus próprios usos e significação (embora a mesma afirmação se aplique ao objeto de arte inserido em seu próprio sistema).

3.9 Do contexto ao diálogo ou: como a fala e a troca podem sobrar da (des) ordem doméstica?

Parece importante levantar um questionamento sobre a galeria. Ao deslocar o *contexto doméstico* para a galeria, um contexto é sobreposto ao outro e a sobreposição implica, no nível social, um *détournement* do espaço estetizado da galeria pelo contexto doméstico. A galeria é um site literal, mas, ao mesmo tempo, também é um contexto social que implica em um conjunto de convenções de comportamento, bem como implica nos modos de *display* associados a este lugar, em convenções estéticas culturalmente persistentes.

Para refletir sobre a questão de contexto em relação ao *diálogo*, o livro, *Conversation Pieces, Community + Communication in Modern Art* (2005) (*Peças⁷⁵ de conversação: comunidade + comunicação na arte moderna*), do crítico e historiador norte-americano Grant H. Kester ajuda a distinguir este enfoque, embora os artistas e coletivos que ele discute no livro operem de modo diverso, em comunidades e no espaço público urbano. Kester distingue dois modos de operar, o artista e seu papel como “fornecedor de conteúdos”, e o artista que se vê como “fornecedor de contextos”,⁷⁶ privilegiando o *diálogo* como objeto do processo colaborativo de seu trabalho.

75 O termo “peça” em inglês pode significar “obra de arte” como em “peça teatral” ou “trabalho”.

76 KESTER, 2005, p. 1.

Minha poética fornece um *contexto doméstico*, onde a possibilidade de *diálogo* emerge num momento de transição desta poética, que não mais se reduz à elaboração de objetos. A relação perceptiva não se focaliza mais no objeto único, mas o utiliza como dispositivo para o *diálogo* e a troca com o objetivo de incluir o visitante num contexto onde existe um “quadro de referências compartilhadas com o observador”⁷⁷, lançando dúvidas na experiência do visitante preparado culturalmente pela “moldura institucional do museu ou galeria”.⁷⁸ Por outro lado, esta poética talvez possa também pôr em questão o diálogo num espaço privado que se torna público, questionando a “moldura institucional” e social sugerida pela idéia de casa.

Kester critica os residuais de modelos modernos que reduzem a experiência estética a uma “interação solitária entre um observador e um objeto físico”⁷⁹ em referência à arte-baseada-no-objeto (*object based art*), uma prática que tenho questionada em relação a minha poética ao longo deste texto. Kester questiona o modelo moderno da vanguarda histórica que opera por um efeito de choque, onde o artista toma uma posição antagonista em contraponto às práticas artísticas facilitadoras do *diálogo*, da interação e da colaboração. O desenvolvimento de minha proposta de apresentação⁸⁰ implica uma arte cuja forma não é acabada, porque opera em colaboração e interação com o visitante. Trabalho mais com táticas do que com objetos. O objeto elaborado e disposto num lugar é um meio para criar um espaço de trocas entre as pessoas, não é um fim.

Meu modo de trabalhar com contexto difere dos grupos de artistas e coletivos discutidos em Kester, por vezes nômades, como o coletivo de artistas *Wochen Klausur*, onde o *diálogo* e o contexto têm o objetivo de desafiar identidades fixas e percepções de diferença sob a forma de intervenções.⁸¹ Em sua *Intervention to Drug Addicted Women* (Intervenção para Mulheres Viciadas em Drogas), em Zurig, Suíça, o grupo utilizou um barco estacionado na porta da cidade para realizar discussões num território neutro. Esse contexto facilita o *diálogo* e negociação entre mulheres viciadas marginalizadas e a sociedade que as menospreza, desafiando percepções convencionais através de negociações prolongadas, de fevereiro a março de 1994, que resultou no estabelecimento de uma casa para mulheres viciadas.

A criação de um contexto em meu trabalho não aborda uma agenda social

77 Ibid, p. 82.

78 Ibid, p. 86.

79 Ibid, p. 89.

80 Originalmente, meu projeto incluía uma proposta colaborativa em termos do processo de elaboração das obras e somente depois incluiu a possibilidade de minha presença no espaço de apresentação onde a produção prática de objetos, no trabalho *Sistema de Trocas/Garagem*, é colaborativa. Na galeria, o objeto já elaborado existe como tática de facilitar o diálogo no contexto domesticado.

81 Ibid, p. 84.

específica. O *diálogo* é um dos componentes do contexto, que assumindo uma forma mais íntima entre duas ou três pessoas. A duração do trabalho é mais curta, limitada pelo tempo de apresentação na galeria (duas ou três semanas). O *diálogo* é público, mas numa atmosfera privada, em contraponto ao aspecto público de reuniões com uma comunidade, manifestações performáticas, ou negociações entre dois grupos sociais (ou “subculturas” nas palavras de Kester). Em meu trabalho, o *diálogo* é uma consequência incerta de uma poética visual e tátil, onde os objetos e a “dona de casa” são agentes e presentes para receber as visitas.

A questão da experiência da arte-baseada-no-objeto como “choque” ou “desinteressada” é residual do Romantismo e da estética de Kant. A experiência estética do belo em Kant como desinteressada serve de premissa para a crença de que a arte é inútil. O conceito do sublime em Kant relaciona-se ao efeito de choque e, para Kester, também reduz a experiência estética a relações pré-verbais.⁸² A experiência do sublime não se limita à arte. Refere-se a nossa experiência diante de algo maior que a vida, a natureza que nos assusta e ameaça, transpassando nossas possibilidades de entendimento. Segundo Kester, o choque do sublime “nos reduz à admiração muda (silencia nossa habilidade de comunicar)”⁸³. Mas, por que a arte precisa apresentar-se como algo maior do que a vida cotidiana, ao invés de aproximar a vida das pessoas, como em Kaprow? Por que se deve chocar, aproximando as estratégias sensacionalistas da propaganda e do espetáculo?”⁸⁴

Em meu trabalho, a transformação e as mudanças de percepção podem ser desencadeadas por um contexto próximo à casa, fazendo o visitante olhar para sua própria vida doméstica através do filtro de um contexto artificial que *reconstrói* uma imaginária doméstica por operações de deslocamento e *desvio*.

Para refletir sobre a questão de interações e trocas, me aproximei do livro *Esthétique Relationnelle* (2001), do esteta e curador francês, Nicolas Bourriaud no qual ele levanta a questão de “modelos de sociabilidade”. No livro, Bourriaud reflete sobre artistas dos anos 90 que operaram por meio de trocas sociais, o *diálogo*, a criação de redes e a colaboração para as quais ele cria a categoria de “arte relacional”. Ele define esta forma de arte⁸⁵ como uma extensão dos limites das práticas artísticas para um espaço que explora a gama de “interações humanas e seu contexto social”,

82 Ibid, p. 85.

83 Ibid.

84 Referência à exposição *Sensation (Sensação, 1997)*, que utilizou o choque para promover uma arte nacional inglesa, de alunos formados da Academia de Londres, também promovendo a estética inglesa e sua história, implícita no título da exposição. Para muitos artistas contemporâneos, este modelo para a arte não é útil nem mais relevante, mas ainda persiste a crença no imaginário coletivo do público de que a arte deve chocar.

85 BOURRIAUD, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Paris: Lês presses du réel, 2001, p. 19.

além do “espaço simbólico autônomo e privado.”⁸⁶ Bourriaud nota que “A arte sempre foi relacional em graus diversos, isto é, um fator de sociabilidade e fundador de *diálogo*”.⁸⁷ O artista pode escolher e assumir os “modelos de sociabilidade que propõe ou representa” e dos quais surgem um “arena de trocas específicas” e “relações de encontro”.⁸⁸

Embora não situe meu trabalho na categoria de “arte relacional”, minha nova abordagem, incluindo minha presença no espaço de apresentação, também surge de uma vontade de repensar e criar novas relações entre obra, artista e observador, na qual a noção de “modelo de sociabilidade” parece útil. Quero uma arte que se afasta das relações que Kester critica como arte-baseada-no-objeto. Bourriaud me despertou a pensar na especificidade das trocas que meu trabalho possibilita, através de um contexto doméstico que recontextualiza um lugar e desloca os meios para realizar práticas domésticas que fornecem uma situação onde o visitante se sente em casa e bem vindo. Ao mesmo tempo, embora que a *domesticação* tenha base em modelos reais, também que é uma *realidade reconstruída, um lugar onde o visitante entra numa cena* de atuação onde, talvez, ele “brinque de casa”. O contexto para o *diálogo* é elaborado através de três fatores: o contexto doméstico utilizável, minha presença no espaço de apresentação, e a elaboração de objetos que são dispositivos para o *diálogo*, chamados de “quebra gelos” e “sistemas de troca”, com o propósito de colocar o visitante numa posição de agente em relação aos objetos. Alguém que faz, recria e atua a partir deste espaço e sociabilidade específicos e não como quem olha objetos já feitos pelo artista.

A sociabilidade é entendida como “a *disposição* ou qualidade de ser sociável” sinônimo de socialidade, implicando uma vontade para fornecer ocasiões de conversação e convivialidade.⁸⁹ Segundo Michel Maffesoli, a sociabilidade doméstica:

86 Ibid., p. 14. Tradução e paráfrase de Alice Monsell do texto: “La possibilité d’un art *relationnel* (um art prenant pour horizon théorique la sphère des interactions humaines et son contexte social, plus que l’affirmation d’un espace symbolique autonome et *privé*.” Bourriaud é criticado porque vai além de criar critérios estéticos para distinguir as práticas artísticas dos anos 90. Ele vê a *arte relacional* como extensão do projeto cultural moderno e do Iluminismo. Esta é uma razão para não me identificar com a arte relacional como proposta em Bourriaud. Muitos artistas citados em seu livro também não concordam com sua inserção nesta categoria. A noção de modelos de sociabilidade é problemática também porque Bourriaud implica a projeção destes modelos como fim (i.e. como modelo utópico para o futuro).

87 Ibid., p.15. O trecho completo traduzido é o seguinte: “Laissons de côté le problème de l’historicité de ce phénomène: l’art a toujours été relationnel à des degrés divers, c’est-à-dire facteur de socialité et fondateur de dialogue.”

88 Ibid., p. 17.

89 BERUBE, 1976, p. 1160.

[...] tem uma razão interna, que semeia depois de pronta, o grão amadurece, protege-se e eclode no seu próprio interior para, em seguida, expandir-se no exterior, e fecundar, com isso, uma multiplicidade de relações sociais. Toda a organicidade da rede reencontra-se, *in nuce*, nesse processo. É bom insistir que a lógica do doméstico é um recentramento que [...] não é, de modo algum, um estreitamento no indivíduo ou na esfera do privado.⁹⁰

O trabalho *falas domésticas* (2007, fig.183) parece concretizar a vontade expansiva da semente, que se desdobra organicamente em relações múltiplas e complexas. Dentro do continente velho de sabonete cheiroso, são folhas redondas com as “falas” que as pessoas podem pegar na mão para olhar, ler e rir. Desta relação concreta, *sobra o diálogo* em relação às coisas mais próximas. Seu *design* foi projetado para estimular a discussão com a pessoa próxima no momento.⁹¹



Figura 183

As *falas* (fig. 184) estão nos pedaços de papel redondo, recortado a partir do invólucro velho de sabonete, que achei em minha casa, como molde. As *falas* provêm da pesquisa de campo de pessoas sentadas no Centro de Convivência, da FURG, onde apresentei a *domesticação* do Espaço IDEA, em 2007. Perguntei aos alunos “que tipo de coisas se diz no banheiro, na sala, na cozinha ou na porta de casa?” Responderam: “Sinta-se em casa”; “Mãe, me traz o papel higiênico”, “Que calor!” e “Pois não?”. Cada “fala” foi impressa repetidamente com

tipografias diversas, sobre folhas de cadernos usados com, no verso, uma imagem referente à peça da casa associada a cada fala.

Esse objeto é um “quebragelo”, um dispositivo para facilitar “derreter o gelo” do silêncio entre duas pessoas sem intimidade para o silêncio e sem assunto. É um modo de propor interações sociais que instauram um clima mais solto para a visita, e desencadeariam trocas de idéias, ou inventam situações para rir com as pessoas próximas. O problema se torna, então, questão de elaborar uma conseqüência incerta: a *domesticação*, ou certo dispositivo, potencializaria meios que se desdobram em interações com o próximo. A interação proposta através de um objeto e pelo contexto é contingente da disponibilidade e colaboração imprevisível do público. Nossas táticas de elaboração, portanto, envolvem

90 MAFFESOLI, 1996, p. 101.

91 Este trabalho foi exposto no *Primeiro Salão 10 X 10 da FUNDARTE*, Montenegro, RS em 2007. No Salão, objeto foi apresentado em cima de uma prateleira junto com trabalhos de outros artistas. O objeto não foi “testado em campo” no contexto da *domesticação*.

criar meios que “quebram o gelo” para começar uma conversa. Outra tática é desenvolver atividades colaborativas envolvendo, por exemplo, trocar pequenos objetos sem trocar dinheiro, ou fabricar objetos em grupo, atividades chamadas “sistemas de troca”.

3.9.1 Conseqüências de minha presença no espaço de apresentação

Minha decisão de estar presente no espaço de apresentação em horários marcados passou por um processo de reavaliação da minha relação com o visitante. Não sabia se minha presença se aproximava da *performance*. Portanto, procurei referências em artistas que interagem e se comunicam com o público na galeria, que não são, na maioria, citados por Kester ou Bourriaud. Meus procedimentos se aproximam dos de Mark Dion, tais como: a “mineração” nos depósitos institucionais; o deslocamento e o *display*, que remete as suas práticas da ciência, fazendo contraponto ao *display* doméstico em meu trabalho.

Nas instalações chamadas *Burocracias*, como *The N.Y. State Bureau of Tropical Conservation*, 1992, (A Divisão de Preservação Tropical do Estado de N.Y.), Dion alterou sua tática de instalação para incluir sua presença e interagir com o público por meio da *performance*. Na galeria, ele contextualiza um departamento de meio ambiente, que parece ser um escritório onde se classifica espécimes biológicos em caixas e prateleiras, apresentando índices do contexto, como a porta onde se lê o nome do departamento. Como obra-em-processo, Dion, vestido com um casaco típico de laboratório, entra e sai da galeria, trazendo e montando o *display* aos poucos, e os visitantes observam e interagem com o “artista-cum-cientista-amador”.⁹² Segundo Lisa Graziose Corrin, a necessidade da *performance* surgiu da falha nos textos de suas instalações para comunicar idéias complexas:

Estas *performances*/instalações deixam para trás a dependência do texto para iluminar a ênfase política e histórica de seu trabalho, fornecendo ocasião para os observadores de “talk back” (responder e falar) com o artista-cum-cientista-amador [...] Em motivar os observadores a compartilhar em suas compulsões através do engajamento e debate crítico sobre as atividades do naturalista, as instalações posteriores de Dion não funcionam mais como “um veículo para a transmissão de fatos” mas transformam os observadores em profundos ecologistas que, como Wallace⁹³, são capazes de entender e questionar de dentro de suas próprias atividades, os códigos ideológicos subjacentes e inescapáveis que os dirigem.⁹⁴

92 CORRIN, Lisa Graziose. “Mark Dion’s Project: A Natural History of Wonder and a Wonderful History of Nature” In. CORRIN; KWON; BRYSON, 1997, p.60.

93 Ibid., “Wallace” se refere à figura histórica do naturalista e “caçador de espécimes” do século XIX, Alfred Russel Wallace, ao qual se referem a instalação e a *performance* de Dion.

94 Ibid.

O fato de Dion usar as roupas do contexto científico distingue sua posição de *performance*. De acordo com Lisa Graziose Corrin existe uma “profunda identificação” com a figura de Wallace,⁹⁵ e outros naturalistas cujas práticas se tornam modelos para suas atividades dentro e fora da galeria, onde se misturam os papéis sociais do artista.

Em meu trabalho, quando estou presente no espaço de apresentação, no entanto, estou vestido com as roupas que uso diariamente em casa, para atender a porta ou receber amigos. Não existe uma ‘identificação’ com a figura da dona de casa. Apresento-me mesmo “Sou Alice, artista e dona-de-casa, represento mais do que uma figura, como em Dion. A diferença se instaura a partir do deslocamento da ordem social que separa o lugar do artista e o da dona de casa, justamente porque *não estou representando*, mas oscilando entre dois papéis sociais da minha vida com atividades que



Figura 185

coexistem, o fazer artístico e os afazeres domésticos (ou como falava Allan Kaprow, é a diferença entre “*making*” e Just *doing*⁹⁶, fig. 185), alternando minhas tarefas como faces de uma moeda. Mas o fazer e os afazeres são desviados, acontecem num lugar outro. A prática e fazer da artista (e dona-de-casa) e as práticas e afazeres da dona-de-casa (e artista) – dois lados de um fazer em comum deslocados para um contexto incomum.

95 Ibid., p.63. Lisa Graziose Corrin nota a “profunda identificação” do Dion com a figura de Wallace que vai além da mera *performance* desde que, na fase de elaboração das instalações, Dion viaja para os lugares onde trabalharam exploradores, cientistas e colecionadores de espécimes. Segundo Graziose Corrin, ele parece “viver vicariamente através de suas biografias”.

96 A palavra “fazer” em português têm duas traduções em inglês. “Fazer” pode ser “*make*” no sentido de produzir algo, como, por exemplo, um bolo ou uma obra de arte. “Fazer” também se traduz como “*do*” que aproxima mais as atividades de *arte como-a-vida* de Allan Kaprow, “fazer” no sentido de realizar uma atividade. Ver também: KAPROW, Allan. “Just Doing”(1997) In. KELLY, 2003, p. 247-251.

As *domesticações* em galerias e salas de aula incluem minha presença em datas e horários marcados. Quando estou sozinha, na espera da visita, efetuo a manutenção dos tapetes *to-pó-gráficas* ou passo o tempo lendo, ou afofando o formato de cortinas, almofadas, arrumando, varrendo, mudando as coisas de lugar. Mas sinto-me consciente da possibilidade de ser observada através das cortinas das portas de vidro. Os gestos de manutenção, como na minha casa, acontecem quando não estou de visita. Porém, não considero esta manutenção ou outras ações uma *performance*.

Se considerar a artista Mierle Laderman Ukeles, cuja *performance* é usada como tática de crítica social, que torna visível o trabalho invisível de mulheres em seu *Maintenance Art* (Arte de Manutenção), fica claro que esta visibilidade provém de uma postura diferente. Pois ela realizou os gestos de limpeza do chão no espaço público da rua, nas escadas *em frente* do Wadsworth Atheneum, Harford, Connecticut na *performance Hartford Wash: Washing, Tracks, maintenance: Outside*, da série *Maintenance Art* (1973, Lavagem de Harford: Lavando, Rastros, manutenção: Fora) ao invés *de dentro*, nos recantos das galerias, onde seria vista como funcionária e não como artista realizando uma ação pública crítica. Em contraste, em meu trabalho, ao deslocar as práticas domésticas da minha casa para a galeria, algumas são visíveis, outras não. A limpeza do lugar estende o processo de elaboração para a manutenção do *site domesticado*, desde que a “casa” esteja à *disposição* para ser usada pelo visitante. Portanto, os gestos de manutenção visam a deixar o contexto razoavelmente confortável e bem cheiroso. Nem tão limpo, devido à presença do pó das *to-pó-gráficas*, ainda que sejam uma poeira bem organizada. A aparência de ordem na superfície contém um sinal de desordem de resistência desviante, que se transforma no prazer quase infantil de sujar o recinto com as *to-pó-gráficas*, até mesmo depois de limpá-lo.

Quando estou de visita na *domesticação*, tento não exercer muito meu domínio do *domus*. O visitante pode sentir-se desconfortável no espaço privado, pois, “aqui todo visitante é um intruso, a menos que tenha sido explícita e livremente convidado a entrar.”⁹⁷ Na galeria, o desconforto pode provir do fato que a *domesticação* confronta o visitante com a necessidade de escolher entre modos de agir: entre seus modos de agir numa casa e segundo as convenções de sociabilidade de uma galeria de arte. Minha tática de cumprimentar as pessoas que entram na galeria é de minimizar a intervenção com pequenos gestos: um sorriso, ou algumas “falas domésticas” pontuais como “sinta-se em casa” ou “gostaria de um suco?” Essas frases convidam a pessoa a “entrar no jogo” da *domesticação* e compartilhar o chá, falar das coisas mais banais, ou se sentir a vontade para se sentar e ler. Apesar das táticas para propiciar a participação, ela continua imprevisível. Isto pode indicar uma falha do “quebrar o gelo” do silêncio e da proibição do toque, parte dos limites impostos pelas galerias de

97 DE CERTEAU; GIARD; MAYOL 1997, p. 203.

arte. Curiosamente, acontecem muitas coisas e brincadeiras justamente quando não estou...

3.9.2 Quebra gelos e trocas possíveis

A questão de interação aproxima meu trabalho ao do artista argentino, radicado em Berlim, Rirkrit Tiravanija (1961), que frequentemente compartilha pratos de *curry* enquanto anda de bicicleta ou a pé, ou em galerias. Num museu, construiu uma casa onde morou por três semanas e abre um *Open House* (*Casa Aberta*) para visitas.⁹⁸ Este contexto é aberto ao processo de interações e aos acasos, que são aspectos das relações buscadas sob influência forte



Figura 186

Ernani e Duda em Montenegro

de John Cage. Sua tática é minimizar o número de objetos que poderiam limitar a variedade de atividades sociais não-específicas, deixando somente aqueles utensílios e instrumentos⁹⁹ que possibilitem as pessoas saborearem¹⁰⁰ e experimentam a vida. Como na experimentação dos anos 60, com o advento dos *Environments*, *Happenings* e *performance*, “a relação do artista, a atividade e o visitante tem importância igual.”¹⁰¹

Sirvo chá suco ou água e bolachas, nas *domesticações*, tática que pode desencadear um processo dialógico entre as pessoas (fig. 186).

A atmosfera contextual é mais específica em meu trabalho do que em Tiravanija, e as relações tendem para a intimidade e o particular: o detalhe e as trocas específicas

98 *Tomorrow is another day* (Amanha é outro dia, 1996), no Kölnischer Kunstverein, Cologne.

99 *Untitled* (1995), uma instalação no Whitney Museum of American Art, NY, onde instrumentos musicais foram deixados para a interação das pessoas.

100 HAINLEY, Bruce. “Where are we going? And what are we doing? Rirkrit Tiravanija’s art of living.” *Artforum International*. 34. no.6 (Feb 1996): 54(7). Academic OneFile. Gale. CAPES. 11 Nov. 2008.

101 HOPTON, Laura, (cur.) *RIRKRIT TIRVANIJA PROJECTS no. 58*, Museum of Modern Art, 1997, p. 2, *folheta de exposição*.



Figura 187

Sergio Schweitzer, eu e Marcos falamos um bom tempo. Marcos trabalha com cerâmica. Deu-me duas de suas figuras e me pediu a foto de um conjunto de porcelana cheio de poeira. Incorporei as figuras na *domesticação* do Espaço IDEA e Roseli Nery me repassou esta foto.

ao invés do geral e do acaso. Atitudes privadas e particulares se misturam e emergem num espaço público domesticado; o íntimo aparece em meu trabalho, mais do que a reunião de “muitas pessoas”; estou mais plantada no jardim do que sou andarilho à deriva, de Tiravanija. O diálogo surge dos acasos das trocas que acontecem dentro e fora das paredes aconchegantes do contexto doméstico(fig. 187).

Algumas conversas duraram duas ou três horas. Momentos raros que a gente vive, percíveis e difíceis de registrar, porque se passa como experiência de vida, com acréscimos de sentido, nas palavras de Hans-Georg Gadamer, a experiência da arte constitui um “acrécimo de ser”.¹⁰² Essas trocas põem a obra em obra. Ativada pela interação. As trocas mais inesperadas acontecem em recados, e-mails de fotos de casas, muitas vezes como conseqüências ao ver uma foto de casas visitadas.

É engraçado, justamente o trabalho que menos elaborei em termos de um fazer manual é o que mais atinge as pessoas: a *disposição* de uma “mesa”,¹⁰³

¹⁰² GADAMER, Hans-Georg. “A atualidade do belo - a arte como jogo, símbolo e festa.” Tradução Celeste Aida Galvão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985, p. 55.

¹⁰³ A “mesa” muda a cada apresentação por ser, às vezes, uma assemblagem *bricoleur* de várias mesas emprestadas.

onde se apresenta uma pilha bagunçada das fotos e anotações das casas que visitei. Um dia estávamos, eu e Hélio Fervenza, meu orientador, sentados na mesa apresentada na *domesticação* da Sala de Formas do IA/UFRGS, olhando as fotos, pensando em *disposições*, e eu digo a ele: “Não sei o que fazer com estas fotos.” Ele comenta que a pilha *já é* uma ordem, daquele jeito mesmo, meio bagunçado. Ordem demais inibe o toque. Também notei quando *domestiquei* a galeria em Rio Grande, que seria melhor deixar as cadeiras na volta da mesa do jeito que as pessoas usam, para não formalizar a ordem, uma vez que este espaço visava a ser praticado. (fig, 188)



Figura 188

Esta *disposição* simples e mutável é onde o fazer manual do artista é quase ausente, deixando um “o que fazer” com os objetos livre para a presença e prática das pessoas, um o que fazer com as mãos, uma atividade inacabada, uma tarefa, uma prática, um jogo para brincar. O arranjo propositalmente aleatório, os copos plásticos aqui, ali, o espalhamento disponível das fotos, das bolachas, do chá, pedem uma resposta que vem com o gesto de pegar a foto, com a fome, a sede e as palavras corriqueiras. Meu problema: “Onde vou pôr os objetos que sobram em casa?”. É também uma questão: “O que fazer com o objeto?”. Mais especificamente, o que fazer com esses *objetos sobrando em casa* para que façam parte de um processo artístico capaz de pôr o objeto em movimento relacional com as pessoas?

O contexto histórico do problema abrange toda a arte visual desde o Modernismo: como o artista pode trabalhar com o objeto de arte? No *Neoconcretismo* brasileiro, Lygia Clark responde como propositora de *não-objetos* que instauram a interação participativa. Rirkrit Tiravanija também problematiza a questão do objeto e sua utilidade no contexto de arte.

Eu comecei a fazer coisas para as pessoas usar, [...] Achei que isto era a solução melhor para minha contradição em termos de fazer coisas e não fazer coisas. Ou tentar fazer menos coisas, mas coisas mais úteis ou relacionamentos mais úteis.¹⁰⁴



Figura 189

A mesa foi reordenada como baralho por alguns visitantes. Deixaram um recado desculpando-se por ter comido todas as bolachas. Isso era sinal que o visitante tinha entrada no jogo das *disposições domésticas*, pois, não permaneceu no jogo prescrito de um modelo estetizado de sociabilidade da galeria. Como sugeriu Bourriaud, o artista tem o poder de escolher o modelo de sociabilidade que quer instaurar.

casamento para folhear... Instaurando um processo que inclui o outro nos pequenos gestos de trocar, falar, olhar e fazer (fig.189).

Tiravanija acabou negando o objeto. Começou a fazer casas para as pessoas em museus, ou melhor, a fazer grandes objetos do tipo casa para caberem *muitas pessoas*. Tais estruturas são construídas em projetos colaborativos com museus. Os espaços de relação apresentam o mínimo de mobília – casas austeras, modernas, limpas, novas, utópicas...¹⁰⁵

Ao contrário, meu trabalho transforma os objetos dentro da minha casa. Continuo fazê-los, sem negá-los, pois preciso atravessá-los, transformar *o que sobrou do objeto de arte* em cantinho para sentar; em tropeço e riso; em álbum de

104 HAINLEY, 1997, p. 2

105 A referência aqui é a casa proposta por Tiravanija chamada, *Glass House (Casa de Vidro, 1997)*. *Glass House* é um lugar para a interação, usado pelo museu para atividades de desenho com crianças e um projeto educacional. Esta instalação é um “espaço paralelo” e se refere ao seu entorno, ao Museu de Arte Moderna, MoMA, NY onde foi instalada. O projeto de arquitetura é uma apropriação (sem reivindicar autoria) em colaboração com o Projeto no. 58 do museu, sua equipe e arquitetos. *Glass House* é uma estrutura doméstica da planta baixa da própria casa do arquiteto moderno Philip Johnson (1949), um dos criadores do *International Style* (Estilo Internacional) e um dos arquitetos do MoMA, NY. Desta maneira, Tiravanija põe a casa do arquiteto da MoMA dentro do MoMA. Segundo curadora Laura Hopton, este estilo é “fundamentalmente utópico em sua chamada para uma linguagem universal de arquitetura tão simples quanto funcional”. Sobre isto ver também HOPTON, 1997, p. 3.

Outra diferença em relação ao trabalho de Tiravanija é quanto a questão de consumo. O que é consumir e usar? A vida se reduz a interações super-mercadológicas? Ou este *consumo* pode ser o ato de consumir a própria vida, em termos de viver e *usar* a vida fruindo de uma relação social, que resiste à redução da vida a relações de consumo e troca econômicas? Tiravanija quer *consumir a vida*, o que significa, para ele, povoar o espaço sem objetos, com muitas pessoas criando novos fluxos e projetos. Ele use o termo *lots of people* no título de suas propostas relacionais. A impermanência é uma base de seu trabalho. Os objetos em suas propostas somente são incluídos para *usá-los nas inter-relações que propõe, compartilhando comida e conversando*. A vida e os objetos devem ser gastos: *consumidos e fruídos plenamente (used up)* no processo. Como a comida, a vida deve ser saboreada, senão, a vida estraga.¹⁰⁶ A obra de Tiravanija implica em que, ao viver nossa vida, também a gastamos, não negativamente. Ele quer alertar as pessoas para não consumir o tempo de suas vidas sem conviver.

As relações que se instauram, em meu trabalho, podem ter uma intimidade interpessoal, o que faz com que as pessoas falem de suas próprias casas e memórias. Os objetos apresentados são usados e velhos, gastos, apontam para o passado, e para um processo lento de desgaste. Esta temporalidade dos objetos vem de decomposição lenta, associada ao tempo de espera para uma visita. As marcas do tempo são quase invisíveis, somente aparecem traços de desgaste e rasgos de objetos velhos, usados para construir a *domesticação*. Por um lado, quero destruir o objeto, como se o objeto (de arte) tivesse ficado preso na boca sem nos deixar falar, enquadrando e enchendo o espaço da vida que poderia se abrir através de uma arte como a vida. Da negatividade cresce a positividade. Plantei um objeto no meu jardim, para vê-lo crescer e lentamente se decompor, transformado pelos cuidados tomados do espaço doméstico. De onde germinam as possibilidades de trocas entre as pessoas... da poeira?

Destruição em arte não machuca ninguém
– Dieter Roth

106 TIRAVANIJA apud. HAINLEY, 1997, p. 2.

3.9.3 Trocas orgânicas de crescimento e decomposição

A tática de inventar sistemas de troca poéticos é um modo para desviar a significação convencional de uma troca de valores para objetos, e transformar o sistema valorizando a interação e o *diálogo* entre as pessoas.

Na casa e entre vizinhos e amigos é muito comum a prática de trocar plantas. Mas, aprendi que é importante nunca dizer “obrigada” se alguém nos dá uma planta, porque ao dizer isso a planta não cresce. Meu problema de não saber



Figura 190

o que fazer com o objeto, de certo modo, se tornou parte de um processo de compartilhamento das plantas colocadas na janela no Espaço IDEA, em Rio Grande (fig. 190). As plantas foram trazidas de meu jardim em Pelotas. Fazem parte de um processo de uso e transformação doméstica do jardim e de reaproveitamento do lixo, usando potes recortados de embalagens plásticas PET. A presença das plantas atrai as pessoas que gostam de jardins e visitam a *domesticação*. Falamos de suas práticas pessoais e ofereço uma planta. Plantas são objetos que não nos pertencem, não podem ser plenamente consumidos por um sistema de valores mercadológico, porque crescem e se reproduzem sozinhas, e se decompõem, sua natureza sendo um desafio, contradizendo uma lógica de consumo e de reprodução em massa. Consomem-se a si mesmas e, através da decomposição, a natureza se alimenta de si mesma e das *sobras* de processos orgânicos de combustão. São modelos para um processo criativo que se alimenta de si mesmo para se tornar outro para o outro.

O *Sistema de Trocas* foi experimentado, primeiro, no Instituto de Artes, durante a *domesticação* do Ateliê da Pós, quando ofereci plantas aos funcionários. Depois, em frente da minha garagem em Pelotas, deixei plantas para as pessoas levarem, proposta que reelaborei, depois, para a apresentação no Espaço IDEA, FURG. Esta galeria tem mais que trinta janelas através das quais podemos perceber a *topografia* do lugar: os gramados, a lagoa com garças, figueiras; e, ao lado da galeria, há um belo jardim.

Uma proposta do artista alemão Dieter Roth começou no jardim de sua casa. Sua arte é uma poética de decomposição (*decay*), uma poética que mostra “um discurso extremamente tópico sobre a dialética de devir (*becoming*) e do desvanecer (*fading away*).¹⁰⁷ Este trabalho se relaciona com o *topos* (lugar) de sua casa e começou em 1970, quando Dieter Roth pôs o auto-retrato *P.O.TH.A.A.VFB* em seu jardim. É um busto feito de sementes para pássaros e de chocolate, colocado precariamente numa plataforma pequena em cima de um pau de vassoura. É feito para ser devorado pelos pássaros, com o propósito de a escultura se auto-destruir, por um processo de *consumo orgânico*, que inclui devorar, decompor e digerir, produzir excremento e resíduos biológicos – num processo de criação e de transformação da matéria que se tornará sua próxima escultura. Uma cópia desta escultura foi posta em outra casa no jardim, quando ele se mudou, acumulando desenhos, esboços, esculturas, pinturas que gradativamente foram se decompondo na chuva e no vento. Os resíduos foram preservados em jarras. Cada vez que mudou de casa ou que apresentou a escultura, se acumulavam mais objetos achados no entorno, árvores, pranchas, tevês quebradas. Depois de 30 anos, este *Gesamtkunstwerk Gartenskulptur* (1970-1988) acumulou tanta matéria que alcançou 30 metros de comprimento.

Este processo criativo, que emerge da destruição remete ao *Process Art*, e aos artistas que reivindicam a necessidade de tracejar novas relações entre o gesto, os materiais e as contingências do lugar, enfatizando relações que integram a *disposição* espacial e os processos de formação. A obra surge como um processo de desdobramento do devir da matéria, numa duração temporal e numa situação física específica. Robert Morris argumentou, em seu texto *Anti Form* (1968), que esta nova ênfase no processo da matéria não forma objetos do tipo “bem-construído” (i.e. *Minimalismo*), mas trabalham com materiais (frequentemente moles ou perecíveis) que se formam em relação aos acidentes de um lugar. Por exemplo, em Roth, o busto de sementes e chocolate posto no jardim incorpora na obra as contingências físicas, o clima e a temporalidade do *topos*.

Em meu trabalho, o aspecto da relação com o *topos* aparece, por exemplo, no desdobramento de *grafias de poeira* sobre superfícies da casa e na exploração da *disposição* de objetos das casas visitadas. No espaço de apresentação, as pessoas são os agentes que podem interagir e mudar o lugar, deixando a marca de seu dedo na poeira da *to-pó-grafia*, ou mudando a *disposição* dos objetos pelo uso. Engloba-se aí a organização humana de um *topos* da casa que se desloca, através do desvio das práticas domésticas num contexto de arte. Mas também, além das *to-pó-grafias*, acontecem inserções nas superfícies nas coisas. Concebo o lugar em termos de uma *topografia*

107 Estas duas obras são discutidas no livro, *ROTH TIME*: VISCHER, Theodora.; WALTER, Bernadette, (eds.). *ROTH TIME. A Dieter Roth retrospective*. New York: The Museum of Modern Art, 2003, p.114-115 e p. 242-250



Figura 191

da casa que desloca a idéia de um relevo da terra formado pelas forças da natureza, à organização manual do *espaço doméstico*. As *disposições* transformam a superfície do chão da casa, bem como qualquer superfície doméstica com orientações espaciais diversas: a parede, a superfície da cortina que se desdobra como uma onda ou morro, a face de um relógio, o forro. Na casa, todas as superfícies são parte de sua *topografia* intimamente conhecida por quem limpa e reorganiza, não somente o chão, mas também as paredes e o forro. Dispor um objeto no *topos também é grafia* do lugar.

O *sistema de trocas* de plantas também faz parte de um processo que se integra aos processos formadores do lugar como um todo, assim como os processos de uma casa que são interligados e *reconstroem* seu espaço diariamente. O *sistema de trocas de plantas* está relacionado a outro processo, posto em movimento no Espaço IDEA, processos que remetem também a minha casa de onde vieram a terra e as plantas. O ato de oferecer a planta para o visitante no “jardim” na galeria faz parte de outros processos de alimentar, apodrecer,



Figura 192



Figura 193

decompor e transformar o que *sobra* em adubo para plantas. Na noite da abertura no Espaço IDEA, compartilhamos, como alimentos, bergamotas (fig. 191). As cascas foram colocadas numa bacia com terra (fig. 192). Depois, replantei as flores e plantas do meu jardim na mesma bacia

com mais terra, e estas foram dadas aos funcionários, monitores e outros colaboradores no final da *domesticação* (fig. 193). O que sobrou foi plantado no jardim e continua lá crescendo. Então o que consumimos tornou-se adubo e transformou-se em jardim, que potencializa a continuação de um processo de produzir mais plantas para um sistema de trocas orgânicas. *Um processo de alimentar-se das sobras para tornar-se outro para o outro.*

3.9.4 Capacho fotográfico – Quebrando o gelo com o pé

O *Tapete – bem vindo* (2007) é um documento fotográfico em forma de adesivo de plotagem em vinil, aderido no chão da Galeria de Arte Loíde Schwambach. Quando usado pelo visitante, desencadeia um processo de auto-destruição pelo desgaste lento e quase invisível ao longo do tempo de seu uso (fig. 194). Quando as pessoas entram no recinto, o capacho está em frente da porta, no lado de dentro. Este trabalho é um “quebra-gelo” que instaurou interações lúdicas entre amigos e, segundo seu propósito, ao final das três semanas da *domesticação* da galeria da FUNDARTE, a superfície plástica mostrou sinais de desgaste. A prática banal de



Figura 194

de limpar os pés permite a interação coletiva e colaborativa neste contexto, pois a imagem banal contém uma expressão coletiva de uma cultura, que facilmente reconhecemos como práticas do espaço privado, assim como a fala doméstica de “bem vindo”. Este trabalho está num limite que cruza o espaço público com as práticas do espaço privado, interligando espaços através do desvio de práticas domésticas para um lugar outro.

A “porta” é o que define, o que cerca, o que determina um território, mas ela só tem existência em relação a uma “ponte”, que liga esse mesmo território ao exterior. Assim o fecho do doméstico é potencialmente prenhe de relações por vir. Nesse sentido, não é paradoxal dizer que a própria fronteira une.¹⁰⁸

108 MAFFESOLI, 1996, p. 100.

3.9.5 Tapete To-pó-gráfico: fazer das cinzas subir o riso

O tapete *to-pó-gráfico* é um modo de “derreter o gelo” quando as pessoas estão dentro da *domesticação*. O “gelo” se refere a situações desconfortáveis de “não saber o que falar” ou a situação de mudez que a galeria pode sugerir – é derretido pelo calor do lar. A poeira que utilizo nos tapetes *topográficos* é de lenha transformada em cinzas pelo calor do meu fogão à lenha durante o inverno, sinal duplo de aconchego e destruição.

Um visitante entrou na galeria e, enquanto olhava para as paredes, pisou no tapete *to-pó-gráfico* e se assustou por achar



Figura 197



Figura 198

que o tivesse destruído. Mas, das cinzas nascem risos do colaborador por acaso. Falamos sobre o tropeço, ele ficou um bom

tempo e saiu rindo (fig.195). O uso do material inadequado e solto, e os tropeços freqüentes, fazem o tapete *to-pó-gráfico* exigir constante manutenção. O processo de fazer e refazer requer minha presença na “casa”. Quando é destruído, faço este trabalho sujo e poeirento sozinha. Requer a limpeza do chão: varrer, (fig.196); passar esfregão (fig.197); estender o trilho em crochê, de mesa, no chão; polvilhá-lo com cinzas de fogão à lenha e enrolar para deixar o padrão do trilho de mesa em crochê (fig. 198). Depois de sacudir o trilho de mesa em crochê ao ar livre, é estendido no chão e polvilhado novamente e,



Figura 195



Figura 196

depois, enrolada deixando o padrão de poeira que forma o tapete.

É outro processo de interação que mistura os afazeres num fazer poético e integra práticas propositais e acidentais no contexto, como um sistema orgânico e não fechado. E também, incorpora o corpo do visitante no corpo da obra. Com o ponto de seu pé, no ponto onde o corpo se localiza na superfície do espaço, ele a põe obra em obra, por um pequeno chute devido à invisibilidade de uma prática doméstica *detournada*.

As *to-pó-grafias* usadas nas *domesticações* da galeria da FUNDARTE são feitas de cinzas e postas propositadamente por cima de mesas ou no chão que, primeiro, é limpo, para, depois, sujar, como ato deliberado de sujar o lugar – operação inversa a dos detritos urbanos de Kurt Schwitters, quando o artista “purifica”, e lava, antes de *merz* seus objetos ou sua casa. Por vezes, Schwitters opera por meio de atos de destruição, por exemplo, ao bater pregos em seus quadros para “destruir” o plano pictórico do objeto, o quadro, e transformá-lo em relevo. Ele destruiu o valor de uso de várias peças de sua casa, enchendo-as com lixo da rua, que era sua matéria prima. Mas este gesto, considerado *Merzbau* de Hannover, sugere que transformava o espaço em “Catedral”¹⁰⁹, ou seja, em algo sublime, dentro de um conceito de arte baseado nos valores românticos, de algo maior ou elevado.

Em meu trabalho, as *to-pó-grafias* experimentam as superfícies, inclusive as do chão e empregam um material destituído de valor cultural. É a matéria colocada na forma de tapete cria relações diversas com o corpo. Emergem sustos, falas, risos, interações pontuais com a mão e o pé, conversações. As relações não são próximas as do grande dedão escatológico de Georges Bataille, pois, os sinais do informe, vêm do olhar dirigido para a vida cotidiana e para o próprio trabalho sujo do lar. Há aqui um processo criativo que se transforma práticas menosprezadas em possibilidades da arte.

A idéia de “sujo” é um elemento de um sistema simbólico pelo qual uma cultura ordena o mundo sensível, classifica e organiza a matéria, se bem que, dissimulada sob esta obsessão de evitar a sujeira, de cumprir os ritos sagrados da purificação, ‘a reflexão sobre a sujidade implica a reflexão sobre a relação da ordem com a desordem, do ser com o não ser, da forma com a falta de forma, da vida com a morte’ Pode-se transferir esta observação para a questão de nutrição.¹¹⁰

109 O título dado por Schwitters ao Merzbau de Hannover é: *O Catedral de Misericórdia erótica*.

110 DE CERTEAU; GIARD; apud p. 235. CERTEAU; GIARD; MAYOL, 1997, p.235.



Figura 199

Em minha poética da destruição, se cria. A destruição diária quase invisível está nos pequenos gestos, na poeira, nas sobras e nas cinzas, no processo lento de decomposição, mas também, nos atos de nutrir e oferecer alimento ligado ao fogo e à combustão. O fogo do lar pode ser bom, aconchegante, o da lareira aquece o corpo. O cuidado doméstico afoga os contornos, faz a chama virar comida, alimenta o corpo e o ser. Mas o fogo também é sinal de destruição

em meu ato de detournar o quadro no trabalho *Formas para assar o quadro* (2008), outra proposta de objeto do tipo *enquadramento*, feito para ser *disposto em cima do sofá como se fosse um quadro* (fig. 199). Aqui um novo *modelo doméstico* de “quadro” é *remodelado*, pois é feito de papéis velhos e cola, *moldados* dentro de uma forma de assar que normalmente se usa no fogão da cozinha para preparar alimentos. Que tipo de quadro assado é este?

Este provém de um fogo caseiro de uma dona de casa-artista. Admito que é pouco provável que farei uma janta como Tiravanija. Talvez este fogo seja de raiva, ou do atrito de resistência que transforma, como madeira triturada em papel; como o fogo do líquido corrosivo para limpar fogão “*Easy Off*” que usei para limpar uma panela queimada e fazer *Porta-Papel Toalha Easy-Off* (2006). É o calor de desejar que estas práticas domésticas privadas não interferissem na minha vivência e convivência pública. Portanto, se tornou necessário transformar as práticas do meu cotidiano particular em minha proposta como artista, nos espaços de apresentação pública, transformando meu gesto que *era* privatizado em meio para a interação pública. É o calor da vontade de compartilhar com o outro, mesmo a comida queimada, porque através das *sobras*, ou até das *cinzas* de uma árvore derrubada, podem emergir *topó-grafias*, de onde nascem risos e conversações.

Estou pensando em situações que ligam a arte, a alimentação, o fogo e ações públicas que tentam derrubar, não as árvores, mas os limites entre as pessoas, entre o privado e o público, entre a vida e a arte. A casa não é somente paredes, mas engloba processos de compartilhar, como o ato de sentar com amigos e jantar. Penso em artistas que combinaram a comida e o *diálogo* na arte. Daniel Spoerri abriu seu próprio restaurante. Ele não estava somente transformando as práticas de comer em matéria para seu *Eat Art*, para elaborar mais *Tableaux pièges*. O processo de elaborar sua obra é coletivo, como a prática de comer com amigos e família, e frequentemente

colaborativo como seu livro-de-artista *An Anecdoted Topography of Chance*.¹¹¹

Outros artistas dos anos 60 exploraram comida, arte e trocas entre as pessoas. Dieter Roth enviava cartões postais com chocolate e com colagens de resíduos de alimentos que apodrecem.¹¹² Gordon Matta-Clark queimou fotos numa frigideira e enviou como postal para amigos. Também servia “sopa de ossos” para amigos e artistas no seu restaurante *Food* (Comida) no SoHo, NY, que era alimento para sua pobreza da época, e para seu espírito, pois não havia outros materiais para transformar em arte. O restaurante tornou-se um local para os encontros de artistas jovens sem muito dinheiro.¹¹³

Foi neste restaurante que ele fez seu primeiro recorte de uma parede, que se tornaria símbolo do derrubamento de limites entre o espaço privado e público para as casas que recortou posteriormente. A companheira de Matta-Clark, a pintora Mary Heilmann, comentou que ele “decidiu fazer uma sanduíche de parede”, devido à aparência das camadas do recorte.¹¹⁴ O gesto mais conhecido de cortar casas parece ter começado, então, com o ato de abrir as paredes entre duas peças do seu restaurante, para abrir mais espaço para compartilhar com amigos. Outra ação pública em Nova Iorque trata de um assado de porco que ofereceu à noite para as pessoas do entorno, na rua, embaixo de uma ponte.

Os atos de cozinhar, alimentar e compartilhar me remetem ao calor das cinzas *topó-gráficas* e do chá que ofereço. As interações das pessoas, às vezes acidentais, da mão, do pé, da boca, da fala e do *diálogo*, provêm dos meios propostos, através dos quais o visitante integra seu corpo num sistema de trocas orgânicas do contexto doméstico em desvio. O visitante interage com o espaço e com os objetos, faz um corpo a corpo, onde a *domesticação topográfica* se situa num lugar público *como se fosse uma casa*, convidando seu corpo a entrar nos processos domésticos. Estas táticas são modos de gerar trocas mais palpáveis, que desviam da mudez da galeria, primeiro, com um susto, um sorriso, uma vontade de brincar, por acidente ou pela oferta de chá com bolachas. Ao entrar neste jogo, emerge o desejo de interação produtiva. Mas, inicialmente, o visitante pisa num chão incerto: seja pela experiência de tropeçar num tapete feito de um material inadequado, a poeira, ou pela confrontação de uma necessidade de escolher seu modo de interação social neste espaço oscilante galeria-casa. O que *sobra* pode ser uma decisão de se alimentar pela experiência e se tornar outro para o outro? A ativação de trocas possíveis entre o visitante e seu entorno desencadeia o processo de experimentar relações sociais que provêm de um lugar outro de intimidade pública domesticada.

111 Para cardápios e informações sobre o restaurante de Spoerri, ver também: SPOERRI; FILLIOU; WILLIAMS; ROTH, TOPOR, 1995, p. 213-217.

112 Sobre estes trabalhos de colagem na forma de cartões em Dieter Roth, ver também: DOBKE, 2004, p. 111.

113 Sobre estas propostas de Gordon Matta-Clark, ver também: DISCERENS, 2004, p. 25-26; p. 44-51.

114 HEILMAN apud. DISCERENS, 2004, p. 44.

Considerações finais

O processo de experimentação prática e teórica desta pesquisa se desenvolveu em três etapas gerais, que remetem à organização dos três capítulos deste texto. Em 2005, no início da pesquisa, procurei conhecer a casa *de dentro*, visitar a casa de outras pessoas, donas de casa como eu, à procura de um modo de repensar minha prática artística com base nas evidências da realidade doméstica.

Assim a aproximação da cultura material doméstica se deu desde *um olhar de dentro da casa*. Durante as visitas das casas de colaboradoras em minha própria casa, aprendi através de por um *olhar deslocado para o olhar do outro*, devido à experiência de visitar e prestar atenção na *disposição dos objetos*, seus modos de organização, seus gestos e processos de acumulação e seus acasos. A *disposição do meu olhar* se deslocou pela experiência íntima de conhecer essas pessoas e suas práticas domésticas pessoais. Olhei dentro das casas de outras pessoas para, depois, perceber a minha, com uma vontade de tornar estas práticas domésticas ordinárias em possibilidades de práticas artísticas. Percebi a possibilidade de uma *materialidade doméstica* na tendência de acumulação dos objetos velhos e inúteis que guardava em minha casa. Prestei atenção em gestos de limpeza das superfícies, na poeira, vendo o espaço doméstico em termos de seus processos contingentes não controlados por mim, como a queda da poeira.

Dentro da casa, comecei a conceber uma espacialidade subjetiva, uma *topografia doméstica particular*, a partir das superfícies reconhecidas com minha mão, pelos gestos de tirar a poeira, varrer o chão, lavar as escadas, e *dispor* os objetos em mesas, prateleiras ou cadeiras. Os materiais do meu trabalho são as *sobras*, os objetos inúteis que se acumularam ao poucos e são vistas como objetos achados do espaço privado e como evidências materiais de uma cultura doméstica particular. Assim, emerge a primeira tática construtiva de *bricolagem*, uma tática cotidiana de reaproveitamento daquilo de coisas do entorno da casa. A tática torna um modo de *reconstruir* esta prática artística: *um mundo material é filtrado através do ponto de vista de uma faxinheira-bricoleur-dona-de-casa que reconstrói sua própria topografia doméstica*.

A *topografia doméstica* ao longo da pesquisa se tornou um modo de conceber o espaço de relações, remetendo a um dos problemas iniciais de pesquisa: não saber o que fazer com o objeto de arte, de não ter um sentido para organizar os elementos visuais numa forma. Por outro lado, no começo, este problema parecia semelhante ao problema banal de espaço dentro de casa, de não saber onde pôr os objetos que *sobravam e acumulavam* na minha casa, questão que me levou a uma autocrítica das

minhas práticas pessoais de acumulação e desperdício.

Partindo dos experimentos com a *topografia* dos *Tableaux Pièges* em Daniel Spoerri, surgiu a idéia de uma *topografia doméstica* como referência para relacionar objetos no espaço da casa, um tipo de *esquema gráfico das disposições de objetos domésticos*, capaz de mapear as posições de objetos no relevo das superfícies domésticas. É uma ordem operativa organizadora do espaço preche de relações entre elementos visuais que não se limita ao campo autônomo do objeto moderno, pois assimila as relações de *disposição* e materialidade concreta dos objetos inúteis e das *sobras* acumulados do entorno doméstico. Nesta *topografia*, os objetos são pensados como concavidades ou convexidades impressas ou moldadas em relevo, experiência presente na segunda etapa da pesquisa, por exemplo, em *Projeto Trilho* onde as *disposições* de objetos em cima da cômoda no meu quarto são impressas dentro da massa de papel moldada sobre o *topo* do móvel, marcando suas posições relativas nesta superfície doméstica. A *topografia doméstica* é experimentada, num primeiro momento com objetos, as *reconstruções* de móveis que contêm ou *dispõem* um *display* de objetos em suas superfícies, isto é, no seu “topo”, com a premissa de que o esquema topográfico da casa denota uma espacialidade orgânica em relevo.

Ao atravessar a *topografia doméstica*, procurei relações nas minhas atividades cotidianas de intimidade entre o gesto, o objeto e as superfícies domésticas, com a intenção de me apropriar dos mesmos, e dos *modos de dispor objetos* observados durante os afazeres diários de limpeza e arrumação, em contato íntimo com as superfícies, com os objetos dentro e em cima de móveis, na parede e no chão. Percebi o espalhamento entrópico da poeira em tudo, de onde emerge o procedimento das *to-pó-grafias* com guardanapos de crochê. As práticas domésticas se tornaram meus modelos, conduzindo meus procedimentos artísticos em desvio.

Na segunda etapa da pesquisa, comecei a *reconstruir* objetos dentro da minha casa, no ateliê. O processo criativo indaga sobre questões centradas na possibilidade de arte enquanto objeto. Mas, ao invés de procurar meus modelos em referências da arte moderna, procurei meus *modelos* nos objetos e práticas de organização da casa, embora, também, tenho procurado refletir sobre artistas cujo trabalho assimila e experimenta os processos e práticas cotidianos, como Daniel Spoerri ou Allan Kaprow, e bem como artistas que questionam valores sociais e problematizam as práticas domésticas associados à produção de lixo no espaço privado, como Mierle Laderman Ukeles e Gordon Matta-Clark. Caminho na casa e, observando, exploro modos para incluir na obra, traços da realidade doméstica particular. Procuo meus procedimentos poéticos nos processos *de pequenas destruições* de degradação, desgaste e acumulação dos objetos domésticos, em suas *sobras*, bem como nas bagunças e acasos dos cachorros de estimação, e até no *estêncil topográfico* da poeira sobre todos os objetos, que revela as *disposições da topografia doméstica*.

As *reconstruções* são marcadas por uma materialidade pobre e baixa das *sobras e do lixo doméstica*. De um lado, esta materialidade provém de uma postura de resistência, que, no contexto de arte, concebe o objeto como um espaço-volume *sobra* do objeto moderno, nesta poética em processo de *reconstrução* de suas relações orgânicas e sociais. Em outro contexto, isso aponta para uma postura social, pessoal e econômica de reaproveitamento das *sobras e do lixo* ao resistir aos processos de *pequenas destruições domésticas*, que corroem as superfícies, destruindo seu corpo.

Foi necessário encarar o gesto destrutivo doméstico produtor do lixo e das *sobras* para *reconstruir* uma *topografia orgânica*. Para *reconstruir*, rasguei os pedaços das folhas de meus cadernos guardados por muito tempo, me opondo ao tempo da guarda e acumulação de uma quantidade de objetos inúteis para viver minha vida, pois remetem aos valores de consumo que produzem o lixo. Pessoalmente, parecia que esta acumulação doméstica me impedia de ser artista. Ao me apropriar dos traços materiais da acumulação doméstica e ao transformá-los em materiais de arte, pude integrar dois contextos da minha vida até então divididos, *reconstruindo minhas práticas domésticas* no contexto de arte.

Ao *reconstruir das sobras da minha casa* e ao resistir aos processos entrópicos expansivos da casa, por exemplo, de uma pequena cesta de lixo para os lixões fora de casa, percebo que a *topografia doméstica* estende seu corpo às questões econômicas relacionadas aos objetos domésticos e à casa num sistema de valores sociais. Embora invisível dentro de casa, comecei a entender que a *topografia da cultura material doméstica* se projeta de dentro para fora, do privado para o espaço social e público pelo processo de integração do lixo doméstico aos lixões longe de casa.

A matéria desgastada é assim *reconstruída* na forma de objetos domésticos, a partir de modelos observados em casas, tais como: cortinas, quadros, relógios, retratos, uma cômoda, um porta-papel toalha, uma estante, um jogo americano, uma cesta de lixo, um guardanapo de crochê (pela operação de *to-pó-grafia*).

Quanto à problematização do objeto, a *reconstrução* foi uma tentativa de deslocar minha prática da elaboração de um objeto isolado e uma busca de experimentar as relações espaciais das práticas do cotidiano, à *disposição*, ao uso e à função dos objetos na casa. Inclui o emprego de uma multiplicidade de objetos na forma de uma assemblagem *bricoleur*, onde as *sobras* são rearticuladas e fixas na forma de um móvel, ou simplesmente *dispostas* soltas em sua superfície. Recombino as *sobras* de uma variedade de objetos do entorno coexistentes no *objeto reconstruído*. *Porta-papel toalha – Easy Off* recombina um marco de porta, um galho de árvore, um rolo de papel toalha, sujeira de uma panela e o produto de limpeza *Easy Off*.

Ao abordar a questão da *disposição espacial*, *sobras* múltiplas foram *dispostas dentro ou em cima de Reconstruindo a estante da Lila* que se baseia no modelo

fotográfico de uma *estante* documentada na casa da Lila. O documento fotográfico da estante é outra forma de *grafia* que registra a *topografia das disposições domésticas* em cima e dentro da estante, servindo de *modelo* para a *reconstrução* do objeto. A estante da Lila é um móvel-continente com a função de guarda e *display* de objetos e retratos, reconstruído usando *sobras*, mantendo a função do móvel como combinação de objeto e *display* de imagens. Mas, no contexto de arte, tal combinação desviou das normas do gênero de um objeto de arte, uma vez que inseri em cima do próprio *móvel reconstruído* o documento fotográfico da estante da Lila. Esta *reconstrução* é um objeto que tenta remodelar seu próprio estatuto ao transformar o objeto de arte em algo próximo ao doméstico, mas se apresenta em lugar pendurado, literalmente, com a *reconstrução* da estante *dísposta* na parede ao invés de no chão, e instaura um vai e vem entre o *objeto concreto reconstruído* e a imagem do objeto indicando outro lugar.

Meu modo de investigar se tornou mais tático para desviar de certos modelos convencionais da arte, de seus gêneros tradicionais, o objeto e também o quadro. Adotei uma metodologia prática de *détournement (desvio)*, diferente da dos Situacionistas com sua especificidade no *desvio do gesto doméstico*.

No nível conceitual, as *táticas detournistes* utilizadas nas *reconstruções* desta poética, problematizam a questão do objeto ao pensá-lo como *modelo*. O *détournement* situacionista é um tipo de citação ou plágio, onde o texto (ou objeto) é citado propositadamente incorretamente. Isto ocorre nas *reconstruções* quando instauro o *desvio no design industrial padronizado de objetos*, onde seu *design* é entendido como modelo de um objeto reproduzido em massa, a partir das leituras do “Sistema de Objetos” em Baudrillard. Esta atitude de *desvio* também é uma forma de resistência de valores consumistas, pois questiono o *design* de um objeto contemporâneo que possa sugerir comportamentos padronizados, projetando no objeto seus modos de usar, buscando num sistema de valores invisível, o sempre novo e brilhoso. Por isso, *reconstruí um objeto doméstico a partir de um modelo real*, mas empregando *sobras* de outros objetos já desgastados, velhos e, na maioria, disfuncionais. *O modelo do objeto doméstico sofre um desvio em seu design industrial*, portanto, sua forma é *re-modelada* e transformada em *modelo de um objeto não-ideal produzido manualmente*. *O modelo do objeto doméstico*, observado numa casa ou em documento fotográfico, pode ser re-modelado, por vezes, literalmente, usando o objeto como molde, como na operação de fazer uma moldagem da minha cômoda, ou na modelagem de lixo usando a própria cesta como molde em *Reconstruindo o absolutamente inútil*, portanto *detournando a função padrão do objeto*. A forma e função convencionais do *modelo de um objeto doméstico* não são reproduzidas, mas *detournadas* por materiais inadequados para seu uso, muitas vezes tornando o objeto disfuncional. As *reconstruções* de objetos domésticos partem desta lógica que desloca os propósitos sugeridos pelo *design*

industrial para propósitos artísticos.

Outros procedimentos de *desvio* acontecem no nível da *ordem e disposição dos objetos e materiais* que trocam os lugares onde habitualmente se encontram. Os *desvios* operam pequenas trocas (frequentemente metonímicas): os objetos trocam seus rótulos (seus nomes¹); trocam o continente pelo conteúdo, ou transformam a forma e função do objeto para inserir no objeto certa desordem de seu *estatuto* que se torna incerto, bagunçando sua classificação de gênero e espécie e *dispondo os objetos num lugar cultural oscilante entre a arte e o doméstico em desvio*.

Os *gestos domésticos* também são *détournados* pelo *desvio* do propósito do gesto para um propósito artístico. Mas, paradoxalmente, meu gesto de intenção e propósito poéticos no contexto de arte também sofre um *desvio* mútuo como consequência. Muitas propostas *desviam o gesto doméstico para um fazer gráfico*, como as propostas: fazer um quadro com detritos varridos do chão; fazer uma impressão gráfica com um guardanapo de crochê usado como matriz de estêncil para a poeira (as *to-pó-grafias*); e fazer uma impressão gráfica usando uma panela suja como matriz e um rolo de papel (onde se imprime a estampa de sujeira doméstica manchada). De um lado, estou *desviando* meus gestos de limpeza doméstica para *reconstruir* objetos do meu entorno, mas ao invés de limpá-las, deixo sujeira quando coloco a poeira das *to-pó-grafias* numa superfície doméstica para *reconstruir e detourar* o padrão decorativo de um guardanapo de crochê, ou quando deposito poeira e detritos em relógios e quadros. Este *détournement* do gesto domésticos não tem propósito de criticar as práticas domésticas. Ao contrário, são formas de resistência do sistema de valores que menospreza o trabalho doméstico. Mas, ao mesmo tempo, os *gestos domésticos detournistes* são táticas para inserir um materialismo baixo (ou base, usando o termo em Bataille) nos objetos e desviar de algumas convenções da arte, uma vez que este *gesto desviante* desclassifica o estatuto privilegiado de certos gêneros de objetos associados à arte, como o quadro. A *reconstrução, Re-enquadramento de varredura 1*, *detourna* o quadro pelo ato proposital de sujar quando deposito detritos varridos do chão dentro de uma moldura com vidro e banaliza esta citação do modelo de um “quadro”, quando é pendurado no lugar de privilégio para uma arte domesticada na parede em cima do sofá.² A *reconstrução, Porta-Papel Toalha-Easy Off*, pode ser vista como outro desvio do quadro doméstico, desde que consiste de um porta-papel toalha que, de fato, porta papel, mas sua função foi desviado para servir de um quase-*chassi* para apresentar as manchas gráficas e sujas de uma quase-pintura tachista. Estes desvios múltiplos bagunçam a ordem de classificação do objeto que pendura em algum

1 As inserções de documentos fotográficos em rótulos de embalagens plásticas ocorrem mais tardiamente, na fase de elaboração de formas de apresentação no espaço público, nas *domesticações*.

2 Este procedimento de desvio foi desenvolvido na fase posterior do projeto de pesquisa com a operação de *domesticação* de um outro lugar.

lugar entre um objeto doméstico e um objeto de arte desgastada. *Reconstrói* alguma nova espécie de objeto desviante que instaura um vai e vem entre as práticas da casa e da arte e deslizam o *objeto reconstruído* entre funções domésticas e artísticas.

A materialidade também reforça a bagunça, a ordem e as classificações de objetos e materiais, quando, em *Porta-papel toalha – Easy Off*, ordens diversas do mesmo material de origem orgânica são misturadas, como um galho, uma madeira industrializada, um marco de porta, um rolo de papel toalha. Assim, sugerindo um processo de desgaste e de transformação entrópica material, estabilizando a *(des)ordem* da matéria singular que se apresenta em vários contextos culturais simultaneamente, recombina no mesmo *objeto reconstruído*.

Na terceira etapa da pesquisa, a partir do final de 2006, as questões da pesquisa saem de casa e começam explorar modos de apresentação pública das *reconstruções*. As primeiras experiências propõem a inserção numa casa particular, investigando outra relação, não-convencional, com o público, com a intenção de possibilitar uma relação mais íntima, onde o objeto poderia aproximar à vida das pessoas, seus gestos, práticas e processos diários, como no trabalho *Reconstruindo o absolutamente inútil*, que foi deixado numa casa por seis meses em Montenegro. Nesta época, também emerge outro modo de apresentação pública e *display*, com a proposta de *domesticação* que se trata da ação pública de “*domesticar um espaço que não é doméstico*”. Com esta proposta, minha busca por uma lógica doméstica para relacionar objetos no espaço se desloca para experimentar, também, a apresentação de um espaço doméstico íntimo de relações entre as pessoas, não se limitando a uma relação convencional ou contemplativa entre visitante e objetos em *display*. *Remodelando um espaço* onde o visitante possa re-fazer seus gestos domésticos do dia-a-dia, usar os móveis, tomar um chá, olhar fotos de outras casas e explorar relações de *diálogo e troca* num “espaço praticável” (nas palavras de De Certeau), onde o estatuto do lugar de apresentação não é mais fixo e nem mais uma casa, mas sim um contexto experimental que desloca sua atmosfera doméstica *fora de casa*.

Esta diferença de postura na minha prática artística é uma mudança significativa que, segundo Grant H, Kester, muda o enfoque das atividades e o papel do artista. Em meu trabalho, ao invés de fornecer uma forma já formada e elaborada, ofereço um contexto privado de porta aberta, que possibilita a entrada de outras pessoas, além do artista, participando do processo de criar relações naquele contexto, emergindo a experiência de trocas e interações comunicativas.

A *domesticação* é uma forma de apresentação e *display* que, quando apresentada numa galeria, se sobrepõe ao contexto de arte prescrito que já existe no lugar. A *domesticação* desvia e transforma o espaço de apresentação de seu enquadramento cultural no contexto de arte para um contexto social doméstico e,

temporariamente, põe o lugar em estado oscilante.

Com as *domesticações*, emergem novas táticas, incluindo minha presença no espaço de apresentação. Meu papel como artista se transforma, quando deslocado para o *espaço público domesticado*. Sou artista e autora de um espaço *remodelado*, mas também me torno, temporariamente, a dona-de-casa de uma “casa faz de conta” onde recebo as “visitas” com chá e bolachas. Também efetuo tarefas de manutenção das *to-pó-grafias* e *disposições* como um *faixneira-bricoleur*, ou talvez, uma *faxineira-brinco-lar*.

As táticas para instaurar diálogo e trocas são brincalhonas, lúdicas e amigáveis, como o *tapete to-pó-gráfico* de cinzas postas no chão da “sala”. Este tem o propósito de convidar o visitante para entrar na brincadeira quando, acidentalmente, pisa no tapete de cinzas que não é um tapete, mas um estêncil de cinzas com o padrão de um guardanapo de crochê (que serviu de matriz), com a *disposição*, *dimensão* e formato do *modelo-tapete*. Esta nova espécie de objeto foi elaborado para “quebrar o gelo”, para criar uma situação contingente de pequenas trocas, nas quais a impessoalidade possível das relações no espaço público é aquecida pelo bom humor. Surge o riso, que “quebra o gelo”, e começa a conversa, possibilitando o calor atmosférico de intimidade aconchegante.

Nas *domesticações*, também procurei formular táticas que reforçam uma expressividade coletiva que evitam uma comunicação unilateral ou hermética. A tática de inserir os documentos fotográficos banais de casas em relógios, ímãs, retratos, um cartaz do gato perdido ou simplesmente mostrando as fotos na mesa possibilita a expressão coletiva de traços culturais reconhecíveis. Pois, curiosamente, sua própria banalidade comunica os traços sociais das casas que visitei, *estendendo a topografia doméstica pela rede de amizade e o contexto de arte para outros lugares*.

Ao olhar para trás, vejo que as colaboradoras, que documentaram suas casas, tiveram uma interação pontual. As visitas se tornaram *modelos* para este espaço de relações. Nas *domesticações*, a interação pública não se definiu pelos limites físicos da galeria, mas se estendeu pelo cartaz de um gato perdido para outros lugares, para os corredores institucionais, nos espaços onde os funcionários fumam seus cigarros e guardam suas ferramentas de limpeza. Surgem diálogos antes e durante o processo de montagem, e pelo empréstimo de objetos dos depósitos e outras pequenas trocas.

A *domesticação* é um modo de apresentação e *display* que está *visivelmente* “fora de seu lugar”. Em relação às cortinas fabricadas e *dispostas* em galerias com janelas, não é difícil reconhecer seu *modelo* que pertence ao espaço privado, apesar de ninguém ter visto antes esta cortina feita de *sobras* de cadernos velhos, que desviam dos materiais apropriados para tal *objeto doméstico*. A “mesa” de “cozinha” é feita de escrivaninhas, de cadeiras de salas de aula, juntadas toscamente com cordas, para fazer um “sofá”. Mesmo assim, ainda se percebe *o modelo cultural* de um espaço

doméstico. A *domesticação* brinca com sua crença que há uma “cozinha” onde não há. É um jogo ontológico de ser e não ser. Paradoxalmente, a *domesticação* faz com que as pessoas acreditem que há uma “cozinha”, mesmo quando a *reconstrução* de um porta-papel toalha estique e torça a aparência normal do objeto, tornando o disfuncional, estranho e sujo. Porque se sabe que não é o espaço físico casa, mas sim um contexto que recodifica os objetos num quadro de referências culturais específico, através dos procedimentos de *disposição* e de *display domésticos*. Não é o objeto em si que fornece seu sentido cultural. Sem a recontextualização do *display doméstico*, talvez as *reconstruções* seriam incomunicáveis – objetos isolados e herméticos, num mundo abstraído dos resíduos modernos da arte.

Apesar das *domesticações* terem base em modelos das práticas domésticas e apresentarem um *display de traços, detalhes e evidências materiais do lar*, é uma realidade outra, *detournada e reconstruída*. Conduzo o visitante por meios tortos, *desvio pela topo-gráfica doméstica* cheio de poeira, fora de seu habitat cultural. Parece que estou mesmo brincando de casinha, mas esta brincadeira é com a arte, com as suas crenças, suas convenções, suas práticas gráficas, seus gêneros de objetos recontextualizados. Não se cria um outro “lugar”, mas se abre um espaço oscilante que não existia anteriormente. Se cria uma situação contingente, em que um visitante da “casa” pode entrar no jogo, dependendo de sua *disposição* e escolha de entrar na brincadeira e compartilhar na sociabilidade doméstica.

Abre-se um espaço particular e íntimo possível no espaço público, pois, a *domesticação* bagunça e reordena as regras de relações sociais num espaço público, inserindo riso e diálogo no silêncio contemplativo de uma galeria, conectando o espaço público com os índices e objetos de casas, em outros lugares, e sugerindo outros modos de praticar o cotidiano deslocado para um contexto doméstico de arte. Minhas operações poéticas embaralham os espaços “de arte” e “da casa”, e sobrepõem os seus contextos culturais. Como *faxineira-brinco-lar*, emprego táticas que brincam com minha autoridade de subverter a ordem dos objetos e fazê-los oscilar, num *vai e vem* entre o artístico e o doméstico.

Embora esta pesquisa tenha início como questão de não saber o que fazer com o objeto de arte e os objetos na minha casa, desvio com a operação de *domesticação* (que engloba procedimentos de apresentação e *display no espaço público*) se transformando em questão de espaço. Este espaço não pertence somente à arte. Talvez, nem exista ainda, exceto como proposta de uma *atmosfera que sobe da superfície topográfica doméstica e sai pela porta e janelas, para o ar*.

O ar é o espaço do movimento, de circulação, de relações entre as pessoas e, também, o espaço das relações orgânicas de crescimento e decomposição das superfícies terrestres. Esta poética abre um *espaço com a atmosfera de uma casa, com uma disposição doméstica. É um espaço que deseja e redesenha na topografia*

doméstica uma casa possível. Mas, não é um lugar. É um espaço com disposição doméstica, não somente físico, mas enquanto atitude. É a disposição de estar com a vontade de criar uma atmosfera doméstica íntima, particular e pública para o outro.

Com esta pesquisa, a *disposição* do meu olhar desviou. Comecei a prestar atenção e atravessar cada detalhe nas superfícies da *topografia doméstica*: os papéis amassados numa cesta, os ímãs na geladeira, os quadros em cima do sofá, uma árvore derrubada no meu quintal, os velhos cadernos guardados há muito tempo e a poeira. Descobri que as cortinas e o lixo contido numa pequena cesta encobriram as conseqüências de meus *gestos domésticos de pequenas destruições e suas relações a outros contextos sociais*. Questionei minhas práticas domésticas e os processos que produzem restos e detritos para, depois, transformá-los em algo que *sobra*, reaproveitando o lixo e poeira varridos para *reconstruir outro quadro em outro contexto*.

É possível abrir ou *reconstruir* um espaço de desviar a *disposição do olhar* e visitar outros lugares para ver. Das cinzas de uma árvore derrubada no meu quintal pode *sobrar* um *tapete to-pó-gráfico que gera risos*. No Espaço IDEA, em Rio Grande, todas as *sobras* de cascas de bergamotas comidas pelas pessoas que visitaram a *domesticação* se tornaram adubo no “jardim” e, desta terra, nasceram plantas que ofereci para “quebrar o gelo” e *instaurar um diálogo*. Estas *pequenas trocas* fruíram dos cuidados da *atmosfera de uma casa com disposição doméstica de abrir o diálogo*. É um espaço que se abre pela *disposição* e vontade de transformar um lugar em espaço praticável possível. A *topografia doméstica* de uma *faxineira que brinca com o lar no contexto da arte*, sabendo que precisa cuidar do seu entorno e das pessoas que visitam esta “casa” possível que proponho através da *domesticação de um lugar outro*.

Desta maneira, esta pesquisa em poéticas visuais, possibilita uma arte que existe num *lugar outro que oscila* e que faz de conta que é possível esta “casa” na arte onde pequenas trocas e diálogos acontecem, embora contingentes à *disposição* do visitante de brincar, dialogar, trocar idéias como se fosse “em casa”. Esta poética é uma possibilidade de arte que remodela o espaço e abre suas cortinas para o mundo, enquanto *redesenha seu caminho artístico na desordem da topografia doméstica*. *Reconstrói das sobras a atmosfera de uma casa disposta a ser comunicativa, cuidadosa e orgânica, lúdica e íntima, privada e pública e um pouco bagunçada*.

Referências Específicas:

BAQUÉ, Dominique. *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*. Paris: Éditions du Regard, 2004.

BOURRIAUD, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Paris: Lês presses du réel, 2001.

BAUDRILLARD, Jean. *The system of objects*. New York: Verso, 1996.

BOHM, David. *Diálogo (Comunicação e redes de convivência)*. São Paulo: Palas Athena, 2005.

BURNS GAMARD, Elizabeth. *Kurt Schwitters' Merzbau. The Cathedral of Erotic Misery*. New York: Princeton Architectural Press, 2000.

BUSKIRK, Martha. *The contingent object of contemporary art*. Cambridge: MIT Press, 2005.

CAGE, John. *De segunda a um ano*. São Paulo: Hutitec, 1985.

DANTO, Arthur. *Après la fin de l'art*. Paris: Éditions du Seuil, 1996.

_____. *Beyond the Brillo Box. The visual arts in post-historical perspective*. Berkeley: UCLA Press, 1998.

DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1996.

_____; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. *A invenção do cotidiano 2. Morar, cozinhar*. Petrópolis: Vozes, 1997.

FOSTER, Hal. *The return of the real*. Cambridge: MIT Press, 1996.

FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo. Arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

KESTER, Grant H. *Conversation pieces. Community + communication in modern art.* Berkeley: UCLA Press, 2004.

MAFFESOLI, Michel. *No fundo das aparências.* Petrópolis: Vozes, 1996.

MORRIS, Robert. *Continuous project altered daily. The writings of Robert Morris.* Cambridge: MIT Press, 1995.

NEWHOUSE, Victoria. *Art and the power of placement.* New York: Monticelli Press, 2005.

POIVERT, Michel. *La photographie contemporaine,* Paris : Flammarion, 2002.

RUELLE, David. *Acaso e caos.* 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

SPOERRI, Daniel; FILLIOU, Robert; WILLIAMS, Emmett; ROTH, Dieter e TOPOR, Roland. *An anecdoted topography of chance.* London: Atlas Press, 1995.

VIRÍLIO, Paul. *A máquina da visão.* Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1988.

Coletâneas:

BERENSTEIN, Jacques, (Org.). *Apologia da deriva. Escritos situacionistas sobre a cidade.* Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

BOTTING, Fred e WILSON, Scott. (Org.). *The Bataille reader.* Oxford: Blackwell, 1997.

CORRIN, Lisa Graziose; KWON, Miwon; BRYSON, Norman. *Mark Dion.* New York: Phaidon, 1997.

DACHY, Marc. (Org.). *Kurt Schwitters. Merz. Escritos*. Paris: Éditions Gérard Levovici, 1990.

DE DUVE, Thierry; PELENC, Arielle; GROYS, Boris; CHEVRIER, Jean-François. *Jeff Wall*. New York, London: Phaidon Press, 2003.

DISCERENS, Corine. *Gordon Matta-Clark*. New York: Phaidon, 2004.

FLAM, Jack, Robert Smithson. *The collected writings*. Berkeley: University of California Press, 1996.

KELLY, Jeff, ed. *Essays on the blurring of art and life*. Berkeley: University of California Press, 2003.

STOEKL, Allan, (ed.) *Georges Bataille visions of excess. Selected writings, 1927-1939*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

Periódicos:

BALL, Edward. "The beautiful language of my century. From the Situationists to the simulationists". In. *Arts Magazine*. Vol. 65, no. 5, January, 1989, p.65-72.

FERVENZA, Hélio; SANTOS, Maria Ivone de; MORAIS, Glaucis de. (Eds.). *Perdidos no Espaço no V Fórum Social Mundial 2005*, no.1, Porto Alegre, 2005.

FERVENZA, Hélio; SANTOS, Maria Ivone de; MORAIS, Glaucis de; SILVA, Mariana Silva da. (Eds.). *Perdidos no Espaço do centro de Porto Alegre*, no.2, Porto Alegre, 2006.

LUOMA, Jon R. "The magic of paper" In. *National Geographic*, Vol. 191, no. 3, March 1997.

TANSINI, Laura. "Daniel Spoerri". In. *Sculpture*.. Vol. 21, no. 5, June, 2002, p. 77.

Catálogos:

BOIS, Yve-Alain Bois; KRAUSS, Rosalind E. *L'informe: mode d'emploi*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1996, (catálogo de exposição).

_____. *Formless. A user's guide*. New York: Zone Books, 1997. (Exhibition catalogue, May 22 – Aug. 26, 1996, Centre Georges Pompidou, Paris.)

BOUSSO, Vitória Daniela (Org.); ARANTES, Priscila (Cur.). *Circuitos paralelos: Retrospectiva Fred Forest*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado: Paços das Artes, 2006, *catálogo*.

COCHIARELLI, Fernando; MANATA, Franz. (Cur.). *Mostra cultural é hoje na arte contemporânea, coleção Gilberto Chateaubriand MAM*. Santander Cultural. 15 de fevereiro a 28 de maio, Porto Alegre, 2006, *catálogo*.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'empreinte*. Centre Georges Pompidou, Paris, 1997, catálogo de exposição. (Adaptação e tradução para o Mestrado em Artes Visuais da EBA-UFMG por Profa. Dra. Patrícia Franca).

HENDRICKS, Jon. (cur., ed.) *Uma Introdução*. "In: O que é Fluxus? O que não é! E porquê. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 2002, *catálogo*.

HOPTON, Laura, (cur.) *Rirkrit Tirvanija Projects no. 58*, Museum of Modern Art, 1997, p. 2, *folheta de exposição*.

LEMOS, Carlos A.C.; AMARAL DE SAMPAIO, Maria Ruth, (cur.). *Renato e Fábio Prado. A Casa e a cidade*. Museu da Casa Brasileira, São Paulo, 2006, *catálogo*.

Museu da Casa Brasileira. *Embraer e Sergio Rodrigues, ícones do design Brasileiro*. São Paulo, 6 de dezembro, das 19 às 21h30, 2006, *folheta de exposição*.

ROSENTHAL, Mark. *Jasper Johns: Works since 1974*. New York: Thames and Hudson, 1990. (Jasper Johns: Works since 1974. Philadelphia Museum of Art. October 23, 1988- January 1989, *catálogo*).

Referências eletrônicas

DEBORD, Guy; WOLMAN, Gil J. *Métodos de Détournement*. Disponível em: <www.eulalia.kit.net/textos/detournement.pdf> Acesso em: 15 de julho 2009.

GERTZ, Emily. *Fresh Kills: An Unnatural Context April 2, 2004, 8:33 p.m.* Disponível em: <<http://www.worldchanging.com/archives/000525.html>> Acesso em: 06 jan. 2009.

HAINLEY, Bruce. "Where are we going? And what are we doing? Rirkrit Tiravanija's art of living." In: *Artforum*, vol. 34, n° 6, (Feb 1996): 54(7), pp. 54-59. Disponível em: Academic one File. Gale. CAPES. Acesso em: 11 nov. 2008.

JACKSON, Danielle. Closed Fresh Kills Taking Toll on NYC. FEB 27, 2002 12:00PM. Disponível em: <http://wasteage.com/news/waste_closed_fresh_kills/> Acesso em: 05 jan. 2009.

KESTER, Grant H. *Colaboração, Arte e subculturas*. Disponível em: <www.rizoma.net/interna.php?id=3077secao=artefato> Acesso em: 30 jan. 2009.

FERVENZA, Hélio, *Considerações da arte que não se parece com arte*. Disponível em: <<http://www.concinnitas.uerj.br/resumos8/fervenza.pdf>>

_____. *Limites da arte e do mundo: apresentações, inscrições, indeterminações*. Disponível em: <<http://www.cap.eca.usp.br/ars8.htm>>

_____. *Formas da Apresentação: da exposição à auto-apresentação como arte – Notas introdutórias*. Disponível em: <<http://www.anpap.org.br/2007/2007/artigos/140.pdf>>

_____. *Formas da Apresentação: documentação, práticas e processos artísticos*. Disponível em: <<http://www.anpap.org.br/2008/artigos/157.pdf>>

LADERMAN UKELES, Mierle. *Leftovers. It's about time for Fresh Kills. Cabinet Magazine no. 06, April, 2002*. Disponível em: <<http://www.cabinetmagazine.org/issues/6/freshkills.php>> Acesso em: 07 jan. 2009.

MONSELL, Alice. *Re-organizações To-pó-gráficas – Quando a sala das formas foi para casa*. (Texto e registros de proposta de arte, Projeto “Espaço de Montagem” do Programa de Extensão FPES: Formas de Pensar a Escultura da UFRGS, DOS SANTOS, Maria Ivone, (coord.)) Disponível em: <http://www6.ufrgs.br/escultura/espaco_montagem/alice.htm>

ROLNIK, Suely. “Fale com ele” ou como tratar o corpo vibrátil em coma”. Disponível em: <www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/.../falecomele.pdf>

YOUNG, William; TIKKALA, Bill. Dump no more - New York landfill Fresh Kills. In: *American Forests*, Autumn, 1995. Disponível em: <http://findarticles.com/p/articles/mi_m1016/is_n9_v101/ai_17612531> Acesso em: 05 jan. 2009.

Documentários (vídeo ou filme):

FEIN, Jonathan; DANITZ, Brian, (dir.). *Objects and memory*, PBS, 2008, English, color, 60 min., documentary film.

Profile John Cage: *I have nothing to say and I am saying it*. The Music Project for Television, Inc., WNET/New York and Lola Films, 1990, inglês com legenda em Português; cor, 90 min., vídeo.

Referências Gerais:

ADORNO, Theodor W. *Textos escolhidos*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

ALLISON, Alexander, (ed.). *The Norton anthology of poetry*. New York: Norton & Co., 1975, p. 1034.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte & percepção visual. Uma psicologia da visão criadora*. 5ª edição. São Paulo, Livraria Pioneira Editora, 1989.

AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papyrus, 1994.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. *A terra e os devaneios da vontade*. Martins Fontes, 1991.

_____. *A psicanálise do fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 1989.

BENJAMIN, Walter. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio d'Água, 1992.

BOIS, Yve-Alain. *Painting as model*. Cambridge: MIT Press, 1995.

BERUBE, Margery S, (ed.). *The American Heritage Dictionary*. Boston: Houghton Mifflin, 1976.

BLOOM, Harold. *A Ansiedade da Influência*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

.BRONOWSKI, J. *O senso comum da ciência*. Rio de Janeiro: Editora Itatiaia Ltd., 1990.

CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea. Uma Introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CELANT, Germano. (ed.). *Art Póvera: conceptual, actual or impossible art?* London, Studio Vista, 1967.

CUNHA, Antonio Geraldo. *Dicionário etimológico nova fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

CURTIS, Helena. *Biology. 2nd Edition*. New York: Worth Publishers, 1976.

DAMISCH, Hubert. "A astúcia do quadro". In: *Gávea, Revista da Arte e Arquitetura*. Rio de Janeiro: Editora Revista Gávea, PUCRJ, no. 10, 1994.

DAVILA, Thierry. *Marcher créer. Déplacements, flâneries, derives dans l'art de la fin du xxe siècle*. Paris:Regard, 2003.

DEBORD, Guy. *The society of the spectacle*. New York: Zone Books, 1995.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo, 1998.

DOBKE, Dirk. *Dieter Roth in America*. London: Thames and Hudson, 2004.

DUBOIS, Phillipe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1994.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

FABOZZI, Paul F. *Artists, critics, context. Readings in and around American art since 1945*. Upper Saddle River: Prentice Hall, 2002.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Nova dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FRANCIS, Richard. Jasper Johns. *Modern masters series*. New York: Abbeville Press, 1984.

FRECHURET, Maurice. *Le mou et ses formes. Essai sur quelques catégories de la sculpture du siècle*. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1993.

FURASTÉ, Pedro Augusto. *Normas técnicas para o trabalho científico: Elaboração e Formatação. Explicação das normas do ANBT*. 14. ed. Porto Alegre: Editoria Brasul, 2007.

GADAMER, Hans-Georg. *A atualidade do belo – a arte como jogo, símbolo e festa*. Tradução de Celeste Aida Galvão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

GODFREY, Tony. *Conceptual art*. London: Phaidon, 1998.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo. Part 1*. Tradução de Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 1997.

KRAUSS, Rosalind E. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

_____. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

KWON, Miwon. *One place after another: site-specific art and locational identity*. Cambridge: MIT Press, 2002.

LALANDE, André. *Vocabulário técnico e crítico da filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas: Papyrus Editora, 1989.

LUFT, Lya. *Perdas e ganhos*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2004.

MONSELL, Alice. "POÉTICAS NO desvio do espaço doméstico: A casa revirada ao avesso". In: *Encontro Nacional da ANPAP – Arte limites e contaminações, 15, 2006, Salvador. Anais do 15º Encontro Nacional da ANPAP*. Salvador: Organizador Cleomar de Sousa Rocha/ANPAP, 2007. p. 410-416.

_____. *Re-organizações To-pó-gráficas – Quando a Sala das Formas foi para casa*. Texto e registros da proposta de arte, Projeto "Espaço de Montagem" do Programa de Extensão FPES: Formas de Pensar a Escultura da UFRGS, DOS SANTOS, Maria Ivone, (coord.) Disponível em: <http://www6.ufrgs.br/escultura/espaco_montagem/alice.htm>

_____. CORPOS EM suspensão: algumas propostas para suspender os devires da matéria. 2000. 139 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2000.

MAYER, Ralph. *Manual do artista*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MINK, Janis. Marcel Duchamp. 1887-1968. A arte como contra-arte. Köln: Taschen, 1996.

O'DOHERTY, Brian. *Inside the white cube: the ideology of the gallery space*. São Francisco: Lapis Press, 1976.

PEREC, Georges. *Espécies de espaços*. Paris: Éditions Galilée, 1974.

PRIESTELY, J.B. *The art of the dramatist*. London: Heinmann, 1957.

READ, Herbert. *História da pintura moderna*. Londres: Thames and Hudson, 1974.

RESTANY, Pierre. *Os novos realistas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

RUHRBERG, Karl; SHNECKENBERGER, Manfred; FRICKE, Christiane e HÖNNEF, Klaus. *Art do século XX vol. I e II*. Köln: Taschen, 1999.

SANOUILLET, Michel; PETERSON, Elmer, (ed.). *The writings of Marcel Duchamp*. New York: Da Capo Press, 1989.

SCHAPIRO, Meyer. "On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs". In. _____. *Theory and philosophy of art: style, artist, and society*. New York: George Braziller, 1994.

_____. "On perfection, Coherence, and Unity of Form and Content". In. _____. *Theory and philosophy of art: style, artist, and society*. New York: George Braziller, 1994.

SOURIAU, Étienne. *Vocabulaire d'esthétique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1996.

STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx. Roupas, memória, dor*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

TAYLOR, Brandon. *Collage. The making of modern art*. New York: Thames and Hudson, 2004.

THACKARA, John. (org.). *Design after modernism*. New York: Thames and Hudson, 1988.

WEIDNER, Richard T. e SELLS, Robert L. *Elementary Physics. Classical and modern*. Boston: Allyn and Bacon Inc, 1975.

Coletâneas:

ALLISON, Alexander (ed.). *The Norton anthology of poetry*. New York: Norton & Co., 1975.

BROUDE, Norma; GARRAD, Mary D, (orgs.). *The power of feminist art: The American movement of the 1970's, history and impact*. New York: Harry N. Abrams, 1996.

CHIPP, Hershel B. (org.). *Theories of modern art*. Los Angeles: The University of California Press, 1968.

GAYFORD, Martin; WRIGHT, Karen, (orgs.). *The Grove book of art writing*. New York: Grove Press, 1998.

GUERCIA, Gabriele (ed.). Joseph Kosuth. *Art after philosophy and after*. Collected Writings, 1966-1990. Cambridge: MIT Press, 1993.

PAPADAKIS, Andréas, (org.). *New art*. New York: Rizzoli, 1991.

SANTOS, Alexandre e DOS SANTOS, Maria Ivone, (orgs.). *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura: Editora da UFRGS, 2004.

Periódicos:

DIDI-HUBERMAN, Georges. "L'Indice de la plaie absente. Monographie d'un tache." In. *Le Secret. Traverses* / 30-31. Revue Paris: Centre Georges Pompidou, 1983, p. 153-154.

ROSE. Dan. "Worldly Discourses: Reflections on Pragmatic Utterances and on the Culture of Capital" In BRECKENRIDGE, Carol A. (ed.) *Public Culture. Bulletin of the Center for Transnational Cultural Studies*. Volume 4, Number 1, Fall 1991.

CRIQUEI, Jean-Pierre. "Home made strange. Jean-Pierre Criquei talks with Marc Augé". In. *Artforum International*, Summer, 1994, p. 70-79.

SOULAGES, François. "A Fotograficidade". In. *Porto Arte*. Vol.13, no. 22, 2006.

Catálogos:

Decora Pelotas. Edição 2001. XV de novembro, 471 esquina Gal. Telles, 5 de outubro a 5 de novembro, 2001.

LAGNADO, Lisette e PEDROSA, Adriano, (eds.). 27^a. Bienal de São Paulo: Como viver junto: Guia. Dia 7 de outubro a 17 de dezembro, Pavilhão do Bienal, Parque do Ibirapuera, São Paulo: Fundação Bienal, 2006, catálogo.

PECCININI, Daisy .M. (org.) Objeto na arte Brasil anos 60. Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado, Rio de Janeiro, (sem data), catálogo de exposição.

PERREAULT, John. "The Art Quilt as Triumphant". In. *Quilting Partners. Arte em retalhos. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. 23 de novembro a 10 de dezembro, 1989*; Northern Illinois University Art Museum, Chicago, Illinois, February 28 – April 7, 1990, catálogo de exposição.

REIS, Paulo. Casa, poética do espaço na arte brasileira. Museu Vale do Rio Doce. Vila Velha, ES, (sem data). (2004), catálogo de exposição.

SCHALL, Jan. "Andy Warhol's *Baseball*: Ephemeral time and the frozen moment" In. _____, (ed.). *Tempus Fugit. Time Flies*. The Nelson Museum of Art, Kansas City, Missouri, October 15 – December 31, 2000, catalogue.

Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection. Royal Academy of Arts, London, 18 de September – 28 de December 1997, catalogue.

Referências eletrônicas

Canadian Center for Architecture, 2007. "Voyage to Italy" (resenha de exposição de Victor Burgin) Disponível em: <<http://www.cca.qc.ca/pages/Niveau3.asp/page-burgin&Lang=eng>> Acesso em 01 jan. 2009.

HANSEN, Rickke. *Things v objects: Rikke Hansen on the public life of things*. Disponível em: <http://findarticles.com/p/articles/mi_6735/is_318/ai_n28557559/pg_1> Acesso em 09 set. 2008.

HOUAISS dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva. s/d. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm>>. Acesso restrito assinantes UOL.

THE AMERICAN HERITAGE® Book of English Usage. *Science Terms: Distinctions, restrictions, and confusions 24*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1996. Disponível em: <<http://www.bartleby.com/64/C004/024.html>> Acesso em: 8 jan. 2009.

THE AMERICAN HERITAGE dictionary of the English Language. Fourth edition. Boston: Houghton Mifflin Company, 2000. Disponível em: <www.bartleby.com/61>