

Ana Luísa Jardim de Sousa Tranquada

***O Sofá/ De espaços de interacção social ao
abandono/armazenamento***

Orientador Científico: Professor Doutor Filipe Rocha da Silva

Dissertação de Mestrado em Artes Visuais Intermédia

Universidade de Évora, Departamento de Artes Visuais e Design (DAVD), 2012

Agradecimentos

Gostaria de agradecer, em primeiro lugar ao Professor Dr. Filipe Rocha da Silva, meu orientador, por todo o seu trabalho de orientação, cuja dedicação, disponibilidade e atenção permitiram o acompanhamento deste trabalho até que ele chegasse a Bom Porto, incentivando-me a procurar bibliografia e perspectivas diversificadas de fundamentação e de legitimação artística para o meu tema.

Os meus agradecimentos especiais a todos os que me acompanharam na realização deste projecto, e em particular;

- às pessoas desconhecidas que desinteressada e amavelmente acederam em ser fotografadas e filmadas, nos mais diversos espaços públicos, participando deste estudo sobre as relações humanas, mediadas pelo Sofá;

- aos professores e colegas de Mestrado Intermédia de 2007, da Universidade de Évora e aos colegas das licenciaturas que abraçaram o projecto e participaram no Video *10.000 horas de Sofá*, nomeadamente, o Sílvio Matos, a Raquel, a Alexandra Bochmann, a Paula Piteira, a Tatiana Faleiro; à Professora Dra. Isabel Santa Clara pela sua disponibilidade e pela bibliografia contemporânea essencial que me facultou; à Professora Dra. Ana Godinho, pelas aulas de Pensamento Estético direccionadas para o projecto de cada um de nós mestrandos; ao Dr. Emanuel Gaspar por fazer uma primeira revisão do texto e à Professora Dra. Aline Bazenga pela proposta de reestruturação, revisão do texto e inspiração para a descrição detalhada da obra; à Vanda Sim Sim e ao Sílvio Matos pela ajuda na montagem da exposição de fotografias e ao Marius pelo simpatia e apoio técnico na projecção;

- aos amigos, familiares e artistas que colaboraram activamente nesta pesquisa comunitária, nomeadamente, a Eunice Pereira, o César Rodrigues, o Ricardo Gouveia, o Gilberto Gouveia, a Stefanie, o José António Dantas, a Fernanda Martins, o Guilherme e a Patrícia Sumares, a Tatiana, o Rigo, a Carla Freitas, a Melissa, a Laurel Braitman, o Helder Vasconcelos, o John Fadeff, a Ana Marta; aos amigos e colegas de Odemira, nomeadamente, a Mila e o Jorge Mendes, a Rosa e o Manuel Carlos, a Isabel Rosa e o Paulo Cunha, a Dulce e o Fernando Almeida;

Um agradecimento final ao Luis Tranquada, pela disponibilidade e partilha dos seus conhecimentos técnicos na edição dos vídeos, pelo acompanhamento constante do projecto desde a sua formação.

O Sofá/ De espaços de interacção social ao abandono/armazenamento

Resumo

Esta dissertação teórico-prática tem por tema “O sofá como objecto de interacção social, armazenamento e abandono”. A problemática tratada centra-se no modo como o sofá afecta as interacções pessoais em espaços públicos e privados, na perspectiva de uma «estética relacional» (Nicolas Bourriaud). Reflecte também sobre o modo como o espectador observador se relaciona com o sofá, enquanto objecto disposto num determinado espaço ou situação, e questiona os limites da obra de arte, o que é ou não Arte. Aborda ainda o papel do artista na sociedade actual e procura estabelecer o papel do diálogo numa «arte socialmente comprometida», ao registar situações de objectos deslocados, nas quais sejam expostas as mudanças de percepção operadas, a partir de diferentes abordagens de situações da realidade e de objectos do quotidiano. Finalmente, propõe-se recriar situações, proporcionar ambientes de convivialidade mediada pelo sofá, de modo a registar as interacções resultantes entre os utilizadores de tais espaços.

Palavras- chave: Sofá; interacção social; estética relacional; arte socialmente comprometida; objecto de arte.

The sofa as an object of social interaction, storage and abandonment.

Abstract

This MFA dissertation is considered at the same time practical and theoretical, being the theme: “The sofa as an object of social interaction, storage and abandonment”. It initially focuses on how sofas we sit on influence our personal behaviour in public and private spaces, in the perspective of relational aesthetics (Nicholas Bourriaud). It also reflects upon the way in which the viewer relates to the couch, which is an object that occupies a certain situation and position in space, also questioning the limits of the artwork, what is art and not art; it then addresses the role of artist in today's society and seeks to establish the importance of dialogue, in a socially committed art; it also records objects in awkward and displaced situations, in which they are exposed to transfiguration, according to different points of view about reality and on everyday objects; finally it also proposes to recreate user friendly situations and environments mediated by the sofa, observing and recording the resulting interactions between the users of such spaces.

Keywords:Sofa; social interaction; relational aesthetics; artwork; socially committed art practise

Índice Geral

Resumo	3
Abstract	4
Índice de Quadros	7
Índice de Figuras	8
Introdução	10
1. Memória Conceptual	13
1.1 Desenvolvimento Conceptual e Estético	16
1.1.1 Arte Pública ou Teatralização: <i>Specific objects</i> versus <i>Art and Objecthood</i>	16
1.1.2 A ideia Kantiana de «sublime»	20
1.1.3 Arte, Poder e Capitalismo	23
1.1.4 «Estética Relacional»	28
1.1.7 Arte e Sociologia do Sofá.....	32
1.2 Referências Teóricas e Artísticas em História da Arte.....	33
1.2.1 Andy Warhol e a transfiguração do lugar comum – O que distingue a Arte da Realidade?	34
1.2.2 Guy Debord - «A Sociedade do Espectáculo»	35
1.2.3 Walter Benjamin - A «aura»/ O «espectador distraído». Poder e Totalitarismos.....	36
1.2.4 Donald Judd e Robert Morris (<i>Specific objects</i>) versus Michael Fried (<i>Art and Objecthood</i>).....	39
1.2.5 Marcel Duchamp - O acto criativo e a expansão das fronteiras da Arte .	45
1.2.6 Grant Kester – A «Arte Socialmente Comprometida».....	47
2. ProjectoPrático: descrição detalhada da obra artística 51	
2. 1 Descrição dos vídeos	54
2. 2 Descrição das Fotografias.....	68
3. Memória Técnica	85
3. 1 Fichas Técnicas dos Vídeos.....	85
3. 2 Fichas Técnicas das Fotografias	89
Conclusão	94

Bibliografia..... 97

Índice de Quadros

Quadro 1: Os dez vídeos realizados e sua distribuição pelos temas estruturantes.	56
Quadro 2: Cronologia da realização dos vídeos	67
Quadro 3: Síntese descritiva do conjunto de fotografias que constituem o trabalho prático	84

Índice de Figuras

Figura 1 Vídeos 1 e 2 - <i>Espaços Deslocados I e II</i> , 2008.....	57
Figura 2: Vídeo 3 - <i>Espaços de interação social – Uma sala de estar no exterior</i> , 2008	59
Figura 3: Cartaz “Dez Mil Horas de Sofá”	60
Figura 4: Vídeo 4 - <i>10 000 horas de sofá</i> , 2008	61
Figura 5: <i>Uma Sala de estar familiar</i> , 2010	62
Figura 6: Vídeo 6 - <i>Espaços de interação social - Bar do Fábio</i> , 2010.....	63
Figura 7: Vídeo 7 - <i>Sociabilidades Alternativas - Monte dos Vendavais</i> , 2010.....	64
Figura 8: Vídeo 8. - <i>10 000 horas de sofá II - Queima do sofá</i> , 2010.....	65
Figura 9: Vídeo 9 - <i>Espaços alternativos 1</i> , 2011	66
Figura 10: Vídeo10 - <i>Espaços alternativos 2</i> , 2011	67
Figura 11: Mosaico 1 - <i>Espaços Deslocados 1</i> , 2007	69
Figura 12: Mosaico 2 - <i>Espaços Deslocados 2</i> , 2007, 2008, 2009, 2010	70
Figura 13: Mosaico 3 - <i>Espaços de armazenamento e abandono</i> , 2007, 2008, 2009	71
Figura 14: Fotografia 4 - <i>Sofás de Família I</i> , 2007	72
Figura 15: Fotografia 5 - <i>Sofás de Família II</i> , 2007	72
Figura 16: Fotografia 6 - <i>Sofás de Família III</i> , 2010	73
Figura 17: Fotografia 7 - <i>Espaços de interação social</i> , 2007	74
Figura 18: Fotografia 8 - <i>Espaços de interação social</i> , 2007	74
Figura 19: Fotografias 9 e 10 (série) - <i>Espaços alternativos Queima do Sofá</i> , 2009	75
Figura 20: Fotografias 11 e 12 (série) - <i>Espaços alternativos 2</i> , 2011.....	76
Figura 21: Fotografia 13 - <i>Espaços alternativos</i> , 2011	77
Figura 22: Fotografia 14 - <i>Uma Sala de estar no exterior</i> , 2011	77
Figura 23: Fotografia15 - <i>Espaços de Interação Social</i> , 2011	78
Figura 24: Fotografias 16, 17 e 18 (série): Fotografia 16 - <i>Espaços de Interação Social</i> , 2011	79
Figura 25: Fotografias 16, 17 e 18 (série): Fotografia 17 - <i>Espaços de Interação Social</i> , 2011	80
Figura 26: Fotografias 16, 17 e 18 (série): Fotografia 18 - <i>Espaços de Interação Social</i> , 2011	80

Figura 27: Fotografias 19 e 20 (série) - <i>Espaços de Interação Social- Bar do Fábio,</i> 2011	81
Figura 28: Fotografia 21 - <i>Sociabilidades Alternativas,</i> 2010.....	82

Introdução

Este trabalho tomou como seu objecto, o sofá. Teve como temática inicial “O sofá como objecto de interacção social, armazenamento e abandono”. Materializou-se num trabalho prático e respectiva dissertação descritiva e justificativa.

A problemática tratada centra-se, inicialmente, no modo como o sofá influencia ou afecta as interacções pessoais em espaços públicos e privados, na perspectiva de uma estética relacional. Neste sentido, para além de tratar do modo como o espectador se relaciona com o sofá, enquanto objecto disposto num determinado espaço, situação ou ambiente, e de reflectir sobre papel do artista e do diálogo na sociedade actual, na perspectiva de uma arte socialmente comprometida, procura questionar os limites da obra de arte e determinar as distinções e/ou indistinções entre a arte e a realidade, ao criar situações nas quais sejam expostas as mudanças de percepção, operadas em diferentes abordagens a situações da realidade e a objectos do quotidiano.

Relativamente à metodologia do desenvolvimento teórico, baseei-me, inicialmente, nos textos trabalhados em situação curricular, de cujo tratamento emergiu o projecto prático actual. Parti, assim, dos textos de Marcel Duchamp sobre o acto criativo, de Arthur Danto sobre a obra de Andy Warhol e a ideia da transfiguração do lugar-comum; apoiei-me ainda em contributos mais filosóficos analisados nas aulas de Pensamento Estético e de Projecto Criativo, nomeadamente, nos conceitos de «sublime» de Kant, e os de criação, mais precisamente, os desenvolvidos por Deleuze. Numa segunda fase, encontrei a obra de Nicholas Bourriaud sobre a «estética relacional», tendo legitimado o meu trabalho nesta ideia de que as relações humanas constituem o objecto dum certo tipo de trabalhos artísticos recentes, nos quais o diálogo e a convivialidade são o aspecto fundamental. A pesquisa evoluiu no sentido de enquadrar e contextualizar o meu trabalho nas práticas contemporâneas de produção artística que utilizam objectos, inspirando-me dos textos de Robert Morris e Donald Judd sobre os *Specif Objects*. O texto de Grant Kester surge como contraponto às ideias desenvolvidas por Bourriaud, ao salientar a função mais socialmente comprometida do artista, tendo conduzido a uma reflexão sobre o papel social do artista e a necessidade de uma maior integração da actividade artística na vida quotidiana. Este texto levou-me a tomar

consciência da necessidade de uma atitude mais interventiva no contexto que nos cerca, sendo esta temática abordada também no meu projecto prático.

Os projectos que desenvolvi inserem-se numa prática artística contemporânea cuja preocupação são as formas de diálogo e de conversação colaborativa como potencial emancipador, as quais colocam uma tónica no papel mais activo e participante do observador.

As metodologias adoptadas no trabalho prático foram as seguintes:

- registo fotográfico e videográfico da realidade, tal como se nos apresenta em espaços públicos e privados, em cuja organização o sofá desempenha um papel propiciador de interacção social entre os indivíduos;
- registo de relações interpessoais no espaço próximo, em locais públicos e privados;
- criação de situações e encenação de ambientes de modo a registar a interacção humana mediada pelo sofá;
- observação e registo de formas mutantes de convívio/lazer na vida em sociedade;
- detecção da emergência de sociabilidades alternativas;
- pesquisa e registo de espaços entendidos como deslocados ou paradoxais;
- ensaio de captação de locais e espaços de mudança de percepção;
- registo de entrevistas de um grupo de mães nas suas salas de estar e de um grupo de jovens num espaço de estar informal, nos quais os protagonistas discorrem sobre as suas experiências pessoais.

O trabalho de entrevista surgiu numa fase posterior ao trabalho prático e prefigura uma evolução do meu trabalho artístico, no momento em que me vi confrontada com a situação de regresso à minha terra de origem, após vinte anos de ausência. Nessa altura, constatei a existência de um fenómeno de retorno de artistas e de pessoas criativas à região, tendo-me interrogado sobre a situação e as demandas nas quais se envolveram tais artistas. Pretendi, através desta fase do trabalho, conduzir o observador à reflexão sobre as relações entre a Arte e a vida, a necessidade do auto-conhecimento e enriquecimento na relação com o outro e com o mundo.

Esta dissertação está organizada em três partes. À primeira, (1. Memória Conceptual) na qual apresento os conceitos estéticos fundamentais e as referências

teóricas e artísticas nas quais fundamentei o meu projecto prático, segue-se a parte em que descrevo o conjunto de obras, em vídeo e em fotografia, nele incluído (2. Projecto Prático: descrição detalhada da obra artística). A terceira parte (3. Memória Técnica), na qual exponho as técnicas utilizadas nos meus trabalhos, antecede a Conclusão, onde procuro avaliar os aspectos mais relevantes deste projecto de investigação. Acompanha esta dissertação um CD-rom com os registos da obra artística realizada.

1. Memória Conceptual

Para a concretização do trabalho teórico, partimos de duas perspectivas ou conceitos, que constituem também a base de uma primeira fase do trabalho prático, a saber: a que identifica o sofá como objecto propiciador de interacção social, por um lado e, por outro, o interesse suscitado pelo seu amontoamento/armazenamento e abandono.

A abordagem da primeira perspectiva, da atenção acordada ao papel social do sofá, nasceu da observação da proliferação do uso de sofás em diversos tipos de espaços públicos, como esplanadas, cinemas cafés, bibliotecas. Teve ainda na sua origem uma série de encontros por mim realizados com espaços de convívio informal. No desenvolvimento curricular deste projecto, este interesse traduziu-se num núcleo de imagens, fotográficas e videográficas, que registam locais improváveis, ao ar livre. Assim, esta abordagem emergiu de alguns trabalhos em vídeo realizados durante o ano inicial do mestrado, nomeadamente, *Espaços de Interacção Social - Uma sala de estar no exterior* (Vídeo 3) e *10 000 horas de sofá I* (Vídeo 4). Neles se destaca um conceito estético de «deslocamento» (Deleuze & Guattari, 1992: 190), qual plano sociológico traçado no caos da criação artística, e se dá uma exposição pública ao privado, criando um espaço de confusão ou fronteira, dado que os objectos nos aparecem num espaço que não o habitual. No primeiro vídeo, um *travelling* filmado de automóvel, foram registados casos exemplares do conceito de “espaço deslocado”, encontrados na viagem, nomeadamente no sítio de Benafátima, no Algarve Interior, e na localidade de Boavista dos Pinheiros, em Odemira, no Alentejo Litoral. Aí surge-nos, improvisada, uma sala de estar no exterior, um espaço de contemplação e de convívio, povoado por personagens locais. No segundo trabalho em vídeo, registei um entardecer num bar esplanada de Lisboa, em cujo terraço estão dispostos alguns sofás, criando um espaço de convívio que oferece diferentes planos, e nos quais vários grupos de personagens interagem. Recria-se, assim, uma grande sala de estar ao ar livre, expondo-se as relações familiares e laços afectivos entre desinibidos grupos de viajantes, amigos ou enamorados. Em espaços como este, é possível encontrar um novo tipo de relação interpessoal, encarada como uma “sociabilidade abrandada, sem exigência, aberta, próxima ao jogo” a qual é favorecida por estes assentos baixos que permitem o “passar o olhar pelos outros” (Baudrillard, 2004: 51). Este vídeo caracteriza-se por um constante

movimento das personagens, diversificando-se, com este vaivém, a distância entre o observador/câmara e a acção, criando-se planos sucessivos, numa constante circulação de figuras fantasmáticas que atravessam a cena.

A segunda perspectiva de abordagem ao sofá, relacionada com os seus locais de armazenamento e abandono, é motivada por três tipos de conceitos:

- a. o sentimento de desassossego ou inquietação, de que nos fala Sigmund Freud (1919), num dos seus escritos, *The Uncanny*¹;
- b. a ideia do sublime (Kant, 1823) que, na acepção Kantiana, pode emergir do caos, do informe ou do disforme (Deleuze, 1987);
- c. a estética de Baumgarten (1988) revisitada por Danto (2001), na qual as sensações são modos de captação dos objectos e constituem um saber, um modo de aparição, único e singular, de alguns deles.

Ensaiei, pois, dentro desta linha temática, o captar desse lugar onde a ciência não chega, um lugar de mudança de percepção, inexprimível. Fi-lo, no primeiro ano de Mestrado, num trabalho curricular em vídeo. Nesse vídeo, a que chamei *Espaços Deslocados 1* (Vídeo 1), estava patente a exploração de uma ideia warholiana segundo a qual, em momentos e situações especiais, podemos encontrar arte no banal. No vídeo em questão, realiza-se um percurso ao longo de um hangar/armazém que nos apresenta um amontoado de objectos. Nesse ajuntamento e empilhamento excessivo, na desmesura, desmembramento e deslocamento dos objectos do seu habitat natural, emerge o sublime, dando-se uma “transfiguração do lugar comum”, conceito de que fala Arthur C. Danto a propósito de Andy Warhol (Danto, 2001: 112). Pretendia-se ainda com este vídeo levar a mente do espectador a um divagar, conduzindo-a a um outro estado perceptivo, provocar a introspecção, como se mergulhasse num sótão de memórias pessoais, e no qual pudesse viver a sensação do inquietante perante o familiar tornado desconhecido.

Decidi continuar a pesquisa iniciada na parte curricular do Mestrado, realizando uma viagem pelo mundo das sensações confusas em busca de uma singularidade. Empreendi, portanto, uma viagem para fora de mim /si, conceito a que Deleuze se refere como um mergulho ou salto no caos onde a filosofia, a ciência e a arte querem que rasguemos o firmamento e mergulhemos no caos” (Deleuze & Guattari,

¹ Freud, Sigmund, “The Uncanny”, in Ivan Smith (ed.) (2000). *Freud- Complete works*. Publicação digital disponível em: http://www.valas.fr/IMG/pdf/Freud_Complete_Works.pdf, pp. 3675-3700.

1992: 177). Tentei, por isso, citando o mesmo autor, “...fazer passar uma corrente de ar vinda do caos que nos traz uma visão através da fenda” (Deleuze & Guattari, 1992: 178). Esta viagem comporta riscos para o artista, uma vez que as forças que ele enfrenta e capta são violentas e a saída do mundo das sensações confusas e obscuras e que constituem a alma mais difícil do que a reentrada. No entanto, e apesar destes riscos, esta foi, para mim, uma condição necessária para a procura de uma visão. Fi-lo na esperança de que se revelassem as inclinações, os desassossegos, as percepções obscuras, que constituem o fundo da alma/espírito.

Optei por incorrer em múltiplas perspectivas de abordagem, porque não seria possível seleccionar apenas algumas delas, apoiando-me, essencialmente, em dois conceitos que justificam esta impossibilidade, os quais passo a explicitar:

- i a ideia de Baumgarten (1988), à qual também faz referência Danto (2001), e que se traduz na concepção de que o conhecimento sensível é o fundamento do conhecimento distinto, dado que todo ele começa com a sensação, ainda que não termine nela. Este autor considera que a estética está na base da lógica. Faz ainda a apologia da confusão, porque a confusão é criadora e está associada ao sensível, ao ser uma característica de uma certa percepção do mundo.
- ii a convicção de Marcel Duchamp, a propósito do acto criativo, e a “impossibilidade para o artista exprimir completamente o que é a sua intenção” (Duchamp, 1994: 187-188) porque a mesma pertence à esfera do indizível. O «coeficiente de arte pessoal» encontra-se, ainda segundo Duchamp (1994), na diferença entre a intenção e a sua realização. A ideia de que a alma ou, mais modernamente, a consciência, ou o espírito, para além das sensações distintas ou claras, tem um conjunto de pequenas percepções do mundo, entre as quais percepções obscuras, as quais são inexprimíveis, excepto pela Arte, pelo mergulho no excesso. A alma capta o movimento do mundo e o excesso de forças aí presentes, através de uma inquietação de um desassossego que caracterizam tanto o criador como o acto criativo e tornam a obra inexprimível a não ser pela criação em si.

A minha reflexão teórica, ou a primeira parte desta dissertação, intitulada Memória Conceptual, na qual fundamentei a obra artística que realizei, será aprofundada nos dois capítulos seguintes: o primeiro, dedicado à clarificação de conceitos relacionados com o processo criativo e o seu enquadramento numa «estética relacional» - Desenvolvimento Conceptual e Estético (1.1) - e o segundo, ocupa-se mais concretamente do enquadramento das abordagens escolhidas e mencionadas, no âmbito da História da Arte e intitula-se Referências Teóricas e Artísticas na História da Arte (1.2).

1.1 Desenvolvimento Conceptual e Estético

Este capítulo aborda um conjunto de conceitos e de temáticas de ordem estética em torno de sete questões: Arte Pública ou Teatralização: *Specific objects* versus *Art and Objecthood* (1.1.1) trata do processo criativo e do papel do espectador na descodificação da obra de arte bem como a definição de *object specific*, enquanto um novo tipo de objecto surgido na Arte e no qual este estudo sobre o sofá se enquadra; em A ideia Kantiana do sublime (1.1.2), aborda o conceito de sublime, tal como pensado por Kant; o papel e a função da Arte inserida num todo sócio-político mais alargado é apresentado em Arte, Poder e Capitalismo (1.1.3); o papel do artista contemporâneo e a sua relação com o poder instituído, na perspectiva de uma «Estética Relacional» (1.1.4), a que se seguem questões relacionadas com Arte e Tecnologia (1.1.5) e a Criação de «Zonas Autónomas Temporárias» (1.1.6). Finalmente, o conceito de objecto desenvolvido por Baudrillard será abordado em Arte e Sociologia do sofá (1.1.7).

1.1.1 Arte Pública ou Teatralização: *Specific objects* versus *Art and Objecthood*

Marcel Duchamp afirma, no seu texto sobre o Processo Criativo, o papel preponderante que o espectador desempenha na interpretação da obra de arte. Tal papel, de acordo com o autor, é uma refinação do próprio e já referido «o coeficiente de arte»,

que se transmuta através de uma energia injectada na obra e que o espectador refina, completa, deste modo, a obra de Arte, para:

que a obra possa ter, que se apresenta com uma contribuição para o próprio processo criativo, como se a obra só se completasse com a recepção e descodificação pelo espectador. Esta recepção da obra, ele considera dar-se através de uma “osmose estética que tem lugar através da matéria inerte.(Duchamp, 1994: 187)

A via traçada por Duchamp, a visão de que o espectador completa a obra, abriu um novo leque de possibilidades à participação deste último, e que a Arte contemporânea tem procurado expandir.

Robert Morris e Donald Judd tentaram definir, na década de sessenta, um novo tipo de objecto artístico, tridimensional, cuja principal diferença em relação aos demais, consistia, segundo Judd, no seu carácter ambiental, no seu prolongamento no espaço. Assim, os sofás, o meu objecto de estudo, pelas características que apresentam, podem inscrever-se na categoria dos *specific objects* de que nos fala Judd. Na concepção de Morris, tratava-se de objectos cuja estética dependia especialmente do ponto de vista particular do observador, da condição ou situação específica em que eram vistos. O espaço desses objectos é o espaço real onde nos movemos. Morris desenvolveu também um conceito de espaço público ou não pessoal que julgo ser de interesse para a minha obra. De acordo com o ponto de vista do autor, trata-se do facto de que a grande escala dos objectos das novas obras cria uma distância em relação aos objectos que é “estruturante de um modo público ou não pessoal” (Morris, 2003: 831). Este modo público é consequência, adianta Morris, da distância que precisamos manter em relação aos objectos para os apreendermos na totalidade, qualquer que seja o ponto de vista.

Michael Fried, por seu lado, critica esta preocupação pela situação em que o objecto é visto, ao considerá-la como sendo uma teatralização da experiência artística, uma vez que o espectador deve passar por uma experiência de encontro com a obra numa dada situação. Tal experiência é vista como sendo propiciadora de um novo tipo de relação entre o espectador e a obra, como se ela existisse especialmente para cada um de nós, enquanto espectadores, ainda que não estejamos sós, no momento da fruição. Fried vê na distância de que fala Morris mais uma característica que confirma a teatralidade. Argumenta que essa grandeza da obra pode oprimir e confrontar o espectador, pode mesmo ser inquietante. Crê, ainda, que o facto da obra se colocar no

caminho do espectador constitui uma reivindicação de que a levem a sério e uma extorsão de atenção ao espectador.

Em algumas obras do meu trabalho plástico, nomeadamente *10 000 horas de Sofá I* (Vídeo 4) e *Sociabilidades Alternativas - Monte dos Vendavais* (Vídeo 7) procurei criar uma espécie de laboratório artístico. Dispus os sofás e demais acessórios necessários numa sala de estar concebida para o convívio, interacção e troca de experiências. Aquilo a que Michael Fried se refere como sendo a teatralização da obra de arte relaciona-se, no que aos sofás diz respeito, com o facto de dispor estrategicamente os objectos, estruturando o espaço de modo a facilitar ou a provocar uma resposta por parte dos utilizadores, na procura de privilegiar a reacção, a troca comunicativa e as interacções entre os participantes, e no sentido de registar e de explorar esteticamente, através de técnicas que a videoarte e a fotografia tornam possíveis, os movimentos, acções e ocorrências emergentes entre os presentes. Este tipo de encenação coloca o objecto numa situação específica e pretende que se dê “um encontro com a obra” e, aquilo que Fried deprecia como sendo teatral é, de facto, apenas a valorização do papel do espectador, tornando-o num participante activo. Na realidade, o trabalho centra-se no modo como os outrora observadores e agora participantes, figurantes, convivas ou utilizadores, do espaço criado e do objecto particular sofá, se relacionam com ele e de que modo estes objectos e espaços específicos afectam a sua relação com o outro e com o grupo.

No mesmo sentido, é ainda de recordar o *rendez –vous*, preconizado por Duchamp no início do século, e a ideia de que a apresentação dos objectos deslocados do seu local e função habituais provocaria mudanças de percepção no espectador. Mudanças estas que permitiram aceder a leituras diferenciadas das realidades em questão, enriquecendo-as, do mesmo modo que os artistas “accedem a uma visão” (Deleuze & Guattari, 1992: 151), “a uma zona de indeterminação, de indiscernibilidade” (Deleuze & Guattari, 1992: 153), possibilidades perceptíveis e inacessíveis à vivência comum de sensações.

A propósito do carácter público das obras que criei, é de referir uma outra visão sobre a esfera pública, termo que tenho usado para descrever os meus trabalhos, aquela que é defendida por Grant Kester na sua análise do “The Role of Dialogue in Socially-engaged Art” (Kester, 2005). O autor destaca um novo tipo de abordagem, mais performativa e processual. Parte da ideia de que a arte se insere num todo sócio-

político mais alargado. Como tal, a arte pública, neste tipo de trabalho, baseia-se na interacção, no diálogo e, tal como acontece nos meus ambientes com sofás, requer a participação e envolvimento do espectador. Com os meus sofás pretendo, assim, conduzir a um “conhecimento associado relacional” em conformidade com a teoria desenvolvida por Mary Field Belenky e referida por Grant Kester (Kester, 2005: 82). Esta teoria baseia-se na capacidade de identificação com outras pessoas, como fonte de conhecimento. À estética tradicional, que aspirava conduzir o espectador a uma revelação obtida pelo choque, a partir do qual se obtinha um estado perceptivo mais sensível e susceptível, Kester contrapõe, na sua análise de obras socialmente comprometidas, a sua estética dialógica. Na sua perspectiva, é através do diálogo e da conversação colaborativa que se conduzem os indivíduos e comunidades à emancipação. Tal acontece porque, segundo Kester, as trocas que resultam do diálogo nestas acções performativas podem “catalisar transformações poderosas na consciência dos participantes” (Kester, 2005: 77)

Relativamente ao conceito sob análise, considero que toda a Arte busca uma resposta por parte do público, a qual pode passar ou por uma descodificação, ou por uma identificação, ou ainda por uma compreensão empática. No caso das obras que integram o meu trabalho artístico, a resposta pretendida passa por obter um relacionamento mais inclusivo, no qual o observador faz parte dos elementos previstos na interacção, colaborando numa espécie de *happening*, cujo objectivo é a própria acção e o modo como decorre, numa dada situação. A partir de um encontro do espectador com o objecto, instalação ou ambiente, procura-se obter não só fragmentos, retalhos de vida, numa perspectiva socialmente comprometida, mas também focar e acompanhar a mudança emergente nos modos de estar e na convivialidade social. A «teatralização», de que nos fala Michael Fried, em que o próprio termo de arte degenera conforme se aproxima do teatro, soa, na minha opinião, a uma visão purista e inadequada da arte. A sua visão de arte, e na qual dispensa grande parte das «Obras Socialmente Comprometidas» realizadas desde os anos sessenta a esta data, será mais especificamente tratada mais à frente nesta dissertação (cf. 1.2.4).

1.1.2 A ideia Kantiana de «sublime»

Kant, no seu ensaio sobre o “Sentimento do Belo e do Sublime” (Kant, 1823), caracteriza os dois tipos de sentimento. Embora os dois provoquem sensações agradáveis, fazem-no de maneiras bem distintas. Relativamente ao «sublime», Kant procura descrevê-lo através do seguinte exemplo:

Suponha um homem cuja natureza possui um alto grau de Sentimento de sublime suponha-o só, sentado à beira-mar ou na encosta de uma colina, imerso no silêncio de uma noite de verão, quando a luz cintilante dos astros atravessa as pálidas sombras da noite, e a lua solitária subindo no horizonte vem iluminar as trevas, este homem não resistirá às ideias nobres, tocantes ou sublimes que virão assaltá-lo de todos os lados, ele sentir-se-á transportado para as esferas do desconhecido; com vigoroso entusiasmo será transportado para sentimentos mais heroicos de amizade e de desprezo pelo mundo, e de acordo com a sua moral e a força do seu espírito, irá lançar-se para além dos limites do tempo e do espaço impostos à frágil humanidade. (Kant, 1823: 8²)

O «sublime» toca, enquanto que «o belo» encanta. O sentido de «sublime» conforme a análise de Deleuze (1987), é experimentado perante o informe ou disforme. A imaginação abandona o papel de reflexão sobre a forma, papel que desempenhava na procura do sentido do belo, sendo agora confrontada com o seu próprio limite, forçada a atingir o seu máximo, sofrendo para tal uma violência que a leva ao extremo do seu poder. Perante a imensidade do mundo sensível, a imaginação é reduzida à impotência. No entanto, é a razão que faz com que a imaginação se reúna num todo, na imensidade do mundo sensível, na Ideia do sensível. Conforme afirma em “A imaginação aprende assim que é a razão que a impele ao limite do seu poder, forçando-a a confessar que toda a sua potência nada é relativamente a uma Ideia.” (Deleuze, 1987: 57) e em “O

² Kant, Emmanuel, 1823, *Essai sur le beau et le sublime*, Paris, J.G. Dentu. Imprimeur-Libraire, p. 8 (tradução livre de: “Supposez un homme dont le naturel possède à un haut degré le sentiment du sublime, supposez-le seul, assis sur le bord de la mer ou sur le penchant d’une colline, plongé dans le profond silence d’une soirée d’été, lorsque la lumière tremblante des astres perce à travers les pâles ombres de la nuit, et que la lune solitaire montante à l’horizon vient éclairer les ténèbres, cet homme ne résistera pas aux idées nobles, touchantes ou sublimes qui viendront l’assaillir de toutes parts; il se sentira transporté dans les sphères inconnues; de l’enthousiasme le plus vigoureux il sera entraîné dans les sentiments les plus heroiques de l’amitié et du mépris du monde, et suivant ses moeurs et la force de son esprit, s’élancera au-delà des limites du temps et de l’espace imposées à la faible humanité”).

sublime coloca-nos, pois, na presença de uma relação subjectiva directa entre a imaginação e a razão” (Deleuze, 1987: 58), a imaginação é uma relação de desacordo entre a exigência da razão e a potência da imaginação. Como tal, este desacordo faz com que o sentimento do sublime seja uma experiência de dor mais do que um prazer, uma vez que:

Quando a imaginação é posta na presença do seu limite por alguma coisa que a supera por todos os lados, ela mesma supera o seu limite, é verdade que de maneira negativa, representando-se a inacessibilidade da Ideia racional e fazendo desta própria inacessibilidade algo de presente na natureza sensível. (Deleuze, 1987: 58)

Assim, a ideia de sublime é entendida, em termos do trabalho plástico que realizei, como uma experiência de índole estética cuja ocorrência se pode dar em situações de contacto com um belo natural grandioso ou imenso, mas cuja situação específica cria perturbação, mal-estar ou intranquilidade pela ambiguidade ou pelo oscilar entre as sensações de prazer e a dor. Esta visão do sublime, como uma percepção que oscila entre o prazer e a dor, enquadra-se em alguns dos espaços que registei, nomeadamente, no Video 1, *Espaços Deslocados 1*, em Benafátima, no qual a beleza natural aparece transmutada pela intervenção de uma construção efémera e desconjuntada. Nele, uma sala de estar sugere-nos algo de surreal e paradoxal, entre o belo natural e o disforme da construção, e a “degenerescência” aparente ou desarmonia da forma dos personagens que habitam o lugar.

O Sublime coloca-nos, pois, na presença de uma relação subjectiva directa entre a imaginação e a razão. Mas mais do que um acordo, esta relação é, em primeiro, lugar um desacordo, uma contradição vivida entre a exigência da razão e a potência da imaginação. É por isso que a imaginação parece perder a sua liberdade, e o sentimento do sublime ser uma dor mais do que um prazer. Porém, no fundo do desacordo, surge o acordo; a dor torna possível um prazer.

No Sublime, a imaginação entrega-se a uma actividade de todo em todo diferente da reflexão formal. O sentimento do sublime é experimentado diante do informe ou do disforme(imensidade ou potência). Tudo se passa então como se a imaginação fosse confrontada com o seu próprio limite, forçada a atingir o seu máximo, sofrendo uma violência que a leva ao extremo do seu poder. (Deleuze, 1987: 58)

E adianta:

Decerto que a imaginação não tem limite enquanto se trata de apreender (apreensão sucessiva de partes). Mas, na medida em que deve reproduzir as partes precedentes conforme vai chegando às seguintes, tem efectivamente um máximo de compreensão simultânea. Ante o imenso, a imaginação, experimenta a insuficiência deste máximo, [“ ela busca ampliá-lo e recai sobre si mesma”]. À primeira vista, atribuímos ao objecto natural, ou seja, à Natureza sensível, essa imensidade que reduz à impotência a nossa imaginação. (...) A imaginação, que fora do sensível nada encontra onde se situar, sente-se no entanto ilimitada graças ao desaparecimento das suas balizas. A imaginação, que fora do sensível nada encontra onde se situar, sente-se no entanto ilimitada graças ao desaparecimento das suas balizas. (Deleuze, 1987: 58).

Engendra-se aqui um acordo discordante entre a razão e a imaginação, cuja destinação é supra sensível. Talvez seja possível então relacionar a alma que Kant refere, conforme observado por Deleuze, como sendo “a unidade supra-sensível neste acordo e a alma entendida como uma miríade de pequenas percepções que transformam um prazer em dor e dor em prazer” (Deleuze, 1987: 58), a passagem de um para outro, o devir que caracteriza o processo criativo, o excesso do insensível dentro do sensível, o penoso e doloroso, o balancear, o movimento vertiginoso capaz de criar uma força da alma, o modo como se faz esse movimento do prazer à dor, da dor ao prazer e, como tal, o modo como se passa da forma à força e da força à forma. Para convocar essa força, é necessário sair dos eixos, tal como fazia Duchamp, recorrendo a saturações e a intensificações, o fender e escavar, o mudar de natureza, uma vez que a Arte explora e inventa outro mundo. José Gil refere essas pequenas percepções como um olhar outro que não o da percepção trivial, o qual se percepção na percepção estética, surgindo ambos os tipos de percepção mesclados, exigindo um movimento do olhar, um desvio por parte do espectador, para que se dê um vislumbre das forças presentes. Na sua perspectiva:

A obra de arte é um metafenómeno porque emite forças que os espectadores captam com as suas próprias forças: tece-se assim um plano de movimento entre a obra e aquele que a olha... Não “percebemos” a obra de arte conectamo-nos com ela ou não nos conectamos, construímos um plano com as nossas próprias forças e com as que emanam do objecto, ou ficamos no

exterior(limitados à mera percepção trivial das formas); e devimos- outro seguindo o movimento infinito e singular das formas da força. (Gil, 1996: 302)

Também o Vídeo 2 *Espaços Deslocados 2*, realizado em Mafra, cujo ambiente de objectos comuns empilhados ou amontoados remete para o vulgar ou comum e torna-se inquietante, sob certas condições.

Umberto Eco, na sua *História do Feio* (Eco, 2007), procede a uma resenha da evolução do Belo, do Feio e do Horrível ou perturbante. Assim, enquanto o Belo é uma experiência de prazer desinteressado, segundo a acepção Kantiana tratada na “Crítica da faculdade do Juízo”, o Feio é entendido quer como um “desequilíbrio na relação orgânica entre as partes de um todo” (Eco, 2007: 19), quer como ausência de “integridade” ao longo da história, figurando-se recorrente a analogia entre o feio e o feio moral no qual “está sempre implicada uma reacção de desagrado, ou, até, de violenta repulsa, horror ou pavor.” (Eco, 2007:16). Eco refere ainda a deslocação, no século XVIII, do estudo do Sublime “como reflexão teórica sobre o modo de exprimir poeticamente paixões avassaladoras”... [para] “a nossa reacção perante esses fenómenos naturais em que predominam o informe, o doloroso e o tremendo” (Eco, 2007: 272) De interesse para o nosso estudo é ainda o conceito de perturbante ou «feio de situação» referido por Eco, o qual foi tratado por Freud (*Unheimliche*), como algo de comum que se torna inquietante e perturbador, ou “aquilo que deveria permanecer escondido, mas aparece” (Eco, 2007: 311). Freud refere-o nos seus estudos, conforme relatado por Eco, como “um retorno do recalcado, isto é, de alguma coisa esquecida que reaparece, e portanto, de um inabitual que reaparece e depois do desaparecimento de alguma coisa que era conhecida, que tinha perturbado não só a infância individual, mas a infância da humanidade”(Eco, 2007: 312).

1.1.3 Arte, Poder e Capitalismo

O sistema capitalista actual aprisiona os indivíduos em teias de produtos cujo fim é a manutenção da dependência económica. As instituições políticas pretendem a manutenção da estupidez do indivíduo através do exercício de um poder acéfalo. A Arte deve, neste contexto, exercer o seu direito ao levantamento ou à revolução contra um poder, cuja finalidade última é a manutenção desse poder. O artista

relacional, ao tomar como seu objecto as formas de interacção humana, expõe também o círculo vicioso em que as formas de poder se exercem. A comunicação de massas cria formas de ocupação dos tempos livres tão acéfalas como o poder político, e as massas, entretidas, não exercem o poder crítico porque se encontram demasiado ocupadas em manter os produtos que possuem ou em adquirir mais prestígio sob a forma de aquisição de novos produtos.

Assim, os eventos artísticos e as exposições contemporâneas são tal qual palcos onde decorre uma acção e cujos actores são todos os passantes. Ao introduzir a câmara no espaço, qualquer figurante passa a potencial actor. As modernas e ligeiras câmaras permitem a rápida tomada de imagens no quotidiano. Nas viagens, saídas nocturnas, no deambular pela selva urbana, o artista sai, munido das suas ferramentas de registo, na eventualidade de surgir uma situação única, um cenário habitado que se enquadre no seu assunto do momento. Neste vaguear, qualquer passante, amigo, familiar ou transeunte é um candidato a actor ante a sua câmara. O vídeo permite, deste modo, a captura de imagem de qualquer pessoa, tal como acontece no espaço urbano, onde somos constantemente telefilmados nos percursos pela cidade. O uso do vídeo, bem como o da câmara fotográfica, democratizou-se e todos os cidadãos colaboram na criação de um arquivo de imagens que cobre toda a actividade humana. O artista, ao instalar a sua câmara num espaço público (Bourriaud, 1998: 79-80), torna evidente esta generalização da captura da nossa imagem a que as várias instâncias de poder se permitem, quer no registo de evolução do trânsito, quer ainda, por exemplo, nas instituições bancárias, ou nas escolas. Ao instalá-la no espaço de exposição, o artista dá mais visibilidade a esse estado de coisas e torna o observador consciente dos aspectos éticos em questão.

Boris Groys, num capítulo do seu ensaio intitulado *Art at War*, dá-nos uma visão interessante sobre o papel do artista na sociedade, da sua relação com o poder, tal como a que se estabelece entre guerra e o guerreiro, bem como da sua relação com o Estado. Delineia ainda um papel mais intervencionista por parte da Arte e das suas instituições, papel este que se desenvolve numa análise crítica e num desafio às afirmações vindas dos meios de comunicação de massas. Segundo ele, a Arte, quando comparada aos media, possui um leque mais vasto de imagens que nos permite recuar desde o presente até outras eras históricas e comparar o nosso tempo contra esse pano de fundo da História. Os *mass-media* desenvolveram um sistema complexo e imediato de produção e divulgação de imagens, as quais cobrem os acontecimentos no momento.

No entanto, estas imagens, para serem eficazmente propagadas, têm de ser facilmente reconhecíveis pelo público-alvo. O sistema dos *mass-media* substituiu o artista no seu papel de mediador entre a realidade e a memória. No período clássico, considera Boris Groys, o artista e o guerreiro eram dependentes. O artista precisava do guerreiro como tema e este precisava que o artista testemunhasse os seus feitos heróicos, dando-lhe fama e inscrevendo-o na História, uma vez que, nas palavras do autor, “Num certo sentido a acção heróica da guerra do passado era fútil e irrelevante sem o artista, o qual tinha o poder de testemunhar essa acção e inscrevê-la na memória da humanidade” (Groys, 2008: 121)³. Actualmente, esta situação alterou-se. O guerreiro do presente tem à sua disposição uma grande quantidade de dispositivos, os quais são accionados automaticamente em qualquer situação de emergência. O artista foi, assim, eliminado do processo de representação da guerra; perdeu o seu papel de ilustrador, narrador, de mediador entre a realidade e a memória. O guerreiro e o terrorista contemporâneo começam eles próprios a usurpar esse papel do artista. Todos nós conhecemos Bin Laden, em primeiro lugar, pelos seus vídeos.

Tal como os artistas da arte conceptual registavam o momento da criação artística, o guerreiro e o terrorista apropriam-se dos meios alternativos da arte dos anos 60 e 70, como por exemplo, a videoarte, o filme e a fotografia, e encenam acontecimentos que visam minar, não apenas um conjunto de crenças e de convenções tradicionais, mas toda uma outra cultura e “o guerreiro e o terrorista começam eles próprios a agir como artistas” (Groys, 2008: 122)⁴.

Desde o início da modernidade, os artistas têm-se afirmado pela radicalidade das suas acções e pela sua atitude de desafio e de ruptura, relativamente a crenças e convenções tradicionais, rompendo limites e fronteiras. Os artistas vanguardistas queriam criar novos ícones através da destruição dos antigos. Ainda hoje, a radicalidade é um valor na avaliação da Arte. A Arte, para além desta relação ambivalente com a guerra, tem também uma reacção negativa ao poder repressivo, ao defender a soberania do indivíduo contra a opressão do estado. No entanto, a radicalidade do artista é diferente da do terrorista. O terrorista ataca e humilha os valores da cultura do outro, deixando os da sua incólumes. O artista desafia e mina os valores conservadores da sua

³ Groys, Boris (2008). *Art Power*. London: Mit Press, p. 121 (tradução livre de: Tradução livre de “In a certain sense the heroic war action of the past was futile and irrelevant without the artist, who had the power to witness this heroic action and inscribe it into the memory of human-kind”)

⁴ *Ibidem*, p. 122 (tradução livre de “the terrorist and warriors themselves are beginning to act as artists”).

própria cultura, autoquestionando-se. Os vídeos e fotos de decapitações ou da prisão de Abu Ghraib tornaram-se ícones na nossa imaginação colectiva, pelo horror, pelo choque, perturbação e inquietação, uma vez que “Estes vídeos e fotografias demonstram uma estética inquietante similar à arte e à realização de filmes alternativa e subversiva dos anos 60 e 70”(Groys, 2008: 122)⁵. O artista não pode competir com o terrorista no gesto radical. Enquanto a Arte de vanguarda era iconoclasta, a arte terrorista é iconófila. As imagens criadas pelos guerreiros são imagens fortes. São ícones da terrível realidade política global actual e da teologia contemporânea que dominam o nosso tempo e a nossa imaginação colectiva. A estratégia pictórica do guerreiro contemporâneo é a estratégia do choque e do temor - uma estratégia de intimidação através da imagem. Tal só é possível após a longa história da Arte moderna, produzindo imagens de angústia, crueldade e desfiguração. A crítica tradicional da representação foi impulsionada por uma suspeita, a de haver algo de muito feio, aterrorizante, atrás da superfície de uma imagem idealizada pelas convenções. O guerreiro contemporâneo mostra-nos essa fealdade escondida. O guerreiro terrorista, com a sua máquina de produção de imagens incorporada, é o inimigo do artista moderno, porque ele tenta criar imagens que afirmam ser reais e verdadeiras, para lá de qualquer crítica de representação. As imagens de terror e guerra eram proclamadas “(...) como prova visual do fim da crítica da imagem” (Groys, 2008: 126). Ao documentarem certos eventos, o seu valor documental pode ser analisado, investigado e confirmado. Existem alguns meios técnicos para estabelecer se uma certa imagem é empiricamente verdadeira, ou se é simulada, modificada ou falsificada, uma vez que, segundo afirma Groys, “Assim após muitos anos de crítica da representação dirigida contra a crença ingénua na verdade fotográfica e cinemática, nós estamos agora prontos aceitar certas imagens fotografadas ou videogravadas como verdade inquestionável” (Groys, 2008: 125)⁶.

As imagens de terror e contra terror que circulam nos *mass-media* produzem as imagens da política do sublime. Actualmente, esta noção está associada ao tratado de Edmund Burke que usa, como exemplo do sublime, as decapitações e torturas, comuns nos séculos anteriores ao Iluminismo, pois, tal como refere Groys, “Agora experienciamos o retorno não do real mas do sublime político, na forma da repolitização

⁵*Ibidem*, p. 122 (tradução livre de “These videos and photographs demonstrate an uncanny aesthetic similarity with alternative, subversive European and American art and filmmaking of the 60s and 70s”).

⁶ *Ibidem*, p. 125 (tradução livre de “Thus after many years of the critique of representation, directed against the naive belief in photographic and cinematic truth, we are now again ready to accept certain photographed and videotaped images as unquestionably true”).

do sublime” (Groys, 2008: 125)⁷. A política contemporânea não se representa a si própria como bela, como faziam os estados totalitaristas do sec. XX. Ela representa-se como sublime novamente, isto é, como insuportável, repelente, terrificante. Todas as forças políticas do mundo contemporâneo, ao competir pela imagem mais forte, estão envolvidas na crescente produção da política do sublime. Burke tentou mostrar que uma imagem aterradora, uma imagem de violência sublime, continua a ser apenas uma imagem. Uma imagem de terror é produzida e encenada e pode ser esteticamente analisada e criticada, em termos de representação. Esta crítica da representação deverá ser feita no contexto da Arte direccionada contra todo o tipo de censura e supressão de imagens que nos evitem ser confrontados com a realidade da guerra e do terror, em nome dos valores morais e dos direitos de família. No entanto, ao mesmo tempo, precisamos da crítica para analisar o uso e o simbolismo destas imagens de violência, enquanto novo ícone do sublime na política, e a competição comercial pela imagem mais forte.

As imagens do «sublime político» são hoje uma espécie de *reality show* que se arroga como a representação da realidade política em si, nas suas formas mais radicais e “O fascínio pelas imagens da política do sublime que podemos agora ver em todo o lado pode ser interpretada como um caso específico de nostalgia pelas obras - primas, por uma verdadeira imagem real” (Groys, 2008: 129)⁸. Dado que não somos capazes de exercer a crítica da representação em relação aos *mass-media*, pelo facto de que eles apenas mostram o que está a acontecer no momento/agora, haverá que exercer o discurso crítico em relação a estas imagens, no âmbito da Arte e das suas instituições. Para tal, torna-se necessária a análise dessas imagens do presente, comparando-as com o grande leque de imagens acumuladas em museus e galerias de arte, enquadrando-as e, deste modo, medir as representações do nosso tempo perspectivadas pelas do passado. Através da comparação histórica, é possível constatar o grau de cumprimento das realizações contemporâneas relativamente às promessas originais.

A Arte e o artista contemporâneo devem empreender uma luta contra os sistemas de poder instituído, cumprindo a função de interstício que a Arte possibilita. Cabe-lhes o papel de ultrapassar a valorização dada hoje à produção de bens e voltar a

⁷ *Ibidem*, p. 125 (tradução livre de “Now we experience the return not of the real but of the political sublime - in the forme of repoliticization of the sublime”).

⁸ *Ibidem*, p. 129 (tradução livre de “The fascination with images of political sublime tath we can now view almost anywhere can be interpreted as a specific case of nostalgia for the mastespiece, for a true, real image”).

sua atenção para os assuntos existenciais, em busca de um auto-conhecimento e enriquecimento das relações entre os indivíduos e também entre estes com o mundo. O meu trabalho artístico presente neste projecto constitui-se como uma consciencialização e uma tomada de acção no sentido de realizar uma Arte mais Consciente do meio envolvente e ainda da necessidade de conjugar esforços da comunidade artística em que me insiro para criar espaços de criação e reflexão sobre a actualidade e realizar a ideia da Arte como um «Interstício Social».

1.1.4 «Estética Relacional»

As interacções sociais que se proporcionam nos ambientes que registei no meu trabalho plástico parecem-me enquadrar-se sobretudo no conceito de «estética relacional» desenvolvido por Nicholas Bourriaud, definida como o que “toma como horizonte teórico a esfera das relações humanas e o seu contexto social” (Bourriaud, 1998: 14). Esta Arte relacional emerge numa cultura urbana, fruto do aumento da proximidade e das trocas sociais que caracterizam a vida cidadina. A cidade produziu “um regime de encontro intensivo” entre as pessoas, o qual se transpõe em novas práticas artísticas que, pela primeira vez na história da arte, tomam a “esfera das relações humanas como lugar da obra de arte” (Bourriaud, 1998: 46). Este tipo de actividade artística não procura já criar realidades imaginárias e utópicas, mas sim intervir na realidade existente. Toma como ponto de partida a contingência do mundo e procura inventar relações entre sujeitos, colocando em jogo os “modos de troca social” e a interactividade com o observador, recorrendo aos meios de comunicação para criar laços, conexões entre os indivíduos e os grupos:

O espaço onde as suas obras se implantam é totalmente o da interacção, aquele da abertura que inaugura qualquer diálogo ...O que elas produzem são espaços - tempo relacionais, experiências ... elaboram sociabilidades alternativas, modelos críticos, modelos de convívio construído. As obras de arte relacionais implantam-se no espaço da interacção e da abertura ao diálogo, elaboram sociabilidades alternativas e modelos de convívio construído. (Bourriaud, 1998: 46-7)

Grant Kester, num dos capítulos da *Theory in Contemporary Art*, elabora uma análise do papel do diálogo na «Arte Socialmente Comprometida». Neste capítulo, que será objecto de análise mais adiante nesta dissertação (1.2.6), descreve algumas iniciativas de artistas ou colectivos artísticos cuja prática se centra na facilitação do diálogo entre diversas comunidades, de modo criador e pragmático, recorrendo a reuniões, discussões e conversas, cujo objectivo visa a resolução de problemas específicos dessas comunidades. O envolvimento, a partilha e auto-reflexão, exigidas aos intervenientes na discussão, geram geralmente um sentimento de solidariedade entre eles. Produzem-se, assim, trocas que podem precipitar uma transformação na consciência dos participantes. Os projectos que analisa desenvolvem-se geralmente em espaços informais, fora da alçada das instituições museológicas e galerias, e assumem um carácter cultural e político.

Tal como a «Arte Relacional» descrita por Bourriaud, também o meu trabalho plástico nasce da observação do presente, focando-se em formas mutantes de convívio/lazer/ de vida em sociedade, e da reflexão sobre a (minha) própria actividade artística. O assunto eleito é o da interacção entre as pessoas, mediatizado por um objecto – o sofá, como coadjuvante dessa interacção, convívio, do diálogo, da comunicação, sob o horizonte prático e teórico das relações inter-humanas e a égide do compromisso social.

1.1.5 Arte e Tecnologia

Enquanto a “arte modernista considerava que a arte e os meios técnicos eram contemporâneos” (Bourriaud, 1998: 67), apesar da grande evolução tecnológica que caracteriza as sociedades urbanas ocidentais e certos países emergentes, foi-me possível facilmente constatar que a evolução das técnicas e tecnologias não é igualmente acessível a todas as zonas do globo, como pode sugerir a ideia generalizada actualmente de que somos uma grande aldeia global. A informática, as redes e o vídeo, meios comuns da Arte contemporânea, constituem um suporte ideal para o registo de situações do quotidiano, bem como para a encenação de acontecimentos ou situações. Como tal, são o meio escolhido para expor a ideia de “que a arte consciencializa os modos de

produção e as relações humanas produzidas pelas técnicas do seu tempo” (Bourriaud, 1998: 69).

O artista contemporâneo recorre aos novos meios técnicos, desloca-os, usa-os em situações por si pensadas de modo a tornar visível a influência destas novas técnicas nas relações interpessoais, nos modos de pensar, de produzir e de se relacionar com o outro e com o mundo. Deste modo, a prática artística contemporânea encena, reproduz ou recria o processo de trabalho e de lazer, as relações sociais, em vez de as descrever ou representar, como faria a Arte tradicional. Esta relação, entre a Arte e as técnicas, possibilita aquilo a que Bourriaud (1998) chama de “realismo operatório”, ou seja, uma recriação do real. Nesta perspectiva, cada artista extrai da realidade os aspectos que visa colocar em jogo, abrir à discussão e expor às realidades sociais, políticas e económicas, interpelando os indivíduos - observadores a tomarem consciência, a saírem da letargia que o sistema capitalista actual - elevado a foros de novo totalitarismo - nos proporciona. Empreenderá, deste modo, uma acção de resistência ou de ataque à estandardização e homogeneização.

A Arte actual é, então, informada pelos novos esquemas mentais, processos, maneiras de ver e de pensar proporcionados pelo computador e pelo vídeo. Ela expressa este novo modo de pensar e de estar, possibilitados pelos novos meios tecnológicos; espelha, por isso, as transformações sociais e as mudanças de mentalidade que eles trouxeram.

1.1.6 Criação de «Zonas Autónomas Temporárias»

Hakim Bey desenvolveu o conceito «TAZ Zona Autónoma Temporária» (Bey, 2005), que me parece de extremo interesse para um tipo de arte de intervenção, cuja acção é desenvolvida por artistas do mundo que agem localmente, num espaço – tempo de curta duração. Tal conceito foi primeiro utilizado por um escritor de ficção *ciberpunk*, Bruce Sterling, o qual cria, num romance, uma série de sociedades autónomas descentralizadas e nascidas do colapso dos actuais sistemas políticos. Hakim Bey procedeu a um estudo sobre sociedades marginais e autónomas. Nesse estudo, que parte da análise das sociedades de piratas do século XVIII, as quais conseguiam criar sistemas fora da alçada do poder vigente, desenvolve a ideia de liberdade total para criar

sociedades libertárias, anarquistas, ambientalistas, igualitárias, criativas e/ou artísticas. Este tipo de sociedades choca com o poder instituído pelos estados nas suas mais variadas formas. Este autor considera realizável tal tipo de sociedades, nomeadamente através da acção em espaços/tempo, cuja duração depende da invisibilidade de tais sociedades. Consiste em concretizar, viabilizar a criação de tais eventos e levantamentos, materializando os valores de um grupo nómada, cujo território é constantemente renovado nos espaços não mapeados do globo. Tais levantamentos podem assumir a forma de um festival, de uma festa, comício, *rave*, ou assumir a forma de uma sociedade ecológica ou de puro lazer; a sua durabilidade depende, segundo Hakim Bey, da sua discrição aos olhos dos poderes instituídos.

O interesse que as TAZ e o anarquismo em geral têm na minha obra prende-se com uma atitude auto-reflexiva e a necessidade de redireccionamento da minha actividade artística. Esta atitude fundamenta-se num conjunto de reflexões. Por um lado, apesar da minha obra artística até a entrada para o mestrado Intermédia em 2007 se fundar na Pintura de representação, a percepção de um mal-estar de alguns anos a esta parte, relacionado com o estado das Artes, o qual se me afigura, muitas vezes, destituído de sentido, sobretudo pela valorização que é obtida através da acção de instituições e de *marchands* bem como pela frequência de um certo meio social artístico festivo e boémio. Desta percepção, resultou uma nova perspectiva das Artes. Por outro lado, a atenção pelo conceito criado por Hakim Bey relaciona-se também com o facto de me ter isolado durante dez anos no Alentejo, local propício à contemplação, reflexão e hedonismo, tendo nessa altura produzido o segundo maior bloco de obras da minha actividade artística, depois da juventude. Ainda de mencionar, a influência do contacto e do acompanhamento no Brasil, em 2007, da obra de um artista socialmente comprometido, Rigo⁹, nomeadamente o seu Projecto¹⁰ junto das comunidades Caiçara e

⁹ Rigo 23 é um artista Madeirense que desenvolve desde 1985 a esta parte, os seus estudos e trabalho artístico nos E.U.A., no âmbito da Pintura Mural e da Arte de Intervenção. O seu trabalho está espalhado pelo Globo e pauta-se por uma forte ligação às comunidades com quem interage em projectos de Arte Pública, alguns deles envolvendo colaborações que se estendem por vários anos.

¹⁴ Este projecto *Human/Nature: Artists Respond to a Changing Planet* de Rigo consistiu numa residência artística, que passava pela integração numa certa comunidade e pelo desenvolvimento com os locais de um projecto que integrasse os produtos tradicionais da comunidade, os seus artesãos, as técnicas e matérias primas tradicionais. Esta residência foi promovida pela BAM/PFA (University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive) e pela instituição MCASD (the Museum of Contemporary Art San Diego), em colaboração com a organização de conservação da natureza *Rare, Human/Nature* a qual enviou oito dos mais consciente e inovadores artistas para oito localidades designadas *Herança do Mundo* pela UNESCO. Para mais informações sobre este Projecto, consultar: <http://www.artistsrespond.org/about/>

Kilombola, em S. Paulo, a partir do qual pude aperceber-me da riqueza e da profundidade da Arte, quando centrada no enriquecimento social e espiritual. Finalmente, é relevante assinalar o impacto do meu regresso a casa, na ilha da Madeira, e o constatar que a minha Terra Natal é um local onde proliferam festas e acontecimentos artísticos nos quais “o espectáculo impera”. Pude também observar que os trabalhos artísticos sérios têm uma frequência muito reduzida, provavelmente porque a situação política é gerida por políticos sem Moral, os quais desrespeitam os cidadãos que os elegem. De mencionar ainda, o facto de estar a equacionar a vida tal como ela é hoje e, nesse sentido, afigurar-se-me urgente reconfigurar as prioridades e trazer a Arte para a Vida de todos os dias, considerar meios e actividades de maior impacto no dia-a-dia e reunir os interessados na criação a empreender, a favor de um trabalho artístico mais significativo e socialmente consequente.

1.1.7 Arte e Sociologia do Sofá

No sentido de enquadrar o sofá, o meu objecto de pesquisa, num estudo sistemático dos objectos, tive em conta a abordagem de Jean Baudrillard dado que, a “configuração do mobiliário espelha as relações familiares e sociais de uma unidade familiar. No interior de uma casa burguesa, essa configuração expressa a “ordem patriarcal” (Baudrillard, 2004: 21-23). Na sua perspectiva, os móveis são unificionais, inamovíveis e hierarquizados. “Os móveis e os objectos existem aí primeiro para personificar as relações humanas”, obedecendo, portanto, a um arranjo pouco objectivo. Os seres e objectos estão ligados, e os objectos extraem uma “presença” e um valor afectivo dessa ligação. Já nos interiores - modelo cujos móveis são produzidos em série - apresenta-se uma nova estrutura e uma evolução, na qual a função dos objectos é superada por uma nova prática de organização de elementos modulares. Nestes interiores, “os valores simbólicos e os valores de uso esfumam-se por trás valores organizacionais” (Baudrillard, 2004: 27).

Baudrillard estabelece uma analogia entre as relações humanas mais libertas da modernidade e os modernos assentos funcionais, os quais permitem diversos tipos de

posições do sentar. Nesta variante de posições permitidas pelos modernos sofás, pufes e canapés, verifica-se uma constante troca de posições e de papéis; não existem hierarquias e é abolido o confronto do sentar frente-a-frente. Esta nova relação evita que os utilizadores destes novos assentos tenham de sustentar o olhar do outro ou de fixar o próprio olhar: “condicionam uma sociabilidade abrandada, sem exigência, aberta, próxima ao jogo...pela troca subtil de posições” (Baudrillard, 2004: 51). Baudrillard coloca esta problemática em termos da sociabilidade moderna. O homem moderno não quer estar só, mas também evita confrontar-se com o outro; porque o olhar transporta um carácter “contraditório ou obscuro”. Segundo o autor, a posição e altura média do olhar nestes assentos evita o jogo do desejo e da agressividade que opera através do olhar.

Procurei, assim, tendo em conta esta perspectiva funcional e simbólica atribuída aos objectos, pesquisar o modo como o meu objecto de estudo – o sofá - é vivido, bem como os processos pelos quais as pessoas entram em contacto com ele e de que modo se sistematizam as condutas e relações humanas por ele mediatizadas.

1.2 Referências Teóricas e Artísticas em História da Arte

Neste capítulo, os pontos que se seguem inserem-se numa reflexão teórica sobre a Arte e referências artísticas consideradas relevantes para o desenvolvimento do meu próprio projecto artístico. Os temas tratados são os seguintes: a transfiguração do lugar comum na obra de Andy Warhol (1.2.1); a sociedade do espectáculo de Guy Debord (1.2.2); a unicidade, a autenticidade e a reprodutibilidade das obras de arte, de acordo com Walter Benjamin (1.2.3); a polémica surgida na década de sessenta sobre os *Specific Objects* como um novo tipo de Arte, defendida por Donald Judd e Robert Morris, mas atacada por Michael Fried, como sendo uma teatralização ou uma degeneração da Arte (1.2.4); a mudança de percepção e a criação de espaços de fronteira em Marcel Duchamp e o papel do Diálogo na «Arte Socialmente Comprometida», segundo Grant Kester (1.2.5).

1.2.1 Andy Warhol e a transfiguração do lugar comum – O que distingue a Arte da Realidade?

Arthur C. Danto aborda uma questão de interesse para o nosso tema, no que concerne aos objectos da cultura popular americana e de que se serviu Andy Warhol na sua obra plástica. Refere-se a Warhol como um autor cujo trabalho toca as fronteiras do pensamento sobre Arte, ao colocar a prática artística ao nível de uma auto-consciência filosófica nunca antes atingida. Segundo ele, Warhol procedeu como um filósofo e revelou a essência da Arte “ao violar todas as condições tidas como necessárias a uma obra de arte” (Danto, 2001:100). Com o seu trabalho *Brillo Box*, caixas de madeira que recriavam caixas de sabão, Warhol apropriou-se da reflexão filosófica sobre a Arte e a realidade, questionando o motivo pelo qual seriam umas obras consideradas arte e outras não, dado que, em termos de percepção, elas não apresentavam qualquer distinção. O que ele procurava era indagar onde estaria a distinção entre a Arte “alta”, ou “baixa”, e a realidade. Através das suas práticas, procurou demonstrar a forma de colocar filosoficamente esta questão e as suas obras prefiguravam, nas palavras de Danto, a “transfiguração do lugar comum”. Assim, Warhol “força a reflexão sobre o que torna algo arte, quando isso não corresponde ao olhar (...) O que torna algo arte pode ser quase invisível, talvez apenas o modo como foi concebido e o que alguém quis que fosse” (Danto, 2001: 106). Na senda de Marcel Duchamp, Andy Warhol continuou o seu esforço de delimitar as fronteiras da Arte, tendo criado exemplares de “pura arte” que se pareciam com a realidade pura. Deste modo, abriu caminho àqueles cujo trabalho passa por criar teorias filosóficas. Enquanto Marcel Duchamp, a sua fonte, colocou um urinol como obra de arte - era o *ready-made* - Warhol, para além de ter apresentado a *Brillo Box* como uma obra de arte, colocou a questão do porquê das outras caixas Brillo serem apenas caixas de *Brillo*. Warhol encontrava interesse no desinteressante, e o ordinário era para ele extraordinário. Considerava o banal belo, celebrava o mundo tal qual é. Assim, este artista demonstrou que não existe nenhuma propriedade visível que distinga a Arte da Realidade em geral.

Após a crise do Vietname, a sua arte foi contestada e a sua personalidade remetida para o mundo do espectáculo glamoroso e boémio, como se a personagem que tinha criado se tivesse esgotado na futilidade e na superficialidade. No entanto, aquela personagem constituía uma das suas obras: aquela era a imagem que criara para o

artista. E o seu trabalho afirma as imagens e os sinais como a realidade, assim como as imagens definem a realidade da nossa existência.

A imagem, como as de *Marilyn* ou *Jaqueline Kennedy*, hoje reconhecidas por todos aqueles que nunca as conheceram, passa a fazer parte da consciência colectiva. Danto refere ainda o contributo de Warhol na realização cinematográfica, nomeadamente através do seu filme realizado em 1964, *Empire*. Este filme compunha-se de oito horas de filmagem do *Empire State Building* durante as quais nada acontece, coincidindo o tempo da narrativa com o tempo real. Neste filme, a imagem em movimento, com 25 fotogramas por segundo, mostra um objecto parado. Mais uma vez, a arte de Andy Warhol incide sobre os limites do médium utilizado, conduzindo essas fronteiras a uma consciência conceptual. A longa projecção do filme faz-nos tomar atenção ao detalhe, ao pormenor, às características materiais do filme - a luz, a granulagem, os arranhões da fita - mostrando como age a mente humana colocada em situação de privação sensorial.

1.2.2 Guy Debord - «A Sociedade do Espectáculo»

Andy Warhol faz coincidir a sua Arte com a vida, oferecendo-a como a imagem da vida do artista. Tal facto leva-me até à teoria da sociedade do espectáculo de Guy Debord. José Bragança Miranda (doravante JBM) ao analisar a teoria de Debord (Miranda, 1995), refere-se à ambiguidade existente na sua obra, caracterizada pela oposição entre espectáculo e vida, pressupondo, deste modo, que deverá existir uma apresentação directa da vida e que toda a representação ou imagem implica uma negação dessa mesma vida. Segundo JBM, existe uma recusa da mediação mas, ao mesmo tempo, Debord “revela que a mediação e a imagem são o novo do nosso tempo” (Miranda, 1995: 2) e com ele, o espectáculo estende-se a toda a experiência.

JBM faz notar que na teoria do espectáculo existia ainda uma separação entre o espectáculo e o que não o era. Segundo a sua leitura de Debord, a problemática em questão reside no controlo, como se o espectáculo fosse uma imagem da própria realidade, que se separou da sociedade para se voltar contra os homens. JBM considera que a coincidência do espectáculo com a experiência do mundo não apresenta, como diz Debord, um problema de divisão ou de separação, mas sim de fusão e de indiferenciação; o emergir de um novo tipo de espaço virtual no qual se exerce o

controle mediado pela técnica, tal como em Walter Benjamin que, na sua obra, considera que os conceitos introduzidos na teoria da Arte servem “para a formulação de exigências revolucionárias na política artística”(Benjamin, 2003: 526).

1.2.3 Walter Benjamin - A «aura»/ O «espectador distraído». Poder e Totalitarismos

Em *A obra de Arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica*, publicado em 1936, Walter Benjamin refere o modo como a invenção da fotografia, ao substituir os modos de reprodução mais lentos que radicavam no uso das mãos nas tarefas artísticas, acelerou a percepção. No entanto, tal como também refere, a chapa fotográfica traz consigo a falência do objecto único e autêntico, tornando-se independente do original e possibilitando o ir-se ao encontro do espectador na forma de um Disco (DVD na actualidade), nos lugares mais diversos, libertando a imagem e a obra de arte da tradição.

W. Benjamin afirma que a possibilidade de reprodução técnica produziu uma emancipação da obra de arte fundamentada no ritual, ao não se lhe aplicar o critério de autenticidade ou unicidade, que caracterizou a Arte desde o seu início mágico ou religioso, ainda secularizada no Renascimento. Neste sentido, ressalva ainda que os objectos de arte com valor de exposição começaram por ter um valor espiritual, mágico, ou religioso que lhes conferia uma «aura», no âmbito de uma determinada tradição cultural, sendo posteriormente reconhecidos como arte.

Inversamente, hoje, as obras de arte reprodutíveis ganharam mais hipóteses de exposição, um novo valor, com funções multiplicadas, podendo a função artística vir a ser considerada acessória. Na fotografia, o valor de exposição ultrapassa o valor de culto. No entanto, o retrato escapa a esta condição na expressão do humano, como última aparição da «aura» nos retratos antigos, no culto dos entes queridos desaparecidos.

O cinema caracteriza-se tanto pelo modo como o homem se apresenta perante a aparelhagem, como pelo modo como esta aparelhagem ajuda a representar o mundo à sua volta. Este novo método de representar o mundo aumentou a nossa capacidade de percepção porque, tal como as técnicas de análise freudianas permitem isolar e analisar

pequenas acções, lapsos de tempo, de que não ganhamos consciência, também a imagem cinematográfica permite decompor a acção, fotograma a fotograma. Com o registo da imagem e do som, deu-se um aprofundamento visual e sonoro da percepção. Estas acções registadas em filme podem ser analisadas com mais exactidão e aproximam, segundo W. Benjamim, os territórios da arte e da ciência.

W. Benjamim coloca a problemática da natureza do cinema na sequência da natureza da própria fotografia. Desde o seu aparecimento, que a discussão em torno do facto de ser ou não ser arte deveria ter sido centrada na mudança da natureza da arte que esta técnica provocou. Ao distanciar-se do sagrado, apenas subsistiu a «aura» no culto pelos antepassados, presente nos retratos antigos. Também no cinema se minimiza a «aura», quando o intérprete prescinde do aqui e agora: “Através de grandes planos, acentuação de pormenores escondidos, investigação de ambientes banais, aumenta a percepção da irreversibilidade que rege a nossa existência” (Benjamin, 2006: 233). Os mecanismos de ampliação, retardamento e aceleração desvelam estruturas e matérias totalmente novas, bem como movimentos desconhecidos, criando movimentos deslizantes sobrenaturais. Torna-se assim evidente que a natureza que se revela ao olhar, e aquela que se revela à objectiva, são naturezas diferentes. Diferentes, porque à natureza do olhar corresponde um espaço conscientemente explorado, enquanto que a câmara revela um espaço em que se penetrou inconscientemente. A câmara, através da aceleração e retardamento, ampliação e redução, interrupções e imobilizações, conduz-nos para territórios desconhecidos do olhar.

Para W. Benjamim, o cinema instituiu um novo tipo de participação do público. Esta participação nasce do choque, sendo consequência das imagens em constante movimento e que impedem o pensamento e a contemplação. Assim, existe um novo tipo de recepção através da «distracção», que o autor refere como sendo devedor da distracção pós-dadaísta, nascida do objectivo de provocar indignação pública, escândalo. Esta «distracção», obtida através da mudança de lugar e de plano, emergiu como forma de comportamento social especial, decorrendo dos processos de degeneração da burguesia. Instituiu um público examinador distraído.

Segundo W. Benjamim, o fascismo, emergente na época, procurava dar às massas proletarizadas a possibilidade de se exprimirem sem tocarem nas relações de propriedade, procedendo à estetização da política e à subjugação das massas pela produção de valores de culto, recorrendo a toda uma encenação de poder, cortejos com

recurso a meios técnicos progressistas como o cinema de Leni Riefenstahl. Tais esforços de estetização da política culminam na guerra, sendo que “a técnica não estava preparada para dominar as forças sociais elementares” (Benjamim, 2003: 519). Também Guy Debord nos apresenta o totalitarismo fascista como “um arcaísmo tecnicamente equipado” (Debord, 2005: 87), cuja emergência se baseia na defesa da economia burguesa, usando, para a defesa dos seus valores os pequeno burgueses e os desempregados desorientados pela crise ou desiludidos pela revolução socialista. O esboço de uma tomada do poder pelo proletariado falhou ou “foi aniquilado pela acção conjugada da burocracia estalinista e “do totalitarismo fascista.” (Debord, 2005: 86), “a emancipação do trabalho (...) foi vencida por diferentes forças de defesa da sociedade de classes” (...) “o proletariado não pode ele próprio ser o poder, senão tornando-se a classe da consciência” (Debord, 2005: 68). Guy Debord apresenta a sociedade emergente, resultante da falência da revolução, como uma sociedade do espectáculo, na qual a economia, a mercadoria e o capitalismo são os principais personagens, intervenientes na relação entre as pessoas, sendo esta relação mediatizada por imagens. A produção de espectáculo é a grande criação desta sociedade, sendo que este espectáculo tem na raiz a especialização do poder, o auto-retrato do poder apresentado “nos meios de comunicação de massa”, que nos mostram os personagens tipo “a vedeta” (Debord, 2005: 45), com os seus vários estilos de vida e a felicidade acedida através do consumo.

JBM considera, por seu turno, que o controlo e a resistência contra o poder que suscita «a sociedade do espectáculo» continua a ser uma questão perfeitamente actual. Na sociedade contemporânea, as tecnologias da informação desenham novos processos de controlo. No espaço cibernético jogam-se agora novos lances. Este espaço em rede, aberto e sem centro, traz a intensificação do controlo, mas um controlo separado do poder. As experiências virtuais de ligação às máquinas esboçam, segundo JBM, uma experiência de “natureza alucinatória” e apontam para a possibilidade de realização dos desejos em articulação com as máquinas. Os aparatos actuais da realidade virtual são um princípio, o qual, com auxílio da química e da utilização de mecanismos ou próteses, tornam possível a realização do “domínio da existência na sua totalidade” (Miranda, 1995: 5). As obras de Philip K. Dick, no campo da ficção literária, e a obra cinematográfica de David Cronenberg, no cinema, nomeadamente o filme *Existenz*, expressam já um projecção desse desejo.

1.2.4 Donald Judd e Robert Morris (*Specific objects*) versus Michael Fried (*Art and Objecthood*)

Na década de sessenta, Donald Judd e Robert Morris procuraram definir um novo tipo de objecto artístico tridimensional, a que Morris nomeou de «formas unitárias» e Judd de *Specific Objects*. Segundo Judd, este novo tipo de obras constituía mais de metade da obra de qualidade produzida à época e não criaram um movimento, escola ou estilo, porque existiam muitas diferenças entre os trabalhos emergentes. A mudança em curso deveu-se, segundo Judd, a alguma inquietação ou mal-estar e objecção existentes em relação às formas tradicionais de arte, bem como ao desejo dos artistas de não continuarem a fazer o mesmo, tal como o dão a entender as suas palavras “O desinteresse na pintura e escultura é um desinteresse em fazer de novo, não naquilo que estava a ser feito por aqueles que desenvolveram as últimas versões avançadas” (Judd, 2003: 825)¹¹. Morris e Judd tratam ainda, nos seus escritos, de aspectos referentes à simplicidade das obras de arte minimalistas, movimento com o qual estavam conectados. Para Morris, esta simplicidade deve-se ao uso de formas e sólidos *gestalt*, os quais criam, segundo ele, formas estáveis, constantes, cujos elementos estabelecem ligações coesas. Para Judd, a principal diferença nos novos objectos tridimensionais, ou objectos não especificados, situa-se naqueles que são uma coisa única ou aqueles que são ambientais ou que se prolongam no espaço. Também Morris coloca uma tónica na situação específica do objecto como factor preponderante da estética dos novos objectos, a qual gera variáveis que se definem no espaço, luz e ponto de vista particular do observador. Expandem-se, desta maneira, os temas da Pintura e da Escultura que passam a focar a situação ou a condição em que os objectos são vistos. Aqui poderemos introduzir a questão do Sofá numa dada situação, a recriação de uma Sala de estar, como um espaço, perfeitamente banal cuja percepção trivial não nos traria nada de assinalável, mas na qual eu pretendo provocar uma mudança de percepção pela situação em si, mas também pelo próprio olhar do espectador.

¹¹Judd, Donald, “Specific Objects”, in Charles Harrison & Paul Wood (eds) (2003). *Art in Theory, 1900-1990*. Oxford: Blackwell, p. 825 (tradução livre de: “The disinterest in painting and sculpture is a disinterest in doing again, not in it as it is being done by those who developed the last advanced versions”).

Segundo Judd, a principal coisa errada com a pintura é o facto de se tratar de um plano rectangular liso, colocado contra a parede. Ora, um rectângulo é uma forma inteira em si mesma, a qual determina e limita tudo o que está sobre ou dentro dela . Os novos trabalhos excedem e desafiam tanto a pintura como a escultura e acabarão por mudá-las. Tanto Morris como Judd abordam a questão do ilusionismo da pintura sendo que este último considera que quase toda a pintura é, de alguma forma, espacial, dado que “Qualquer coisa numa superfície tem espaço atrás de si. Duas cores na mesma superfície quase sempre estão em profundidades diferentes” (Judd, 2003: 825)¹²- Neste aspecto, Morris realça o esforço contraditório dispendido pela pintura nos últimos 50 anos para eliminar o ilusionismo pelo qual lutou e que a caracterizou durante séculos.

Ao debruçar-se sobre as características das novas obras tridimensionais, Judd refere que nelas o espaço é o espaço real, aquele onde nos movemos. Assim, a Arte livrou-se do problema do ilusionismo e do espaço literal e à volta, o que, para o autor, constituía uma relíquia da Arte Europeia. Refere ainda que, comparativamente à Pintura e à Escultura, cujas formas estão definidas, estas novas obras não se encontram ainda definidas, pelo que se encontra em aberto o leque de trabalhos ali enquadráveis. Não existe, ainda, um conjunto suficientemente grande deste tipo de obras, pelo que o desenvolvimento das obras tridimensionais poderá subdividir-se em várias formas ou categorias. Como a natureza da obra tridimensional não está ainda definida, quase tudo pode ser feito. O uso das três dimensões possibilita o uso de novas invenções, materiais e cores ou coisas, não usadas até então em Arte. Donald Judd considera ainda que uma obra deve ser interessante e que, para tal, terá de provocar e sustentar o interesse do espectador. Esse interesse reside no seu carácter como um todo e na especificidade do seu material, sendo as suas formas não diluídas e, como tal, mais intensas, claras e poderosas.

Robert Morris, no seu ensaio *Notes on Sculpture* (Morris, 2003: 828-835) considera ser necessário articular as diferenças que a escultura conseguiu estabelecer para si com a clarificação dos respectivos valores, em nome da diferença entre as artes. Para tal, parte da ideia de que a escultura tem interesses diferentes da pintura, os quais, durante algum período, foram mesmo hostis à pintura. A escultura não teve, em seu entender, qualquer envolvimento com o Ilusionismo que caracterizou a pintura durante

¹²*Ibidem*, p. 825 (tradução livre de “Anything on a surface has space behind it. Two colors on the same surface almost always lie on different depths”).

largo período, e não teve também de lutar para desistir dele como o fez a pintura nos últimos 50 anos do século XX. Considera ainda essencial haver uma distinção mais clara entre a natureza táctil da escultura e a sensibilidade óptica da pintura.

Robert Morris destaca, no seu texto, o contributo dos Construtivistas, e em primeiro lugar de Tatlin, para libertar a escultura da representação e estabelecê-la como uma forma autónoma. Tal libertação fez-se pelo uso de «não imagens» e pelo uso literal dos materiais. Segundo Morris, Pevsner, Gabo e, em menor grau, Vantorgerlov, perpetuaram a ideia construtivista de uma escultura não imagética, independente da arquitectura.

Nestas notas, Robert Morris reflecte ainda sobre as suas formas unitárias e a *gestalt*, como um valor importante nos novos trabalhos de Escultura. Parte da ideia de que os objectos artísticos têm partes divisíveis que criam relações entre si. As formas mais simples criam relações fortes entre si. As suas partes estão unidas de tal modo que oferecem uma resistência máxima à separação perceptiva, criando fortes sensações *gestalt*, e específica:

Assim são as formas simples que criam fortes sensações *gestalt*. As suas partes estão ligadas de tal modo que oferecem um máximo de resistência à separação perceptiva. Em relação aos sólidos ou formas aplicáveis á escultura tais laços ocorrem nos poliedros mais simples. (Morris, 2003: 829)¹³.

Robert Morris considera ainda que, em termos de sólidos ou formas aplicáveis à escultura, essas *gestalts* são os poliedros mais simples, como cubos e pirâmides, nos quais o sentido da totalidade ocorre facilmente, tal como afirma em “chamo a estes sólidos simples, regulares e irregulares, formas unitárias, as quais se ligam entre si como se através de uma energia fornecida pela *gestalt*” (Morris, 2003: 830)¹⁴. O autor coloca entre os sólidos *gestalt* ou formas unitárias, os poliedros regulares, os irregulares simples, tais como vigas, pirâmides truncadas e planos inclinados, em contraste com os poliedros complexos, facilmente legíveis de parte a parte, ao permitirem a divisibilidade, criando por isso *gestalt* fracas. Morris refere ainda que estas teorias da

¹³ Morris, Robert, “Notes on sculpture”, in Charles Harrison & Paul Wood (eds) (2003). *Art in theory 1900-2000-An Anthology of changing ideas*. Oxford: Blackwell, p. 829 (tradução livre de: “Such are the simpler forms tath create strong *gestalt* sensations. Their parts are bound together in such a way they offer a maximum resistance to perceptual separation. In terms of solides, or forms applicable to sculpture, these *gestalts* are the simpler polyhedrons”).

¹⁴ *Ibidem*, p. 830 (tradução livre de: “I term these simple regular and irregular polyhedrons unitary forms, being bound together as it is with a kind of energy provided by the *gestalt*...”).

gestalt, relativas aos corpos tridimensionais, não são tão simples e claras como para as formas bidimensionais. No entanto, tal como nas formas planas, também nos sólidos algumas configurações são dominadas pela totalidade e outras tendem para separar em partes sendo que “No tipo de poliedros complexos regulares dá-se um enfraquecimento da visualização conforme o número de lados aumenta” (Morris, 2003: 830)¹⁵. Segundo Morris, as formas unitárias na sua simplicidade formal não se equiparam com a simplicidade da experiência, porque não se reduzem as relações entre as partes, ordenam-se apenas. As respectivas partes constituintes estão ligadas de modo coeso e indivisível. Nestas formas, dá-se a ampliação do mais importante valor escultural - a forma - juntamente com a integração e unificação de todos os valores escultóricos essenciais.

Robert Morris, na parte II das suas notas, analisa o valor da dimensão acentuando que o tamanho, a dimensão e a escala de um objecto são relativos a uma constante: a da dimensão do corpo que percepção. Assim, as coisas mais pequenas e as maiores do que nós são vistas diferentemente. Estas variações dos tamanhos dos objectos relativamente ao tamanho do corpo humano criam qualidades como a intimidade, a publicidade ou a privacidade. A qualidade da intimidade está directamente relacionada com a diminuição do tamanho dos objectos em relação ao tamanho de si. A qualidade da publicidade está ligada em proporção ao crescimento do tamanho em relação a si mesmo, já que “A consciência da escala é uma função da comparação feita entre esta constante, o tamanho do próprio corpo, e o objecto. O espaço entre o sujeito e o objecto está implícito em tal comparação” (Morris, 2003: 831)¹⁶. Morris define, ainda, a sua noção de modo pessoal ou público, os quais decorrem da distância que necessitamos manter em relação aos objectos grandes a fim de os apreendermos na totalidade, de qualquer ponto de vista, pois, conforme afirma, “É esta necessária maior distância entre os objectos e os nossos corpos no espaço ...que estrutura o modo público ou não pessoal” (Morris, 2003: 831)¹⁷. Morris fala, ainda, da intimidade como uma qualidade que emerge quando os factores de uma obra a puxam em direcção a ela, ao

¹⁵ *Ibidem*, p.830 (tradução livre de: “In the complex regular type there is a weakening of visualization as the number of sides increases”).

¹⁶ *Ibidem*, p.831 (tradução livre de: “The awareness of scale is a function of the comparison made between the constant, one’s body size, and the object. Space between the subject and the object is implied in such a comparison”).

¹⁷ *Ibidem*, p.831(tradução livre de: “It is this necessary greater distance of the objects in space from our bodies... that structures the non personal or public mode”).

permitir, assim, que certos elementos específicos se separem do todo criando relações dentro do trabalho.

Para Robert Morris, as novas Obras de Arte são objectos autónomos que encontram a sua definição no espaço particular, na luz e no ponto de vista físico do espectador. Algumas dessas obras expandem os termos da escultura ao colocar em foco a condição sob a qual os objectos são vistos, ou, pelas suas próprias palavras, "...a preocupação actual é por mais controlo ou cooperação em toda a situação." (Morris, 2003: 832).¹⁸

Michael Fried, no seu texto, *Art and Objecthood* (Fried, 2003: 838-845) responde às alegações de Judd e Morris, considerando que as obras tridimensionais, conhecidas como «Objectos Específicos» ou *Minimal Art*, se relacionam tanto com a Pintura como com a Escultura, apesar de não pertencerem a nenhuma destas categorias. Considera que estas novas formas de Arte pretendem destituir a Pintura e a Escultura do seu lugar e talvez ocupá-lo futuramente, ou pelo menos afirmarem-se como uma arte independente. O autor afirma ainda que, ao quererem criar uma nova forma de arte, tal não anula o facto de demonstrarem uma incerteza sobre se estavam a fazer Arte ou não. Este é o ponto de vista expresso em "É, penso eu, significativo que os literalistas nas várias declarações tenham largamente evitado a questão do valor ou qualidade, ao mesmo tempo que mostravam uma considerável incerteza sobre se o que estavam fazendo era Arte" (Morris, 2003: 844)¹⁹. Na visão de Fried, a Arte Literalista apresenta um sintoma de decadência da arte ao teatralizar a relação entre objecto e espectador. Considera que a autêntica experiência da Arte Modernista implica a suspensão da sua qualidade de objecto enquanto tal da obra. Enquanto os minimalistas valorizam a forma de um objecto como o factor estruturante da mesma no sentido literal, Fried afirma que a forma tem sido um factor central para a mais importante pintura do passado. Coloca o início deste conflito, entre a forma entendida como uma propriedade dos objectos e a forma como médium de pintura, nas obras criadas à volta da década de 60, época em que a Arte Modernista criou obras quase assimiláveis a objectos. Essas obras, surgidas no âmbito dos movimentos Abstraccionistas ou mesmo da Op e Pop Arte, exploravam

¹⁸ *Ibidem*, p.832 (tradução livre de: "...the concerns now are for more control of and / or cooperation of the entire situation").

¹⁹ Fried, Michael, "Arte and objecthood", in Charles Harrison & Paul Wood (eds) (2003). *Art in theory 1900-2000-An Anthology of changing ideas*. Oxford: Blackwell, p. 844.(tradução livre de: "It is, I think, significant that in their various statements the literalists have largely avoid the issue of value or quality at the same time they have shown considerable uncertainty as to whether or not what they are making is art").

já novas formas, suportes e materiais. O autor questiona-se quanto ao modo como estes trabalhos são experienciados, se o são enquanto objectos ou como pintura. Afirma que a Arte Literalista aposta tudo, de direito próprio, na forma, entendida como uma propriedade dos objectos, mesmo como um género de objectos.

Este autor considera a sensibilidade literalista teatral porque a experiência da arte literal é a de um objecto numa dada situação, e que tal implica uma preocupação com as circunstâncias em que o espectador encontra a obra, atendendo a que “A sensibilidade literalista é teatral porque...está preocupada com as circunstâncias actuais nas quais o observador encontra o trabalho literalista...”(Fried, 2003: 838)²⁰ e que se pretende criar um novo tipo de relação entre o espectador e a obra. O espectador deve, portanto, passar por uma experiência de encontro com a obra, numa dada situação. A continuidade, a persistência da acessibilidade desta experiência, a qual está disponível para todos, e é sentida como se existisse especialmente para cada um de nós apenas, é, segundo o autor, uma prova de que as obras literalistas querem criar um novo tipo de teatro. Ora, Fried considera que a Arte degenera conforme se aproxima do Teatro, dado que “O Teatro é o denominador comum que liga uma larga e aparentemente díspar variedade de actividades umas das outras” (Fried, 2003: 843)²¹. A obra é colocada num género de palco, tem uma presença de palco. A consciência dessa situação é intensificada pelas formas gestálticas e pela grandeza da escala dos objectos ou obras. A grande escala cria uma distância em relação aos objectos, sendo esta distanciação encarada por Morris como estruturante de um modo não pessoal ou público. Já Michael Fried vê nesta distância mais uma característica que confirma a teatralidade, pois a grandeza da peça, conjugada com o seu carácter não relacional e unitário, distancia o espectador física e psicologicamente. Contrariamente ao que pensa Morris, Fried afirma que a grandeza da peça não estabelece o seu carácter público. De facto, na sua perspectiva, essa grandeza pode oprimir e confrontar o espectador, pois “As coisas que são obras de arte literalistas precisam de algum modo de confrontar o observador, precisam mesmo de se colocar não no seu espaço, mas no seu caminho.” (Fried, 2003: 839)²². Este confronto pode ser inquietante para quem a ele é exposto, quer pela escala

²⁰ *Ibidem*, p. 838 (tradução livre de: “Literalist sensibility is theatrical because... it is concerned with the actual circumstances in which the beholder encounters literalist work...”)

²¹ *Ibidem*, p. 838 (tradução livre de: “Theatre is the common denominator that binds a large and seemingly disparate variety of activities to one another”).

²² *Ibidem*, p. 839 (tradução livre de: “Things that are literalist Works of art must somehow confront the beholder - they must, one might almost say, be placed not just in his space but in his way.”).

gigante da obra, quer pelo vazio ou o seu carácter oco, o qual apresenta, por vezes, um interior antropomórfico, como se a obra fosse presença. Este conceito de presença e de relação entre a obra literalista e o espectador é acentuado por Fried como uma qualidade ou efeito teatral. Neste sentido, a obra exige a atenção do espectador, põe-se no seu caminho. Exige que se tome consciência dela e que seja levada a sério, criando um “palco e uma extorsão” (Fried, 2003: 839) de cumplicidade ao espectador.

1.2.5 Marcel Duchamp - O acto criativo e a expansão das fronteiras da Arte

Marcel Duchamp, ao criar o *ready – made*, expandiu os limites da arte, abrindo uma série de novas possibilidades²³ ao artista. Iniciou também uma nova relação da Arte com os objectos, ao escolher e coleccionar objectos comuns com os quais se cruzou, naquilo que ele próprio definiu como uma espécie de *rendez – vous*, um encontro único, e lugar de uma escolha pautada por regras por ele desenvolvidas. Apropriou-se dos objectos, desalojando-os do seu lugar, bem como da Arte. Substituiu a representação pictural pela apresentação do objecto em si, destituído da sua função e tornado obra de autor. O objecto ganhou uma presença, mas uma presença sem «aura». Ao introduzir o objecto indiferenciado e o “não importa o quê”, numa atitude de ruptura com a Pintura e com o seu meio artístico, contribuiu para a instalação da crise na Arte contemporânea. A assinatura desses objectos conferiu-lhes uma nova identidade e uma intencionalidade, afirmando também o poder absoluto do artista e o seu papel na definição daquilo que é Arte. A exposição das peças assim criadas em espaços artísticos tornou-os em objectos “invertidos”. Ao não cumprirem a sua função e, simultaneamente, convocarem o espectador para um espaço de fronteira, pelo facto de se encontrarem suspensos num tempo e espaço que não o habitual, podem provocar uma mudança de percepção e fazer-nos avançar para lugares inesperados, isto é, chegar mais longe, aceder ao lugar onde se operam as mudanças de percepção, realizar um salto, aceder a uma “zona de indeterminação, de indiscernibilidade” (Deleuze & Guattari, 1992: 153), às quais, as percepções e sensações vividas não acedem. Marcel Duchamp introduziu, naqueles objectos, a ambiguidade, a contradição e a ironia, através de inscrições de frases sem

²³ cf. Cabanne, Pierre (2002). *Marcel Duchamp Engenheiro do tempo perdido, entrevistas com Pierre Cabanne*. Lisboa: Assírio e Alvim. Neste texto, Cabanne procura fazer uma revisão do verdadeiro contributo de Duchamp na ruptura com a Arte tradicional e na génese da Arte Contemporânea.

sentido, criando jogos de palavras, privilegiando os jogos fonéticos. Procurou, desse modo, questionar o papel do artista e o valor da obra de arte, bem como os limites do artístico. Estas questões pretendem provocar uma reacção do espectador, fazendo-o pensar, visando uma mudança de percepção. Tal como Duchamp escolhia os seus objectos a partir de um *rendez – vous* com os mesmos, Andy Warhol, como anteriormente referido, era tocado pelos objectos comuns, os objectos desprezados e rejeitados pela então considerada a alta esfera da cultura, nomeadamente, os membros da escola de Nova Iorque. O seu interesse artístico centrava-se na descoberta e análise do eu interior do artista, procurando, no inconsciente e subconsciente, as paixões, medos e traumas, os estados de alma que os conduziriam à compreensão da essência, ao maravilhoso, ao desconhecido e ao universo primordial, tocando em algo de eterno, sublime ou trágico. A *Pop* elegeu, como seu objecto de trabalho, o mundo real, o mundo das coisas ordinárias, as aparências do mundo real, enquanto os artistas eruditos do Expressionismo Abstracto se supunham em contacto com uma outra realidade.

Poderemos ainda referir dois contributos para um outro entendimento dos conceitos atrás referidos. O de mudança de percepção ou transfiguração do lugar comum e a noção de sincretismo, inerente a um conceito de Arte total, na qual existe uma comunicação ou correspondência entre as diferentes formas de expressão e o apelo aos diferentes sentidos de que nos fala Herman Parret. Assim como a sua ideia de comunicação dos diferentes sentidos, com base num conceito desenvolvido por Merleau Ponty, numa perspectiva fenomenológica aplicada às formas de arte, cuja “...articulação do sistema sensorial em cinco sentidos pressupõe um fundo indiferenciado onde existe confusão dos sentidos” (Parret, 2001: 214) em que o olhar, tal como a voz, a vista e o ouvido, tocam. Assim, para Parret, quer o sincretismo quer a sinestesia se correlacionam em confusão das Artes contemporâneas, convidando o espectador- interpretante à exploração e procura de correspondências e afinidades com outras artes.

Outro contributo é o de Maria Zambrano²⁴ que na sua fenomenologia do sonho estudou os sonhos e o tempo, de modo a analisar o movimento do sujeito sob a atemporalidade do sonho. Segundo esta filósofa, o homem possui diferentes tipos de consciência e modos de concentração da atenção, os quais correspondem a diferentes modalidades de tempo. Para ela, o tempo constitui o cerne de toda a experiência

²⁴ A perspectiva adoptada é a de Neves, M^o João, “Fenomenologia do Sonho”, Revista *Faces de Eva*, 20, Zília Osório de Castro *et al.* (coord.) (2008) *Reflexões em torno de María Zambrano*, Lisboa: Edições Colibri, pp. 97-116.

humana, existindo uma articulação entre a estrutura dos diferentes tempos e o desenvolvimento da pessoa humana. Ao estudar a fenomenologia do sonho, Zambrano considera que o respectivo valor consiste em servir de guia para o ser humano aprender a transitar pelos seus múltiplos tempos e ao modo de vínculo a diferentes formas de acesso à realidade. Maria Zambrano desenvolveu uma noção de tempo em espiral, tendo-se inspirado para tal na ideia da circularidade do tempo de Aristóteles. Este tempo, em que o princípio aparece informado pelo fim, constitui o tempo artístico, o tempo de autenticidade em que a pessoa vive de acordo consigo própria e não de acordo com um personagem. Refere ainda o facto do tempo só existir graças à existência de um poro, um vazio que nos permite a diferenciação do tempo em Passado, Presente e Futuro.

Ora, o estudo do sonho permite o acesso à zona mais obscura do ser humano. Permite aceder ao inconsciente pessoal, bem como ao colectivo. E, segundo Zambrano, o homem padece da sua própria transgressão/transcendência, sendo necessário para tal um movimento, um ajustamento da ideia que cada sujeito tem de si próprio. Assim, através da análise dos sonhos, é possível atingir um maior conhecimento de si próprio, mediando entre o ser da pessoa e a verdade.

1.2.6 Grant Kester – A «Arte Socialmente Comprometida»

Grant Kester analisa, na sua obra «Arte Socialmente comprometida» (Kester, 2005: 76-86), alguns projectos que remetem para aspectos de interesse para o meu trabalho, nomeadamente, o projecto *Wonchenklausur*. Neste projecto, os colaboradores são chamados a intervir como indivíduos, a partilhar um conhecimento colectivo do assunto em questão. É-lhes exigido uma atenção auto-reflexiva, a qual é intensificada pelo ritual e pelo isolamento da viagem de barco em si mesma. Os discursos das figuras públicas convidadas a participar, pelo facto de exercerem a sua vontade e discursarem de “modo definitivo e contencioso”, são bem distintos dos seus discursos oficiais.

Grant Kester diferencia a estética dialógica da estética mais tradicional a partir de duas ideias retiradas de Jurgen Habermas²⁵. A primeira, assenta, por um lado, na

²⁵ Jurgen Habermas é filósofo e sociólogo alemão da 2ª geração da Escola de Frankfurt. O seu contributo fundamental consiste na sua reconstrução de uma Crítica da Sociedade, com base em conceitos como «razão comunicativa» e «comunidade ideal de comunicação», nos quais concede primazia à comunicação

universalidade da estética tradicional, inicialmente fundada na autoridade teológica e, mais tarde, na autoridade da razão e do senso comum e, por outro, remete para a existência da geração de um conhecimento consensual local, que liga apenas temporariamente e que se funda precisamente a nível da interacção colectiva, enquanto característica da «estética dialógica». As ideias ou visões que aí se geram não seriam, de acordo com este autor, emblemáticas de alguma essência humanista sem tempo, como na Arte antiga ou moderna. A segunda diferença entre os modelos convencional e dialogal ou dialógico de estética relaciona-se com a relação entre identidade e experiência discursiva. Segundo os modelos de Estética, cada indivíduo torna-se um discursante mais aberto e competente após uma experiência estética. Como a preparação para a participação é realizada através de uma experiência individual e somática, ligada ao gostar e ao prazer, então a percepção mais sensitiva, provocada por um encontro com uma obra de arte torna os indivíduos participantes mais competentes no discurso social. Na estética dialógica, a subjectividade é formada através do discurso e da troca, ou da interacção entre os sujeitos. O próprio discurso modela a subjectividade, não sendo encarado como uma ferramenta para comunicar algo. Ou seja, dialogar, conversar não serve apenas para comunicar conteúdos, mas serve para a troca em si mesma, para a interacção entre os indivíduos. Estabelece pontes e cria relações.

Grant Kester examina, no seu texto, uma outra questão, relacionada com o conceito de «esfera pública», recorrendo, para tal, ao que foi formulado por Habermas. Para este autor, na esfera pública, uma das partes discursivas é forçada à aceitação das outras partes, e fá-lo através do choque e do poder de argumentação, regendo-se o discurso pelo melhor argumento ou boa razão. Kester critica a validade e legitimidade de tais argumentos. Por um lado, afirma que não há como distinguir o verdadeiro entendimento de um entendimento obtido pelo desgaste e persuasão. Por outro, questiona ainda o interesse em ouvir esses poderosos argumentadores que forçam à aceitação dos seus argumentos, e considera que a argumentação, enquanto produção de conhecimento, surge sobrevalorizada, enquanto que o papel de ouvinte se encontra menorizado.

Grant Kester adianta ainda poder encontrar um conjunto de respostas para definir o papel do diálogo na arte socialmente comprometida. Uma dessas respostas é encontrada a partir do modelo feminino/feminista de epistemologia, proposto por Mary

Field Belenky e no qual desenvolve o conceito de “conhecimento associado relacionado” (Kester, 2005: 82)²⁶, encarado como uma forma de conhecimento baseada num modo conversacional, em que cada interlocutor trabalha para se identificar com a perspectiva dos outros. No “conhecimento associado relacionado”, cada participante preocupar-se-á em reconhecer a integração social e o contexto dentro do qual cada um dos outros julga e age, bem como situar uma dada acção discursiva, nas condições materiais específicas do discursante/orador e a respectiva posição relativa aos modos de poder social, político e cultural. A segunda característica deste tipo de conhecimento implica a redefinição da interacção discursiva em termos de identificação empática. Um conhecimento relacionado é fundamentado na nossa capacidade de nos identificarmos com outras pessoas. Grant Kester considera serem componentes necessárias a uma estética dialógica conceitos, tais como discernimento e compreensão empática. O pragmático processo físico de produção colaborativa que ocorre nos trabalhos que analisa – que implicam tanto interacção verbal como física – pode gerar esta introspecção, discernimento ou compreensão, enquanto permite, simultaneamente, à troca discursiva, as suas componentes não-verbais. Esta compreensão empática pode ser produzida ao longo de uma série de eixos. O primeiro, ocorre na relação entre artistas e os seus colaboradores, especialmente naquelas situações em que o artista está a trabalhar através de fronteiras ou limites de raça, etnicidade, género, sexualidade ou classe. Estas relações podem ser muito difíceis de negociar com equidade porque o artista opera frequentemente como um intruso, ocupando uma posição de autoridade cultural. O segundo eixo de compreensão empática ocorre entre os próprios colaboradores. Aqui, o projecto pode aumentar a solidariedade entre os indivíduos, os quais partilham um conjunto de circunstâncias materiais e culturais comuns. Por fim, o terceiro eixo é produzido entre os colaboradores e outras comunidades de observadores. Os trabalhos dialógicos podem desafiar a representação dominante de uma dada comunidade e criar uma mais complexa compreensão e empatia por aquela comunidade entre um público mais vasto.

²⁶ Mary Fiel Belenky, “Womens way of knowing”, citado em Kester, Grant, “The role of dialogue in socially- engaged art”, in Zoya Kocur & Simon Leung (eds).(2005). *Theory in contemporary art since 1985*. Oxford: Blackwell, p. 82.

2. Projecto Prático: descrição detalhada da obra artística

No desenvolvimento do trabalho prático, retomei algumas problemáticas já abordadas por alguns autores, como Gilles Deleuze ou Artur Danto, a propósito das obras de Andy Warhol e de Marcel Duchamp, a saber: a questão da distinção ou indistinção entre a arte e a realidade; as mudanças de percepção operadas em diferentes abordagens aos objectos do quotidiano em “espaços comuns transfigurados” (cf. 1.1.1). Procurei, portanto, questionar qual o papel do artista e o valor da obra de arte, bem como os seus limites. Inspirei-me ainda numa outra fonte comum para os artistas que, - segundo José Gil, “constitui uma zona trans-artística para além da História da Arte, porque não é produzível; a zona da vida; sem a qual o artista não pode criar...”²⁷ Assim, em diferentes etapas do trabalho, procurei enquadrar ou situar o meu tema – o objecto Sofá - no meio local circundante, e registar o meu dia a dia, com amigos e familiares.

Os acontecimentos, eventos ou situações que criei constituem-se como “veículos de pensamentos singulares ou relações com o mundo pessoal” (Bourriaud, 1998) do artista. O vídeo revela-se, aí, como o meio mais adequado à realização destes projectos em que se registam interacções que se dão no quotidiano, usando para tal, processos comuns, recorrendo a baixas tecnologias e explorando relações de espaço-tempo.

A obra que constitui o trabalho prático inclui, para além de um conjunto de vídeos, um conjunto de fotografias, no qual, o Sofá desempenha o papel de ‘specific object’, na perspectiva de Judd e Morris (1.2.4). um subconjunto relativo a salas de estar familiares, onde procuro mostrar o papel tradicional do sofá no âmbito das relações pessoais, enquanto símbolo dessas mesmas relações. Num outro subconjunto, pretendo apresentar a ruptura dessa mesma simbologia, em salas de estar modernas, cujos assentos manifestam, segundo Braudillard, uma nova forma organizacional dos interiores, como referido no subcapítulo dedicado a este autor (1.1.7). Num terceiro subconjunto, pretendo dar conta de uma exploração plástica, em termos de valorização de efeitos estéticos da iluminação, dos sofás integrados na paisagem da ilha da Madeira.

²⁷ Comunicação pessoal do autor 17 Novembro, 2007, Seminário Mestrado Artes Visuais Intermédia, Universidade de Évora.

Por fim, inclui também fotografias de alguns espaços de convívio mais informais ou alternativos.

Noutros trabalhos, nomeadamente no vídeo/evento/performance *Monte dos Vendavais* procurei criar uma situação de «Zona Autónoma Temporária», inspirada pelo conceito explorado por Hakim Bey (2005), apresentado no ponto (1.1.6), no qual se delinearão várias intervenções e actividades artísticas que incluam performance, interpretação musical, projecção vídeo, diaporama e exposição de fotos, ou seja, construiu-se aqui também um laboratório de criação artística onde se ensaiou ainda a implementação de um sistema de trocas directas a usar em festas. Esta ideia remete para um conceito de Karl Marx, mencionado por Bourriaud, o de ‘intertício social’, ou seja, “A obra de arte apresenta-se como um interstício social no interior da qual estas experiências, estas novas ”possibilidades de vida”, se afirmam possíveis...” (Bourriaud, 1998:47). Procurei, deste modo, ir ao encontro de uma Estética Relacional (1.1.4), tal como a defende Bourriaud, na exposição de diferentes formas que hoje assume, derivadas da Pintura e Escultura, e que se revela como a forma propícia à expressão da civilização da proximidade, característica da cultura urbana por ser uma forma que gera o diálogo, proporciona a discussão e provoca a conexão e o encontro de diversos sujeitos. Trata-se de um interstício social. “A arte (as práticas derivadas da pintura e da escultura que se manifestam sob a forma de uma exposição) provou ser particularmente propícia à expressão desta civilização da proximidade, porque aperta o espaço das relações”(Bourriaud, 1998:15).

A situação que procurei construir cria uma nova forma, nascida dos desvios de elementos de várias realidades, através da partilha de uma experiência, sendo a sua essência os laços, as novas relações e aglutinações surgidas. Esta situação insere-se na Arte contemporânea, na medida em que constitui uma nova proposta de habitar um mundo comum. Experimentam-se novas formas sociais que libertam o indivíduo da homogeneização e uniformização características do sistema capitalista. Ensaia-se novas formas de comunicação que rompem com a comunicação formatada, própria da sociedade de massas. Tal como diz Félix Guattari, mencionado por Bourriaud, há que desviar a energia criativa sobre o nosso quotidiano e proceder a uma reformulação das mentalidades e estruturas sociais, procurando articular universos singulares, formas de vida raras, cultivando a diferença, pois “Tal é o princípio primeiro da ecosofia mental: articular universos singulares, formas de vida raras: cultivar em si a diferença, antes de a

fazer passar no social” (Bourriaud, 1998: 98-99). Estas experiências artísticas propõem-se conceber novos mundos, nos quais os indivíduos são críticos, intervencionistas, recusam a acefalia vigente nos meios de comunicação de massa, constroem novos modelos de interacção social baseados na troca, criam espaços concretos através da construção de alianças, negociações e coexistências.

Em síntese, o trabalho prático iniciou-se e desenvolveu-se a partir de três temas estruturantes, nomeadamente:

- O Sofá como um objecto deslocado do seu local habitual (TEMA 1);
- O Sofá como objecto propiciador de interacção social (TEMA 2);
- O Sofá como objecto abandonado, armazenado ou colocado em espaços inusitados, paradoxais, os quais criam um sentido de estranhamento, inquietude ou até de sublime (TEMA 3).

À primeira etapa de trabalho (TEMA 1) subjaz um conceito de espaço real encontrado, ou fruto de um encontro, à maneira de Duchamp, no qual o objecto sofá aparece deslocado ou se apresenta de modo inesperado, criando mesmo um efeito paradoxal. Nalguns casos esses encontros geram mesmo situações de estranheza ou de sublime.

A etapa dois (TEMA 2) corresponde a uma procura de espaços de armazenamento e abandono cujos contextos geram no espectador a inquietação e o desassossego que antes provocaram na autora. Procurou-se ainda explorar uma ideia de sublime, o qual emerge do caos e do disforme e a exploração do mundo das sensações e de uma mudança de percepção. Geraram-se ainda situações de diálogo e convivialidade, situações criativas, ensaiando-se novos modelos colaborativos de criação artística ao convocar-se um grupo de criadores ligados por laços de amizade e ensaiar novos modelos mais informais de evento artístico de cariz comunal no qual se mostram as produções de artistas nacionais, internacionais e locais.

No desenvolvimento da terceira etapa (TEMA 3) encontramos ainda o objecto Sofá deslocado, mas a tónica destes trabalhos aparece já colocada sobre a convivialidade e a interacção social mediada pelo sofá.

Este projecto prático apresenta-se na dupla forma de exposição/installação videográfica e fotográfica, cujas obras constituem registos de acontecimentos/*hapennings/performances*, em ambientes que entendemos como

“laboratórios de imagem”, ou seja, encenados/dispostos propositadamente para o respectivo registo em vídeo e registos fotográficos da realidade, tal como se nos apresenta. Os vídeos serão projectados em ecrãs planos ou, no caso de inexistência deste equipamento, usar-se-á a quarta parede da sala para a sua projecção. Quanto às fotografias, estas serão dispostas numa faixa horizontal em três das paredes de uma sala.

Esta segunda parte da dissertação compreende dois capítulos: o primeiro (2.1) trata da descrição detalhada do conjunto de obras realizadas em vídeo; o segundo descreve a produção fotográfica (2.2), integrada no meu projecto prático.

2. 1 Descrição dos vídeos

A parte prática desta dissertação é constituída por dez vídeos de que se apresentam *stills* ou fotogramas.

Como já mencionado na introdução à segunda parte desta dissertação, o início do processo do trabalho prático partiu do registo do meu “encontro”, enquanto autora, com certos espaços que entendi serem como espaços deslocados, paradoxais ou espaços de fronteira, exactamente porque o objecto sofá surgia em espaços ou salas de estar deslocadas do seu habitat interior para o exterior. A surpresa e o estranhamento de tais espaços surgem em *Espaços Deslocados 1* (Vídeo 1). Este vídeo permite observar o Sofá no meio de uma bela paisagem rural, assim como o seu ar de abandono a que se soma uma certa disformidade ou carácter desconjuntado, informe da construção que envolve a sala de estar, características estas que se espelham na enfermidade aparente dos habitantes aí presentes, familiares do sr. José Manuel Torrinha e figurantes do vídeo. Esta temática foi igualmente explorada num segundo vídeo, *Espaços Deslocados 2* (Vídeo 2).

A partir da exploração de uma primeira ideia de sofás em locais paradoxais passou-se a pesquisar e a registar um número considerável de espaços de convívio, nos quais, o sofá é usado como objecto propiciador de um conforto, antes próprio de um espaço doméstico privado, e agora portador de uma nova convivialidade informal, que se expõe em salas de estar disseminadas por cafés, esplanadas, bares, cinemas e outros espaços de convívio e cultura, a qual é visível em alguns dos vídeos, nomeadamente,

Espaços de Interação - Bar do Fábio (Vídeo 6), *Espaços Alternativos 1* (Vídeo 9) e *Espaços Alternativos 2* (Vídeo 10).

Este processo de trabalho continuou ainda com o registo fotográfico de “encontros” com objectos colocados em contextos inusitados, tendo daí evoluído para a recriação do espaço “Sala de Estar”. Os vídeos criados segundo esta perspectiva assentam sobre uma ideia de criação de eventos performativos ou na criação de condições para registo de um acontecimento ou *happening*, tal como em *10 000 horas de Sofá II- Queima do Sofá* (Vídeo 8). Aqui se recriam salas de estar-laboratórios criativos de modo a registar as interações surgidas entre os participantes, tal como em *10.000 horas de Sofá I* (Vídeo 4), a primeira experiência realizada no âmbito da recriação de uma sala de estar, em *Uma Sala de estar no exterior* (Vídeo 3) e em *Uma Sala de estar Familiar* (Vídeo 5).

Sociabilidades Alternativas - Monte dos Vendavais (Vídeo 7) constitui-se como um embrião de um projecto comunitário de acção criativa, empreendido por um grupo de amigos, artistas criadores e agentes culturais cuja acção se convocou no sentido de criar um conjunto de eventos colaborativos cujo objectivo era homenagear um dos presentes e que se traduziu para além de uma mostra de vídeo, na realização de diaporamas, exposição de fotos e pintura e ainda de interpretação musical. O fio condutor pautou-se por dar expressão aos participantes e convidando-os para um trabalho artístico mais social, assente na colaboração, no diálogo e na reflexão sobre o Aqui e Agora, inserido numa actividade artística quotidiana. Pretende-se aqui explorar a ideia de que dum acção colaborativa assente no diálogo e na participação podem ocorrer mudanças de percepção que mudam a vida dos intervenientes tornando-os artistas mais interventivos na sociedade em que se inserem, pelo que se ensaiam novas formas de estar em sociedade que exploram os interstícios sociais.

Os vídeos de entrevistas (Vídeos 5 e 9) procuram apresentar salas de estar tradicionais cuja arrumação dos móveis espelham ou simbolizam a hierarquia das relações humanas e salas povoadas de pufes e outros novos modos de sentar mais informal em que se rompe com essa hierarquia simbólica expressa nas salas tradicionais.

No **Quadro 1**, a seguir, apresento uma síntese do conjunto de vídeos (10, no total) e a sua inserção nas três temáticas/abordagens artísticas do meu objecto de estudo.

<p>ETAPA /TEMA 1 O Sofá como objecto deslocado ou colocado em espaços inusitados ou paradoxais</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Video 1 - <i>Espaços Deslocados 1</i>, Benafátima (2008) • Video 3 - <i>Uma Sala de estar no Exterior</i>, Espaços de interacção social, Castelo de S.Jorge (2008) • Video 8 - <i>10 000 horas de Sofá II- Queima do Sofá / Hapening</i>, Campanário, Madeira. (2010)
<p>ETAPA /TEMA 2 O Sofá como objecto abandonado ou armazenado</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Video 2 - <i>Espaços Deslocados 2</i>, Mafra. (2008)
<p>ETAPA /TEMA 3 O Sofá como objecto propiciador de interacção social</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Video 3 - <i>Uma Sala de estar no exterior</i>, Espaços de interacção social, Castelo de S. Jorge (2008) • Video 4 - <i>10.000 h de Sofá I / Hapening</i>. Edifício dos Leões, Universidade de Évora (2008) • Video 5 - <i>Uma Sala de estar Familiar</i>, Funchal, Madeira (2010) • Video 6 - <i>Espaços de Interacção - Bar do Fábio</i>, Machico, Madeira (2010) • Video 7 - <i>Sociabilidades Alternativas- Monte dos Vendavais</i>, Campanário, Madeira. (2010) • Video 9 - <i>Espaços Alternativos 1</i>, Latino Coelho, Funchal, Madeira (2011). • Video 10 - <i>Espaços Alternativos 2</i>, Rua de Santa Maria, Funchal, Madeira (2011).

Quadro 1: Os dez vídeos realizados e sua distribuição pelos temas estruturantes.

É possível observar, no **Quadro1**, a integração da obra realizada em vídeo, num total de dez vídeos, nos temas estruturantes do meu projecto artístico. Podemos aí constatar que para além da abordagem do TEMA 1, Objectos Deslocados ou colocados em espaços paradoxais ou inusitados, com três vídeos e do TEMA 2, Armazenamento, com a realização de um vídeo (Vídeo 2), a generalidade dos vídeos trata do TEMA 3, *Interacção Interpessoal Social* em espaços ou salas de estar, temática na qual se integram sete dos dez vídeos realizados.

Apresento, a seguir, uma descrição ordenada do conjunto de dez vídeos que integram o meu projecto prático.

- **Vídeo 1- *Espaços deslocados 1*, 2008**

O trabalho de pesquisa iniciou-se, tal como anteriormente referido, com o registo do vídeo *Espaços Deslocados 1*, em 2008, na localidade de Benafátima, situada no Algarve interior (**Figura 1**)



Figura 1 Vídeos 1 e 2 - *Espaços Deslocados I e II*, 2008

Vídeo Pal, cor, som 5`03``, Benafátima, Odemira e Mafra (©Ana Luisa Tranquada)

Encontrei esta primeira sala de estar improvisada num exterior, ao fazer a viagem de ligação do Algarve ao Alentejo Litoral. Surgiu-me no meio da paisagem rural, um conjunto de sofás enquadrados numa construção precária e aí descansava o Sr. José Manuel Torrinha, habitante local. Mais tarde, regressei ao local e registei alguns outros membros da família.

O vídeo apresenta ainda outros espaços idênticos a este, nos quais se registou esta colocação de maples ou sofás por baixo do arvoredo, encontrando-se aí grupos de vizinhos numa convivalidade ancestral, neste caso filmada na localidade de Boavista dos Pinheiros, no Alentejo, e meu local de habitação durante um ano.

Neste vídeo, somos assim conduzidos à observação de pormenores, zonas de luz, texturas e finalmente à divagação. Podemos entrever a beleza, extrair dessa amálgama uma imagem harmoniosa que se destaca, pela luz recortada, por uma fresta que se insinua, uma textura ou uma cor ou, pelo contrário, aí vislumbrar o caos e a confusão. Procurei aqui captar a sensação de paradoxo, deslocamento/estranhamento, o balançar entre o prazer e a dor, entrever as forças presentes no caos, do qual emergem a criação e o sopro da vida. Mergulhamos, assim, na esfera das pequenas sensações, um

território onde a vida e a morte se interpenetram, e onde se cruzam as energias criativas com aquelas outras cuja violência traz a destruição, numa certa ideia de sublime.

- **Vídeo 2 - *Espaços Deslocados 2*, 2008**

Da constatação de que proliferam nas paisagens Alentejanas estes espaços de convívio, em salas de estar no exterior, continuei a minha pesquisa e rebusquei na memória um espaço de armazenamento de mobílias, em Mafra, no qual comprara um velho Sofá de Couro, em segunda mão. Procurei e encontrei este espaço, agora existente apenas como armazém, um velho hangar no qual filmei o vídeo *Espaços Deslocados 2* (**Figura 1**), o qual surge associado ao vídeo anterior. Neste vídeo, apresento um *travelling* ao longo do espaço. Desloco-me de câmara ao ombro ao longo de um amontoamento de diversos objectos de mobiliário, entre os quais, sofás. Por entre a obscuridade geral do espaço sobressaem alguns focos de luz natural pelas frestas da construção. A fraca iluminação acentua a ideia de um sótão, local onde armazenamos as velharias que nos são muito próximas, mas que se nos tornam estranhas nesse contexto. A banda sonora escolhida é ligeira, popular e provocadora, em contraste com a imagem, pois refere-se à felicidade de um dia de sol brilhante.

- **Vídeo 3-*Espaços de Interação Social- Uma sala de estar no exterior*, 2008**

Este vídeo foi realizado em Lisboa, perto do Castelo de S. Jorge, num bar esplanada, sobre o terraço do Mercado do Loureiro, o qual tem vista sobre o Tejo.

Aí foi pedida autorização ao proprietário e aos clientes, após explicação do trabalho em curso. Coloquei a câmara sobre um tripé e registei o evoluir de uma tarde de conversa, lazer ou pausa na visita ao Castelo, ao longo de um entardecer. A câmara regista um vaivém de grupos que neste espaço recheado de sofás convive e conversa confortavelmente e num registo íntimo, mas informal, como se estivessem na sua própria sala de estar. A edição de várias horas de filmagem e o recurso aos efeitos de transição entre as acções criou um interessante efeito plástico de figuras fantasmas em evolução no enquadramento. A banda sonora deste vídeo é o som e música ambiente da esplanada. A **Figura 2**, a seguir, representa um fotograma deste vídeo.



Figura 2: Vídeo 3 - Espaços de interação social – Uma sala de estar no exterior, 2008

Vídeo Pal, cor som de 4'22'', Mercado do Loureiro, Lisboa (© Ana Luisa Tranquada)

- **Vídeo 4 - 10 000 horas de sofá, 2008**

Realizado em 2008, na Universidade de Évora, no Edifício dos Leões, local onde funcionavam então as Artes Visuais, trata-se do primeiro de uma série de ações performativas ou *happenings*, nas quais se recriam ambientes e se convidam os utilizadores do espaço a usá-los. Constitui, assim, um dos laboratórios criativos a que me refiro na introdução ao trabalho prático. Deu-se aqui uma evolução do registo de espaços, salas de estar existentes na vida real, como o do Mercado do Loureiro, para um espaço criado por mim, para estudo da interação entre as pessoas mediada pelo Sofá, (ou Tema 2). Para tal, dispôs-se um sofá, um tapete e uma escrivaninha, bem como alguns livros de Arte. Alguns colegas da Universidade foram convidados a usufruir do espaço criado e preparado para registar as interações aí surgidas, a confirmar a nossa ideia de que o sofá propicia a interação social. Pediu-se ainda a ajuda de uma colega para a criação de um texto que divulgasse o evento (**Figura 3**):

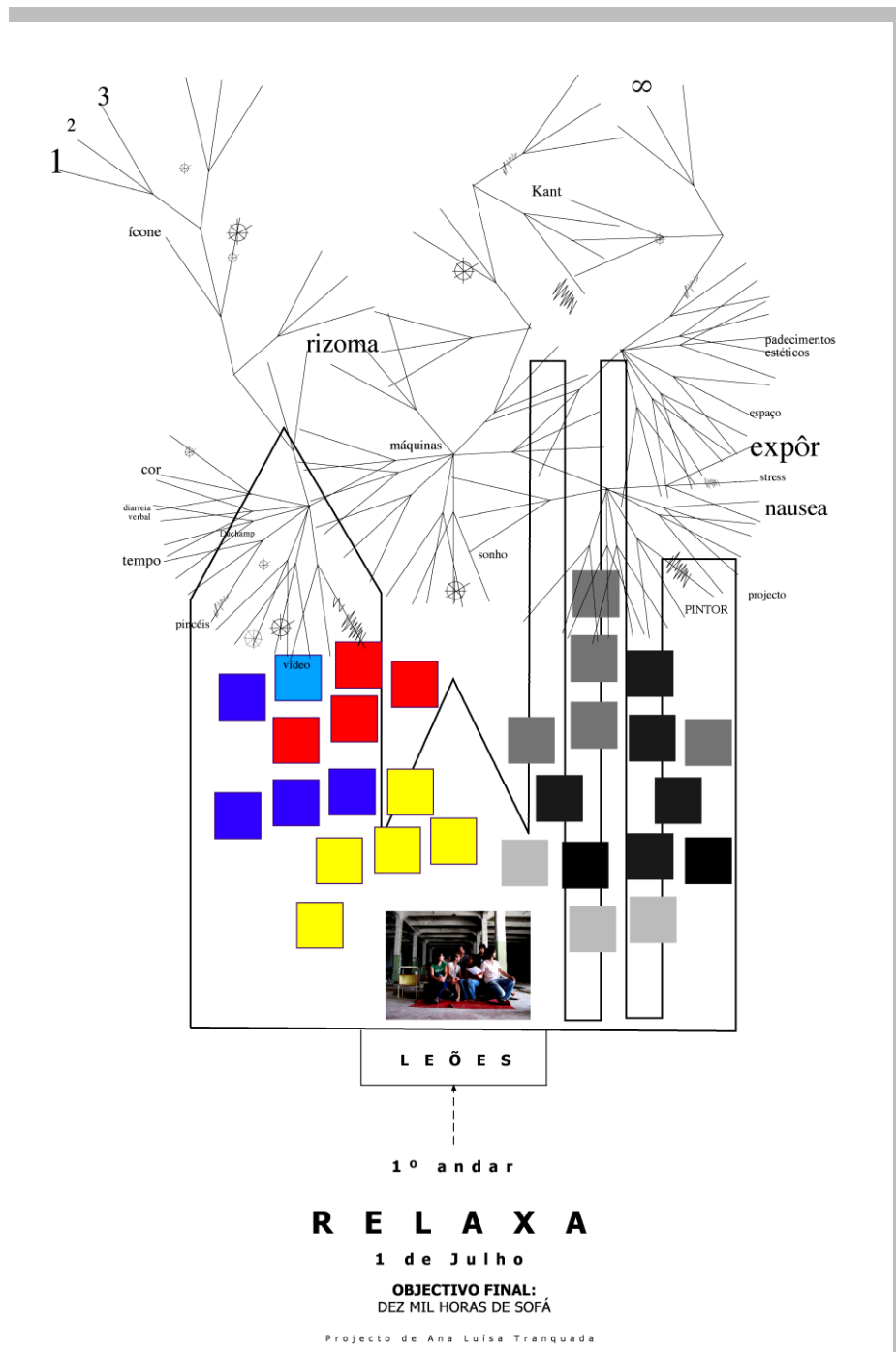


Figura 3: Cartaz “Dez Mil Horas de Sofá”

Participam neste vídeo (**Figura 4**) os colegas Silvio, Alexandra Bockmann, Raquel Melgue André Pinto, Isidro Paiva e Filipe Matos e Alexandra Geadas, Silvio Matos, Tatiana Faleiro, Paula Piteira. Em frente a sala de estar criada, colocou-se uma câmara sobre um tripé e um computador programado para o registo temporizado de imagens.



Figura 4: Vídeo 4 - 10 000 horas de sofá, 2008

Vídeo Pal , cor, som, de 3`23``, Edifício dos Leões, Évora (©Ana Luisa Tranquada)

- **Vídeo 5 - Uma Sala de estar familiar, 2010**

Enquadrado também nesta temática (Tema 2), este vídeo, realizado em 2010, assinala também uma ruptura na minha vida, e conseqüente regresso à ilha da Madeira, de onde sou natural. Neste vídeo, procurei reequacionar uma continuidade para a pesquisa em curso, abordando a sala de estar tradicional de que nos fala Jean Baudrillard, a qual apresenta a configuração e composição dos móveis como símbolos das relações humanas. Neste vídeo (**Figura 5**), temos a mãe da autora, Beatriz Jardim, a sogra, Olivia Tranquada, e a mãe de um amigo, Maria José Gouveia. As três participantes são viúvas e o centro ou pilar das suas casas. Encontram-se nas suas salas a de estar, num mesmo tipo de enquadramento, a discorrer sobre as suas vidas. A primeira, natural de uma zona rural, fala-nos dos bens essenciais da vida e da sua visão da felicidade possível. A segunda, fala-nos de uma época de vida feliz em Africa, em Moçambique e do conturbado retorno à metrópole. A terceira, fala-nos das Tapeçarias de Portalegre enquanto realiza os seus bordados.



Figura 5: Vídeo 5 - Uma Sala de estar familiar, 2010
Vídeo Pal, cor, som, 6'49'', Funchal (©Ana Luisa Tranquada)

- **Vídeo 6 - Espaços de interação social-Bar do Fábio, 2010**

Tal com o Vídeo 5, este vídeo integra a temática do sofá, enquanto objecto propiciador de interação social. Foi realizado em 2010 e regista-se imagens de uma situação do quotidiano: uma saída nocturna com um grupo de amigos a um bar alternativo, mobilizado com sofás reciclados, situado nos arredores do Funchal, mais precisamente na cidade de Machico (Ilha da Madeira). À chegada, e após pedido de autorização ao responsável pelo espaço, foi instalada uma câmara sobre uma das mesas. Ao longo de uma noite de convívio e de conversa, a câmara foi sendo ligada e desligada, ao sabor do interesse dos enquadramentos, luz e movimento dos convivas, até que das poses e atitudes vulgares em ambientes nocturnos emergiu uma situação, uma acção, um enquadramento que se destacou dos restantes.

A câmara foi colocada sobre uma das mesas do bar, enquadrando um dos sofás, feito de uma banheira reciclada, cuja concepção se integrou numa acção de criação de objectos a partir da reciclagem de objectos, realizada por artistas Madeirenses. Na periferia do enquadramento, regista-se um grupo de amigos que conversa e bebe animadamente, enquanto na zona central do mesmo se foca uma jovem reclinada no

sofá mimando o seu cão. Neste vídeo (**Figura 6**), apresento novamente um espaço de convívio informal, cujos utilizadores o usam como sendo o seu próprio espaço doméstico. A obscuridade é assumida e os pequenos focos de luz criam um ambiente de convivialidade num espaço íntimo. Também neste vídeo optei por manter o som e música ambiente. Participam neste vídeo a Eunice, a Arlete e o Luis.



Figura 6: Vídeo 6 - *Espaços de interação social - Bar do Fábio, 2010*

Vídeo Pal, cor, som, 2'17", Machico, Madeira (©Ana Luisa Tranquada)

- **Vídeo 7 - *Sociabilidades Alternativas-Monte dos Vendavais, 2010***

Realizado em 2010, este vídeo (**Figura 7**) apresenta ainda uma situação de criação de um espaço performativo, numa sala de estar, de uma vivenda situada na localidade do Campanário, na ilha da Madeira, e na qual se organizou uma festa de recepção a um amigo e ainda uma série de eventos artísticos da livre iniciativa dos presentes, nomeadamente, uma exposição de fotografias de aventuras comuns, uma montagem de uma exposição das pinturas, uma mostra de vídeos, uma projecção de diaporamas, eventos que terminaram com a interpretação musical da Fernanda Martins.



Figura 7: Vídeo 7 - Sociabilidades Alternativas - Monte dos Vendavais, 2010

Vídeo Pal, cor, som, 2`49` , Campanário, Madeira (©Ana Luisa Tranquada)

Com o objectivo de lançar *O Monte dos Vendavais* como um Espaço Comunitário de Criação Artística, participaram nestes eventos, o Gilberto e o Ricardo Gouveia, a Stefanie, o José António Dantas, o Guilherme e a Patrícia Sumares, organizadores da exposição de pintura, o Luis Tranquada, que mostrou os seus vídeos recentes, o Rigo, que organizou um diaporama. Compareceram ainda familiares e amigos, a Melissa, afilhada do Ricardo, a Laurel, o Helder, o John Fadeff, artista em residência artística na Galeria dos Prazeres. Neste vídeo, foi colocada uma câmara num dos extremos da sala e registou-se a evolução das pessoas no espaço, ao longo de um entardecer, as conversas e o deambular dos grupos de convivas.

- **Video 8 - 10 000 horas de Sofá II-Queima do Sofá, 2010**

Realizado em 2010, na localidade do Campanário, na ilha da Madeira, o vídeo (**Figura 8**) apresenta uma Performance de Queima de um Sofá, o qual me foi oferecido por um amigo para este fim. O sofá foi transportado do Funchal numa carrinha e posteriormente descido em braços e colocado no local onde iria ser queimado, numa paisagem idílica, com vista para o mar e que se apresenta.



Figura 8: Vídeo 8. - 10 000 horas de sofá II - Queima do sofá, 2010

Vídeo Pal, cor, som, 1`30``, Campanário, Madeira (©Ana Luisa Tranquada)

Relacionado com o Vídeo 7, convoquei um grupo mais restrito de amigos e artistas para a criação de um outro evento/vídeo/happening, cuja finalidade era destruir, queimar um sofá. Para tal, recorri a um sofá oferecido, o qual foi transportado, filmado e queimado segundo uma sequência de acções programada. Após colocar a mangueira na posição concebida, enquadrei e foquei a imagem desde o horizonte até ao sofá, visto ter de lidar com a acção constante do vento. Depois de acender um fósforo, a acção foi rápida. Queimámos, assim, o sofá, e, simbolicamente, as mil horas de consumo vegetativo de lixo televisivo que a ele está associado no subconsciente colectivo, como reacção à inércia, inactividade e conformismo do utilizador do sofá, tradicionalmente associada a muitas horas passadas no sofá doméstico. Paradoxalmente, o atear fogo ao sofá é filmado numa paisagem idílica propícia à contemplação e à viagem interior, actividades opostas às imagens que o imaginário colectivo contemporâneo partilha quanto ao sofá. Participaram nesta acção o Luis, a Fernanda, a Eunice e como figurante o César.

- **Video 9 - *Espaços Alternativos 1*, 2011**

Este vídeo (**Figura 9**) foi realizado em 2011, no Funchal, e integra-se, tal como o Vídeo 5, numa reorientação da pesquisa em curso, provocada pela mudança geográfica da minha residência do Continente para a ilha da Madeira. Estas entrevistas constituem uma reorientação do trabalho prático em curso, e prefiguram uma evolução no sentido de questionar uma situação emergente num grupo de amigos e criativos de diversas áreas, designado entre nós como os “Novos Retornados” à Ilha, sobre o que pretendem desenvolver ou pesquisar no futuro. As entrevistas às duas estudantes constituem-se como uma recolha inicial sobre o estado das Artes, e proporcionou-se pelo facto de a Patrícia Barradas e a Sara Rz se terem predisposto a participar nesta pesquisa, pelo facto de estarem também a desenvolver um trabalho de Video Autobiográfico para a disciplina de Desenho, leccionada por mim na época.



Figura 9: Vídeo 9 - *Espaços alternativos 1*, 2011

Vídeo Pal, 16:9, gravado em DVD, cor, som 4', Funchal (©Ana Luisa Tranquada)

- **Video 10 - *Espaços Alternativos 2*, 2011**

Neste vídeo (**Figura 10**), registo um ambiente de convívio, num espaço real, encontrado na Zona Velha do Funchal, mais precisamente na rua de Santa Maria, no decurso de uma actividade cultural e turística que visava promover esta zona através da reutilização de espaços devolutos para fins de exposição, criação de ateliers e zona de lazer, os quais são explorados comercialmente por bares da Zona. Realizado em 2011,

encontrei, assim, neste pátio, uma sala de estar de carácter efémero. Os pufes aí usados criam um sentar informal, adequado ao lazer e ao convívio. Participam no vídeo artistas locais e nacionais, convidados a pintar durante o evento, num atelier improvisado na zona interior deste espaço, nomeadamente, António Faria, Jorge Rosa e Nuno Jacinto.



Figura 10: Vídeo10 - *Espaços alternativos 2*, 2011

Vídeo Pal, cor, som, 40``, Funchal, Madeira (©Ana Luisa Tranquada)

O **Quadro 2**, abaixo indicado, completa o Quadro 1, no qual indicava a estruturação temática, ao sintetizar a descrição relativa ao trabalho em vídeo do meu projecto, apresentando a cronologia espaço-temporal e a sua tipologia.

Vídeos	Título	Local	Data	Tipo
Vídeo 1	<i>Espaços Deslocados 1</i>	Benafátima, Odemira	2008	Registo do Real
Vídeo 2	<i>Espaços Deslocados 2</i>	Mafra	2008	Registo do Real
Vídeo 3	<i>Espaços de interacção Social-Uma Sala no Exterior</i>	Mercado do Loureiro, Lisboa	2008	Registo do Real
Vídeo 4	<i>10.000 h de Sofá I.</i>	Edifício dos Leões, Universidade de Évora	2008	Registos de eventos/ <i>hapennings</i> /performances
Vídeo 5	<i>Uma Sala de Estar Familiar</i>	Funchal, Madeira	2010	Entrevistas
Vídeo 6	<i>Espaços de Interação Social - Bar do Fábio</i>	Machico, Madeira	2010	Registo do Real
Vídeo 7	<i>Sociabilidades Alternativas - Monte dos Vendavais</i>	Campanário, Madeira	2010	Registos de eventos/ <i>hapennings</i> /performances
Vídeo 8	<i>10.000 h de Sofá II-Queima do Sofá.</i>	Campanário, Madeira	2010	Registos de eventos/ <i>hapennings</i> /performances
Vídeo 9	<i>Espaços Alternativos 1</i>	Funchal, Madeira	2011	Entrevistas
Vídeo10	<i>Espaços Alternativos2</i>	Funchal, Madeira	2011	Registo do Real

Quadro 2: Cronologia da realização dos vídeos

O **Quadro 2** sintetiza a evolução cronológica da realização dos vídeos, apresentando-os por títulos, local e ano de realização. A partir deste quadro é possível concluir a maior quantidade de registos de Salas de Estar do real, em número de cinco, dos quais três numa primeira fase do projecto, em 2008. Seguem-se, em termos de quantidade, os três registos de Eventos encenados ou *happenings*, um realizado em 2008 e dois em 2010, e os dois vídeos de Entrevistas, realizados em 2010 e 2011.

A obra inclui ainda um núcleo de fotografias de salas de estar familiares e que descrevo no ponto 2.2.2, a seguir. Numas fotografias, procuro mostrar o papel tradicional do sofá no âmbito das relações pessoais, e como símbolo dessas mesmas relações. Noutras, apresento a ruptura dessa mesma simbologia, em salas de estar modernas, cujos assentos exibem, segundo Jean Baudrillard, e como referido (cf. 1.1.7) uma nova forma organizacional dos interiores.

2. 2 Descrição das Fotografias

A obra fotográfica é composta de vinte e três fotografias de que se apresentam imagens desta dissertação. As fotografias surgem agrupadas em sequências ou séries temáticas de dois ou três. As três primeiras séries constituem excepção a essa regra, apresentando-se em forma de mosaicos de doze fotografias (Mosaicos 1, 2 e 3), os quais procuram mostrar uma súpula da pesquisa inicial deste trabalho prático, realizado na parte curricular do mestrado.

- **Mosaico 1 - *Espaços Deslocados1, 2007***

Corresponde a um conjunto a uma sequência de 12 fotografias, relacionadas com a temática “Espaços deslocados”, em que os Sofás foram transportados para o exterior e se constituem como salas de estar no exterior, tendo as primeiras cinco imagens sido recolhidas na esplanada do Mercado do Loureiro, local onde se gravou também o Vídeo 3, intitulado *Espaços de Interação Social- Uma Sala de estar no exterior*. O conjunto de fotografias (**Figura 11**) inclui ainda três fotos de clientes à entrada da tasca da Boavista dos Pinheiros, localidade situada no Alentejo, uma foto recolhida na zona do Castelo em Lisboa, no bairro da Graça, de uma jovem que trabalha

com o seu computador no exterior da sua casa, mais precisamente no quintal, e três fotos de um casal de idosos num sofá colocado no exterior de sua casa em S. Teotónio, a caminho da Zambujeira do Mar.



Figura 11: Mosaico 1 - *Espaços Deslocados 1*, 2007

Impressão digital sobre vinil, cor, 50x70 cm (©Ana Luisa Tranquada)

- **Mosaico 2 - *Espaços Deslocados 2*, 2007, 2008, 2009, 2010**

É composto de 12 fotografias de “Espaços Deslocados” (**Figura 12**), em cujas imagens os sofás nos surgem em situação inusitada ou paradoxal, deslocados ou em espaços de fronteira. As quatro primeiras fotos foram recolhidas numa paragem de autocarros na costa Vicentina, no Algarve. Este Mosaico inclui ainda, duas fotos de cadeiras de vime à beira de estrada, na Madalena do Mar (ilha da Madeira), duas fotos de sofás, feitos de plantas ornamentais na localidade dos Prazeres (ilha da Madeira), duas fotos de um maple numa casa inacabada entre as rochas da localidade do Paúl do Mar (ilha da Madeira), e ainda duas fotos de Benafátima, localidade onde também foi realizado o Vídeo 1 “Espaços Deslocados 1”.



Figura 12: Mosaico 2 - *Espaços Deslocados 2*, 2007, 2008, 2009, 2010
 Impressão digital sobre vinil, cor, 50x70 cm (©Ana Luisa Tranquada)

- **Mosaico 3 – *Espaços de armazenamento e abandono*, 2007, 2008, 2009**

O Mosaico 3 (**Figura 13**) integra doze fotografias de sofás em espaços de “armazenamento ou de abandono”, no qual as duas primeiras fotos correspondem a um terraço de uma habitação, na vila piscatória de Câmara de Lobos (Ilha da Madeira), três fotos de sofás abandonados na via pública, registada nos arredores de Mafra, cinco fotos do armazém hangar no qual realizámos o Vídeo 2 “Espaços Deslocados 2” e um outro sofá abandonado num ermo algarvio na Carrapateira.



Figura 13: Mosaico 3 - *Espaços de armazenamento e abandono, 2007, 2008, 2009*

Impressão digital sobre vinil, cor, 50x70 cm (©Ana Luisa Tranquada)

- **Fotografias 4, 5 e 6 (série) *Sofás de Família I, II e III, 2007, 2010***

Este conjunto de fotografias apresenta-nos uma série de salas de estar familiares. A primeira, Fotografia 4, *Sofás de Família I (Figura 14)*, foi registada numa festa de aniversário em casa de Jorge Mendes e de Mila e na qual aparecem, ao fundo, os colegas Isabel e Paulo Cunha, de pé, o Luis Tranquada, e, sentada, a Dulce, mãe de dois jovens, em primeiro plano.



Figura 14: Fotografia 4 - Sofás de Família I, 2007

Impressão digital sobre vinil, cor, 50x70 cm (©Ana Luisa Tranquada)

A Fotografia 5, *Sofás de Família II* (**Figura 15**), mostra-nos a minha sala de estar e simultaneamente atelier de pintura, na Boavista dos Pinheiros.



Figura 15: Fotografia 5 - Sofás de Família II, 2007

Impressão digital sobre vinil, cor, 50x70 cm, Boavista dos Pinheiros (©Ana Luisa Tranquada)

A imagem apresenta um ambiente despojado, no qual se destacam ao fundo uma tela e os acessórios de pintura, junto a uma janela com luz natural filtrada pelas cortinas. Em primeiro plano é apresentado um casal num momento de lazer sobre dois sofás, dispostos perpendicularmente. A Fotografia 6, *Sofás de Família III* (**Figura 16**), apresenta-nos um convívio de amigos na sala de estar de Guilherme e Patrícia Sumares.



Figura 16: Fotografia 6 - Sofás de Família III, 2010

Impressão digital sobre vinil, cor, 50x70 cm, Jardim do Mar, Madeira (©Ana Luisa Tranquada)

Ao fundo, uma pintura circular, e de frente, estão Gilberto Gouveia e o Guilherme, à esquerda, Rigo, e no sofá à direita, eu e o meu cão ladeada pela anfitriã Patrícia Sumares e o seu filho.

- **Fotografias 7 e 8 (série) *Espaços de interação social I e II*, 2007**

As Fotografias 7, *Espaços de interação social I* (**Figura 17**) e Fotografia 8, *Espaços de interação social II* (**Figura 18**) apresentam-nos dois espaços distintos. O primeiro, corresponde ao hall de entrada da Galeria ZDB (Zé dos Bois), em Lisboa, na qual duas amigas vislumbrando –se ao fundo a passagem para sala de espectáculos. O segundo, um espaço comercial em Madrid, no qual se registam a professora Rosa e duas alunas de Artes, a Maya, uma aluna alemã da Escola Secundária de Odemira, e uma

aluna em programa de Intercâmbio, também naquela escola. Foi registada em 2007, em momento de convívio numa Starbucks, no decorrer da visita de estudo à Feira de Arte Arco, em Madrid.



Figura 17: Fotografia 7 - Espaços de interação social, 2007

Impressão digital sobre vinil, cor, 50x70 cm, Lisboa (©Ana Luisa Tranquada)



Figura 18: Fotografia 8 - Espaços de interação social, 2007

Impressão digital sobre vinil, cor, 50x70 cm, Madrid (©Ana Luisa Tranquada)

Fotografias 9 e 10 (série) *Espaços alternativos Queima do Sofá I e II, 2009*

As Fotografias 9 e 10 (**Figura 19**) mostram duas imagens ou *stills*, (fotogramas), retirados do Video 8 *10 000 horas de Sofá II - Queima de um Sofá*, já descrito. Correspondem a dois momentos da *Queima de um Sofá*, a sua fase inicial (Fotografia 9) e a sua fase final (Fotografia 10).



Figura 19: Fotografias 9 e 10 (série) - *Espaços alternativos Queima do Sofá, 2009*
Impressão digital sobre vinil, cor, 50x70 cm, Campanário, Madeira (©Ana Luisa Tranquada)

• **Fotografias 11, 12 e 13 (série) *Espaços alternativos 2, 2011***

Esta série de Fotografias (**Figuras 20 e 21**) apresenta também fotogramas do Video 10 *Espaços Alternativos 1 e 2*, cuja descrição consta do ponto (2.1, p.) dedicado à minha produção artística em vídeo. As fotografias registam três amigos em convívio num ambiente informal (Fotografia 12).



Figura 20: Fotografias 11 e 12 (série) - *Espaços alternativos 2*, 2011
Impressão digital sobre vinil, cor, 50x70 cm, Funchal (© Ana Luisa Tranquada)

As Fotografias 11 e 12 mostram um conjunto de pufes vermelhos e de cadeiras dispostos num espaço exterior de uma casa devoluta, na cidade velha do Funchal, ocupada temporariamente como local de exposição e convívio, Bar/Venda alternativo Deep House, no âmbito de acontecimento artístico local, ON By Porto Bay, ocorrido em 2011.

A Fotografia 13 (**Figura 21**) mostra uma jovem estudante sobre um puff amarelo prestando depoimento sobre o papel da arte na sua vida.



Figura 21: Fotografia 13 - *Espaços alternativos*, 2011

Impressão digital sobre vinil, cor, 50x70 cm, Funchal (©Ana Luisa Tranquada)

- **Fotografia 14 - *Uma Sala de estar no exterior*, 2011**

Esta fotografia mostra uma personagem, Luis Tranquada, em contemplação da natureza num Espaço de lazer situado na Pousada da Ponta do Sol, na Ilha da Madeira (**Figura 22**).



Figura 22: Fotografia 14 - *Uma Sala de estar no exterior*, 2011

Impressão digital sobre vinil, cor, 50x70 cm, Ponta do Sol, Madeira (©Ana Luisa Tranquada)

A imagem apresenta uma zona verde com mobiliário de jardim e vista para o Oceano.

- **Fotografia 15 - *Espaços de Interação Social***

Esta fotografia regista um casal de turistas no espaço de um bar, um bar literário, A Tasca da Joana, situado na zona velha do Funchal, na Ilha da Madeira (**Figura 23**).



Figura 23: Fotografia15 - *Espaços de Interação Social*, 2011

Impressão digital sobre vinil, cor, 50x70 cm, Funchal (©Ana Luisa Tranquada)

Trata-se de um espaço aprazível e confortável, com diferentes zonas de estar, com sofás, situado na zona velha do Funchal. Corresponde ao início de um périplo pela ilha da Madeira, em pesquisa de espaços cujo interior apresentassem salas de convívio informal e de que são também exemplo as Fotografias 16, 17 e 18.

- **Fotografias 16, 17 e 18 - *Espaços de Interação Social*, 2011**

Esta série de Fotografias foi registada no Mac Tube, situado no Jardim do Mar, uma zona de Surf conhecida da Ilha da Madeira. A Fotografia 16 (**Figura 24**) mostra um grupo de amigos reunidos no bar referido.



Figura 24: Fotografias 16, 17 e 18 (série): Fotografia 16 - *Espaços de Interação Social*, 2011

Impressão digital sobre vinil, cor, 50x70 cm, Jardim do Mar, Madeira (©Ana Luisa Tranquada)

A Fotografia17 (**Figura 25**), regista um grupo de amigos em convívio, ao anoitecer, no atrium de entrada do bar.



Figura 25: Fotografias 16, 17 e 18 (série): Fotografia 17 - *Espaços de Interação Social*, 2011
Impressão digital sobre vinil, cor, 50x70 cm, Jardim do Mar, Madeira (©Ana Luisa Tranquada)

A Fotografia 18 (**Figura 26**) regista também o mesmo grupo de amigos com cão, em situação idêntica à descrita para a Fotografia 17.



Figura 26: Fotografias 16, 17 e 18 (série): Fotografia 18 - *Espaços de Interação Social*, 2011
Impressão digital sobre vinil, cor, 50x70 cm, Jardim do Mar, Madeira (©Ana Luisa Tranquada)

- **Fotografias 19 e 20 (série) *Espaços de Interação Social - Bar do Fábio, 2011***

Esta série corresponde a dois fotogramas do Vídeo 6, *Espaços de Interação Social-Bar do Fábio*. Na primeira, Fotografia 18 (**Figura 27**), duas amigas com cão em convívio num bar alternativo em Machico, dos arredores do Funchal.

O Espaço é obscuro e o mobiliário é reciclado. Sobre a mesa está um copo de poncha. A segunda, (Fotografia 19), mostra uma jovem mulher com um cão, reclinada sobre sofá, no mesmo bar alternativo.



Figura 27: Fotografias 19 e 20 (série) - *Espaços de Interação Social- Bar do Fábio, 2011*
Impressão digital sobre vinil, cor, 50x70 cm (a partir de frames vídeo), Machico, Madeira (©Ana Luisa Tranquada)

- **Fotografias 21, 22 e 23 (série) *Sociabilidades Alternativas*, 2010**

Estas fotografias constituem uma série, em que a primeira, a Fotografia 21 (**Figura 28**) mostra Luis Tranquada, a dormir sobre o seu sofá, num dia de sol.



Figura 28: Fotografia 21 - *Sociabilidades Alternativas*, 2010

Impressão digital sobre vinil, cor, 50x70 cm, Campanário, Madeira (©Ana Luisa Tranquada)

As duas fotografias seguintes, Fotografias 22 e 23 (**Figura 29**), constituem *frames* do evento *Sociabilidades Alternativas-Monte dos Vendavais* (Vídeo 7) e mostram a Melissa correndo pela sala estar e Rigo de pé, no momento da projecção de um diaporama, encontrando-se nos sofás Gilberto e John Fadeff e, ao, fundo Helder Vasconcelos, Dantas e casota do cão.



Figura 29: Fotografias 22 e 23 - *Sociabilidades Alternativas*, 2010

Impressão digital sobre vinil, cor, 50x70 cm, Campanário, Madeira (©Ana Luisa Tranquada)

Apresento, a seguir, o **Quadro 3**, uma síntese da obra fotográfica que descrevi.

<p align="center">ETAPA /TEMA 1</p> <p>O Sofá como objecto deslocado ou colocado em espaços inusitados ou paradoxais</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Mosaico 1 - <i>Espaços Deslocados 1</i>, 2007 • Mosaico 2 - <i>Espaços Deslocados 2</i>, 2007, 2008, 2009, 2010 • Fotografia 9 - <i>Queima do Sofá</i>, Campanário, 2009 • Fotografia 10 - <i>Queima do Sofá</i>, Campanário, 2009 • Fotografia 14 - <i>Uma Sala de Estar no exterior</i>, Ponta do Sol, 2011
<p align="center">ETAPA /TEMA 2</p> <p>O Sofá como objecto abandonado/armazenado</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Mosaico 3 - <i>Espaços de armazenamento e Abandono</i>, 2007, 2008, 2009
<p align="center">ETAPA /TEMA 3</p> <p>O Sofá como objecto propiciador de interação social</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Fotografia 4 - <i>Sofás de Família I</i>, 2007 • Fotografia 5 - <i>Sofás Família II</i>, Boavista dos Pinheiros, 2007 • Fotografia 6 - <i>Sofás Família III</i>, Jardim do Mar, 2010 • Fotografia 7 - <i>Espaços de Interação Social</i>, Lisboa, 2007 • Fotografia 8 - <i>Espaços de Interação Social</i>, Madrid, 2007 • Fotografia 11 e 12 (Série) - <i>Espaços Alternativos</i>, Funchal, 2011 • Fotografia 13 - <i>Espaços Alternativos</i>, Funchal, 2011 • Fotografia 15 - <i>Espaços de Interação Social</i>, Funchal, 2011 • Fotografias 16,17 e 18 (série) - <i>Espaços de Interação social</i>, Mactube, Jardim do Mar, 2011 • Fotografia 17 e 18 - <i>Espaços de Interação Social</i>, Jardim do Mar, 2011 • Fotografias 19 e 20 (série) - <i>Espaços de Interação Social - Bar do Fábio</i>, Machico, 2011 • Fotografias 21, 22, 23 (série) - <i>Sociabilidades Alternativas</i>, Monte Vendavais, Campanário, 2010

Quadro 3: Síntese descritiva do conjunto de fotografias que constituem o trabalho prático

Tal como no **Quadro 1**, o **Quadro 3**, acima, apresenta, em síntese, a obra fotográfica realizada e o modo como ela se integra nos temas estruturantes do meu projecto artístico. Assim, é possível observar, na produção fotográfica, e tal como a realização de trabalhos em vídeo, a predominância do número de fotografias que se enquadra dentro do TEMA 3 *Interação Interpessoal Social* em espaços ou salas de estar, caracterizada pela variabilidade espaço-temporal. Ao TEMA 1, correspondem cinco registos fotográficos e ao TEMA 2 Objectos Deslocados ou colocados em espaços paradoxais ou inusitados, um único trabalho, o Mosaico 3.

3. Memória Técnica

Os vídeos que realizei foram filmados com uma Câmara Cânon 500XM, colocada num tripé “*Manfrotto*”, em espaços abertos e exteriores. Em espaços pequenos/interiores, usei um tripé fotográfico. Estes vídeos assumem a forma de *performance*, ou registo documental, ou entrevista e recolha de depoimentos, ou ainda criação de eventos ou situações /laboratórios criativos para registo das reacções e das interacções humanas surgidas (Cf. Quadros 1 e 2). O *travelling* filmado em automóvel no Vídeo 1. *Espaços deslocados – Benafátima*, foi filmado com uma máquina fotográfica digital *Fujifilm E 900* de 9.0 *Megapixels*. A edição dos vídeos foi feita por Luis Tranquada, em *Final Cut*, nos vídeos de 2010, e *Adobe Première*, nos vídeos de 2008/2009. Esta edição adopta uma estética de corte e transição nos diversos vídeos. O efeito de transição foi magnificado no Vídeo 3, *Espaços de interacção Social -Uma sala de estar no exterior*, filmado no Mercado do Loureiro, criando um efeito estético de grande movimento de figurantes fantasmas. Recorreu-se ainda ao efeito de *fade in e fade out* na imagem e som, colocados no início e final de cada vídeo de modo a suavizar o conjunto.

Esta terceira parte da dissertação está organizada em dois capítulos. Apresento, no primeiro (3.1), as Fichas Técnicas dos trabalhos realizados em Vídeo e, no segundo (3.2), as Fichas técnicas correspondentes aos trabalhos fotográficos.

3.1 Fichas Técnicas dos Vídeos

A concepção e câmara de todos os Vídeos são da autora, Ana Luísa Tranquada. A edição de Luís Tranquada.

- **Vídeo 1 - *Espaços deslocados 1, 2008***

- Vídeo Pal, cor, som 5`03`` banda sonora “*Terrible Angels*”, Cocorosie ,*Sunshine*, “*The Lucky one*” Au Revoir Simone
- Participantes: José Manuel Torrinha e alguns membros da sua família
- Locais: Benafátima, Odemira e Mafra

Este trabalho apresenta um *Travelling* manual filmado de carro, num movimento de aproximação a um cenário encontrado, numa viagem realizada entre Algarve e Alentejo, e composto por um conjunto de sofás e uma protecção do espaço em plástico.

- **Vídeo 2 - *Espaços deslocados 2, 2008***

- Vídeo Pal, cor, som 5`03`` banda sonora Sunshine, “The Lucky one” Au Revoir Simone
- Local: Mafra

Trata-se de um *travelling* com câmara à mão, realizado num hangar - armazém em Mafra, no qual a autora se desloca por entre um amontoado de móveis, procurando registar ou captar a transfiguração de um lugar comum, ou do familiar, tornado desconhecido, pelo empilhamento, excessivo. A banda sonora solar do grupo “Au Revoir Simone” contrasta com as imagens sub-iluminadas donde emergem algumas zonas de luz.

- **Vídeo 3 - *Espaços de interação social – Uma sala de estar no exterior, 2008***

- Vídeo Pal, cor som de 4`22``
- Espaço público
- Mercado do Loureiro, Lisboa

Registo de um entardecer numa esplanada de Lisboa, na qual se encontram recriados vários recantos de convívio qual sala de estar no exterior; fixou-se a câmara num tripé até o entardecer, registando-se a convivialidade emergente entre os vários grupos presentes no espaço. Usou-se o som e a música ambiente do local.

- **Vídeo 4 - *10 000 horas de sofá I, 2008***

- Vídeo Pal , cor, som, de 3`23`` banda sonora “*Photonz*”- *Roundtrip River, Flur ed.* Concerto ao vivo “*Filho Único na Avenida*” 2007
- Participantes: Silvio, Alexandra Bockmann, Raquel Melgue André Pinto, Isidro Paiva e Filipe Matos e Alexandra Geadas, Silvio Matos, Tatiana Faleiro, Paula Piteira

- Local: Edifício dos Leões, Évora

Registo de um evento encenado no espaço dos Leões, no qual se dispôs um sofá e alguns adereços de modo a recriar uma sala de estar, tendo-se colocado uma câmara fixa num tripé e um computador para recolha de imagens com temporizador. Registo dos usos do espaço.

- **Vídeo 5 - *Uma Sala de estar familiar, 2010***

- Vídeo Pal, cor, som, 6'49''
- Participantes: Beatriz Jardim, Olivia Tranquada, Maria José Gouveia
- Local: Funchal (Ilha da Madeira)

Sequência de três registos de depoimentos de três mães de família em salas de estar tradicionais discorrendo sobre experiências de vida. Estas entrevistas inserem-se numa linha emergente do trabalho prático a qual procura questionar o “satus quo” da vida na Ilha da Madeira, após o regresso da autora à sua ilha de origem, depois de 20 anos de ausência. Registo do som de voz com câmara.

- **Vídeo 6 - *Espaços de interação social - Bar do Fábio, 2010***

- Vídeo Pal, cor, som, 2'17''
- Participantes: Eunice, Arlete e Luis.
- Local: Machico (Ilha da Madeira)

Video de registo de um convívio de um grupo de amigos, com um cão, num bar alternativo, pouco iluminado. Som ambiente.

- **Vídeo 7 - *Sociabilidades Alternativas - Monte dos Vendavais, 2010***

- Vídeo Pal, cor, som, 2'49'' banda sonora: Fernanda Martins interpreta “*canções com domicílio*” de Naifa e “*Zarah*” de Nina Hagen
- Participantes: Gilberto e Ricardo Gouveia, Stefanie, José António Dantas, Guilherme e Patrícia Sumares, Luis Tranquada, Rigo, a Melissa, Laurel, Helder, John Fadeff e familiares e amigos.
- Local: Campanário (Ilha da Madeira)

Vídeo performance *Monte dos Vendavais* Festa de recepção a um amigo com programação de actividades como exposição, diaporama, actuação musical num espaço amplo no qual se dispuseram vários sofás criando espaços disseminados de convívio e onde se ensaiou a criação de um laboratório de imagem e o conceito de Zona Autónoma Temporária, com recurso a trocas directas.

- **Vídeo 8 - 10 000 horas de sofá II - Queima do sofá, 2010**

- Vídeo Pal, cor, som, 1`30``
- Figurante: César Rodrigues e participantes: Luis, Fernanda, Eunice.
- Local: Campanário (Ilha da Madeira)

Performance de queima de um sofá como símbolo da reacção do utilizador à inactividade e conformismo, tradicionalmente associados a muitas horas passadas no sofá doméstico. Paradoxalmente o atear fogo ao sofá é filmado numa paisagem idílica propícia à contemplação e à viagem interior, actividades opostas às imagens que o imaginário colectivo contemporâneo partilha quanto ao sofá.

- **Vídeo 9 - Espaços alternativos 1, 2011**

- Vídeo Pal, 16:9, gravado em DVD, cor, som 4`
- Participantes: Sara RZ e Patrícia Barradas, estudantes de Artes Plásticas
- Local: Funchal (Ilha da Madeira)

Video depoimento de duas estudantes de Artes do ensino Secundário no Funchal, cuja linha de orientação se insere, no âmbito do trabalho prático, no questionamento do status quo da vida da autora na Ilha da Madeira, após 20 anos de ausência.

- **Vídeo 10 - Espaços alternativos2, 2011**

- Vídeo Pal, cor, som, 40``
- Participantes: António Faria, Jorge Rosa e Nuno Jacinto.
- Local: Funchal (Ilha da Madeira)

Três amigos num ambiente informal com pufes vermelhos dispostos num espaço exterior de uma casa devoluta, ocupada temporariamente, como local de

exposição e convívio na cidade do Funchal, no âmbito de acontecimento artístico local. Registo do som ambiente.

3. 2 Fichas Técnicas das Fotografias

As fotografias foram feitas com uma câmara digital compacta, Fujifilm, E 900 de 9.0 Megapixels. Algumas fotografias foram editadas ou receberam efeitos de luz através do Photoshop. A generalidade das fotos não recebeu qualquer tratamento posterior.

As fotografias são apresentadas em sequências de duas ou três imagens obtidas a partir de um dado espaço ou tipo de acção. As impressões digitais são feitas sobre vinil de 50x70 cm.

- **Mosaico 1- *Espaços deslocados*, 2007**
 - Impressão digital sobre vinil, cor, 50x70 cm.
 - Sequência de 12 fotos de sofás em espaços ou salas de estar deslocadas para o exterior.
 - Local:

- **Mosaico 2 - *Espaços deslocados*, 2007, 2008, 2009, 2010**
 - Impressão digital sobre vinil, cor, 50x70 cm.
 - Sequência de 12 fotos. de sofás deslocados ou em espaços de fronteira
 - Locais: paragem de autocarros no Algarve –Costa Vicentina, Ilha da Madeira e Alentejo.

- **Mosaico 3 - *Espaços de armazenamento e abandono*, 2007, 2008, 2009**
 - Impressão digital sobre vinil, cor, 50x70 cm.
 - Sequência de 12 fotos. de sofás abandonados ou armazenados.
 - Local: Mafra

- **Fotografia 4 (série) - *Sofás de Família I*, 2007**
 - Impressão digital sobre vinil, cor, 50x70 cm, 2007.

- Grupo de amigos reunidos numa sala de estar familiar, voltados para um ecrã colocado fora do enquadramento. Em primeiro plano, sentados no chão três jovens adolescentes e, em segundo, plano alguns adultos sentados em sofás.
 - Local: Alentejo.
- **Fotografia 5 - *Sofás de Família II*, 2007**
 - Impressão digital sobre vinil, cor, 50x70 cm.
 - Ambiente despojado, no qual se destacam ao fundo uma tela e os acessórios de pintura, junto a uma janela com luz natural filtrada pelas cortinas. Em primeiro plano é apresentado um casal num momento de lazer sobre dois sofás, dispostos perpendicularmente.
 - Local: Boavista dos Pinheiros
- **Fotografia 6 - *Sofás de Família III*, 2010**
 - Impressão digital sobre vinil, cor, 50x70 cm
 - Grupo de amigos reunidos em convívio numa sala de estar familiar, com cão em primeiro plano e pintura circular ao fundo.
 - Local: Jardim do Mar (Ilha da Madeira)
- **Fotografia 7 - (série) *Espaços de interação social I*, 2007**
 - Impressão digital sobre vinil, cor, 50x70 cm.
 - Duas amigas a conversar
 - Local: Bar da galeria ZDB, Lisboa.
- **Fotografia 8 - *Espaços de interação social II*, 2007**
 - Impressão digital sobre vinil, cor, 50x70 cm.
 - Jovens estudantes de Artes
 - Local: Starbucks, em Madrid, pela ocasião da Feira de Arte, Arco.
- **Fotografia 9 -(série) - *Espaços alternativos Queima do Sofá I*, 2009**
 - Impressão digital sobre vinil, cor, 50x70 cm

- Fase inicial da performance de queima de um sofá ao ar livre. Em primeiro plano, o sofá a arder. Em segundo plano, paisagem com mar.
 - Local: Campanário (Ilha da Madeira)
- **Fotografia 10 - *Espaços alternativos Queima do Sofá II, 2009***
 - Impressão digital sobre vinil, cor, 50x70 cm.
 - Fase final da performance queima de um sofá ao ar livre. Em primeiro plano, imagem editada do sofá a arder com personagem completamente em fogo. Em segundo plano, paisagem com mar ao fundo.
 - Local: Campanário (Ilha da Madeira)
- **Fotografia 11(série) - *Espaços alternativos 2, 2011***
 - Impressão digital sobre vinil, cor, 50x70 cm.
 - Evento artístico ON By Porto Bay
 - Local: Bar venda alternativo Deep House, Funchal (Ilha da Madeira).
- **Fotografia 12- *Espaços alternativos 2, 2011***
 - Impressão digital sobre vinil, cor, 50x70 cm.
 - Evento artístico ON By Porto Bay
 - Local: Bar venda alternativo Deep House, Funchal (Ilha da Madeira).
- **Fotografia 13 - *Espaços alternativos, 2011***
 - Impressão digital sobre vinil, cor, 50x70 cm.
 - Depoimento de jovem estudante sobre o papel da Arte na sua vida.
 - Local; Funchal (Ilha da Madeira)
- **Fotografia 14 - *Uma Sala de estar no exterior, 2011***
 - Impressão digital sobre vinil, cor, 50x70 cm
 - Personagem em contemplação da natureza; zona verde com mobiliário de jardim e vista para o oceano.
 - Local: Pousada da Ponta do Sol (Ilha da Madeira).

- **Fotografia 15 - *Espaços de Interação Social*, 2011**
 - Impressão digital sobre vinil, cor, 50x70 cm, Funchal ,2011
 - Casal de turistas
 - Bar literário, A Tasca da Joana, zona velha, Funchal (Ilha da Madeira)

- **Fotografia 16 (série) - *Espaços de Interação Social -Mactube*, 2011**
 - Impressão digital sobre vinil, cor, 50x70 cm
 - Grupo de amigos
 - Bar Mac Tube Jardim do Mar (Ilha da Madeira)

- **Fotografia 17 - *Espaços de Interação Social*, 2011**
 - Impressão digital sobre vinil, cor, 50x70 cm.
 - Grupo de amigos, ao anoitecer.
 - Bar Mac Tube Jardim do Mar (Ilha da Madeira)

- **Fotografia 18 - *Espaços de Interação Social*, 2011**
 - Impressão digital sobre vinil, cor, 50x70 cm.
 - Grupo de amigos, ao anoitecer.
 - Bar Mac Tube Jardim do Mar (Ilha da Madeira)

- **Fotografia 19 (série) - *Espaços de Interação Social, Bar do Fábio*, 2011**
 - Impressão digital sobre vinil, cor, 50x70 cm.
 - Duas amigas com cão em convívio. Espaço obscuro e mobiliário é reciclado. Sobre a mesa, um copo de poncha.
 - Local: Bar do Fábio, bar alternativo, Machico (Ilha da Madeira).

- **Fotografia 20 - *Espaços de Interação Social, Bar do Fábio*, 2011**
 - Impressão digital sobre vinil, cor, 50x70 cm.
 - Jovem mulher com cão reclinada sobre sofá
 - Local: Bar do Fábio, bar alternativo, Machico (Ilha da Madeira).

- **Fotografia 21 (série) - *Sociabilidades Alternativas*, 2010**
 - Impressão digital sobre vinil, cor, 50x70 cm.

- Luis Tranquada no sofá da sala de estar, iluminado por luz natural; som da sala.
- Local: Campanário (Ilha da Madeira)

Fotografia 22 - *Sociabilidades Alternativas*, 2010

- Impressão digital sobre vinil, cor, 50x70 cm
- Campanário, 2010

Sala de estar no Monte dos vendavais, frame de vídeo com Melissa a correr pela sala, Dantas e casota do cão ao fundo.

Fotografia 23 - *Sociabilidades Alternativas*, 2010

- Impressão digital sobre vinil, cor, 50x70 cm.
- Sessão de diaporama no âmbito de um evento concebido como festa de boas vindas ao Gilberto.
- Local: Campanário (Ilha da Madeira)

Conclusão

A reflexão a que me propus sobre o trabalho prático que realizei está fundamentada no conceito de Arte Contemporânea estudado nas aulas de Pensamento Estético do Mestrado, leccionadas pela docente Ana Godinho, cujo fio condutor nos guiou através das várias acepções da estética da «confusão». Abordei a ideia de que, tal como a confusão pode conduzir à paralisação da acção, também pode existir uma confusão que, pelo contrário, a impulsiona. Tal acontece em momentos de crise, ao nos conduzir ao ponto onde se encontram os afectos e a criatividade, e que se produz o pensamento. Iniciei então uma viagem na esfera das pequenas sensações, através da confusão criadora, que impele à acção, procurando captar transfigurações dos lugares comuns, bem como conduzir o observador a uma mudança do seu estado perceptivo.

Esta dissertação afirma-se como a memória descritiva e justificativa de um trabalho prático que, no seu início, foi despoletado por um encontro com situações, nas quais me deparei com sofás em espaços públicos que me despertaram sensações e sentimentos, por mim identificados como sendo especificamente de índole artística. Procurei, a partir de então, recriar situações e organizar eventos *happenings*, ou performances, nos quais tais manifestações pudessem ocorrer numa espécie de laboratórios de criação artística. Alguns eventos e acções desenvolvidas no meu trabalho prático reflectem uma consciencialização e uma necessidade de tomada de posição pessoal, no sentido de tornar a minha actividade artística socialmente mais interventiva.

Na realização do trabalho prático, parti da ideia de que o sofá é um objecto propiciador de interacção social entre as pessoas, especialmente em situações de criação de espaços de convívio em bares esplanadas, cinemas, bibliotecas, actualmente generalizadas, nas quais se concebem salas de estar que incentivam atitudesde lazer, de modos de estar descontraídos.

O sofá é, por outro lado, um objecto tradicionalmente investido de uma imagem de passividade, associada ao consumo audiovisual no conforto do espaço privado da sala de estar doméstica. Pude constatar, no trabalho prático desenvolvido, que este objecto da casa, aparece frequentemente colocado no exterior, em espaços anteriormente públicos, como sejam cafés, livrarias, casas de chá de bairro, facto que possibilita novos tipos de relação, mais próxima, entre os seus utentes. Criam-se aí

espaços híbridos de salas de estar, de consumo, ou de leitura, recantos quase domésticos/íntimos, onde se ensaiam novos modos de estar social, mais informais.

Assim, esta dissertação, ao ter como ponto de partida o trabalho desenvolvido com o sofá, enquanto objecto comum, e a ideia de que resulta num objecto propiciador de interacção social, levou-me à constatação da existência de uma «arte socialmente comprometida», cuja realização se baseia no diálogo ou na convivialidade de grupos cujas preocupações sociais e artísticas são formas de intervenção no seu meio local e no mundo. Estas formas de intervenção fazem parte dum pensar global local, pois estes grupos são constituídos por artistas que viajam e desenvolvem a sua actividade localmente, junto das populações onde se inserem.

A problemática tratada inicialmente procurou registar o modo como o sofá influencia ou afecta as interacções pessoais em espaços públicos e privados na perspectiva de uma «estética relacional», ou seja, que toma a "esfera das relações humanas como lugar da obra de arte". Este tipo de actividade artística não procura já criar realidades imaginárias e utópicas mas intervir na realidade existente, numa visão mais local da arte, cujos objectivos pretendem tornar os cidadãos socialmente activos.

Pretendi ainda sublinhar o modo como o espectador se relaciona com o sofá enquanto objecto disposto num determinado espaço, situação ou ambiente, na perspectiva defendida por Robert Morris e Donald Judd na década de sessenta, na qual preconizam o surgimento de um novo tipo de objecto artístico tridimensional, cuja principal diferença em relação aos demais, reside no seu carácter ambiental, enquanto prolongamento no espaço, sendo esse espaço, o espaço real onde nos movemos. Tais objectos e espaços específicos propiciam a participação do observador no processo criativo. Assim, foi-me possível constatar que o observador assume um novo papel, ou seja, torna-se um co-participante, não só na recepção e decodificação da obra, mas também porque faz parte de um grupo, integrando-se numa actividade comunal que, para além de participar no desenvolvimento de actividades criativas integradas na sua vivência quotidiana, reflecte sobre a actualidade social

Ao valorizar objectos e espaços do quotidiano pretendia ainda questionar os limites da obra de arte, reflectir sobre a distinção entre Arte e Realidade e, deste modo, abordar o papel do artista na sociedade actual, ao mesmo tempo que procurar estabelecer o papel do «diálogo» numa «arte socialmente comprometida». Deste questionamento, resultou a criação de situações propiciadoras a mudanças de percepção,

operadas através de diferentes abordagens a situações da realidade e a objectos do quotidiano.

Relativamente ao carácter público de algumas obras que criei, destaca-se uma abordagem mais performativa e processual, através da qual parti da ideia de que a Arte se insere num todo sócio-político mais alargado. A partilha e auto-reflexão, exigidas aos intervenientes na discussão, geraram um sentimento de solidariedade entre eles, produzindo assim trocas que podem precipitar uma transformação na consciência dos participantes.

O trabalho que desenvolvi, no sentido de integrar a Arte no quotidiano, abre perspectivas inovadoras na abordagem estética dos «objectos específicos», quer pela mudança de percepção por eles gerada quer pelo facto de potenciarem a participação dos espectadores no processo artístico. Por conseguinte, o artista «relacional», ao assumir como papel preponderante a acção na sua vizinhança ou no seu bairro, investindo assim nas relações interpessoais, poderá despoletar a discussão das realidades sociais, políticas e económicas. Através da sua intervenção na realidade existente circundante, deverá dedicar-se à criação de situações quotidianas de realização experimental, mobilizando a sua energia artística no sentido da sua integração no seu quotidiano.

Bibliografia

- BAUDRILLARD, Jean (2004). *O Sistema dos objectos*. São Paulo: Ed. Perspectiva.
- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb (1988). *Esthétique*. Paris: Editions L`Herne.
- BENJAMIM, Walter (2006). *A modernidade*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- BENJAMIN, Walter, “The work of art in the age of mechanical reproduction”, in Harrison, Charles, Wood, Paul (Eds) (2003). *Art in theory 1900-2000. An Anthology of changing ideas*. Oxford: Blackwell, pp. 520-527.
- BEY, Hakim (2005). *TAZ Zona Autônoma Temporária*. Conrad do Brasil: Consultado em: http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/arq_interface/4a_aula/Hakim_Bey_TAZ.pdf. Acesso em 14 de Agosto de 2012.
- BOURRIAUD, Nicholas (1988). *Esthétique relationnelle*. Paris: Les Presses du Réel.
- CABANNE, Pierre (2002). *Marcel Duchamp Engenheiro do tempo perdido, entrevistas com Pierre Cabanne*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- DANTO, Arthur (2001). *Philosophizing art. Selected Essays*. Berkeley: University of California Press.
- DEBORD, Guy (2005). *A sociedade do Espectáculo*. Lisboa: Edições Antipáticas.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix (1992). *O que é a filosofia?* Lisboa: Editorial Presença.
- DELEUZE, Gilles (1987). *A filosofia crítica de Kant*. Lisboa: Ed. 70.
- DUCHAMP, Marcel (1994). *Duchamp du signe*. Paris: Flammarion.
- ECO, Umberto (2007). *História do feio*. Lisboa: Difel.
- FREUD, Sigmund, “The Uncanny”, in Smith, Ivan (Ed.) (2000). *Freud - Complete works*. Publicação digital: http://www.valas.fr/IMG/pdf/Freud_Complete_Works.pdf, pp. 3675-3700. Acesso em 14 de Agosto de 2012.
- FRIED, Michael, “Art and objecthood”, in Harrison, Charles & Wood, Paul (Eds) (2003). *Art in theory 1900-2000. An Anthology of changing ideas*. Oxford: Blackwell, pp. 838-845
- GIL, José (1996). *A imagem nua e as pequenas percepções*. Lisboa: Relógio d`Água.
- GIL, José (2007), “O que caracteriza a obra de arte contemporânea?”. Comunicação pessoal do autor, 17 Novembro, 2007. Seminário Mestrado Artes Visuais Intermédia, Universidade de Evora, 17 Novembro 2007.
- GROYS, Boris (2008). *Art power*. London: MIT Press.

- JUDD, Donald, “Specific Objects”, in Harrison, Charles & Wood, Paul (Eds) (2003). *Art in Theory, 1900-1990*. Oxford: Blackwell, pp. 824 -828.
- KANT, Immanuel (1823). *Essai sur le Beau et le Sublime*. Trad. Française de M. Veyland. Paris: J. G. Dentu. Imprimeur-Libraire.
- KESTER, Grant, “The role of dialogue in socially engaged art”, in Kocur, Zoya & Leung, Simon (Eds) (2005). *Theory in contemporary contemporary art since 1985*. London: Blackwell, pp. 76-86
- MIRANDA, José Bragança (1995b). *O fim do espectáculo*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa. Publicação digital: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/miranda-fim-espectaculo.pdf>. Acesso em 14 de Agosto de 2012.
- MORRIS, Robert, “Notes on Sculpture”, in Harrison, Charles & Wood, Paul (Eds) (2003). *Art in Theory, 1900-1990*. Oxford: Blackwell, pp. 828-835.
- MORRIS, Robert, “Notes on sculpture”, in Harrison, Charles & Wood, Paul (Eds) (2003). *Art in theory 1900-2000-An Anthology of changing ideas*. Oxford: Blackwell, pp. 813-828.
- NEVES, M^a João (2008), “Fenomenologia do Sonho”, Revista *Faces de Eva*, 20, Zília Osório de Castro et al. (coord.) Reflexões em torno de María Zambrano, Lisboa: Edições Colibri, pp. 97-116.
- PARRET, Herman (2001), “A intersemiotividade das correspondências artísticas”, *Revista de Comunicação e Linguagens*, nº 9, José Augusto Mourão e M^a Augusta Babo (org.) O campo da Semiótica, Lisboa: CECL/Relógio de Água, pp. 199-219.