



Ana Paula Pérez e Quiroga de Almeida

BREVIÁRIO DO QUOTIDIANO #8

Os regimes acumulativos dos objetos e as suas determinantes

Tese de Doutoramento em Arte Contemporânea,
sob a orientação do Professor Doutor António José Olaio Correia de Carvalho,
apresentada ao Colégio das Artes da Universidade de Coimbra.

Janeiro 2017



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Ana Paula Pérez e Quiroga de Almeida

BREVIÁRIO DO QUOTIDIANO #8

Os regimes acumulativos dos objetos e as suas determinantes

Tese de Doutoramento em Arte Contemporânea,
sob a orientação do Professor Doutor António Olaio,
apresentada ao Colégio das Artes da Universidade de Coimbra

Janeiro 2017



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Remercie¹

Esta tese não teria sido possível sem o apoio do Estado Português, através da atribuição de uma bolsa para investigação da Fundação para a Ciência e Tecnologia (2013-2017).

Ao meu orientador, Professor Doutor António Olaio, que me apoiou incondicionalmente.

Ao Colégio das Artes, por ser recetivo a uma tese desta natureza.

Aos amigos incansáveis: Doutor Abílio Hernandez Cardoso, Ana Dias, Bráulio Flores, Carolina Matias, Catarina Leite, Cláudia Costa, Cristina Almeida Serôdio, Graça Passos, Inês Nóvoa, Luísa Santos, Maria do Mar Fazenda, Minna Hu, Mónica Guerreiro, Nuno Crespo, Paula Freitas, Paulo Pires do Vale, Pedro Gadanho, Pedro Rodrigues, Raquel Melgue, Ricardo Gouveia, Sofia Castro, Susana Gaudêncio, Susana Gomes, Victor Hugo Leal, Zhao Yue e Delfim Sardo. A este último ao qual devo o subtítulo deste projeto.

À família sempre presente, principalmente à minha mãe Ângela Petra, aos meus irmãos Sónia e António e à titi Lúcia.

À Fundação Calouste Gulbenkian e ao Institut Français du Portugal, pelas bolsas que permitiram materializar plasticamente as determinantes que este projeto aborda.

Ao MUDE, ao Arquivo Municipal de Lisboa – Fotográfico, à Travessa da Ermida e ao Museu Nacional de Arte Antiga onde mostrei uma parte do *Breviário do Quotidiano* #8.

À Yoko Ono, por me lembrar que “O senso comum evita que tu penses. Tem menos senso e farás mais sentido”²

¹ Do francês: agradecer de forma efusiva.

² “Common sense prevents you from thinking. Have less sense and you will make more sense.” ONO, Yoko. *Grapefruit, Sense Piece, 1968 spring*. New York: Simon & Schuster, 2000. S/p.

Breviário do Quotidiano #8 - Os regimes acumulativos dos objetos e as suas determinantes

Remercie_pág. 3

Sumário | Abstract_pág. 9

Enfatismo_pág. 11

I - Breviário das minhas esculturas e instalações (1996-2012)_pág. 21

Bidon, 1996_pág. 22

Eu não sou uma mulher colher, eu não sou uma reprodutora, 1998_pág. 24

Breviário do Quotidiano #1 Excuse me could I have a blanket?, 1999_pág. 25

Breviário do Quotidiano #2 Novas Aquisições, 1998-2016 projeto em curso_pág.26

Breviário do Quotidiano #3, 1999_pág.28

Breviário do Quotidiano #4, 1999_pág. 29

Wallpaper, 2001_pág. 31

Breviário do Quotidiano #5 (Who's Pulling the Strings?), 2000_pág. 32

Breviário do Quotidiano #6, 2000_pág. 34

Breviário do Quotidiano #7 Faro, 2000_pág. 36

Breviário do Quotidiano #3 - Cinzeiro Roxo #4, 2001_pág. 37

Tártaro, 2002_pág. 38

Odeio ser gorda, come-me por favor #2, 2002_pág. 40

Diz que me amas, 2002_pág. 42

De tanto andar à roda fiquei tonta, 2002_pág. 42

Para que me calientes por la noche, 2002_pág. 44

Algodão doce, 2002_pág. 45

Amo-te, não te amo, 2002_pág. 46

Why not sneeze?, 2002_pág. 47

Natureza Morta: Caixas, Barros, Flores e Auto-Retrato, 2003_pág. 48

E, 2003_pág. 49

Quotidiano Abreviado, 2003_pág. 51

Quinto Império #1, 2004_pág. 53

Iminência, 2004_pág. 54

Esopo, 2004_pág. 55

Image tanger, 2005_pág. 56

Haiti, 2005_pág. 57

Antes Morta que Burra, 2005-2015_pág. 61

Vedute, 2005_pág. 62

A conferência dos pássaros, 2006_pág. 64

Quem tem telhados de vidro não atira pedras, 2006_pág. 66
 “Etant donnés: 1. la chute d’eau 2. le gaz d’éclairage”, 2007_pág. 67
 Endless plinth, 2007_pág. 69
 Pronúncia / Accent, 2007_pág. 70
 Acanthus Mollis L. sp. Pl. 639 (1753), 2007_pág. 72
 Vrais objet trouvé, ou uma reflexão sobre as emoções, 2008_pág. 73
 Chinoiserie, 2009_pág. 76
 APQ Trunks & Bags Africa America Asia Europa Oceania #1, 2009_pág. 77
 Made in Shanghai #1, 2008_pág. 78
 Forever Ai Weiwei, 2008_pág. 81
 People’s Square, 2009_pág. 82
 O quase golpe da bicicleta, 2008-2009_pág. 83
 Concerto - algo tem que mudar para que tudo fique na mesma, 2009_pág. 85
 A tua roupa ficava um espanto no chão da minha sala, 2009_pág. 86
 A quase falha da memória, 2008-2009_pág. 87
 After A - pilha de cores, 2010_pág. 88
 After A #3, 2010_pág. 89
 Le mur, l’humour, l’amour, 2010_pág. 90
 The Walking Women, 2010_pág. 91
 The world in its true colors/ O mundo nas suas verdadeiras cores, 2011_pág. 94
 6 berlines 2 vidros 6 buracos, mesmo, 2012_pág. 95
 Não há substituto para a experiência, 2012_pág. 96

II – Breviário de uma poética do quotidiano em contexto, como determinante para a criação de uma obra de arte total_pág. 99

I. Uma viagem pela Arte a partir da minha filiação artística numa perspectiva formal e afetiva_pág. 99

Marcel Duchamp – O objeto enquanto *Readymade*_pág. 100
 Kurt Schwitters – *Merzbau* como obra de arte total_pág. 102
 Georgia O’Keeffe – Habitar a paisagem_pág. 103
 Louise Bourgeois – A casa como memória_pág. 103
 Joseph Beuys – O artista total_pág. 105
 Marcel Broodthaers – O museu em casa_pág. 107
 Robert Rauschenberg – A ação no intervalo entre a arte e a vida_pág. 108
 Alan Kaprow – As instalações como *happening*_pág. 109
 Andy Warhol – A estetização do banal_pág. 111

Arman – O regime dos objetos acumulados_pág. 112
 Daniel Spoerri – *Eat Art* como modo de vida_pág. 113
 Lourdes Castro – As assemblagens das caixas enquanto casas_pág. 114
 Daniel Buren – O espaço como instalação_pág. 116
 Ana Vieira – O ver pelos olhos dos outros_pág. 117
 Cildo Meireles – A coleção monocromática de objetos politizados_pág. 118
 Tehching Hsieh – A casa como espaço performativo_pág. 119
 Mirosław Balka – A casa enquanto testemunha histórica_pág. 121
 Rirkritt Tiravanija – A casa como observatório social_pág. 122
 Elmgreen & Dragset – A casa encenação_pág. 123
 Gabriel Orozco – Uma porta para o universo_pág. 125
 Do-Ho Suh – As casas portáteis_pág. 126
 Jorge Pardo – A casa como *medium*_pág. 127
 Andrea Zittel – A experimentação da domesticidade_pág. 128
 Dominique Gonzalez – Foerster – A casa ficção_pág. 130
 Monika Sosnowska – A dialética interior / exterior_pág. 131

2. A casa e os seus objetos para uma performatividade do quotidiano_pág. 132

3. Arquivo da arte e da vida_pág. 146

4. Criação das condições de possibilidade de uma imersão interativa_pág. 151

5. O *Decorado* e o Vivenciador numa dinâmica de arte total_pág. 156

6. Algumas determinantes da e para a legitimação da instalação_pág. 163

7. Ainda a propósito da minha filiação artística e afetiva, mais alguns artistas com obras sobre a casa, espaço doméstico e seus objetos_pág. 166

8. Materializações e completude do *Breviário do Quotidiano #8*_pág. 182

Ao fim e ao cabo_pág. 213

Índice de artistas citados na tese_pág. 219

Referências bibliográficas_pág. 221

Sumário | Abstract

A materialização da obra de arte total está conjugada nesta tese, plástica e teoricamente. Visando o diálogo e a reflexão com as práticas artísticas contemporâneas no domínio da instalação e da performance, a partir da minha casa e os seus objetos como instalação, abordo questões como: cotidiano, domesticidade, banalidade e legitimação, que atravessam todo o meu discurso artístico e constroem um manifesto que pretende pôr tudo isto em comum.

Pretendo dar visibilidade às problemáticas: feminismo, gênero e espaço doméstico e reivindicar a casa, como espaço global e economicamente viável para as mulheres, a partir das plataformas digitais.

A coexistência destas temáticas traduz uma fusão entre arte e vida, que tem como resultado a obra total que é a instalação *Breviário do Quotidiano #8 – Os regimes acumulativos dos objetos e as suas determinantes*, que implica a imersão do vivenciador neste decorado.

Palavras-chave: obra total, imersão, fusão arte/vida, arte contemporânea, instalação, performance, cotidiano, casa, objetos, espaço doméstico, domesticidade, *decorado*, vivenciador, banalidade, feminismo, gênero, legitimação, economia, plataformas digitais.

The materialization of the total work of art is conjugated in this thesis, plastic and theoretically. Aiming at the dialogue and reflection with the contemporary artistic practices in the field of installation and performance, having my home and its objects while an installation as the starting point, I address questions such as: daily life, banality and legitimation, which go through my entire artistic discourse and build a manifesto that intends to put all this in common.

I want to give visibility to the issues: feminism, gender and domestic space and to claim the house, as a global space, with economic viability for women, having digital platforms as basis.

The coexistence of these themes translates the fusion between art and life, which results in the total work that is the *An Archive of daily life #8 – The accumulative schemes of objects and their determinants* installation, implying the immersion of the experienter in this set.

Keywords: total work, immersion, fusion art / life, contemporary art, installation, performance, daily life, house, objects, domestic space, domesticity, *decorado*, vivenciador, banality, feminism, gender, legitimation, economy, digital platforms.

Enfatismo³

Breviário do Quotidiano #8 – Os regimes acumulativos dos objetos e as suas determinantes é um projeto que tenho vindo a desenvolver desde 2012, uma obra total na qual tenho estado imersa e que continua a ser quotidianamente vivenciada.

Esta obra total conjuga duas componentes - a plástica e a teórica: esta tese.

Aqui examino e reflito sobre a génese e as problemáticas associadas à obra *Breviário do Quotidiano #8 – Os regimes acumulativos dos objetos e as suas determinantes*.

Para tal, criei um protocolo onde estabeleço os parâmetros fundamentais para a redação desta dissertação:

Ser um manifesto artístico.

Estar escrito na primeira pessoa, num regime autobiográfico, de um “eu” enquanto artista.

Listar as minhas noções de: breviário, quotidiano, casa, objetos, instalação, performance, negociação, protocolo.

Catalogar e examinar o meu trabalho artístico de 1996 a 2017. No que diz respeito ao período entre 2012 e 2017, durante o qual produzi cerca de vinte novas peças, optei por examinar exclusivamente os trabalhos realizados no âmbito do *Breviário do Quotidiano #8*.

Conter uma abordagem das obras de artistas que trabalharam temáticas, com as quais *Breviário do Quotidiano #8 – os regimes acumulativos dos objetos e as suas determinantes* estabelece um diálogo.

Afirmar a dimensão estética do quotidiano através de objetos banais.

Considerar o meu breviário enquanto um arquivo da arte e da vida.

Declarar o quotidiano como uma determinante para a obra total, compreendida enquanto fusão arte/vida.

Dotar de novos significados os conceitos de *decorado*⁴ e vivenciador .

Decretar a performance como a condição para vivenciar a obra.

Reafirmar a identidade feminista da minha obra.

Legitimar *Breviário do Quotidiano #8 – Os regimes acumulativos dos objetos e as suas determinantes* como obra artística.

Para o entendimento dos termos usados em *Breviário do Quotidiano #8 – Os regimes*

3 Anagrama de manifesto e “Qualidade daquele ou daquilo que é enfático. Uso imoderado da ênfase” in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa <<http://www.priberam.pt/dlpo/enf%C3%AAtismo>> [Acesso 16 novembro 2016].

4 *Decorado* como resultado de um protocolo de apropriação e transformação plástica do espaço e dos protocolos da instalação, da assemblagem e da performance.

acumulativos dos objetos e as suas determinantes, estabeleço a seguinte lista de noções/ léxico:

Breviário, Quotidiano, Casa, Objetos, Instalação, Performance, Protocolo e Negociação.

Breviário – este termo é predominantemente utilizado enquanto livro litúrgico no catolicismo, para designar o livro de orações que deve ser lido diariamente. Mas breviário é também sinónimo de breve resumo ou apontamento. Em sentido figurado, toma o significado de “livro predileto” e enquanto expressão idiomática “ler pelo mesmo breviário” equivale ter as mesmas ideias, a mesma inclinação.

Utilizo este termo no sentido da compilação, enquanto resumo, numa síntese, como um diário de acontecimentos e ocorrências no quotidiano, um organizador do real. O breviário faz a cartografia de rotinas diárias, onde a compilação dos acontecimentos é construída a partir de factos, memórias, escolhas, decisões e afetos. Esta compilação é fixada num suporte material, com uma dimensão digital.

Tenho utilizado este termo em conjugação com quotidiano desde 1996 (data do primeiro *Breviário do Quotidiano #1*) para criar o conceito *Breviário do Quotidiano*, como um relato de viagens, vivências e memórias transformadas em arte, tal como Agustina Bessa-Luís utiliza o termo no título do seu livro *Breviário do Brasil*⁵, do qual, por coincidência, só tomei conhecimento muitos anos mais tarde.

Todos os *Breviário do Quotidiano* desde o *#1* até este último projeto *Breviário do Quotidiano #8 - os regimes acumulativos dos objetos e as suas determinantes*, são projetos em curso e constante atualização.

Quotidiano – Diário, rotina, repetição dos gestos no dia-a-dia, sempre os mesmos gestos. Entendo quotidiano enquanto uma vivência pessoal, neste caso a minha, na relação que estabeleço comigo mesma e com os outros: pessoas, objetos, situações, viagens e movimento no espaço /tempo. Alguns destes gestos alteraram para sempre a minha vida, por isso são fixados artisticamente devido à sua importância.

Percebo o quotidiano enquanto uma organicidade que parte de dois aspetos fundamentais, um relacionado com o lado prático e outro que lhe atribui uma vertente estética, performatizando os atos. Assim:

“O nosso ambiente quotidiano em si permanece um território ambíguo, pelo que, na vida quotidiana, a função é constantemente superada pelo fator subjetivo, enquanto os atos de posseção convivem com atos de uso, num processo que fica aquém da integração.”⁶

5 BESSA-LUÍS, Agustina. *Breviário do Brasil*. Lisboa: Guimarães Editores, 1991.

6 Original: “Our everyday environment itself remains an ambiguous territory, for, in ordinary life, function is constantly superseded by the subjective factor; as acts of possession mingle with acts of usage in a process of usage in a process that always falls short of total integration.” BAUDRILLARD, Jean. “The System of collecting” in ELSNER, John and CARDINAL, Roger. *The Cultures of Collecting*. Cambridge: Harvard University Press, 1994. P. 8.

Dentro do ciclo de vida e morte, os gestos, ainda que idênticos, alteram-se; mais concretamente, em torno das práticas quotidianas, como o ato de preparar uma refeição. Observando a rotina, o processo é mais enriquecedor que o seu resultado final:

“Não o prazer de comer bons pratos, mas aquele fruto da preparação (manipular a matéria-prima, organizar, combinar ingredientes, modificar ou inventar uma receita) parece próximo ao prazer da escrita, pois haveria parentesco íntimo entre a escrita dos gestos – do corpo e do espírito – e a escrita das palavras que não se pretendem imortais. (...)”⁷.

Casa – Utilizo este termo numa reunião que conjuga o espaço físico com o lado afetivo. Sinto-me mais próxima da palavra casa e utilizo-a, tal como é comumente aceite, para expressar o modo como me relaciono com ela, de uma forma mais abrangente que junta memórias, conforto, recolhimento, privacidade, sociabilidade, medos, angústias, solidão, alegrias, sexo, amor e domesticidade.

A minha casa é o resultado de um processo sociocultural onde a forma e a sua utilização são o reflexo da minha personalidade, que se conjuga numa autorrepresentação. Neste habitat enquanto contentor de vivências, é onde eu domestico a criação e onde, acredito eu, um Laris protege tudo. “Escrevemos um quarto”, “lemos um quarto”, “lemos uma casa”⁸ i.e., a minha casa espelha-me e dá-se a ver a quem a visita, interpretando o que se lê e o que se vê, à luz da experiência de cada um.

Objetos – Escolho-os para que me representem, pela sua singularidade e pela sua estética. A sua aquisição depende de condições subjetivas como a minha educação, cultura e capacidade económica: “Para além disso, não temos a possibilidade de não eleger e de simplesmente comprar um objeto em função do seu uso, porque nenhum objeto, hoje em dia, se encontra num “grau zero” da compra. Voluntária ou involuntariamente, a liberdade de escolher que temos obriga-nos a entrar no sistema cultural.”⁹

Os objetos são exteriores a mim, num *Objectum*¹⁰ que é projetado em frente do sujeito, que é posto diante, algo que “o sujeito coloca em face de si como distinto de si; ele é, logo,

7 CERTEAU, Michel; GIARD, Luce; MAYO, Pierre. *A Invenção do Cotidiano – Vol. 2 – Morar, Cozinhar*. Petrópolis: Vozes, 2011. P.273.

8 BACHELARD, Gaston, *A Poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. P. 33.

9 “Por lo demás, no tenemos siquiera la posibilidad de no elegir y de comprar simplemente un objeto en función del uso, pues ningún objeto se propone hoy en día al “grado cero” de la compra. De grado o por fuerza, la libertad de elegir que tenemos nos obliga a entrar en el sistema cultural.” BAUDRILLARD, Jean. *El Sistema de los Objetos*. Cidade do México: Siglo XXI, 1969. P. 159.

10 Ob = contra e jet = atirar in Online Etymology Dictionary, <[http:// www.etymonline.com/index.php?term=object](http://www.etymonline.com/index.php?term=object)> [Acesso 15 novembro 2016]

aquilo de que se está “diante” e do qual é possível se diferenciar”¹¹.

Como não existe objeto sem sujeito, este é o garante da sua transformação, seja esta física ou apenas no plano das ideias e onde estes podem revestir-se de várias facetas, materiais, sentimentais, intelectuais e virtuais. Estes objetos são veículos de memórias e fantasias, que remetem para períodos diferentes da minha vida. Os objetos seduzem-me, pois tocam-me de uma maneira ou doutra.

De igual forma que um museu adquire, estuda, conserva e expõe as suas coleções, eu faço um trabalho idêntico com os objetos colecionados que fazem parte desta instalação. A coleção é também uma autobiografia, na medida em que remete para “os vários sistemas de troca, visibilidade, economia e poder, que representaram um papel na história de uma pessoa em particular”¹².

Instalação – Entendo-a como uma manifestação artística à escala da vida e que, como tal, abrange todo e qualquer espaço tridimensional incluindo a dimensão tempo, na medida em que “vivemos no espaço, nestes espaços, nestas cidades, nestes campos, nestes corredores, nestes jardins”.¹³ Desta forma, abarca todos os aspetos do quotidiano, entre eles a vida doméstica. Assim, concebo a minha casa e os objetos que nela existem como uma instalação, no sentido em que esta é o espaço que privilegia o meu dia-a-dia e a produção criativa.

Sendo ativada por mim e pela performatividade dos seus visitantes, a minha casa, enquanto instalação, existe “[...] para que uma ou várias pessoas andem, rastejem, se deitem ou se sentem. Por vezes, pode-se observar, ouvir, comer, beber ou reorganizar os elementos, como se fossem objetos domésticos movendo-os pelo espaço”.¹⁴

Performance – Compreendo-a como um meio de expressão de ideias e de destruição de categorias. Sendo uma arma contra os convencionalismos, numa ideia de forçar os limites, conquista novos espaços e alarga os horizontes artísticos.

A performance é constituída por um programa ilimitado, ultrapassando os outros meios de expressão artística, que dilui as barreiras entre as belas artes e a cultura popular.

11 DESVALLÉS, André, MAIRESSE, François, *Conceitos-chave de museologia*. São Paulo: ICOM, 2013. P. 68.

12 (...) “the various systems of exchange, visibility, economy and power that play out through the story of one particular” in BERGER, Arthur Asa *What Objects Mean, Second Edition: An Introduction to Material Culture*. Nova Iorque: Routledge, 2014. P. 77.

13 “vivimos en el espacio, en estos espacios, en estas ciudades, en estos campos, en estos pasillos, en estos jardines.” In PEREC, Georges. *Especies de Espacios*. Barcelona: Montesinos, 2001. P. 23.

14 “[...] existing for one or for several persons do walk or crawl into, lie down, or sit in. One looks, sometimes listens, eats, drinks, or rearranges the elements as though moving households objects around”.

KAPROW, Allan in “Assemblages, Environments and Happenings” in *Art in Theory, 1900-1990, An Antology of Changing Ideas*. Cambridge: Blackwell Publishers Ltd, 1996. P. 705.

Enquanto *performer* procuro “Avaliar a experiência artística no quotidiano”¹⁵ utilizando o meu corpo como médium e as ações que faço dentro desta instalação. Além das relações que estabeleço com o tempo, o espaço e o visitante, integro ainda outras formas artísticas, como a fotografia, o vídeo e o som, que, se por um lado documentam, por outro tornam-se eles próprios objetos artísticos.

Protocolo – Entendo-o enquanto um conjunto de regras e procedimentos que utilizo nos meus trabalhos, como forma de estabelecer as determinantes para o seu processo¹⁶. Para cada performance dentro desta instalação estabeleço um protocolo social, i.e., defino um código comportamental para as inter-relações sociais que os visitantes estabelecem comigo e com a casa.

Negociação – Para mim, negociação, tem o mesmo significado que comunicação, num ato plenamente democrático e performático.

Utilizo negociação no âmbito desta instalação, ainda, num sentido de um acordo entre as partes, mas onde as regras são aqui e agora definidas por mim, com uma certa flexibilidade que permite que estas sejam ajustadas com o visitante.

A descrição sumária, mas vital, do que é *Breviário do Quotidiano #8 – os regimes acumulativos dos objetos e as suas determinantes* impõe-se agora para a compreensão deste manifesto.

Breviário do Quotidiano #8, numa abreviação afetiva do título da obra, consiste na operacionalização da articulação da minha casa com os objetos que ela contém. Estes objetos, uns banais de uso quotidiano, e outros mais singulares, as obras de arte expostas, são mantidos no seu contexto e na sua funcionalidade e/ou determinação estética. O que é alterado é a determinação protocolar de casa onde habito, para casa enquanto instalação.

Inicialmente concebido para um outro espaço¹⁷ que não o meu próprio, este projeto, a dada altura do seu desenvolvimento, assumiu um cariz eminentemente pessoal e afetivo. Nesta tomada de consciência, a minha casa, mais do que a escolha óbvia para a materialização do projeto, foi a única escolha possível.

O espaço da minha afirmação artística é igualmente um espaço de afirmação pessoal e política, nomeadamente no que respeita à minha consciência feminista.

Outro elemento estruturante do *Breviário do Quotidiano #8* é a necessidade total e de-

15 GOLDBERG, Roselee. *A Arte da Performance – Do Futurismo ao Presente*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012. P. 8.

16 “As práticas cotidianas estão na dependência de um grande conjunto, difícil de delimitar e que, a título provisório, pode ser designado como o dos *procedimentos*. São esquemas de operações e manipulações técnicas.” CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: Artes de fazer*. Petrópolis: Editora Vozes. 1998. P. 109

17 Tratava-se de uma encomenda de um projeto artístico para uma casa de menores dimensões e para a qual eu escolhi os objetos, numa perspetiva de arte total.

terminante do diálogo com os outros. Existe um trabalho meu, que poderia chamar “trabalho invisível”. Este processo envolve um discurso artístico, que se concretiza através de uma sociabilidade, uma energia pessoal que é mobilizada para a relação com os outros e que é retroalimentada por esta. Desde a conversa estabelecida no contacto inicial, há uma negociação que é mantida, as questões colocadas, as respostas dadas, as histórias/relatos que faço, traduzem esta necessidade da participação dos outros no processo de atribuição de sentido e valor artístico a este projeto.

A legitimação de *Breviário do Quotidiano #8*, enquanto projeto artístico, é feita por mim e pelo participante/vivenciador. Desta forma, o sentido e o valor que dou ao espaço e aos objetos é reforçada por se tratar de um espaço e objetos pessoais, um espaço/ território dos afetos, onde arte e a vida coexistem e se fundem.

Os objetos existentes em *Breviário do Quotidiano #8* constituem uma coleção que se encontra catalogada por categorias e tem como denominador comum o fazerem parte desta casa.

Esta coleção de objetos e a sua catalogação encontra-se disponível em português e inglês no website <http://www.anaperezquirogahome.com>¹⁸ – *Breviário do Quotidiano #8 - Os regimes acumulativos dos objetos e as suas determinantes*, que é parte integrante deste projeto, retratando-me enquanto elemento de uma sociedade contemporânea intimamente ligada a uma realidade digital.

As categorias são dezoito e estão listadas por esta ordem no website: Arte, Livros, Bric-a-Brac, Confeccionar/ Servir, Vestuário, Têxteis, Mobiliário, Iluminação, DVDs, CDs, Eletrodomésticos, Eletrónica, Estacionário, Higiene, Limpeza, Jardim, Pedras, Conchas e Corais Fossilizados e Transporte.

Todos os objetos foram eleitos por mim, nas suas diversas proveniências, compra, oferta ou encontrados no lixo e passaram por uma seleção de sim/não sobre a possibilidade de poderem integrar esta instalação.

A necessidade de organizar os objetos que possuo em várias categorias traduz a diversidade que eles comportam:

“Há quase tantos critérios de classificação de objetos quantos objetos em si; o seu tamanho, o seu grau de funcionalidade (i.e., a relação do objeto com a seu próprio objetivo funcional); os gestos que a eles estão associados (são eles ricos ou empobrecidos? Tradicionais ou não?); a sua forma; a sua duração; a altura do dia em que aparecem [...]; o material que transformam [...]; o grau de exclusividade ou sociabilidade que envolve o seu uso (será isso para uso privado, familiar, publico ou geral?); e assim por diante”.¹⁹

¹⁸ Escolhi colocar este projeto sob o meu nome, já que este é a minha marca, ao qual acrescentei *home*, para o diferenciar do meu outro website onde reúno todos os trabalhos.

¹⁹ “There are almost as many criteria of classification as there are objects themselves: the size of objects; its degree of functionality (i.e., the objects’ relationship to its own objective function); the gestures connected with it (are they rich or impoverished? Traditional or not?); its form; its duration; the time of day at which it appears [...]; the material that it transforms [...]; the degree of exclusiveness or sociability attendant on its use (is it for

Estrutura – Esta tese está dividida em duas partes, uma primeira onde faço uma análise das obras do meu *corpus* artístico que considero serem relevantes para a conceptualização e concretização da instalação em *Breviário das minhas esculturas e instalações (1996-2012)*.

Na segunda parte, *Breviário de uma poética do quotidiano em contexto, como determinante para a criação de uma obra de arte total*, dividido em oito pontos, começo por um diálogo com diversos artistas que, de distintas formas, contribuíram para o atual estado da arte sobre as problemáticas que eu trabalho neste projeto, que nomeei *Uma viagem pela Arte a partir da minha filiação artística numa perspetiva formal e afetiva*.

Elaboro ainda, nesta segunda parte, os seguintes pontos: *A casa e os seus objetos para uma performatividade do quotidiano*, onde esta questão é desenvolvida em torno da casa e dos objetos que a compõem como um microcosmos, um espaço de criação artística total. Esta performatividade do quotidiano tem uma forte componente afetiva que passa pela memória e pelas vivências que revestem a casa e os seus objetos. Desenvolvo a dimensão concetual inerente às performances da estetização do quotidiano através de um protocolo de negociação.

Em *Arquivo da arte e da vida*, catalogo os meus objetos com recursos a protocolos da assemblagem, *readymade* e acumulação, assim como de protocolos museológicos, seguindo uma tradição do Gabinete de Curiosidades.

Em *Criação das condições de possibilidade de uma imersão interativa*, faço da minha casa e dos seus objetos uma instalação interativa, que tem por objetivo a imersão dos participantes. A obra compreende igualmente uma dimensão virtual, com acesso feito através do *website*, com imagens da casa e dos objetos que fazem parte dela.

Em *decorado e o vivenciador numa dinâmica de arte total*, utilizo conceitos operativos que se aplicam no caso do *decorado* à transformação do espaço em espaço artístico, e no vivenciador, na imersão e desenvolvimento de uma identidade artística. Esta é decorrente da interação da obra com o vivenciador, a qual se reveste de uma dimensão de crença fundamental ao ato de ver.

Em *Algumas determinantes da e para a legitimação da instalação*, partindo da minha posição feminista de que “o pessoal é político”²⁰ faço um modelo de gestão económica nesta obra, recorrendo a protocolos comerciais de divulgação e venda, concretamente através do meu *website*.

A negociação é um dos elementos chave para a legitimação e afirmação desta obra, sendo *Breviário do Quotidiano #8* legitimado por mim e pelo participante que se constitui como vivenciador.

private, family, public or general use?); and so on.” BAUDRILLARD, Jean. *The System of Objects*. Londres: Verso. 2005. Pp. 1-2.

20 HANISCH, Carol, *The Personal Is Political*. 1969. <<http://www.carolhanisch.org/CHwritings/PersonalisPol.pdf>> [Acesso 29 dezembro 2016].

Para este efeito, defini uma metodologia:

1 – A partir da divulgação no *website* – visita virtual a alguns espaços da casa e mais concretamente à catalogação exaustiva de todos os objetos que compõem a minha casa, 4.888 à data de 12 de Julho de 2016.

2 – Aluguer da obra *Breviário do Quotidiano #8*, por duas noites (mínimo e máximo), tempo estipulado como adequado à compreensão, fruição e performatização da instalação.

3 – A partir de uma reserva para um jantar-performance no espaço, com o máximo de 8 pessoas, incluindo-me, numa duração de quatro horas. Neste jantar-performance a confeção pode ser minha ou em parceria com um dos convidados.

Elaborei ainda um manual – Instruções de uso – para a performatização dentro da instalação *Breviário do Quotidiano #8*, que é entregue ao vivenciador.

Na performatividade do jantar-performance e da estadia são entregues os respetivos certificados de vivenciação.

Este protocolo de performatividade é o seguinte:

A partir do *website* é possível adquirir fotografias de cada um dos objetos, pelo preço unitário de 30 Euros. Estão igualmente disponíveis os contactos para a reserva da instalação por duas noites, com o preço de 220 Euros, e do jantar-performance no valor de 30 Euros por pessoa.

Em *Ainda a propósito da minha filiação artística e afetiva, mais alguns artistas com obras sobre a casa, espaço doméstico e seus objetos*, incluo uma lista de artistas que trabalharam as mesmas temáticas.

Em *Materializações e completude do Breviário do Quotidiano #8*, apresento sete projetos que materializam esta tese e que realizei em diversos locais, ao longo de três anos, uns em espaços exteriores à minha casa de Lisboa, e outros em contexto de exposição em galerias e museus. Para a completude desta tese apresento fotografias destes projetos assim como da funcionalidade do *website* do *Breviário do Quotidiano #8*.

Breviário do Quotidiano #8 insere-se na continuidade de uma produção de trabalho artístico, marcado por um carácter cumulativo de todos os *Breviários do Quotidiano* anteriores, mas também por um carácter disruptivo. Cumulativo porque todos os *Breviários do Quotidiano* têm em comum a abordagem do quotidiano, todos são registos de performatividades no dia-a-dia, tendo por foco pequenos detalhes, até banais, da minha (nossa) rotina. Disruptivo porque os protocolos que defino para cada um deles são distintos, assim como é distinta a sua materialização.

Um outro elemento comum, presente em todo o meu trabalho, é estar revestido por uma ironia e uma tomada de posição crítica face à sociedade patriarcal. Esta atitude é evidente em grande parte das minhas obras onde podemos identificar uma ironia, reflexo da minha herança Dada. Exemplo disso é o próprio título *Breviário do Quotidiano*, onde o termo *breviário* parece remeter num primeiro momento para a liturgia cristã, mas que eu utilizo no seu sentido

original do grego, λειτουργία / leitourgía, que significa serviço público²¹.

Para mim, sempre foi importante dar títulos às obras porque considero que a sua nomeação amplia o seu sentido. Esta ampliação acontece em dois níveis, num primeiro, a utilização de duas linguagens distintas, a linguística e a visual e, num segundo, implica já uma *démarche* performática inserida num determinado contexto cultural.

Ao longo desta tese, reivindico a legitimação que o artista obrigatoriamente faz do seu trabalho. Esta legitimação está duplamente presente na minha tese, não só por este facto mas também pela minha postura feminista.

A importância do feminismo é também parte de um processo de entendimento das convenções e do uso das convenções e processos de legitimação. Se o feminismo não é convencionalizado na sociedade dominante, é-o em círculos de subcultura, concretamente artísticos, também eles com processos de legitimação e também eles com possibilidade de afirmarem no futuro as suas legitimações tornadas convenções.

É isso que me fez ser artista! Uma declaração cliché, na linha da banalidade e que é simultaneamente utilizada em tipografia para descrever o processo de impressão a partir de uma matriz e, na fotografia, para descrever a correspondência ao seu negativo.

Finalizo este meu manifesto com um enfático:

Artistas mulheres feministas de todo o mundo, uni-vos!²²

21 “liturgia”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2013, <<http://www.priberam.pt/dlpo/liturgia>> [Acesso 16 novembro 2016].

22 Na aceção do Manifesto Comunista, em que manifesto é um chamamento político que concilia um pegar nas armas com as mentes para lutar e fazer a revolução: “Workers of the world, unite!” CANCHEV, Alex. *100 Artist's Manifestos, From the Futurists to the Stuckists*. Londres: Penguin Books, 2011. P. XX.

I – Breviário das minhas esculturas e instalações (1996-2012)²³

O corpus do meu trabalho assume os conceitos, técnicas e protocolos artísticos como linguagens firmadas e consolidadas no campo da arte. Isto é, utilizo as técnicas e protocolos que formam parte dos conceitos de *readymade*, assemblagem e performance, e utilizo igualmente esses conceitos na produção de obras de arte no domínio da instalação.

A abordagem que faço das minhas peças dá apenas pistas; estas refletem as temáticas que abordo em todos os meus trabalhos e que são ao mesmo tempo os seus pilares. Mas as obras são maiores do que estas aproximações explicativas, em que me limito a falar do que é mais visível, partilhando da ideia de Susan Sontag “Hoje é uma dessas épocas em que a atitude interpretativa é em grande medida reacionária, asfixiante. [...] É a vingança do intelecto contra o mundo. Interpretar é empobrecer [...]”²⁴

Ao querer escrever sobre o meu trabalho tenho consciência de que não o faço de forma a construir um duplo do original nem a tal me proponho. O que pretendo é manter o ato de criação que lhe deu origem.

A minha forma de criar é um misto de indução/intuição com uma amálgama de cultura, sensibilidade e raciocínio, onde a tónica conceptual me permite explicar através de uma linguagem verbal. Mas os impulsos da criação são mais misteriosos e desses fala a obra por si própria.

É para isso que uma obra se materializa plasticamente, para que eu possa comunicar através da sua linguagem plástica.

No meu trabalho repenso a ideia de objeto, que apesar de ser reproduzível, não perde o seu carácter único. Estou continuamente à procura e a adquirir novos objetos que, em geral, são produzidos em série mas que ao serem adotados por mim passam a ser singulares, adquirindo um valor de uso, por oposição ao valor de troca de que são portadores.

Também inerentes às minhas práticas artísticas surgem as problemáticas de género. A temática feminista é desenvolvida a partir de uma reação ao universo falocêntrico, misógino, sexista, homofóbico, patriarcal, aos diversos estereótipos e ideias pré-estabelecidas, transformando-os plasticamente em formas irónicas. Identifico-me com Carolee Schneemann, quando afirma: “Não aceito os conselhos dos homens, eles falam apenas para si próprios.”²⁵

Duas determinantes implícitas no meu trabalho são a performance e a viagem. A pri-

23 Optei por apresentar apenas os trabalhos compreendidos entre 1996-2012, pelo simples facto de querer distanciar o Breviário do *Quotidiano* #8 – os regimes acumulativos dos objetos e as suas determinantes dos trabalhos que realizei a partir de 2012, de forma a dar maior enfoque a este projeto.

24 “La actual es una de esas épocas en que la actitud interpretativa es en gran parte reaccionaria, asfixiante. [...] Es la venganza que se toma el intelecto sobre el mundo. Interpretar es empobrecer [...]” SONTAG, Susan. *Contra la Interpretación*. Madrid: Alfaguara, 1996. P.30.

25 “I don’t take the advice of men, they only talk to themselves”. Carolee Schneemann, “From Tape no. 2 for “Kitch’s Last Meal”, 1973 in ROBINSON, Hilary. *Feminism-At-theory, An Anthology 1968-2000*. Oxford: Blackwell, 2001. P.33.

meira, por vezes invisível na instalação, é parte integrante dos protocolos que estabeleço para a realização de qualquer projeto. A segunda determinante, a viagem, é menos evidente, contudo, essencial porque parte de uma descoberta do outro no seu quotidiano, numa relação de alteridade, essencialmente focada em Marrocos e na China. Não é uma descoberta turística, é antes uma descoberta assente na dinâmica do quotidiano, da banalidade que constitui a vida, a verdadeira existência, onde nós somos individual e coletivamente.

Tendo sempre como contraponto a instalação *Breviário do Quotidiano #8 – Os regimes acumulativos dos objetos e as suas determinantes*, revela-se-me importante fazer, neste momento, uma cartografia do meu trabalho artístico no sentido de entender as relações e a evolução dos conceitos e a sua contextualização histórica, num percurso que abrange 20 anos de atividade, 1996-2016.

Bidon, 1996



Bidon, 1996

Alumínio, 42x30cm de diâmetro

Começo por uma peça que considero relevante para o desenvolvimento do meu pensamento e prática artística datada de 1996. Esta peça, designada *Bidon*, foi realizada e apresentada em contexto de avaliação académica, durante a frequência do segundo ano do curso de Artes Plásticas, vertente escultura, da Faculdade de Belas da Universidade de Lisboa.

Posteriormente, ao compilar o meu portfólio, considerei que esta peça, inicialmente parte de uma série, seria apenas composta por este único objeto/bidão, ganhando uma força autónoma enquanto obra completa.

O objeto assumia-se como uma subversão que parte de um balde de alumínio, com pega, cujo fundo é cortado, criando um novo objeto com duas tampas, duas aberturas, duas pegas e nenhum fundo, eliminando a funcionalidade de objeto contendor que presidia ao desenho industrial primário. A partir da desconstrução do objeto/bidão, criei um novo objeto que

incorporava a operacionalização do conceito de Derrida de desconstrução²⁶, fator orientador do meu pensamento artístico e elemento estruturante de interrogações e de concretizações vivenciais. Assim a influência do *readymade* de Duchamp alcança uma outra dimensão pelo pensamento pós-moderno de Derrida.

A nível conceptual, a premissa foi a desconstrução do cânone determinado pelo falocentrismo e a sua operacionalidade. O termo Bidon brinca com a ideia da não dualidade, contrariando a ideologia vigente construída em oposições binárias: razão/sensação, espírito/matéria, fala/escrita, direita/esquerda, baixo/cima, bem/mal, homem/mulher. Ao ser apresentada lateralmente, com duas tampas e respetivas asas, o bidão deixa-se ver e não é mais um contentor seguro. A segunda metade do nome (*don*) faz referência ao estatuto entendido como quase divino da capacidade de criar, ou seja, a ideia subjacente de que um artista é alguém que possui uma dádiva, uma propensão para a prática artística, determinada à nascença em função de um fator biológico, rejeitando ou diminuindo os demais enquanto potenciais artistas. *A priori*, todos temos as condições necessárias para sermos artistas mas poucos as exploram e desenvolvem, em ato, o ser artista. Neste caso a ideia de dom é rejeitada.

26 Enquanto estratégia, num confronto com o pensamento *logocêntrico* “[...] aceitar essa necessidade é reconhecer que, numa oposição filosófica clássica, não tratamos com uma coexistência pacífica de um vis-à-vis, mas com uma hierarquia violenta. Um dos dois termos domina o outro (axiologicamente, logicamente, etc.), ocupa o cimo. Desconstruir a oposição é primeiro, num determinado momento, derrubar a hierarquia. Menosprezar esta fase de derrubamento é esquecer a estrutura conflitual e subordinante da oposição.” In DERRIDA, Jacques. *Posições – semiologia e materialismo*. Lisboa: Plátano Editora, 1975. P. 54.

Eu não sou uma mulher colher, eu não sou uma reprodutora, 1998



Eu não sou uma mulher colher, eu não sou uma reprodutora, 1998

18 caixas cartão canelado, gesso, colher inox, abraçadeira nylon branca, plástico bolha, fita Dymo vermelha, velcro branco

Dimensões de cada peça: 18.5x41x11 cm

Dimensões da instalação: variáveis

O projeto da peça *Eu não sou uma mulher colher, eu não sou uma reprodutora, 1998* foi desenvolvido em torno de um slogan que rejeita o papel da mulher enquanto reprodutora biológica no plano social que prevalece nas sociedades atuais.

Esta instalação era composta por 18 caixas que funcionam como caixões, feitos de gesso onde se encerram colheres. Pretendo que, a sua disposição e colocação na parede, à altura média dos olhos, construa uma linha horizontal que possa fechar, em todo o comprimento, um espaço expositivo.

Eu não sou uma mulher colher, eu não sou uma reprodutora joga com horizonte de expectativas²⁷, enquanto exploração das questões feministas, sendo evidente e assumida de modo consciente no título da obra. O título remete ainda para o entendimento da colher como recipiente, como ventre feminino, como alimentadora, como reprodutora, elemento passivo face ao garfo e à faca. A este elemento acresce a peça de gesso como um sarcófago, contentor e limitador, que reforça a passividade do objeto colher. Esta compreensão do paralelepípedo de gesso como um sarcófago revela uma crítica do papel da mulher na sociedade, de uma entidade passiva, aniquilando as suas potencialidades.

O sarcófago encontra-se envolvido em plástico-bolha usado para proteger peças frágeis em contexto de transporte, revelando simultaneamente a condição feminina, como frágil e objetualizada, num mundo determinado por diretrizes falocêntricas.

A este elemento acresce a caixa de cartão canelado, reforçado com agrafos metálicos

²⁷ A partir da teoria da literatura de que segundo a qual a percepção, a descodificação, o reconhecimento, e a valorização, obedecem a códigos e convenções culturais específicos da época em que são lidos. Estes horizontes são assim historicamente flexíveis, podendo alterar-se a leitura de uma geração para outra. JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

nas ligações, destinada ao transporte de mercadoria pesada, que me permitiu criar um paralelo com o universo feminino. A caixa remete para os espaços sociais e privados, como por exemplo a cozinha ou o quarto, que se convertem em contentores, segregando a mulher para uma forma dissimulada de gineceu.

A divisão do espaço para conter a mulher é intensificada com abraçadeiras plásticas industriais para fechar dois dos lados da caixa, impositivas e esteticamente devedoras do usualmente associado universo masculino, que domina, que fixa, que constrange e aperta.

Por último, a fita Dymo vermelha onde o título é registado por punção mecânica; também ela reflete a dicotomia feminino/masculino. Por um lado surge associada ao universo masculino da mecânica, da força e do poder e, por outro, ao universo feminino dos ciclos menstruais e do dar vida.

Em suma, a apropriação de materiais e objetos revela-se num jogo de remoção de contexto e de ligações entre materiais e objetos. A colher, numa primeira observação, pode ser associada ao processo de *readymade*, descontextualização e alteração mínima pela recontextualização. Contudo, é um elemento integrante da peça e não a peça. Os demais materiais e a construção do sarcófago de gesso são um domínio que deve às aprendizagens assimiladas das neo-vanguardas, nomeadamente do Nouveaux Réalisme e dos *happening* de Allan Kaprow, onde elementos, objetos e materiais usados eram apropriados e integrados numa outra obra.

Breviário do Quotidiano #1 Excuse me could I have a blanket?, 1999



Breviário do Quotidiano #1 Excuse me could I have a blanket?, 1999

Instalação composta por 7 mantas de avião subtraídas pela artista em diversas viagens (aproximadamente 120x180cm cada), 7 etiquetas anti-furto (diam. 6 cm), antena anti-furto
Dimensões variáveis

Vistas da instalação na exposição *Quartos, Chambres, Zimmers, Rooms – águas correntes* no convento de S. Francisco, exposição de finalistas de escultura FBAUL, Lisboa, maio 1999

Excuse me could I have a blanket? constitui-se como uma das primeiras instalações do projeto *Breviário do Quotidiano*, pautado pela recolha de elementos do quotidiano, de peças subtraídas a locais e em situações quotidianas que se afirmaram como relevantes na minha

vivência enquanto artista.

As mantas de avião, como qualquer outro objecto, integrado num qualquer projecto, adquirem um valor artístico. Ao ser-lhes colocado um dispositivo eletromagnético antifurto, a dimensão de objeto subtraído é revelada de modo irónico, criando um jogo entre o objeto pedido e entregue mediante a condição de ser devolvido. Como consequência da quebra do protocolo, a condição do objeto é alterada.

A viagem é um tema constante no meu trabalho e a apropriação das mantas de avião resultou numa peça artística. Embora os destinos e a vivência dos mesmos estejam diretamente ausentes, tornam-se implícitos no contexto do meu trabalho, através da performatização e de outras ações em torno da viagem.

O fascínio da viagem enquanto descoberta de destinos longínquos, que implica uma deslocação aérea, permanece suspenso nesta peça.

Breviário do Quotidiano #2 Novas Aquisições, 1998-projeto em curso



Breviário do Quotidiano #2 Novas Aquisições, 1998-projeto em curso

588 objetos, 8 vitrines

Apresentação de 588 objetos do quotidiano subtraídos pela artista em locais e datas diversos num contexto museológico e cultural, através de uma legitimação dada pelo Museu, também ele alvo de furto de um dos objetos aí em exposição.

Vista da instalação no Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea, Lisboa, 2002

Com *Breviário do Quotidiano #2 Novas Aquisições*, o desafio da apropriação dos objetos no contexto de integração artística assume uma nova vertente: a museológica.

Os objetos apropriados são entendidos como aquisições, termo usado no universo museológico, para a integração de novas peças, algo que é reforçado pela disposição em vitrines.

A apropriação ocorre não só em espaços de museus (loja, cafetaria, lobby, wc) como também noutros locais públicos (cafés, esplanadas, restaurantes, entre outros) sempre em con-

texto artístico. O ato de apropriação dos objetos ocorre como um ato performático, estabelecido num contexto público, como condição *sine qua non*, e onde os objetos de uso corrente apropriados por mim constituem um contínuo activador da memória. O evento ou a conversa que despoleta tal ato performático de apropriação é sempre realizada em situação artística, i.e., conversas sobre arte, exposições, eventos artísticos ou mesmo um convite para participar numa exposição. Estes acontecimentos são tão relevantes para o meu desenvolvimento artístico que necessito reforçar a sua importância através de um objeto que faça perdurar esse efeito e que permita *a posteriori* construir um conjunto de memórias todas elas relacionadas com arte. Os objetos passam a pertencer a uma atuação performativa, mesmo que as histórias associadas a eles não sejam do conhecimento do público ou eu própria já não me recorde delas. Se, por um lado, em primeira instância o que me levou a furtar o objeto foi a necessidade de preservar um acontecimento intelectual, com a passagem do tempo essa memória foi-se diluindo “na espuma dos dias”²⁸ e esqueço o que para mim já não é importante.

O objeto torna-se um referente para a memória dessa situação de apropriação, conversa ou evento, tornado relevante para mim: um signo em relação direta com a percepção e memória. A ideia, as palavras e as imagens são incluídas em objetos indiciais que apontam para essa memória. Esses objetos integram o espaço onde tal acontecimento ocorreu, são parte do todo que integra o contexto da ocorrência, sendo escolhidos em função de uma relação de proximidade e de referencialidade com a situação. A ideia de complexidade e complementaridade do mundo como uma instalação efetua uma triagem subconsciente valorizando determinados objetos, pessoas, imagens. Estas ligações são casuísticas, mas obedecem sempre a um padrão. Os objetos são de uso corrente, banais e podem ser ou não descartáveis, i.e., incluem cinzeiros, copos de vidro e de papel encetado, fita adesiva vermelha, manivela de janela, lente de vidro e abraçadeira, para dar alguns exemplos de objetos que se podem ver na imagem.

Assim, o espaço público contém sempre uma dimensão desconhecida. O que é conhecido é uma apropriação desse espaço e das ligações atribuídas pelos utentes do espaço aos objetos que nele existem e às pessoas que nele habitam. Há sempre uma perspetiva, há sempre uma vivência do espaço que é um fenómeno, e não um númeno.

Este projeto, *Breviário do Quotidiano #2 Novas Aquisições*, desconstrói essa questão. Aproprio-me do espaço público e esta apropriação concretiza-se no valor que atribuo a determinados objetos, conferindo-lhes uma consistência relacional ao integrá-los em vitrines, ao efectivar esta instalação como um arquivo de memória da minha perspetiva do mundo. Neste sentido, o projeto *Breviário do Quotidiano #8* funciona, também ele, como uma instalação, uma recolha de objetos de referência individual e de autorrepresentação.

Todo o processo de organização pessoal é um processo de natureza arquivística no nosso subconsciente onde efetuamos as relações entre objetos e afetos. Quando me propo-

28 VIAN, Boris. *A Espuma Dos Dias*. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

Estes objetos são sempre apresentados em espaços museológicos, sendo que o caráter institucional assume o seu papel de legitimador desta instalação. Os objetos são legitimados como peças de museu na sua qualidade dependente, não autónoma e como elementos de constituição da instalação em função do conceito da mesma.

[illegible]

20 fotografias a cores, impressão a jato de tinta sobre papel fotográfico
39x56 cm

Trata-se de objetos banais, dotados de uma solubilidade²⁹ no seu uso cotidiano, no

28

objetivo de criação e no seu modo de produção.

É a banalidade e a sua evidência, em processos de inventariação e exposição de objetos únicos, que cria a perturbação, ou uma anomalia perturbadora que rasga o horizonte de expectativas, relativamente ao objeto e à obra de arte que o integra.

Breviário do Quotidiano #4, 1999



Breviário do Quotidiano #4, 1999

3 capas de carro subtraídas pela artista, identificadas com tabela do respetivo local do furto

Dimensões variáveis:

- 1999 Ago. 16. 02:30

Capa de carro em oleado cinzento

Rua São Marçal, Lisboa. Portugal;

- 1999 Set. 2. 03:15

Capa de carro em oleado cinzento

Rua Pedro Bandeira, Lisboa. Portugal;

- 1999 Set. 2. 04:00

Capa de carro em oleado cinzento

Avenida Rainha D. Amélia, Lisboa. Portugal

Vista da instalação *After Eight* Galeria Zé dos Bois, Lisboa, setembro 1999

Em *Breviário do Quotidiano #4*, observa-se a continuidade do ato de apropriação de objetos pelo contexto do furto, devidamente identificado, que determina o local onde foram obtidos.

A catalogação das peças e o modo de integração no projeto artístico é efetuado em proximidade com as diretrizes de inventário museológico. A apropriação é entendida pelo projeto como uma aquisição. O objeto é tornado elemento de obra de arte pela consistên-

cia estruturante do protocolo artístico para a série *Breviário do Quotidiano*. Não é o ato de apropriação como furto, mas como performance artística, não é o objeto integrado como objeto mas como elemento integrante de cada instalação.

A cada objeto é atribuído um valor estético e ontológico análogo ao anterior, tal como ao do ato performativo do furto. A sua integração através da instalação configura-se de acordo com o formato de arquivo.

Assim, a arqueologia do meu quotidiano resulta do ato performativo, mental e físico.

Não se trata apenas de um *readymade* mas faz uso das suas determinações. Efetua-se uma apropriação de objetos produzidos em série e transformações materiais mínimas nos mesmos. Contudo, estes não são peças autónomas mas antes integrantes de um todo, sendo-lhes conferido um sentido através da instalação e do projeto.

O espaço do museu e as determinações museológicas encontram um paralelo na recontextualização do objeto do *readymade* no espaço da galeria; todavia, o objeto é aqui parte de um projeto que permanece na vida, na minha vida.

A capa de automóvel continua a ser reconhecida como capa de automóvel, mas a sua função é dupla: índice para uma memória e elemento fundamental de uma instalação.

O fator económico presente nesta instalação é também um elemento que prevalece no *Breviário do Quotidiano* #8 enquanto casa de artista. A memória e o ser cultural relaciona-se com a economia e com a gestão do quotidiano. As capas dos automóveis fazem parte de uma memória coletiva, de cariz socioeconómico. No final da década de 90 assiste-se a uma nova perspectiva económica trazida pela entrada de Portugal na União Europeia, e como tal a preservação dos automóveis pelos seus proprietários com o objetivo de manutenção dos mesmos perdia-se. Os automóveis passaram a ser um bem descartável, não um elemento fundamental a ser preservado durante vários anos, em função de uma economia sustentável, para se tornarem bens de duração. O desaparecimento de objetos referentes às funções secundárias teorizadas por Maslow³⁰, como as capas de automóveis, é reveladora de mudanças profundas na sociedade.

As capas simbolizam um modelo de economia, de um modo de pensar e gerir a vida que se perdeu nesses anos em prol de uma sociedade hipermoderna³¹, descartável e superficial.

A apropriação destas capas decorreu no contexto preparatório de uma instalação para a exposição coletiva, *After Eight*, na Galeria Zé dos Bois em Lisboa. As capas encontram-se do-

30 A pirâmide da motivação de Maslow hierarquiza as necessidades em cinco níveis, em que nos dois primeiros níveis, surgem as necessidades primárias, que segundo Maslow, correspondem a necessidades fisiológicas e necessidades de segurança, enquanto que nos outros três níveis, temos as necessidades consideradas secundárias, como sejam as necessidades sociais, as necessidades de estima e *status* e, no topo da pirâmide, as necessidades de auto-realização. As necessidades primárias têm de ser satisfeitas para que as necessidades secundárias influenciem o comportamento do indivíduo. LEARNING THEORIES – *Maslow's Hierarchy of Needs*. <<http://www.learning-theories.com/maslows-hierarchy-of-needs.htm>> [Acesso 01 agosto 2016].

31 LIPOVETSKY, Gilles; CHARLES, Sebastian. *Hypermodern times*. Queensland: Polity, 2005.

Wallpaper, 2001

Dimensões variáveis



Assim o padrão técnico da documentação fotográfica e inventariação museológica e da banalidade dos objetos numa disposição casuística e num jogo relacional de ruído visual criam uma perturbação, uma anomalia face à banalidade dos objetos e ao do conceito de papel de parede.

A estes fatores assiste a venda deste papel de parede ao metro, criando cortes que acentuam o jogo do acaso presente na disposição das fotografias de *Breviário do Quotidiano #3*, convertendo a obra num patchwork de fotografias.

Assume aqui grande relevância a estetização do quotidiano³², através de revalorização dos objetos banais. É uma obra que faz uso dos princípios de estetização, que configura os padrões da sociedade atual e do horizonte de expectativa.

Breviário do Quotidiano # 5 (Who's Pulling the Strings?), 2000



Breviário do Quotidiano # 5 (Who's Pulling the Strings?), 2000

Impressão a jato de tinta sobre papel IOR 120 gr.

250 x 800 cm

Vistas da instalação na exposição NonStopOpening – Lisboa

Galeria Zé dos Bois, Lisboa, março 2000.

Esta peça foi baseada na canção *Puppet on the Strings*, de Sandy Shaw, vencedora do festival da Eurovisão de 1967, onde a cantora se apresentou descalça. Em 1967, eu tinha sete anos de idade e o impacto da canção, da letra e da apresentação de uma cantora descalça a romper com as convenções de um modo púbere, fascinou-me.

Esta peça é em certo sentido um autorretrato, onde a minha imagem se apresenta repetida três vezes, sentada no chão com as pernas cruzadas e os pés descalços e apresentando em cada uma das imagens os braços e as mãos em três diferentes posições. Há uma imediata ligação à história dos três macacos sábios e ao comportamento que lhes está associado: “não ver o mal, não ouvir o mal e não falar o mal”.

Esta peça comporta uma dupla dimensão, por um lado a mulher como marioneta e por outro o papel que lhe é tradicionalmente atribuído, de não só não ver, ouvir ou falar o mal, mas também de ser ela própria cega, surda e muda. Neste sentido esta peça é uma forma de combate contra a opressão machista.

Existem nesta peça dois elementos fundamentais: a memória de infância; e a relação da

32 Bragança de Miranda *apud* MARTINS, Moisés de Lemos. “Espaço público e vida privada” in *Revista Filosófica de Coimbra* N° 27. Coimbra: Instituto de Estudos Filosóficos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2005. Pp. 157-172. <http://www.uc.pt/fluc/dfci/publicacoes/espaco_publico_e_vida_privada> [Acesso 29 novembro 2016].

arte com a estrutura económica consequente do período da globalização.

A memória de uma inteligência emocional³³ é despoletada pela evocação da canção para esse momento de fascínio e descoberta infantil. Por outro lado, a relação da canção musicalmente pueril mas com uma letra que revela uma relação de dependência de terceiros: a mulher num mundo determinado pelo falocentrismo; e a do ser humano num mundo determinado por alguns homens, em função de uma ideologia político-económica que determina as regras de atuação e subsistência nas sociedades pós-modernas, numa sociedade de controlo, de um panótico³⁴ que determina a nossa existência de modo específico.

Revelo de modo explícito as marcas e as empresas que patrocinaram a produção da obra concretamente pelo desconto dado no design e impressão deste grande trabalho (2,5x8m), entre outros. Esta primazia dada aos logos encontra-se ligada a duas questões: o financiamento das exposições; e a minha existência enquanto artista numa sociedade de consumo, onde a execução técnica de obras de arte que fazem uso de suportes, tecnologias e técnicas de comunicação é executada por empresas especializadas.

Assumi a impossibilidade de subverter a situação económica que estrutura a sociedade globalizada, onde as marcas e as empresas que trabalham com os artistas têm lucro garantido *a priori*, ficando o artista com um objeto produzido num sistema comercial e disponibilizado enquanto bem comercial numa rede de vendas, via galeria.

Deste modo, como na canção, somos marionetas sustentadas por cordas que são manipuladas pelos modos de funcionamento que a nossa sociedade impõe. As relações de interdependência resultam do facto das empresas necessitarem, também elas, de prestar este serviço para serem sustentáveis e obterem, nos patrocínios, uma forma de publicidade, de divulgação da sua marca.

Assim esta dicotomia, entre o elemento da inteligência emocional, de uma memória distante e da inteligência racional, de uma memória recente enquanto “uma entrada crucial para o repositório de preferências e aversões que adquirimos ao longo de uma existência.”³⁵, é esta charneira que explorada de modo subconsciente nos *Breviários*, se torna aqui de modo consciente exposta e explorada.

33 GOLEMAN, Daniel. *Inteligência emocional: A teoria revolucionária que redefine o que é ser inteligente*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005. P. 63.

34 FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão*. Petrópolis: Editora Vozes Ltda., 1987. P. 278.

35 GOLEMAN. 2005. P. 59.

Breviário do Quotidiano # 6, 2000



Breviário do Quotidiano # 6 (Balthus “Portrait de La Femme en Robe Bleue), 2000

Impressão a jato de tinta sobre tela/oleado

440 x 240 cm

Breviário do Quotidiano # 6 (Monitores da Sala de Segurança do Museu do Chiado), 2000

Impressão a jato de tinta sobre papel laminado brilhante

180 x 400 cm

Breviário do Quotidiano # 6 (Sala dos Enigmas – Sintra Museu de Arte Moderna – Coleção Berardo; Patrocínios e Agradecimentos), 2000

2 fotografias

Vistas da instalação, exposição Olhar da Contemporaneidade, Festas da Cidade, Palácio Pancas Palhas, Lisboa, 2000

Em *Breviário do Quotidiano #6*, o contexto museológico é agora alvo de indagação, e não apenas como instrumento no processo de legitimação de peças banais do quotidiano em instalações. Esta instalação foi desenvolvida para a exposição o *Olhar da Contemporaneidade*, em 2000, no âmbito das Festas da Cidade, de Lisboa, no Palácio Pancas Palhas, com curadoria de Elídio Pinho.

A peça é constituída por um conjunto de fotografias feitas em museus: no Museu de Arte Contemporânea – Sintra (Coleção Berardo) e no Museu de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, obtidas a partir das salas de vigilância dos respetivos museus. A recolha destas imagens foi feita fotografando diretamente os ecrãs de vigilância que monitorizam as salas

de exposição a partir das captações feitas pelas câmaras de vigilância. A génese que está por detrás desta peça prende-se com a dinâmica do quotidiano destes espaços museológicos, do modo de atuar dos seus visitantes, numa perspetiva de pessoas a reconhecerem outras imagens como arte.

A questão central que se coloca é: qual é a minha imagem enquanto utente de museu observando imagens artísticas e qual o estatuto da minha imagem nessa observação e se é legitimada como performance no âmbito artístico? A exposição como espaço performativo, onde eu sou uma imagem para alguém que observa, que sou uma imagem documental de uma performance do quotidiano, no espaço museu e o questionamento deste ato banal de percorrer um espaço museológico. Sobre este aspeto a questão do que é uma obra de arte, recorre as estas interrogações, uma obra de arte que só o é quando reconhecida e observada por um espetador enquanto tal.

Assim, o olhar do espetador é um elemento de ativação e de reconhecimento de um estatuto artístico atribuído a um determinado objeto. Essa ativação é um ato performativo banal que ocorre no quotidiano, contudo o contexto museológico de reconhecimento artístico estabelece uma nova dimensão.

Como tal, sendo eu uma artista/performer serei uma performer quando visito um museu numa performance do quotidiano? Ou serei apenas mais um visitante?

A estas questões, acresce ainda a experimentação sobre uma economia de trocas no contexto de produção artística: entre o artista e as empresas e o marketing envolvidos na produção do projeto.

Para além das imagens da minha imagem nestes museus existem ainda as imagens identificativas das empresas e pessoas que apoiaram a execução do projeto e como consequência, surge a questão da relevância das obras de arte para as empresas e marketing.

No caso presente, esta relação foi pautada por patrocínios reduzidos a descontos, refletindo uma dupla necessidade, a minha de obter financiamento e a das empresas de obterem uma extensa divulgação pela dimensão do meu nome e presença nos circuitos de arte, museológicos e comerciais.

Breviário do Quotidiano # 7 Faro, 2000



Breviário do Quotidiano # 7 Faro, 2000

Fotografia a cores, impressão a jato de tinta sobre tela/oleado microperfurado.

470 x 660 cm

Em *Breviário do Quotidiano # 7 Faro*, desenvolvi a experiência de relação entre produtores como participantes da obra de arte num regime de economia de trocas de técnicas e estéticas publicitárias, sobretudo as destinadas a outdoors.

A relação de participação dos patrocinadores e a exploração da natureza do outdoor, como estratégia publicitária, foi conjugada numa fotografia de grandes dimensões (4,7x6,6m) exposta na fachada do Torreão Nascente da Cordoaria, aquando da exposição dos alunos finalistas do Ar.Co, em 2000. A técnica publicitária de apresentação de um produto, próximo dos outdoors de filmes com a colocação daqueles que participaram na produção, teve um grande impacto e foi determinante para a presença da fotografia apelando ao olhar dos transeuntes. Uma técnica e estética publicitária, em contexto liminar entre o espaço expositivo e a banalidade do quotidiano da rua.

A fotografia, inclusa no formulário de publicidade, é a de um dispositivo de iluminação para dentistas, com a designação da marca Faro.

Este dispositivo específico possui três características: a imponentia; a designação de Faro, como sentido olfativo; e, em Castelhana, Faro significa farol, abrindo um jogo de relações.

É criada uma dupla dinâmica de relações de leitura: da iluminação para a qual o dispositivo foi criado; e a ideia do odor do hálito dos pacientes dos dentistas.

Breviário do Quotidiano #3 - Cinzeiro Roxo # 4, 2001



Breviário do Quotidiano #3 - Cinzeiro Roxo # 4, 2001
Fotografia a jato de tinta sobre papel fotográfico
54 x 39 cm

Esta peça é uma variação, em fundo roxo, de *Breviário do Quotidiano #3*. Interpela as sensações despoletadas pelas cores do fundo e como estas podem transformar a nossa percepção dos objetos e que pode estar omnipresente no nosso subconsciente.

“É trabalho baldado procurarmos evocá-lo, todos os esforços da nossa inteligência são inúteis. Ele está escondido, fora do seu domínio e do seu alcance, em algum objeto material (na sensação que esse objeto material nos daria) de que não suspeitamos. Depende do acaso, encontramos esse objeto antes de morrermos, ou não encontramos.”³⁶

De outra forma, no romance *A Náusea*, de Jean-Paul Sartre, é revelado uma outra relação com os objetos, onde a personagem central do romance, descreve essa relação considerando que os “objetos não nos deveriam perturbar porque não estão vivos. Vocês usam-nos, colocam-nos no sítio, vocês vivem entre eles. Eles são práticos, nada mais.”³⁷

Essas perturbações ocorrem pelas ligações que estabelecemos com esses objetos. Da mesma forma as conexões que estabeleço com os objetos de que me apropriado prendem-se com a valorização artística de uma memória em que tal como a personagem de *A Náusea*, que constrói memórias, sente-se perdido no presente e tenta religar-se ao passado, e do qual não se consegue escapar.³⁸ Estas reLigações são efetuadas por aqueles que interagem com os objetos e as imagens fotográficas dos mesmos.

36 PROUST, Marcel. *Em Busca do Tempo Perdido* Vol. I. Lisboa: Relógio d'Água, 2003. P. 51.

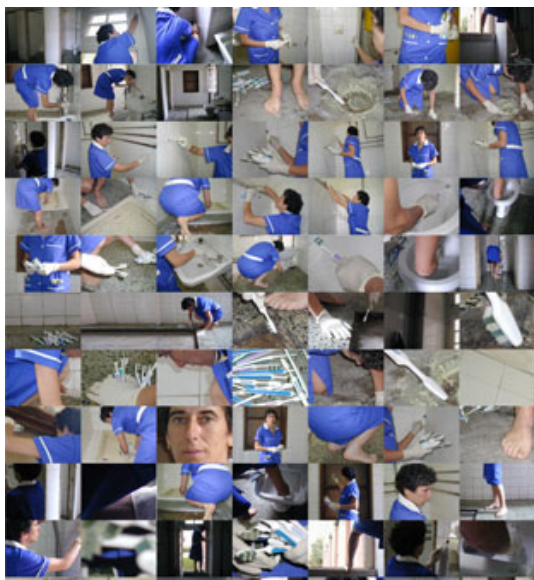
37 SARTRE, Jean-Paul. *A Náusea*. Sintra: Europa-América, 2005. P. 49.

38 idem, *ibidem*.

Às provocações dos objetos acrescentam-se as provocações das cores, afetando a emoção e a razão³⁹: as sensações de peso e de leveza, de alegria e de tristeza, de profundidade e de proximidade, de expansão e de contração, de seriedade e de brincadeira.

A esses aspetos agrega-se o carácter simbólico do roxo, cor associada ao feminismo.

Tártaro, 2002



Tártaro, 2002

96 fotografias a cores, impressão a jato de tinta sobre papel fotográfico; 33 escovas de dentes; 1 texto em vinil autocolante; 50 taças de mousse de chocolate; 50 colheres de plástico; 1 bata, dimensões variáveis. Apresentação de fotografias da ação (limpeza efetuada com escovas de dentes) realizada no espaço de exposição (WC do hospital). Na inauguração foi usado um elemento olfativo intenso (desinfetante hospitalar) e oferecido um produto alimentar (mousse de chocolate) aos visitantes.

A Instalação *Tártaro* foi apresentada em contexto de exposição coletiva, num dos espaços (Pavilhão 28) do Hospital Psiquiátrico Júlio de Matos, em Lisboa. Esta instalação-performance, para a câmara, foi estruturada em dois blocos: o primeiro é uma performance para a câmara; e o segundo uma instalação performance interativa.

A nível formal, a relação com a fotografia foi relevante, pois a performance ganhou a visibilidade, de modo consciente e expresso, que as performances de furto em *Breviário do Quotidiano* não possuem.

Em *Tártaro* para além de objetos de uso quotidiano apresento também produtos de consumo alimentar. É uma instalação-performance, onde o cariz performativo é visível.

O título evoca um jogo duplo: o tártaro associado aos dentes e às escovas de dentes. O tártaro da mitologia, enquanto local de danação, de sacrifício para onde são enviados os pe-

39 HOLDER, Eva. *A Psicologia das Cores. Como as Cores Afetam a Emoção e a Razão*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001.

cadores e deuses menores, na mitologia romana; e o tártaro para onde são enviados os anjos caídos, na mitologia cristã. É um local de sofrimento e angústia como é o local psicológico de quem vive prisioneiro de obsessões compulsivas.

A gênese desta performance está na obsessão compulsiva enquanto perturbação emocional que domina o racional, ou seja, a relevância da inteligência emocional no nosso cotidiano e como um evento traumático pode criar um desequilíbrio psicológico, conducente em casos mais severos ao internamento em instituições psiquiátricas, como o Hospital Júlio de Matos.

A foto-performance baseava-se na limpeza obsessiva de uma casa-de-banho feita por mim, vestida com um uniforme de limpeza e munida de diversas escovas de dentes e detergente, enquanto João Pedro Vale registava fotograficamente o acontecimento.

O espaço de limpeza de grandes dimensões, o ato de esfregar compulsivamente em todos centímetros desse espaço evidenciavam a obsessão que num processo de saturação se sobrepunha à inteligência racional.

Na segunda parte desta performance ofereci, durante a inauguração da exposição, mousse de chocolate na casa-de-banho empestada pelo odor a amoníaco dos produtos de limpeza.

A contextualização da performance, numa casa-de-banho, com cheiro a amoníaco, foi conjugada com o elemento anormal neste contexto: uma sobremesa para comer nesse mesmo local.

A sobremesa escolhida aproxima-se da consistência análoga aos dejetos, sendo também um elemento importante da performance.

É um jogo visual, olfativo e gustativo que possui um conjunto de interferências que jogam, simultaneamente, com a atração e a repulsa.

Odeio ser gorda, come-me por favor #2, 2002



Odeio ser gorda, come-me por favor #2, 2002

35 fotografias a preto e branco, impressão a jato de tinta sobre 35 travessas de porcelana (17 travessas, 21x29 cm; 18 travessas 24.5x34.5 cm), tecido adamascado vermelho

Assinado e datado no verso de cada elemento: Ana Pérez-Quiroga, 2002

Dimensões variáveis

Vista da instalação: Comer o no Comer, CASA - Centro de Arte de Salamanca, Salamanca, Espanha

A instalação *Odeio ser gorda, come-me por favor #2*, lida com jogos de expectativas e formações sociais sobre a mulher, o seu papel social, doméstico e sexual numa sociedade cuja diretriz estrutural é falocêntrica.

A instalação é composta por trinta e cinco travessas de porcelana da Spal, de dimensões variáveis, com impressão de fotografias diferentes, de um ato performativo meu, sobre uma mesa de grandes dimensões.

As travessas evocam uma dimensão doméstica, de protocolos sociais onde a melhor porcelana é colocada em exposição para apresentar aos convidados da casa, como uma afirmação de estatuto social. Esta peça está montada numa parede coberta por um tecido adamascado com representações florais estilizadas, análogas ao que era usado no século XIX, ao gosto vitoriano.

A referência a uma época é crucial pela atribuição de características muito claras quanto à representação da mulher no imaginário coletivo, moralmente conservadora e puritana que, nesta peça, contrasta com a sexualização do género feminino por parte do masculino, presente nas fotografias.

A esse aspeto acresce o uso de porcelanas de uma marca corrente e banal, referindo um contexto que, na sua origem, era para apresentação da melhor porcelana como afirmação de estatuto social.

Estas fotografias são o resultado de uma investigação sobre as imagens das mulheres e a sua representação pictórica, num contexto erótico e licencioso, observáveis em museus nacionais e internacionais. A partir desta investigação, elaborei um conjunto de poses e posturas de um catálogo que criei, sem fazer corresponder as poses demarcadas do arquivo de imagens

ocidental em linguagem estabelecida. É uma perspectiva, uma interpretação de uma arqueologia de poses eróticas determinadas que se cristaliza numa interpretação própria e crítica de variações de uma perspectiva individual, não numa cartografia do pré-estabelecido pela prática social.

A execução dessas poses foi pensada como uma performance para a câmara. Esta performance foi efetuada com recurso a uma mesa apropriada de uma outra performance de Ma Liuming, apresentada na inauguração da Galeria Filomena Soares em 1999.

A performance integrou a fotografia, adquirindo o estatuto de performance para a câmara, na medida em que esta não ocorreria sem a fotografia, nem foi pensada subsumida à fotografia, mas criou-se uma relação de interdependência. Sendo a mediação com a máquina fotográfica efetuada por Teresa Cavalheiro e Vasco Araújo.

O meu corpo surge, não como um autorretrato, mas como uma performance, onde a construção cultural do corpo-próprio como um campo de intimidade é desmontado. O corpo desnudo exposto que é salientado pela exploração de poses de índole erótica, transforma-se num corpo social, decorrentes de uma visão sexualizada. A gravação das fotografias em sépia foi efetuada recorrendo a uma técnica e aos respetivos processos de execução de imagens em contexto funerário, de fotografias dos defuntos, para disposição em lápides. As travessas são dispostas numa grelha, sobre o tecido adamascado, orientada diagonalmente, de modo a criar uma perturbação na leitura das formas estipuladas por grelhas orientadas pela horizontalidade/verticalidade.

O título, fator sempre presente e vital, explora a dimensão provocatória da sexualidade e da imagem da mulher. “Odeio ser gorda, come-me por favor!” remete, no primeiro momento para a determinação impositiva de um ideal feminino de beleza onde ser magra é fundamental e numa rejeição da mulher com formas rubenescas. Num segundo momento, essa afirmação prende-se com a metáfora sexual associada ao ato de comer.

Esta instalação é uma constelação de referências críticas ao papel e, sobretudo, à imagem da mulher na sociedade, em jogos de recontextualização e ligações de imagens do quotidiano subvertidos e dotados de ironia que confere um carácter subversivo a esta instalação - performativa-fotográfica.

O título surge em quatro línguas, português, inglês, francês e alemão, centrais no mundo ocidental.

A esta instalação está também associada uma série de quatro fotografias, *Odeio ser gorda, come-me por favor! #1, #3, #4 e #5*, efetuadas em conformidade com as mesmas determinações da foto-performance que integra *Odeio ser gorda, come-me por favor! #2*. A cada uma destas quatro fotografias corresponde um idioma distinto.

Diz que me amas, 2002



Diz que me amas, 2002

Tubo de néon intermitente vermelho colorido, 12 mm de diâmetro; chapa metálica vermelha

Dimensões: 35x140x5 cm

Diz que me amas foi o título que escolhi para nomear a minha primeira exposição – instalação numa galeria comercial, neste caso na Galeria Filomena Soares, em Lisboa, em 2002.

Era composta por um conjunto de peças: *Diz que me amas*, *De tanto andar à roda fiquei tonta*, *Para que me calientes por la noche*, *Algodão doce*, *Amo-te, não te amo* e *Why not sneeze?*, que ao se articularem num todo construíam o sentido.

A peça *Diz que me amas* é constituída por um sinal de néon onde está escrito “diz que me amas”, a vermelho, numa referência clara à cor que simboliza a paixão, contém ainda um dispositivo que faz com que a frase esteja intermitente, acendendo e apagando, apelando à fragilidade dos nossos sentimentos. Esta necessidade de saber de forma tão direta recorre a instrumentos de publicidade e de luminescências lúdicas onde algo relevante é apresentado com ingenuidade e leveza.

De tanto andar à roda fiquei tonta, 2002



De tanto andar à roda fiquei tonta, 2002

Fotografia a cores, impressão a jato de tinta sobre papel fotográfico Epson.

54x80 cm

Com a foto-instalação *De tanto andar à roda fiquei tonta*, procurei estabelecer uma relação dupla: com a infância e com a ideia de repetição de pensamento quando nos encerramos no nosso espaço pessoal.

O título surgiu a partir de várias conversas com Nuno Alexandre Ferreira. A fotografia foi efetuada por Pedro Santa-Bárbara, no aeródromo de Tires.

A referência à infância conduz a uma esfera de inteligência emocional, que nos forma enquanto seres humanos e encontra-se de imediato no título e no uso de um avião com um banner publicitário. A brincadeira infantil é caracterizada pelo rodopiar sobre o nosso eixo corporal até que se instale o desequilíbrio. Esta sensação de liberdade, de expressividade não condicionada e, sobretudo, da leveza e pureza das sensações, dos sentimentos não contaminados pela experiência e formatação social, é reforçada pela imagem do avião que nos remete literalmente para um outro plano físico, superior ao plano terrestre e que permite pôr as coisas em perspetiva.

O avião, uma avioneta monolugar propulsão por hélice única (e transportando um banner com o título da foto-performance) remete para a experiência da praia, das avionetas que percorriam as praias com anúncios em banners.

É uma exploração de uma vivência pessoal que é comunicada comumente, numa linguagem de referências partilhada por muitos adultos que viveram a experiência de ir à praia com a família, de brincar com a areia, com as demais crianças sem constrangimentos, sem preocupações, numa experiência total da vida.

A este aspeto associa-se a ideia de movimentos em círculos e da necessidade de contrabalançar essa experiência pessoal com o social, com o pôr em comum da comunicação. O pôr em comum é um confronto com o outro, com o pensamento institucional, com os protocolos, com o pensamento dos outros que nos permite libertarmo-nos de um círculo de pensamento e de vida hermético. Colocar em comum é colocar em discussão, é pensarmo-nos para além de nós. O círculo fechado cria repetições e estagnação, pelo que necessita de ser quebrado, para ocorrer uma anomalia que o desvie da rota e o conduza a um novo círculo. Tal como na brincadeira de crianças de rodar sobre o seu próprio eixo a anomalia da tontura quebra o círculo do movimento e abre uma nova fase, do momento, do evento, da experiência seguinte. O trabalho artístico é também ele feito de círculos e ruturas, de exploração, em função de um determinado olhar um conjunto de padrões que é necessário romper⁴⁰.

Esta questão conduz à presença do artista na sociedade que a procura entender, expressando-se num ato de pôr em comum, de comunicar, enquanto um “médico da civilização”⁴¹.

41 Cf. VALE, João Pedro; FERREIRA, Nuno Alexandre. *Gente feliz com lágrimas*. Ponta Delgada: Walk & Talk/ Letras Lavadas, 2016. P. 89. Neste catálogo, note-se a diversidade de leituras que esta peça permite, quando inserida “no contexto da ilha”.

41 DELEUZE, Gilles. *Pourparlers (1972-1990)*. Paris: Minuit, 1990. P. 199.

Para que me calientes por la noche, 2002



Para que me calientes por la noche, 2002

80 pares de chinelos em tecido bordados com 80 textos, dimensões variáveis, par de chinelos 28x21 cm

Para que me calientes por la noche é uma instalação que explora as relações nucleares da nossa civilização e da infância libertas de constrangimentos.

Esta instalação é composta por oitenta pares de chinelos de pano produzidos de propósito para o efeito, funcionando como referência a uma experiência de infância pessoal, passada na Beira Alta, em casa da minha avó e da minha tia na aldeia de Sezures.

Os chinelos procuram reproduzir a experiência associada a uma tradição regional: à proteção familiar, o aconchego, de chinelos de pano produzidos com restos de tecidos de lã.

Os objetos habitam a nossa memória e o nosso corpo. É uma existência em função deles próprios e das referências que eles suscitam em cada um de nós, que determinam um regime emocional que se sobrepõe ao racional.

A percepção dos objetos, embora alheados pela triagem do racionalmente relevante, é uma percepção distraída, que se opera no subconsciente. As experiências do passado, particularmente da infância, perduram e estão sempre presentes nas nossas escolhas, no nosso percurso de vida.

Nos chinelos encontram-se bordadas frases em português, espanhol, inglês e francês, como por exemplo: “O que queres de mim?”, “Ter-te na minha pele?”, “A lua está a mudar”.

Algodão doce, 2002



Algodão doce, 2002

Happening

Vista da performance na Galeria Filomena Soares, Lisboa, 18 abril 2002

Algodão doce é um *happening* integrado na macro-instalação *Diz-me que me amas*. Está associada à memória da infância, das idas à feira popular.

A inteligência emocional é um elemento nuclear e estruturante de quem somos, que gere os equilíbrios e desequilíbrios fundamentais da nossa vida. Todavia, esta relação, conjugada com um título descritivo, cria uma estranheza de rejeição da ação como ação artística. A distribuição de algodão doce num espaço de galeria perturba a perceção de arte, questionando a arte em si. A ação é uma ação que se encontra nas inaugurações que contemplam comumente a distribuição de comida, de entradas e aperitivos. Assim, revela-se a ideia de que a “arte situa-se ‘de permeio’, entre o artista e corpo social recetor e é o seu procedimento real que é necessário explicar. É a arte como experimentação real que explora e transforma a nossa condição de sujeitos, agenciando este facto de mediação sobre a sociedade.”⁴²

A este aspeto acresce a questão da ontologia da obra da arte no *happening* e a assinatura do artista como legitimação de um objeto. Os paus nos quais era distribuído o algodão doce eram eles próprios objetos artísticos, onde estava escrito o título “Algodão doce” e a minha assinatura. Contudo não foram recebidos enquanto tal. A concentração da receção do *happening* na ação e a ideia do pau como um objeto mediador, banal e descartável, impediu a sua perceção enquanto objeto de arte. Esta peça reforça o carácter lúdico da macro instalação e sublinha o lado amoroso do seu título, *Diz que me ama*

42 “L’art se situe ‘au milieu’, entre l’artiste et le corps social récepteur et c’est son procédé réel qu’il faut expliquer. C’est l’art comme expérimentation réelle, qui explore et transforme nos conditions de sujets, agissant de ce fait médiatement sur la société.” SAUVAGNARGUES, Anne. “Art mineur – Art majeur: Gilles Deleuze” in *Espaces Temps Les Cahiers* n° 78-79, Paris: Association Espace Temps, 2002. P. 121.

Amo-te, não te amo, 2002



Amo-te, não te amo, 2002

Máquina recreativa com corações em tecido de diferentes cores e padrões, etiqueta bordada e led vermelho com luz intermitente

20x19x9 cm

Em *Amo-te, não te amo*, a ideia de Nietzsche, propalada por Gilles Deleuze, do artista como alguém que observa e analisa a civilização⁴³, é explorada no olhar sobre as relações humanas pós-modernas no século XXI, onde as questões fundamentais, como o amor, são dispostas e experienciadas de modo fugaz e superficial e encaradas numa integração no domínio da esfera lúdica.

Esta instalação é constituída por uma máquina de recolha de souvenirs variados que se encontram em feiras, centros comerciais, cafés, gasolinhas, e outros espaços públicos e que, a troco duma moeda, permite que se tente, com um gancho, uma peça barata e descartável, pelo puro divertimento. Nesta máquina o recipiente das peças a recolher está repleto de corações com uma etiqueta, com letras bordadas a vermelho, que diz amo-te/não te amo. Nesta instalação o amor é entendido como uma captura lúdica, fugaz e estabelecido *a priori* como algo descartável.

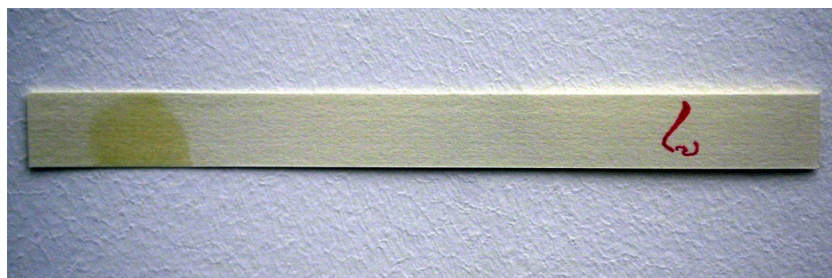
São signos que remetem para a fugacidade do imediatismo sem essência de um momento hiper-moderno, onde o prazer do momento se esgota nesse mesmo momento, onde a própria teoria hiper-moderna é superficial e efetuada em momentos contraditórios: “Hoje

45 DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a Filosofia*. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 1976.

falamos desta coisa, amanhã falamos de outra e esquecemo-nos”.⁴⁴

Assim, pode associar-se esta obra à ideia que Deleuze desenvolveu do artista como médico da civilização, ao considerar que “A arte é também ela crítica e clínica. A arte cria novas maneiras de sentir e de pensar inventando novos efeitos.”⁴⁵

Why not sneeze?, 2002



Why not sneeze?, 2002

Carimbo sobre papel fabriano embebido em ácido botírico (odor a ranço)

Dimensões: 1.5x16 cm

Performance – *Happening*

Why not sneeze? é uma performance que explora as relações entre a visão e o olfato: a imagem como algo que vai para além do visual e as expectativas perante imagens do quotidiano, os cheiros e os sons associados a estas e a quebra dessas expectativas.

Why not sneeze? É uma referência à obra duchampiana *Why Not Sneeze?*, Rose Sélavy?. Título atribuído por João Pedro Vale e por mim, num processo de relacionamento e descoberta das minhas obras por mim própria em função da colaboração artística de terceiros, num jogo de alteridade, fundamental para o ato comunicacional. Um modo de expandir ou romper com o círculo de pensamento auto-centrado em que o processo criativo, particularmente num regime conceptual, pode incorrer. Associado a um processo criativo comunitário, raramente falado, de interação e de provocação, entre uma determinada comunidade de artistas, sem que para isso haja a necessidade de criar um grupo ou um movimento. Nesta determinante enquanto artista, eu, e enquanto obra de arte, *Why not sneeze?*, evito o solipsismo que impediria a sua ativação em contexto expositivo, impossibilitando a obra de arte de ser reconhecida como tal.

A performance foi interpretada pela performer Inês Jacques e consistia em oferecer aos visitantes uma tira de cartolina, semelhante à que é oferecida às portas das perfumarias.

44 “Aujourd’hui, on parle de cela, demain on parle d’autre chose et on oublie.” Gilles Lipovetsky in MARTINS, Otilia Pires. “Interview: Gilles Lipovetsky” in *RUA-L: Revista da Universidade de Aveiro* n° 3, II. Série. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2014. P. 134.

45 Original: “Aussi l’art est-il critique et clinique. Il crée de nouvelles manières de sentir et dépenser en inventant de nouveaux effets.” SAUVAGNARGUES, Anne., “Art mineur - Art majeur: Gilles Deleuze” in *Espaces Temps Les Cahiers* n°78-79, Paris: Association Espace Temps, 2002. Pp. 120-132.

As tiras tinham carimbado a vermelho o perfil de um nariz e continham uma gota de ácido butírico, cujo odor a ranço é muito forte.

O objetivo era criar contraste sensorial, que oscilava entre o odor do algodão doce e o som da música que a máquina dos corações emitia. Esta ideia de festa, alegria e diversão, era interrompida por uma nota dissonante que alertava o espetador, como um “espinho”, para questionar o aparente carácter lúdico da exposição-instalação.

Natureza Morta: Caixas, Barros, Flores e Auto-Retrato, 2003



Natureza Morta: Caixas, Barros, Flores e Auto-Retrato, 2003

Fotografia a cores, impressão a jato de tinta sobre tela. Sobreposição digital de auto-retrato sobre reprodução da pintura de Josefa d' Óbidos, *Natureza Morta: Caixas, Barros e Flores*, cerca 1660/70, óleo sobre tela. Museu Nacional de Arte Antiga.

Dimensões 54x89.2 cm

A obra *Natureza Morta: Caixas, Barros, Flores e Auto-Retrato* surgiu na sequência das indagações sobre a imagem do utente do museu; sobre nós enquanto seres culturais e a nossa relação com um objeto artístico enquanto fruidores.

O meu interesse recaiu sobre uma pintura de género “natureza morta” que na sua representação incluísse um objeto cuja superfície pudesse refletir algo, como se de um espelho se tratasse.

A minha pesquisa foi efetuada no Museu Nacional de Arte Antiga, em colaboração com o conservador Anísio Franco e incidiu sobre uma pintura de Josefa de Óbidos, *Natureza Morta: Caixas, Barros e Flores*, cerca 1660/70, que incluía além de outros objetos uma taça de vidro sobre um prato metálico.

A escolha desta pintura possibilitou um jogo de imagens, que cria uma dinâmica. Por um lado, uma pintura do século XVI serve de base para uma reflexão do século XXI, isto é, a minha imagem com uma máquina fotográfica a fotografar-me na obra de Josefa de Óbidos, numa dupla representação – taça de vidro e prato metálico – criando uma sobreposição de imagens. Por outro lado, esta pintura executada por uma mulher pintora é, por sua vez olhada

por outra mulher artista.

A ideia de que a nossa relação com os objetos é dialética é aqui fundamental. A nossa vida existe em função dos objetos, sendo os objetos uma construção humana que determina a nossa vivência enquanto seres culturais: “O papel específico dos objetos na partilha de representação, valores, ideias e emoções e o seu papel na criação e manutenção (e a possibilidade de mudança) particularmente nas relações sociais e formas de viver em conjunto.”

A evolução humana é em correlação com os objetos técnicos que criamos e que nos determinam na mesma medida em que nós os criamos.

Nesse sentido, os objetos são construções nossas e só existem porque os concretizamos mas também só existem enquanto tal porque são percecionados por nós enquanto objetos, ativados, utilizados, vividos em função dessa determinação.

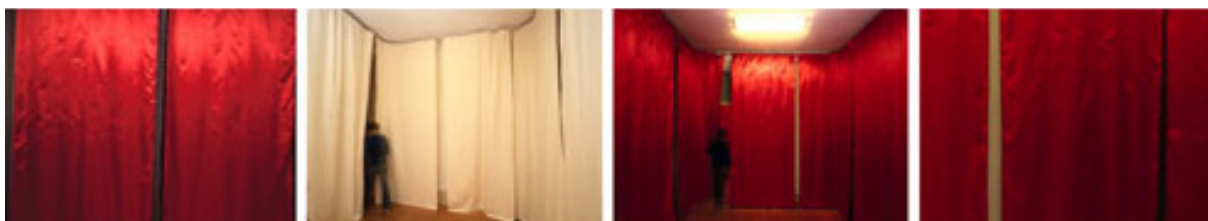
Nós somos em função dos objetos que nos rodeiam, nós – sujeito e objeto – integramos o mundo.

A confluência da problemática do papel da mulher artista é uma referência fundamental no meu trabalho. À mulher, era-lhe limitado o campo de intervenção ao domínio da pintura de género e natureza morta, considerado menor.

Assim, integro-me no objeto da pintura de Josefa de Óbidos, que tem uma existência própria para mim, em função de uma perspetiva de dupla indagação.

Curiosamente, registo aqui que na exposição *A Perspetiva das Coisas: Natureza Morta na Europa*, no Museu Gulbenkian, em 2010, esteve exposta uma pintura da autoria de Clara Peeters (1607-1612), onde a pintora se autorretratou na superfície metálica de dois objetos, um jarro e uma taça. Aliás, foi devido à redescoberta da sua obra que se formou o núcleo inicial do primeiro museu de arte feminina, National Museum of Women in the Arts.

E, 2003



E, 2003

Vista da instalação, inserida no programa *A Leste* para a inauguração do espaço Casa d'Os Dias da Água, Lisboa, março, 2003

Na instalação site-specific *E*, o discurso amoroso no quotidiano é o conteúdo. Este site-specific foi desenvolvido para o espaço da Casa d'Os Dias da Água, ocupando duas salas. Na primeira sala dispus um conjunto de 14 panos brancos do teto ao soalho, cobrindo as paredes;

na segunda sala efetuei, com o mesmo número e a mesma disposição espacial painéis de tecido com duas cores, a face vermelha voltada para o centro da sala e a face negra voltada para a parede. O número de 14 painéis referia-se à duração de uma situação amorosa na minha vida, 14 meses, os números serigrafados nos painéis de tecido referiam-se ao número de dias existente em cada mês, sendo rasurados com um traço os dias que foram relevantes para mim nessa relação amorosa, nessa experiência de vida. A dicotomia entre o branco e o vermelho/negro é a dicotomia entre a calma e a paixão, que tem de ser gerida para o equilíbrio da vida, para a sustentabilidade e saúde da vida amorosa, da relação com o outro.

A vida amorosa é um evento tão relevante quanto banal e, não obstante, tem momentos de intensa perturbação, criando novos hábitos, novas perspectivas e novas experiências. Os equilíbrios do banal e do extraordinário são uma constante no nosso quotidiano, na totalidade da nossa vida, embora tenhamos o hábito de registar o extraordinário. Contudo o extraordinário é uma construção nossa, é a atribuição de um valor de extraordinário a um evento ou um objeto ou uma pessoa ou um animal que é banal para terceiros. Esse carácter é parte fundamental da nossa vida do aspeto da inteligência emocional que domina a nossa vida, que nos faz sentir dada coisa, como extraordinária ou banal, entre atração/repulsa e indiferença.



Etiqueta Annie Albers Fabrics



Etiqueta Ana Pérez-Quiroga Fabrics

O meu foco nos tecidos e em especial a minha vontade de querer identificar as minhas peças através de uma etiqueta surgem a partir da descoberta do trabalho de Anni Albers, concretamente o seu texto “The Pliable Plane: textiles in Architecture”.⁴⁶

O que a mim sempre me fascinou, desde a infância, no têxtil é o fato de ser flexível e permitir a construção de um espaço físico, opondo-se à rigidez da arquitetura que se assume como sólida e permanente.

Esta ligação do têxtil ao artesanato, à cultura nómada e ao universo das mulheres, surge pela capacidade de versatilidade e transformação que o tecido permite, assim como a sua facilidade de transporte; mas também o seu domínio pelo sexo feminino. A plasticidade associada ao têxtil é um fator importante que me possibilita criar sem os constrangimentos associados a uma construção com materiais como o betão, ou a madeira: “Novas utilizações de tecidos e

46 ALBERS, Anni – “The Pliable Plane: textiles in Architecture” in Josef and Anni Albers Foundation. 2013. <<http://www.albersfoundation.org/teaching/anni-albers/texts/#tab4>> [Acesso 9 setembro 2015].

novos tecidos podem resultar de uma colaboração; e os têxteis (...) podem surgir novamente como um pensamento contributivo.”

O meu entusiasmo pelo trabalho da Anni Albers é tão grande que senti a necessidade de lhe prestar uma homenagem. Partindo da etiqueta que Albers desenhou para identificar os seus produtos têxteis, eu criei também uma etiqueta em pano que obedece aos mesmos princípios gráficos.

Quotidiano Abreviado, 2003



Quotidiano Abreviado, 2003

Instalação de 4 banners na Bienal da Maia 2003, *Continuare* – trabalhos da coleção IAC/CCB, mais doze, junho 2003

Em *Quotidiano Abreviado*, retomo os *Breviários do Quotidiano* com a experimentação dos regimes de discursos publicitários. São quatro fotografias, em quatro banners de grande dimensão colocados em locais públicos.

Este projeto foi efetuado no contexto de solicitação, por parte do curador Jürgen Bock, a desenvolver um projeto para a exposição Bienal da Maia 2003 – *Continuare* – trabalhos da coleção IAC /CCB, mais doze, em junho de 2003.

O *Quotidiano Abreviado* # 4 é um exercício de imagem sobre quem observa imagens de arte num contexto não museológico, neste caso num centro comercial abandonado. Quatro figuras de costas, Emília Tavares, Alexandra Encarnação, a minha cadela Baba e eu, de costas olham para cima, para imagens de obras que estão montadas formando um puzzle. Esta peça foi colocada na empena do prédio do centro comercial da Maia.

O *Quotidiano Abreviado* # 3, peça colocada sobre a porta de entrada no centro comer-

cial da Maia, é a imagem do decreto de lei nº 10398/1997, de 28 de Abril, que promulgou a mudança de designação do Instituto das Artes Contemporâneas, reduzindo as suas competências, o seu orçamento e o seu peso institucional, menorizando de modo violento a política cultural em Portugal. Deste modo atribuí a esta deliberação uma visibilidade que não possuía na publicação do *Diário da República*, numa dupla apropriação artística, dos procedimentos legislativos e dos procedimentos de marketing.

Em *Quotidiano Abreviado #2*, abordei a ideia da imagem de Portugal enquanto jardim à beira mar plantado invertendo a proposição para mar à beira de um jardim disposto, com uma seta a indicar a hipotética localização desse outro Portugal. Este é um duplo jogo de apropriação de discursos e procedimentos de marketing. O discurso de procedimentos e linguagens técnicas da publicidade e a subversão de uma imagem de marketing de Portugal, de publicitação do país no exterior, publicitando o inverso no interior de Portugal com uma seta indicadora da localização. Esta peça estava colocada à entrada da cidade da Maia, num suporte metálico existente no local e que servia para publicidade.

Na peça *Quotidiano Abreviado #1*, colocada numa estrutura pré-existente na cobertura de um prédio, fiz uso da ficha técnica de artistas participantes na exposição, saturada pelo aumento da letra. Devido à mera determinação de uma ficha técnica, retirei os artistas do contexto e integrei-os numa imagem, à qual passaram a pertencer. É a determinação da importância dos artistas nas exposições, que à semelhança das performances de furtos, são sempre ocultos, relegados para um segundo plano face às suas obras. Essa secundarização é pragmática, pois são as obras que são o objeto da História da Arte. Mas a presença do artista, particularmente depois da negação do autor na arte pós-moderna por parte de Michel Foucault, necessita de ser reinventado e repensado.

Quinto Império #1, 2004



Quinto Império #1, 2004
Pulseira e 20 berloques de prata sobre pele vermelha
40x28 cm

A instalação *Quinto Império #1* foi efetuada no contexto da exposição *Em Jogo / On Side*, para o Centro de Artes Visuais, Coimbra, 2004.

Esta participação no projeto de Pedro Valdez Cardoso e Maria Lusitano, intitulado *Seleção Nacional* estava associada ao Europeu de Futebol, com edição especial do jornal Público de 26 de junho de 2004 e integrada numa exposição maior designada *Em Jogo / On Side*.

A peça era uma pulseira de prata composta por um conjunto de vinte objetos, também de prata, na sua categoria de símbolos, associados à superstição.

A tipologia de pulseiras é comumente associada à sorte, estes objetos-talismãs possuem em si a dimensão de objeto energético que transmite boa sorte.

Para além disso, estes objetos em prata foram escolhidos pelas referências a Portugal, assim como pelo caráter eclético da cultura portuguesa – *Seleção Nacional* de futebol. Desta pulseira faziam parte vinte berloques: um manguito, um galo, uma chuteira, um dado, um buda, uma chupeta, uma estrela de David, entre outros elementos que compõem um repertório de objetos associados à sorte, à boa energia e a Portugal.

Iminência, 2004



Iminência, 2004

Bola de futebol Nike

21x21 cm

Participação no projeto de Pedro Valdez e Maria Lusitano *Seleção Nacional*, para a exposição *Em Jogo / On Side*, Centro de Artes Visuais, Coimbra

Iminência é uma instalação integrada no mesmo projeto que a peça *Quinto Império #1*, na exposição *Em Jogo / On Side*, no Centro de Artes Visuais de Coimbra. É um jogo de palavras-imagens onde a iminência remete para uma valorização social do futebol e onde Portugal significa laranja em árabe.

Iminência remete para um universo de valorização do futebol, onde os treinadores são chamados de “Mister” e onde os jogadores assumem uma prevalência social que outrora era apanágio de chefes de estado. O futebol assume um papel preponderante na cultura pós-moderna, que o coloca no mesmo patamar, quando não num patamar superior, ao da política, cultura e demais desportos. Os jogadores, maioritariamente de classes desfavorecidas e pouco dotados culturalmente, afirmam uma imagem de culto e determinam modas que se alicerçam num desejo de fama, da fama evocada por Andy Warhol. Os treinadores assumem o papel de chefes numa hierarquia hierática que mimetiza superficialmente jogos de poder e afirmação observáveis na história da política.

Esta dimensão de iminência contrasta com a designação da palavra Portugal que em árabe significa laranja. Assim dispus uma bola de futebol descascada como uma laranja, expondo a banalidade e a verdadeira dimensão do futebol, que é aquela que nós enquanto sociedade lhe atribuímos.

Esopo, 2004



Esopo, 2004

Esopo Íris, 2004

Papel (envelopes* colados sobre papel), aço inox.

Dimensões: 140x70x70 cm

*Envelopes de convites recebidos pela artista desde 1999, ano da formatura, até 2004

Esopo Unbasic Form Close, 2004

Papel (convites* colados sobre papel), aço inox.

Dimensões: 80x60x60 cm

*Convites da minha exposição na Galeria Filomena Soares, 2002

Esopo Tsuru, 2004

Papel (convites* colados sobre papel).

Dimensões: 85x48x16 cm *Convites recebidos pela artista desde 1999, ano da formatura, até 2004

Esopo Unbasic Form Open, 2004

Papel (convites* e envelopes colados sobre papel), aço inox.

Dimensões: 75x140x140 cm

Em *Esopo*, efetuei uma instalação de origamis de grandes dimensões, com papéis de convites. O título evoca o escritor grego.

As fábulas de Esopo perduraram na história. Estas imagens, associadas a uma moral, personificadas habitam o nosso imaginário quotidiano. A grandeza das fábulas de Esopo cristaliza-se na dimensão dos origamis, pequenas formas animais executadas com papel dobrado. A pequena forma do origami e a pequena forma da fábula atingem uma grande dimensão, o origami a nível material e a fábula de Esopo a nível simbólico, aludindo à dimensão cultural na História da sociedade ocidental.

O *Esopo Íris* foi executado com envelopes de convites de exposições que recebi entre 1999, ano da minha formatura, e 2004.

São elementos banais de um quotidiano ligado às artes, são elementos perdidos e destinados a um uso imediato e descartáveis no mesmo instante mas que neste caso foram reciclados e tornados uma obra de arte. Estes envelopes de convites são elementos que remetem para os artistas, aos quais as inaugurações se referiam, assim como os origami se referem a Esopo.

O *Esopo Unbasic Form Close* foi executado com convites para uma exposição minha, efetuando aqui uma autorreferência, ou seja, eu enquanto artista.

Image tanger, 2005



Image tanger, 2005

Fotografia impressa a jacto de tinta sobre papel fotográfico Epson

Dimensões: 75x110 cm

Image Tanger é uma macro-instalação composta por cinco instalações integradas, com as designações de *Haiti – Haiti #1, Haiti #2, Haiti #3, Haiti #4 e Haiti #5*. A palavra Haiti é o nome em árabe que designa um tipo de têxteis marroquinos com representações gráficas estilizadas de elementos arquitectónicos, usados para cobrir uma determinada porção de parede e/ou portas.

Esta instalação foi o resultado de uma residência artística que fiz na cidade de Tanger, em Marrocos, durante o verão de 2005 e foi possível ser realizada porque os artistas Sofia Aguiar e Tomás Colaço, profundos conhecedores da cidade, têm inúmeros contactos, o que possibilitou fazer a exposição numa das Villas mais bonitas de Tanger que é a Villa Leon l'Africain, pertencente a Richard S. Timewell e hoje na posse de Pierre Bergé. Na realidade, o papel destes dois artistas foi preponderante porque me permitiu participar numa vida social pautada pelo convívio com residentes ingleses e franceses que ali se instalaram, a par dos artesãos marroquinos com quem trabalhei.

A fotografia chave de *Image Tanger*, dois bonecos de nômadas montados em camelos, é uma menção à construção cultural que se constitui como a imagem intrínseca de Marrocos e de países do norte de África: cavaleiros nômadas montados em camelos com uma paisagem de deserto como cenário.

As relações com as outras culturas são sempre mediadas por imagens-tipo existentes no arquivo de imagens da nossa própria cultura. São essas imagens que criam a nossa relação com os outros e que medeiam as expectativas face ao outro; como a dicotomia entre a imagem romântica dos cavaleiros nômadas e a imagem de fundamentalistas.

Haiti, 2005



Haiti #1, 2005

Pano de sarja de algodão; seda

Dimensões: 325x150cm

Haiti #1 é um painel têxtil de sarja de algodão com formas geométricas fitomórficas estilizadas e importadas dos vazamentos da arquitetura e do repertório azulejar árabe. Do padrão estável com medidas coerentes, em que as formas são determinadas pelas linhas de delimitação, removi as formas vazadas da grelha que lhes atribuí as formas e desloquei-as da sua disposição estável e coerente, criando aproximações e afastamentos entre essas formas.

As formas e padrões dos Haiti são uma apropriação dos padrões estáveis e fixos da

linguagem azulejar. É uma apropriação estética decorativa arquitetônica em suporte rígido para um suporte maleável, mantendo a função de cobertura de paredes, numa economia de meios que caracteriza a região de Marrocos.

A minha visão resultou de uma apropriação de uma visão do outro, do que é salientado num olhar europeu do tecido cultural árabe. Neste caso a tradição decorativa de formas fitomórficas de cobertura parietal é algo que é salientado pelo olhar de um português, habituado a paredes revestidas a azulejo, que vão ao encontro deste seu léxico estético. A isto, acresce que a grelha de contornos que revela as formas é secundarizada pelo olhar, ou seja, não vemos as linhas mas antes as formas que essas linhas delimitam. Assim, tornei o vazado delimitado nas formas plenas, despojadas das linhas que as delimitam e lhes conferem uma rigidez arquitetónica, salientando as formas e o suporte de tecido.



Haiti #2, 2005

Pano de sarja de algodão; seda

Dimensões: 325x150 cm

Em *Haiti #2*, faço uso do mesmo processo de apropriação das formas vazadas como formas geométricas plenas, em tom de azul e sobre pano de sarja branco, desprovidas das relações diretas com elementos fitomórficos. Saliento a padronização, banal na cultura marroquina e na tradição azulejar, que alcança uma diferenciação, um estatuto de alteridade face à cultura europeia atual. No caso português, ainda se observam reminiscências nas ruas e interiores de casas. Este olhar para o padrão de uma dada cultura salienta a diferença que nos interpela e que lemos enquanto “exótica”.

Há um paradoxo civilizacional, na atual sociedade da globalização, onde o vernacular de uma cultura é lido como o “exotismo” de outra. Após séculos de história mundial, com processos de colonização e descolonização, o olhar para países que foram colónias e que possuem a marca de culturas europeias continua a ser um olhar sobre o outro.

A viagem interior pode ser uma imersão na cultura do outro, a imersão na alteridade, saindo das relações de diferença e de aproximação. Esta relação com a alteridade funciona como um confronto que se exerce sobre nós por nossa iniciativa.



Haiti #3, 2005

Pano de sarja de algodão; seda

Dimensões: 325x150 cm

Em *Haiti #3*, apresento um padrão mais comum, este desenho é frequentemente utilizado no chão, mas agora disposto na parede. Uma reversão de padrões arquitetônicos que é transferido do chão, da horizontalidade, para a parede.

É um padrão geométrico que se mantém estável, ainda que perdendo a rigidez arquitetônica, pela maleabilidade do suporte. Contudo as formas são mantidas estáveis na medida em que, nos padrões azulejares, as formas plenas perdem os seus contornos. Assim, transfiro para um suporte parietal o decorativismo do chão, numa subversão do sistema tradicional dos Haiti.

As formas geométricas têm sempre, nestes padrões azulejares, na cultura árabe, uma referência fitomórfica; ainda que por vezes geometrizada a um nível abstrato. No presente caso são olhares verticais, de cima para baixo sobre as plantas e a geometrização dessas formas.



Haiti #4 Natureza Morta, 2005

Pano de sarja de algodão; seda

90x900 cm

Vista da instalação no Salão Olímpico, Porto, 2005

Em *Haiti #4 Natureza Morta*, levo essa geometrização a uma abstração maior. Esta instalação é constituída por um pano horizontal estreito, invertendo a disposição dos Haiti tradicionais, retangulares e verticais. Criei uma faixa análoga às faixas de remate dos painéis azulejares com formas quadrangulares, que não se encontram nas formas gerais das plantas. Formas quadrangulares de múltiplas cores tendo cada forma uma forma quadrangular interior com uma cor dissonante. Formas quadrangulares e cores, e suas conjugações, que não se encontram na natureza e nos painéis azulejares e nos Haiti, são cores, padrões e apropriações ocidentais, europeias. A ida a um outro país, a uma outra cultura é aqui afirmada como um ato de apropriação, sempre numa relação com a cultura e suas determinações base em função das quais estamos formatados.



Haiti #5 Natureza Morta, 2005

Pano de seda

Dimensões: 192x510 cm

Vista da instalação na exposição Tomara que chova em Tomar em 2015

Em *Haiti #5 Natureza Morta*, explorei uma outra dimensão da apropriação europeia de um elemento da cultura árabe. *Haiti #5 Natureza Morta* é um pano em cetim dividido em sete retângulos verticais; cada espaço deste é composto por três blocos de cor homogêneos: laranja no topo, azul claro no meio e azul escuro na base. Que contrastam com a conjugação intrincada de formas fitomórficas geometrizadas, num padrão que caracteriza os Haiti tradicionais.

Este Haiti é sempre conjugado com a presença de uma mesa com um tabuleiro coberto com algum tipo de fruta, como exemplo laranjas ou toranjas.

Antes Morta que Burra, 2005-2015

Antes Morta que Burra, 2005-2015

36 orelhas de burro em feltro cinzento, cada orelha tem uma frase diferente bordada a vermelho, todas as frases são citações populares onde a palavra burro se torna no garante do sentido.



Dimensões de cada orelha: 45cm altura, diâmetro, 40cm diâmetro

Instalação: dimensões variáveis

Vista da instalação no Museu de Arte Popular em 2014

A instalação *Antes Morta que Burra* é uma investigação sobre os preconceitos e a sua inoculação em nós, enquanto seres sociais, e como persistências seculares se manifestam e perduram no século XXI.

O caso das associações negativas da figura do mamífero burro e as suas aplicações a outras associações negativas num regime de pré-conceitos sociais generalizadores.

A instalação é composta por um conjunto de trinta e seis orelhas de burro em feltro, com um interior em PVC. No aro estão bordadas expressões idiomáticas, ditados populares, envolvendo a persistência de preconceitos onde a figura do burro é a chave, sendo uma ex-

pressão diferente por cada peça.

No topo da sala é disposta uma grelha reticulada com fios de nylon, de onde são penduradas as peças a diferentes altura. Desde a altura da cabeça de um adulto até à altura da cabeça de uma criança, permitindo que todos possam ver/ler as frases bordadas e dispor as peça na sua cabeça. Nas paredes estão coladas, a 1,50cm do solo, frases em vinil de corte vermelho, com expressões idiomáticas em outras línguas (francês, italiano, espanhol, polaco, norueguês e sueco) onde o burro aparece para conjugar um mesmo imaginário de diminuição tanto do animal mas mais ainda do ser humano.

É uma instalação interativa, que solicita a participação de quem a visita no espaço da exposição: ler, ver, tocar e colocar no seu corpo as orelhas de burro.

Vedute, 2005



Vedute, 2005

Vedute #1, 2005

Tapete entrançado com duas mangueiras em linho de bombeiro.

150x150 cm

Vedute #2, 2005

Mesa e dois bancos ferro macio pintado e contraplacado marítimo, (Mesa: 70x198x70cm | Bancos: 45x198x45cm)

Vedute #3, 2005

4 candeeiros em ferro macio com luz de mercúrio e contrapesos na base (170x35 cm cada).

Vedute #4, 2005

Expositor em madeira com placas de plexiglas de cor.

80x50x32 cm

Dimensões da instalação variáveis

Vista da instalação na sala de mestrados em Évora, 2005

Vedute é uma instalação composta por quatro peças. A instalação assenta na reinterpretação da multiplicidade cultural do quotidiano da Praça Jemaa el-Fnaa, Marraquexe. Esta praça central é um cadinho da cultura popular de Marraquexe, uma fusão de múltiplos acontecimentos e pessoas, que vão desde artistas com macacos e serpentes, comida de rua, tendas de venda de produtos, gentes variadas de Marrocos e estrangeiros de todas as partes do Mundo.

Vedute #1 é constituída por duas mangueiras de bombeiro em linho, com anilhas e bocal em cobre, formando um tapete. Este tapete cujo entrançado é efetuado com mangueiras de emergência para apagar incêndios evoca a redescoberta dos objetos e uma nova utilização enquanto material para outros objetos. As mangueiras deixam de ser mangueiras para se tornarem num material primário, não num objeto *per se*, de um outro objeto: um tapete.

Vedute #2 é uma peça constituída por uma mesa e dois bancos corridos de armação em metal e tampo em madeira, onde os bordos da mesa e do banco, em metal sobressaem ligeiramente do topo, criando desconforto.

A mesa de refeições e a refeição propiciam um confronto. Esse confronto é quebrado pelo estabelecimento de características perturbadoras que despertam a mente para um estado de alerta e constante negociação com o objeto, nas posições corporais. Assim, instaura-se, pelo desconforto dos bancos e da mesa, um estado de alerta e negociação: a negociação do corpo com o objeto e a negociação com terceiros.

Vedute #3 é uma peça que recupera uma ideia de iluminação usada na praça Jemaa el-Fnaa para um contexto de interior. São dois candeeiros constituídos por varão helicoidal encontrados comumente nos estaleiros da construção civil. São peças de uma iluminação em bruto, com a lâmpada e o cabo elétrico à vista. Têm como contrapeso em cada candeeiro um saco com areia.

Vedute #4 é uma peça que tem como elemento primário um expositor de menu de restaurante para apresentar os pratos do dia na rua. Nela, ao invés dos menus, dispus placas de cor, em plexiglass. São os elementos básicos determinantes, das letras dos menus mas também das formas de primeiro plano e do mundo em que vivemos. É a cor que dá materialidade às formas, que determina o ambiente, que determina o espaço e a nossa disposição nesse espaço, disposição material e psicológica.

A intrincada dinâmica social de uma praça central de uma cidade, num contexto cultural onde existe uma praça central fervilhante de vida, que congrega e chama a si a cidade e os arredores, é uma representação de uma cultura, é uma miniaturização do real, é um catálogo de uma cidade na sua esfera socioeconómica. Os objetos congregam em si a aura desse espaço, no seu ato de recontextualização referencial, assim como a dinâmica socioeconómica na sua execução. A execução dos objetos nas instalações integradas evoca esta catalogação da vida socioeconómica de Marraquexe, presente na praça. É um regime de reutilização, de desperdício mínimo, onde dados objetos de uso quotidiano, na sua mais diversa hierarquia de valores – estéticos ou funcionais – são constituídos por materiais diversos já utilizados ou fragmentos de objetos ou objetos que vêm a sua esperança de vida prolongada por uma sociedade que se rege por valores diferentes do consumismo materialista Ocidental Pós-Moderno. A este aspeto acresce a variação cultural marroquina e de Marraquexe, que difere em grau do mesmo regime cultural presente nos países do Norte de África e Médio Oriente.

A reutilização para a concretização de novos objetos, a catalogação do real in praxis e

a desconstrução das dinâmicas socioeconómicas são três dos fatores fundamentais da minha obra, que se congregam nesta instalação *Vedute*.

A viagem a Marrocos é assim uma viagem transformadora, uma viagem de vida e, como toda a experiência de vida, de extrema importância no desenvolvimento pessoal e profissional.

É na descoberta do quotidiano que se percebem as determinações da identidade coletiva de um povo; um quotidiano que se expressa por uma economia e uma estética baseadas nos recursos disponíveis. Exemplo disto é a existência de uma tradição azulejar forte e onnipresente no quotidiano como resposta à escassez de madeira.

A conferência dos pássaros, 2006



A conferência dos pássaros, 2006

3 pássaros em tecido de veludo bordeaux e dracalon; 5 figuras humanas em terracota; fio de nylon

A instalação *A conferência dos pássaros* é uma instalação que gravita em torno do simbolismo e da narrativa enquanto exercício de organização do quotidiano. Elaborada para a exposição *Narrativas*, na Galeria 7, em Coimbra, com curadoria de Ana Luísa Barão, em 2006.

É constituída por três pássaros realizados com tecido de veludo bordeaux e dracalon, suspensos do teto, sobre cinco figuras humanas em terracota. A suspensão dos pássaros cria uma enigmática experiência, enquanto suspensão do eu, do subconsciente que paira sobre as nossas decisões e vivências quotidianas, que é necessário descobrir.

A fragmentação de eventos quotidianos é sempre disposta numa narrativa da nossa vida e esse exercício inconsciente é transposto para o que vemos, procuramos sempre dar um significado no contexto de uma narrativa.

Nesta instalação, a narrativa pessoal, enquanto demanda de um significado para a vida, foi recolhida de um poema sufi do século XII, de Farid Ud-Din Attar, intitulado: *A conferência dos pássaros*.

“Abriram-lhes a porta. Abriram-lhes ainda cem cortinas. A mais viva luz brilhou.
Contemplaram finalmente o Simorg, e viram que o Simorg era eles mesmos –
– e que eles mesmos eram o Simorg.
Quando eles olhavam o Simorg, eles viam que era bem o Simorg.
E se eles retornavam o olhar sobre si mesmos,
eles viam que eles próprios eram o Simorg.
Eles não formavam na realidade senão um único ser.
Nunca ninguém no mundo tinha ouvido nada semelhante.
Os pássaros imobilizaram-se lentamente na presença do Simorg –
– deles próprios.
Sem compreenderem nada, eles questionaram o Simorg,
não se serviram da língua.
Perguntaram-lhe qual era o grande segredo.
Então o Simorg disse-lhes, sem ter utilizado tão pouco a língua:
“o sol da minha majestade é um espelho.
Aquele que se vê nesse espelho, aí vê a sua alma e o seu corpo.
Vê-se nele por inteiro. Fossem vocês trinta ou quarenta,
vocês veriam trinta ou quarenta pássaros nesse espelho”.
Então os pássaros perderam-se para sempre no Simorg.
A sombra confundiu-se com o sol, e pronto.
O caminho fica aberto, mas já não há nem guia, nem caminhante.”

O espelho revela-se como fator que desbloqueia a descoberta do eu, que Jacques Lacan⁴⁷ apresenta como a fase do espelho enquanto momento em que a criança deixa de se referir a si como outrem, como ele, como o bebê, e passa a referir-se a si na primeira pessoa, reunifica-se. Contudo, evidência das evidências, o espelho é um objeto, como os objetos que nos rodeiam sem que prestemos atenção, como os objetos que utilizo nas minhas instalações saturando a sua presença nas operações de construção da obra de arte.

Este relato da viagem para desbloquear ou construir uma narrativa que dê sentido à vida encontramos-la na história da literatura, inclusive do século XX, com Paul Bowles, Jack Kerouac, Karen Blixen, Anne Marie Schwarzenbach, Isabell Eberhardt ou Bruce Chatwin. A viagem como estrutura da narrativa para a descoberta de si.

A experiência da vida e a expressão artística, mais do que a representação enquanto dispositivo, não necessitam de uma linguagem fixa com significados pré-estabelecidos e de significado único.

O que os personagens da estória do poema sufi “A conferência dos pássaros” buscavam era na realidade o eu, a viagem para encontrar Simorg era na realidade uma viagem para se encontrarem a si mesmos.

A narrativa da viagem é uma narrativa da experiência vivida, não da linguagem, que se

47 LACAN, Jacques. *Écrits*. W.W. Londres: Norton & Company, 2002. P. 54.

congrega numa expressão de si, numa redescoberta do eu com todas as transformações operadas pela consciência de si.

Quem tem telhados de vidro não atira pedras, 2006



Quem tem telhados de vidro não atira pedras, 2006

42 pedras em entretela de sisal verde, cinzento claro e cinzento escuro; esferovite.

Vista do site-specific Plataforma Revolver, Lisboa, 2006

A instalação *Quem tem telhados de vidro não atira pedras* foi concebida como um site-specific para uma exposição na Plataforma Revólver, sob a curadoria de Filipa Oliveira.

A ideia de aparência e julgamento fundado em preconceitos é um fator determinante nesta instalação.

A instalação é composta por um conjunto de elementos com forma e aparência de pedras, compostos por esferovite e entretela de sisal verde, cinzenta e branco e que são bastante leves, não obstante a aparência de peso que a associação às formas, cores e texturas das pedras lhe conferem.

Foram colocados sobre uma estrutura horizontal de vidro, destinada a deixar passar a luz para o vão de escada do espaço imobiliário onde se encontra instalada a Plataforma Revolver. A estrutura horizontal de vidro é uma estrutura frágil, não destinada a suportar peso, criando uma perturbação no jogo de aparências entre o pesado e o débil.

Contudo, tal é um jogo de aparências, de apresentação onde todos são frágeis. O título

Quem tem telhados de vidro não atira pedras, evoca essa determinação de as aparências serem frágeis, de o outro ser feito de aparências mas também nós próprios.

Criando um jogo social determinado pelos protocolos que nos são estabelecidos pela educação e pelo ser em sociedade, estabelece-se um jogo entre privado e público. Associando a isso a conotação negativa da expressão, indicadora de situações onde se coloca em causa os outros, atirando-lhe pedras simbólicas às suas fragilidades, a determinação do respeito é um fator fundamental na essência desta obra, num jogo de imagens, expectativas e formatação social como instrumentos e medium da instalação.

“*Etant donnés: 1. la chute d’eau 2. le gaz d’éclairage*”, 2007



“Etant donnés: 1. la chute d’eau 2. le gaz d’éclairage”, 2007

Mixed Media

Dimensões variáveis

Etant Donnés: 1. La chute d’eau 2. Le gaz d’éclairage é uma fotografia que foi criada para o projeto *Voyeur Project View*, de Rodrigo Vilhena.

Esta fotografia está destinada a ser observada por um orifício, num processo ótico idêntico à instalação de Marcel Duchamp, que dá o mote à indagação sobre a história da arte e a sua receção pela cultura vigente.

Etant donnés: 1. la chute d’eau 2. le gaz d’éclairage, 1946-66, trabalho póstumo de Duchamp, apresenta ao espetador um possível crime passionai. Através de dois orifícios numa porta de madeira, o espetador intrigado vê uma construção tridimensional, como um diorama.

A sensação é de estarmos a observar um animal no seu ambiente natural. Este animal é o corpo de uma mulher nua, aparentemente parece ter sido assassinada. Este “ninguém” encontra-se sobre galhos secos, não se vê a sua cara mas observa-se a sua vagina que parece ter sido rasgada, violada.

“Ninguém” segura uma lâmpada incandescente de gás, remetendo-nos para a estátua da liberdade e o seu fecho de luz. Ao fundo observamos uma paisagem de uma floresta entre o terreno montanhoso. Um curso de água atravessa este espectáculo mórbido.”⁴⁸

Mas o que se vê agora nesta imagem não é um corpo de mulher, essa visão foi alterada e substituída por uma imagem de uma cadela. Neste caso concreto da minha bulldog Baba.

É um jogo de símbolos culturais e a sua coordenação que ocorre fora dos protocolos estabelecidos como normais ao qual se associam os elementos formais entre fotografia, dispositivos óticos, colagem e instalação que, num campo expandido da arte, ainda por ser entendido e apropriado pela cultura vigente, cria provocações dependentes do entendimento e da experiência de vida de cada observador.

Concretizo uma imagem de subversão que provoca e convoca a inteligência emocional e racional.

É o entendimento da arte, a sua receção, a sua legitimação, a sua essência e forma que estão em jogo, o que é arte, como se elabora e subvertem protocolos e regras, como se opera a concretização da obra de arte no simbólico, na narrativa, na forma e na receção.

48 “A arte da colagem e da fotomontagem sempre recorreram à apropriação. (...) Ana Pérez-Quiroga opera uma substituição, a do corpo da mulher por um corpo de uma cadela. (...) A palavra cadela resume em si uma série de conotações negativas e a sua substituição é central para a leitura da obra.” In VILHENA, Rodrigo. *Étant donnés: 1. la chute d'eau 2. le gaz d'éclairage*. Texto da exposição. Lisboa, 2006.

Endless Plinth, 2007



Endless plinth, 2007

5 plintos empilhados em mdf lacados a tinta acrílica (vermelho, azul, verde, laranja, violeta)

Vista da instalação na XV Bienal de Vila Nova de Cerveira, 2009

Endless Plinth é uma instalação integrada num processo de descoberta, do espaço e da experiência do espaço arquitetónico e relevância dos plintos na percepção dos mesmos.

É uma instalação constituída por cinco plintos sobredimensionados face aos objetos que evocam mas também face ao projeto inicial. *Endless Plinth*, na sua característica de sobredimensionamento.

A dimensão projetada dos elementos que constituem o espaço arquitetónico que nos rodeia tem um papel crucial na nossa percepção desse mesmo espaço. A dimensão e a relação estabelecida pela dimensão dos diferentes elementos são elementos protocolares que nos formatam a percepção do espaço. A dimensão dos diferentes elementos e sua articulação correta como agenciador da percepção dos objetos enquanto um todo é uma construção cultural.

Contudo há um outro fator relevante para este aspeto: o acaso. As medidas das formas executadas estavam erradas, conferindo assim uma dimensão de cada peça superior à prevista, que estaria em conformidade com a dimensão espectável para tais objetos. Assim o acaso apresenta-nos a questão do expectável em função do contexto, a ideia de que sendo uma obra de arte contemporânea, o expectável seria um aumento da dimensão, como ocorre em alguns trabalhos de, entre outros, Jeff Koons, Roy Lichtenstein e Claes Oldenburg, estabelecendo uma diretriz de expectativas relativamente a obras de arte que recorrem a objetos ou imagens: o sobredimensionamento.

O acaso que o artista apropria durante a operação de concretização da obra de arte pode tomar os constrangimentos em instrumentos de desenvolvimento da própria obra.

Pronúncia / Accent, 2007



Pronúncia / Accent, 2007.

Vista da instalação na exposição *Where Are You From? Contemporary Art from Portugal*
Falconer Gallery, Grinnell, USA

Pronúncia / Accent é uma instalação composta por diversos objetos simbólicos que pretendem transmitir um ambiente doméstico que remeta para noções de portugalidade.

É uma instalação constituída por três paredes e um pavimento que fica levantado do solo 50cm e vinte objetos, criando um ambiente de sala de estar.

Os vinte objetos presentes são indicativos tanto da cultura africana como da cultura portuguesa. Alguns destes objetos pertenceram à minha família e outros foram por mim encontrados nas ruas de Lisboa.

O conjunto de objetos encontrados revela o tecido sociocultural português na sua diversidade e heterogeneidade, cujas várias comunidades, com os seus distintos gostos culturais, descartam diferentes tipos de objetos. Este aspeto é observável nomeadamente na cidade de Lisboa, devedora do fenómeno emigratório e colonial. Esta reunião de objetos remete para a identidade coletiva do corpo social que a cidade de Lisboa comporta, i.e., as relações que estabelece com diferentes culturas numa dinâmica de interação coletiva de cidade.

Neste caso a história colonial não é tratada negativa ou positivamente mas como um dado identitário. Assim, encontramos objetos africanos ou de natureza estética africana, a par de objetos do norte de Portugal, com as suas formas e decorações regionais próprias, a parte de outros que são provenientes do sul, tal como o tapete de Arraiolos e outros objetos que possuem na sua contextualização uma forte marca cultural.

Deste pressuposto coletivo transponho para o pressuposto individual como artista, através da recolha e organização de um sistema de ligações entre objetos, materiais e cores, e estabeleço uma unidade. Que consigo criar a partir das paredes desta instalação, resultantes da separação das partes que compõem os três caixotes que servem a transportar. Esta noção de transporte é também uma das determinantes da maioria das minhas peças, e que neste caso reforça a ideia que tenho do ser portuguesa, num estar em permanente diáspora.

Pronúncia / Accent é também sobre a catalogação e sobre o meu fascínio pela mesma. A catalogação coloca em evidência os objetos que nos rodeiam e com os quais vivemos.

Os objetos são apropriados de uma dada forma por cada pessoa: cada um intervém neles e essa intervenção é definida na catalogação. Ao mesmo tempo, cada pessoa é revelada na escolha dos objetos e é determinada pelo uso dos mesmos, numa dialética entre quem produz os objetos e os protocolos de uso dos objetos.

Esta instalação contém uma peça de som que descreve todos os objetos; temos como dois exemplos disso:

Caixas de inventário P-00/20-07-APQ:

P-01/20-07-APQ

Peça: Tapete de Arraiolos.

Autoria: Anónimos.

Data: Cerca 1940.

Material: Lã.

Dimensões: 240x365 cm.

Descrição: Tapete feito através de técnica de bordado, típico da região alentejana de Arraiolos.

Origem: Arraiolos, Portugal.

Encontrado: Casa de campo, Sezures-Beira Alta, Portugal.

P-02/20-07-APQ

Peça: 4 Puffs em pele de zebra.

Autoria: Anónimos.

Data: Cerca 1950.

Material: Pele de zebra.

Dimensões: 2 - 35x35x60 cm, 2 - Ø 30x35 cm.

Descrição: Assentos forrados em pele de zebra.

Origem: Angola, ex-colónia portuguesa.

Encontrado: Lixo, Lisboa, Portugal.

P-03/20-07-APQ

Piece: Round table.

Author: Anonymous.

Date: Cerca 2000.

Material: Pine wood.

Dimensions: 75xØ60 cm.

Description: Round wooden table, typical from the north region of the country. They are used to warm up people's feet, by installing a brazier and covered entirely by a woven, covering people's legs and keeping the heat.

Source: Amarante, Minho, Portugal.

Found: (In a) Country House; Sezures-Beira Alta, Portugal.

Acanthus Mollis L. sp. Pl. 639 (1753), 2007



Acanthus Mollis L. sp. Pl. 639 (1753), 2007
Grafite sobre papel e peças de bilros em madeira.
Dimensões: 79x62 cm

O desenho é uma prática que faz parte do meu processo de trabalho enquanto fermenta que me ajuda a pensar. São pequenos desenhos feitos no diário gráfico ou no bloco/agenda TODO, anotações, esquemas mentais, doodles. Não tenho uma grande produção de desenho enquanto objeto autónomo, mas tenho pequenas séries de desenhos que combino com outros elementos e que se transformam em objetos tridimensionais.

Este desenho em particular faz parte de uma série sobre plantas utilizadas na construção de uma gramática arquitetónica/decorativa, concretamente a folha de acanto, difundida nas colunas coríntias no século IV a.C. e que se vulgarizou por todo o mundo ocidental.

No caso deste desenho, *Acanthus Mollis L. sp. Pl. 639 (1753)* – indicação que consta do livro *Species Plantarum*, editado em 1753 por Carl Linnaeus (1707-1778), botânico sueco, que criou um novo sistema para a classificação das plantas e animais – o que me interessa, além de desenhar a folha de acanto de uma forma que se assemelhe ao desenho científico, é a possibilidade, que as linhas que constroem o desenho têm, de permitir que fios negros de algodão saiam delas e suportem peças de bilros em madeira, numa alusão à construção da renda de bilros. Por outro lado, e por este desenho estar associado a um evento que conjugava cem artistas, senti, de imediato, a necessidade de dominar o processo, que consistia na passagem de um mesmo lápis aos artistas, com o qual eles desenhavam.

“Logo que recebi o lápis e o livro de assinaturas que a ele está associado, achei que tinha que controlar

o processo. Subverter, manipular e por fim roubar o livro e o lápis. Com esta determinação, escolhi logo todos os artistas que deveriam participar no projeto.”⁴⁹

Com esta atitude, convoquei cinco artistas que considerava cruciais no panorama português: não queria deixar que o acaso os fosse chamar. Sempre pensei que, se tiver hipótese, é melhor ser eu a dominar o destino.

Vrais objet trouvé, ou uma reflexão sobre as emoções, 2008



Vrais objet trouvé, ou uma reflexão sobre as emoções, 2007-2008

S/Camisas, 2007

Seda, feltro de lã; frase bordado a cinzento

Dimensões: 40x129 cm

Bordada a seguinte frase: “Encontrei um saco de plástico, que tinha lá dentro lençóis, fronhas, panos de cozinha, guardanapos, cortinas e um saco de plástico transparente que continha estas duas camisas dobradas. Rua dos Sapateiros, à porta do n.º 165, cerca das 10 e 30 da noite, em Lisboa”.

A instalação *Vrais objet trouvé, ou uma reflexão sobre as emoções* é composta por 10 objetos encontrados em diversos locais de Lisboa. Colocados sobre feltro de lã, com texto bordado e emoldurados em madeira de faia com vidro.

É constituída por uma ação de recolha de objetos encontrados ao acaso e que transformo em objeto artístico, partilhando a ideia de Yourcenar: “tenho um respeito muito grande pelo acaso. Acredito nessa aceitação dos objetos dados, e da vida dada, que é preciso aceitar como nos vêm.”⁵⁰ A sua transformação para o contexto artístico é feita através de um procedimento de catalogação e disposição expositiva dos mesmos, salientando a dimensão estética do objeto.

Há uma metodologia própria, numa variação à metodologia das instalações do Breviário, que implica um conjunto de protocolos que organizam os diversos passos.

49 PÉREZ-QUIROGA, Ana. *Um século, Dez lápis, Cem desenhos – Viarco Express*. Lisboa: Edição Museu da Presidência da República. 2009. P. 64

50 YOURCENAR, Marguerite, *De olhos abertos, Conversas com Matthieu Galey*. Porto: Distri Editora, 1984. P. 97.

A apropriação dos objetos encontrados em espaços públicos impõe que sejam devidamente catalogados, a título individual e de modo autónomo. Estes objetos tornam-se parte de um conjunto através do estabelecimento de uma relação primária referente ao primeiro protocolo da metodologia: serem objetos encontrados após o seu uso e respetivo descartar.

A apropriação de objetos banais e sua recontextualização, através do ato performativo, revela-nos a questão da validade de um objeto na prática artística e produz uma inflexão na forma como nos confrontamos com o objeto artístico, questionando-nos sobre o nosso lugar em presença deste e a sua potencialidade enquanto repositório da memória, enquanto *Vrais objets trouvés*.

Contudo é necessário referir que, se os protocolos servem para orientar formalmente a concretização do conceito e o dispositivo de apresentação serve para concretizar formalmente o conceito, a obra é mais do que os seus protocolos e do que o dispositivo: estes são elementos formais de execução técnica e sua organização.

O fator artístico é, antes de mais, o conceito. Nele reside a criação artística de uma arte conceptualmente determinada, sendo no autor do conceito e não no executante técnico que reside a dimensão artística.

No caso presente a execução da performance é concretizada por mim, porque o processo de escolha dos objetos possui uma dimensão artística de natureza intuitiva, em função da adequação do objeto ao conceito, que não pode ser determinada por protocolos.

“O carácter performativo inculcado nos procedimentos acionados através do seu trabalho de pesquisa, indiciam uma consciência do espaço público como uma extensão natural do seu atelier, que permite encontrar o mundo disponível para ser dissecado pelo seu olhar. O seu procedimento denota uma predisposição relacional que recupera, nestas obras, marcas de identidade e uma correspondente alteridade emocional, que não é secundarizada pela deslocação dos objetos do seu lugar de origem.”⁵¹

É uma escolha subjetiva de natureza estética e em função da categoria do acaso mas que se desenvolve numa estrutura móvel.

Neste processo de catalogação e musealização todos os elementos que compõem a exposição (molduras, vitrines, e caixas) integram o meu trabalho conceptual.

“O título é o primeiro passo ao encontro dessa ambiguidade, que aparentemente nos divide, entre o estatuto dos objetos encontrados e uma proposta de reflexão sobre os estados emocionais. De um lado temos o mundo das coisas tangíveis, físicas, e do outro (talvez mesmo a seu lado) o universo das afeções humanas, subjetivas e cuja visibilidade depende das características identitárias de cada indivíduo. A tristeza, a vergonha, a aversão, a ira, o medo, o prazer, o amor ou a surpresa, são zonas de conflito e de tensão interior que emergem como formas de expressão psicossociais.”⁵²

51 SILVÉRIO, João. “Vrais!” in *Vrais objet trouvé, ou uma reflexão sobre as emoções*. Ponte de Sôr: Câmara Municipal de Ponte de Sôr. 2008.

52 Idem *ibidem*.

É a relação que se estabelece com os objetos como chaves de memória e de imaginação que é colocada em prática; é uma porta para o universo das emoções que domina os nossos processos de vivência, de pensar, de escolher, de amar, de desejo e aversão. Nós somos em relação aos objetos e aos outros; a nossa relação com o outro é mediada pelos objetos, pela roupa, pelos livros, pelos balcões das pastelarias num domínio prático mas também emocional, a leitura que fazemos dos outros e da vida encontra-se sempre mediada pela nossa relação emocional; com os objetos, onde assenta a nossa razão, nesse repositório de informação emocional determinada pelo juízo de gosto.

Os protocolos são instrumentos da razão para organizarmos conscientemente essas relações casuísticas que ocorrem nos eventos que compõem a vida. São pontos de apoio para cartografarmos a nossa passagem, onde ocorre uma catalogação dos objetos que nos rodearam nessa passagem, caso de edifícios, roupas, automóveis ou um “Véu, também este encontrado numa igreja de Lisboa, virá a pertencer à categoria dos demais objetos e foi recolhido segundo o mesmo procedimento metodológico.”⁵³

Este projeto, que se concretiza numa instalação, tem por base a análise dos protocolos que nos assistem, na medida em que, não obstante o carácter casuístico das associações que executamos no nosso subconsciente, há sempre um “padrão de respostas particulares”⁵⁴ que se organiza de modo orgânico em relação ao mundo, aos nossos afetos, determinando emoções, que são determinações da identidade individual de cada um.

Cada objeto é percecionado de modo diferente consoante as relações estabelecidas ao longo da vida de cada pessoa que o percebe, consoante as associações a boas ou más experiências, a uma vivência positiva ou negativa, a um momento traumático ou agradável, e que tipo de momento, familiar ou profissional, público ou privado. As associações são múltiplas, como múltiplos são aqueles que se confrontam com o objeto deslocado do magma homo estático da banalidade do quotidiano reivindicando e saturando a sua presença e por isso uma relação possível com um dado momento na vida de que os observa no contexto da instalação em função da sua experiência de vida.

Assim, a nossa relação com os objetos participa de uma efemeridade com a nossa própria vida, dependente do percurso desta.

53 SILVÉRIO, João. 2008.

54 TRICHET, Yohan. *L'entrée dans la psychose: apparition ou déclenchement?: La clinique de l'entrée dans la psychose, ses mécanismes, ses thérapeutiques et ses auto-traitements dans le champ de la psychopathologie*. Rennes: Université Européenne de Bretagne, 2010. P. 131.

“Nada como a obra de arte demonstra com tamanha clareza e pureza a simples durabilidade deste mundo de coisas; nada revela de forma tão espetacular que este mundo feito de coisas é o lar não-mortal de seres mortais.”⁵⁵

O que está em jogo são as nossas emoções e o modo como elas determinam a nossa vida, estruturam as nossas escolhas, a tomada de decisão e o modo de ver e estar.

Chinoiserie, 2009



Chinoiserie, 2009.

Aprés [Publius Vergilius Maro (70-19 a.C), Dante Alighieri (1265-1321), 西遊記 (Wu Cheng'en) (ca.1500–1582), Santa Teresa de Jesús (1515 -1582), Luís Vaz de Camões (ca. 1524-1580), Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616), Athanasius Kircher (1601/2-1680), François-Marie Arouet Voltaire (1694-1778), Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832)], 2009

Dimensões variáveis: cada 520x35 cm, palmilhas s/faixas de algodão c/texto impresso

Chinoiserie é uma macro-instalação composta por peças e uma instalação: *Aprés, Made in Xangai, Made in Xangai performance, APQ Trunks & Bags Africa America Asia Europa Oceania #1, Forever e People's Square*.

O olhar o outro na perspectiva ocidental não é uma estética relacional de atravessamento sobre a cultura - para recorrer ao termo cunhado por Bourriaud - de uma homogeneização de discursos sobre a China. É, neste caso, uma procura e indagação sobre as diferenças existentes na cultura regional chinesa sob a homogeneidade da globalização.

Na estética relacional são as condições de contexto social de homogeneidade da globa-

55 ARENDT, Hanna. *A Condição Humana*. Lisboa: Relógio D'Água, 2001. P. 208.

lização que determinam a obra de arte e não o artista como o centro criador da obra, ou seja, o exterior à obra, o social, é o responsável criador – sendo o artista o mero técnico.

As “obras de arte de estética relacional procuram estabelecer encontros intersubjetivos (sejam literais ou potenciais) em que o significado é elaborado coletivamente”⁵⁶ ao invés do espaço privado de consumismo individual.

“Ao invés de uma obra de arte discreta, portátil, autónoma que transcende o seu contexto, a arte relacional é inteiramente detida pelas contingências do seu ambiente e audiência. Uma audiência entendida como uma comunidade”⁵⁷, com uma única mentalidade, estável e homogênea, ao invés de um conjunto de indivíduos independentes, enquanto pessoas, que se diferenciam dos protocolos sociais, com determinações diferentes na sua relação com o Mundo e com a obra de arte.

Em *Chinoiserie* há uma perspectiva individual sobre experiências, artísticas e pessoais, que são desenvolvidas no trabalho e estruturam esse trabalho. As minhas experiências individuais e a minha forma de estar pretendem provocar uma resposta por parte de cada indivíduo que percebe a minha obra, porque terá diferentes experiências e modos de estar. Os protocolos são instrumentos formais de organizar o modo como somos em sociedade, mas não nos reduzimos a eles.

APQ Trunks & Bags Africa America Asia Europa Oceania #1, 2009



APQ Trunks & Bags Africa America Asia Europa Oceania #1, 2009
147x240x60cm, pvc c/letras aplicadas em pvc, tubos em pvc

Em *APQ Trunks & Bags Africa America Asia Europa Oceania #1* observo o uso de práticas edificadas em países Africanos e do Médio e Extremo Oriente de transporte de mercadorias,

56 BOURRIAUD, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Dijon: Le presses du réel, 2002. P. 18.

57 BISHOP, Claire. “Antagonism and Relational Aesthetics” in *October Magazine* nº 110. Cambridge: MIT Press, 2004. P. 54.

recorrendo a sacos de PVC chineses, improvisando com materiais do cotidiano, em conformidade com cada indivíduo, para embalagem de bens para expedição. Mas algo colide com os protocolos de embalagem para expedição de países Europeus ou Norte-Americanos com convenções de embalagem específicas e pós-industriais.

No primeiro caso, estes materiais de aproveitamento revelam um dado cultural de uma comunidade, onde a variação individual é uma constante, face a um imprevisto que se diferencia dos protocolos de homogeneização individual dos países ocidentais. Algo que é um fator preponderante no uso de objetos encontrados após uma apropriação individual de alguém que desconheço, que conformam um objeto estandardizado a um objeto diferenciado pelo uso, pelas modificações conscientes ou inconscientes de quem foi proprietário desse objeto.

A procura do indivíduo na sociedade da estética relacional é dupla: tanto o artista como o indivíduo social são eliminados e tornados componentes de uma unidade identitária, indistintos no seu pensamento e atuação, submetidos aos protocolos da unidade da comunidade.

Made in Shanghai #1, 2008



Made in Shanghai #1, 2008

150x100cm, stencil c/tinta spray s/papel fabriano 230gr, assinado e datado

Made in Shanghai é composto por cinco pinturas a spray em cinco cores diferentes, uma para cada peça, sobre papel, recorrendo ao stencil, para marcar os processos de comunicação entre culturas – ocidental e oriental – concretamente a chinesa.

O papel de suporte de cada pintura tem a dimensão de 150 x 100 cm, o fundo é pintado em *Shanghai #1* de azul claro, em *Shanghai #2* de vermelho, em *Shanghai #3* de laranja, em *Shanghai #4* de verde, em *Shanghai #5* de vermelho escuro, em *Shanghai #6* de roxo. Em cada um destes suportes encontram-se três retângulos brancos com letras pintadas, resultados de

pinturas com stencil, sendo a designação com caracteres em mandarim de: (em tradução para português) *Artista Portuguesa*, *Artista Português* e *Arte Portuguesa*. Cada um destes retângulos contém ainda o número de telefone que eu usava em Xangai.

Made in Shangai é uma instalação e performance que decorre de uma relação bilateral com a cultura chinesa e as dificuldades de entendimento decorrentes dos pressupostos de ambas as culturas, a minha e a chinesa.

Os caracteres chineses e o número são uma apropriação formal de uma prática observada em Xangai, onde nos edifícios habitacionais se encontram sobre as paredes junto as portas ou nos degraus das escadas, anúncios de indivíduos que publicitam os seus serviços (como canalizador, electricista, etc.) com os respetivos números de telefone para contacto.

A dinâmica económico-social que este dispositivo de comunicação apresenta conduziu a que eu procurasse explorá-lo como modo de integração bilateral, i.e., integrar elementos dessa cultura, nomeadamente as dinâmicas económico-sociais de comunicação, presentes no corpus do meu trabalho, recorrendo a modelos de comunicação publicitária ocidentais e chineses e à minha integração na cultura chinesa.

O modelo de comunicação publicitário chinês, à época, era efetuado de modo simples e individual, embora obedecendo a critérios de uniformização, onde a imagem e os diversos protocolos e características do modelo de divulgação ocidental estão ausentes, nomeadamente a sedução e a imagem.

A ausência da imagem é um fator relevante, uma iconoclastia, que é invertida ao transformar o dispositivo de comunicação numa imagem, sobrepondo a imagem ao dispositivo prático.

A relação com a cultura chinesa envolveu igualmente a linguagem e a dimensão de conceitos culturais com a designação que escolhi para me apresentar com a ocupação profissional de: *Artista Portuguesa*.

Para este efeito pedi que me traduzissem para mandarim a designação: *Artista Portuguesa*, mas a tradução efetuada foi: *Arte Portuguesa*. Depois de me aperceber do significado dos caracteres escritos solicitei novamente uma tradução que contudo foi agora traduzida para: *Artista Português*. Após procurar esclarecer estas traduções fui informada de que as profissões na China não contemplavam o género feminino, eram sempre masculinas.

Este trabalho foi propiciado pela atribuição de uma bolsa da Fundação Oriente que me permitiu ter estado em Xangai durante três meses, de Junho a Agosto de 2008. Para o reconhecimento da validade do projeto a Fundação Oriente obrigava a ter um tutor no local. Escolhi como tutor Simon Kirby, à época responsável pelo British Council. Quando comecei este projeto, Simon estava de férias e só quando voltou me informou de que era possível escrever *Artista Portuguesa* através da inclusão do carácter feminino, tal como em inglês é possível introduzir a palavra *female*. Desta forma, em *Made in Shangai #1*, encontram-se três retângulos com o mesmo número de telefone e as três variações da tradução, no topo *Artista Portuguesa*,

de permeio Artista Português e na base Arte Portuguesa.

Foi este olhar estrangeiro, externo a uma cultura, que viabilizou a distinção e o acrescentar, num ir mais além dos sentidos políticos da linguagem.

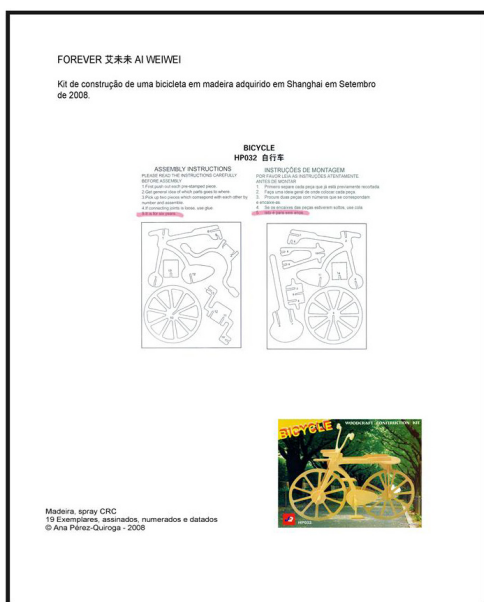
As convenções de determinação de profissões são assim perturbadas, num caso protocolar de uma designação em caracteres chineses com inclusão do carácter feminino, passando de uma mera cartografia de condução no território social a uma imposição de determinação identitária do protocolo ao indivíduo, que passa a ser despojado da sua condição de pessoa e do género feminino. Esta situação é uma ocorrência no processo de globalização do qual a internet participa ativamente – pela homogeneização versus diversidade cultural e individual – e que Nicolas Bourriaud, na *ESTÉTICA RELACIONAL* identifica e propõe como modelo de análise das obras de arte e de formatação do artista, a homogeneidade.

A performance que realizei com o mesmo título, *Made in Shangai*, consistiu na pintura com stencil das três chapas com os caracteres correspondentes a Artista Portuguesa, Artista Português e Arte Portuguesa e o número de telemóvel, nas paredes exteriores das seis mais importantes galerias de Xangai. Foi executado à noite e fotografado pela fotógrafa Tatiana Macedo.

A instalação, performance *Made in Shangai* é uma afirmação do pôr em comum, do ato de comunicação, numa desconstrução crítica, dos protocolos. Nela é determinante a identidade única da artista enquanto pessoa determinante do indivíduo que coloca o seu pensamento, a sua perspetiva do mundo, num jogo de comunicação, que utiliza e onde ecoa a afirmação: “Arte sempre foi o que o artista decidiu fazer dela”⁵⁸.

58 “Art has always been what the artist decided to make it” WAGSTAFF, Sam J. in KIRWIN, Liza. *Lists To-dos Illustrated Inventories Collected Thoughts and Other Artists Enumerations From the Smithsonian’s Archives of American Art*, Nova Iorque: Princeton Architectural Press. 2010. P. 20.

Forever Ai Weiwei, 2008



Forever Ai Weiwei, 2008

19 múltiplos, 19x55cm acetato, balsa c/tinta spray, texto impresso s/papel fabriano 200gr

A peça *Forever Ai Weiwei*, 2008, é composta por um plano de instruções para construir um modelo de bicicleta em madeira adquirido em Xangai, e as devidas peças de um kit para a montagem da bicicleta, recorrendo ao conceito de múltiplo.

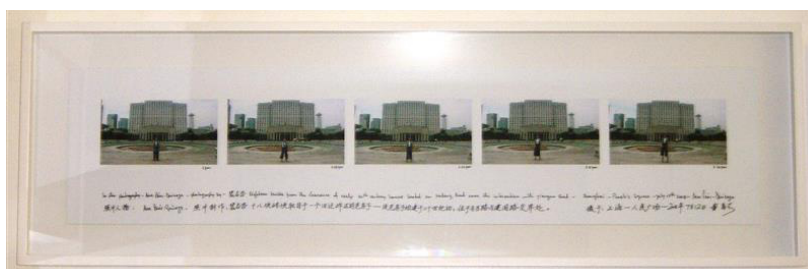
O título *Forever Ai Weiwei* é uma homenagem ao artista chinês perseguido politicamente pelo regime vigente na República Popular da China.

Esse artista, Ai Weiwei, faz uso de objetos e símbolos culturais, que apropria e transforma. Como o caso de *Coca-Cola Vase*, sintomático do regime de apropriação de objetos e de elementos culturais que se institucionalizam e que se globalizam. *Coca-Cola Vase* parte da apropriação de vasos antigos de produção cerâmica chinesa, sobre os quais pinta o logótipo da Coca-Cola. Assim há uma dupla crítica onde a identidade cultural de uma sociedade composta por 56 etnias é alvo de homogeneização, através de protocolos de marketing e de natureza mercantilista que se impõem sobre a diversidade. A Coca-Cola, pelo seu logótipo, enquanto empresa global, de identidade supra nacional, impõe através de protocolos de comércio (mais concretamente da participação da China na organização de World Trade Organization) as suas convenções e seus protocolos determinantes e as consequências de uma afirmação de uma identidade global, sobre as identidades regionais.

Em *Forever Ai Weiwei*, 2008, coloco em jogo esta bicicleta de madeira, de um kit de montar, identificável com uma determinação social do low cost, descartável e montável através de um processo de padronização dos objetos, processos de fabrico e processo de expedição e de comercialização mundial.

É um kit para uma bicicleta destinada a crianças de seis anos, não funcional e periclitante. O que acentua a disfuncionalidade de uma sociedade global.

People's Square, 2009



People's Square, 2009

Impressão s/papel fotográfico, 60x35cm, texto caligrafado, assinado e datado.

Em *People's Square* concretizei uma performance para a câmara, recorrendo ao símbolo de poder em Xangai e da cultura chinesa. Utilizei especificamente como contexto espacial a Praça do Povo de Xangai, com o edifício do governo como fundo e fazendo uso de tijolos negros, próprios de uma construção imobiliária chinesa agora em desuso.

Os edifícios Shikumen são uma forma de arquitetura tradicional de Xangai, estruturas de dois andares compostas por tijolos negros, despídos, sem reboco ou pintura, uma arquitetura simples que combina fórmulas tradicionais chinesas, do período Yangtze, com fórmulas da arquitetura colonial inglesa, onde os edifícios se encontram lado a lado separados por ruas estreitas.⁵⁹

Estes edifícios, e os bairros que os constituem, encontravam-se a ser demolidos e substituídos por edifícios de grande dimensão num processo de coordenação política. Assim, procurei os tijolos negros como símbolo de uma tradição que caracteriza a identidade cultural de uma cidade e a imposição política de um processo de ocidentalização da paisagem urbanística e suas consequências no tecido cultural. Algo que ocorre no confronto do edifício governamental de arquitetura monumental que se impõe imperturbável e frio sobre a paisagem da cidade.

De uma arquitetura de pequena escala, quente, assente em tradições chinesas centenárias em conjugação com a evolução e diálogos com outras culturas, que mobilizava os seus cidadãos em pequenas comunidades com identidades próprias, para uma sociedade pós-industrial descaracterizada e homogénea dos grandes edifícios de construção de baixa qualidade e criação de espaços desprovidos de condições de uma vida comunitária, mimetizando o modelo Ocidental da globalização.

A performance fotográfica consistia em colocar-me sobre tijolos que retirei de um dos locais de demolição das habitações Shikumen. Cada uma das cinco fotografias tem um número de tijolos diferente, num crescendo de múltiplos, na primeira tem um tijolo em cada

59 ARKARAPRASERTKUL, Non; WILLIAMS, Matthew. "The Death and Life of Xangai's Alleyway Houses: Rethinking Community and Historic Preservation" in *Revista de Cultura* n° 50. Macau: Instituto Cultural, 2015. P. 137.

pé e vai aumentando o número até cinco. Como múltiplas são as demolições e múltiplas são as construções de edifícios com uma multiplicação de habitações face às construções de pequena escala demolidas e uma multiplicação da dimensão das ruas, anteriormente com espaço para pedestres.

O quase golpe da bicicleta, 2008-2009



O quase golpe da bicicleta, 2008-2009

30 impressões a jacto de tinta sobre papel Epson ultra smooth fine art, cada 29.7x21cm, com inscrição a lápis; cadeado inox; texto vinil autocolante; cartão de visita; recibo/factura; folio - edição de artista, impresso sobre papel IOR 180gr.

Dimensões variáveis.

Vista da instalação no Empty Cube, Lisboa, 2009

O quase golpe da bicicleta é uma instalação fotográfica de um evento do quotidiano ocorrido em Xangai. Composta por trinta “fotografias digitais (provas únicas) são impressas sobre papel de gramagem elevada (Papel Fabriano de 230 gr.), tradicionalmente usado para a prática do desenho ou da aguarela, constituindo-se como metáfora e apropriação de técnicas e meios conhecidos na história da representação.”⁶⁰

O evento ocorrido em Xangai revelou um conjunto de relações e estranhezas de um não evento: o golpe da bicicleta.

Tendo deixado a minha bicicleta num local público presa com uma cadeado, ao regressar deparei-me com um segundo cadeado a prendê-la, o que me impedia de a usar. Esta situação indiciava um golpe de alguém que voltaria para cortar o meu cadeado que era muito mais fácil de vandalizar do que aquele que foi colocado pelo presumível ladrão. Procurei chamar ajuda junto de estabelecimentos que nada puderam fazer; telefonei à Linda, a rapariga com quem partilhava a casa, de nacionalidade chinesa, que me pediu para aguardar até ela sair do trabalho, o que seria dentro de duas horas. Optei por chamar a polícia, que nada fez, acrescentando confusão à situação, pois descobri que, em face do regime político, não havia o hábito de con-

60 SILVÉRIO, João. *Notícias de Xangai*. Texto da Exposição. Lisboa, 2009.

tactar a polícia e que esta exigia os documentos de aquisição da bicicleta. Telefonei novamente para a minha amiga chinesa, que me disse que não deveria ter contactado com a polícia, pois tal aumentaria a complexidade e a confusão. Prescindi dos préstimos da polícia e com a ajuda da minha amiga contactámos um serralheiro que me transportou a bicicleta para junto da sua oficina e com a sua esposa cortaram o cadeado que prendia uma das rodas.

As trinta fotografias são uma catalogação deste evento, numa narrativa de natureza pessoal, que elabora as relações culturais onde a linguagem desempenha um papel fundamental para desbloquear protocolos sociais de uma sociedade.

Assim os três elementos relevantes que constituem o meu trabalho são: a palavra, a sua prática recoletora e o registo. Este último tem constituído um diário improvável que vou escrevendo com uma irregularidade permanente. É neste contexto que “O quase golpe da bicicleta” nos transporta para o domínio de uma possível ficção, no sentido em que a história pessoal, vivida pela artista, é representada através de um conjunto de imagens, um texto onde se relata o acontecimento, datado de um possível diário, num texto de parede em vinil de corte e três objetos que são: o cadeado cortado, o documento que certifica a compra da bicicleta e o cartão de visita do serralheiro.

As imagens assemelham-se a uma sequência cinematográfica que nos situa numa cidade oriental, Xangai, e são registadas pela câmara do meu *iPhone*.

A China, nomeadamente Xangai, é um espaço de viagem por excelência. As viagens à China são viagens de descoberta do quotidiano, não do extraordinário mas do extraordinário do ordinário, da vida quotidiana que forma uma identidade coletiva.

O que é Xangai: as casas, as dinâmicas sociais, o quase roubo de uma bicicleta, as manifestações económicas de apresentação de serviços no espaço urbano, entre muitas outras características.

Concerto - algo tem que mudar para que tudo fique na mesma, 2009



Concerto - algo tem que mudar para que tudo fique na mesma, 2009

Instalação performativa em colaboração com João Bento

Ficha técnica: 500 chocalhos de diversos tamanhos, 4 estruturas metálicas, amplificador, microfones.

Dimensões variáveis

Vista da performance/ instalação na Herdade do Freixo de Meio, Montemor o novo , 2009

Concerto - algo tem que mudar para que tudo fique na mesma é uma Instalação performativa composta por 500 chocalhos de diversos tamanhos, 4 estruturas metálicas, amplificador, microfones, frase em stencil pintada a azul anil na parede.

O princípio de que tudo pode ser roubado ao quotidiano e introduzido no universo artístico levou a que me apropriasse de uma situação durante uma visita à Herdade do Freixo do Meio, no Alentejo. Num dos casarios, suspensos do vigamento do telhado e pendurados em varas de madeira, encontrei cerca de 500 chocalhos. Estes objetos, suspensos e dispostos em quadrado, criaram de imediato uma forte necessidade de serem tocados, tanto plasticamente como musicalmente. Assim, convidei o músico João Bento para em conjunto construirmos uma instalação performativa.

O título desta obra é retirado do romance *Il Gattopardo* (O Leopardo), de Tomasi di Lampedusa, que retrata a decadência da aristocracia siciliana durante o *Risorgimento* (século XIX). No diálogo entre o jovem Tancredo e o príncipe de Salina Falconi, encontra-se a célebre frase – “se queremos que tudo fique como está, é preciso que tudo mude”.

A peça sonora que se ouve é uma construção musical criada com a memória da canção final do filme: *Scenes From the Class Struggle in Portugal* (1977), de Robert Kramer.

A tua roupa ficava um espanto no chão da minha sala, 2009



A tua roupa ficava um espanto no chão da minha sala, 2009

Tubos de néon intermitente vermelho colorido, 12mm de diâmetro.

Dimensões: 0.12x4.20m de comprimento.

Vista da instalação no Cinema São Jorge, Lisboa, 2009

A tua roupa ficava um espanto no chão da minha sala é uma instalação que parte de uma etnografia da sociedade contemporânea e cosmopolita, da sedução e dos seus instrumentos, nomeadamente as frases de engate, e a sua recolha por ciber navegantes, através do fenómeno diário da proliferação de blogs.

Assim a partir da descoberta de um conjunto de frases de engate, recolhidas e/ou criadas por uma mulher e reveladas num *blog* português, encontrei uma que me despertou particularmente a atenção pelo jogo de ironia e provocação e o seu contexto de género.

A tua roupa ficava um espanto no chão da minha sala tornou-se desde logo a minha favorita. Desde então, aguardava por uma oportunidade para a materializar num néon.

A forma de apresentação das obras em site-especific no âmbito do Festival *Queer* pareceu-me o contexto ideal para mostrar este trabalho.

A frase serve de inflexão à construção de uma imagem séria, permitindo leituras bastante abertas. São leituras que saem de um contexto homossexual feminino mas que pode ser utilizado em contexto homossexual masculino e heterossexual.

A dimensão da provocação, do desejo, da paixão é um domínio transversal a todas as tendências sexuais, não é diferente, é o mesmo, apenas numa variação, como variados são os indivíduos da nossa sociedade, que não obstante as tendências sexuais são convocados e convocam através dos mesmos modelos, dos mesmos jogos e com o mesmo objetivo.

A ironia é aqui chamada a intervir, assim como uma certa sexualidade e erotismo. Esta frase é como um grito na rua ou um piropo sussurrado num encontro amoroso.

O néon, de cor vermelha, remete-nos para um estereótipo cultural que oscila entre o impulso e a paixão avassaladora, até um universo mais abrangente onde a cor vermelha é

representativa de vida, criando um impacto mais direto sobre o espectador.

A dimensão simbólica da cor na nossa sociedade associada ao caráter de expressividade, neste caso do vermelho é um fator de provocação e de atração do olhar, a dimensão perceptiva que o vermelho tem numa paisagem de outras cores.

Convoca igualmente algo no contexto público para o contexto privado. O ato de provocação ocorre em público, mas é aqui reintegrado para dentro da esfera privada, neste caso da habitação própria e convoca igualmente o espaço pessoal e íntimo, assim como da sexualidade.

A quase falha da memória, 2008-2009



A quase falha da memória, 2008-2009

30 imagens impressas a jacto de tinta sobre papel fotográfico Epson UltraSmooth Fine Art Paper, (9 impressões: 49.5x36.5cm, 21 impressões: 39x47cm), com inscrição a lápis; alfinetes aço inox; texto vinil autocolante; folio edição de artista impresso em off-set sobre papel IOR 100gr.

Dimensões variáveis.

Vista da instalação na exposição A Beleza do Erro, LX Factory, 2009

O texto que se segue foi escrito por mim para ser parte integrante desta instalação:

A quase falha da memória

Comprei um cartão de memória Kingston – SD de 2GB para a minha máquina fotográfica digital, no grande Media Market - Fenshine Taobao City, no nº 580 da Nanjing Xi Road, entre a Chengdu Road e a TV Station. Custou-me 44¥ (yuans), o equivalente a 4.40€.

Como em qualquer comércio na China, é necessário negociar, os preços são variáveis e a concorrência é feroz. Os vendedores têm as suas bancas lado a lado e dificilmente se entende que, sendo produtos idênticos, os preços sejam tão diferentes, mas é o que acontece.

Depois de percorrer diversos pisos com infinitos corredores, finalmente encontrei os produtos que procurava a um preço muito barato. O vendedor era amável e disponibilizou-se para me entender. Eu queria uns earphones para o meu Iphone que fossem originais (ou no mínimo bem feitos), uma mini pen drive Sony e um memory card. Só passados alguns dias, e quando transferia as imagens do memory card para

o computador, é que percebi que algo estava errado. Algumas das fotografias que tinha tirado apresentavam faixas paralelas de cor, umas tinham sobreposições, e outras apresentavam áreas pixeladas. O que me aparecia como resultado era tão extraordinário, que me surpreendeu. No dia seguinte, dirigi-me ao vendedor para comprar um novo cartão de memória. Levei a minha máquina fotográfica e mostrei-lhe as imagens que estavam no cartão que me tinha vendido. Ficou muito espantado, deu-me um novo cartão e disse-me que o trocava pelo outro, estragado. Eu disse-lhe logo que “não!” que queria ficar com o cartão, para recordação. Depois de pagar, experimentei-o fazendo umas fotos do local mas desta vez nada de anormal aconteceu. Este novo cartão de memória não tinha um *Bug* de brinde.⁶¹

Este novo cartão de memória revelou, pela ausência, a dimensão do acaso no processo criativo e a mediação pelo dispositivo fotográfico do modo de ver, de enquadrar o mundo. Um outro acaso se juntou a este, que no mesmo momento que me estava a acontecer este fenómeno, fui convidada para apresentar um trabalho novo para uma exposição cuja temática seria o erro na arte e que se chamou *A Beleza do Erro*.

After A - pilha de cores, 2010



After A - pilha de cores, 2010
Quadrados em tecido de algodão tingidos cosido em banda
Dimensões: 40x148cm

Em *After A - pilha de cores*, conduzo o mesmo processo de trabalhar a cor e as sensações que provocam, como objeto e matéria de trabalho.

Este trabalho consiste numa longa faixa (14.80m) de quadrados em tecido de algodão tingido em 37 cores diferentes. É composto por 37 quadrados de 40 cm de lado, cosidos uns aos outros em banda. Estas 37 cores representam o total de dias da minha estadia em Xangai entre julho e agosto de 2010. Estas cores foram dispostas aleatoriamente, numa construção da sequência de cor.

Esta peça foi apresentada na exposição coletiva *Mono (a propósito do grupo GICAPC/ CORES CAPC 1976/1978)* no Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, com curadoria de António Olaio em 2010.

61 PÉREZ-QUIROGA, Ana. *A quase falha da memória*. Texto que acompanha a instalação. Lisboa, 2008.

After A #3, 2010



After A #4 - monocromático, 2010

Quadrados em tecido de nylon impressos em tons de azul, com predominância do Pantone - 3135C, cosido em banda com nervura saliente.

Dimensões: 4.70 X 9.65m

Encomenda da TMN para o lançamento do Iphone em Portugal, Porto, 2010

Em *After A #3* a relevância da cor foi uma evidência que transformou o meu corpus de trabalho artístico. Nomeadamente, e neste trabalho específico, uma mesma cor torna-se objecto de estudo, nos seus diversos tons, criando uma dimensão de forças que produz um efeito psicossomático. A relevância da cor e o seu impacto na nossa percepção táctil e visual afirmou-se de modo indelével neste trabalho.

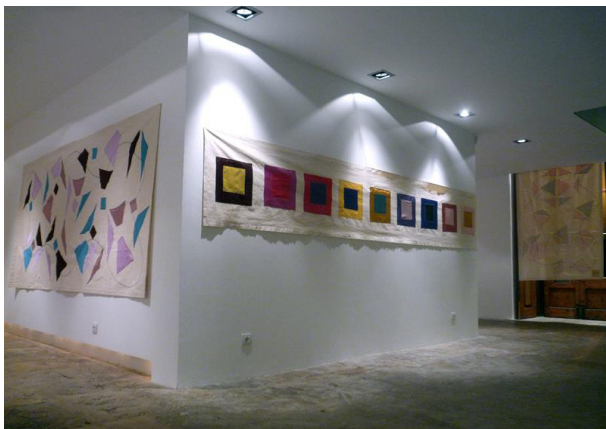
Este pano em nylon, constituído por quadrados em tons de azul, onde a cor predominante é o Azul Pantone - 3135C, tornando-se assim como uma determinante no meu trabalho.

Sobre estes quadrados, onde as cores são delimitadas por um nervura em relevo de cor violeta claro, esta cosida sobre o pano, uma maçã em silhueta que ganha presença através de uma folha branca, contorno que remete para as amebas que utilizei em anteriores trabalhos, tornando deste modo, a maçã num elemento primordial. Esta peça encomendada pela TMN para o lançamento do Iphone pretendeu reunir o melhor dos dois mundos: uma encomenda para uma marca e a autonomia artística.

É a cor que determina a materialidade visual do objeto, é ela que determina a integridade e os limites do corpo da peça, é ela que transforma o espaço transformando o corpo do observador, pelo processamento das percepções de quem observa, transformando a percepção do espaço e, sequentemente, a percepção de si nesse espaço.

Querendo, por um lado, fazer uma homenagem a Carl Andre e ao casal Albers (Josef e Anni) e por outro uma celebração ao universo multicolor da Ásia.

Le mur, l'humour, l'amour, 2010



Le mur, l'humour, l'amour, 2010

8 panos algodão, cetim, nylon, linhas algodão 325x150cm

1 pano algodão, cetim, nylon, linhas algodão 74x740cm

Vista da instalação no espaço BA, Lisboa, 2010

“*Le mur, L'humour, L'amour*, Ana Pérez-Quiroga (data de nascimento) apresenta um conjunto de trabalhos feitos em tecido onde desconstrói figuras geométricas fetiche do modernismo num jogo de cores lúdico sobre harmonias cromáticas, reduzindo ou ampliando padrões a um vazio de significados quase primitivos. Sobre tudo isto, uma figura unicelular de amiba.

Isto diria tudo e nada ao mesmo tempo. Seguir-se-ia uma lista de referências – os painéis de azulejos de Maria Keil, o trabalho da dupla Josef e Anni Albers, nomeadamente “Homages to the square” (dele) e as aventuras têxteis (dela) nos primórdios do modernismo e da Bauhaus, as telas de Portinari e as suas abstrações dos arraiais brasileiros até chegar aos padrões “triangularizados” dos papelinhos que enfeitam as ruas. E seria tudo muito optimista, como o progresso e o cheiro a festas de rua. Novamente as cores, o jogo e o decorativismo. Esta peça tem cosida uma etiqueta no verso, identificando a autoria do trabalho, Ana Pérez-Quiroga Fabric.

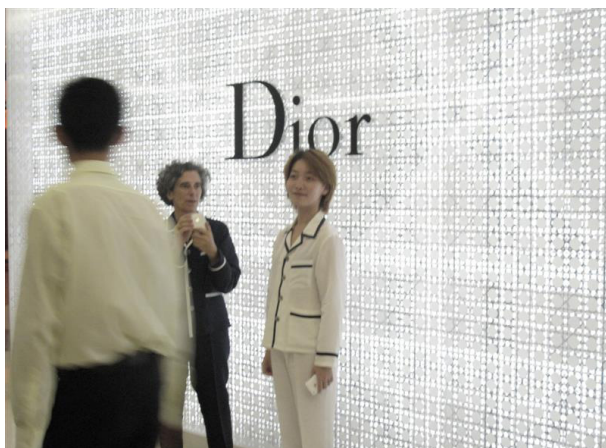
É o poder de evocação, de memória, que também agora se encontra presente em *Le mur, L'humour, L'amour* a parede é outra, há humor e quanto ao amor há que descobri-lo. A artista apropria-se da nossa memória enquanto público e usa-a como mais uma ferramenta de trabalho”⁶².

Evoco aqui o texto do Nuno Alexandre Ferreira que consta no desdobrável da exposição por considerar que as ideias que estão na génese desta instalação estão aqui muito bem referenciadas. Este texto, escrito a meu pedido, é resultado de uma conversa sobre o que eu pretendia com a peça e resulta sobretudo de uma intimidade de anos e do conhecimento do NAF sobre o meu processo artístico. Também aqui está presente o meu *modus operandi* no seu elemento estrutural da minha partilha com os outros, na relação que se cria entre nós e da cumplicidade que estabelecemos.

62 FERREIRA, Nuno Alexandre. “Contra a Parede (uma citação)” in *Le mur, L'humour, L'amour* (desdobrável da exposição). Galeria Bá, Lisboa, 2010.

Acrescentaria apenas uma referência ao título *Le mur, L'humour, L'amour*, encontrado por um acaso há alguns anos atrás, num qualquer jornal francês, seduziu-me de imediato pelo seu jogo de palavras, concretamente pela sua sonoridade. Era uma possibilidade à espera de oportunidade; no processo de trabalho ficou claro que estava aqui a oportunidade de utilizar este título, na nomeação desta instalação.

The Walking Women, 2010



The Walking Women, 2010

30 impressões a jacto de tinta sobre papel Epson ultra smooth fine art, cada 29.7x21 cm, com inscrição a lápis; 2 pijamas de seda; documentação consular; 2 recibos/facturas; folio - edição de artista, impresso sobre papel IOR 180gr; texto vinil autocolante.

Em *Walking Woman*, observa-se o predomínio da performance, numa relação entre o espaço público e o privado, mais concretamente com a projeção social através de determinações de familiaridade íntima em espaços associados a riqueza social, de exteriorização. É uma dimensão, no plano abstrato, fundamental para *Breviário do Quotidiano #8*, a transposição do espaço pessoal, íntimo para o plano social, através da transposição da minha casa em instalação-performance.

Este trabalho enfoca a objetivação de fenómenos que compreendem diversas questões, tais como:

1. O papel e aceitação da mulher no espaço público;
2. A representação das mulheres nas formas de vestir e nos modos como elas próprias se apresentam, o seu imaginário;
3. A forma como reagem os outros à presença de mulheres vestidas com pijamas em versão masculina, i.e., casaco e calças, usualmente não utilizada pelas mulheres de Xangai;
4. A ideia de sofisticação e de consumo de objetos e de roupa de luxo, numa sociedade cada vez mais consumista;
5. A conjugação de duas culturas: ocidental e asiática. Construída por duas mulheres,

vestidas de forma idêntica mas cujo comportamento social reflete as suas vivências culturais;

6. A problemática do olhar: este trabalho é constituído por imagens fotográficas, tiradas pelas duas mulheres, onde mostramos o outro a olhar para nós, mas também fotografias tiradas por fotógrafos - de nós a sermos olhadas pelos outros, e destas mulheres a olhar para os outros. Isto questiona o processo do olhar: para nos fazer pensar em quem olha, em como ele ou ela está a olhar, e o que significa olhar.

7. A problemática entre espaços públicos e privados, e a forma como as mulheres vivem nestes espaços.

8. Noções de liberdade e de confronto, especialmente liberdade de expressão e o estar-se preparado para escolher o que cada uma usa.

9. Códigos de conduta social.

10. A atual utilização de uma indumentária inicialmente introduzida pelos portugueses mas reposicionando os pijamas num contexto de glamour (numa versão sofisticada) e transportando-os novamente para a rua e para dentro das lojas de prestígio. A um nível, este trabalho consiste num *upgrade* da ida ao supermercado, e confirma ainda a indumentária dos pijamas como uma apropriada forma de vestir.

A performance foi realizada por duas mulheres: uma Asiática e a outra Europeia – eu, a artista - vestidas de pijamas de seda, construindo-se num reportório de indumentária de luxo, e cada uma levando consigo uma máquina fotográfica, entram no Plaza 66, um edifício que reúne algumas das lojas de marca mais luxuosas do mundo, e entram em algumas das lojas.

A ideia de serem vistas e de verem os outros é consumada pelo facto de que as duas performers tirem fotografias aos outros a olhar para elas, e são, ainda, documentadas fotograficamente nesta atividade performativa.

Na companhia de Ivone a performer asiática, dirigimo-nos para o Consulado Português, em Xangai, para registar a minha presença nesta cidade. Com este ato, pretendo reafirmar que a indumentária utilizada não é desadequada em lugares luxuosos, nem em atos de natureza oficial.

Esta problemática da indumentária reflete um modo de estar e um *lifestyle* essencialmente Xangaiense, e confronta a diretiva governamental de reprimir o uso de pijamas fora do espaço interior da habitação - “Not going outside wearing pyjamas, become a World Expo civilized person”⁶³.

Nesta tentativa de controlo dos códigos ligados ao vestuário e na redignificação dos pijamas como possível indumentária para sair do espaço íntimo, o que se tira não são os pijamas mas a liberdade.

O uso do pijama para sair de casa é uma forma confortável de fazer do espaço público um prolongamento da casa, desde que o seu uso seja feito nas imediações desta, em tarefas

63 Diretiva governamental que foi implementada em Xangai por ocasião da Expo mundial de 2010.

diárias: ir às compras perto, passear o cão, ou jogar badminton com os vizinhos ou os amigos. Reflete uma apropriação do espaço público, em que as habitações estão integradas em pequenos conjuntos residenciais e onde um tipo de vida mais comunal é a norma.

Sair para a rua com estes pijamas é uma “personalização” dos espaços públicos como conquista pessoal. Mostrar-se aos outros pressupõe ter uma consciência de si próprio.

Contudo, o que é estranho é que o que levou a desencorajar o uso do pijamas na rua fez deles um inimigo da civilização, quando o uso de uma simples e confortável peça de roupa deveria ser um sinónimo de liberdade.

No mundo pós *Facebook*, que nos diz “que o mundo é melhor se partilharmos tudo: um mundo de paredes transparentes”⁶⁴, a tentativa governamental de instigar a população à abolição do uso de pijamas em público parece um contrassenso.

Ao mesmo tempo, vestir pijamas num contexto não-doméstico reflete um status social. O uso ocidental do pijama remonta a antes do século XVI, quando os portugueses chegaram à Índia; o termo é uma transliteração de um termo Persa e Urdū que significa: “calças soltas, normalmente em seda ou algodão, presas à volta da cintura, usadas pelos dois sexos na Turquia, Irão, Índia, etc., e adotadas pelos Europeus nesses países.”⁶⁵

A introdução dos pijamas ocidentais na Ásia pode ser traçada entre os séculos XVIII e XIX, através de cidades: Macau, Hong Kong e Xangai. Esta última ocidentalizada e aberta a ideias estrangeiras, deu um novo uso a esta indumentária.

Os portugueses foram o segundo maior grupo de estrangeiros em Xangai durante vários períodos antes de 1949, pelo que este trabalho entre uma xangaiense e uma portuguesa é também um encontro com a história, quando os xangaienses e os portugueses viviam e faziam trocas entre si.

64 CARDOSO, Joana Amaral. “As imagens que nunca devíamos ter visto” in *Público*, 18 agosto 2010. <<https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/as-imagens-que-nunca-deviamos-ter-visto-263569>> [Acesso 08 junho 2016].

65 “Loose drawers or trousers, usually of silk or cotton, tied round the waist, worn by both sexes in Turkey, Iran, India, etc., and adopted by Europeans in those countries, especially for night wear; hence applied outside Asia” THE BRITISH LIBRARY BOARD – Learning, Dictionaries and Meanings. *Pyjamas*. <<http://www.bl.uk/learning/langlit/dic/oed/pyjamas/pyjamas.html>> [Acesso 08 junho 2016].

The world in its true colors/ O mundo nas suas verdadeiras cores, 2011



The world in its true colors/ O mundo nas suas verdadeiras cores, 2011

Dimensões variáveis

225 tiras de seda de 75 cores diferentes que se repetem 3 vezes. Cada tira de seda tem 36x200cm e tem bordado APQ no canto inferior esquerdo em diferentes cores.

Fio de nylon; agramos; edição de artista / folio, impresso sobre papel IOR 160gr; texto vinil autocolante.

Vista da instalação na Appleton Square, Lisboa, 2011

Foi o princípio da compreensão do objeto como uma apropriação pessoal⁶⁶, que determinou a minha conceção da instalação *The world in its true colors / O mundo nas suas verdadeiras cores, 2011* (composta por 225 tiras de seda de variadas cores, divididas em três conjuntos de 75 tiras suspensas de uma estrutura em trama), criando uma peça que apelasse aos sentidos, provocando uma resposta visual e sinestésica, fortemente orientada para as cores, o toque e a textura, numa tentativa clara de estetizar o objeto - tira de seda - e autonomizá-lo.

Para tal, um destes três conjuntos de 75 tiras/objetos destinava-se a uma comercialização unitária. As tiras/objetos tinham um elemento económico associado, ao poderem ser compradas enquanto objeto de arte individual. O visitante que desejasse comprar uma das tiras tornar-se-ia automaticamente, após a escolha da cor da sua tira de seda, num coautor da instalação. Este papel atribuído ao visitante tem também como consequência a criação de uma nova peça de arte: ao retirar a parte do todo, estas tiras são autonomizadas, deixando de ser um objeto integrante de uma instalação para serem um objeto de arte *per se*, personalizado⁶⁷.

O que está aqui em causa é uma condição processual, de integrar o comprador num protocolo de criação artístico no contexto de “uma experiência que restabelece a ligação entre o objeto artístico e o objeto de uso quotidiano. Que religa a arte e a vida.”⁶⁸

⁶⁶ Ver para este efeito a ideia de “personificación” em BAUDRILLARD, Jean, *El Sistema de los Objetos*, Letra e, México, 1969, p. 215

⁶⁷ Como resultado desta personalização do objeto, veja-se o livro editado para o efeito, onde cada co-autor estava representado com uma fotografia do seu objeto e uma frase que comentava a sua escolha da cor.

⁶⁸ SILVÉRIO, João. *Uma (outra) rota da seda*. 2011. P.2. <<http://www.motelcoimbra.pt/wp-content/uploads/2013/05/Uma-outra-rota-da-seda-Ana-P%C3%A9rez-Quiroga.pdf>> [Acesso 20 maio 2016].

Esta nova obra materializou-se num livro, onde cada coautor ficou representado através da fotografia da sua tira de seda e da frase que escreveu sobre ela.

6 berlindes 2 vidros 6 buracos, mesmo, 2012



6 berlindes 2 vidros 6 buracos, mesmo, 2012

Vidro, papel, berlindes, folio

Dimensões: 104x131.5 cm

6 berlindes 2 vidros 6 buracos, mesmo é uma instalação composta por quatro vidros emoldurados, dois com buracos, um terceiro contém as folhas de participação da ocorrência na polícia e o quarto seis berlindes, um texto na parede. Esta instalação tem como referente a apropriação de eventos do quotidiano.

As expectativas são um domínio fundamental na percepção do mundo, no entendimento do mundo e na organização das nossas vidas, determinando as direções a estabelecer na cartografia do quotidiano. O que se evidencia é o dispositivo de representação do mundo e o processo de elaboração e uma cartografia, que permite reconhecer, catalogar e agir nesse território, em que a arte também participa, como parte do mundo.

“O meu atelier situa-se no Bairro do Rego em Lisboa, num prédio de três andares, sem elevador. Há dois ateliers em cada andar com portas de entrada que dão para um corredor aberto para o exterior. O meu é o primeiro neste corredor e tem três janelas, cada uma com dois vidros.

No domingo, dia 26 de fevereiro, pelas 16:15 fui lá buscar uma peça. Ao passar no corredor pela janela do meio, vi que os vidros estavam partidos. Quando entrei na sala reparei que havia estilhaços de vidro espalhados por todo o lado, caídos em cima do maple, no tapete de Cairo, no sofá encostado à parede em frente. Observando melhor os vidros vi seis buracos que se assemelhavam a buracos de balas. Procurei

na parede marcas de projéteis mas não as encontrei. Telefonei para a polícia, explicando que me tinham partido os 2 vidros da janela e que achava que tinham sido baleados. Enquanto esperava, voltei ao corredor, e encontrei no chão quatro berlindes de vidro. Com espanto, procurei melhor e vi mais dois em cima de duas cadeiras metálicas que estão encostadas à parede do corredor, mesmo por baixo da janela. Quando os agentes de segurança pública chegaram sugeriram que apresentasse queixa. E assim segui-os no meu carro até à esquadra, o agente que me recebeu escreveu a participação da ocorrência, levou nisto uma eternidade. Finalmente, lá vieram cinco folhas impressas que eu li e assinei”⁶⁹.

Dez dias depois recebi um postal a informar-me que o caso tinha sido arquivado.

O reconhecimento da arte e dos seus processos de legitimação participam destes protocolos de reconhecimento do mundo em função do dispositivo de representação. A minha casa como instalação é exemplo disso: transpor a dimensão prática de uma habitação, no seu contexto espacial – sem a transferir para um espaço de exposição – implica uma prostração de protocolos e de quebra de expectativas, que participam da dinâmica de eventos – nomeadamente da leitura e gestão desses eventos que motivou a instalação *6 berlindes 2 vidros 6 buracos, mesmo*.

Não há substituto para a experiência, 2012



Não há substituto para a experiência, 2012

3 frases em néon, 1 vermelhas, 1 laranja e 1 azul.

Dimensões variáveis.

Montadas sobre suporte acrílico com pés em aço inox, colocadas a alturas que variam entre 140cm e 200cm, diâmetro tubo de néon 12 mm

Frases: Casa comigo; I'm bored, could you amuse me?; Turn me on

Vista da instalação colocada no quarto de D. Catarina de Bragança – Paço dos Duques de Bragança, Guimarães, 2012.

A casa como espaço feminino é a base da instalação *Não há substituto para a experiência*.

Esta instalação é constituída por três frases em néon, uma vermelha, uma laranja e uma azul, montadas sobre um suporte acrílico, com pés em aço pintado de branco, colocadas a al-

⁶⁹ Texto da ocorrência que faz parte integrante da instalação.

turas que variam entre 140 e 200cm.

As frases são: “Casa comigo”, “I’m bored, could you amuse me?” e “Turn me on”, concebidas para a exposição coletiva *O assalto em três atos*, no Paço dos Duques de Bragança, em Guimarães, para o quarto de D. Catarina de Bragança.

É um olhar sobre uma divisão, neste caso o quarto, que ao longo da história tem sido considerada, privilegiadamente, uma divisão feminina, atribuída à mulher numa casa que é do homem.

Este jogo de semântica reporta-se à vivência feminina e a negociações tácitas, na cultura europeia e explícitos noutras culturas, sobre o papel da mulher na sociedade e na família.

O casamento, o aborrecimento resultante do confinamento a um restrito território social que a compartimentação da casa materializa e a relação de entretenimento como fuga dessa condição de limitação e tédio.

Desta instalação até ao *Breviário do Quotidiano #8* rompo o confinamento, do espaço físico e mental, tradicionalmente destinado às mulheres e parto para a criação de uma cosmogonia performática em torno do espaço doméstico.

Falo do *Empowerment*⁷⁰, enquanto aumento de poder e imensa operação de resgate das mulheres que tiveram um papel subalterno e foram silenciadas a contar as suas histórias. É para isso necessário falar dos papéis atribuídos a cada género, que a sociedade vincula como adequados para cada um deles e onde um atributo como a virilidade é entendido como uma afirmação masculina, assente na construção social das qualidades de cada sexo. A diferença que agora se reclama não é mais a de que as mulheres são obviamente diferentes, mas sim que existem diferenças dentro do género feminino. Não existe uma categoria que unifica a “Mulher”, porque existe uma fragmentação em categorias como classe, etnia, cultura, religião e opções sexuais.

Ao partilhar a questão da identidade como local de diferença que Rosi Braidotti⁷¹ defende enquanto projeto político, numa estratégia para legitimar a subjetividade feminina, eu, da mesma forma, pretendo contribuir para uma redefinição deste conceito de espaço doméstico e do trabalho doméstico não remunerado, recolocando-nos agora num novo espaço doméstico convertido em palco político e económico, onde os meios tecnológicos tais como *websites* e *blogs* nos permitem atuar e intervir a uma escala global. Desta forma, o espaço doméstico é agora vivido e assumido como um espaço de autodeterminação da mulher.

70 Termo empregue geralmente em relação às mulheres e que podemos traduzir por empoderamento.

71 BRAIDOTTI, Rosi. *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómade*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2004.

II - Breviário de uma poética do cotidiano em contexto, como determinante para a criação de uma obra de arte total

I. Uma viagem pela Arte a partir da minha filiação artística numa perspectiva formal e afetiva

Na construção da instalação *Breviário do Quotidiano #8 - Os regimes acumulativos dos objetos e as suas determinantes*, convoquei alguns artistas cujo discurso e trabalho artístico são uma influência para este projeto. As problemáticas que me interessa tratar a partir das obras destes artistas prendem-se com as questões do objeto, do cotidiano, da performance, da instalação, da casa e da fusão arte/vida num contexto de arte total. Tenho como arco temporal a arte produzida desde 1913, altura em que já se sentem as premissas que estão na origem da atitude pós-moderna, até aos dias de hoje.

Os artistas que se tornaram incontornáveis para mim e que trabalharam estas questões são: Marcel Duchamp; Kurt Schwitters; Georgia O'Keeffe; Louise Bourgeois; Joseph Beuys; Marcel Broodthaers; Robert Rauschenberg; Alan Kaprow; Andy Warhol; Arman; Daniel Spoerri; Lourdes Castro; Ana Vieira; Cildo Meireles; Tehching Hsieh; Mirosław Balka; Rirkritt Tiravanija; Elmgreen & Dragset; Gabriel Orozco; Do-Ho Suh; Jorge Pardo; Andrea Zittel; Dominique Gonzalez-Foerster; e Monika Sosnowska.

A minha referência a estes artistas está organizada a partir de uma sequência cronológica e sigo um critério que privilegia a data de nascimento.

Para cada um destes artistas utilizo uma legenda em que consta nome, data de nascimento e morte (quando aplicável) e uma síntese do seu trabalho que singularizo.

O que me interessa nestas notas sobre os artistas é, para além de estes contribuírem para o estado da arte sobre estas temáticas, poder relacionar as suas obras com o meu projeto artístico que passarei a referir, a partir de agora, apenas como *Breviário do Quotidiano #8*.

Marcel Duchamp (1887-1968) - O objeto enquanto *readymade*

A noção de *readymade* foi criada, por Duchamp, entre 1913 e 1915⁷², aquando da sua reinterpretação de uma banal “roda de bicicleta”, um objeto sem qualquer particularidade e desprovido do menor interesse estético e anti-celebrativo, elevando-o assim à categoria de obra de arte com *Bicycle Wheel*, 1913.

Os *readymade* de Duchamp eram objetos manufaturados, com funcionalidade no quotidiano, que o artista selecionava e deslocava em manipulações mínimas, como antídoto para a arte retinal⁷³.

O *readymade* é um conceito que entende a transformação de objetos industriais banais em objetos artísticos, i.e., é retirado o contexto tradicional e a função original a um objeto, segundo o princípio da “indiferença visual”⁷⁴ e é-lhe conferida uma nova função e um novo valor concetual. Neste contexto, o mundo industrial e a consequente produção de objetos em série são tornados parte integrante do mundo das artes.

Esta manifestação provocatória do Dada⁷⁵ em relação aos conceitos tradicionais de arte e mais concretamente no caso da escultura, levaram a sociedade a assumir um novo posicionamento perante a arte e a vida.

No entanto, Duchamp propõe um sistema mais radical num processo de desconsagração do sistema da arte, que passa também pela desmitificação da aura da obra, do respetivo autor, do “anti-monumento” e da “anti-autoridade”, como crítica explícita ao mercado artístico e à sociedade burguesa. Duchamp adotava uma atitude anti-retiniana⁷⁶, “[...] dando menos importância à visualidade, ao elemento visual, que era usado geralmente na pintura. Já não queria preocupar-me com a linguagem visual.”⁷⁷ Duchamp inclusivamente afirmava: “É preciso chegar a qualquer coisa de uma indiferença tal, que não se tenha nenhuma emoção estética. A escolha do *readymade* é sempre baseada na indiferença visual, e ao mesmo tempo numa ausência total

72 “Le ready-made: ce terme, Duchamp l'avait découvert en 1915, en Amérique, ou on l'utilise pour désigner les choses qui se vendent toutes faites, à la différence de celles qui ont été fabriquées sur commande. Duchamp réalisa son premier ready-made en 1913” CHALUPECKÝ, Jindřich. *Les ready-made de Duchamp et la théorie du symbole*. Vol. 7, n° 13. Krakow: IRSA Publishing House, 1986. P. 153.

73 TOMKINS, Calvin. *Duchamp: A Biography*. New York: The Museum of Modern Art, 2004. P. 158.

74 “This invocation of “visual indifference” marks Duchamp’s turn away from the “visual” arts and toward an art that seeks to define itself in terms of its intellectual, rather than “retinal,” potential.” JUDOVITZ, Dalia. *Unpacking Duchamp: Art in Transit*. Berkeley: University of California Press, 1995. P. 97.

75 Durante a revisão de texto não posso deixar de assinalar a passagem do primeiro centenário do Dada (1916-2016), onde transgredir e inventar foram o motor daquela vanguarda artística que se tornou imprescindível à revolução da arte contemporânea.

76 DUCHAMP, Marcel. *Engenheiro do Tempo Perdido: entrevistas com Pierre Cabanne*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1990. P. 65.

77 Idem, *ibidem*. P. 59.

de bom ou mau gosto”.⁷⁸

Além disso, a beleza da obra deixa de ser um requisito, assim como a perícia técnica respeitante ao conceito de execução da mesma.

A questão fulcral do estatuto de obra de arte, ou seja, a transformação de um objeto trivial e produzido em série em peça de autor ou objeto artístico prende-se com dois fatores: quem ou o quê lhe atribui valor; e quem ou o quê certifica a obra como tal. A condição de um objeto vulgar é alterada quando o artista o reinterpreta, atribuindo-lhe valor e certificando-o através de um processo de descontextualização e assinatura.

Uma das problemáticas com que o artista se deparava, ao utilizar o *readymade*, era a tentativa de excluir a escolha de um objeto pelo seu gosto pessoal em prol do acaso, de forma a não criar um mostruário estético.

Interessa-me referir ainda a obra *Boîte-en-valise*⁷⁹, 1936-41, um museu portátil que é constituído por uma mala de pele que no seu interior contém a reprodução em miniatura de sessenta e nove trabalhos de Duchamp. *Breviário do Quotidiano #8* pretende ser, tal como *Boîte-en-valise*, um museu portátil com uma vertente virtual, que questiona a reprodutibilidade da arte através das múltiplas fotografias dos objetos que podem ser produzidas e adquiridas.

O *Breviário do Quotidiano #8* incorpora alguns dos princípios do *readymade*, nomeadamente a recontextualização dos objetos do quotidiano na sua operacionalidade, envolvendo uma dimensão conceptual, onde o sentido dos objetos e a sua utilização constroem uma narrativa. Tomando como exemplo, a *Door: 11 rue Larrey*, que Duchamp criou em 1927, para o seu apartamento. Esta porta, tida como emblemática da sua atitude Dada, tinha uma funcionalidade concreta no espaço e no tempo:

“Em Paris eu vivia num apartamento muito pequeno. Para tirar o máximo partido do espaço reduzido, pensei em utilizar uma única porta que fecharia alternativamente em duas aduelas colocadas em ângulos retos. Eu mostrei a alguns amigos e comentei que o provérbio “uma porta tem de estar aberta ou fechada” foi apanhada em flagrante delito por inexactidão. Mas as pessoas esqueceram que a razão prática que ditou a necessidade desta decisão e pensam nela apenas como uma provocação Dada”.⁸⁰

78 Idem, *ibidem*. P. 70.

79 Estas vinte *Boîte-en-valise* foram feitas pelo artista, com ligeiras alterações de design e conteúdo, entre 1936 e 1941. Às reproduções da caixa, Duchamp acrescentava ainda um trabalho original. Com este objeto artístico, Duchamp pretendia questionar o valor do original na obra de arte, tendo em vista o crescente fabrico e divulgação de reproduções realizados pelos museus. MOMA – Marcel Duchamp. *Boîte-en-valise (de ou par Marcel Duchamp ou Rose Sslavy)*. 1935-41. 1999.

<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/1999/muse/artist_pages/duchamp_boite.html> [Acesso 29 de dezembro 2016].

80 “In Paris I was living in a very tiny apartment. To take full advantage of the meager space, I thought to make use of a single door which would close alternatively on two jamb-linings placed at right angles. I showed it to some friends and commented that the proverb ‘A door must be either opened or closed’ was thus caught in *flagrante delicto* for inexactitude. But people have forgotten the practical reason that dictated the necessity of this measure and they only think of it as a Dada provocation”. Marcel Duchamp cit. por NAEGELE, Daniel. *Duchamp’s Doors and Windows*, 2006. <http://lib.dr.iastate.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1084&context=arch_conf> [Acesso 4

Dada possibilita-me ativar, pela ideia de subversão, a afirmação de que, no *Breviário do Quotidiano* #8, a casa deixa de ser um espaço essencialmente doméstico para passar a incorporar a dimensão artística, enquanto instalação.

Kurt Schwitters (1887-1948) - Merzbau como obra de arte total

O termo *Merzbau* foi criado por Schwitters que lhe atribuiu o significado de “obra de arte total”⁸¹. De acordo com o próprio, tudo teria começado com uma colagem em 1919, *Merzbild*, em que aparecia em destaque, entre formas abstratas, um fragmento “Merz” da palavra “Kommerz” (comércio). Schwitters “expandiu o termo para designar todas as suas atividades e até a si mesmo: “agora chamo-me Merz.”⁸²

O primeiro *Merzbau* foi produzido em 1923 – à base de madeira, gesso e vários objetos recolhidos pelo artista – e ocupava a totalidade da habitação em que Schwitters residia em Hannover, transformando-a numa instalação através de uma ocupação espacial. Este projeto artístico funcionou no seu atelier/casa entre 1920 até 1937, ano em que o artista parte em exílio para a Noruega.

Merzbau é um espaço multissensorial onde a luz, os odores e as sensações táteis convergem, no que era precisamente o objetivo de Schwitters “estabelecer relações [...] entre todas as coisas do mundo.”⁸³ Nesta escultura, com a dimensão de uma casa, o artista desenvolve uma via algo orgânica, espontânea e automática e vai reunindo um vasto número de objetos, resíduos rejeitados e encontrados ao acaso - lixo cultural - apropriando-se dos mesmos, criando novos contextos, num processo de assemblagem para conceber as suas obras. O próprio artista afirma: “Sou pintor e junto as minhas próprias imagens”⁸⁴ e “o material é tão insignificante quanto eu mesmo [...] o essencial é dar forma.”⁸⁵

Para o *Breviário do Quotidiano* #8, a importância de *Merzbau* faz-se sentir ao nível da recolha, da acumulação e da assemblagem no intuito de apelar aos sentidos e simultaneamente

novembro 2016]

81 CAMPOS, Haroldo de. *A Arte no horizonte do provável - Kurt Schwitters ou O júbilo do objeto*. São Paulo: Editora Perspetiva, 1969. P. 36.

82 Kurt Schwitters cit. por TORRES, Fernanda Lopes. “Merzbau: A Obra da Vida de Kurt Schwitters” in *Novos Estudos*, N° 63, São Paulo: CEBRAP, julho de 2002. P. 119. <http://novosestudos.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/97/20080627_merzbau_a_obra_da_vida2.pdf> [Acesso 11 abril 2016].

83 ELGER, Dietmar. *Furor Dada. Coleção Ernst Schwitters*. Lisboa: Instituto Português dos Museus - Museu do Chiado, 1999. P. 70.

84 “I am a painter and I nail my pictures together.” Kurt Schwitters cit. por MANSOOR, Jaleh. “Kurt Schwitters’ Merzbau: The Desiring House” in *Invisible Culture An Electronic Journal for Visual Culture*. N°4. 2002. <https://www.rochester.edu/in_visible_culture/Issue4-IVC/Mansoor.html> [Acesso 11 abril 2016].

85 Kurt Schwitters cit. por TORRES, Fernanda Lopes. “Merzbau: A Obra da Vida de Kurt Schwitters” in *Novos Estudos*, N° 63, São Paulo: CEBRAP, julho de 2002. P. 122. <http://novosestudos.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/97/20080627_merzbau_a_obra_da_vida2.pdf> [Acesso 11 abril 2016].

encontrar relações entre todos os objetos do nosso quotidiano.

Georgia O’Keeffe (1887-1986) - Habitar a paisagem

A casa e a sua envolvente paisagística são elementos estruturantes no trabalho artístico de O’Keeffe. Esta importância também é evidente nos objetos que recolheu e que transpôs para a sua pintura, como testemunho do mundo em que vivia.

O’Keeffe adotou a filosofia de Arthur Wesley Dow que preconiza preencher os espaços com formas e cores esteticamente agradáveis, algo que pode ser extensível a todos os domínios da vida, desde a realização de pinturas à aquisição de objetos aleatórios do dia-a-dia. Assim, também no planeamento das suas casas, põe em prática este princípio. O programa arquitetónico para a distribuição das divisões nas casas tem como ponto de partida o seu espaço de trabalho artístico ao qual se pode aceder de qualquer ponto da habitação.

O domínio da domesticidade ao serviço do seu trabalho é visível pelo facto de os estúdios ocuparem as maiores áreas das casas, construídos sob rígidas exigências da pintora, de modo a conseguir um determinado ambiente imbuído de luz natural e da vista do que a rodeia, o deserto árido e rochoso de grandes contrastes de cor e formas.

Nas suas casas de Ghost Ranch e de Abiquiu, no Novo México, construídas em adobe, no estilo arquitetónico vernacular daquela região, O’Keeffe fez uma simbiose entre a arquitetura tradicional com uma estética modernista, que se reflete na escolha de peças de Harry Bertoia, Charles & Ray Eames e Eero Saarinen para mobilar os espaços. Nestes espaços, abriu grandes janelas, com vidros Thermopane, algo novo e extravagante em 1930, conseguindo introduzir mais luz e permitindo uma vista ininterrupta dos montes.

Os interiores são bastante despojados, nas paredes pendurou algumas das suas pinturas, ossos que colecionava e lhe serviam de modelo para o seu trabalho: “A minha casa em Abiquiu está muito vazia: só lá tem o que necessito”.⁸⁶

Em *Breviário do Quotidiano #8*, o preenchimento do espaço obedece a critérios estéticos, que se fazem sentir ao nível dos trabalhos artísticos, assim como dos objetos banais, existentes na casa. As janelas com vista para a paisagem local, neste caso a paisagem urbana da Baixa Pombalina, fazem a ligação do espaço doméstico com o seu envolvente.

Louise Bourgeois (1911-2010) - A casa como memória

A casa significava para Louise Bourgeois um espaço de produção e recetáculo das memórias de infância, a que constantemente regressou durante os seus sessenta anos de pro-

⁸⁶ “My house in Abiquiu is pretty empty: only what I need is in it”. BRANDLHUBER, Margot Th.; BUHRS, Michael (ed). *In the Temple of the self – the artist’s residence as a total work of art. Europe and America 1800-1948*. Berlin: Hatje Cantz, 2014. P. 330.

dução, numa relação de conflito emocional mas também de estabilidade.

A casa tornou-se numa extensão de si, onde as paredes estavam repletas de inúmeros objetos tais como fotografias, notas, tecidos, mapas e convites, além de estantes com livros.

O apartamento de Nova Iorque, Stuyvesant's Folly, para onde se mudou com o marido e com os filhos em 1941, permitiu-lhe realizar trabalhos que refletem a verticalidade dos edifícios nova-iorquinos, tais como: *Statue pour une maison vide* e *Figure quittant sa maison*, assim como trabalhos escultóricos que exploram a codependência entre corpo e casa.

Em *Femme maison*, uma série de desenhos, a artista explora a fusão da mulher com a casa e o corpo como arquitetura, numa utilização literal do termo “housewife”, que lhe serve de autorretrato.⁸⁷

A sua ideia de domesticidade e de organização não estava associada a limpeza e arrumação, mas antes a produtividade e boa gestão do tempo.

Louise Bourgeois fez do seu espaço doméstico em Chelsea um estúdio, onde a sua produção artística se encontrava disposta por todos os andares do edifício. Para a artista, o importante não eram as memórias contidas na casa mas o que era feito com elas. O lado de refúgio privado e contentor de memórias que está normalmente relacionado com a ideia de casa é, no caso de Louise Bourgeois, substituído por uma abertura à sociabilidade e ao convívio nos salões que organizava regularmente, a partir do final dos anos setenta. “A casa cheia de gente, animada com atividades, conversas ou trabalho, é a casa funcional, a casa viva. A casa vazia está morta.”⁸⁸

A partir de 1980, Louise Bourgeois passou a trabalhar numa antiga fábrica de factos em Brooklyn, onde podia desenvolver instalações com uma escala maior, tais como a série *Cells* (anos 1990). Estas eram réplicas de quartos que pertenciam à sua infância, mobiladas com memorabilia, lençóis, espelhos, frascos de perfume e roupa e nas quais os visitantes, por vezes, podiam entrar. Estas réplicas, no entanto, não pretendiam ser exatas, mas usar o doméstico enquanto dispositivo que projetasse as emoções aí sentidas.

Nestas instalações, os visitantes observam a vida doméstica numa posição que pode ser duplamente voyeurística ou parte da narrativa, mas sempre geradora de conflito entre as memórias que os objetos têm para a artista e o significado destes para os visitantes, que projetam as suas próprias memórias e ansiedades nos objetos. Muitos dos objetos expostos nas *Cells* são na maioria banais e que qualquer pessoa tem em casa.

Na última década de vida Louise Bourgeois, deixou de trabalhar no studio e passou a trabalhar em casa onde transformou a mesa da cozinha no centro nevrálgico de produção, num completar de um círculo da casa como extensão da sua vida.

87 BELL, Kirsty. *The artist's house – from workplace to artwork*. Berlin: Sternberg 2013. P. 134.

88 “The house full of people, animated with activity, conversation, or work, is the functioning house, the living house. The empty house is dead” BELL, Kirsty. 2013. op. cit., P. 133.

No *Breviário do Quotidiano* #8, está igualmente contemplado o meu espaço de trabalho, onde a mesa de refeições na sala ocupa igualmente o lugar central e tal como Louise Bourgeois “eu amo a minha rotina, o meu trabalho, a minha casa, as minhas roupas”⁸⁹.

Da mesma forma que nas instalações de Louise Bourgeois, também aqui, os visitantes podem observar ou tornar-se parte integrante da vida doméstica no *Breviário do Quotidiano* #8.

Joseph Beuys (1921-1986) - O artista total

Beuys, na sua afirmação para uma Arte Total, como uma nova ordem social, coloca a autodeterminação e a consciência política como intrínsecas a cada indivíduo, numa ideia de democracia direta. Enfatizando a criatividade como uma ferramenta para a resolução de todas as situações (das mais simples às mais complexas) da vida e atribuindo ainda a cada indivíduo a possibilidade de ser artista no que constitui uma visão democrática da arte. A condição da possibilidade de ser artista está assim determinada, em Beuys, a partir do exterior, no tecido da sociedade, contudo este processo é individual e é elaborado no interior, na privacidade da casa, que produz em nós uma consolidação desta autodeterminação. É na casa que organizamos as relações de interação ocorridas no quotidiano social, afirmando-a como um espaço que permite a catalogação das experiências.

Para esta postura de Beuys terá sido decisiva a epifania de natureza xamanística que o tornou artista. Como ele próprio afirmou, esta ocorreu no interior de uma casa, nas estepes da Mongólia, onde convalesceu envolto em mantas de feltro. Habitat, objetos e materiais banais constituíram-se como uma premissa tripartida na experiência de Beuys. A sua perceção, a assimilação deste acontecimento enquanto arte e a sua organização mental, resultaram neste processo de tomada de consciência de ser artista.

Nessa mesma dimensão tudo tem a condição apriorística de objeto e sujeito da arte que podemos ver na performance, denominada “ação” por Beuys, e intitulada de *Eurasia 32 Siberian Symphony* (1963-1966) apresentada na galeria Réne Block em Berlim, exibida em 1966 a partir da mesma peça realizada em 1963. Nesta “ação” o artista apresenta uma desconstrução dos protocolos que permitem identificar os objetos e catalogá-los como objetos do quotidiano e não como objetos artísticos.

*Eurasia 32 Siberian Symphony*⁹⁰ era constituída por símbolos, tais como: lebre morta (alusão à sua infância e aos problemas de linguagem consequência do seu lábio leporino),

89 “J’aime ma routine, mon travail, ma maison, mes vêtements”, Louise Bourgeois, cit. por CORNAND, Brigitte. *Louise Bourgeois – La Rivière gentille* (filme) Paris: Les Films du Siamois, 2007.

90 Beuys utiliza o termo *Eurásia* (massa de terra que liga a Europa à Ásia, separados pela cordilheira dos Montes Urais) devido ao facto de aí ter sofrido um acidente que o colocou entre a vida e a morte e a partir do qual desenvolveu uma compreensão e um vínculo entre as culturas ocidental e a oriental.

bengalas (referente à cruz celta e mitologia pagã), feltro de lã (representante das mantas dos Tártaros nômadas das regiões russas) e quadro negro (em referência aos quadros de giz de escola). Todos estes elementos eram ativados pelo próprio artista.

O uso de objetos do cotidiano torna-se fundamental para realizar uma ligação com os espetadores. Estes objetos são elementos de reconhecimento, que substituíam as grandes narrativas, comuns às obras de arte das eras anteriores, nomeadamente as meta-narrativas mitológicas⁹¹ e que jogam com dois níveis de leitura sobre a natureza dos objetos:

“A ideia de natureza é inerentemente ambígua. Por um lado, o termo é frequentemente usado para englobar uma categorização descritiva da realidade física [...] Por outro lado, a natureza é percebida para além das determinações do pensamento científico. Esta é a natureza metafísica [...]”⁹²

Uma abordagem que efetuava a distinção entre o mundo cartografado pela ciência, em função da representação do mundo providenciada pelas determinações científicas que nos disponibilizam os protocolos de identificação, legitimação e atuação e o mundo que existe verdadeiramente, que nós desconhecemos, que nós procuramos entender. Assim, a obra de Beuys aproxima-se da metafísica, ainda que lhe acrescente uma espiritualidade. O mundo da representação que conhecemos porque o criamos; e o mundo efetivo, que queremos conhecer mas que ainda permanece desconhecido.

Para Beuys, o pensamento intuitivo, é entendido como uma forma de desenvolvimento e estruturação de ideias na arte, separando-a do pensamento científico e das suas determinantes e protocolos. As metodologias de estruturação do pensamento intuitivo, cujos primórdios encontramos nos surrealistas e no desenvolvimento de processos, foram consolidadas em protocolos artísticos para o acesso ao subconsciente. Beuys, esclarece a diferença entre a racionalização e o pensamento intuitivo, o pensar de modo institucional sobre o pensamento e a atuação de terceiros⁹³. Esta diferenciação que Beuys faz entre pensamento intuitivo e racional é uma das determinantes em todo meu trabalho.

Adoto como paradigma a dimensão de artista total de Beuys, onde a autodeterminação e a consciência política, concretamente a minha postura feminista, são princípios orientadores da minha prática artística e da minha vida, numa perspetiva total e indivisível.

91 LYOTARD, Jean-François. *A Condição Pós-Moderna*. São Paulo: José Olympio Editora, 2000.

92 GANDY, Matthew. “Contradictory Modernities: Conceptions of Nature in the Art of Joseph Beuys and Gerhard Richter” in *Annals of the Association of American Geographers*, Volume 87, Issue 4. Abingdon: Taylor & Francis, 1997. P. 636–659.

93 GANDY, Matthew. 1997.

Marcel Broodthaers (1924-1976) - Um museu em casa

Entre 1968-1972 o artista belga, Broodthaers⁹⁴ concebeu a instalação que desenvolveu primeiramente na sua casa particular/estúdio em Bruxelas e que mais tarde expôs em Londres e Paris, com o título *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures*. Um museu que desafiava o espaço museológico convencional e funcionava como uma crítica subtil à política dos museus e da arte.

O artista reivindicou para si os papéis de curador, administrador, relações públicas e assumiu-se ainda como o fundador e patrono, desempenhando todas as funções inerentes ao funcionamento de um Museu enquanto instituição.

Broodthaers dividiu este museu em doze secções: literatura; documentário; século XVII; século XIX; século XIX bis; século XX; folclore; cinema; finanças; figuras; publicidade; e arte moderna. Apresentando mais de quinhentas obras representando imagens de águias, das quais só duzentas e oitenta e duas foram listadas em catálogos, o espólio incluía ainda três slideshows de reproduções.

Uma das suas estratégias para financiar o museu foi vender um número ilimitado de lingotes de ouro, pelo dobro do seu valor base. Este acréscimo de valor era atribuído pelo artista ao cunhar o seu monograma e a imagem de uma águia também criada por si, o que constituía uma mais-valia artística. Outra das estratégias de marketing da sua instalação foi a criação de um anúncio para a venda do museu, inserido no catálogo da feira de Arte de Colónia de 1971.

No seu trabalho “a exploração enfática de um ícone singular, a representação da águia”⁹⁵, parte do significado simbólico do animal: sabedoria divina, imperialismo, autoridade, poder, símbolo nacional dos Estados Unidos da América, do México, e da Alemanha.

No *Breviário do Quotidiano* #8 pretendo de igual modo recorrer às estratégias de marketing semelhantes às utilizadas por Broodthaers para divulgar e financiar este projeto. Para este efeito um dos protocolos definidos foi o de atribuir um valor pecuniário à maioria dos objetos existentes na casa⁹⁶ e ao preço original dos objetos acrescer um valor artístico. Outro protocolo consiste na promoção e divulgação deste projeto em diversos canais de divulgação, tais como: revistas, jornais e internet.

Uma outra vertente do trabalho de Broodthaers de importância vital para mim é a legitimação da arte fora dos espaços institucionais convencionais, como o museu, e a centralização dos diferentes papéis e funções inerentes ao funcionamento artístico no âmbito institucional, que no caso dele como no meu, são todos assumidos pelo próprio artista.

94 BROODTHAERS, Marcel. “Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section Art Moderne et Publicité” cit por MOURE, Gloria: *Marcel Broodthaers: Collected Writings*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2012. P. 354.

95 “The emphatic exploration of a singular icon, the representation of the eagle” BUCHLOH, Benjamin H. D. “The Museum Fictions of Marcel Broodthaers” cit por BRONSON, A.A.; GALE, Peggy. *Museums by Artists*. Toronto: Art Metropole, 1983. Pp. 45 – 56.

96 Excluem-se desta lista os objetos com a menção “não comercializável” que me foram oferecidos ou herdados.

Robert Rauschenberg (1925-2008) - A ação no intervalo entre a arte e a vida

Para Rauschenberg os objetos só existem e são passíveis de ser categorizados em função de uma consciência que os entenda como tal. Não há consciência em si e por si, toda a consciência é a consciência de algo, dos objetos que nos rodeiam e onde a objetualidade material entra em jogo como mediador ou referênciador do pensamento.

A relação que Rauschenberg cria com os objetos articula-se a partir da libertação da sua relação modernista com o pincel e a pintura. Após a sua fase dedicada à pintura abstrata, o artista passa a recorrer a objetos de consumo e a desperdícios – dando origem às *combine-paintings*, onde a mistura de objetos retirados do quotidiano se acresce uma certa gestualidade pictórica.

Rauschenberg reagia assim à hierarquização entre o material artístico e extra-artístico realizando com as *combine-paintings* uma outra forma de se relacionar com a arte.

Na obra *Bed*, 1955, emoldura uma almofada, lençóis e uma coberta de *patchwork*, sobre uma tela, pintando toscamente com tinta que deixa escorrer. Ao contrário dos restantes materiais utilizados nos outros *Combines* do artista, nesta obra *Bed*, a roupa de cama usada pertencia-lhe, constituindo uma autorrepresentação.

As suas *combine-paintings* requeriam uma forma diferente de ver, pois eram compostas por uma série de objetos colecionados no seu meio circundante e às quais conferia um sentido de espaço distinto⁹⁷: “Um Rauschenberg dá-nos a possibilidade de ver de uma nova maneira objetos e imagens que tendemos a ignorar no nosso quotidiano”⁹⁸.

Rauschenberg escolhia os objetos usados e banais do quotidiano de uma sociedade de consumo, que possuíam, por essas mesmas determinações, um passado cheio de memórias. Isto é, os objetos usados tinham uma existência que lhes estava marcada pelo uso, objetos produzidos em massa que adquiriram uma aura de objeto único: o desgaste, as reapropriações, as marcas mecânicas, as quebras⁹⁹ e assim funcionavam como um arquivo de vida.

As obras de Rauschenberg colocam-nos num contexto de vivência em que “Nós não somos totalmente guiados pelo artista. [...] Embora nós vivamos sequencialmente no tempo, a nossa mente não funciona desse modo e é com a representação das atividades da mente que grande parte da arte do século XX é relativa a ela própria.”¹⁰⁰ Em Rauschenberg, existe desta

97 CRAFT, Catherine. *Robert Rauschenberg: Acting in the Gap Between Art and Life*. New York: Phaidon Press Inc., 2013. P. 48-49.

98 “A Rauschenberg gives us the possibility of seeing a new objects and images that we tend to overlook in our daily lives.” CRAFT, Catherine. 2013. op. cit. P.5.

99 JOSEPH, Branden W. *Random Order: Robert Rauschenberg and the Neo-Avant-Garde*. Cambridge: October Books, 2007. Pp.131–139.

100 CHESHIRE, Dean. *Structure and Meaning in Ginsberg and Rauschenberg*. Montreal: McGill University, 1971. P. 167.

forma a tentativa de preencher a distância entre a arte e a vida¹⁰¹.

No *Breviário do Quotidiano #8* eu pretendo que esta distância seja preenchida pelos objetos que constituem esta instalação ao atuarem como mediadores entre arte e vida, no que é uma apropriação e adaptação minhas do que Rauschenberg nos diz sobre a ação que se desenrola nessa distância entre a arte e a vida.

Para além das *combine-paintings*, os trabalhos sobre tecido de Rauschenberg exerceram uma grande influência nas minhas obras que fazem uso do mesmo material, como é possível constatar em *Haiti #1*, *#2* e *#3* e em *Le mur, l'humour, l'amour*, por exemplo. O meu interesse parte principalmente da dualidade que Rauschenberg apresenta através do tecido como um material mediador, que tanto pode assumir-se como plano como, ao adquirir movimento, se pode tornar um objecto tridimensional.

Allan Kaprow (1927-2006) - A instalação como *happening*

Para a presente tese o conceito de obra de arte total revela-se fundamental enquanto síntese da arte e da vida. Kaprow dedicou-lhe um texto seminal: *Notes on the Creation of a Total Art*, em 1958 ainda hoje uma referência incontornável.

A “obra de arte total”¹⁰² foi determinada por Kaprow como *happening* em 1958. A “obra de arte total” desenvolvia-se em função de um equilíbrio entre arte e vida¹⁰³, tal como as divisões entre diferentes géneros de arte, teatro e dança eram dissolvidas. O sucesso artístico encontrava-se dependente da total imersão do espetador. Por essa razão, o *happening* estava dependente do entendimento de cada espetador e do seu nível de participação, pelos artistas e pelo público. Era na ação que se verificava a concretização artística, num afastamento da ideia de arte como um objeto materialmente fixo.

“Agora, considero que essas duas palavras, instalação e performance, marcam especificamente a mudança de atitude relativamente a uma rejeição ou a um sentido de abandono de uma posição experimental e modernista que prevaleceu até aproximadamente, sejamos generosos, aproximadamente 1968-1969 [...]”¹⁰⁴

Nesta citação existe uma tomada de consciência da mudança de atitude que Kaprow explorará em novas direções através da instalação e da performance.

101 Idem, *ibidem*. P. 4.

102 KAPROW, Alan. “Notes on the Creation of a Total Art” in KELLEY, Jeff (ed.). *Essays on the Blurring of Art and Life*. Oakland: University of California Press, 2003. P. 10-11.

103 Idem *Ibidem*. P. 11.

104 “Now, I think those two words, installation and performance, mark accurately the shift in attitude toward a rejection or sense of abandonment of an experimental, modernist, position which had prevailed up to about, let's be generous, up to about 1968-1969 [...]” HELD, John Jr. “Interview with Allan Kaprow” in Dirk Johan Stromberg, 1988. <<https://dirkstromberg.org/courses/ntu/texts/interview-with-allan-kaprow/>> [Acesso 23 maio 2016].

*Yard*¹⁰⁵, 1961, consistia numa apresentação desordenada de centenas de pneus usados, que cobriam o chão do jardim da galeria Martha Jackson, em Nova Iorque, conjugados com cinco objetos de papel de alcatrão que revestiam esculturas para as proteger. Os visitantes eram encorajados a andar, subir, reagrupar e modificar os pneus. *Yard* foi um momento fundamental na história da performance-instalação. As práticas de apropriação de objetos banais e abandonados submetiam-se a um processo de reintegração. Através deste processo os objetos rejeitados tornam-se arte, sendo dispostos na instalação em conformidade com uma ideia prévia. O lixo cultural e a reciclagem que Kaprow utilizava como conceitos estruturantes da sua obra são uma clara influência de Schwitters.

As instalações de Kaprow reinventam o quotidiano como quotidiano. Estas instalações são feitas com objetos que compõem a nossa vida diária, mas nos quais não reparamos, utilizando para o efeito objetos deitados no lixo. É nesse momento de eliminação que Kaprow intervém, recuperando estes objetos. A saturação desses objetos pela criação artística de uma instalação tem um duplo impacto: objetos banais a que não prestamos atenção conscientemente passam a ser visíveis e evidenciados como parte fundamental do nosso quotidiano.

A Universidade de Rutgers, onde Kaprow lecionava e a sua relação com as galerias alternativas, críticas da sociedade de consumo, foram um fator determinante para o surgimento destas performances. O departamento de arte da Universidade de Rutgers situava-se no lado oposto da cidade, numa residência convertida em laboratório artístico¹⁰⁶.

Foi nestas condições que surgiu o *happening*, um modelo artístico neodadaísta que visava uma rutura com a persistência de modelos conservadores herdados do modernismo. Este novo modelo artístico foi uma reação ao “sobre refinamento” da pintura na década de 50, dos Expressionistas abstratos acomodados a protocolos pictóricos.

Kaprow sentiu a necessidade de uma nova arte que se libertasse dessas convenções de acomodação a um paradigma de pureza do medium¹⁰⁷, que denotava persistências do passado: “suplantar a arte tinha de ser sistemático. A arte em si era o problema.”¹⁰⁸

Esta dimensão de suplantar a arte ligando-a à vida, assim como a sua performatividade, na aceção de Kaprow, é fundamental na minha obra. Desde a apropriação pelo furto, no *Breviário do Quotidiano #1* e *#2*; à necessidade de uma interação do público com a instalação - *Breviário do Quotidiano #8*, que pressupõe a interação dos visitantes com a minha casa e os objetos que a compõem, tornando-os performers e exigindo um entendimento concetual da casa enquanto obra de arte.

105 Cf. KAPROW, Allan. *Allan Kaprow in Reinventions*. <http://www.allankaprow.com/about_reinvention.html> [Acesso 29 agosto 2016].

106 HENDRICKS, Geoffrey. *Critical Mass: Happenings, Fluxus, Performance, Intermedia, and Rutgers University 1958-1972*. New Jersey: Rutgers University Press, 2003. P. 11.

107 “Medium: Term used to refer to the material or form of expression employed by an artist.” CHILVERS, Ian. *The Oxford Dictionary of Art* (3ed.), Oxford: Oxford University Press, 2004.

108 KAPROW, Alan. “Afterthoughts in 2002” in HENDRICKS, Geoffrey. *Critical Mass: Happenings, Fluxus, Performance, Intermedia, and Rutgers University 1958-1972*. New Jersey: Rutgers University Press, 2003.

Andy Warhol (1928-1987) - A estetização do banal

Warhol, nas *Brillo Boxes*, 1964, ou nas *Campbell Soup Cans*, 1962, demonstrou uma referência estrutural de uma estetização do cotidiano, do banal, da apropriação das imagens de marca de detergente e sopa. Numa entrevista em que lhe perguntam o porquê de pintar latas de sopa, acrescenta sobre este assunto:

“Porque eu costumava bebê-las. Eu costumava comer sempre o mesmo almoço todos os dias, durante vinte anos, acho eu, a mesma coisa uma e outra vez. Alguém me disse que a minha vida me tinha dominado; eu gostava dessa ideia.”¹⁰⁹

A utilização das imagens de marca das latas de sopa Campbell e das caixas de artigos de limpeza Brillo, assim como dos próprios objetos, foi feita através de uma operação de apropriação da linguagem da publicidade, do marketing e com recurso aos princípios da repetição em série transpostas para a arte. A partir de uma saturação no volume, grafismo e cor, estas imagens tornaram-se icônicas. A esta operação concetual, que tem como caráter único o processo de apropriação e manipulação da imagem acresce o uso de uma concretização artística pela via de peças no campo da “reprodutibilidade técnica”. Embora tecnicamente reprodutíveis são obras de arte únicas pela sua dimensão concetual e pelo modo de resolução técnica da imagem, criando o estilo de Warhol.

“O universo de Andy Warhol do culto do ícone: um universo belo e cruel. O trabalho de Warhol embalsama alegremente a estrela enquanto a dispõe numa indiferença vazia sem aura. [...] Acima de tudo, é subexpressivo, cedendo a nenhuma destas posturas, em vez disso projetando a posição do consumidor em relação à estrela como amortecida, aborrecida, o consumidor que é afinal de tudo, um mero item na panóplia de imagens-produto que podemos consumir e que quando acabado, seguir em frente.”¹¹⁰

Este misto de banalidade e arte, está evidenciado nas suas *Time Capsules*, que compõem um dos maiores projetos de Warhol, com início em 1974, prolongando-se até ao ano da sua morte. Este conjunto consiste em 610 caixas, maioritariamente de cartão, repletas de objetos do seu quotidiano que iam dos mais valiosos aos mais banais: jornais, obras de arte, livros, con-

109 “Because I used to drink it. I used to have the same lunch every day, for twenty years, I guess, the same thing over and over again. Someone said my life has dominated me; I liked that idea.” Andy Warhol in SWENSON, Gene. “Andy Warhol Interview with Gene Swenson” in HARRISON, C; WOOD, P. (ed. lit.). *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell Publishers, 1992. P. 732.

110 “Andy Warhol’s universe of the cult icon: a beautiful, cruel universe. Warhol’s work joyfully embalms the star while disposing her in flat indifference without aura. [...] Above all, is it under expressive, giving in to neither of these stances quite, instead projecting a deadened, bored, consumer stance toward the star, who is, after all, a mere item in the panoply of product images anyone can consume and, when finished, move on.” HERWITZ, Daniel. *The Star as Icon: Celebrity in the Age of Mass Consumption*. New York: Columbia University Press, 2008. P. 31.

vites de jantares, entre muitos outros¹¹¹,

“[...] documentos iam para dentro das caixas não porque fossem importantes, de valor, ou memoráveis de outra forma, mas porque eles estavam “ali”, em cima da secretária, tal como uma fotografia regista o que está “lá” num certo tempo, num certo sítio.”¹¹²

Estas caixas permitem-nos conhecer o mundo de Warhol e aproximarmo-nos do seu quotidiano, tal como em *Breviário do Quotidiano #8*, onde disponho todos os meus objetos do meu dia-a-dia. E de certa forma, as *Time Capsules* e o *Breviário do Quotidiano #8* assumem esta catalogação apenas em *medium* diferentes: Warhol em caixas, eu num espaço físico que é a minha casa convertida em instalação.

Arman (1928-2005) - O regime dos objetos acumulados

Arman fazia parte do Nouveau Réalisme¹¹³ movimento que emergiu em França, em 1960, integrando uma diversidade de artistas que tinham em comum uma apropriação direta do real e que está condensado nas palavras de Pierre Restany como “Uma reciclagem poética da realidade urbana, industrial e publicitária”.¹¹⁴

Arman recuperava objetos banais, numa inspiração *readymade*, onde objetos produzidos em massa e descartados pela sociedade de consumo, são reagrupados em acumulações de objetos repetidos, em blocos de resina acrílica fundida. Inspirado pela descoberta de *Merzbau* de Schwitters¹¹⁵, Arman acumula objetos rejeitados, distanciando-se do seu valor funcional, através de uma intenção artística de inspiração neo-Dada que privilegia a vida relativamente à arte.

As suas esculturas de enormes dimensões feitas de acumulação de objetos banais e repetidos de uma forma excessiva, representavam a submissão aos bens de consumo.

111 THE WARHOL – The Andy Warhol Museum. *Archives Collection*. <<http://www.warhol.org/collection/archives/>> [Acesso 03 junho 2016].

112 “[...] documents went into the box not because they were important, valuable, or otherwise memorable, but because they were “there”, on the desk, just as a photograph records what is “there” at a certain time, in certain place.” SPIEKER, Sven, *The Big Archive art from bureaucracy*. Cambridge: The MIT Press, 2008. P.3.

113 Termo utilizado por Pierre Restany, no *Manifesto do Nouveaux Réalistes*, em outubro de 1960 e assinado pelos seguintes artistas: Arman, Yves Klein, François Dufrêne, Raymond Hains, Jean Tinguely, Jacques Villeglé, Martial Rayssé, Daniel Spoerri, César, Mimmo Rotella, Niki de Saint Phalle e Gérard Deschamps. O termo surgiu pela primeira vez em maio de 1960 a propósito da exposição em Milão com obras dos artistas acima mencionadas.. MORAT, Florence. *Le Nouveau Réalisme*. Paris: Centre Pompidou, 2001. P. 2. <<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-nouvrea/ENS-nouvrea.htm>> [Acesso em 29 agosto 2016].

114 MORAT, Florence. *Le Nouveau Réalisme*. Paris: Centre Pompidou, 2001. P. 2. <<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-nouvrea/ENS-nouvrea.htm>> [Acesso em 29 agosto 2016].

115 ARMAN. “Kurt Schwitters par Arman” in *Art Press* n° 196, novembro 1994. P. 20.

As obras de Arman assumem uma dimensão arqueológica, onde os objetos têm um papel histórico e antropológico, já que muitas vezes exibem nomes de marcas e etiquetas de produtos que os identificam com uma determinada época.

Para Arman, a percepção dos objetos é sempre operada num espaço físico em conjugação com componentes emocionais e intelectuais, afetos e pensamentos que lhes estão associados: “Quando eu era criança, a quantidade dos objetos e a sua transformação interessou-me sempre. E, acho que era um colecionador sensível, era como um instinto natural, como um acumulador. Eu coleciono informação.”¹¹⁶

É nessa mesma totalidade fundamental que se integram os objetos rejeitados e recuperados por Arman. As acumulações despertam também este aspeto, sendo tendencialmente acumulações com objetos repetidos que reforçam a importância deles nas nossas vidas.

Arman procurou elaborar “uma nova visão do mundo traduzida para a simples e direta linguagem do consumidor”¹¹⁷, um novo paradigma socioeconómico que caracteriza a sociedade de consumo.

Esta sua atitude transversal a todos os objetos presentes no quotidiano, desde os automóveis até aos utensílios domésticos, como no caso de *Sans titre*, 1963, onde acumula um sem número de forminhas de bolos, em alumínio, amontoadas numa caixa de madeira.

Esta ideia de apropriação e acumulação de objetos, é uma das determinantes do projeto *Breviário do Quotidiano* #8.

Daniel Spoerri (1930) - Eat Art como modo de vida

Spoerri fez parte do movimento Nouveau Réalisme, procurando refletir as temáticas do quotidiano, numa interligação explícita com a vida. Partindo de uma necessidade primária vital, o ato de comer, transforma-o numa temática artística. Esta ação é expressa, no seu trabalho, de forma direta, evidenciando as relações que se estabelecem na partilha de uma refeição à mesa, onde estão presentes regras e códigos de conduta, no que se constitui como um processo de negociação.

Spoerri cria o seu primeiro *tableau-piège/snare pictures* em 1960, intitulado *Lieu de repos de la famille Dellbeck*¹¹⁸, onde coloca uma série de objetos relativos à mesa de jantar, numa tábua, que posteriormente fixa na parede:

116 “When I was a child, the quantity of objects was always interesting and I was always transforming those quantities. And, I guess I was very sensible as a collector, as an instinct, as a rat pack collector. I collect information.” Arman in FESCI, Sevim. “Oral history interview with Arman, 1968 April 22” in *Archives of American Art, Smithsonian Institution*. <<http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-arman-13125>> [Acesso 23 maio 2016].

117 CABANNE, Pierre; RESTANY, Pierre. *L'Avant-garde au XXe siècle*. Paris: Éditions Balland, 1969. P. 66.

118 BOUISSET, Maïten. “Daniel Spoerri ou l'éloge de la curiosité” in *Art Press* n° 197. Entrevista, 1994. P.42.

“[...] para os tampo de mesa de Daniel Spoerri com restos de refeições, os quais pelo simples ato de colar a desorganização e elevar o painel na vertical, entram no domínio fictício da pintura (criando um choque sentido com intensidade, na altura).”¹¹⁹

O conceito de *Eat Art* é o tema fulcral gerador dos *tableau-piège/snare pictures* que se constituíram num corpus de trabalho artístico, e na criação do restaurante de Spoerri “Eat Art”, aberto em Düsseldorf em 1968 e que dois anos mais tarde, deu origem a uma galeria de arte onde eram vendidas os *tableau-piège/snare pictures* resultado das refeições/ações que decorriam no restaurante.

Os *tableau-piège/snare pictures* de Spoerri estão como que suspensos no tempo; como forma de confrontar a noção de eternidade preconizada pela arte clássica, ele próprio afirma que “a função da arte sempre foi a tentativa de criar uma imagem da realidade.”¹²⁰ Estes afirmam-se ainda, como um confronto à arte e à vida:

“Não confundam os meus *tableau-piège* com obras de arte. São uma novidade, uma provocação, uma vontade imediata do olho para ver coisas que não está habituado a ver. Nada mais [...] Para além disso, o que é arte? Talvez uma forma e uma oportunidade para viver.”¹²¹

Spoerri agrupava objetos que dispunha ordenada ou desordenadamente¹²², desvalorizando a predominância de um protocolo artístico que regesse a sua criação plástica.

Spoerri não se interessava por uma repetição dos objetos mas por objetos que se individualizavam, contendo uma história.

Lourdes Castro (1930) - As assemblagens das caixas enquanto casas

A partir de 1961, Lourdes Castro desenvolve o seu trabalho artístico com uma componente tridimensional, reunindo objetos de uso quotidiano, aproximando-se do *readymade* e construindo uma relação entre o real e a ficção, num duplo do mundo.¹²³

119 BRETT, Guy. *Um conto de duas cidades* in BURMESTER, Maria (ed. lit.). *Lourdes Castro, Manuel Zimbro: À Luz da Sombra*. Porto: Fundação de Serralves, Assírio & Alvim, 2010. P. 20.

120 “It’s always been art’s function to attempt to give an image of reality.” Daniel Spoerri in BOUISSET, Maïten. “Daniel Spoerri ou l’éloge de la curiosité” in *Art Press* n° 197. Entrevista, 1994. P.45.

121 “Don’t mistake my trap-pictures for works of art. It is a news flash, a provocation, a prompting of the eye to look at things it isn’t used to look at. Nothing else ...And besides, what is art? Perhaps a way and a chance to live.” Daniel Spoerri in DUBY, Georges; DAVAL, Jean-Luc. *Sculpture from Antiquity to the Present Day*. Köln: Taschen, 2002. P. 1073.

122 SPOERRI, Daniel. *Overview of Works: «Tableau Piège» / Snare-picture*. Daniel Spoerri website. (1988). <http://www.danielspoerri.org/web_daniel/englisch_ds/werk_einzel/05_fallenbild.htm> [Acesso 01 junho 2016].

123 ACCIAIUOLI, Margarida. *KWY: Paris 1958-1968*. Lisboa: CCB – Assírio & Alvim, 2001. S/ página.

“Eu faço objetos
Eu faço esculturas
Eu faço relevos
Eu colo coisas
Eu colo tudo o que é para deitar fora
todas as coisas que já não servem para nada,
velhas coisas usadas, novas, muito novas,
sem graça;
coloco-as umas ao lado das outras,
empilhadas ou seguindo linhas, não sei
quais, espaços em volta ou espaços nenhuns,
cheios.
Pinto de alumínio. É tudo.”¹²⁴

A obra *Caixa de Alumínio (Óculos)* é uma das primeiras assemblagens conjuntamente com a *Caixa de Alumínio (Lagostins)* que parte de uma reflexão sobre o universo dos objetos do quotidiano traduzindo as suas memórias de férias passadas em casa do tio, que a artista entende como sendo “uma das minhas caixas mas em versão casa”¹²⁵, e que ela própria apresenta em escala reduzida.

As suas caixas feitas de madeira eram criadas e compostas, no seu interior, por objetos banais, do quotidiano, unificados por um padrão plástico/cromático.¹²⁶ Esses objetos fixados dentro da caixa e a própria caixa, eram posteriormente pintados com uma tinta de alumínio que tinha sido primeiramente escolhida pelas suas propriedades antiferrugem e mais tarde pelo seu valor estético. Esta escolha resultava não só numa unidade formal dos objetos, homogeneizados pela cor, mas destacava também o volume, o relevo e o contraste de luz e sombra.

A eficácia do uso da mesma cor nas caixas e elementos que as compõem¹²⁷, era conseguida através da pintura ou da escolha de objetos monocromáticos, como é possível constatar no caso das obras criadas em 1963, *Caixa verde*, *Caixa dourada*, *Caixa madeira*, *Caixa azul* e *Boite noire*, para a qual a artista diz que “[...] ia fazendo, tinha ali aquelas [...] montanhas de coisas! E ia buscando isto e aquilo como quem vai buscar uma cor, depois colava.”¹²⁸

¹²⁴ BURMESTER, Maria. 2010. op. cit P. 31.

¹²⁵ Lourdes Castro cit. por BABO, Sara Sobral. *Estudo, conservação e restauro de Caixa de Alumínio (Lagostins) e Caixa de Alumínio (Óculos) de Lourdes Castro* (dissertação de mestrado), Lisboa: Universidade Nova de Lisboa / Faculdade de Ciências e Tecnologia, Departamento de Conservação e Restauro. 2009. P. 7. <https://run.unl.pt/bitstream/10362/3381/1/Babo_2009.pdf> [Acesso 12 abril 2016].

¹²⁶ ACCIAIUOLI, 2001. op. cit P.437.

¹²⁷ FRANÇA, José-Augusto. “Exposição Paris 1963, com Marta Minujin e Alejandro Otero” in PEREIRA, Maria José Moniz (ed. lit.). *Lourdes Castro: Além da Sombra*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna, 1992. P. 34.

¹²⁸ Lourdes Castro cit. por BABO, Sara Sobral. op. cit 2009. P. 7.

As composições dos objetos tão diferentes entre si, tais como: carrinhos de linha, óculos, talheres, cafeteiras, garrafas, lâmpadas, entre outros, são combinados nestas assemblagens onde perdem a sua forma individual passando a compor um todo, ou seja, uma nova forma é criada.¹²⁹

Para Lourdes Castro, a valorização dos pormenores do quotidiano e da vivência consciente do momento presente são essenciais na vida e no trabalho artístico. No *Breviário do Quotidiano* #8, eu concretizo estes princípios orientadores, os quais partilho.

Daniel Buren (1938) - O espaço como instalação

O que Buren concretiza é a transformação do espaço existente numa instalação, através de um processo de apropriação desse espaço e ao qual é conferida uma outra identidade, a de obra de arte. Há uma apropriação e transformação do espaço físico e visual que é feita através da pintura das paredes.

Os padrões às riscas monocromáticos com 8,7 cm de largura de Buren visam a exploração do espaço e a percepção do mesmo através do movimento. Estas riscas são um instrumento visual (herdeiras da arte cinética e do *readymade*) que tem por objetivo revelar pela sua disposição, as características do local onde foram pintadas. O artista faz uso deste instrumento visual para criar uma homogeneidade dos diferentes espaços intervencionados, o que, em última análise, permite questionar o papel das instituições na definição do que é a arte¹³⁰.

Assim, nas instalações, o processo de requalificação do espaço é basilar: “Eu não expinho tiras às riscas, mas sim tiras às riscas dentro de um contexto específico.”¹³¹

Também as instalações, caso *D'un Losangue à L'autre*, 2006 são-me igualmente relevantes, onde a pintura das paredes com padrões, com cores em contraste recriam o espaço, através da percepção do mesmo, conferindo-lhe um outro estatuto: o de instalação.¹³²

Ainda sobre este artista interessa-me analisar *Chambres d'Amis*, uma exposição realizada em 1986, que se dividia em duas partes, aplicando um padrão de riscas que surge frequentemente associado ao seu trabalho. Estas duas partes da exposição formavam *Le Décor et son Double*, que consistia, em primeiro lugar, numa vertente privada, materializada por um quarto de hóspedes que Buren decorou para a casa dos colecionadores Annick e Anton Herbert e, em segundo lugar, numa vertente pública, pela cópia deste quarto, instalada numa sala de museu,

129 ZIMBRO, Manuel. “O Duplo do Mundo” in PEREIRA, Maria José Moniz (ed. lit.). *Lourdes Castro: Além da Sombra*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna, 1992. P. 45.

130 CRIMP, Douglas. “The End of Painting”. Outubro, Vol. 16, *Art World Follies*. Cambridge: The MIT Press, 1981. P. 72.

131 “Je n'expose pas des bandes rayées, mais des bandes rayées dans un certain context”. Daniel Buren in LIBIOT, Eric. “Je n'utilise pas que des bandes” in *L'Express*. 2002. <http://www.lexpress.fr/culture/art-plastique/je-n-utilise-pas-que-des-bandes_498671.html> [Acesso 06 junho 2016].

132 TEMKIN, Ann. *Color Chart: Reventing Color, 1950 to Today*. New York: The Museum of Modern Art, 2008. P. 118.

criando um laço entre o colecionismo privado e a instituição pública e instigando o discurso sobre arte, público e museu, ao transferir o espaço doméstico para uma exposição.¹³³

É esta dimensão concetual da questão do instrumento visual enquanto espaço físico, com a interação do artista e a transferência do espaço doméstico para o espaço público de criação artística que está presente no *Breviário do Quotidiano #8*.

Ana Vieira (1940-2016) - O ver pelos olhos dos outros

O tema da casa é fulcral no trabalho artístico de Ana Vieira: muros, paredes, portas, janelas e corredores, são elementos utilizados num jogo de interior e exterior, de público e privado onde o espetador é remetido para uma posição voyeurística, no exterior da obra, e o acesso à mesma é sempre feito a partir de uma condição de invasão ou intrusão¹³⁴.

Ana Vieira apresenta várias recriações de ambientes domésticos que parecem nunca estar acabados, como no caso concreto de *Ambiente*: “Às vezes é uma projeção, outras uma ruína, pode ser interior ou exógena, o que não implica uma materialidade real, mas que habita em cada indivíduo.”¹³⁵

Em *Ambiente* vemos uma sala de jantar encenada e delimitada por cortinas com diversos objetos e mobiliário pintados. No interior, sobre uma mesa estão dispostos, pratos, copos, garfos, facas, um foco de luz incide sobre a mesa e ouve-se o som de uma refeição.

Este ato de ver constrói-se com base na nossa perceção e sobretudo na partilha da visão dos outros. Assim, a aprendizagem do ver modifica a nossa visão. Nesta aprendizagem o artista assume um papel predominante: “Nunca vemos sozinhos. Vemos pelos olhos dos outros – e os artistas têm aqui um papel essencial.”¹³⁶

Assim como em Ana Vieira, este ato de ver é um fator importante para a concretização da instalação do *Breviário do Quotidiano #8*, mas aqui o espetador não tem um posição externa à obra: não há intrusão mas sim imersão. O visitante é convidado a participar na instalação que é a minha casa e a participar nela de forma ativa e consciente em relação aos protocolos artísticos que foram estabelecidos *a priori* ao entrar. O importante não é ver com o mesmo olhar com que se visita uma casa de amigos mas, neste caso, o olhar é transformado pela moldura artística conferida. A disponibilidade cognitiva subjacente ao ato de ver é decisiva, para interiorizar esta realidade como uma realidade artística.

133 SMAK – “Daniel Buren” in *artmap*. 2011. <<https://artmap.com/smak/exhibition/daniel-buren-2011>> [Acesso 04 janeiro 2017]

134 João Ribas in VALE, Pedro Pires do (ed. lit.). *Ana Vieira: Muros de Abrigo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna. 2010.

135 BORGES, Sónia. “Ana Vieira: O espaço que se dissolve” in *Arte Capital*. 2011. <<http://www.artecapital.net/exposicao-298-ana-vieira-muros-de-abrigo>> [Acesso 23 maio 2016].

136 VALE, Pedro Pires do. 2010. op. cit P. 30.

Esta dimensão voyeurística, presente na obra de Ana Vieira, verifica-se no *Breviário do Quotidiano* #8.

Um outro contributo e para mim de especial importância é a posição tomada por Ana Vieira face à sociedade patriarcal em que vivemos:

“Sim, acho que a sociedade em geral é bastante machista, onde quer que seja. Nos grandes centros, onde é mais disfarçada, ou nas margens, onde é transparente. Onde posso criticar a mulher é de não reivindicar a sua situação de maioridade, seja ela qual for, e de não afirmar a sua “diferença” e a sua capacidade de ir mais ao fundo de si própria. [...]”.¹³⁷

Cildo Meireles (1948) - A coleção monocromática de objetos politizados

Através das suas obras artísticas, Cildo Meireles sempre procurou representar os conflitos sociais do seu quotidiano como resposta à situação política, tornando-se mais explícito esse engajamento nos seus trabalhos a partir de 1969.¹³⁸ Meireles tenta dissolver as fronteiras entre a arte e a vida, assim como a realidade *versus* ficção reclamando ainda a conjugação entre a estética e a ética.¹³⁹ O objetivo é relacionarmo-nos com a arte de uma forma distinta àquela que é institucionalizada, afastando-se do espaço museu: “não tens que ir de encontro à arte, a arte vem até ti.”¹⁴⁰

Meireles assume uma posição política, criticando o capitalismo e o imperialismo materializada artisticamente através de objetos “fetiches” que põem em destaque as problemáticas de circulação e troca de bens. Como paradigma desta atitude temos o caso dos seus dois projetos com notas de banco e garrafas de Coca-Cola cheias, objetos intervencionados pelo artista e novamente colocados em circulação. As obras, *Projeto Cédula* e *Projeto Coca-Cola*, requerem uma interação exterior por parte de alguém que as ative.

No caso concreto da instalação *Desvio para o Vermelho I: Impregnação, II: Entorno, III: Desvio*, materiais diversos, de 1967 Meireles procura agir sobre o espetador de forma exaustiva, através de três ambientes articulados entre si.

Na *sala I: Impregnação*, temos um espaço que recria um ambiente doméstico, uma sala de estar repleta com objetos que lhe são específicos, mobiliário, objetos funcionais, bibelôs e obras de arte. Todos estes objetos são vermelhos num monocromatismo ainda que em diferentes tons, criando um ambiente intenso e saturado.

Este ambiente mimetiza a ocupação de uma sala de estar pelo uso de objetos. É uma

¹³⁷ OBRIST, Hans Ulrich. *Ana Vieira. Entrevista*. 13 novembro 2011. <http://anavieira.com/documents/anavieira_entrevista_hans-ulrich-obrist_PT.pdf> [Acesso 23 maio 2016].

¹³⁸ FARMER, John Alan. “Through the Labyrinth: An Interview with Cildo Meireles” in *Art Journal* Vol. 59, nº3. Abingdon: Taylor & Francis, 2000. P. 36. <https://www.jstor.org/stable/778026?seq=1#page_scan_tab_contents> [Acesso 12 abril 2016].

¹³⁹ Idem, *ibidem*.

¹⁴⁰ “You don’t have to go to art; it comes to you” Cildo Meireles in FARMER, John Alan. 2000. P. 36.

instalação não interativa, de observação de uma reprodução de um espaço vivencial que é montado e desmontado em espaços expositivos, revelando-se como um simulacro. Procura provocar relações com o espectador que visita a exposição, numa relação que se estabelece pela intensidade da cor, através da sua saturação. Mas esta saturação quebra a familiaridade de identificação do espaço vivencial, salientando os objetos que normalmente não são percebidos por imposição mas por inclusão.

Na *sala II: Entorno*, um jorro vermelho no chão de uma quantidade superior à capacidade do frasco que supostamente o conteria, joga entre a ficção e o real e suscita, no espectador, um enigma; e na *sala III: Desvio*, um lavatório colocado obliquamente onde uma torneira jorra um líquido vermelho, tornando-se visível o objetivo do artista em relação ao desvio que a arte pode comportar em relação à vida, “A arte é por definição desvio – aquilo que não se entrega à ordem senão para entregá-la de volta às manobras instáveis [...]”¹⁴¹

Considero que a *sala I: Impregnação* é a que melhor se relaciona com o meu projeto *Breviário do Quotidiano #8*, pela familiaridade dos objetos representados, comuns ao meu universo vivencial e pela criação de um idêntico espaço de conforto, que no caso de Meireles é desconstruído pela homogeneidade da cor que cria uma sensação de intolerância na fruição e usufruto desse espaço.

Tal como para Meireles, a situação de interação do espectador com a obra assume também um papel importante no *Breviário do Quotidiano #8* onde este só se transforma e se completa devido a essa relação de participação num ato político.

Tehching Hsieh (1950) - A casa como espaço performativo

One Year Performance é o título de uma série de cinco performances criadas, entre 1978 e 1986, por Tehching Hsieh, cada uma com a duração de um ano: *Cage Piece* (1978-1979); *Time Clock Piece* (1980-1981); *Outdoor Piece* (1981-1982); *Rope Piece* (1983-1984); e *No Art Piece* (1985-1986).

Interessa-me analisar duas destas performances em concreto, *Time Clock Piece*, 1980-1981, onde Hsieh recriava o ato de picar o ponto a cada hora, das vinte e quatro horas diárias, durante os trezentos e sessenta e cinco dias do ano, no seu apartamento em Manhattan.

Estas performances não envolveram a presença de espectadores, o conhecimento de todas estas ações que constituíram as performances reside nos registos fotográficos ou filmicos, apresentados em contexto museológico.

O trabalho que o artista desenvolveu em *Time Clock Piece* estimula um novo conceito de vida, em que esta se reduz a uma ação, a um protocolo aqui presente como formatador da

141 BRITO, Ronaldo. *Desvio para o vermelho, Cildo Meireles*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1986. P. 10.

vida e que Hsieh frisa: “Eu não misturo arte e vida”.¹⁴² A instalação concretizada em casa do artista é uma determinação de um processo de atuação artístico, de transdução da vida em arte que permite efetuar uma metodologia de concretização da performance, organizando-a e despoletando o seu sentido.

O processo de saturação do ato de “picar o ponto” é uma revelação da formatação de procedimentos protocolares que são estabelecidos e secundarizados socialmente: “O tempo distinto de *Time Clock Piece* é o da alienação; é indiferente aos ritmos biológicos do nosso corpo assim como o é a economia capitalista (do qual ele faz uma paródia sinistra).”¹⁴³

É um ato burocrático de determinação do ritmo da vida, onde a vida de cada indivíduo é regulada por acordos pré-estabelecidos. A determinação de um horário de trabalho, de um regime de acesso às instalações de trabalho, de sociabilidade, são procedimentos que cartografam o nosso funcionamento laboral. Nesta rotina, as relações que integram o nosso quotidiano passam por essas determinantes, pelas pessoas com quem as partilhamos e passam também pelos objetos.

Na performance *Cage Piece* (1978-1979), Hsieh viveu um ano dentro do seu pequeno estúdio em Nova Iorque, não podendo ter qualquer ocupação quotidiana, isto é, estava-lhe vedada qualquer tarefa, tanto de sobrevivência como de lazer, inclusivamente quem se responsabilizava pela sua alimentação, roupa e lixo era um amigo seu: “É tentador ver uma relação mimética entre as condições da vida real de Hsieh e a privação, dependência, secretismo e ainda a invisibilidade das suas performances: uma economia da arte underground.”¹⁴⁴

No seu trabalho, Hsieh interseitou os limites da ordem jurídica, política e económica¹⁴⁵ e esta perspetiva aplica-se também aos seus trabalhos, especialmente no conjunto dos *Breviários do Quotidiano*.

No caso concreto do *Breviário do Quotidiano* #8, esta participação dos outros, num sentido de alteridade, é central. É através da interação com os visitantes à instalação e das negociações que estabelecemos que o sentido da obra se completa. São importantes também para este projeto as questões levantadas a propósito da repetição dos gestos que as rotinas domésticas envolvem no quotidiano, tais como: preparar as refeições, pôr e levantar a mesa, lavar a loiça, entre outras rotinas que são intrínsecas ao jantar-performance.

142 “I don’t blur art and life” Tehching Hsieh in JONGH, Karlyn De. “Art/Life: A conversation with Tehching Hsieh” in *C magazine*. Issue 105. Entrevista. Santa Monica: C Publishing, 2010. P.5.

143 “The time distinctive of the *Time Clock Piece* is that of alienation; it is indifferent to the biological rhythms of our body as is the capitalist economy (of which it makes a sinister parody)” MENEGOI, Simone. “A Question of Time” in *Mousse Magazine*. Issue #11. Milano: Mousse Publishing, 2007. <<http://moussemagazine.it/articolo.mm?id=62>> [Acesso 07 junho 2016].

144 “It’s tempting to see a mimetic relation between Hsieh’s real-life conditions and the privation, dependency, secrecy, and even invisibility of his performances: an underground art economy.” WARD, Frazer. “Alien Duration: Tehching Hsieh 1978-99” in *Art Journal*. Abingdon: Taylor & Francis, 2006. P.9.

145 Idem, P.8.

Assim, como Tehching Hsieh, recorro ao registo fotográfico e fílmico para documentar as performances, mas, no meu caso, estes registos são realizados com a presença dos visitantes.

Miroslaw Balka (1958) - A casa enquanto testemunha histórica

Para a sua exposição retrospectiva na Zacheta National Gallery of Art, em Varsóvia, Polónia, em 2001, Balka construiu um monumento que reflete a passagem do tempo, desde a infância até ao estágio adulto. Tomando como referente a casa em que viveu desde a infância, replicou-a à escala real no hall da galeria. Esta réplica, sem janelas nem portas, não permitia a entrada dos visitantes, ou sequer o vislumbre do seu interior e jorrava água de pequenos irrigadores, dispostos nos locais outrora ocupados pelas camas. As paredes eram, por sua vez, cobertas pelas cinzas que o artista acumulara do fogão a lenha.

Esta foi a terceira vez que Balka trabalhou sobre o tema da sua casa, depois de *43 x 30, 43 x 30 x 2, 1554 x 10* (1995-96), uma instalação plana em betão branco, e de *Concrete and Leaves* (1996), um contentor de betão, aberto em cima como uma caixa de cartão.

A casa onde Balka nasceu, em Otwock, Polónia, foi o seu estúdio de 1992 a 2009, sendo o seu espaço doméstico gradualmente transformado em espaço de trabalho e as memórias de criança substituídas pelas experiências de adulto, num processo de transformação de um quotidiano doméstico para um quotidiano de trabalho. A concretização desta metamorfose intensifica-se quando partes da casa, como tábuas de madeira do chão e pedaços de carpete, começam a ser introduzidas nos seus trabalhos. Apesar de alguns testemunhos da vida doméstica, a casa quase já não apresenta marcas de um quotidiano ativo, tendo-se tornado um contentor de objetos variados perdidos no tempo.

Este distanciamento em relação à casa da infância é também um sintoma do trauma provocado pela II Guerra Mundial e pelo holocausto, vivido de perto pela família de Balka, e que está patente na obra do artista, como em *Why in This Cellar*, 2007. Neste vídeo, a imagem fixa-se no alçapão aberto da cozinha que dá acesso à cave, ouvindo-se repetidamente o artista a questionar em polaco “Porque é que não escondeste nenhum judeu nesta cave?”¹⁴⁶.

Existe no trabalho artístico de Balka uma vertente pragmática e uma vertente histórica que se traduzem por exemplo na utilização das pinhas provenientes das árvores da propriedade familiar, recolhidas antes da Segunda Guerra Mundial, como material para esculturas. As pinhas também foram utilizadas na construção do isolamento das paredes da casa. Deste modo estas pinhas estão associadas a uma história pessoal num cruzamento com a história coletiva polaca. Esta dimensão da passagem do tempo é evidenciada na casa, agora em ruínas, convertida assim num monumento.

Foi a propósito desta perspetiva histórica de Balka, que introduzi peças de mobiliário e

146 “Why didn’t you hide any Jews in this cellar?” Miroslaw Balka cit. por BELL, Kirsty. 2013. P. 289.

objetos pertencentes à minha família, concretamente retirados da casa de campo em Sezures na instalação *Breviário do Quotidiano #8*. Esta temática, que também me é cara, já tinha sido trabalhada na minha instalação *Pronúncia / Accent*.

Eu, da mesma forma que Balka faz nas suas esculturas¹⁴⁷, produzo todos os objetos tendo como escala o meu corpo.

Rirkritt Tiravanija (1961) - A casa como observatório social

Tiravanija reflete sobre a casa como recetáculo de experiências onde o enfâse não está na estrutura nem na construção arquitetónica de importância artística/estética, mas antes na casa como espaço de trabalho, de laboratório, onde as performances do quotidiano têm lugar. A casa serve como suporte dos acontecimentos em permanente mudança, enquanto a sua infraestrutura se mantém.

Esta reflexão surge a partir da necessidade de mobiliar o seu estúdio/apartamento em Colónia, com um orçamento reduzido, destinado a comprar apenas o essencial, tal como: utensílios de cozinha, roupa de casa, cadeiras, mesa e um futon. Simultaneamente, estes objetos iriam integrar a sua exposição *Apartment 21*, de 1996, na Kunstverein.

É esta determinante que o leva a interessar-se não tanto pelos objetos em si, mas pelas utilizações que eles permitem. Este apartamento e os seus objetos são pensados enquanto um “contentor nómada” cuja funcionalidade está limitada às atividades básicas.

Tiravanija constrói um contentor na galeria recriando a estrutura do seu apartamento em East Village a partir da planta, numa réplica em contraplacado, apetrechando-a com luz, gás, água e canalizações, para que os visitantes a usem como quiserem, movendo-a entre 1996 e 2005 em vários espaços artísticos.

Esta instalação/casa explora a função social da casa enquanto local de encontro e de experiências de grupo, convertendo as ações do quotidiano em ato performativo. Esta casa nómada constitui-se como um estudo sociológico dos diversos comportamentos dos visitantes, dentro da casa, desde os jantares e festas de aniversário, até encontros sexuais, funcionando como uma morada temporária.

Esta casa nómada não é um autorretrato do artista, está despida das suas marcas pessoais e íntimas, permitindo que qualquer pessoa se projete e ocupe este espaço. Os visitantes são parte constituinte da obra.

Para Tiravanija, privado e público nunca foram realidades estritamente dicotómicas, exemplo disso é o seu trabalho *Untitled (sleep/winter)* 1993, onde há uma transferência de uma função do quotidiano que ocorre no espaço privado, dormir, para um espaço público, tomando

¹⁴⁷ WARR, Tracey; JONES, D'Amelia. *Le Corps de L'Artiste*. Paris: Phaidon, 2011. P.176.

o saco-cama o símbolo de uma existência itinerante/ambulante, onde qualquer canto serve para local de dormida.

O trabalho de Tiravanija é composto por uma dicotomia essencial: estrutura e caos, arquitetura e cotidiano, a repetição das funções de comer e dormir versus o imprevisível, a natureza catalítica de cozinhar ou o desconhecido e turbulento espaço do sonho¹⁴⁸.

Para o *Breviário do Quotidiano* #8, o trabalho de Tiravanija, é importante a vários níveis, não só nas questões ligadas aos objetos, mas também na temática das ações do cotidiano como ato performativo, e a negociação.

Elmgreen & Dragset (1961, 1969) - A casa encenação

A dupla Elmgreen & Dragset foi convidada a participar na Bienal de Veneza, em 2009, tornando-se responsável pelos pavilhões dinamarquês e nórdico. Para estes, os artistas pensaram em duas narrativas fictícias, encenando aqui dois ambientes domésticos distintos, num trabalho que intitularam *The Collectors*, permitindo aos visitantes a sua interação com o espaço e os objetos, estimulando a sua própria criação de histórias. Elmgreen & Dragset convidaram ainda vários artistas internacionais, entre os quais alguns amigos seus, cujos trabalhos incidem sobre as questões da identidade sexual e do colecionismo.¹⁴⁹

No pavilhão dinamarquês, pelas suas várias divisões, Elmgreen & Dragset idealizaram uma casa mais tradicional que se encontrava à venda; e no pavilhão nórdico, assistia-se a uma disposição mais modernista e experimental, possibilitada pelo grande espaço aberto e fluído. Ambos os pavilhões incluíam atos performativos que contribuíam para o clima de nonsense que Elmgreen & Dragset procuravam incutir nos visitantes.¹⁵⁰

A visita ao pavilhão dinamarquês era guiada por dois representantes de uma agência de imobiliário que chamavam a atenção para os vários pormenores da casa ao mesmo tempo que davam pistas sobre a família que nela habitava. Podia-se ver uma sala de leitura com dois sofás Norway Says e uma escadaria destruída que daria acesso a um mezanino, um quarto de uma adolescente gótica em que toda a estrutura foi pintada com spray preto de Klara Liden, uma sala de jantar com uma grande mesa posta partida ao meio, intitulada *Table for Bergman*, e cópias de quadros de Frank Stella por Sturtevant, assim como uma réplica de uma escultura de Brancusi por Elmgreen & Dragset. Na parede existia ainda um trabalho de Jani Leinonen, *Anything Helps*, constituído por uma coleção de pedidos de ajuda de pessoas sem abrigo emol-

148 Do original: "Such dualities themselves construct the delicate conceptual framework of Tiravanija's work: structure and chaos, architecture and daily life, the repetitive functions of eating and sleeping versus the unpredictable, catalytic nature of cooking or the turbulent unknown of dream space." Cit. por BELL, Kirsty. 2013. P. 273.

149 Sobre esta exposição consultar o site: <http://thecollectorsvenice.com/> [Acesso 16 setembro 2016].

150 VERNISSAGE TV - *The Collectors. Curated by Elmgreen & Dragset / Danish Pavilion / Venice Biennial 2009*. <<http://vernissage.tv/2009/06/18/the-collectors-curated-by-elmgreen-dragset-danish-pavilion-venice-biennial-2009/>> [Acesso 16 setembro 2016].

durados a dourado. A cozinha, segundo os artistas, não expunha um trabalho artístico, mas sim a coleção de porcelana de Weimar reunida, em todo o mundo, por Massimo de Carlo, abordando uma das vertentes pretendidas com este trabalho, o colecionismo. Procuravam ainda mostrar como este existe para além dos mercados da arte e do investimento na arte contemporânea: as paixões e obsessões de colecionar todo o tipo de coisas, algo que também está por trás da ideia de expor a coleção de moscas de Fredrik Sjober, colecionador e autor de livros *bestseller* sobre moscas na Suécia.¹⁵¹

Se a inspiração para este pavilhão foi a cinematografia de Alfred Hitchcock, a inspiração para o pavilhão nórdico foi David Hockney e a sua influência na passagem de uma imagem positiva sobre a vida gay.

A visita começa com um impactante corpo a boiar numa piscina, *The Days of a Collector*, que de imediato se percebe ser Mr. B, o habitante daquela casa. Nesta, os artistas puseram em prática o conceito de “not curating but staging”¹⁵², ou seja, não dispor os trabalhos de modo convencional, mas encenando os espaços, de modo a sugerir narrativas a partir das obras dos artistas com os quais colaboraram. Estátuas da Polinésia encontravam-se a par com fotografias de Wolfgang Tillmans, mostrando as várias possibilidades de trabalhar o tema da sexualidade, nomeadamente, da homossexualidade, mas também de reunir trabalhos de artistas homossexuais e heterossexuais, mostrando como, mesmo quando as obras não pretendem abordar o tema da sexualidade, podem ser lidas neste âmbito quando colocadas num contexto diferente. Alguns trabalhos exigem a interação do público no espaço, como o vídeo de William E. Jones, com referências de pornografia homossexuais dos anos oitenta, que apenas pode ser visto a partir da cama.

Esta questão foi igualmente abordada na exposição *Tomorrow* (2013), patente nas cinco salas da Galeria de Têxtil do Museu Victoria & Albert. Elmgreen & Dragset recorreram à criação de uma personagem fictícia, um arquiteto de nome Norman Swann, para o qual desenham a casa onde este habitaria e expuseram a sua vida privada ao permitirem a entrada de visitantes que aqui tomavam o papel de convidados inusitados. Elmgreen & Dragset criam “instalações imersivas”¹⁵³, transformando situações familiares em cenários que desafiam o *establishment*. Ao mesmo tempo, expõem peças da coleção do museu de modo pouco convencional, ao lado de obras suas e objetos adquiridos em feiras. Nestas instalações onde os visitantes são autorizados a interagir com os objetos, levantam-se questões sobre o modo como a arte é apresentada e experienciada, assim como a influência dos espaços e dos objetos nos nossos hábitos e comportamentos.

151 ART BASEL - “Talk | Curating the Collectors” <https://www.youtube.com/watch?v=jDbIs_aXOdQ&t=2s> [Acesso 16 setembro 2016].

152 Idem. *Ibidem*.

153 BARNES, Freire - “Elmgreen & Dragset interview: ‘Every show is about our own neuroses’” in *Timeout*. 30 setembro 2013. <<http://www.timeout.com/london/art/elmgreen-dragset-interview-every-show-is-about-our-own-neuroses>> [Acesso 16 setembro 2016].

No *Breviário do Quotidiano #8*, há uma partilha do espaço, onde as obras dos amigos artistas, participam no *decorado* que é a minha casa instalação, num paralelismo com o *modus operandi* de Elmgreen & Dragset, nas suas instalações.

Gabriel Orozco (1962) - Uma porta para o universo

A casa de Orozco, em Roca Blanca, Oaxaca, México, foi construída, nas palavras do artista, com um sentido de *readymade*¹⁵⁴. Esta casa é resultado de um estudo aprofundado do instrumento *Jai Prakash* no *Jantar Mantar* (observatório astronómico)¹⁵⁵ em Nova Deli.

O trabalho artístico de Orozco reflete o seu interesse pela arte indiana e pela religião Budista, nomeadamente a ideia de mandala da arte tântrica.

Ao encontrar a localização ideal numa encosta rochosa à beira-mar, Orozco aplicou estas notas sobre o observatório astronómico na planificação de uma casa compacta de três quartos e uma cozinha, cada divisão com 16 m², com vista para o mar. Assim, mantém-se a semelhança geométrica mas altera-se o significado e a função, a grande estrutura hemisférica que coroa a casa é uma piscina, sendo esta o elemento-chave, privilegiando a vista panorâmica e a observação astronómica.

Entre cada divisão existem dois pátios abertos e as casas de banho escondem-se por baixo das escadas que levam ao telhado. O mobiliário da casa foi construído em madeira, adaptando-se às paredes. A mesa de jantar segue um modelo dos restaurantes da berma de estrada com cadeiras de plástico. Em cada divisão há camas de rede e redes mosquiteiras. Os pátios estão cobertos com tetos de palha feitos com ramos de palmeiras.

A *Observatory House* desenvolve-se à volta da piscina enquanto algo dinâmico em consonância com os elementos do exterior, camuflando-se no seu ambiente. É uma casa de características minimizadas às atividades do quotidiano, sem perder o seu papel original de observatório, não tanto numa vertente científica, mas de miradouro que faz incluir o observador naquilo que o rodeia, conduzindo-o à introspeção, enquanto “um instrumento para o auto-esvaziamento”¹⁵⁶. Ao mesmo tempo, o artista faz da sua casa um arquivo dos pequenos objetos que encontra na praia, sobre o qual tem vindo a desenvolver o seu trabalho.

Breviário do Quotidiano #8 tem esta vertente de arquivo de objetos, alguns dos quais encontrados por mim e tal como Orozco, estou presentemente a trabalhar na criação de um observatório no telhado da minha casa, dado que tenho acesso direto a partir do seu interior. O instrumento que estou a desenvolver é um relógio solar, que funciona à semelhança do

¹⁵⁴ BELL, Kirsty, 2013. op. cit., P. 248.

¹⁵⁵ Um dos cinco observatórios astronómicos mandados construir pelo marajá Jai Singh II, encarregado pelo imperador mongol Maomé Xá, em 1723.

¹⁵⁶ “An instrument of emptying yourself” BELL, Kirsty, 2013. op. cit., P. 249.

*Samrat Yantra*¹⁵⁷, no *Jantar Mantar* de Nova Deli, adaptado à morfologia do telhado, chaminés e janela de acesso.

Do-Ho Suh (1962) - As casas portáteis

Muito do trabalho de Do-Ho Suh lida com a ideia de deslocamento e com o sentimento de desorientação que mudar de casa provoca. O artista trabalha a ideia de casa a partir das suas memórias, numa dimensão intermédia entre o fantasma da memória e a materialização da mesma.

Em *The Perfect Home*, 1999-2000, um conjunto de instalações fabricadas em nylon e seda, reproduziam as casas onde o artista tinha vivido, permitindo-lhe, a partir da mobilidade que a utilização de tecido privilegia, levar a sua “casa” sempre consigo. Esta ideia de portabilidade está presente em todos os seus trabalhos.¹⁵⁸

Do-Ho Suh está a desenvolver, neste momento, um projeto intitulado *Rubbing/Loving Project: Apartment A, 348 West 22nd Street, New York, NY 10011 USA*, que começou em 2014, em que o artista reveste todas as paredes, eletrodomésticos e loiças do seu apartamento em Nova Iorque, em papel, esfregando-o com lápis de diversas cores para captar a textura dos elementos de forma verosímil: “O processo de friccionar é literalmente acariciar as superfícies com um lápis e é um gesto de amor”¹⁵⁹. Depois de ter esta parte terminada, Do-Ho Suh pretende tirar todo o papel e transpô-lo para outro espaço, recriando o apartamento.

Este processo faz com que o artista redescubra experiências que passou naquele espaço e acaricie uma casa que, durante um período de tempo foi a sua e que é muito importante para o artista, requerendo tempo e dedicação ao mesmo. Por outro lado, é também uma forma de preservação e materialização das memórias relacionadas com aquele espaço.

Ao mesmo tempo, o artista e os seus assistentes estão a viver literalmente num trabalho artístico, já que o mesmo requer muito tempo dos seus quotidianos.

O mesmo acontece no *Breviário do Quotidiano #8* que partilha desta ideia de trabalhar a temática da casa dentro da mesma, onde eu vivencio o quotidiano e a vida da própria casa. Por outro lado, ela é também geradora de reflexão e de trabalho artístico, na medida em que nela produz grande parte da minha obra.

157 JANTAR MANTAR.ORG - *Samrat Yantra* <<http://www.jantarmentar.org/learn/observatories/instruments/samrat/index.html>> [Acesso 1 novembro 2016].

158 MESKIMMON, Marsha. “Introduction – Contemporary art: at home in a global world”. *Contemporary Art and the cosmopolitan imagination*. New York: Routledge, 2011. P. 2.

159 “The process or rubbing is literally caressing the surfaces with a pencil and it’s a gesture of loving” BLOOMBERG – “Do Ho Suh on ‘Brilliant Ideas’”. 10 outubro 2016. <<https://www.youtube.com/watch?v=jbL4jsC0itw>> [acesso 12 dezembro 2016].

Jorge Pardo (1963) - A casa como *medium*

Jorge Pardo, em 1993, propõe ao Museu de Arte Contemporânea, North Miami, um *site-specific*: a construção de uma casa em 4166 Sea View Lane em Los Angeles¹⁶⁰, como objeto artístico, repensando a escultura e o discurso artístico institucionalizado, mas também dissolvendo a divisão entre arte e vida. A casa surge como um *medium* que é usado de diferentes modos dependendo da finalidade que lhe podemos dar. Deste modo levantam-se questões sobre as diferenças que existem entre um objeto artístico e um objeto comum, entre a coisa privada e a coisa pública.

Esta casa foi projetada em resposta às características da propriedade, tendo uma ideia de percurso dinâmico que faz a articulação entre o interior e o exterior; salas e jardim tropical, conseguida através da colocação de grandes janelas que ocupam a totalidade das paredes. A casa é tanto o sujeito como o objeto: ela olha e deixa-se olhar.

Outra ideia-chave, é a impossibilidade de observar a casa na sua totalidade de um só ponto de vista, onde uma fotografia não a consegue captar na sua totalidade “eu quis fazer uma casa que resistisse à fotografia”¹⁶¹.

O sonho americano de construir a própria casa, está presente nesta obra, que abarca ainda os conceitos de pertença e de refúgio/abrigo.

A casa aberta ao público durante um mês em 1998, pretendia chamar a atenção para a sua articulação enquanto escultura, espaço expositivo e casa. Por não estar então habitado, o espaço estava desprovido de mobiliário, sendo preenchido por uma instalação de cem lâmpadas de vidro colorido.

Pardo, reconstruiu uma outra casa em Mérida, no México¹⁶², a partir de uma casa colonial pré-existente, com o objetivo de a fotografar para a sua exposição em Londres, em 2008, opondo-se radicalmente ao projeto anterior, nas suas palavras “eu quis fazer um objeto cujo destino final fosse a fotografia”¹⁶³.

Através das cerca de 100 fotografias que Pardo tirou à casa, foi possível reconstituir o interior desta no espaço da galeria. Consegue deste modo transpor a casa enquanto objeto físico de um espaço para outro, através da sua representação fotográfica. Este novo espaço foi decorado com mobiliário, lâmpadas e pinturas.

O sentido pragmático do artista levou a que fossem utilizados na casa trabalhadores,

160 Cf. SOLWAY, Diane. “Jorge Pardo: a World of His Own” in *W Magazine*. 8 outubro 2013. <<http://www.wmagazine.com/culture/art-and-design/2013/10/jorge-pardo-tecoh-artist-and-architect/>> [Acesso 7 setembro 2016].

161 “I wanted to make a house that resisted photography” Pardo cit. por BELL, Kirsty. 2013. op. cit., P. 227.

162 C. f. GARCIA-PERALTA, Igor Ramirez. “In Residence: Jorge Pardo and Milena Muzquiz” in *NOWNESS*. 11 maio 2015. <<https://www.nowness.com/series/in-residence/jorge-pardo-milena-muzquiz>> [Acesso 7 setembro 2016]

163 “I wanted to make an object whose final destination was photography.” Pardo cit. por BELL, Kirsty. 2013. op. cit., P. 219.

materiais e técnicas locais, diminuindo as despesas.

A casa funciona como um local de teste para o design de Pardo, encontrando-se repleta de padrões – nas paredes e no chão – formas, materiais e objetos, como cadeiras e lâmpadas, originais que poderão ser introduzidos nos seus trabalhos.

Parte do seu trabalho envolve o questionamento do papel dos objetos, ultrapassando a sua mera função passiva e tornando-os o sujeito da ação. A sua intenção não é meramente a recontextualização dos objetos mas repensar o seu lugar no design e na hierarquia cultural. Ao contrário da ideia de *readymade*, Pardo não pretende colocar os objetos do quotidiano apenas num contexto artístico, mas manter o diálogo sobre a sua essência e função: “A casa é apenas a minha casa, mas é também arte, já que se continuam a colocar questões sobre ela”.¹⁶⁴

Partilho com Pardo este questionar da casa, enquanto local onde o artista vive e onde as suas rotinas acontecem, transformado em objeto artístico, ao introduzir os aspetos vulgares da vida no trabalho, contaminando-o.

Andrea Zittel (1965) - A experimentação da domesticidade

“Normalmente começo por algo muito pragmático e depois torno-o cada vez mais experimental. A arquitetura doméstica é um terreno fértil para a experimentação – desde que seja a minha a vida, eu faço o que eu quero”.¹⁶⁵

Esta experimentação é posta em prática por Zittel na sua casa/estúdio, *A-Z East*, em Brooklyn entre 1996 a 1998: designando-a por *showroom*, constitui-se como um ponto de encontro entre vizinhos e artistas locais. Neste espaço eram testadas as relações sociais e as vivências que se estabelecem nos espaços públicos e privados. Todos os objetos estavam expostos de forma esteticizada, numa rígida uniformidade visual em resposta “a imperfeição humana”¹⁶⁶.

O espaço é maximizado e através do mobiliário desenhado por Zittel, as *living unities*, que compreende módulos que encaixam uns nos outros e se transformam consoante as necessidades (a estante em cama e a cama em sofá), as necessidades básicas da vida são reequacionadas e performatizadas de outra forma.

Numa mudança de paradigma, Zittel passa mais tarde a integrar a imperfeição que considera existir nas coisas e nos seres humanos, incorporando-a nos seus trabalhos de uma forma mais orgânica e tomando consciência sobre o meio-ambiente que a rodeia. “É muito

164 “The house is just my house, but it’s also still art, since you’re still asking questions about it.” Jorge Pardo cit. por BELL, Kirsty. 2013. P. 230.

165 “Usually I start with something really pragmatic, then make it increasingly experimental. Domestic architecture is a really fertile ground for experimentation – as long as it’s my life I can do what I want” Andrea Zittel cit. por BELL, Kirsty. 2013. P. 112.

166 “Human imperfection” Idem *Ibidem*. P. 115.

mais desafiante arranjar as coisas do modo que elas são e fazer um mundo que aceite isso”.¹⁶⁷ Para esta vivência, implantou quatro regras gerais: “as coisas têm de se deteriorar de forma agradável, devem esconder a sujidade em vez de a revelar, tem de ser confortáveis e devem ser feitas a partir do quase nada”¹⁶⁸, numa ideia de reciclagem onde os detritos do quotidiano podem criar objetos úteis.

Os acontecimentos da vida doméstica e familiar de Zittel são incorporados em novas estratégias de trabalho, numa combinação de pragmatismo do quotidiano com arte. Estas novas estratégias têm como base recuperar o espírito dos pioneiros do Oeste americano nomeadamente ao nível do seu engenho, descoberta e autossuficiência posto ao serviço da investigação de novas formas, materiais, tempo e produtividade. Como vemos em *Raugh, 2000 - on going project*, uma estrutura em esponja de forma orgânica que integra as várias necessidades básicas: dormir, comer e trabalhar.

O seu projeto *A-Z Wagon Stations* pequenas unidades para dormir, serve para que os amigos a visitassem no deserto, transformando estas “cápsulas” segundo as suas próprias necessidades.

A-Z West, um outro projeto, é um aglomerado de construções dispostas numa vasta área, perto do Parque Nacional de Joshua Tree, na Califórnia: existe um edifício principal que é constituído por uma área singular que dá acesso a um pátio de arbustos espinhosos e catos, e três pequenos contentores revestidos a alumínio, que se assemelham a pequenos casulos colocados de forma em “U”.

Os trabalhos que Zittel atualmente desenvolve adotam uma dimensão diarística, incorporando a descrição exaustiva e documental de todos os acontecimentos do seu quotidiano. As rotinas do dia-a-dia são ainda expostas num *blog* intitulado “Notes on Investigative Living”¹⁶⁹ afirmando, como eu em *Breviário do Quotidiano #8*, onde o regime de acumulação dos objetos no quotidiano de uma artista que explora o quotidiano no quotidiano, como parte de experimentações, explorações e esboços conscientes e inconscientes de técnicas artísticas e seus conceitos e protocolos de execução. “eu vejo [a peça] enquanto uma assemblage, uma escultura. É o meu passado – um pedaço de biografia – a coisa mais real que eu poderia fazer”¹⁷⁰.

¹⁶⁷ “Its a lot more challenging to try to fix up things the way they are and make a world that embraces that.” Idem *Ibidem*. P. 115.

¹⁶⁸ “It should deteriorate beautifully, hide dirt rather than reveal it, be comfortable, and make something out of almost nothing at all” Idem, *Ibidem*.

¹⁶⁹ <http://www.zittel.org/now>

¹⁷⁰ “I see [the piece] as an assemblage, even sculpture. It is my past, complete – a piece of biography – the realest thing I could do” Lucas Samaras cit. por REISS, Julie H. *From Margin to Center. The Spaces of Installation Art*. Cambridge: MIT Press, 1999. P 46.

Dominique Gonzalez-Foerster (1965) - A casa ficção

Os primeiros trabalhos de Gonzalez-Foerster, como *Nos Années 70 (Chambres)*, 1992, e *R.W.F. (Rainer Werner Fassbinder)*, 1993, recriam quartos privados em contexto de museu, onde os objetos estão subordinados às memórias, ao dispositivo literário, à ficção, ao sonho e ao cinema. Os interiores são inseparáveis da ficção, sendo o invisível mais importante do que o que está a vista:

“Esta é a razão pela qual os interiores da casa parecem ser tão importantes para a arte, a forma como as divisões refletem as histórias das pessoas, as suas obsessões, desejos e a sua relação com os objetos, fotografias e vida quotidiana. As divisões parecem conter uma parte inconsciente da exibição do eu”¹⁷¹.

A artista descreve-se a si mesma como “alérgica ao doméstico”¹⁷², opondo-se a tudo o que é relacionado com o conforto habitual.

Os sinais da sua domesticidade estão reduzidos ao mínimo apesar de os sinais dos seus trabalhos se manterem inalteráveis. A casa, o doméstico, são conceitos que são secundarizados face ao trabalho. Nesta asserção Gonzalez-Foerster utiliza o estúdio como habitação, numa recusa assumida da hierarquia habitual para a utilização dos espaços: o estúdio para trabalhar e a casa para viver ou ainda o trabalhar em casa. O dia-a-dia é performatizado em função do seu trabalho.

Quando se mudou do apartamento/estúdio onde viveu durante vinte anos, e que não tinha sido concebido enquanto projeto artístico, Gonzalez-Foerster, levou apenas o essencial. Todos os acidentes e acontecimentos de uma vida vivida fora da concetualização estética permanecem aqui.

O apartamento/estúdio tornou-se, assim, uma cápsula do tempo, um museu onde a artista pode visitar a memória das ideias que lhe surgiram num determinado momento do passado. A casa deixa de ser vista como um santuário intransigente, passando a ser local de histórias, contradições identitárias e as trajetórias imprevisíveis da vida.

As casas de Gonzalez-Foerster são concetualizações que não seguem uma norma pragmática mas cujo objetivo é a livre circulação criativa, muitas vezes seguindo este princípio de forma literal, pelo que não contêm portas: “Para mim, o quarto é uma dimensão natural da arte – o primeiro local de exibição pessoal ou coletiva; um espaço mental onde se pode criar um ambiente. [...] Os meus quartos são como imagens onde se pode entrar”.¹⁷³

171 “That’s why the relation to art seems so important in domestic places, the way rooms reflect peoples’ stories, obsessions, desires, their relation to objects, pictures, daily life. Rooms seem to contain some half ‘unconscious’ exhibitions of the self.” Dominique Gonzalez-Foerster cit. por SCHIPPER, Esther. “Dominique Gonzalez-Foerster – Chambers” in *Joomag: Digital Publishing for Everyone* <<https://www.joomag.com/magazine/dominique-gonzalez-foerster-chambres/0365120001461860442?page=3>> [Acesso 14 setembro 2016]

172 “Allergic to the domestic” Dominique Gonzalez-Foerster cit. por BELL, Kirsty. 2013. P.314.

173 “For me, the room is a natural dimension of art – the first place when you pin up personal or collective things;

À semelhança das suas casas, a minha possibilita igualmente a livre circulação entre as salas devido às aberturas que possui.

Para Gonzalez-Foerster, os estudos de género, literatura e interiores estão intrinsecamente ligados. A artista repinta as divisões, paredes e mobiliário incluídos, de branco, numa atitude consciente de libertação do doméstico e da decoração que prendem a mulher. Esta tomada de consciência de libertação da mulher é também evidente no meu trabalho em geral.

Tal como Gonzalez-Foerster eu sou obcecada em visitar as casas particulares de artistas, escritores e arquitetos, sendo a casa de Gustave Moreau, em Paris, a minha favorita. Esta casa-museu idealizada por Moreau para albergar as suas mais de mil e duzentas pinturas, aquarelas e perto de treze mil desenhos, tem de ser entendida no seu conjunto como está refletido nas palavras de Moreau:

“Eu penso na minha morte e ao destino dos meus pobres pequenos trabalhos, de todas aquelas composições que tenho o cuidado de reunir; separadas, elas perecem; tomadas em conjunto, elas dão um pouco a ideia de que eu fui como artista e do meio no qual eu tinha prazer em sonhar.”¹⁷⁴

Monika Sosnowska (1972) - A dialética interior / exterior

A casa de Monika Sosnowska¹⁷⁵ foi construída a partir do seu programa de habitabilidade, onde a relação dialética entre interior e exterior assume uma importância fundamental. O interior é despojado e austero o que remete para a necessidade de comunicação com um exterior orgânico e pleno de vida.

Esta casa, com projeto dos arquitetos Brzoza e Kwietowicz, traduziu-se numa casa minimalista, monocromática, desenvolvida em quatro blocos distintos, de grandes janelas, sem portas, com exceção da casa de banho, permitindo a comunicação entre todos os blocos e unificando a casa como um todo. Estes blocos apresentam-se despojados de testemunhos do quotidiano, tais como: jornais, cartas por abrir ou livros fora do sítio, aqui todos os objetos do dia-a-dia estão escondidos do olhar do visitante dentro de armários.

Concetualmente, o projeto proposto para esta casa relaciona-se com o trabalho de Sosnowska, ao incluir a dicotomia interior/exterior, apesar de a artista sempre ter afirmado

a mental space where you create an ambiance. [...] My rooms are like images that you can enter.” Dominique Gonzalez-Foerster cit. por SCHIPPER, Esther. “Dominique Gonzalez-Foerster – Chambers” in *Joomag: Digital Publishing for Everyone* <<https://www.joomag.com/magazine/dominique-gonzalez-foerster-chambres/0365120001461860442?page=3>> [Acesso 14 setembro 2016].

¹⁷⁴ “Je pense à ma mort et au sort de mes pauvres petits travaux, de toutes ces compositions que je prends la peine de réunir; séparées, elles périssent; prises ensamble, elles donnent un peu l’idée de ce que j’étais comme artiste et du milieu dans lequel je me plaisais à rêver.”

Gustave Moreau cit. por LEMAIRE, Gérard-Georges. *Maisons d’artistes*. Paris: Éditions du Chêne, 2004. P. 142.

¹⁷⁵ Fotografias e plantas disponíveis em: ARCHITEXT - East Centric Art. *House with Art Studio*. <<http://www.east-centricarch.eu/projects/poland/house-with-art-studio.html>> [Acesso 7 setembro 2016].

que não queria viver numa obra.

Muito do trabalho de Sosnowska reflete a paisagem arquitetónica da cidade de Varsóvia, que no início deste milénio, estava a ser alvo de profunda transformação. A herança arquitetónica do então denominado Bloco de Leste, nomeadamente da arquitetura social, para a qual a eficiência económica era mais importante que o conforto ou a inovação do design, estava a sofrer uma grande transformação, para a qual novos arranha-céus estavam a ser edificadas.

A escultura de Sosnowska parte destas características arquitetónicas fundindo-as numa linguagem plástica. As construções arquitetónicas são vistas como objetos maleáveis que se adaptam à disposição e às circunstâncias, fazendo a ligação entre contentor e conteúdo.

Os primeiros trabalhos de Sosnowska são substitutos de interiores que habitam museus e galerias. Nas suas obras seguintes joga com a dicotomia de interior/exterior, em estruturas de metal que formam labirintos e corredores, dispostas de modo a despoletar reações psicológicas nos participantes.

Apesar das suas afirmações em contrário a casa de Sosnowska reflete claramente as suas determinantes artísticas.

Breviário do Quotidiano #8 tem esta dimensão arquitetónica patente na casa de Sosnowska e nos seus últimos trabalhos, que ligam interior e exterior formando uma unidade plástica. Esta ligação é concretizada no jardim Zen, que está no exterior da casa (no patamar das escadas de acesso), no jardim à frente da janela da cozinha (em construção) assim como o observatório – relógio de sol no telhado da casa com acesso a partir do interior desta.

2. A casa e os seus objetos para uma estetização performática do quotidiano

Compreendo o quotidiano em contexto de casa, como a vivência do dia-a-dia em espaço doméstico, com gestos que se repetem numa sequência banal, onde diversas performances acontecem integrando ações que envolvem e se constituem com recurso a objetos banais.¹⁷⁶ Neste contexto, a partir de um regime concetual por mim estabelecido, foram definidas as seguintes determinantes: protocolo de escolha dos objetos da casa (subordinados a fatores estéticos, formais, culturais, identitários, afetivos, políticos e económicos, onde a funcionalidade está subordinada à estética) e os protocolos para as performances que ocorrem no espaço casa enquanto instalação.

¹⁷⁶ Sobre este conceito partilho da reflexão de António Olaio: “Ser-se banal é não se ser de todo excepcional e daí as suas potencialidades simbólicas. As coisas banais, na ausência de surpresa e na indiferença, tendo a realidade como campo, são, na realidade, entidades de absoluta solubilidade. Assim, quanto maior a sua banalidade, maior a potencialidade das coisas para serem, numa maior universalidade simbólica, imagem da realidade. A banalidade das coisas banais confere-lhes a qualidade de perderem o seu carácter de coisas em si para serem, sobretudo exemplares de coisas.” OLAIO, António. *Ser um indivíduo chez Marcel Duchamp*. Porto: Dafne, 2004. P.22.

Na construção deste discurso, o que pretendo é repensar a ideia de objeto após o cânone pós-moderno materializada plasticamente em *Breviário do Quotidiano #8*. No desenrolar deste processo convoco alguns artistas que considero incontornáveis e com os quais estabeleço um diálogo dinâmico. O objeto é considerado como suporte/medium, inseparável do seu suporte-casa, constituindo-se assim um binómio indissociável, casa-objetos.

Eu exploro o quotidiano nas suas múltiplas relações interpretando a minha casa e os objetos que a compõem, como um microcosmos de criação e desenvolvimento, assim como de concretização instintiva de procedimentos artísticos, colocando em jogo conceitos, técnicas e estéticas¹⁷⁷.

Neste sentido uma das referências a que recorro é Bachelard onde:

“a casa é uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do Homem. [...] Sem ela, o Homem seria um ser disperso. [...] E sempre, nos nossos devaneios, ela é um grande berço. Uma metafísica concreta não pode deixar de lado esse fato, esse simples fato, na medida em que ele é um valor, um grande valor ao qual voltamos nos nossos devaneios.”¹⁷⁸

O espaço da minha casa, enquanto tal, é um espaço de criação artística total, liberta de constrangimentos ou abrindo ainda a possibilidade de subverter tais constrangimentos, porque é um espaço de intimidade pura, numa obra dedicada à exploração do quotidiano, dos atos do quotidiano, dos objetos do quotidiano, da exploração da vida na sua vivencialidade como tema, objeto e essência da minha obra artística. Sendo a perspetiva feminista outra das determinantes do meu trabalho, a reflexão sobre a mulher e o espaço doméstico é inevitável:

“Desde o século XVIII, quando a privacidade foi introduzida à casa, o papel da mulher na definição do conforto é fundamental. [...] Podemos afirmar, com apenas um pequeno exagero, que a ideia de domesticidade é fundamentalmente uma ideia feminina. Assim como a ideia de eficiência. Quando Lillian Gilbreth e Christine Frederick introduziram gestão e eficiência na casa, tomaram por garantido que este trabalho seria feito por uma mulher cuja principal ocupação seria tomar conta da família. A gestão doméstica era mais eficiente, mas a gestão de casa era ainda um trabalho a tempo inteiro”.¹⁷⁹

Com o século XX e o desenvolvimento tecnológico, que permitiu a introdução de eletrodomésticos no quotidiano, houve grandes transformações, permitindo maior conforto, saído dos ideais burgueses dos séculos XVIII e XIX, e mantendo a mulher como a gestora da casa.

Essa dimensão habitacional está intimamente ligada ao universo feminino, a casa como

177 “An work of art, by definition, is an object recognized as such by a group.” “The study of aesthetics consists mainly of the simple collection of objects. Everything will be collected, including what is easy to collect.” Marcel Mauss cit. por. DUVE, Thierry de. *Kant after Duchamp*. Cambridge: The MIT Press, 1998. P. 4.

178 BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. P. 26.

179 RYBCZYNSKI, Witold. *Home: A Short History of an Idea*. New York: Penguin Books, 1987. Pp. 223-224.

um espaço gerido pela mulher, um território onde o universo feminino se determina em várias frentes. A educação das crianças, a gestão económica, a gestão da memória familiar, a gestão do saber na casa como bastião de salvaguarda face ao quotidiano exterior sempre em transformação por parte de múltiplos agentes, que nos escapa ao controlo.

A casa é o derradeiro espaço de controlo dentro de um mundo que nos escapa; essa percepção de controlo cria um espaço de intimidade e familiaridade onde a mulher é determinante, e de que a mesma é construtora.

Assim, a casa funciona como um microcosmos, onde eu, como artista, me permito libertar dos constrangimentos distanciados e de sociabilização protocolar do estúdio enquanto espaço de trabalho. Na minha casa o trabalho ocorre, de modo mais profundo, sem distanciamentos, porque é um espaço também de refúgio, de intimidade.

O exemplo mais utilizado é o quarto, espaço transformado pela nossa cultura, um contenedor de vários objetos que podem servir a diversas atividades do quotidiano:

“O quarto de hoje é usado para servir uma variedade de funções. Particularmente nos apartamentos citadinos, onde o espaço é aproveitado, parecemos querer tudo no quarto – livros, telefone, televisão, vídeo, bicicleta estacionária. A mesa próximo da cama é frequentemente um verdadeiro escritório, enquanto o armário aos pés da cama tornou-se num centro de entretenimento multimédia. Acrescente-se um conjunto de aparatos de fitness, e temos um ginásio. De facto, uma das coisas extraordinárias acerca do quarto moderno é como um espaço que apenas requer uma simples peça de mobiliário acabou por acomodar muitas mais.”¹⁸⁰

O quarto e a cozinha desafiam o nosso olhar para o mundo, a nossa experiência pela recolção de memórias e atos imaginativos sobre a nossa vida passada nesses espaços: o quarto como um local de imaginação, um bastião da nossa intimidade e a cozinha como um espaço de memória associado à convivência com a família, nomeadamente com as figuras maternas.¹⁸¹

Tal como Duchamp e como sua herdeira, no meu trabalho procuro utilizar objetos banais criados industrialmente em série, partilhando a ideia de Olaió:

180 “Today’s bedroom is asked to serve a variety of function. In city’s apartments especially, where space is at a premium, we seem to want it all in a bedroom – books, telephone, television, VCR, exercycle. The table next to bed is often a veritable home office, while the cabinet at the foot of the bed has become a home entertainment centre. Add some physical fitness apparatus, and you’ve got a gym. Indeed, one of the things that’s remarkable about the modern bedroom is how a room which really only requires a single piece of furniture has come to accommodate so much more.” BUSCH, Akiko. *Geography of Home: Writings on where we live*. New York: Princeton Architectural Press, 1999. P. 116.

181 “The kitchen came in a close second, with others writing longingly of nourishment – both physical and psychological – found there while cooking with their mothers or grandmothers, making meals out of such improbable ingredients as noodles and jam.” Idem, *Ibidem*. P. 23.

“As coisas banais, na ausência de surpresa e na indiferença, tendo a realidade como campo, são, na realidade, entidades de absoluta solubilidade. Assim, quanto maior a sua banalidade, maior a potencialidade das coisas para serem, numa maior universalidade simbólica, imagem da realidade.”¹⁸²

Eu escolho estes objetos comuns pela sua estética e por este carácter universal que decorre da sua banalidade.

O ensaio de Martha Buskirk, em *The Contingent Object of Contemporary Art*¹⁸³, procura entender a presença do objeto, nomeadamente do objeto banal na arte pós-moderna, e as suas convenções, os seus métodos, as suas técnicas, os seus protocolos, assim como a sua receção. Uma abordagem que revela a dimensão do objeto banal, numa aceção fundamental aberta por Beuys que “compreendeu que a arte já não responde nem a um ideal de liberdade nem a um valor estrutural mas que é imediatamente açambarcada por uma estrutura económico-cultural”¹⁸⁴ ainda que também açambarque essa (ou elementos dessa) estrutura económico-cultural, distanciando-se da “expressão artística que contestava a realidade social. Como Dada pela irrisão, denunciou o fim do poder crítico da arte, e a Duchamp coube o papel último de autopsiador do cadáver esquisito em estertor.”¹⁸⁵

De acordo com Jean Baudrillard, para o objeto adquirir valor existem quatro modelos em função de quatro estatutos: funcional, de troca, simbólico e sógnico. Os objetos dizem sempre algo acerca dos seus utilizadores, fazendo do ato de consumo um ato de vida. A produção de bens é uma resposta às necessidades ou aos desejos de terceiros, que os adquiriram, porque necessitam ou desejam utilizá-los, integrando-os na sua vida. Ou seja, o ato de consumir objetos é sempre determinado pelo modo de ser do consumidor, é um ato de vida, de viver com o objeto, de o integrar no quotidiano, geri-lo como parte da vida, um agenciador dos desejos e necessidades.

O valor funcional de um objeto é determinado pelo seu propósito instrumental, ou seja, a função que ele vai executar enquanto mediador de uma ação, o propósito funcional para o qual foi criado. O valor de troca é o valor económico que é estabelecido para o seu consumo.

O valor simbólico é o valor cultural que preside à integração do objeto no quotidiano, na sua relação com os demais objetos em função das expectativas culturais e/ou comerciais para esse objeto, nas suas múltiplas relações de atribuição de sentidos de memória ou de afeção.

O valor sógnico de um objeto é estabelecido pela sua integração numa categoria de objetos definida num sistema, independentemente da sua funcionalidade. A determinação de

¹⁸² OLAIO, António. 2004. P. 22.

¹⁸³ BUSKIRK, Martha. *The contingent object of contemporary art*. Cambridge: MIT Press, 2003.

¹⁸⁴ GOMES, Júlio do Carmo. “Beuys Homem-Arena” in BEUYS, Joseph. *Cada Homem um artista*. Porto: 7 Nós, 2011. P. 31.

¹⁸⁵ GOMES, Júlio do Carmo. 2011. P. 31.

categoria é uma componente fundamental, para entender a sua integração numa obra de arte.

Em *Alcateia*, 1969, Beuys usa o feltro, tornado num material estético ao qual é atribuído um valor simbólico que este não possui no seu uso quotidiano. Esta instalação faz uso de um processo nominalista duchampiano de protocolos presentes nos *readymade*.

No entanto, Beuys, ao escolher estes objetos do quotidiano, não se limita a colocá-los num novo território. A escolha destes objetos é uma consequência da sua história de sobrevivência após despenhar-se no avião que pilotava. Neste ponto distancia-se do *readymade* que se pauta pela indiferença dos objetos no seu ato de recolha e na ausência de um valor simbólico que não seja a relação formalista. Também o manuseamento dos objetos é feito em função de grupos de objetos, isto é, cada trenó, manta de feltro e lanterna são transformados num objeto complexo que, no seu conjunto com a carrinha, se transformam numa totalidade, numa obra plena, numa instalação designada por *Alcateia*. Os objetos primários, as mantas de feltro, as lanternas, os trenós, não são alterados na sua materialidade estrutural, eles apenas se transformam numa parte integrante de um objeto complexo, desprovidos da sua funcionalidade primária, e ganhando uma função simbólica e artística.

No caso de Kaprow, este faz uso de técnicas e protocolos que assistiram ao desenvolvimento do *readymade*, alterando-os em função da sua metodologia e das suas necessidades técnicas e estéticas.

Na sua performance *Yard*, de 1961, Kaprow faz a recolha de pneus usados, enquanto detritos da sociedade. Esses objetos incorporam as características do uso, ou seja, da vida da qual participaram, e são posteriormente recuperados e tornados parte de uma nova vida, enquanto integrantes de uma obra.

Na sua instalação interativa *Push and Pull. A Furniture Comedy for Hans Hofmann.*, Kaprow explorou a ideia dos objetos como determinadores da nossa individualidade, mais precisamente a escolha dos mesmos e a sua disposição nas nossas casas. Nesta instalação, disposta num museu, Kaprow estabeleceu a profunda relação que temos com os objetos enquanto agenciadores da vida. Ao escolhermos os objetos estamos a efetuar uma leitura pessoal do mundo: a disposição dos objetos na casa é também uma escolha nossa, individual, que demonstra os traços da nossa personalidade numa apropriação do espaço, que é transformado numa imagem familiar.

Do mesmo modo que os livros da minha biblioteca refletem a forma como eu percepciono o mundo, os objetos que escolhi para viver com, traduzem o que sou e como penso. Assim:

“Eu penso que não consideramos efetivamente a diferença entre livros e outras coleções, como brinquedos e relógios. Uma biblioteca é acumulada ao longo do tempo e reflete períodos na vida de alguém e o seu crescimento. É eclética. Não é o mesmo que albergar ou colecionar alguns tipos de brinquedos ou designs Nelson. E porque demonstra os caminhos e idiosincrasias dos processos de pensamento de

alguém é esclarecedor para os investigadores.”¹⁸⁶

Os objetos são elementos de uma assemblagem, móvel, em constante alteração ou em possibilidade de alteração, em função da perspetiva de quem os usa. O espaço da minha casa e os objetos que a integram são geradores de um valor de criação artística quotidiana, em sintonia com os conceitos em O’Keeffe, Bourgeois, Zittel e Gonzalez-Foerster, nas suas duas linhas orientadoras: a casa como espaço de criação e o uso de objetos da vida quotidiana.

Ou seja, a casa é um espaço íntimo, mas também aberto aos relacionamentos pessoais e profissionais, aberto às memórias e à imaginação, minha e daqueles que a visitarem num processo de criação de sentido:

“Esses objetos domésticos inanimados que nos acompanham através da infância possuem valor e investimento emocional. Eles marcam a passagem do tempo e espaço, e contribuem para a criação de uma narrativa pessoal.”¹⁸⁷

Essas narrativas investidas de referências afetivas correspondem ao processo inerente à memória que tem como paradigma Marcel Proust e a associação do sabor da madalena à evocação da casa:

“E mal reconheci o gosto do pedaço de madalena ensopado na tília que a minha tia me dava [...] logo a velha casa cinzenta sobre a rua, onde ficava o seu quarto, veio, como um cenário de teatro, juntar-se ao pequeno pavilhão que dava para o jardim [...]”¹⁸⁸.

Tal como a “madalena” para Proust também a escultura ou a instalação nos pedem para vivenciar algo no presente mas que remetemos para o passado, citando Krauss:

“Podemos pensar nas ideias clássicas de organização formal como uma espécie de memória voluntária, na qual não existe ‘qualquer vestígio’ da experiência tal como ela é vivida. E podemos fazer a analogia dos modos de cognição formulados pela escultura moderna com o episódio da Madeleine. Aquela escultura pede-nos para experienciar o presente da mesma forma que Proust vive o passado.”¹⁸⁹

186 “I don’t think that we sufficiently consider the difference between books and the other collections like toys and clocks. A library is accumulated over time and reflects periods in one’s life and growth. It’s eclectic. It’s not the same as comprehensively collecting certain kinds of toys or Nelson designs. And because it shows the pathways and idiosyncrasies of one’s thinking processes it’s illuminating to researches.” Julie Ault in AULT, Julie; ROSEN, Andrea. *Time Frames*. Malmo: Signal, 2011. P. 8.

187 “Those inanimate domestic objects that accompany us through childhood accrue value and emotional investment. They mark the passage of time and place, and contribute to the creation of a personal narrative.” DRAPER, Linda. *Home Altar*. Sydney: The University of New South Wales, 2010. P. 1.

188 PROUST, Marcel. *Em Busca do Tempo Perdido* Vol. I. Lisboa: Relógio d’Água, 2003. P. 54.

189 “We might think of classical ideas of formal organization as species of voluntary memory, in which there is no ‘no trace’ of experience as it is lived. And we might analogize the modes of cognition formulated by modern

A evocação das memórias da infância está igualmente presente em *The House of Dreams*, instalação de Ilya e Emilia Kabakov, apresentada na Serpentine Gallery, Londres, em 2005, onde os visitantes eram convidados a dormir nas camas dispostas nos espaços, tal como já tinha acontecido anteriormente com os trabalhos *My Grandfather's Shed* e *In the Closet*, ambos de 1998. Além da temática das memórias da infância, estas instalações partilham também uma ideia de totalidade. Desenhadas a partir de paredes, escadas, estruturas penduradas e cortinas brancas, que limitavam espaços cubiculares de camas, onde os visitantes se podiam deitar, pretendiam relacionar a tranquilidade do jardim com a ideia de sonho e utopia que se mantém sobre a infância. O trabalho dos Kabakov remete sempre para a importância da alma e do espírito na cultura e literatura russas. Nas palavras de Anna Akhmátova: “A minha infância é tão única e magnífica como a infância de todas as crianças do mundo”¹⁹⁰.

De igual forma, na minha instalação, o tratamento dado aos objetos do quotidiano e a forma como estes são apresentados é, de certo modo, mais importante que os objetos em si, partilhando a ideia de Ilya Kabakov “[...] Os objetos localizados neste espaço, obviamente, não podem deixar de ser condicionados pelo ambiente que os envolve”.¹⁹¹

Tal como as instalações dos Kabakov, *Breviário do Quotidiano #8*, exige do visitante a disponibilidade e a evocação das suas fantasias, procurando estimular a imaginação que flui em consonância com o tempo requerido para a fruição dos diversos espaços e onde a existência do passado, presente e futuro é percecionada de forma subjetiva.

Ao longo das nossas vidas ocorrem eventos variados, alguns relevantes por si, outros relevantes no contexto da totalidade da vida, uns concentrados, outros dissipados, mas é a associação com os objetos presentes nesses momentos que permite recordar, que permite viver sensações de nostalgia ou reviver sensações variadas ou mesmo estabelecer cronologias.

O investimento afetivo nos objetos, resultante deste processo associativo com eventos do passado, molda a nossa perceção do mundo, as emoções e sentimentos que emergem e se sobrepõem ao racional. O processo de seleção dos objetos ocorre ao nível emocional e, só posteriormente, a um nível racional.

São esses objetos investidos de memória e de uma dimensão afetiva que constituem uma parte integrante das minhas obras, sendo que no caso de *Breviário do Quotidiano #8* a casa e os seus objetos são estetizados para permitir inter-relações performáticas.

Eu jogo na dupla dimensão que incorpora o objeto *readymade* Duchampiano, com o objeto per se. O relevante na abordagem do *readymade* de Duchamp não eram os objetos

sculpture to the encounter of the *madeleine*. That sculpture asks us to experience the present in the way that Proust finds the past.” KRAUSS, Rosalind E. *Passages in Modern Sculpture*. Cambridge: The MIT Press, 1993. P.287.

190 AKHMÁTOVA, Anna. *Prosas Escolhidas e Poemas sem Herói*, Lisboa: Relógio de Água, 2001. P. 23.

191 “[...] objects located in this space, of course, cannot help but belong to be conditioned by the surrounding environment.” KABAKOV, Ilya. *On the “Total” Installation*. Ostfildern: Hatje Cantz, 1995. P. 290.

materiais usados mas o dispositivo de representação que transforma a realidade enquanto representação, onde um urinol¹⁹² é transformado em *Fountain*. Por sua vez, no *readymade* pós-Duchamp, o objeto é recuperado por se e reativado enquanto participante, matéria e elemento integrado de uma obra de arte, de uma escultura ou de uma instalação.

Neste sentido, na instalação *Breviário do Quotidiano #8*, os objetos têm várias proveniências, desde os que foram comprados por mim, até aos que me foram oferecidos, passando por objetos herdados ou ainda aqueles que encontrei na rua. Estes objetos têm associado um passado e vivências que invocam memórias e os tornam únicos, em linha com a tradição artística partilhada com Rauschenberg, Arman, Spoerri, Louise Bourgeois e Dominique Gonzalez-Foerster.

A recolha de objetos rejeitados que faço, compartilha da tradição e da ontologia e re-determinação estética e funcional característica da operatividade dos Nouveaux Realistes. A qualidade plástica dos objetos rejeitados após o seu uso constituía uma base que lhes permitia entender o caráter único desses objetos, numa “singularidade coletiva”¹⁹³, concretizado numa “poética de reciclagem da realidade urbana, industrial e publicitária.”¹⁹⁴ Era um regresso à realidade, após as elucubrações poéticas do abstracionismo lírico, no rescaldo dos traumas da Segunda Guerra Mundial¹⁹⁵. Mais do que a representação do real, era a integração do real, da vida na arte. O mesmo se passa no *Breviário do Quotidiano #8*, onde os objetos não são metáforas, “Rosa é uma rosa é uma rosa”¹⁹⁶, são representações deles próprios¹⁹⁷, numa clara influência do minimalismo, onde o objeto e os seus materiais vieram a constituir um campo para o materialismo puro. A metáfora era anulada ou, como Brian O’Doherty afirmou, morta¹⁹⁸. Robert Morris disse ainda sobre esta questão:

192 Embora não sendo aqui assunto de estudo aprofundado, esta obra de Duchamp foi recentemente alvo de polémica acerca da sua verdadeira autoria: estes estudos apontam para a Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven (1874-1927). Cf. SPALDING, Julian; THOMPSON, Glyn. “Did Marcel Duchamp steal Elsa’s urinal?” in *The Art Newspaper*. 2014. <<http://old.theartnewspaper.com/articles/Did-Marcel-Duchamp-steal-Elsas-urinal/36155>> [Acesso 03 novembro 2014].

193 MORAT, Florence. *Le Nouveau Réalisme*. Paris: Centre Pompidou, 2001. P.2. <<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-nouvrea/ENS-nouvrea.htm>> [Acesso 03 junho 2016].

194 “poetic recycling of urban, industrial and advertising reality” RESTANY, Paul. *60/90: Trente ans de Nouveau Réalisme*. Paris: La Différence, 1990. P. 76.

195 FOSTER, Hal. *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. London: The MIT Press. 1996. P. 206.

196 “Rose is a rose is a rose” STEIN, Gertrude. “Sacred Emily” in CHESSMAN, Harriet; STIMPSON, Catharine R. (ed.) *Writings: 1903-1932*. New York: Library of America, 1998. P. 387-96.

197 “Perante um candeeiro diz: “É um candeeiro, é o candeeiro” E basta. [...] Que respeito pelos objetos. Cada um tem beleza própria porque é “único”, possui o insubstituível.” GENET, Jean, *O estúdio de Alberto Giacometti*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1999. P. 68.

198 Cf. O’DOHERTY, Brian. *No Interior do Cubo Branco*, São Paulo: Martins Fontes, 2002. P. 116.

“Nos meus trinta eu tinha a minha alienação, a minha serra e o meu contraplacado. Eu estava empenhado em arrancar as metáforas, especialmente aquelas que tinham a ver com “cima” assim com cheiro a transcendência. Quando eu cortei o contraplacado com a minha serra, eu conseguia ouvir, sob o ruído ensurdecedor, um explosivo e refrescante ‘não’ a reverberar nas quatro paredes: não à transcendência e a valores espirituais, à escala heroica, a decisões angustiantes, narrativas historizadas, artefactos valiosos, estruturas inteligentes, e experiências visuais interessantes”.¹⁹⁹

A reformulação do objeto e do sujeito numa sociedade de consumo, que para os minimalistas funcionou como “um ato de resistência, resistência à serialização, ao estereótipo e à banalização da produção de bens comerciais²⁰⁰, reflete-se na estetização performática do quotidiano no *Breviário do Quotidiano* #8, ao ser concretizada através de ações e interações com os objetos, realizadas pelos visitantes e por mim. A funcionalidade prática dos objetos mantém-se, adquirindo uma outra dimensão, estética e perceptiva, ativada por um ato performático.

A utilização de objetos banais e efêmeros, empregues por Kaprow, nos seus *happenings*, é fundamental para mim, por dois fatores: o processo de recolha e o deslocamento dos objetos, feitos em função de uma encenação efémera, como a duração da ação, numa clara alusão à efemeridade da vida.

De igual forma, este deslocamento é uma determinante na performance *Time Clock Piece* (1980-81), de Tehching Hsieh, na qual a máquina de picar o ponto, um objeto banal do quotidiano assume uma identidade artística. A deslocação do objeto observada na performance de Tehching Hsieh, concretizada pela ação, revela uma dimensão concetual. O artista desenvolve a performance a partir de elementos físicos, a sua casa, a materialidade dos objetos como a máquina de picar o ponto, o fato de trabalho e o seu próprio corpo, que funcionam aqui como agenciadores da obra imaterial, i.e., os conceitos.

É precisamente uma dimensão concetual que está na génese do *Breviário do Quotidiano* #8, com expressão ao nível do protocolo de negociação subjacente às performances da estetização do quotidiano, envolvendo a casa e os seus objetos.

A negociação como arte e como parte da linguagem artística é uma prática explorada por artistas contemporâneos, dos quais destaco Marta Wengorovius, Gordon Matta-Clark e Rirkrit Tiravanija.

Wengorovius na sua performance *Uso da toalha*, apresentada na herdade do Freixo-do-Meio, perto de Montemor-o-Novo a 25 de Abril de 2009, cobriu quatro enormes filas de

199 “At thirty I had my alienation, my Skilsaw, and my plywood. I was out to rip out the metaphors, especially those that had to do with ‘up,’ as well as every other whiff of transcendence. When I sliced into the plywood with my Skilsaw, I could hear, beneath the ear-damaging whine, a stark and refreshing ‘no’ reverberate off the four walls: no to transcendence and spiritual values, heroic scale, anguished decisions, historicizing narrative, valuable artifact, intelligent structure, interesting visual experience” MORRIS, Robert. *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, London: The MIT Press, 1993. Pp. 263-264.

200 “Minimalism, in an act of resistance to the serializing, stereotyping and banalizing of commodity production.” KRAUSS, Rosalind. *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum*, Vol. 54. London: The MIT Press, 1990. P. 6.

mesas, com a toalha concebida expressamente para esta ação. Nesta performance ia sendo disposta uma variedade de alimentos ao longo das mesas ou suspensa sobre estas, numa coreografia: a água, o pão, as plantas, o azeite, o sal, trazidos um a um pelos intervenientes desta ação (agricultores biológicos, cozinheiros, pessoas de diferentes gerações).

Estes alimentos eram confeccionados pelos cozinheiros que os iam preparando adicionando temperos. A performance desenvolvia-se ao ritmo normal de uma qualquer refeição, colocando os participantes numa posição, que apela a um duplo movimento: enquanto espectador e enquanto participante na degustação desta refeição.

A sua intenção era a de desenhar uma natureza morta em tempo real expondo como obra os alimentos e os gestos precisos para a confeção de uma refeição²⁰¹.

Em *FOOD*, Matta-Clark afastou-se do modelo de exposição e de legitimação institucional e abriu um restaurante, onde ele e outros artistas cozinham performativamente.

O restaurante *FOOD* enquanto espaço físico, funcionava como uma instalação a ser atualizada pelos diversos participantes, aqueles que confeccionavam e serviam e aqueles que eram servidos. A confeção dos pratos ocorria numa cozinha plenamente aberta para a sala de refeições. O ato de confeccionar era o elemento central, tornado num ato performativo, com chefs convidados semanalmente, assim como de outros artistas ou clientes chamados a preparar as refeições, além da participação de Matta-Clark.

Esta performatividade concedida ao restaurante era dupla, ao exigir a interação dos artistas na confeção mas também dos clientes de *FOOD*. Os frequentadores eram participantes, ativavam a instalação, tornando-se uma determinante fundamental no projeto. A esta participação acrescentava-se a dimensão económica, fundamental para a manutenção do projeto, o qual se mantinha à margem do modelo de legitimação e comercialização de obras praticado pelas galerias. O modelo economia de restauração era aplicado ao projeto como garantia da sua sustentabilidade.

FOOD era legitimado por artistas reconhecidos e pelos seus frequentadores e era procurado e divulgado no seio da comunidade artística.

Breviário do Quotidiano #8 tem como elementos estruturais duas determinantes presentes em *FOOD*: a ação performativa dos participantes e a dimensão económica como base de sustentabilidade do projeto, à margem do circuito comercial e legitimador das galerias, centros de arte e museus.

Outra referência importante para mim é Rirkrit Tiravanija, com *Untitled 1992 (Free)*, em que serviu um prato tradicional tailandês a visitantes na New York City's Gallery 303. O artista convidava-os a disfrutarem de uma refeição de caril e arroz Thai e a conviverem entre si, estabelecendo uma dimensão social que passava também por uma abordagem da questão da

201 WENGOROVIVUS, Marta. *Acção – Mesa, Uso da Toalha. Exhibition*. <<http://www.martawengorovivus.com/portfolio-type/accao-mesa-uso-da-toalha/>> [Acesso 24 agosto 2016].

identidade cultural tailandesa.

Tiravanija, ao criar um espaço de convívio onde servia comida aos visitantes, abria um espaço de partilha, não só da sua receita culinária, mas das reações dos participantes que ficavam registadas em vídeo.

A exploração das experiências de vida, das inter-relações e da sociabilidade que Tiravanija promove nestas suas performances eram centrais ao seu trabalho: “é fundamentalmente sobre reunir as pessoas”.²⁰²

As suas performances desafiam igualmente a ideia de espaço museológico convencional: “Ele transformou a noção de arte conceptual ao retirar os seus ambientes do museu para os confins da terra”²⁰³, para o lugar de vida quotidiana.

É esta dialética criada com os objetos banais do quotidiano – a mesa e a refeição enquanto acontecimento, o encontro e a negociação – concretizada neste espaço da mesa, pelos agentes, ao estabelecerem diferentes relações entre si e com os objetos, que procuro no meu trabalho artístico e que partilho com Tiravanija e Spoerri. Estas influências são visíveis no meu projeto *Breviário do Quotidiano #8*, onde pretendo criar condições para uma interação dos participantes com a casa, com os objetos que nela se encontram e mais importante, a relação humana que estabelecem num jantar organizado na minha instalação.

Estas negociações estabelecidas no âmbito da partilha de uma refeição estão também presentes no *Breviário do Quotidiano #8*, no jantar-performance que ocorre com os seguintes protocolos: o de ser um jantar feito por mim, exclusivamente ou em conjunto com os participantes, e a temática da conversa ser em torno da arte.

Deste modo, é feita uma apropriação da negociação e dos protocolos como instrumentos artísticos, enquadrados numa dimensão da estética relacional, no sentido desenvolvido por Nicolas Bourriaud, integrando a noção de espaço social e político no contexto artístico:

“[...] arte relacional (arte baseando que tem como horizonte teórico o domínio das interações humanas e o seu contexto social, mais do que a afirmação de um espaço simbólico, independente e privado), indicando uma convulsão radical dos objetivos da estética, da cultura e da política introduzidos pela arte moderna.”²⁰⁴

O requisito de questionar a vivência quotidiana que o *Breviário de Quotidiano #8* supõe sobre o participante, resulta numa dimensão que não estabelece limites entre a arte e a vida, agindo sobre o espaço social e político como suporte artístico.²⁰⁵ Neste espaço, desenvolvem-

202 “It is fundamentally about bringing people together.” TOMKINS, Calvin. “Shall We Dance?” in *The New Yorker*, New York: Condé Nast, October 17, 2005.

203 BAJO, Delia; CAREY, Brainard; “In Conversation: Rirkrit Tiravanija” in *The Brooklyn Rail*. New York: The Brooklyn Rail, February 2004.

204 Bourriaud, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Dijon: Le presses du réel, 2002.

205 LAPA, Pedro. *More Works about Buildings and Food*. Oeiras: Fundação de Oeiras, Hangar K7, 2001. P. 14.

-se relações e são pré-estabelecidos acordos que permitem delinear um equilíbrio entre o domínio público e o privado.

O projeto *Breviário do Quotidiano #8* ocorre em ambiente doméstico, na sua localização doméstica, no seu uso doméstico e não como, por exemplo, em *Room #1* 1964 que Samaras recriou, na Green Gallery em Nova Iorque. Esta instalação compreendia o quarto-estúdio que habitou durante catorze anos em New Jersey: “como uma imagem completa sem a minha presença física como poderia existir”²⁰⁶ e que se apresentava como uma mimese, um simulacro de ambiente doméstico noutro espaço. Esta instalação era composta por diversos objetos pessoais: cama, estantes, mesa, cadeiras, candeeiros, livros, fotografias e obras de arte nas paredes. A cama ocupava mais de metade do espaço onde os visitantes podiam entrar, ler os livros, ouvir a música e deitar-se. A instalação estava à venda por \$17000.

O trabalho de Samaras, *Room #1*, é evocado por mim no sentido em que este é um dos primeiros artistas a trabalhar as temáticas do quotidiano doméstico.

Mas, *Room #1* difere de *Breviário do Quotidiano #8* ao estabelecer a obra de arte como um simulacro do seu quarto, para ser observado, no espaço de uma galeria, num espaço que ocupa e não se apropria. Samaras faz uso deste conceito operativo pós-moderno que foi fundamental para Duchamp, o objeto tridimensional tornado imagem, ou seja, ontologicamente tridimensional, mas que é percebido como uma imagem conceptual, desprovida de dimensão objetual.

No *Breviário do Quotidiano #8*, um dos objetivos é transpor a performance doméstica para uma realidade escultórica numa moldura arquitetónica pré-existente, porque o mais interessante para mim é como agimos no espaço das casas e no modo como nos relacionamos com elas enquanto escultura.

O conceito de instalação inserido num espaço habitacional, uma das determinantes do *Breviário do Quotidiano #8*, está presente em vários artistas, nomeadamente em Donald Judd que no final da década de 1960, comprou um espaço industrial no Soho em Nova Iorque, onde trabalhava e vivia com a família. Este loft tornou-se uma instalação permanente com o seu mobiliário e esculturas, assim como a de obras de amigos artistas que foram colocadas em espaços definidos para o efeito, a que ele chamou *specific-objects*:

“Passei imenso tempo a escolher o local para colocar as obras de arte e imenso tempo a fazer o design da renovação em consonância com isso. Pretendi que tudo desde o primeiro momento, fosse devidamente considerado e tivesse um carácter permanente”²⁰⁷.

206 “As a complete picture without my physical presence as there could possibly be” O'DOHERTY, Brian, *Studio and cube: on the relationship between where art is made and where art is displayed*. New York: Buell Center/FORuM Project, 2007. P. 4.

207 “I spent a great deal of time placing the art and a great deal designing the renovation in accordance. Everything from the first was intended to be thoroughly considered and to be permanent” JUDD - *Spaces*. “101 Spring Street, New York, NY”. <<http://juddfoundation.org/spaces/101-spring-street/>> [Acesso 18 outubro 2016].

Para Judd a localização de um trabalho artístico era determinante para a compreensão desse mesmo trabalho, resultando de uma harmonia entre a arquitetura, o design de mobiliário e as obras. Tudo era concebido ao pormenor reforçando o carácter permanente da instalação.

Um conceito semelhante tinha sido anteriormente explorado por El Lissitzky em 1926 e em 1928, para as exposições *Room for Constructivist Art*, em Dresden, e *Cabinet of the Abstracts*, no Provinzialmuseum em Hannover, onde concebeu para a colocação das obras, paredes com efeitos óticos. As obras eram percebidas de forma diferente pelos visitantes dependendo da posição destes na galeria: “Com cada movimento do espectador na sala, a percepção das paredes altera-se... assim uma dinâmica ótica é gerada como consequência do passo humano.”²⁰⁸

A casa, para os artistas enquanto tema de trabalho, envolve reflexões que passam por questões de diversa ordem, técnicas, artísticas e socioculturais. Numa era em que os paradigmas sociais estão em plena mudança, é fundamental refletir e intervir sobre o modo como a casa acompanha estas transformações. Assim, artistas, arquitetos, curadores e público, têm vindo cada vez mais a envolver-se nesta temática, repensando os conceitos de função e forma da casa, numa perspetiva multidisciplinar que ultrapassa a arquitetura.

A casa como tema artístico reveste-se, pela sua natureza, de um carácter inclusivo. Todos temos uma ideia de casa, de uma casa real e de uma casa ideal, pelo que a relação entre público, arte e artistas está à partida facilitada:

“A casa é algo que é uma fixação para toda a gente, em maior ou menor grau – toda a gente conhece uma casa em particular, viveu numa casa, tem a experiência de estar numa casa, sonha com uma casa e tem ideias para uma casa”.²⁰⁹

Esta relação tem uma componente física, numa interação direta, entre o utilizador e o objeto – casa.

A adaptação do espaço doméstico à visão e projetos dos artistas, encontrou expressões e concretizações diversificadas e frequentemente soluções radicais que por vezes se opõem à arquitetura doméstica no sentido em que não correspondem a definições hierárquicas e a regras sociais e culturais estabelecidas.

“A casa não é uma máquina onde se vive” afirmou Eileen Gray numa provocação à famosa frase de Le Corbusier. Continuando “é a concha do ser humano, a sua extensão, a sua

208 “With every movement of the spectator in the room the impression of the walls changes... thus an optical dynamic is generated as a consequence of the human stride” El Lissitzky cit. por SPIEKER, Sven. 2008. P. 110

209 “The house is something that everybody fixates on to some degree – everyone knows a particular house, has lived in a house, has an experience of being in a house, has dreams of a house and ideas of a house” . Linda Taalman in “Speculation and communication – a conversation between Alan Koch and Linda Taalman, OpenOffice”, KOCH, Alan. *Trespassing House x Artists*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2002. P. 10

realização e a sua emancipação espiritual”²¹⁰. Sempre compartilhei desta ideia de Eileen Gray, uma das mulheres que estudo e que me inspira, desde a minha licenciatura em Arquitetura de Interiores, no sentido em que não vejo a casa a partir de um ponto de vista estritamente funcionalista. Por outro lado a casa que construiu entre 1926-29, na Riviera Francesa, em Roquebrune-Cap-Martin, projetada a partir das suas necessidades e desejos, em oposição a um programa arquitetónico universalista, é uma referência incontornável para a História da Arquitetura, onde as mulheres têm tão pouca visibilidade.

O mobiliário desenhado por Eileen Gray para esta casa, assim como a própria casa, foram inteiramente construído à sua escala Gray era uma mulher de estatura baixa. Partilho da consciência do desenho dos objetos adequados a uma escala feminina, estando esta noção implícita no mobiliário que estou a desenhar, à minha escala.

Na mesma linha de inspiração, cito Sophie Taeuber-Arp como uma pioneira, que reunia diversas valências artísticas, permitindo-lhe, não só desenhar a sua casa – onde viveu com Jean Arp, em Clamart / Meudon-Val Fleury, perto de Paris, em 1928/29 – como numa atitude de desconstrução da fronteira entre as belas artes e as artes aplicadas, desenhar muito do mobiliário e os têxteis decorativos para esta casa assim como a sua própria roupa.

Esta diluição das fronteiras entre disciplinas artísticas pode ser observada em artistas como Tiravanija, Zittel, Danh Vo, e Gonzalez-Torres que a partir de 1990, começam a trabalhar em objetos que traduzem esta transversalidade artística, integrando arte, arquitetura, design e a moda que aqui são combinadas.

As obras criadas a partir de objetos banais, tais como relógios, espelhos, rebuçados ou lâmpadas montadas em fila sobre cabos, de Gonzalez-Torres, traduzem este esbatimento. Constituindo-se ainda numa estreita relação entre vida e arte e que tem na sua casa enquanto espaço de criação artística, a reunião ideal, numa ideia multifuncional da casa/estúdio. “Tudo o que faço tem de caber debaixo da cama”²¹¹.

As casas para Danh Vo funcionam como espaço de afirmação de identidade cultural, sexual e artística. Para Vo, a identidade não está circunscrita exclusivamente à esfera privada, por esta razão a casa aparece investida de uma narrativa que se desenrola paralelamente à vida quotidiana em estreita ligação com as problemáticas políticas. A identidade está diretamente relacionada com os objetos, e a escolha de objetos banais envolve uma multiplicidade de fatores, gostos, decisões racionais e emocionais, fatores que remetem para uma identidade sociocultural, histórica e ideológica: “A forma como um artista escolhe um apartamento, o que lá quer ter, os objetos do quotidiano que escolhe, é a mesma como escolhe os trabalhos para

210 “A house is not a machine to live in, it is the shell of a man, his extension, his release, his spiritual emanation” CONSTANT, Caroline, *Eileen Gray* London: Phaidon. 2007. P. 117.

211 “Everything I made had to fit under the bed” BLECKNER, Ross. “Felix Gonzalez-Torres by Ross Bleckner” *Bomb* 51 Spring 1995. <<http://bombmagazine.org/article/1847/>> [Acesso 18 outubro 2016].

colocar numa exposição. É a mesma maneira de pensar ou ver.”²¹²

Assim, o que Vo coleciona, tanto objetos banais como obras de amigos artistas, e exhibe nas suas casas, enquanto espaços expositivos, é partilhado com o público numa relação de proximidade, fazendo uma exibição de um quotidiano vivido a par de uma dimensão museológica dos objetos da casa. O espetador assume o papel de detetive, descodificando os sinais deixados pelo artista, podendo esta narrativa não ser exatamente a mesma que a de Vo. De igual forma o *Breviário do Quotidiano #8* requer do participante a construção da sua própria narrativa.

Esta questão da museologia dos objetos num espaço doméstico está também patente na minha instalação, através de uma catalogação exaustiva de todos os objetos que tenho em casa.

3. Arquivo da arte e da vida

Entendo breviário como uma compilação de viagens, vivências e memórias transformadas em arte. É através dos objetos do quotidiano que estabeleço uma associação a estas experiências, constituindo um arquivo da arte e da vida: “[...] para um colecionador - um verdadeiro colecionador, um colecionador como deve de ser - a posse é a relação mais íntima que podemos ter com os objetos. Não que estes vivam em si; é ele que vive neles.”²¹³

A catalogação de objetos e a sua apropriação num contexto de produção artística pretende fazê-los sobressair do quotidiano.

A catalogação como metodologia de organização e disposição dos objetos no seu regime acumulativo é um instrumento que tenho utilizado no meu trabalho, desde o *Breviário do Quotidiano #2*.

As normas de catalogação e de inventariação são determinações de normas de homogeneização científica de identificação das coleções e seus procedimentos protocolares.

A catalogação dos objetos, em contexto museológico, é um instrumento do dispositivo de representação, que procura dar ordem à acumulação, organizando-a em função de princípios científicos, de normas e protocolos de execução. É o processo caracterizado por uma de-

212 “How to choose an apartment, what you choose to have, how you choose daily things, is the same for an artist in so many way as what works you choose to put in an exhibition. It’s the same way of thinking or seeing.” BELL, Kirsty. P. 302.

213 “[...] for a collector - and I mean a real collector, a collector as he ought to be - ownership is the most intimate relationship that one can have to objects. Not that they come alive in him; it is he who lives in them.” BENJAMIN, Walter. “Unpacking my Library: A talk about Book Collecting”. *Illuminations*. New York: Schocken Books, 1969. P. 67.

terminante de inclusão de elementos²¹⁴, numa mesma estrutura que dá unidade a uma coleção.

Este processo de operação do dispositivo de representação, de dar uma organização científica homogênea pondo em comum uma visão individual, revelou-se como um instrumento metodológico em *Breviário do Quotidiano* #8, onde todos os meus objetos estão catalogados e a sua disposição obedece a um regime artístico, recorrendo a protocolos da assemblagem, do *readymade* e da acumulação.

O regime de acumulação não é um mero regime não organizado de objetos sobrepostos ou amontoados, nem uma mera soma das suas partes²¹⁵. O regime de acumulação, aqui referenciado, é um regime de escolhas emocionais, de relações que se estabelecem com os objetos enquanto mediadores culturais. A determinação de uma catalogação vem conferir uma diferença protocolar e identificativa, mais concretamente uma diferença que consiste numa nova dimensão concetual da acumulação que faço dos objetos e que os dispõe no universo museológico-artístico, integrados num sistema de catalogação dos objetos do quotidiano e simultaneamente num regime de legitimação artística. Deste ponto de vista partilho da ideia de que “Coleccionar é resgatar objetos, objetos valiosos, da incúria do esquecimento, ou simplesmente do ignóbil destino de pertencer a outra coleção que não a nossa”.²¹⁶

A catalogação segue um conjunto de protocolos que define um sistema de comunicação claro e simplificado para uma maior compreensão e clareza por parte de quem utiliza a informação. É um ato de pôr em comum, num sistema específico. Como exemplo, evocando Aby Warburg no seu *Atlas Mnemosyne* (1924-1929), onde reúne imagens de obras de arte com imagens de natureza antropológica, dos vários períodos da história das imagens; desde a antiguidade até às três primeiras décadas do século XX:

“A herança espiritual que provém do Mediterrâneo influenciou desde tempos remotos até hoje. Uma amostra deste duvidoso estado de ânimo e do entendimento oferece-nos agora qualquer diário ilustrado que dê a impressão de estar a falar de coisas intrascendentes. Aqui vemos: I. A vitória de um jogador de golf [...] 6. Uma regata de remo [...] II. O Papa Pio XI tal como era transportado em frente da custódia na praça de São Pedro de Roma em 25 de julho”²¹⁷

214 COYLE, Karen; HILLMAN, Diane. “Resource Description and Access (RDA): Cataloging Rules for the 20th Century” in *D-Lib Magazine*. Volume 13, number 1/2. Virginia: Corporation for National Research Initiatives, 2007.

215 “Accumulation is more than the sum of its products” BAUDRILLARD, Jean. *Selected Writings*. Redwood City: Stanford University Press, 2002. P. 30.

216 “Coleccionar es rescatar cosas, cosas valiosas, del descuido, del olvido, o sencillamente del innoble destino de estar en la colección de otro en lugar de en la propia.” SONTAG, Susan. *El Amante del Volcán*. Madrid: Alfaguara, 1992. P. 41.

217 “La herencia espiritual que proveniente del Mediterráneo ha influido desde tiempos remotos hasta hoy. Una muestra de este dudoso estado del animo y del entendimiento nos ofrece ahora cualquier diario ilustrado que dé la impresión de estar hablando de cosas intrascendentes. Aquí vemos: I. La Victoria de un jugador de golf [...] 6. Una regata de remo [...] II. El papa Pio XI tal como era transportado ante la custodia en la plaza de San Pedro de Roma el 25 de Julio” “Conferencia en la Fiesta de los Doctores (1929)” in WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Ediciones Akal, 2010. P. 181.

Este está ligado à organização de uma coleção, na sua identificação fundamental, permitindo o acesso à compreensão e gestão da mesma.

Assim, no âmbito de uma coleção museológica, segundo Jean Davallon, “os objetos são sempre elementos de sistemas ou de categorias”²¹⁸ sendo basilar nestes sistemas de classificação, uma inventariação que permita identificar e localizar os objetos.

Estes protocolos de catalogação e inventariação identificam as peças em tabelas onde constam as informações do objeto: nome, preço, categoria, localização, descrição, data e unidade²¹⁹.

O uso de um instrumento de identificação e organização museológica, determinado por normas e protocolos para a diferenciação do objeto banal, é uma determinante de afirmação de *Breviário do Quotidiano #8* como obra artística, onde a catalogação de todos os objetos existentes os constitui como coleção.

Em *Breviário do Quotidiano #8* há uma apropriação de protocolos museológicos, com normas de inventário e catalogação, constantes nos meus trabalhos anteriores, cujo âmbito e alcance estão mais desenvolvidas nesta instalação. A catalogação de todos os objetos que pertencem a *Breviário do Quotidiano #8* foi pensada deste o início para se materializar num suporte digital a que se acede exclusivamente online.

Esta catalogação dos objetos é também um processo de representação determinado por um investimento emocional. A catalogação dos objetos comuns e das obras de arte que tenho coloca em evidência a sua importância na minha vida quotidiana, situação que revela uma condição mais evidente do investimento emocional que estabelecemos com os objetos, sempre anterior ao racional e determinando-o. Tenho como referência literária para esta temática o livro *A Lebre de Olhos de Ambar* de Edmund de Waal, que conta a odisseia de uma coleção de netsuke ao longo de várias gerações da mesma família, um exemplo da relação emocional com os objetos.²²⁰

Um outro exemplo a que recorro é o livro escrito como se fosse um catálogo de casa de leilões, onde imagens de objetos e pequenas legendas contam a história de uma relação sentimental, tendo como título: *Artefactos importantes e Objetos Pessoais da Coleção de Lenore Doolan e Harold Morris, Incluindo Livros, Roupas e Acessórios*, de Leanne Shapton, onde a relação dos objetos com a memória afetiva é afirmada de modo claro: “Lote 1253; Cadeira invulgar e mensagem manuscrita. Uma cadeira antiga, da década de 1930, em pele e carvalho. Bom estado, algumas marcas na pele. Uma mensagem no verso de um recibo de mercearias diz: ‘Disseste

218 Jean Davallon cit. por DESVALLÉS, André; MAIRESSE, François, (Ed.). *Conceitos-chave de museologia*, São Paulo ICOM | Armand Colin, 2013. P. 35.

219 Refiro a título de exemplo o procedimento de catalogação de um dos objetos pertencentes ao *Breviário do Quotidiano #8*: **Alice Geirinhas**; Não comercializável; **Categoria**: Arte; **Localização**: Quarto/Parede Sul; **Descrição**: “Leading Silver Alternative #3” Acrílico sobre tela 175x205cm; **Data**: 2001; **Unidades**: 1.

220 WAAL, Edmund de. *A lebre de olhos de âmbar – Uma herança escondida*. Lisboa: Sextante, 2010.

que voltavas às 8, podias ter telefonado. Fui ao cinema. Tens aqui o teu presente – Parabéns. L. 21:45”²²¹

A visibilidade do investimento emocional, da relevância do *stimmung*²²² presente na escolha e manutenção desta cadeira, por exemplo, é evidente pela intensidade da mesma, contudo também ocorre nos objetos mais banais, ainda que de um modo quase impercetível. É na multiplicação dos objetos banais e eventos difusos no quotidiano que se compõe a vida, com a qual criamos um ambiente nas nossas casas, sendo que apenas os objetos e eventos mais intensos são racionalizados, observados de modo consciente na sua autonomia mas todos participam de igual modo na criação da nossa vida.

A importância e o papel da instituição museológica é uma outra determinante para o *Breviário do Quotidiano #8*. Este projeto inscreve-se numa tradição de questionamento dos modelos de legitimação da arte e dos artistas, no contexto do século XXI e de afirmação da arte e do artista em práticas que escapam às determinações e protocolos da instituição museológica. Por outro lado, recupera a tradição expositiva da museologia e de galerias de exposição, na sua genealogia, os palácios renascentistas, os palacetes Românticos e os Gabinetes de Curiosidades onde a arte era exposta, usufruída e integrada no quotidiano. Embora a condição de *Breviário do Quotidiano #8* seja inversa, pois ocorre numa apropriação do quotidiano pela arte.

Ainda assim, este inventário doméstico do *Breviário do Quotidiano #8* insere-se na tradição do Gabinete de Curiosidades da qual me sinto muito próxima:

“[...] à medida que o mundo se torna mais e mais cheio de informação, o impulso do século dezoito de catalogar e classificar torna-se cada vez mais atrativo – ao mesmo tempo é cada vez menos possível. O ímpeto da narrativa atual para construir um sentido de ordem aparente e uma epistemologia do ataque pandémico de novos objetos, pessoas, e culturas num só espaço partilha afinidade com [...] o Gabinete de Curiosidades.”²²³

Se a instalação imersiva possuía nas casas de Pompeia a sua primeira forma, os museus são herdeiros dos Gabinetes de Curiosidades, emergindo das casas decoradas e ocupadas num regime de acumulação quotidiano com obras de arte, plásticas ou decorativas.

Apesar de esta tese ter como balizas temporais apenas os séculos XX e XXI, considero

221 SHAPTON, Leanne. *Artefactos importantes e Objetos Pessoais da Coleção de Lenore Doolan e Harold Morris, Incluindo Livros, Roupas e Acessórios*. Lisboa: Bertrand Editora, 2012. P. 98.

222 Disposição; estado de espírito; humor. *DICTIONARIST – Stimmung*. <<http://pt.dictionarist.com/Stimmung>> <http://pt.dictionarist.com/Stimmung> [Acesso 21 outubro 2016].

223 “[...] as the world becomes more and more crowded with data, the eighteenth-century impulse to catalog and classify becomes increasingly attractive—just as it is becoming less and less possible. Today’s narrative impetus to construct a seeming sense of order and epistemology from the pandemic onslaught of new objects, peoples, and cultures into a single space is one that shares a kinship with the [...] the cabinet of curiosity.” JOHNSON, Amy Hohnson; SCHWARTZ, Janelle A.; SERRANO, Nhora Lucía “Introduction on the Virtues of Cabinets and Curiosities” in SCHWARTZ, Janelle A.; SERRANO, Nhora Lucía (ed.). *Curious Collectors, Collected Curiosities: An Interdisciplinary Study*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2010. P. 1.

incontornável a referência à coleção da Duquesa de Portland e do seu Gabinete de Curiosidades, do século XVIII. A sua coleção é um paradigma da capacidade organizacional e modelo de gestão femininos num mundo que era iminentemente patriarcal.

A casa é, desde os primórdios da humanidade, o centro de atividade da mulher, gerida pela mulher, organizada pela mulher e o seu espaço é produzido pela mulher. Refiro como referências incontornáveis para a compreensão destas questões a tradição dos Salões mantidos por mulheres:

“A proeminência das mulheres na vida social e cultural francesas não começou no século XVIII. Benfeitoras como a Madame de Sévigné, a Madame de Maintenon, Madame Geoffrin e a Marquesa du Deffand foram precedidas, no século XVII, pela famosa Marquesa de Rambouillet [...] A sua casa (que se acredita ter sido desenhada pela própria) ofuscava até a corte enquanto centro para as artes [...]”²²⁴

Nessas casas determinadas pelas mulheres, o que me comove em maior grau é o caso de Margaret Cavendish Bentinck, Duquesa de Portland (1715-1785), por ser sintomático do papel da mulher na sociedade, nomeadamente a sua procura de determinação para além das paredes da sua casa, através da sua casa. Foi no seu espaço doméstico, no seu Gabinete de Curiosidades, composto por uma das mais prestigiadas coleções de curiosidades, de botânica e geologia que se afirmou, em conjunto com outras mulheres que integravam a Blue Stockings Society. Este grupo feminista composto por mulheres aristocratas procurava afirmar as mulheres como seres intelectualmente dotados e que deveriam ter iguais oportunidades de participação social na corte inglesa do século XVIII.

A Duquesa de Portland organizava grupos de colaboradoras para apanhar conchas e espécimes variados, sobretudo de natureza geológica, num exercício de aprendizagem intelectual e científica vocacionada para as mulheres. A sua coleção revela assim outra faceta do colecionismo enquanto uma afirmação social, evidenciando o estatuto da mulher como intelectual e gestora da sua propriedade por direito próprio.

Os Gabinetes de Curiosidade eram espaços habitacionais onde se dispunham coleções para exibição e não para a decoração do espaço. A recolha colecionista era enciclopédica e a sua disposição visava apresentar o interesse e conhecimento do seu proprietário, em categorias de estudo e investigação variada, entre a botânica e a geologia, passando por outras ciências naturais.

A divulgação do gosto do colecionador era uma forma de revelar o seu conhecimento, de demonstrar o seu gosto pessoal e de o situar no seu meio cultural, afirmando-se no seu

224 “The preeminence of women in French social and cultural life did not begin in the eighteenth century. Such patronesses as Madame Sévigné, Madame de Maintenon, Madame Geoffrin, and the Marquise du Deffand were preceded by that famous seventeenth-century grande dame, the Marquise de Rambouillet. [...] Her home (said to have been designed by her). Outshone even the royal court as a center for the arts [...]” RYBCZYNSKI, Witold. *Home: A Short History of an Idea*. New York: Penguin Books, 1987. P. 94.

círculo social e político.

As coleções eram maioritariamente de objetos naturais, recolhidos num período onde a prospeção geológica e botânica era moda entre a classe mais abastada. As coleções revelavam a descoberta do colecionador e o seu colecionismo das “maravilhas do mundo”²²⁵.

A organização da coleção tinha em vista uma catalogação, uma organização, ligada à ideia de controlo do mundo, de um microcosmos organizado e, por isso, controlado pelo colecionador. A disposição dos objetos e o conhecimento sobre os mesmos deu origem a uma forma de catalogação e organização que se estruturaria com as estratégias dos Museus de História Natural atuais.

Os Gabinetes são episódios de uma grande narrativa histórica, o seu lado incompleto, personalizado e o centrado nos objetos revela uma maneira de estar e olhar o mundo, que era necessário ter em consideração para perceber a coleção.²²⁶ Esta perspetiva estava ligada a um olhar de maravilhamento, pelo exótico e pelo domínio enciclopédico do seu colecionador, demonstrado através da sua coleção e exibição, devidamente catalogada e organizada pela sala.

Esta relação com a vida, com a natureza que nos rodeia, da qual retiramos o que é essencial para a nossa existência é parte fundamental do meu trabalho artístico. No meu caso, a natureza sobre a qual trabalho é a natureza humana e os objetos que a ativam e medeiam. Os Gabinetes de Curiosidades enquanto recolha de objetos fundamentais para o estudo do ser humano e na sua constante acumulativa de apresentação, mais do que de representação, participam do meu modo de trabalhar e produzir arte. Eu procuro ter espécimes de objetos fundamentais da nossa vida cosmopolita, do nosso quotidiano da diáspora.

4. Criação das condições de possibilidade de uma imersão interativa

O conceito de Imersão²²⁷ é uma das referências centrais para entender a operabilidade de *Breviário do Quotidiano #8*, tal como é central o elemento de interação.

Em *Breviário do Quotidiano #8*, a minha casa é tornada numa instalação interativa que tem por objetivo a imersão dos participantes.

Esta casa é entendida como projeto artístico, como um espaço de múltiplas operações determinantes, sendo caracterizada por ser resultante da compleição das minhas diretrizes intuitiva, estética, literária, cultural, social e concetual.

225 S/a. *The Cabinet of Curiosities Forming a Repository of Whatever is Remarkable in the Regions of Nature and Art, Extraordinary Events, Occentric Biography*. London: Duke University, 1824. P. 3.

226 JOHNSON, Amy Hohnson; SCHWARTZ, Janelle A.; SERRANO, Nhora Lucía “Introduction on the Virtues of Cabinets and Curiosities” in SCHWARTZ, Janelle A.; SERRANO, Nhora Lucía (ed.). *Curious Collectors, Collected Curiosities: An Interdisciplinary Study*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2010.

227 Compreendo por imersão o facto ou a condição de estar presente no presente, i.e., um envolvimento total numa atividade seja ela de ordem física e mental.

Aglomeracões, arquivacão, obras de arte e instalações são conceitos que interagem na prática da minha gestão doméstica, conceitos que cartografam o meu trabalho artístico e em função dos quais penso e ajo.

A dimensão quotidiana é um território fundamental e estruturante do meu pensamento e prática artística. Cito para este efeito os furtos de objetos na série *Breviário do Quotidiano* #2, onde aqueles são subtraídos de locais públicos em função da relevância do momento da vida quotidiana, na sequência de conversas sobre arte, com amigos e conhecidos e que desta forma se tornam *souvenirs* desse momento. Opera-se aqui um jogo numa dupla dimensão entre o quotidiano a pensar a arte e a arte como pensamento do quotidiano que colocam a minha vida doméstica em estreita relação com a minha produção artística.

A vida é uma condição de possibilidade de ser arte e de ser artista, todos temos à partida a condição de possibilidade de ser artistas, segundo Beuys: “‘Toda a gente é um artista’ [...], é irrelevante se um produto é criado por um pintor, um escultor ou um físico”²²⁸ mas sendo artista, com uma prática que se alia ao concetual, exerço em continuidade a possibilidade de ser artista e sendo artista, torno os objetos subtraídos, encontrados e transformados em parte integrante de obras de arte, como nos diversos projetos que integram na série *Breviário do Quotidiano*.

Assim entendo a colocação dos objetos na instalação como resultado de um jogo entre conceção plástica e intuição, tal como Beuys apresenta na sua obra *Intuition*, de 1968²²⁹.

A partir desses mesmos objetos o meu objetivo é reinterpretar o quotidiano através de uma ligação entre a arte e a vida, como António Olaio, ao afirmar sobre Duchamp:

“Mais do que ser um criador, um artista é quem torna imagem a própria existência e, logo, a importância das obras enquanto criação de novas imagens para nossa fruição estética cede o lugar à importância das potencialidades sugestivas destas enquanto estímulo à reflexão, ou melhor, à intuição da dinâmica do que é ser um indivíduo.”²³⁰

Entre todos os objetos que fazem parte do *Breviário do Quotidiano* #8, alguns são provenientes de instalações, caso de peças como: *Eu não sou uma mulher colher, eu não sou uma reprodutora* (1998); de uma peça da instalação *Made in Shangai*, da instalação *Chinoiserie*; outros,

228 “‘Everyone is an artist’ [...] To Beuys, it’s irrelevant whether a product comes from a painter, from a sculptor, or from a physicist.” TATE LIVERPOOL – *Joseph Beuys: The Revolution Is Us. Exhibition*. (1993). <<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/exhibition/joseph-beuys-revolution-us>> [Acesso 8 junho 2016].

229 Relativamente a *Intuition*, leia-se a seguinte nota: “From 1968 on, some 12,000 copies were made of this A4-sized plain wooden box, which went on sale at a price of 8 Deutschmarks. Circulated in the manner of a pamphlet, the slogan ‘Intuition’ records in two pencil strokes Beuys’ counterthesis to materialism and rationalism in the context of 1968 and its political debate. The empty wooden box was supposed to become an item of daily use, with intuition potentially filling it with a new meaning”. MEDIA ART NET – *Joseph Beuys «Intuition»*. <<http://www.medienkunstnetz.de/works/statt-kochbuch//pKIRK,Martha-ctTheMITPrheMITPress-Octoberworldthatembraces-that>> de uma forma pouco convencional dentro do espaço > [Acesso 6 agosto 2016].

230 OLAIO, António. 2004. P. 21.

são objetos oferecidos, são obras de arte de João Pedro Vale, Marta Wengorovius e Vasco Araújo, entre outros artistas. Incluem-se ainda, objetos escolhidos, comprados ou que foram simplesmente encontrados na rua. Todos estes objetos são e estão dispostos no espaço da minha casa numa relação que é uma continuidade do meu processo de trabalho artístico. Esta continuidade intuitiva era inconsciente até à formulação do projeto *Breviário do Quotidiano #8*, quando a disposição destes objetos se torna consciente e intencional e numa estratégia de distanciamento da instalação tradicional, observável no espaço museológico ou galeria de arte, que mesmo quando permite a passagem pelo seu interior, não é interativa, possui um protocolo de distanciamento que *Breviário do Quotidiano #8* não possui. Os objetos e a sua disposição espacial em *Breviário do Quotidiano #8* procuram funcionar como interfaces, para promover a determinação interativa de quem experienciar a obra total.

A casa de um artista e os objetos nela existentes podem constituir-se como domínio da instalação, sendo possível catalogá-la também como um projeto *site-specific*. Contudo, a situação é mais complexa pois no caso do projeto *Breviário do Quotidiano #8*, para que possa ser entendida como uma instalação interativa, há a necessidade da sua ativação por um ato performativo de quem a aluga, de quem fizer uso dela enquanto obra de arte, ou seja, é indispensável a consciência - por parte de quem está a participar - que a casa é uma obra de arte.

Através do processo de execução artística, a casa e os objetos que a compõem tornam-se uma instalação. Por sua vez, o reconhecimento desse processo e da sua materialização enquanto obra, é compreendida pelo hóspede.

Para Walter Benjamin, mesmo a mais perfeita reprodução de uma obra de arte tem falta de um elemento: a sua presença no tempo e no espaço, a sua existência única no local onde existe²³¹ “a esfera de autenticidade é exterior ao objeto técnico”²³² algo que torna a peça original independente da cópia.

Pensar a casa, pensar os objetos que a integram de modo racional ou intuitivo num contexto artístico é pensá-los a partir da dimensão da vida quotidiana. As interações que se estabelecem entre casa, objetos, artista e hóspedes são concretizadas através de uma imersão, um estar presente no presente, no aqui e agora.²³³

As condições de sensibilidade e de entendimento da obra de arte, logo de ativação da instalação *Breviário do Quotidiano #8*, são fundamentais. Sem estas condições a percepção vivida na experiência da obra falhará na sua dimensão performativa e na sua dimensão categorial, de identificação da casa – imobiliário e mobiliário – como uma obra de arte, mais especificamen-

231 BENJAMIN, Walter. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. London: Penguin Books, 2008.

232 “The whole sphere of authenticity eludes technological - and of course not only technological – reproduction”. Idem, *ibidem* P. 21.

233 “[...] objects exist in time as well as in space because of two aspects of the viewing experience [...] they demand more participation by the viewer.” CHANDLER, John; LIPPARD, Lucy. “The Dematerialization of Art” in ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (ed). *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge: MIT Press, 2000. P. 46/47.

te como uma obra de imersão que tem de ser atualizada pelos visitantes na sua vivência do espaço.

Há uma produção de sensações, sentidos e significados com o objetivo de levar o hóspede para além dos seus hábitos de percepção, para as condições da criação. A percepção, entendida num ato de reconhecimento das determinações *a priori* dos hábitos de entendimento do quotidiano, é aqui desafiada a decodificar, produzindo um outro olhar sobre a instalação, sobre os objetos que a constituem e que são parte de um todo do qual eles, hóspedes, fazem também parte. Neste processo concretiza-se a obra, efetiva-se a sua ativação.

Procura-se dar o conceito de obra de arte como modo, não de identificação, mas de criação de um desequilíbrio, pela estranheza e pela perturbação, ao nível das expectativas do que é uma casa e do que é uma instalação. A casa e a instalação serão percebidas como obra de arte, subvertendo os conceitos que os hóspedes eventualmente têm como dados adquiridos.

Estas determinantes são, desta forma, mais do que elementos de categorização racional, são elementos fundamentais para despoletar o confronto entre as categorias de casa como habitat de um artista, para um espaço de concretização de processos artísticos, onde, através de protocolos definidos, se pode, finalmente, concretizar como obra de arte.

Assim a escolha dos objetos, a sua disposição, as cores e atuações sobre a totalidade do espaço, inserida numa lógica de rede de relações entre as partes, confere uma categoria de possibilidade, de uma obra de arte cuja concretização de imersão das determinantes ocorre a nível concetual.

Em *Breviário do Quotidiano #8*, a deslocação concetual do espaço da casa para o espaço da instalação opera-se num registo de imersão, na sua totalidade tridimensional, que ocorre na visita ao espaço em função do entendimento do todo por parte de quem o habita.

O conceito de espaço de imersão envolve necessariamente pensar a casa e a sua estrutura numa concretização estética. A casa como um domínio de imersão consolidou-se de modo evidente nas casas romanas de Pompeia e Herculano, cujas paredes, teto e chão se encontravam cobertas por imagens variadas, em frescos ou em mosaicos, que compunham uma cenografia imersiva. O dispositivo de imersão compreende o estabelecimento de um espaço tridimensional, de 360 graus, determinado por imagens ilusórias, mais concretamente de criação de um espaço outro. Para este efeito constatamos, no ensaio de Oliver Grau:

“No segundo estilo de Pompeia da República tardia de Roma, havia pinturas parietais que expandiam a divisão através de representações de vistas sobre outros espaços. [...] A audiência encontra-se no meio de uma série de figuras realistas, em tamanho real. [...] As fronteiras entre o espaço visual e o atual parecem dissolver-se enquanto as imagens se movem aparentemente pelo espaço. [...] O espaço ilusório envolve o espetador inteiramente[...].”²³⁴

234 “In the second Pompeian style of late republican Rome, there were wall paintings that extended the room through representations of views into other spaces. [...] The audience finds itself amidst a series of life-sized, highly

O que procuro em *Breviário do Quotidiano #8* é demonstrar que esta relação de espaço ilusório, enquanto apropriação por imagens que estendem ou contraem o espaço real, é uma determinação da apropriação da habitação através da inclusão de objetos.

O *Breviário do Quotidiano #8* compreende igualmente uma dimensão virtual, através do seu website²³⁵, onde às imagens da casa se incorporam imagens de todos os 4888²³⁶ objetos que fazem parte dela:

“Embora a ideia de transpor a audiência para um espaço visual confinado, ilusório não tenha nascido com a invenção do computador; de facto está assente numa sólida tradição dentro da história da arte. A sua ideia fundamental, que remonta à antiguidade, foi revisitada e expandida com a R(ealidade) V(irtual) da atual era. Este tipo de realidade virtual exclui a sensação de ser alienado pela imagem e envolve o observador numa determinação ilusória onde tempo e espaço são um. No mínimo, preenche o conceito de perspetiva total.”²³⁷

No website *Breviário do Quotidiano #8*, as imagens-objetos activam o processo de imersão. A imersão na casa enquanto um todo, como uma instalação, conduz a uma imersão familiar de imagens reconhecidas, que fazem parte do arquivo da era pós-moderna ocidental que nos é habitual: “Os media interativos estão a mudar a nossa ideia de imagem bidimensional para uma experiência multissensorial, interativa do espaço localizada num contexto processual. [...]”²³⁸ dos quais *Breviário do Quotidiano #8 - Os regimes acumulativos dos objetos e as suas determinantes* participa, através do website na internet: <http://anaperezquirogahome.com/>.

realistic figures. [...] The borders between visual and actual space seem to dissolve as the figures apparently move in real space. [...] The illusionary space surrounds the spectators entirely [...]” GRAU, Oliver. “*Into the Belly of the Image: Historical Aspects of Virtual Reality*”. *Leonardo*, Volume 32, N°. 5. Cambridge: The MIT Press, outubro 1999. P. 365.

235 www.anaperezquirogahome.com

236 catalogados e inseridos no website até 12 de julho de 2016.

237 “However, the idea of transposing the audience into an enclosed, illusionary visual space was not born with the invention of the computer; indeed it is grounded in a solid tradition within art history. Its core idea, which reaches back to antiquity, has been revived and expanded in the VR art of the current age. This kind of virtual reality excludes the sensation of being alienated by the image and surrounds the observer in an illusory setting where time and space are one. At the very least, it fulfills the concept of total perspective.” GRAU, Oliver. Outubro 1999. P. 365.

238 “Interactive media are changing our idea of the two-dimensional image into one of a multisensory, interactive space of experience located within a processual context.” GRAU, Oliver. “Immersion and Interaction. From circular frescoes to interactive image spaces” in *Media Art Net*. <http://www.medienkunstnetz.de/themes/overview_of_media_art/immersion/scroll/> [Acesso 21 junho 2016].

5. O Decorado e o Vivenciador numa dinâmica de arte total

O termo *decorado*²³⁹ (existente no léxico espanhol), remete-nos originalmente para as artes decorativas assim como para a construção de cenários de cinema e teatro. No contexto de multidisciplinaridade da instalação *Breviário do Quotidiano #8*, reinvento e invisto o termo *decorado*, numa nova dimensão concetual mais ampla e operativa. *Decorado* envolve para mim a dimensão decorativa que é intrínseca a esta instalação e a que acrescentei a dimensão performática do quotidiano dentro de um espaço vivencial. A dimensão decorativa tem sido tratada como arte menor, apesar das tentativas dos historiadores de arte no sentido de eliminar essa distinção, propondo uma participação de todas as artes numa rede de ligações na arte pós-moderna. O *decorado* não é apenas aqui um conceito de determinação do domínio da decoração, mas de determinação da decoração enquanto protocolo de apropriação e transformação plástica do espaço, apropriando-se de protocolos da instalação, da assemblagem e da performance, entendidos de modo intuitivo e concetual.

Este conceito de *decorado* foi por mim definido na sequência de uma conversa com Tomás Colaço, em Tânger, sobre as casas de arquitetura vernacular que os estrangeiros habitam em Marrocos, na sua tentativa de recriação de um ambiente nativo e da casa pensada como uma assemblagem neobarroca. É a partir dessa experiência em Tânger, que surgiu a instalação *Image Tanger*, em que criei diversos ambientes, onde naturezas mortas feitas com diversos objetos se interligavam com os vários *Haitis*²⁴⁰.

Neste caso, a apropriação do espaço visual arquitetónico foi estabelecido por panos – Haitis – que não se limitam a cobrir a estrutura arquitetónica do espaço mas, criam eles próprios uma perceção arquitetónica do mesmo, através do uso de um léxico arquitetónico. Este último, sem capacidade de estruturação, afirma-se esteticamente como elemento de transformação do espaço. O processo de transformação pelo panejamento cria também uma sensação de leveza e maleabilidade, distinto da rigidez das estruturas arquitetónicas de suporte. Neste caso, o *decorado* é um dispositivo de criação de imagens, que evocam memórias e uma idealização do que é Tânger e Marrocos em geral, para o olhar de um estrangeiro.

O *decorado* é uma apropriação plástica do espaço fazendo uso de objetos e materiais heterogéneos, de modo a criar uma instalação orgânica, para ser vivida, e não apenas observada. É a criação de um ambiente onde os objetos medeiam a vida.

Esta apropriação plástica do espaço – o *decorado* –, é reveladora, da dupla relação que temos com os objetos. Nós agimos com eles e em função deles. Atribuímos-lhes características com as quais nos identificamos. Os objetos têm uma presença que despoleta associações

239 THE FREE DICTIONARY BY FARLEX – *Diccionario Manual de la Lengua Española Vox*. “Decorado”. 2007. <<http://es.thefreedictionary.com/decorado>> [Acesso 05 agosto 2016].

240 Trabalho sobre pano de algodão para colocação na parede interior de um espaço doméstico.

no nosso subconsciente. Eles em si são inanimados mas existem em função de nós. Dispomo-los em função de determinações que as suas características formais despoletam em nós, na nossa memória e na nossa imaginação.

O conceito dinâmico de *decorado* permite incorporar novas abordagens de linguagens artísticas tais como a literatura. É o caso da obra *Ulisses* de James Joyce, em cujo capítulo dezasete se desenrola uma longa cena em que os protagonistas, Stephen e Bloom, desenvolvem uma pormenorizada interação com os objetos da casa²⁴¹. O que me interessa aqui é apropriar-me para além do longo inventário dos objetos existentes na casa, da dimensão que estes objetos revelam como mediadores de ações.

No *Breviário do Quotidiano #8*, os objetos de acordo com o *decorado* são simultaneamente um conjunto de obras de arte e objetos banais, que o visitante articulará segundo a sua perceção. A atuação do visitante nesse espaço constrói-se à medida que vai desenvolvendo a sua interação com os objetos estabelecendo ligações estéticas, materiais, culturais e afetivas.

A determinação do conceito de *decorado* apresenta-se como uma apropriação do espaço domiciliário como instalação-arte. A coordenação dos objetos, o seu estatuto, obedece a protocolos artísticos, conscientemente entendidos e atualizados de forma a serem percebidos e manipulados em função de critérios artísticos.

A integração ontológica e o uso físico que a obra abre estão numa esfera afetiva, das sensações, num jogo de vivência do espaço visual.

O objeto integrado na instalação, objetos artísticos e não-artísticos, passa por um conjunto de protocolos e identificações que implicam uma gestão de estratégias para transformar todos os objetos em parte integrante da instalação.

Cito aqui como exemplo, as cadeiras que integram a instalação *Breviário do Quotidiano #8*, estas são objetos que permanecem com a sua funcionalidade originária, para a qual foram criadas e manufaturadas. A sua integração numa produção artística passa, não por uma transformação física das mesmas, mas por uma transformação protocolar, pela integração numa rede de relações entre objetos que convocam protocolos, protocolos estes que estruturam conceitos.

O importante é entender e atuar sobre o agenciamento artístico do *decorado*, a partir dos protocolos obtidos através da assemblagem, do *readymade*, do *happening* e da instalação. Os protocolos agem sobre o *decorado* como parte integrante de uma obra de arte, composta por objetos do quotidiano, na sua função primária enquanto função associada à mediação artística.

Esta questão é fundamental para entender a presença do objeto encontrado, o objeto já concluído em si, na produção artística pós-moderna. O objeto encontrado – *objet trouvé* – conceito operativo desenvolvido pelos Nouveaux Réalistes firmou-se como um conceito, com

241 JOYCE, James, *Ulisses*, Lisboa: Livros do Brasil, 1989. Cap. 17, pp.727-735 e 764-773.

protocolos e técnicas que se desenvolveram e se consolidaram ao longo da segunda metade do século XX e que são hoje parte de uma prática convencional da produção artística.

Veja-se o caso paradigmático de *Fountain* (after Marcel Duchamp), 1991, de Sherrie Levine, com um urinol banhado a bronze, no que constitui um exercício de entendimento dos protocolos de Marcel Duchamp, subvertendo-os, numa transformação que o *readymade* de Duchamp não comportava.²⁴²

Esta instalação, *Breviário do Quotidiano #8* não se constitui como uma instalação-ambiente com um princípio e um fim, montável e desmontável, como *Push and Pull. A Furniture Comedy for Hans Hofmann*, de Allan Kaprow ou como em *Pronúncia / Accent*, do meu corpus de trabalho ou ainda como *Casa de João Vieira*, que servem como instalações cenográficas, instaladas num espaço, mimetizando outro espaço: em Kaprow um espaço ideal e em Vieira, um espaço físico para uma performance.

A casa de *Breviário do Quotidiano #8*, não é um simulacro, não é uma mimese de algo, é, em si, uma instalação-ambiente de vida, para a vida e na vida e que, por isso, exige a derradeira performance da sua vivência.

Por seu turno, para esta vivência é fundamental que o visitante não seja mais um visitante, por muito ativo que seja, que não seja apenas um hóspede, ou mais um elemento da performance. Este sujeito, que é aqui chamado a intervir reúne de uma forma nova, estes aspetos e transforma-se num vivenciador²⁴³.

Este vivenciador está constituído por uma compreensão resultante de um processo cognitivo e operativo, que lhe permite levar a cabo um desempenho, onde se conjuga o conhecimento e a capacidade de progredir sobre o mesmo. Neste sentido, vai utilizar conhecimentos de formas diferentes e inovadoras, a sua compreensão vai além de um pensamento adquirido ou uma relação lógica, produzindo-se um estímulo interno que o dota de uma competência consciente para vivenciar esta instalação, reconhecendo-lhe os atributos necessários que fazem com que ele se aperceba que o que parece ser é o que está a viver.²⁴⁴ Nesta aceção, este vivenciador envolve-se numa experiência total, traduzida numa alteração no modo como este a entende e na interrelação entre a instalação e ele próprio. É um processo que recorre a estratégias que permitem que pense e atue com flexibilidade, a partir do conhecimento de que é detentor, mobilizando ainda recursos como a memória, os afetos, a experiência e a sua história pessoal. Este é um processo dinâmico, onde o vivenciador é atuante e transformador e interage com a instalação, numa relação recíproca, construindo novos sentidos.

No entanto esta instalação não está inacessível a um público que não domine o dis-

242 BUSKIRK, Martha. *The Contingent Object of Contemporary Art*. Cambridge: The MIT Press, 2003. P.63.

243 Para este efeito, utilizo esta palavra que encontrei no ensaio sobre Álvaro de Campos in QUADROS, António, *Fernando Pessoa, vida, personalidade e génio*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1984. P. 151.

244 “The others find, then, that the individual has informed them as to what is and as to what they ought to see as the ‘is’” GOFFMAN, Erving, *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York: Anchor Books, 1959. P. 17.

curso da arte contemporânea²⁴⁵, ela está aberta a todos os tipos de público. Eu considero que tem um carácter inovador e democrático, na medida em que o seu entendimento é feito também através de uma perspectiva afetiva e emocional. Mesmo que este entendimento seja feito de uma forma diferenciada ele está acessível a todos os públicos. A inclusão é feita através da crença que “concilia o lado intelectual da crença com o lado emocional”²⁴⁶.

No *Breviário do Quotidiano #8*, o vivenciador tem a possibilidade de ser implicado na instalação por duas determinantes, com diferentes protocolos associados. A primeira determinante, a partir da sua estadia por duas noites, e a segunda através da participação no jantar-performance natureza-morta.

A primeira determinante, fundamental para a ativação da obra enquanto obra total, de fusão entre arte e vida, é o aluguer, que estabelece um protocolo que se assemelha ao processo de aluguer de espaços habitacionais. Este aluguer providencia uma injeção financeira de apoio à manutenção da obra, em linha com o contributo inovador de Samaras ao associar um valor monetário à sua instalação.

Estipulei duas noites como tempo adequado para a vivência, a fruição e a compreensão da instalação *Breviário do Quotidiano #8* por parte do vivenciador, que tem à sua disposição um manual - Instruções de Uso para o vivenciador - um guião com sugestões de performatização. Em relação ao jantar-performance, a imersão do vivenciador segue necessariamente um protocolo distinto para a sua performatização, envolvendo a minha presença como elemento desencadeador do processo de negociação que aqui se estabelece a par de uma conversa acerca de arte mais concretamente o contexto histórico-artístico em que *Breviário do Quotidiano #8* se insere e qual a sua dinâmica.

A partir de um género de pintura, natureza-morta, tento através destes jantares fazer uma revisitação e uma reinterpretação do mesmo no nosso quotidiano, criando uma ação performática. A natureza-morta que me interessa refletir são as pinturas que representam e envolvem alimentos e objetos colocados sobre uma mesa. Faço um registo fotográfico destes jantares, que se tornaram parte integrante desta instalação. Tal como para Kaprow, as fotografias são parte da ação em si.²⁴⁷

Este género pictórico natureza-morta²⁴⁸ diferencia-se na sua generalidade dos outros

245 “And just as you need no theory of woman to love a woman, or of man to love a man, you need no theory of art to love art.” DUVE, Thierry de, *Kant after Duchamp*. Cambridge: The MIT Press, 1996. P.31.

246 LOURENÇO, Frederico. “Com Cristo na estrada de Emaús” in Facebook. <https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=1777730579143523&id=100007197946343> [Acesso 5 novembro 2016].

247 “Kaprow banished both audience and photographers (but not photography) from his events,” limiting those in attendance to participants and making sure that any photographs or other forms of recording or transmission were part of the action itself rather than documents produced by nonparticipants.” RODENBECK, Judith F. - *Foil: Allan Kaprow Before Photography* in BUCHLOH, Benjamin H. D and RODENBECK, Judith F. - *Experiments in the Everyday: Allan Kaprow and Robert Watts—Events, Objects, Documents*. Columbia University, The Miriam & Ira D. Wallach Art Gallery, New York. 1999. P. 56.

248 Encontro “Alimento e Arte em Oeiras”, 2003. Joaquim Oliveira Caetano, *As uvas de Zeuxis e outros manjares*.

gêneros por se distanciar da representação de temas literários ou morais, pondo o ênfase na técnica e na estética.²⁴⁹ No mesmo caso, estes jantares-performance pretendem focar-se nesse aspeto de esteticização aplicado ao quotidiano.

Na pintura holandesa, a exuberância dos alimentos criava uma perplexidade nos observadores que hoje não acontece, devido à fácil disponibilidade e acessibilidade económica destes; contudo, a minha apropriação e reinterpretação dos bens de consumo salienta de novo esse exotismo e emoções no observador.

Tal como na pintura, os alimentos destinavam-se a ser consumidos com o olhar, tornando as mesas simultaneamente desejadas e hospitaleiras. Importa-me aqui salientar que, no caso destas performances, não é o jantar e o que se janta o que está em causa, mas antes a minha capacidade enquanto artista em converter esses alimentos e objetos banais numa festa de pura sinestesia.

Na aparência tão banais, os objetos ou alimentos expostos adquirem visibilidade quando os intervenciono. Entre o século XVII e a contemporaneidade, regista-se uma mudança radical na relação entre a arte e a realidade: é como se tivessem trocado de lugar entre si.²⁵⁰ A pintura ou a fotografia não detêm mais o exclusivo do género natureza-morta, este pode ser encontrado agora num universo mais vasto de objetos como no caso dos *readymade* de Duchamp ou dos “objetos surrealistas” construídos por Salvador Dalí com os seus dois celebre *Téléphone-Homard* e *Téléphone aphrodisiaque blanc* de 1936 e Meret Oppenheim, concretamente as suas obras: *Object* (a chávena forrada de pelo) e *Mein Kindermädchen/My Nurse*, de 1936 e ainda *Eichhörnchen / L'Écureuil* de 1969.

No caso dos jantares-performance, procuro encontrar o momento imediatamente anterior à fixação da imagem na pintura ou na fotografia, construindo um decor onde a representação dos objetos e alimentos vale *per se*.

Assim confiro uma ideia mais plástica da vida, concretizada num instantâneo único e irrepetível. Uma performance que não se cristaliza como uma natureza-morta imóvel, mas pelo contrário mais ao gosto do *Still life*, numa apropriação do título e não do género de pintura.

A imagem que pretendo criar através de representações dos alimentos e objetos dispostos sobre uma mesa, prende-se com o conceito de hospitalidade que parte da noção grega de *xenia* e da latina *hospitium*.²⁵¹ *Xenia* é a tradução de hospitalidade, significando anfitrião ou

249 “Vincenzo Giustiniani nos relata que Caravaggio, autor de una *Cesta con frutos*, 1596 muy admirada por la posteridad, dijo una vez que es igualmente difícil pintar un buen cuadro con frutos que uno con figuras humanas.” Howard Hibbard cit. por SCHNEIDER, Norbert. *Naturaleza Muerta*. Colonia: TASCHEN, 2003. P. 9.

250 É particularmente interessante a abordagem inserida na seção “A essência das coisas: materialidade e imaterialidade” onde se colocam as interrogações acerca da existência dos objetos e das diversas formas de apresentação e representação da realidade exterior. Cf. AAVV. *A Perspetiva das Coisas. A Natureza Morta na Europa, segunda parte séculos XIX-XX (1840-1955)*. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

251 CLINTBERG, Mark. *The Artist's Restaurant: Taste and the Performative Still Life*. Montreal: Concordia University, 2013. P. 169.

convidado mas mais particularmente estranho, estrangeiro ou refugiado. Da génese das suas regras o que me interessa aplicar na realização dos jantares, é o respeito mútuo, ou seja, o respeito pelo hóspede por parte do anfitrião e vice-versa.

A ideia de respeito é fundadora para o desenvolvimento das relações humanas de tal forma que a sua ausência é geradora de conflitos.²⁵² Esta noção que denota o sentido de reciprocidade também me interessa explorar nos jantares que organizo.²⁵³

A reciprocidade que procuro no hóspede, exigindo uma participação ativa, de forma a que se converta em vivenciador, prende-se com o meu enfoque nas relações sociais que se estabelecem à mesa, em refeições partilhadas. Essas negociações são fruto de uma disponibilidade que advém do ambiente propício à descontração e à satisfação que provém de uma refeição, para aceitar novas formas de pensar e estar.

Os elementos de persuasão e sedução dirigidos aos visitantes dividem-se em três áreas distintas: alimentos; decor e arquitetura que funcionam numa estrutura retórica uniforme.

Para além destes enfoques, encontra-se associado ao *Breviário do Quotidiano #8* a dimensão da crença.

É a partir desta dimensão que se opera a mudança de paradigma no visitante. Aquele que visita tem de perceber a casa como uma instalação e não apenas como uma casa, o que se revela como algo complexo devido à ausência de uma desterritorialização e à ausência de um simulacro.

Esta negociação, em torno do quotidiano, do espaço, dos objetos e a sua utilização entram num jogo complexo e estratificado da crença e do ato de ver, pelo facto desta se tratar de: “[...] uma mistura entre dar e tirar, uma dinâmica assimétrica de troca de bens e débitos onde um sujeito é moldado e adopta um posição no mundo.”²⁵⁴

No entanto, prevalece a dimensão inclusiva da acumulação quotidiana, referida por Baudrillard²⁵⁵. O *Breviário do Quotidiano #8* mantém-se no espaço da vida, ao dispor dos objetos num espaço e determinar o seu estatuto como obra de arte.

Uma outra dimensão, a económica, cujo termo deriva de *oikonomia*, “gestão de uma casa”²⁵⁶, é fundamental para entender este projeto, assim como outras obras do meu corpus de trabalho. A relação entre economia e casa encontra um paralelo entre economia e arte.

252 Veja-se o caso da *Iliada* de Homero, em que este respeito foi quebrado dando origem à guerra de Tróia.

253 LASHLEY, Conrad; LYNCH, Paul; MORRISON, Alison J. *Hospitality: A Social Lens*. Oxford: Elsevier, 2007. P. 51.

254 “[...] the act of believing as well as the act of seeing (...) are extremely complex stratified practices, expressions, and outcomes of highly articulated life forms. They are a mix of giving and taking, an asymmetrical dynamic exchange of assets and debits wherein a subject takes shape and adopts a position in the world.” FIMIANI, Filippo. “Embodiments and Art Beliefs” in PELLIZZI, Francesco (ed. lit.). *Res: Anthropology and Aesthetics*, 57/58. Harvard: Peabody Museum of Archaeology and Ethnology and the Harvard Art Museum, 2010. P. 283.

255 BAUDRILLARD, Jean. 2002. op. cit., Pp. 127-128.

256 HAPER, Douglas. “Economy” in *Online Etymology Dictionary*. <<http://www.etymonline.com/index.php?term=economy>> [Acesso 27 Outubro 2007].

A determinante económica n' *O Breviário do Quotidiano #8* encontra-se associada à venda de imagens fotográficas de objetos presentes na casa, devidamente dispostos em função de uma estética artística de apropriação de modelos de catalogação; numa ambiguidade entre a catalogação museológica e a catalogação comercial, que o *website* pretende promover. Esta dimensão insere-se num processo económico que desafia o percurso tradicional da galeria, recorrendo à apropriação de modelos comerciais do quotidiano na globalização no século XXI, de venda direta via internet. Assim, a dimensão económica da obra de arte encontra-se em *Breviário do Quotidiano #8* de modo evidente.

Importam-me as questões de produção e de redistribuição dos bens e a possibilidade de reclamarmos e de alterarmos, cada um de nós enquanto cidadãos, esses mesmos modos de produção e redistribuição. Quero referir a este propósito o statement de Barbara Kruger: “eu quero que o meu trabalho esteja no mercado [...] porque comecei a perceber que fora do mercado nada existe.”²⁵⁷

A minha perspetiva sobre a economia tem como ponto de partida uma visão feminista que se prende com a noção de que “o pessoal é político”, entrando em conflito com o sistema patriarcal vigente. Pretendo adquirir e utilizar as mesmas ferramentas económicas para reivindicar os modos de produção de bens. Partindo do princípio que o dinheiro é o motor económico que estabelece relações de necessidade sociais.

O feminismo é essencial para compreender o conceito de domesticidade, concretamente quando é desenvolvido na prática artística:

“[...] há ligações históricas e concetuais concretas entre as mulheres, o ‘feminino’ e o doméstico que não podem ser ignoradas na compreensão do predomínio atual deste tema na arte contemporânea. Mais fortemente, eu argumentaria que as práticas artísticas de atividade feminista, trouxeram a atenção para o lado material da domesticidade, tornando-o um foco para a arte/intervenção, e permitiu a existência de uma maior diversidade de práticas que agora são aprofundadas em questões relacionadas com a casa, vista como ‘merecedora’ da realização artística”.²⁵⁸

Para além disso, procuro explorar as questões inerentes a uma sociedade neoliberal que tende a ignorar as assimetrias, sociais ou de género, que continua a subestimar e a não contabilizar o trabalho doméstico que a mulher desempenha na sua casa. Para este efeito, procuro

257 “I want my work to enter the marketplace [...] because I began to understand that outside the market there is nothing” Barbara Kruger cif. por ISAAC, Jo Anna. *Feminism & Contemporary Art, The Revolutionary Power of Women’s Laughter*. London: Routledge, 1997. P.33.

258 “[...] there are definitive historical and conceptual links between women, the ‘feminine’ and the domestic that cannot be ignored in understanding the present predominance of this motif in contemporary art. More strongly, I would argue that feminist activist art practices [...] brought attention to the materiality of domesticity, made it a focus for art/intervention, and enabled the more diverse practices that now delve into questions of home to be seen as ‘worthy’ of art making.” MESKIMMON, Marsha. “Introduction – Contemporary art: at home in a global world”. *Contemporary Art and the cosmopolitan imagination*. New York: Routledge, 2011. P. 1.

através dos jantares-performance abordar também essas problemáticas.²⁵⁹

Relativamente a estes jantares-performance, saliento a importância da troca de bens de consumo num regime de uma economia de mercado que pressupõe o pagamento em dinheiro.

O acesso a esta instalação, concretiza-se através do *website*, fazendo recurso aos modelos de difusão de empresas e profissionais no século XXI. Nele, as informações protocolares, conceituais e visuais estão patentes, assim como a catalogação fotográfica de todos os objetos que integram o *Breviário do Quotidiano #8*, sendo possível a aquisição de fotografias certificadas que catalogam cada um dos objetos existentes na casa. Estas fotografias estão disponíveis para venda em suporte de papel, assinadas e registadas como múltiplos por mim.

No acesso ao *website* poderá ainda solicitar-se, o aluguer e a participação no jantar-performance.

O *Breviário do Quotidiano #8* lida também com a ideia de voyeurismo, carácter que é de alguma forma intrínseco ao ser humano e que é reforçado tanto pela possibilidade de acesso a partir da plataforma digital (*website* – *Breviário do Quotidiano #8*) como pelo acesso físico à casa e aos objetos pessoais. Evocando Walter Benjamin: “A forma imaginária de toda a habitação é a vida, não numa casa, mas numa caixa com divisórias. Esta traz a marca do seu ocupante”.²⁶⁰

Esta problemática do voyeurismo surgiu a posteriori, como resultado do projeto e não como parte do protocolo que estipulei de início. De certa forma, a noção de voyeur surgiu como resposta à forte componente humana que integro no meu trabalho artístico, lidando com as relações sociais e políticas dos indivíduos, integrando-os na minha perspetiva de fusão arte e vida. A intensidade que coloco nas relações humanas possibilita a existência de dois movimentos: aquilo que eu partilho e o que eu recebo com essa partilha. Essa partilha também permite uma transformação na minha vida e no meu trabalho.

6. Algumas determinantes da e para a legitimação da instalação

Breviário do Quotidiano #8 fica, *a priori*, alheio aos processos convencionais de legitimação, ao não estar inserido num espaço convencional. A sua localização espacial no imóvel onde foi concebida, impossibilita o seu transporte para uma exposição ou para as reservas de um museu, galeria ou colecionador. Esta questão institucional, que permite identificar exteriormente a obra de arte, legitimada como obra de arte pela sua inclusão num espaço institucionalizado, é assim negada em *Breviário do Quotidiano #8*. A legitimação e afirmação enquanto obra

259 OSTEN, Marion Von. “In Search of the Postcapitalist Self”, in *e-flux journal* n° 17 2010. <<http://www.e-flux.com/journal/editorial%E2%80%9494%E2%80%9Cin-search-of-the-postcapitalist-self%E2%80%9D/>> [Acesso 6 julho 2016].

260 “La forme originaire de toute habitation, c’est la vie non dans une maison mais dans un boîtier. Celui-ci porte l’empreinte de celui qui l’occupe.” BENJAMIN, Walter. *Paris, capital du XIXe siècle. Le livre des passages*. Paris: Le Cerf, 1989. P. 239.

de arte ocorre no jogo negocial dos visitantes da obra com a artista. *Breviário do Quotidiano #8* é legitimado pela artista e pelo vivenciador.

A legitimação que é feita por mim, enquanto artista²⁶¹, passa por um conjunto de dispositivos inerentes ao próprio campo da arte²⁶² e da apropriação de um discurso artístico e teórico que tem vindo a ser produzido a partir do século XX, no seio das práticas das vanguardas históricas, das neovanguardas e do pós-modernismo. Esta rutura, datada da década de 70, tendo o seu expoente máximo em Gordon Matta-Clark, com o restaurante *FOOD*, que correu necessariamente fora do terreno dos museus e galerias, numa relação de arte total, da arte com a vida.

Em *Breviário do Quotidiano #8* procuro que a legitimação institucional venha até à casa, num processo de apropriação das práticas ocorridas nas décadas de 60 e 70 onde os espaços dos estúdios, apartamentos dos artistas e espaços abandonados foram ocupados para serem utilizados como espaços expositivos; caso ocorrido com os membros e os herdeiros do movimento Fluxus e *Happening*.

O carácter confortável da instalação *Breviário do Quotidiano #8*, procura ultrapassar os protocolos sociais e aqueles exigidos pelos legitimadores institucionais, historiadores de arte, críticos de arte, curadores e suas instituições, Universidades, Museus, Centros de Exposição.

Assim, os protocolos de distância, tácitos e explícitos, divulgados e impostos institucionalmente são eliminados, uns, e diminuídos, outros, em função da familiaridade e da categoria do confortável.

“Para as obras de arte contemporânea que assumem o museu ou galeria como contexto natural, a recontextualização não é algo que apenas aconteça à obra como resultado de um processo de recolha, mas uma técnica que os artistas frequentemente escolhem empregar como um elemento chave no processo artístico.”²⁶³

261 Segundo a proposta da Sociologia da arte, a condição de artista enquanto profissional, pressupõe os seguintes critérios: a autodefinição enquanto artista; a independência económica resultado da atividade artística; a competência específica decorrente do percurso académico; e o reconhecimento do meio artístico in CONDE, Idalina “Artistas, profissão e dom” in *Vértice: revista de cultura e arte*, nº60, Coimbra: 1994. P.78 e ver ainda a entrevista feita a Pierre Bourdieu: “Question : *J’aurais voulu savoir la définition que vous avez du mot artiste ?* P. B.: L’artiste est celui dont les artistes disent que c’est un artiste. L’artiste est celui dont l’existence en tant qu’artiste est en jeu dans ce jeu que j’appelle champ artistique. Le monde de l’art est un jeu dans lequel est en jeu la question de savoir qui est en droit de se dire artiste, et surtout de dire qui est artiste. C’est une définition qui n’en est pas une et qui a le mérite d’échapper au piège de la définition, dont il ne faut jamais oublier qu’elle est en jeu dans le champ artistique. Et il en va de même dans tous les champs.”

BOURDIEU, Pierre. “Questions sur l’art pour et avec les élèves d’une école d’art mise en question” in *Penser l’art à l’école*. Arles: Actes sud, 2001. Pp. 13-54. <https://www.google.pt/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKEwjftLWocbOAhWEvxQKHTCcC58QFggbMAA&url=http%3A%2F%2Fp.bazin.free.fr%2Fartpla%2FBourdieu_penserlart.rtf&usq=AFQjCNFeaVgrDvLt08LapeD6PW2GPMf3sA&sig2=HXG_j0E4ZLcOtKga98NZBA&bvm=bv.129759880,d.d24> [Acesso 16 agosto 2016]

262 Cf. BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l’art – g nese et stucture du champ literaire*, Paris: Éditions du Seuil, 1992.

263 “For contemporary works of art that assume the museum or gallery as a natural context, recontextualization is not something that happens to the work as a result of the collecting process, but a technique that artists often

Esta técnica ou conceito nem sempre é uma determinação da arte contemporânea, apenas alguns, como nota Martha Buskirk, o adotam enquanto tal, essa determinação do contexto da galeria é frequentemente uma contingência expositiva e não uma determinação de contexto de produção da obra, determinadora da sua identidade e dimensão física. A dimensão institucional também é uma contingência que existe, mas à qual não se encontram, as obras e os artistas, limitados, ocorrendo projetos, movimentos, grupos e eventos que se desenvolvem e subsistem, por artistas e críticos, à margem da legitimação institucional, na periferia do modelo e dinâmica que vigora. Remeto para a afirmação de Becker:

“a mudança ocorre [...] tanto por causa das obras daqueles que não se encaixam e que permanecem externos aos sistemas existentes e que tentam dar início a novos sistemas e também devido aqueles artistas estabelecidos que exploram o atrativo dentro do sistema existente para forçá-lo a integrar o seu trabalho que ainda não conquistou o seu lugar”²⁶⁴.

No espaço da intimidade domiciliária as relações estabelecidas entre os objetos, são de apropriação arquitetónica e de uso, i.e., apropriam o corpo do vivenciador, envolvem-no e assumem-no como parte da dinâmica de relações constituintes da instalação, sendo a partir destes protocolos e das categorias daí emergidas, que eu constituí os elementos integrantes deste processo de legitimação do *Breviário do Quotidiano* #8.

Desta legitimação fazem parte também os protocolos comerciais de divulgação e venda. Através do *website*, recorrendo as estratégias que prevalecem na cultura digital, procuro que esta obra, enquanto virtual participe de um processo de legitimação, de acesso e de uma economia própria.

A internet²⁶⁵ é, na sua génese, essencialmente democrática, ao permitir o acesso generalizado, de leigos, mas também num regime especializado, de críticos de arte, académicos e artistas reconhecidos que atuam como agentes de criação de discursos e formação de opinião e legitimação. A experiência ocorre no corpo dos utilizadores, são eles que entendem e legitimam o sucesso e o fracasso, através de redes sociais, de plataformas, de fóruns de discussão e seus protocolos de utilização. Os protocolos sociais e os códigos que ativam, são uma esfera que nos formata e determina a nossa atuação quotidiana.

Neste contexto da legitimação recorro igualmente a estratégias de economia de mercado, onde a transação da obra de arte obedece a critérios de atribuição de valor económico. Deste modo, nesta instalação, os objetos nela existentes, assim como as fotografias destes ob-

choose to employ as a key element of the artistic process”. BUSKIRK, Martha. 2003. P. 10.

264 “Change take place [...] both because whose work does not fit and who stand outside the existing systems attempt to start new ones and because established artist exploit their attractiveness to the existing system to force to handle work they do which does not fit”. BECKER, Howard, “Distributing Art Works” in MELO, Alexandre. *Arte e Dinheiro*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1994. P.97

265 Cf. MCLUHAN, Marshall; FIORE, Quentin. *The Medium is The Massage*. Corte Madera: Gingko Press Inc. 2001.

jetos, estão à venda. Estabeleci para os objetos um preço que é superior ao seu valor comercial, tendo sido incluído neste preço um montante que corresponde a sua valorização de objeto integrante desta instalação. Cada objeto vendido tem um certificado, que o autentica enquanto peça integrante da instalação *Breviário do Quotidiano* #8.

7. Ainda a propósito da minha filiação artística e afetiva, mais alguns artistas com obras sobre a casa, espaço doméstico e seus objetos.

Ao longo destes anos de pesquisa sobre as temáticas da casa, do espaço doméstico e dos seus objetos do quotidiano, fui descobrindo diversos artistas que desenvolveram trabalhos em torno destas questões. Muitas das obras destes artistas, por serem fundadoras no meu trabalho, foram tratados de forma mais alargada, outras foram incluídas dentro do discurso em paralelo com o meu trabalho, mas outras ainda, e apesar de serem fontes de inspiração, ficaram sem ter tido oportunidade de escrever sobre elas.

Quero aproveitar agora este espaço, para fazer aqui uma lista onde consta o nome do/a artista, data (de nascimento e morte caso aplicável), título da obra e respetiva data e ainda uma pequena sinopse.

Constantin Brancusi (1876-1957) – Atelier Brancusi

O estúdio Brancusi, reconstruído pelo Centro Georges-Pompidou em 1997, num pavilhão anexo, é um exemplo magistral da capacidade artística de Brancusi de refletir sobre as problemáticas do espaço enquanto a melhor forma de exibição das suas esculturas.

Brancusi pretendeu que o seu estúdio fosse também um espaço de exposição, criando um jogo entre os objetos e a luz. A ideia curatorial que está por detrás desta preocupação, “teve um profundo impacto no decurso da escultura e do seu modo de se expor ao logo do século XX”.²⁶⁶

On Kawara (1932–2014) - *Date Paintings ou Today*, 4 de janeiro de 1966 - 12 janeiro de 2013

Cada pintura da série *Date Painting* ou *Today* é autorreflexiva e faz referência a uma data particular, mostrando dia, mês e ano, da altura em que a pintura foi realizada, com a condição de esta ter de ser começada e acabada no mesmo dia. Ao mesmo tempo, o modo como a

266 “Brancusi’s singular sensitivity on the placing of works of art in changing environments has had a profound impact on the course of sculpture and on the display of art in the twentieth century.” SEROTA, Nicholas. *Experience or Interpretation - the Dilemma of Museums of Modern Art*. London: Thames & Hudson, 2000. P. 26.

data é escrita reflete o local onde o artista se encontra, ou seja, se este se encontrar num país europeu, o dia é colocado antes do mês e o ano apenas com os últimos dois dígitos, enquanto que, se se encontrar num país oriental, a data será escrita em esperanto. Cada pintura é feita, em preto, vermelho ou azul, a partir da técnica da laca japonesa em várias camadas de tinta.

A parte arquivística deste projeto está presente pelo facto de o artista guardar numa caixa de madeira feita por ele uma página do jornal daquele dia, fazendo ainda uma pequena nota escrita à mão, na língua do local em que a pintura foi realizada, sobre um acontecimento daquele dia e naquele país, até aos anos setenta. Depois disso, até aos anos oitenta, escreve uma nota em que apenas diz o dia da semana e, a partir desta altura, não escreve mais nada e apenas nos últimos anos de vida, recupera este hábito, acrescentando pormenores pessoais.

Acompanhando estas pinturas e estas caixas, muitas delas em cartão, On Kawara faz ainda diários anuais, em que escreve, no dia correspondente ao da pintura, anotações relativas a estas e outras de cariz pessoal, e coloca fotografias a preto e branco do seu mundo doméstico e social. A história exterior é, assim, associada à história pessoal do artista.²⁶⁷

Yoko Ono (1933) - *Mend piece*, 2008-2009

“Mend an object.

When you go through the process of mending, you mend something inside your soul as well.

Think of a “crack” in your own life or the World.

Ask for it to be healed as you mend the object”.²⁶⁸

A instalação *Mend Piece* consistia numa performance executada pelos visitantes, onde tinham à sua disposição diversos objetos de cerâmicas, tais como pratos, chávenas, pires e canecas, e diversos tipos de cola. Ono pretendia que a ação dos visitantes fosse partirem estes objetos e voltá-los a colar, num ato terapêutico e simbólico de reparação dos seus traumas.

Esta instalação evocava também a memória do catastrófico terramoto em Tohoku a 11 de março de 2011.

Semelhante à técnica japonesa Kintsugi, em que as peças são reparadas com ouro ou outros metais raros, revelando as suas colagens, também eu utilizei este princípio em duas porcelanas que tenho em casa, nas quais procurei preservar a memória do objeto e, simultaneamente, do acontecimento que provocou a sua quebra.

267 GUGGENHEIM – *On Kawara: Date Paintings*. 6 fevereiro 2015. <<https://www.guggenheim.org/video/on-kawara-date-paintings>> [Acesso 27 dezembro 2016].

268 ELLIOT, David – “Forward. Group Show: Now and Future Japan (London, UK)” in *Imagine Peace*. <<http://imaginepeace.com/archives/17077>> [Acesso 10 novembro 2016].

Eleanor Antin (1935) – *Jeanie*, 1969

Jeanie é a primeira instalação da série *California Lives*, que a artista começou a desenvolver quando se mudou de Nova Iorque para San Diego no final dos anos sessenta. Uma das maiores diferenças que Antin sentiu foi no processo de aquisição de bens: se em Nova Iorque, as pessoas tinham que se deslocar para comprar comida e objetos, na Califórnia tudo podia ser comprado por catálogo. A partir do conceito de que se pode encomendar um modo de vida, Antin começou a trabalhar na descrição de retratos associados a um conjunto de objetos domésticos, acompanhados por um texto que descreve uma personalidade real ou fictícia, como em *Jeanie*.

Este conjunto de objetos banais e desprovidos de individualidade conseguia criar um retrato psicológico, fornecendo ao observador informações sobre uma personalidade específica, do mesmo modo que a pintura de retrato faz ao reunir objetos que dizem algo sobre o status ou a profissão do retratado.²⁶⁹

Hélio Oiticica (1937-1980) - *Ninhos*, 1970-2010

Vários compartimentos individuais distribuídos por três níveis com colchões e almofadas, aos quais se tem acesso através de escadas e onde os visitantes se podem deitar, constituem esta instalação. Há uma contaminação entre arte e vida, presente ainda, quando propõe uma estrutura idêntica ao MoMA, onde poderia viver e receber visitas: o artista pretendia construir e viver dentro de uma obra.²⁷⁰

Ninhos foi conceptualizado enquanto recetáculo de vivências e comportamentos, não sendo uma obra completa sem a participação do seu público: o sujeito é o criador do trabalho artístico e, simultaneamente, é ele próprio, o trabalho artístico, ao fazer parte do mesmo, ativando-o.²⁷¹

269 WAGLEY, Catherine G. – “The stuff of you: revisiting Eleanor Antin’s groundbreaking conceptual portraits at Diane Sorensen, Los Angeles” in ARTNEWS. 18 junho de 2016. <<http://www.artnews.com/2016/06/18/the-stuff-of-you-revisiting-eleanor-antins-groundbreaking-conceptual-portraits-at-diane-rosenstein-los-angeles/>> [Acesso 05 janeiro 2017].

270 RUGGIERO, Amanda Saba – “Hélio Oiticica no MoMA de Nova York.Arquitextos” in Vitruvius. 17 junho 2016. <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/17.193/6087>> [Acesso 11 dezembro 2016].

271 SPERLING, David – *Corpo + Arte = Arquitetura*. “As proposições de Hélio Oiticica e Lygia Clark” in *Fórum Permanente*. <http://www.forumpermanente.org/portal/painel/coletanea_ho/ho_sperling> [Acesso 11 dezembro 2016].

Susan Hiller (1940) - *At the Freud Museum*, 1991 - ongoing

At the Freud Museum é um projeto iniciado em 1991 e que reflete a utilização dos modelos estéticos e artísticos em função de um trabalho de arquivo, aqui com uma vertente feminista assente. Em 1997, Hiller apresentou na Hayward Gallery de Londres uma nova versão da instalação, intitulada *From the Freud Museum*, composta por uma coleção de documentos, fotografias e objetos artísticos, arqueológicos e quotidianos, em cinquenta caixas de cartão, apresentadas em vitrines, selecionados do Freud Museum pela artista, e que passavam despercebidos pelos visitantes do museu.

Para Hiller, o mais “relevante e significativo não são os objetos mas sim os contextos ou, mais concretamente, os processos que os precederam e que geraram esses contextos”. Neste caso, o museu em que os objetos se apresentam, é o contexto que condiciona e configura o seu significado.²⁷²

Hanne Darboven (1941-2009) - *Kulturgeschichte 1880-1983*, 1980-1983

Esta obra de dimensões monumentais, realizada entre 1980 e 1983 e exposta pela primeira vez no ARC de Paris, em 1986, refletia a incorporação do tempo e da memória, seja ela individual ou coletiva, constantemente presente no trabalho Darboven. Nesta instalação, a artista fazia uma reflexão sobre a irreversibilidade da dimensão temporal, misturando trechos de factos com histórias fictícias, em 1590 painéis, de 50 x 70 cm cada um, dispostos em série.

Nestes podiam-se ver imagens de diversas proveniências, que incluíam postais das primeiras décadas do século XX, cartões de visita, recortes de jornais e revistas alemães, *pin ups*, posters da revolução bolchevique, documentos da I e II Guerras Mundiais, catálogos de exposições e desenhos e inscrições da artista, acumulados na casa da família, onde Darboven fez o seu estúdio. Suscitando narrativas fragmentadas, sem uma ordem cronológica de princípio e fim, estabelecia relações emocionais nos visitantes, que entendiam a instalação como flashes de memórias da sua experiência pessoal.²⁷³

Martha Rosler (1943) - *Semiotics of the Kitchen*, 1975

Semiotics of the Kitchen é um vídeo de seis minutos a preto e branco, criado em resposta parodiada aos programas televisivos de culinária, popularizados por Julia Child durante a década de sessenta. Neste vídeo, a artista encontra-se numa cozinha, rodeada por um frigorífico, uma

272 ANDERSON, FIONA – “Susan Hiller – *From the Freud Museum*.1991-6” in *Tate*. Setembro 2013. <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/hiller-from-the-freud-museum-t07438>> [Acesso 20 dezembro 2016].

273 CRUZ, Cynthia – “Hanne Darboven: Repetition” in *Hyperallergic*. 14 maio 2016. <<http://hyperallergic.com/296424/hanne-darboven-repetition/>> [Acesso 21 dezembro 2016].

mesa e um fogão, dizendo em voz alta, e por ordem alfabética, o nome de cada ferramenta de cozinha. Ao dizer o nome de cada uma, Rosler gesticula, por vezes de forma violenta, de modo a expressar a opressão feminina associada ao seu papel na cozinha e às tarefas domésticas.²⁷⁴

Neste vídeo, Rosler dá enfoque a cada termo, articulando cada um claramente, para que não haja qualquer dúvida na relação linguística entre o utensílio de culinária, a ideia doméstica e de quotidiano familiar que temos dele e o gesto da artista, numa referência à semiótica de Roland Barthes.

“Para *Semiotics* [...] a cozinha não devia parecer uma cozinha suburbana. Tinha que parecer uma espécie de cenário, como o signo de uma cozinha. O trabalho que eu fiz usando roupa tinha que ver com a domesticidade e o feminino.”²⁷⁵

Krzysztof Wodiczko (1943) - *Homeless Vehicle*, 1988-1989

Este projeto veio perturbar a ideia convencional de sem-abrigo, tornando-o um público consumidor de um objeto de design ostensivo, testado e feito à medida das necessidades dos mesmos. Ao mesmo tempo, *Homeless Vehicle Project* dava visibilidade a um grupo que muitas vezes passa despercebido, tornando-o um alvo maior e mais barulhento.

Homeless Vehicle Project era uma estrutura metálica de quatro rodas, constituída por círculos envoltos em plástico ou num tecido de borracha, com uma caixa de arames contendo latas e sacos de plástico. A parte da frente assumia uma forma cónica e metálica, fazendo com que toda a estrutura se assemelhasse a um míssil.²⁷⁶

Gordon Matta-Clark (1943-1978) – *Splitting*, 1974

Na primavera de 1974, Gordon Matta-Clark tomou uma casa que iria ser demolida e aplicou o seu conceito de “anarquitectura”, um uso alternativo ao da arquitetura tradicional dos edifícios. Acompanhado pela gravação do momento em fotografia e vídeo, Matta-Clark performatiza a dissecação da casa, cortando-a ao meio com uma serra elétrica, sem ter a certeza do modo como esta se iria comportar, num ato também performativo da mesma. A casa deixa de ser um lar para passar a ser um objeto artístico, uma escultura que o artista molda à sua

274 MOMA – Martha Rosler. *Semiotics of the Kitchen*. 1975. 2011. <<https://www.moma.org/collection/works/88937>> [Acesso 28 dezembro 2016].

275 “Para *Semiotics* [...] la cocina no debía parecer una cocina de casa suburbana. Tenía que parecer una especie de extraño escenario, como el signo de una cocina. El trabajo que hice usando ropa tenía que ver con la domesticidad y lo femenino.” “Benjamin Buchloh: Una conversación con Martha Rosler”. ROSLER, Martha. *Posiciones en el mundo real*. Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 2000. S/p.

276 HEBDIDGE, Dick – “The Machine Is Unheimlich: Krzysztof Wodiczko’s Homeless Vehicle Project” in Walker. 2016. <<http://www.walkerart.org/magazine/2012/krzysztof-wodiczkos-homeless-vehicle-project>> [Acesso 10 dezembro 2016].

intenção, destruindo a ligação emocional entre proprietário e propriedade e pondo a tônica no poder psicológico que as casas têm sobre as pessoas.²⁷⁷

Allen Ruppersberg (1944) - *Al's Grand Hotel*, 2014

Repetição da instalação de 1971, para a Frieze Art Fair, em que o artista, influenciado pelo filme de 1932, *Grand Hotel*, transformou uma antiga casa em Sunset Boulevard num hotel de quartos temáticos. Estes eram alugados aos visitantes, que por vezes tinham que interagir com o espaço e ultrapassar obstáculos para chegar à cama.²⁷⁸

Marina Abramovic (1946) - *Sleeping Exercise*, 2014

Em 2014, Marina Abramovic reuniu um conjunto de camas dobráveis na Fondation Beyeler, para a Art Basel Miami Beach, aplicando o conhecido *Abramovic Method* – um conjunto de técnicas com o objetivo de fazer com que as pessoas abrandem o ritmo caótico do século XXI e comecem a viver no momento, usufruindo dele. Para tal, a artista pedia que os participantes abandonassem os seus dispositivos eletrónicos e se deitassem nas camas, dormindo sem restrição de tempo.²⁷⁹

Marc Camille Chaimowicz (1947) – *Celebration? Real Life*, 1972

A casa para Marc Camille Chaimowicz é um espaço ambíguo, onde o artista faz convergir privado e público, feminino e masculino, trabalho artístico e rotina doméstica, na sua casa em Bethnal Green. Assim, o seu método de trabalho não é resultado de um processo orientado e objetivo, mas antes da sua experiência no espaço doméstico, seja ela ler um livro, ver-se ao espelho ou observar a rua e as pessoas através da janela.

Celebration? Real Life, 1972, assume esta posição de espaço que se encontra entre o privado e o público, e entre a vida real e a sua cópia, aqui manifestada através da performance, tanto de um artista como dos visitantes da exposição. Para esta instalação, Chaimowicz encena um ambiente de fim de festa, numa sala com objetos pessoais, confettis e uma bola de espelhos,

277 THEIBTAURISBLOG – *Gordon Matta-Clark, Splitting, and the Unmade House*. 26 janeiro 2015. <<https://theibtaurisblog.com/2015/01/26/gordon-matta-clark-splitting-and-the-unmade-house/>> [Acesso 06 janeiro 2017].

278 KENNEDY, Randy – “A Hotel With Spirit From 1971” in *The New York Times*. 9 maio 2014. <<http://www.nytimes.com/2014/05/10/arts/design/a-night-at-als-grand-hotel-at-the-frieze-art-fair.html>> [Acesso 11 dezembro 2016].

279 LASANE, Andrew – *The Marina Abramovic Institute Announces Special Events for Art Basel Miami Beach and Design Miami/* in *COMPLEX*. 17 novembro 2014. <<http://www.complex.com/style/2014/11/marina-abramovic-institute-special-events-announced-for-art-basel-miami-beach-and-design-miami>> [Acesso 11 dezembro 2016].

iluminada por luzes de Natal e estroboscópicas, ao som de David Bowie. Um artista, que durante a exposição vivia numa sala ao lado, dava as boas vindas aos visitantes, oferecendo café e despoletando conversas. *Celebration? Real Life* é hoje considerado um dos primeiros trabalhos percursores da introdução da participação dos visitantes no ato artístico.

A ambiguidade do espaço doméstico sentida a vários níveis, privado/público, identitário, de atmosfera e de objetivo, é algo que o artista desenvolve em todos os seus trabalhos e introduz em todas as casas onde vive, funcionando como um auto-retrato, materializado no livro *In Dream, an Anecdote*, publicado em 1977. Neste, o artista, referindo a si próprio na terceira pessoa do singular, faz uma autobiografia acompanhada de fotografias a preto e branco do seu apartamento. A segunda parte do livro é constituída pela descrição de um sonho que se assemelha ao ambiente de *Celebration? Real Life*, pela sugestão dos objetos e da luz.²⁸⁰

Julião Sarmento (1948) - Coleção Sarmento 1964-ongoing

A partir de um carimbo, mandado produzir por Sarmento, dizendo “Julião Sarmento: colecionador”, dá-se início com este gesto fundador a uma das mais importantes coleções construída por um artista nacional. Esta é uma coleção de artista, materializada na sua grande maioria a partir de trocas com outros artistas, simbolizando as relações que Sarmento vai estabelecendo dentro do mundo da arte, num espelho da sua comunidade e um reconhecimento da sua história. A relação de Sarmento com outros artistas permite-lhe que as trocas possam ser feitas com peças “por encomenda”, pedindo para executar uma obra com determinadas características; outras são provenientes de ofertas, celebrando ou não datas especiais; e algumas por compra, de pequena escala, já que não existe um budget reservado para o efeito.

A arte contemporânea é o enfoque dominante da coleção, sendo que não existe uma temática específica. O único elemento que liga as peças é o seu colecionador e o facto de todas lhe pertencerem. Neste sentido, as novas aquisições não pretendem preencher lacunas: as novas peças são adquiridas pelo sentimento de empatia imediata.

Sarmento procura preservar um momento no passado, “Cada objeto é a sua representação formal mas é também o conjunto de informação que consigo transporta.”²⁸¹

Antony Gormley (1950) - ROOM, 2014

Esta escultura habitável de formas humanas geometrizadas de Gormley, onde se pode passar a noite numa suite de luxo no topo do hotel Beaumont, em Londres. A ideia aqui desen-

280 CHAIMOWICZ, Marc Camille. *The World of Interiors*. Zurich: JRP Ringier, 2008.

281 Anacleto. Ana - 2014. “O Olho do Tigre|Obras da coleção Sarmento” in *Making Art Happen*. <<http://makingarthappen.com/2014/02/20/o-olho-do-tigre-obras-da-colecao-sarmento/>> [acesso 12 dezembro 2016].

volvida é a de isolamento da cidade mas num espaço inserido na mesma, resultado da investigação realizada pelo artista sobre a relação entre corpo humano e contexto urbano.

A ideia de luxo para Gormley está relacionada com a possibilidade de se alcançar um estado de paz total e silêncio num local que está isolado das exigências do mundo real, materializado nesta escultura habitável, instigando no sujeito questões de ordem existencial.²⁸²

Mona Hatoum (1952) – *Homebound*, 2000

Em *Homebound*, Mona Hatoum cria um cenário doméstico, constituído por várias cadeiras, uma mesa, uma cama, um berço e outros objetos do quotidiano, como brinquedos e utensílios de cozinha, numa sala separada do espaço do visitante por arame farpado. Existem ainda vários candeeiros que se acendem, criando um barulho de tensão elétrica que se ouve por toda a exposição e que contribui para o sentimento *Unheimliche*, ou inquietação, desenvolvido por Sigmund Freud, provocado nos observadores.

O trabalho de Hatoum é dependente da sua identidade e experiências pessoais, refletindo o seu sentimento de deslocamento e alienação. É um microcosmos constituído por vários cenários que espelham realidades tão concretas e atuais como os conflitos mundiais e as migrações que deles resultam.²⁸³

Marie-Christiane Mathieu (1953) - *L'a-maison*, 2011

Na instalação-vídeo *L'a-maison*, Marie-Christiane Mathieu desdobra-se pelos vários espaços domésticos, simultaneamente, habitando-os com as atividades do quotidiano que pertencem a cada divisão. Assim, vemos a artista a descer as escadas, a lavar os dentes na casa de banho, a ler um livro na sala de estar e a comer na sala de jantar, em diálogo com sócias suas, num desdobramento da sua personalidade.

Neste trabalho, Mathieu coloca questões sobre o espaço da casa e da sua domesticidade, consumada por atividades repetitivas e de rotina, onde o corpo se instala e se demora. A casa é, ao mesmo tempo, o lugar onde as atividades mais banais do dia-a-dia ocorrem e o local de trabalho e experimentação artística.²⁸⁴

282 JONES, Jonathan – “Antony Gormley” JONES, Jonathan – Antony Gormley’s £2,500 Room without a view – review” in *The Guardian*. 10 junho 2014. <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/jun/10/antony-gormley-room-sculpture-beaumont-hotel>> [Acesso 28 novembro 2016].

283 SEARLE, Adrian – “Mona Hatoum review – electrified, if not always electrifying” in *The Guardian*. 03 maio 2016. <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/may/03/mona-hatoum-review-tate-modern-electrified>> [Acesso 05 janeiro 2017].

284 LACERTE, Sylvie – “L’a-maison, installation video, 2011” in *Marie-Christiane Mathieu*. 2011. <<http://mariechristianemathieu.com/portfolio/archives-2008-2013-2/>> [Acesso 28 dezembro 2016].

Cornelia Parker (1956) - *Thirty Pieces of Silver*, 1988-1989

A instalação *Thirty Pieces of Silver* reúne mil peças de prata achatadas, que inclui pratos, colheres, castiçais, troféus, cigarreiras, chaleiras e trombones. Parker transformou estes objetos em trinta grupos, em forma de disco, e suspendeu-os, com fios de cobre, a alguns centímetros do chão.

Ao buscar a referência bíblica da traição de Judas Iscariotes a Jesus, pelo preço de trinta moedas de prata, a artista introduzia os temas do dinheiro, morte e ressurreição, algo que descreve de forma literal a obra, pois trata-se da destruição do formato e função inicial dos objetos aqui reunidos, para a realização de um trabalho artístico. Para a artista: “as peças de prata têm um maior potencial quando o seu significado enquanto objetos do quotidiano é apagado.”²⁸⁵

Ai Weiwei (1957) - *Aus der Aufklärung*, 2013

Proibido de sair da China, Ai Weiwei projetou uma instalação de 1000 abrigos temporários a partir do seu estúdio em Pequim, para a Trienal de Emscherkunst, na Alemanha, alugando-os a um preço simbólico, de modo a pôr o foco na dimensão humana. Estes iglus tinham dez designs diferentes, fazendo referência a alguns trabalhos anteriores do artista. O que aqui interessava a Weiwei era destacar o carácter efêmero da arte e a participação dos visitantes no trabalho artístico.²⁸⁶

Julie Ault (1957) - *Tell It To My Heart*, 1979-ongoing

Julie Ault considera-se uma colecionadora accidental de obras de arte, dado que foi adquirindo trabalhos artísticos através da troca e do diálogo e não a partir da ideia tradicional de colecionismo, no sentido em que a sua aglomeração é antes um processo orgânico.

Ault nas suas casas em Nova Iorque e em Joshua's Tree vive com os trabalhos de artistas seus amigos, do mesmo modo que vive com os livros, filmes e músicas a que regressa frequentemente. Todos estes objetos relacionam-se com a artista, na medida em que refletem a sua identidade e relações pessoais e profissionais que vai estabelecendo ao longo da vida.

Na exposição *Tell It To My heart*, as obras saem das casas da artista revelando as relações que estabelecem entre si. Ao mesmo tempo, este projeto expande-se para além do espaço

285 DELANEY, Helen – “Cornelia Parker. *Thirty Pieces of Silver* 1988-9” in *TATE*. Março 2003. <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/parker-thirty-pieces-of-silver-t07461>> [Acesso 20 dezembro 2016].

286 EMSCHER KUNST 2016 – *Aus der Aufklärung*. <<http://www.emscherkunst.de/kunstwerk/aus-der-aufklaerung-ai-weiwei/>> [Acesso 10 dezembro 2016]

doméstico de Ault, incluindo trabalhos de artistas que estão presentes na sua coleção mas cujas obras pertencem a outros colecionadores. Por outro lado, artistas com que Ault mantém relações mas de quem não tem trabalhos, são convidados a participar.²⁸⁷

Ignasi Aballí (1958) - *Listados (Personas, Heridos, Muertos, Tiempo, Dinero, %, Un/una, Violencia, Ideologías, Desparecido, Artistas, Trabajadores, Inmigrantes, Países, General I-Personas, General II-Cosas, Cine, Obras, Libros)*, 1997-2000

Nesta série de trabalhos, o material usado são os jornais pois, segundo Ignasi Aballí: “o jornal passa pelas minhas mãos todos os dias e pensei que, antes de o deitar para o lixo, poderia utilizar alguns dos seus elementos”²⁸⁸. Destes jornais, Aballí fazia recortes de todo o tipo de pessoas feridas, falecidas, desaparecidas ou, mesmo, palavras aleatórias. Estes recortes eram depois reunidos e reagrupados pelo artista, numa collage que era digitalizada.

Ao tirar as imagens do seu contexto original e inseri-las num novo, Aballí está a fazer abstrações de conceitos como a morte, a violência e o dinheiro, de imagens que, em primeiro lugar, correspondiam a situações concretas:

“Uma imagem onde aparecem figuras de mortos sem nenhuma referência, é uma abstração sobre a morte. Se se tratam de quantidades de dinheiro, então é uma abstração sobre o aspeto económico... e o mesmo com todas as outras classificações.”²⁸⁹

Carsten Holler (1961) - *Two Roaming Beds (Grey)*, 2015

Carsten Holler tem um percurso artístico em que explora a participação do público das galerias e dos museus no seu trabalho através do sono: em 2008, instalou uma cama rotativa perto do Guggenheim, em Nova Iorque e, em 2010, criou uma instalação numa antiga estação de comboios berlinense em que os visitantes podiam pagar para dormir com renas.

Em 2015, conceptualizou duas camas robóticas que circulavam pelas salas da Galeria Hayward de Londres, convidando as pessoas a pagar 300 libras por noite. Fechando os olhos numa sala, os visitantes podiam acordar noutra sala, criando um momento de incerteza. Holler pretendia ainda manipular os sonhos dos participantes, disponibilizando pastas de dentes que os influenciariam.²⁹⁰

287 AULT, Julie. *Tell It To My Heart*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2013.

288 “El periódico pasa por mis manos todos los días y pensé que, antes de tirarlo a la basura, podría utilizar alguno de sus elementos”. GUASCH, Anna Maria. 2011. P. 250.

289 “Una imagen que en la que aparecen cifras de muertos sin ninguna referencia, es una abstracción sobre la muerte. Si se trata de cantidades de dinero, entonces es una abstracción sobre el aspecto económico... y lo mismo con todas las demás clasificaciones” GUASCH, Anna Maria. 2011. P. 250.

290 KENNEDY, Maev – “Carsten Höller exhibition lets visitors bed down for the night at the Hayward” in *The*

Ricardo Basbaum (1961) - *Capsules*, 2000

Capsules é parte do projeto contínuo “New Bases for Personality” (NBP) que inclui manifestos e instalações a volta do mundo, explorando a interação humana e o conhecimento visual.

Capsules é uma instalação que, além de camas/gaiolas, inclui ainda dois desenhos murais e uma gravação da voz do artista. O objetivo era que o participante se deitasse nestas camas, visse os desenhos e escutasse a gravação, tornando-se um performer no trabalho de Basbaum e interagindo com os outros visitantes.²⁹¹

Mark Dion (1961) - *New England Digs*, 2001

Para o projeto *New England Digs*, Mark Dion conduziu uma série de escavações e expôs os objetos encontrados nas vitrines do museu. Estes eram objetos banais, do quotidiano e sem valor. No entanto, este projeto extrapolava as paredes da instituição onde as exposições tinham lugar, pela transformação do espaço circundante num local de escavações, realizadas pelos funcionários e voluntários do museu.

Depois de limpos e organizados, os objetos encontrados eram expostos numa forma que remetia aos Gabinetes de Curiosidades, misturando objetos naturais e artefactos, numa apresentação que pretendia relevar tanto opções estéticas como critérios científicos.²⁹²

Rosangela Rennó (1962) - *Bibliotheca*, 1992-2002

O trabalho *Bibliotheca* faz parte do projeto *O Arquivo Universal e Outros Arquivos*, que começou em 1992 e que ainda está a decorrer. Este projeto constitui-se por uma acumulação de documentos extraídos de jornais e revistas, álbuns familiares, fichas de arquivo e biblioteca, dos quais Rennó seleciona imagens e textos, confrontando-os e concedendo-lhes novas interpretações, muitas vezes relacionadas com a história do Brasil e com o período da Ditadura Militar.

Bibliotheca, trabalho concluído em 2002, trata o universo do escritor argentino Jorge Luis Borges e a Biblioteca de Babel, a qual interessa à artista pela metáfora do tempo e da história que esta permite. Fisicamente, *Bibliotheca* é constituída por uma instalação e por um livro, que a completa, mostrando aspetos que não estão presentes. A instalação, por sua vez, era constituída por centenas de fotografias que foram separadas de álbuns e arquivos pessoais

Guardian. 1 junho 2015. <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/jun/01/carsten-holler-exhibit-visitors-bed-down-night-at-hayward-gallery>> [Acesso 10 dezembro 2016].

291 TATE – Ricardo Basbaum – *Capsules* (NBP x me-you). <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/basbaum-capsules-nbp-x-me-you-t11863/text-summary>> [Acesso 12 dezembro 2016].

292 BUSKIRK, Martha. 2003. Pp. 186-187.

e familiares de gente desconhecida, que a artista resgatou do esquecimento, ao comprar em feiras de segunda mão, de vários locais do globo, assinalados num enorme mapa-múndi também presente na exposição.²⁹³

Tracey Emin (1963) – *My Bed*, 1998

My Bed constitui um episódio concreto da vida de Tracey Emin, encontrando-se entre uma situação encenada e a realidade. Nesta instalação, vemos a cama da artista com os seus lençóis desalinhados e um conjunto de objetos usados tais como garrafas de vodka vazias, maços de cigarros, roupa interior suja e preservativos utilizados. Enquanto que alguns objetos mudam consoante o sítio onde este trabalho é exposto, também a sua perceção é alterada conforme a distância do observador, tornando-se uma imagem cada vez mais agressiva quanto mais perto se está.

My Bed é um autorretrato da artista, na medida em que os objetos que são expostos, embora banais, são realmente seus e retratam o quotidiano de um período da sua vida, descrevendo a artista enquanto um ser humano falível.²⁹⁴

Rachel Whiteread (1963) - *Ghost*, 1990

Rachel Whiteread trabalha com os conceitos de doméstico, de privado, de espaços esquecidos ou abandonados²⁹⁵, de memória e preservação da mesma, em particular na sua obra de 1990, *Ghost*, uma escultura em gesso feita do molde criado a partir do negativo de uma sala vitoriana semelhante à da casa onde a artista viveu durante alguns anos. Assim se podem ver gravados no gesso silhuetas da lareira, porta, janela e interruptor.²⁹⁶

Com este trabalho, a artista pretendia “mumificar o ar da sala”²⁹⁷, solidificando o espaço vazio e, ao mesmo tempo, impedindo a entrada e saída neste. Procurando documentar e fossilizar o quotidiano, é tanto uma homenagem a quem habitou e às histórias criadas neste espaço como à memória coletiva de casa.

293 GUASCH, Anna Maria. 2011.

294 SAATCHIGALLERY – *Tracey Emin. My Bed*. <https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/tracey_emin_my_bed.htm> [Acesso 06 janeiro 2017].

295 PHELAN, Peggy; RECKITT, Helena. *Art et Féminisme*. Paris: Phaidon, 2005. P.12.

296 JONES, Jonathan – “Rachel Whiteread is Britain’s greatest living artist” in *The Guardian*. 14 dezembro 2012. <<https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2012/dec/14/rachel-whiteread-greatest-british-artist>> [Acesso 8 novembro 2016].

297 NATIONAL GALLERY OF ART – *Rachel Whiteread: “Ghost”*. 04 agosto 2009. <<http://www.nga.gov/content/ngaweb/audio-video/video/rachel-whiteread.html>> [Acesso 8 novembro 2016].

Eduardo Padilha (1964) - *Balin House Projects* (BHP)

Balin House Projects (BHP) é um espaço para a criação artística sem fins lucrativos no apartamento do artista Eduardo Padilha em Tabard Gardens, em Londres. Este espaço recebe exposições e promove conversas com diversos artistas, relacionando os projetos com a comunidade local numa partilha de questionamento das questões socioculturais. Pertende ainda disponibilizar meios que possam permitir o fácil acesso à arte contemporânea, num ambiente informal, fora dos circuitos galerísticos.

BHP promove programas culturais que passam por jantares, onde os artistas falam sobre um tema dado, partilhando ideias e debates, e tem uma publicação regular de material bibliográfico.²⁹⁸

Taras Polataiko (1966) - *Sleeping Beauties*, 2012

Sleeping Beauties reuniu cinco mulheres, cada uma dormindo durante três dias, numa cama com lençóis de cetim branco, num tableau vivant de 15 dias, sobre contrato de se casarem com quem as acordasse com um beijo (estes voluntários também estavam sobre contrato, incluindo tanto homens como mulheres, apesar de, na Ucrânia, o casamento homossexual ser ilegal). Aquilo que interessava a Polataiko era a transposição de algo que acontece no campo da ficção para a realidade: a realização do conto de fadas²⁹⁹.

Esta exposição chamou a atenção de vários *media* internacionais (*Guardian*, *Telegraph*, *BBC*, *Euronews*, *Huffington Post* etc), pela grande controvérsia que gerou, tendo o Ministro da Cultura tentado impedir que a exposição se realizasse.³⁰⁰

Annette Messenger (1973) - *Cadernos de notas e álbuns*

Os álbuns de Annette Messenger revelam a vontade da artista de se apropriar da vida e das suas ações, que vão de *Le Mariage de Mademoiselle Annette Messenger*, dos princípios da década de 1970, ao diário intitulado *Mon Comics*, de 1972-1973. Assim, tudo o que pertence ao quotidiano é inspecionado, colecionado, ordenado, classificado e reduzido a diversas coleções de álbuns, constituindo um total de sessenta.

No seu trabalho artístico, Messenger evoca a sistematização dos comportamentos do

298 BALINHOUSEPROJECTS – ABOUT. <<https://balinhouseprojects.wordpress.com/>> [Acesso 10 janeiro 2017].

299 TOUSLEY, Nancy – Taras Polataiko: The Untold Sleeping Beauty Tale in *Canadian Art*. 6 setembro 2012. <<https://canadianart.ca/features/taras-polataiko-the-untold-sleeping-beauty-tale/>> [Acesso 11 novembro 2016].

300 BROOKS, Katherine – “National Art museum Of Ukraine’s ‘Sleeping Beauty’ Exhibit Get An Unexpected Lesbian Fairy Tale Ending” in *The Huffington Post*. 11 setembro 2012. <http://www.huffingtonpost.com/2012/09/10/national-art-museum-of-uk_n_1870892.html> [Acesso 11 novembro 2016].

quotidiano, aplicada a um contexto feminista de expor a relevância da educação e do que é apreendido nos anos escolares na formação dos traços da mulher francesa.

A dimensão feminista é algo constante ao longo dos cadernos e álbuns de Messenger, em que a artista projeta de forma irónica os seus sonhos, expondo os desejos e papéis tradicionais associados à mulher, pelo modo com esta é vista pelo homem, que determina os seus medos e funções na sociedade patriarcal.³⁰¹

Theaster Gates (1973) - *Rebuild Foundation*, 2009-ongoing

Theaster Gates procura através da sua prática artística um envolvimento com as comunidades mais desfavorecidas socialmente, nomeadamente dos Afro-americanos, estabelecendo relações com as problemáticas da planificação urbana e do espaço religioso. Procurando revitalizar os bairros mais pobres, comprou um conjunto de casas que transformou num centro de arte, que inclui espaços para representação, teatro e performance, biblioteca, cantina e ateliers.

Rebuild Foundation é uma plataforma artística que desenvolve estes temas no Sul de Chicago, transformando o bairro em que se encontra e trabalhando em prol da comunidade local, ao permitir o acesso gratuito a programas artísticos e culturais e ao providenciar casas e estúdios económicos.³⁰²

Frank and Patrik Riklin (1973) - *Null Stern Hotel*, 2016

*Null Stern Hotel*³⁰³ consiste na colocação de uma cama no topo de uma montanha suíça, cobrando os artistas 250 francos suíços por noite, aos participantes, num quarto sem paredes e sem teto. Esta parte de um conceito de “zero estrelas” e planeiam-se instalar 25 novas camas pelo campo suíço, prosseguindo o projeto homónimo de 2006, em que instalaram uma unidade hoteleira com 14 quartos num abrigo para catástrofes nucleares.³⁰⁴

Marilá Dardot (1973) e Fábio Moraes (1975) - *Longe daqui, aqui mesmo*, 2010

Trabalho para a 29ª Bienal de São Paulo, 2010, resultou de um convite aos artistas para que imaginassem uma biblioteca. Assim, Dardot e Moraes construíram uma casa-labirinto de

301 GUASCH, Anna Maria. 2011.

302 REBUILD FOUNDATION - *About Rebuild*. 2017. <<https://rebuild-foundation.org/about/our-story/>> [Acesso 10 janeiro 2017].

303 Cf. NULL STERN HOTEL – *The only star is you* <<http://www.null-stern-hotel.ch/>> [Acesso 10 dezembro 2016]

304 GARFIELD, Leanna – “This stunning ‘hotel room’ in the Swiss Alps has no walls” in *Business Insider*. 1 setembro 2016. <<http://www.businessinsider.com/null-stern-hotel-room-swiss-alps-2016-8/#to-install-the-bed-on-the-mountains-a-construction-crew-flattened-the-land-2>> [Acesso 10 dezembro 2016].

azulejos, numa homenagem a artistas e pensadores do mundo da cultura e das artes ao revestir as paredes e o chão com capas de livros: “aqui, tijolos e livros (e literatura, ideias, palavras) são elementos de construção.”³⁰⁵

Chu Yun (1977) - *This is XX*, 2006

Na exposição coletiva *Younger than Jesus*, na Trienal The Generational do New Museum, Nova Iorque, onde participaram 50 artistas de 25 nacionalidades, Chu Yun contratou várias mulheres para dormirem numa cama colocada ao centro de uma sala, dando-lhes comprimidos. Estas mulheres constituíam, assim, esculturas vivas, estimulando o discurso e colocando questões que envolvem o papel do corpo feminino na história da arte e do papel do museu enquanto plataforma para a exposição do “self”.³⁰⁶

Klara Lidén (1979) - *Unheimlich Manöver*, 2007

Nesta instalação, exposta no Moderna Museet de Estocolmo, Suécia, Klara Lidén reuniu todos os objetos que constituíam o recheio do seu apartamento de 30 m²: prateleiras, caixotes, caixas, frigorífico, lavatório, roupas e livros, expondo-os, na entrada do Museu, de uma forma neutra, sem mostrar quaisquer sinais de identidade ou personalidade. Assim, todas as lombadas dos livros estavam voltadas para dentro e vários objetos mantinham-se dentro de caixas, demonstrando a vontade de Lidén em que esta instalação não funcionasse como um autorretrato. No entanto, ao conhecer a obra artística de Lidén, conseguem-se ver, em *Unheimlich Manöver*, elementos pertencentes a anteriores trabalhos seus, como a bicicleta amolgada que esteve presente em *Bodies of Society*, de 2006.³⁰⁷

Alfredo Barsuglia (1980) - *Hotel Publik*, 2013

Esta instalação consistia numa pequena estrutura, colocada à frente do Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, que convida o público a entrar e a permanecer nele, fornecendo uma cama individual, um radiador, luz e alguns livros, apenas exigindo que se respeitassem as horas de *check in* (12pm) e *check out* (10am), e que se fechasse a casa com a chave

305 MARILÁ DARDOT – *Trabalhos. Longe daqui, aqui mesmo*, de Marilá Dardot e Fabio Morais. <<http://www.marila-dardot.com/acercade.php?id=4>> [Acesso 11 dezembro 2016].

306 NEW G: CLASS MUSEUM – *Chu Yun*. 2009. <<http://www.gclass.org/artists/chu-yun>> [Acesso 12 dezembro 2016].

307 BURNS, Aileen. – “Klara Lidén” in *Magenta*. 2011. <<http://mag.magentafoundation.org/8/exhibition-reviews/klara-liden>> [Acesso 28 novembro 2016].

que se encontrava no interior³⁰⁸. Este pequeno hotel encontrava-se disponível para qualquer pessoa que precisasse de acomodação por uma ou mais noites ou que simplesmente estivesse interessada em dormir num espaço público, sem pagar, partindo da ideia de que a arte tem uma grande componente social no sentido em que um dos seus objetivos é mudar o modo como as pessoas vivem (um dos manifestos do grupo artístico WochenKlausur).³⁰⁹

Trespassing House x Artists, 2000-2003

Os artistas Kevin Appel (1967), Barbara Bloom (1951), Chris Burden (1946-2015), Jim Isermann (1955), T. Kelly Mason (1964), Julian Opie (1958), Renée Petropoulos (1974), David Reed (1946) e Jessica Stockholder (1959), surgem aqui referidos pela sua participação no projeto *Trespassing House x Artists, 2000-2003*. Este pedia a cada artista que pensasse sobre a sua casa ideal, que depois fosse materializada numa instalação, em contexto de museu, sem estar, no entanto, limitada a condições de programa, escala, localização, financiamento e preconceitos arquitetónicos.³¹⁰

O projeto organizado por Alan Koch e Linda Taalman convidava os artistas participantes a repensarem os conceitos de função e forma de casa, numa disciplina que ultrapassasse a arquitetura, experimentando novas ideias e materiais.

Uma parte importante deste projeto foi o entendimento do que é uma casa hoje, algo que penso ser fulcral para o *Breviário do Quotidiano* #8. Enquanto programa ou tipo arquitetónico, a casa tem certos parâmetros estáveis e definidos e outros em constante revisão e mudança. O problema da adaptação do espaço doméstico aos desejos e características pessoais, encontrou nestes trabalhos algumas soluções radicais que por vezes se opõem à arquitetura doméstica no sentido em que não respondem a definições hierárquicas e a regras sociais e culturais estabelecidas.

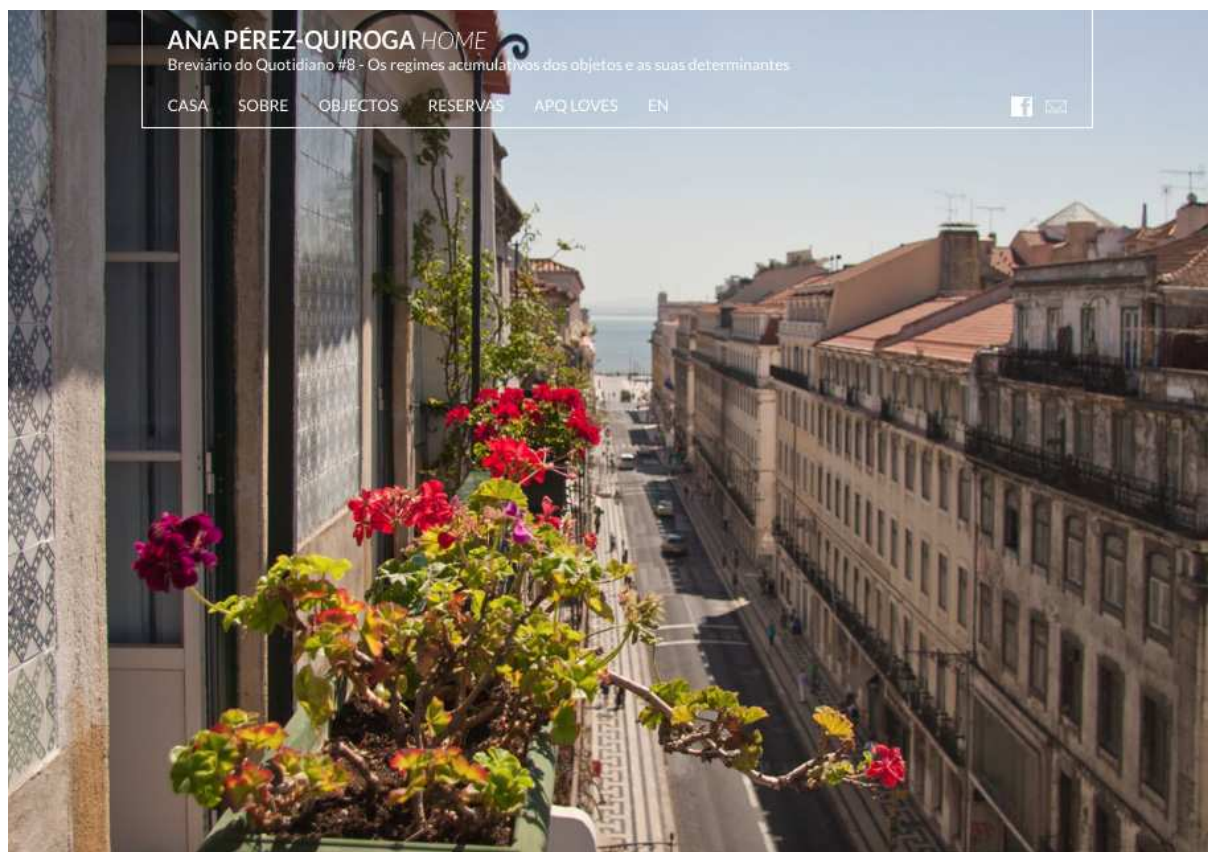
308 Cf. ALFREDO BARSUGLIA – *Hotel Publik*, 2013. <<http://www.alfredobarsuglia.com/hotel-publik-2013/>> [Acesso 10 dezembro 2016].

309 GALERIE ZIMMERMANN KRATOCHWILL – *Alfredo BARSUGLIA | HOTEL PUBLIK*. <<http://www.zimmermann-kratochwill.com/alfredo-barsuglia-hotel-publik/>> [Acesso 10 de dezembro de 2016].

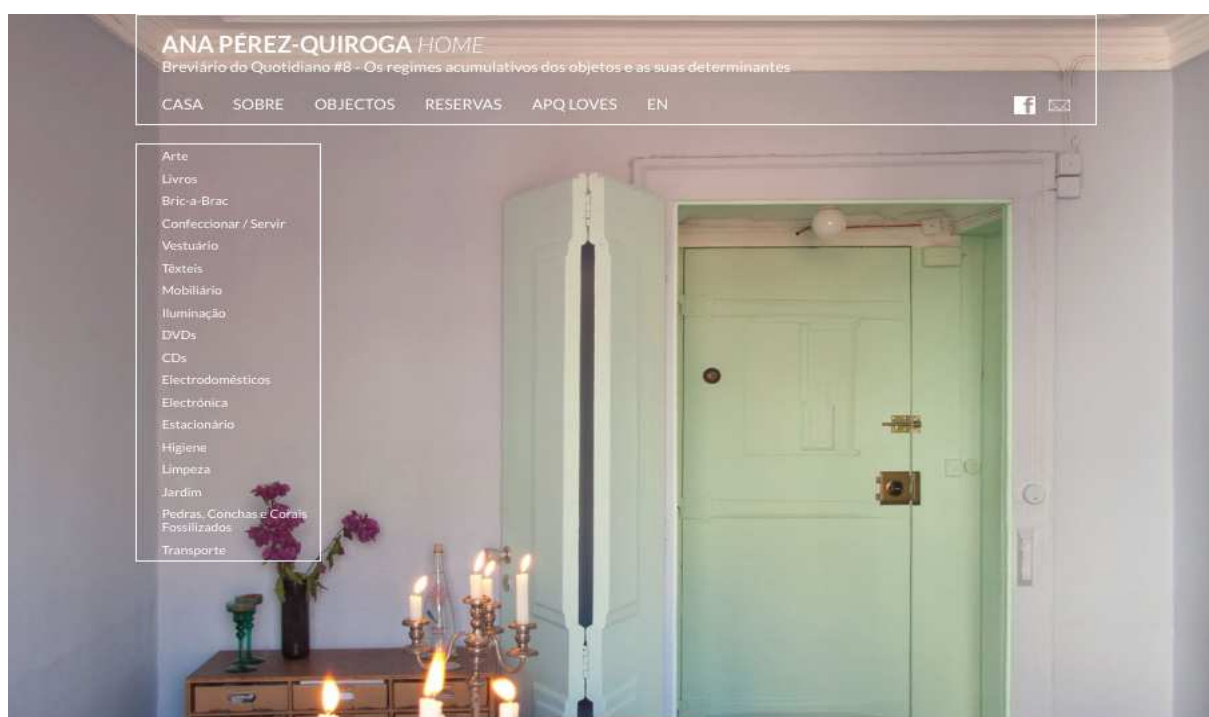
310 KOCH, Alan. *Trespassing House x Artists*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2002.

8. Materializações e completude do *Breviário do Quotidiano #8*

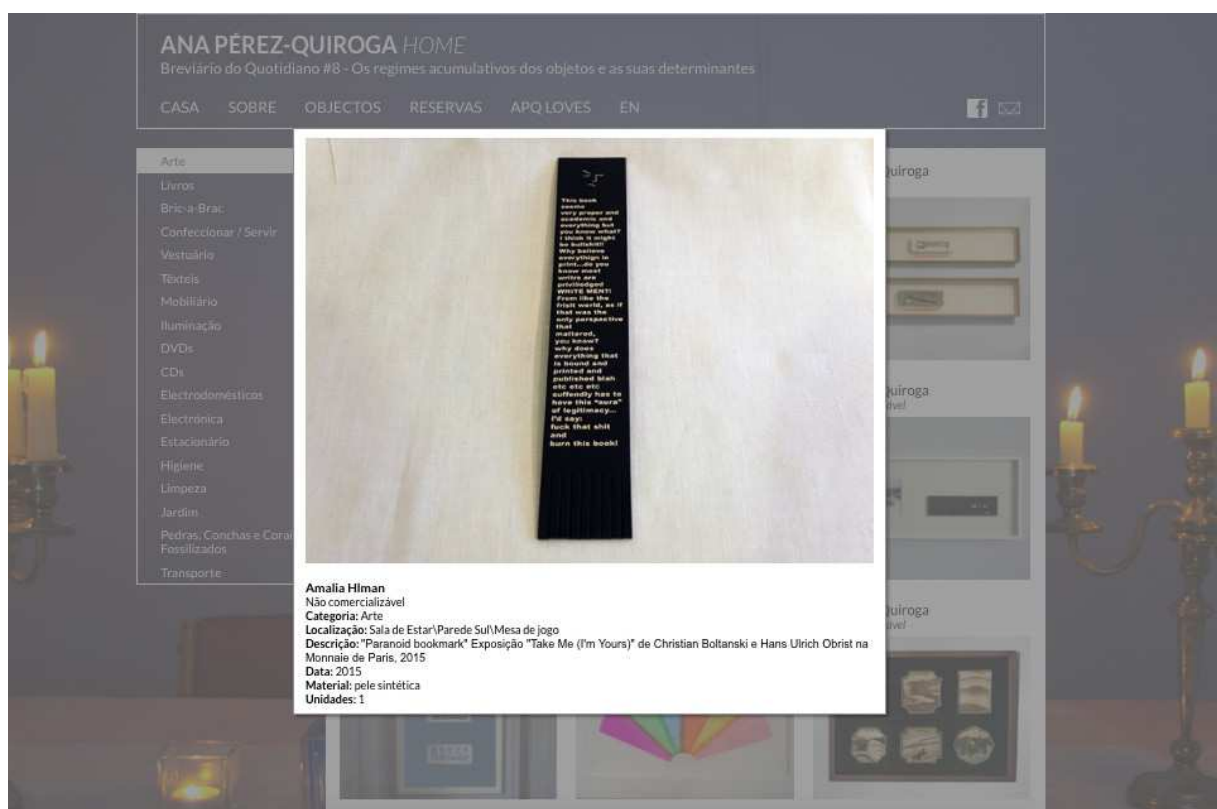
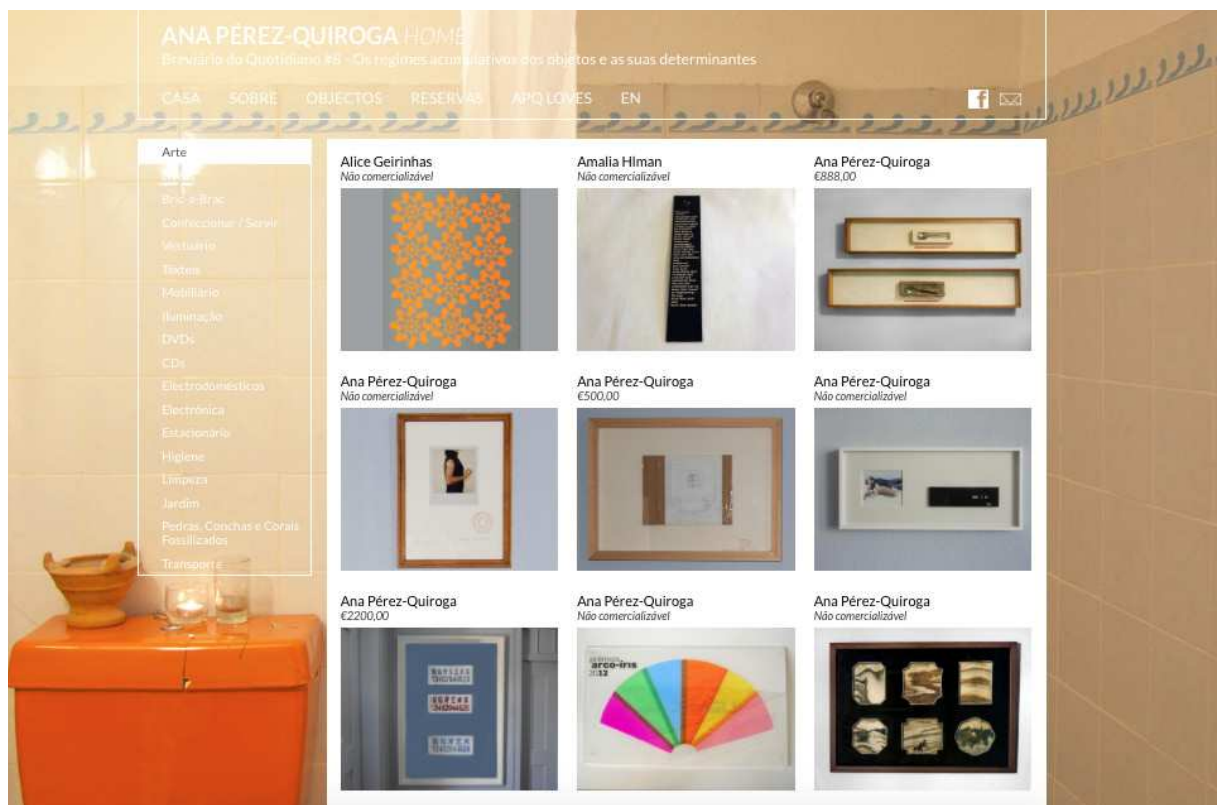
Esta tese está concretizada plasticamente na minha casa e no *website* do *Breviário do Quotidiano #8*, cuja funcionalidade apresento num conjunto de fotografias.



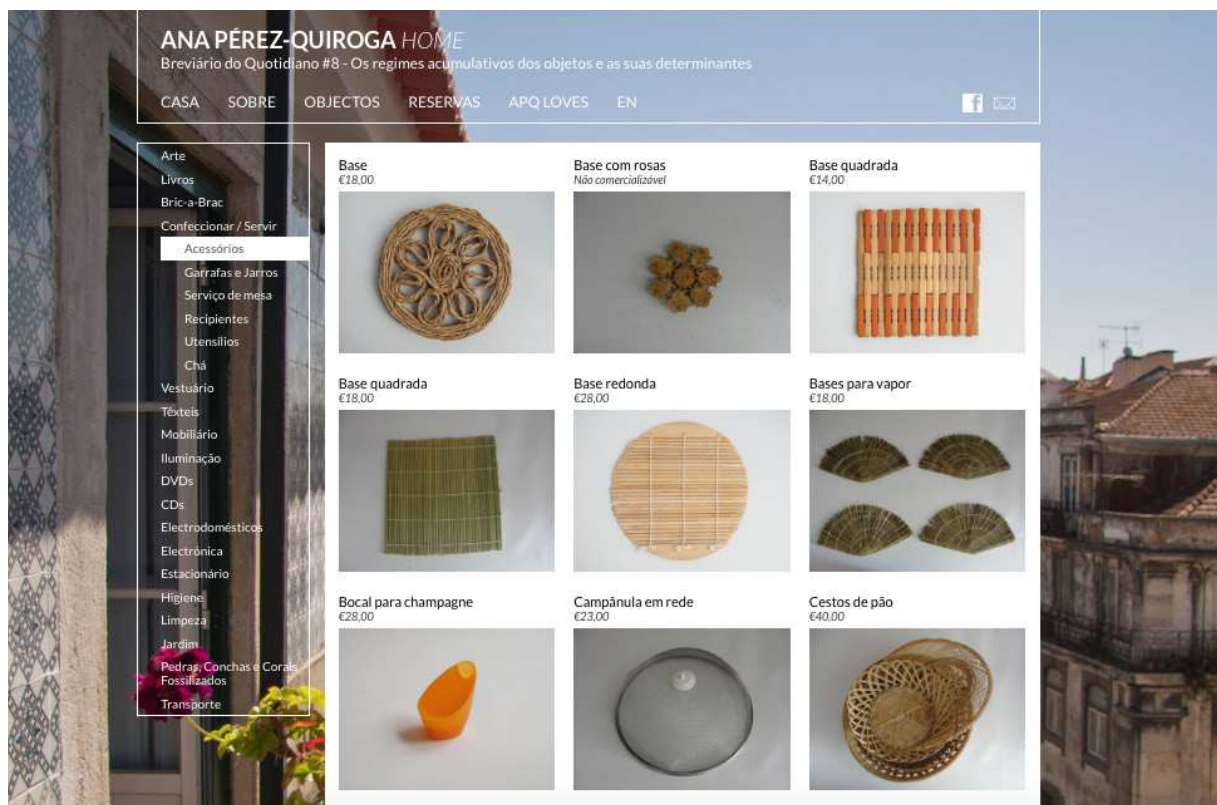
Captura de ecrã do website *Breviário do Quotidiano #8* - <http://www.anaperezquirogahome.com>



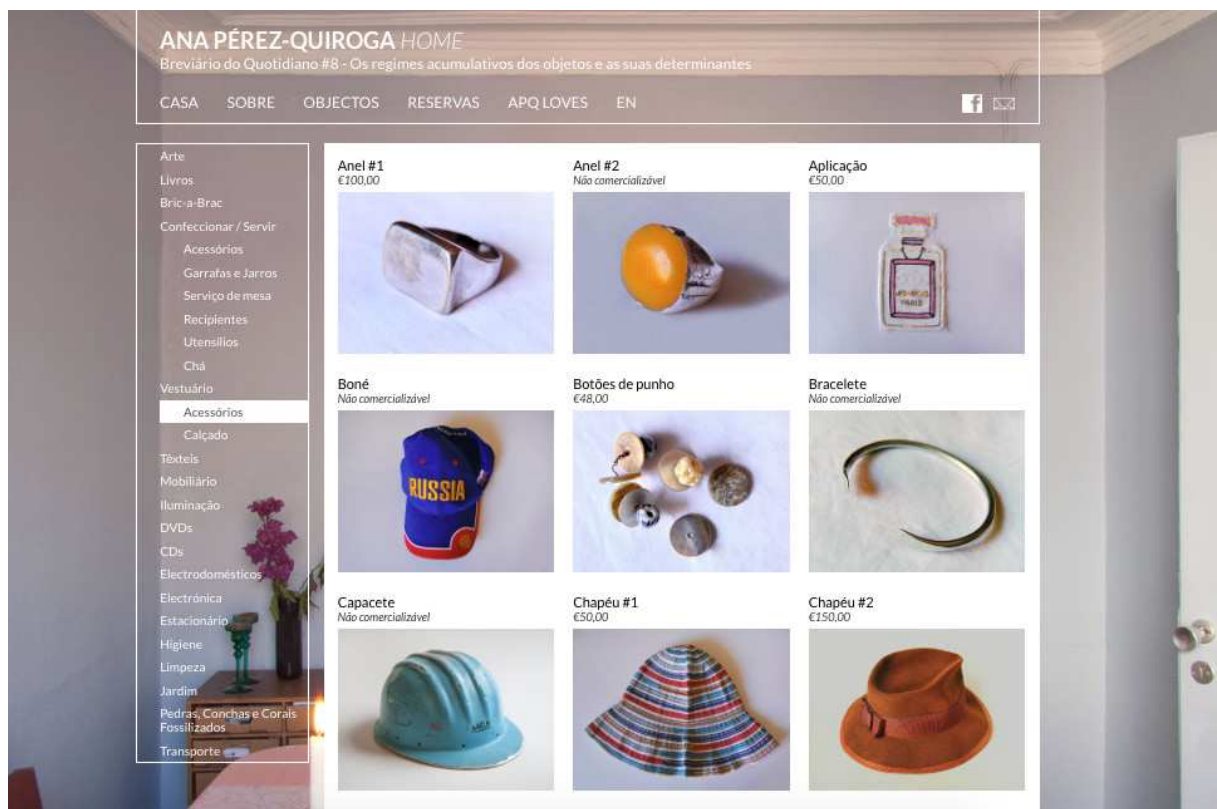
Capturas de ecrã do website *Breviário do Quotidiano #8* - <http://www.anaperezquirogahome.com>



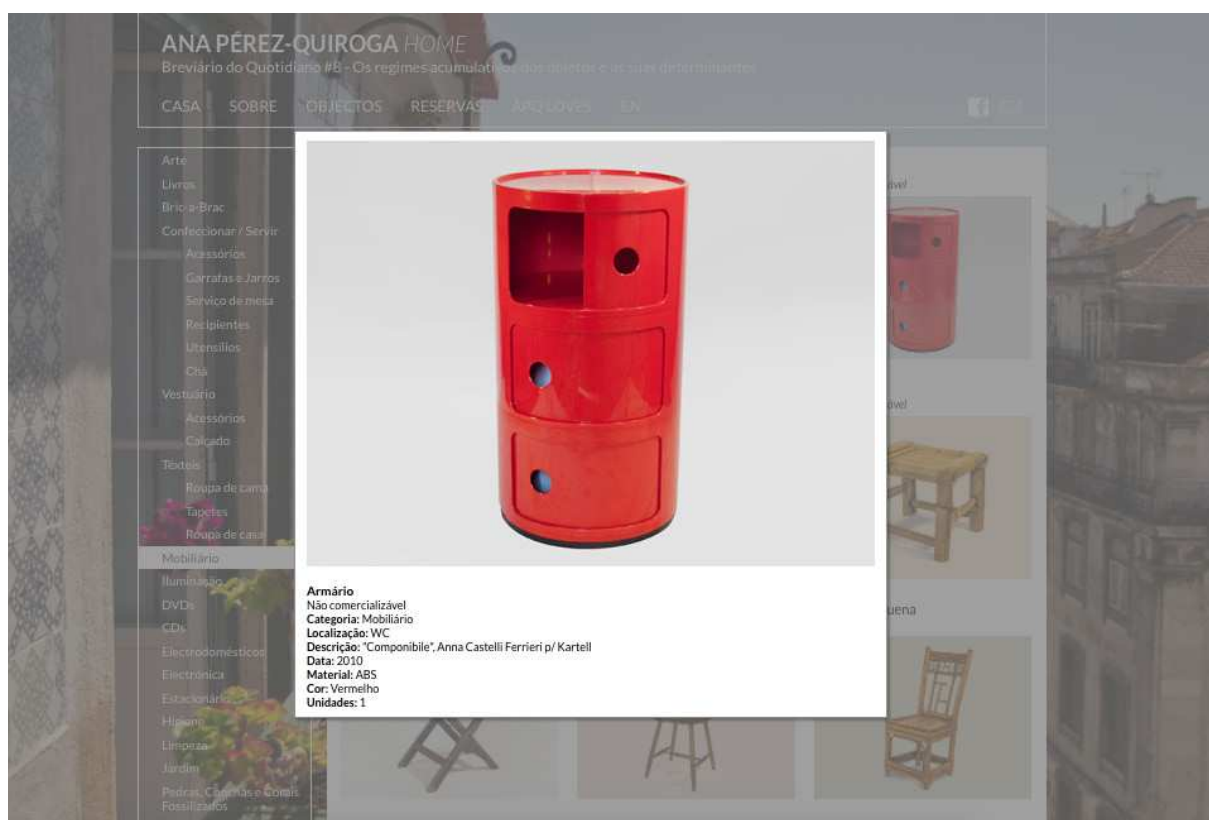
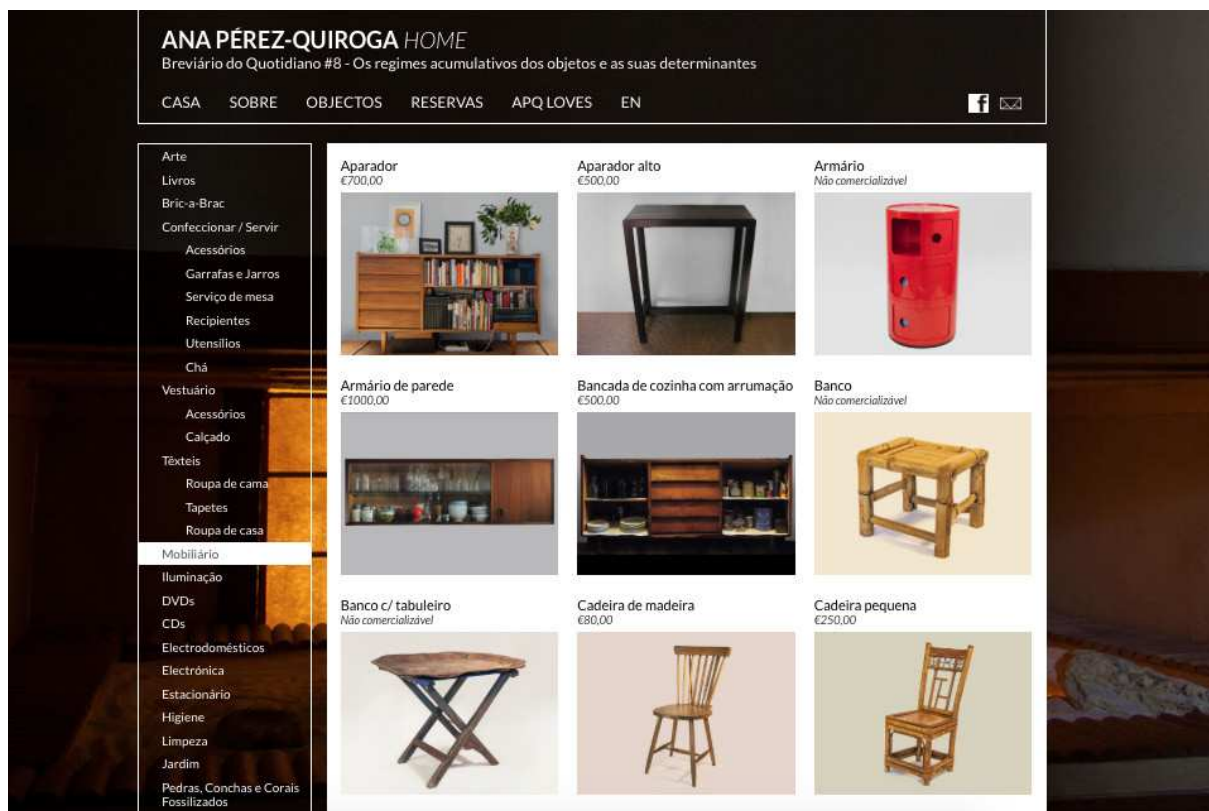
Capturas de ecrã do website *Breviário do Quotidiano #8* - <http://www.anaperezquirogahome.com>



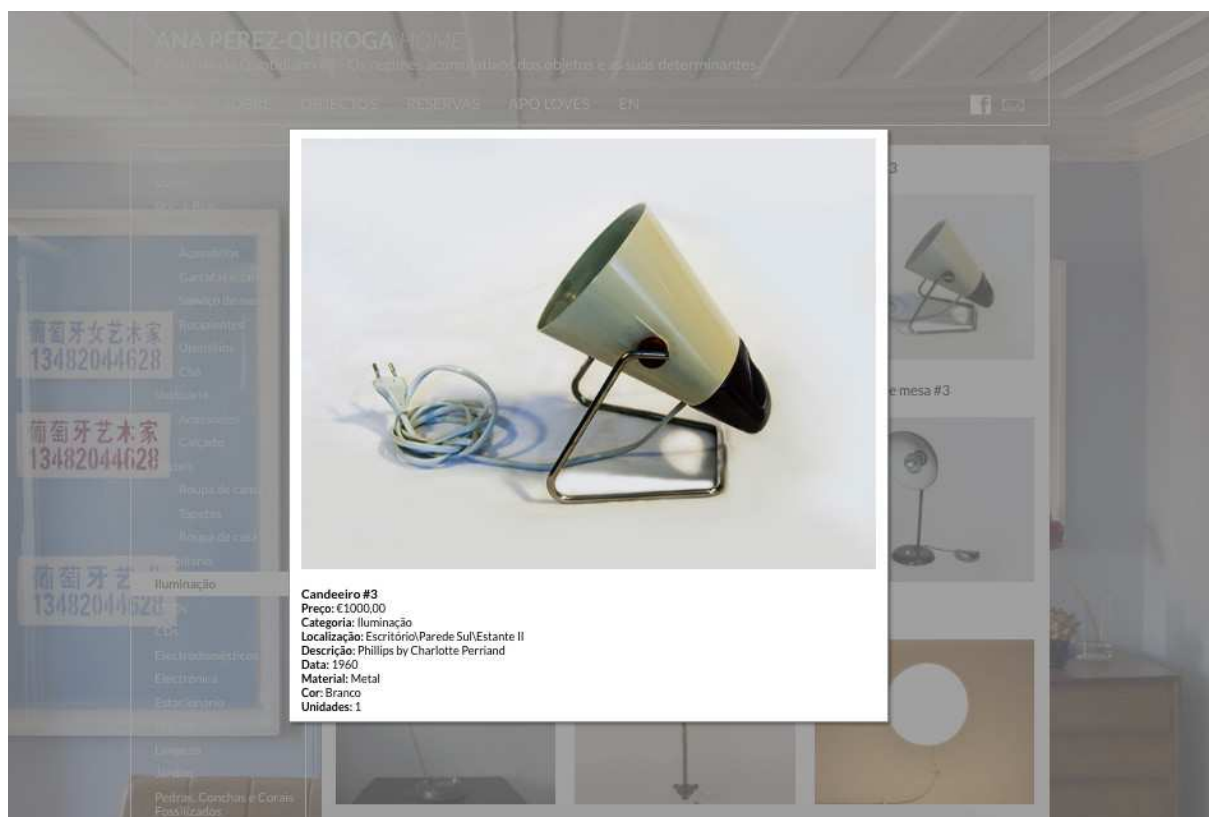
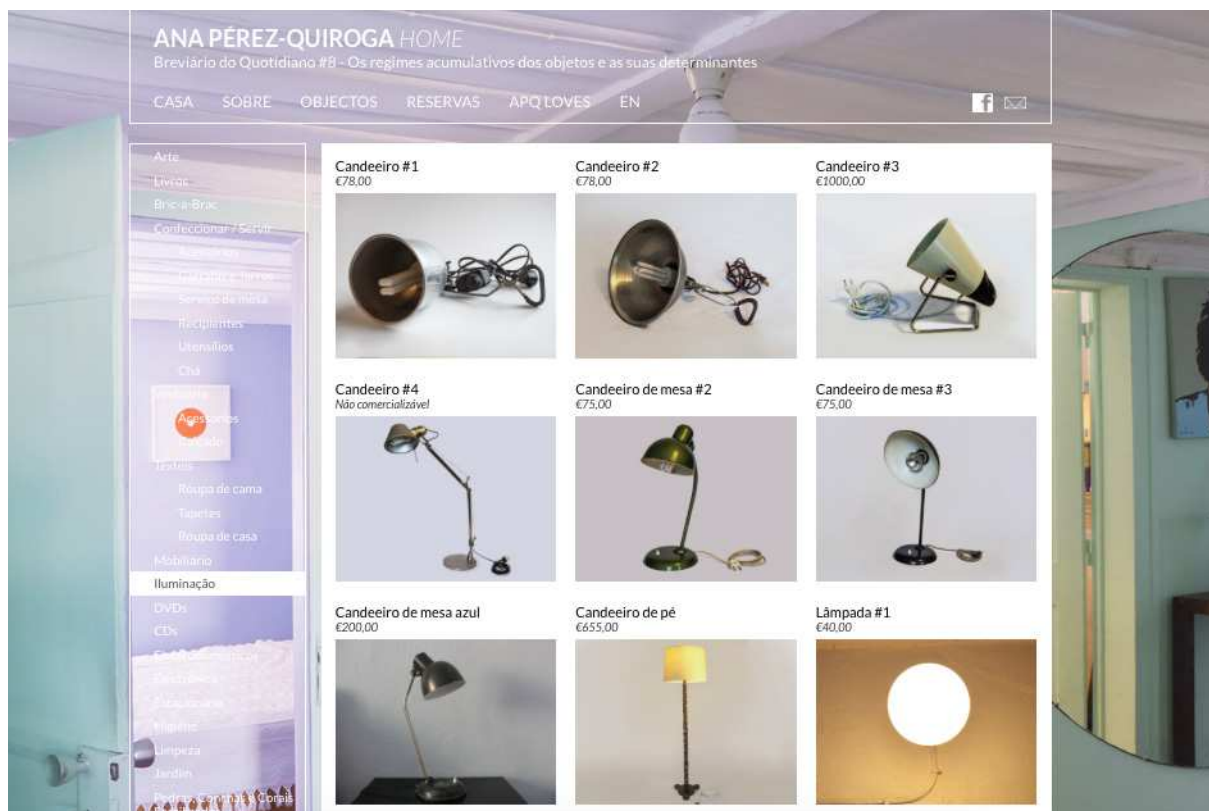
Capturas de ecrã do website *Breviário do Quotidiano #8* - <http://www.anaperezquirogahome.com>



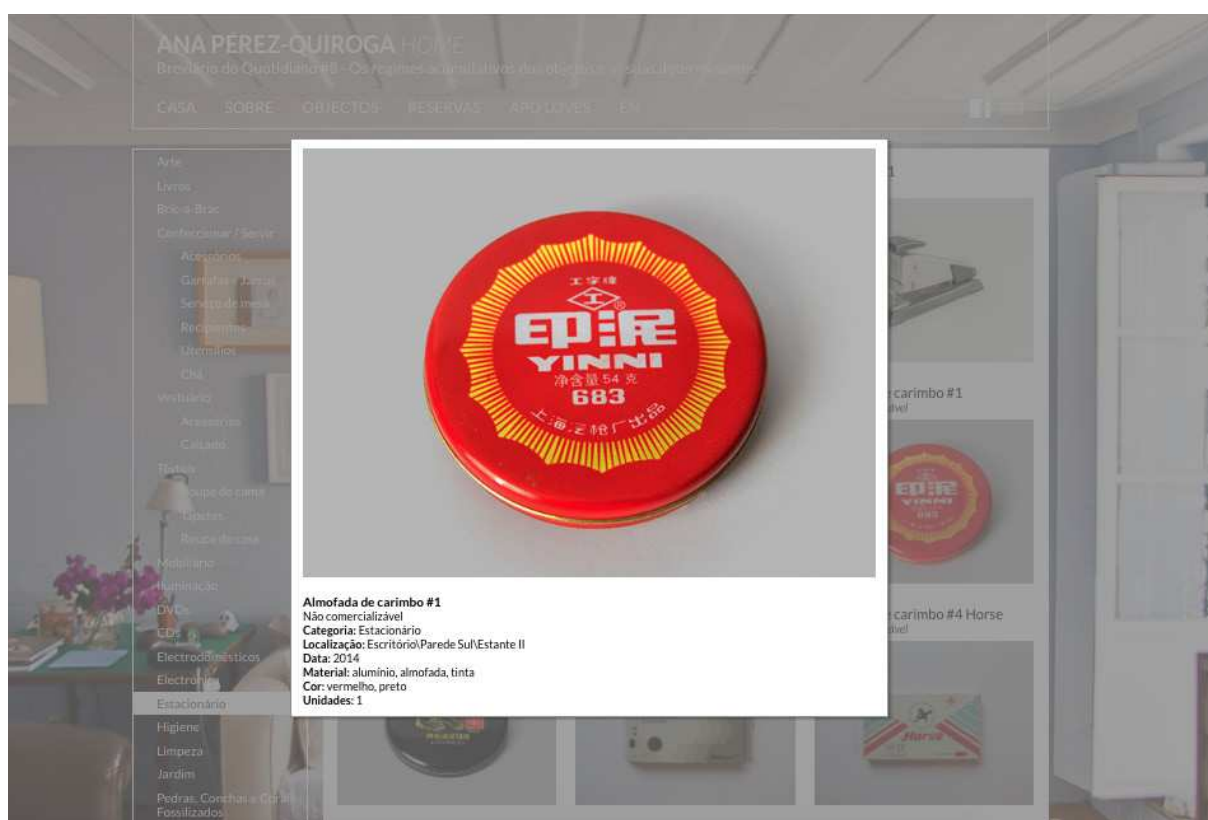
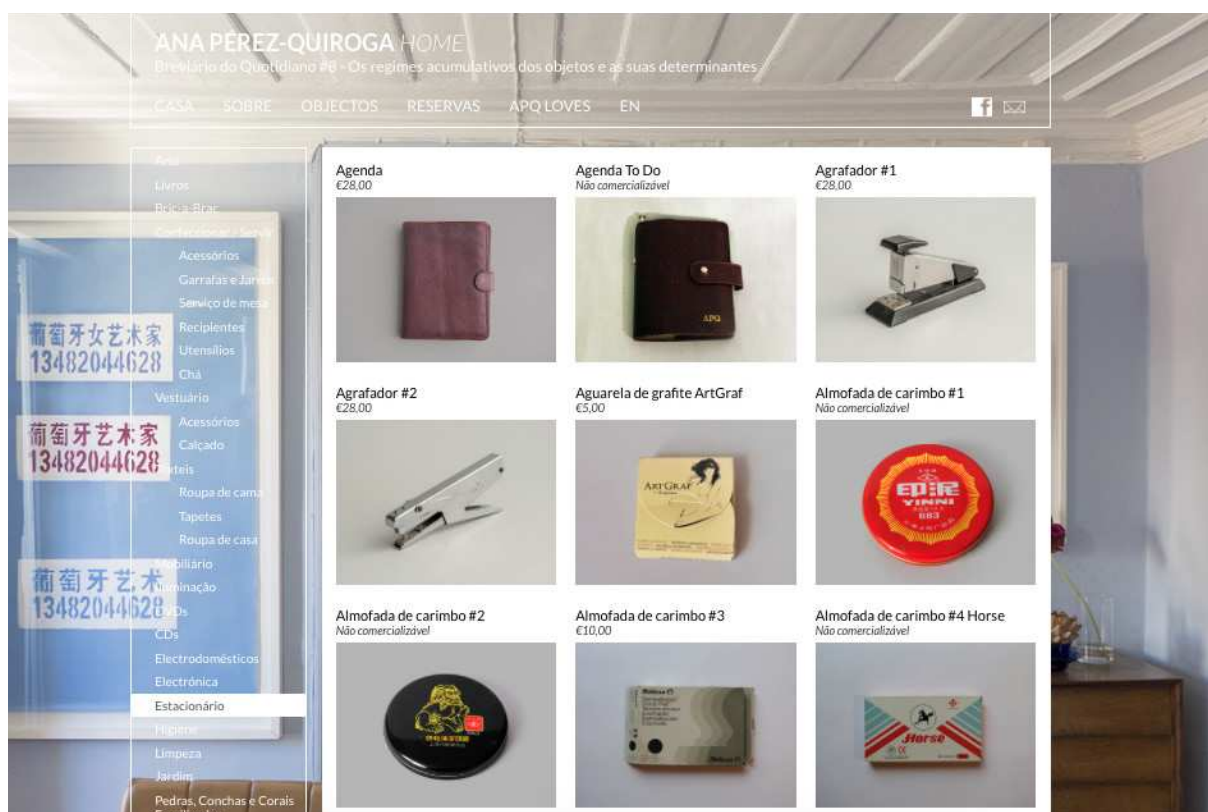
Capturas de ecrã do website *Breviário do Quotidiano #8* - <http://www.anaperezquirogahome.com>



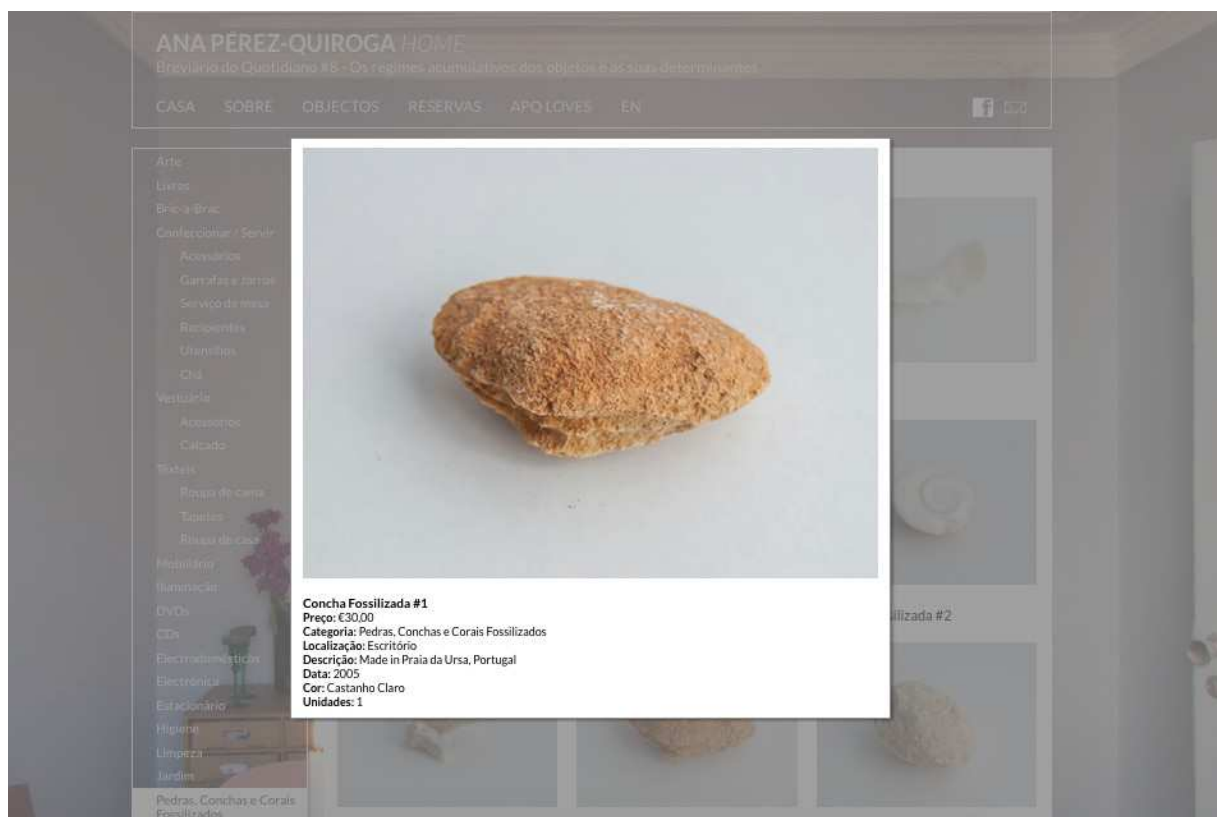
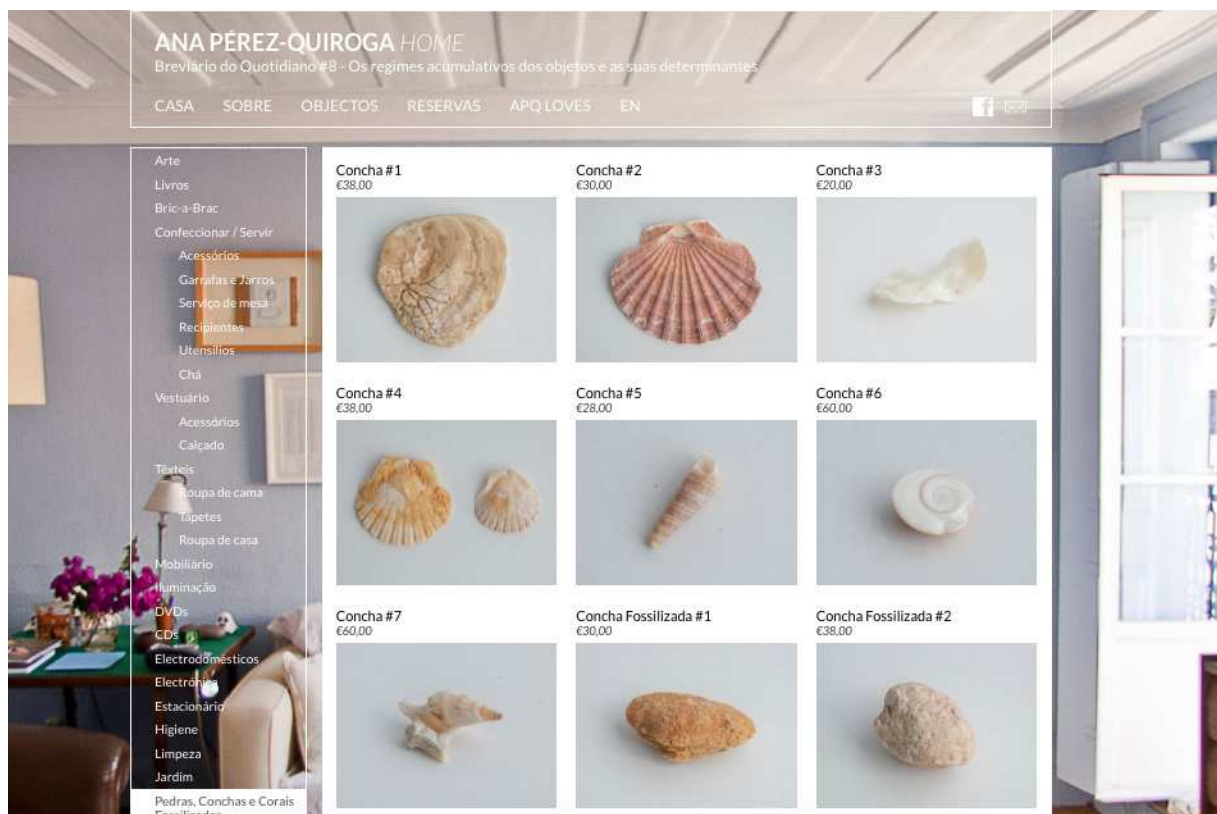
Capturas de ecrã do website *Breviário do Quotidiano #8* - <http://www.anaperezquirogahome.com>



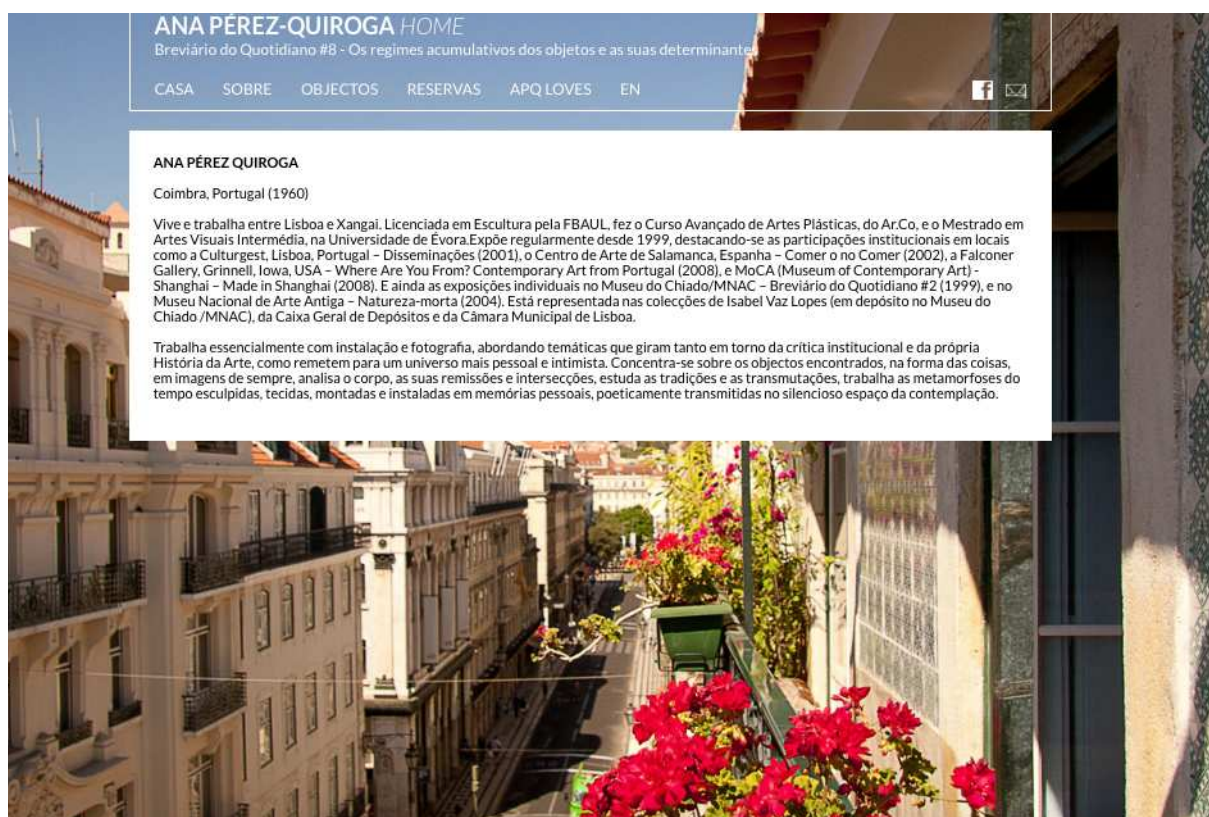
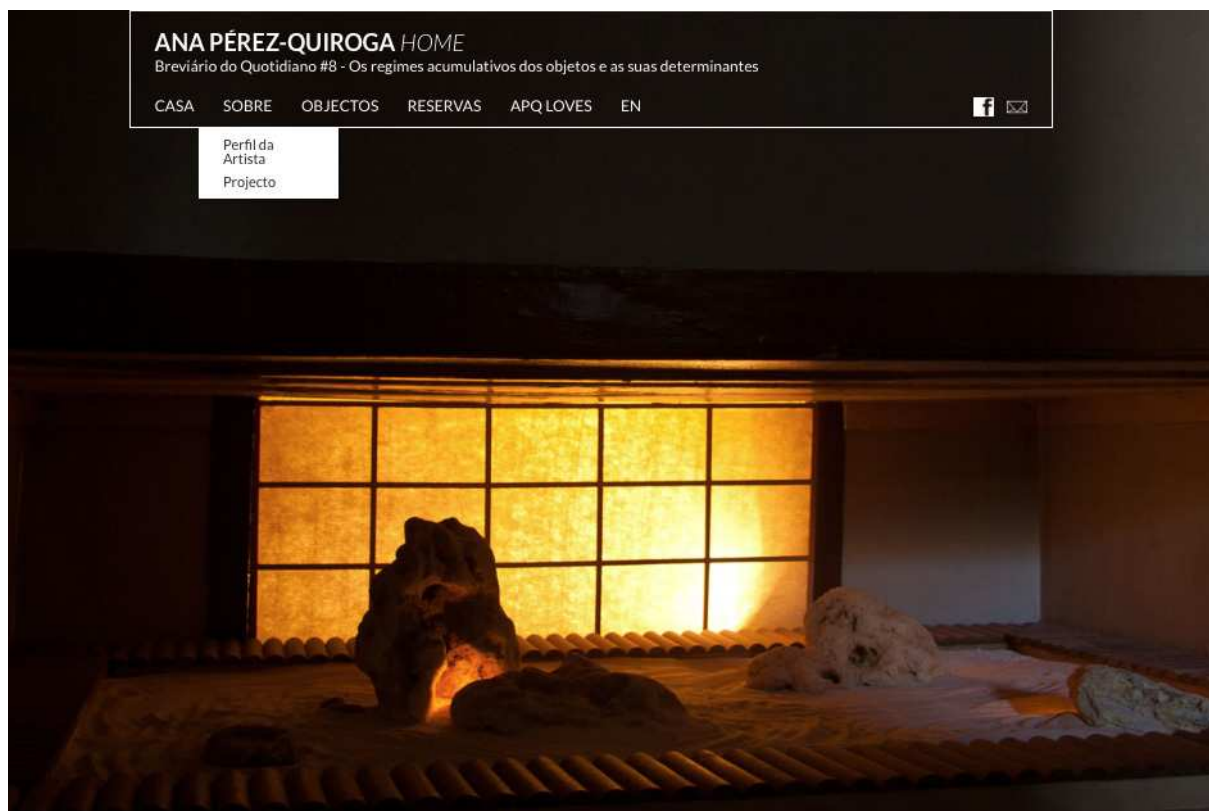
Capturas de ecrã do website *Breviário do Quotidiano #8* - <http://www.anaperezquirogahome.com>



Capturas de ecrã do website *Breviário do Quotidiano #8* - <http://www.anaperezquirogahome.com>



Capturas de ecrã do website *Breviário do Quotidiano #8* - <http://www.anaperezquirogahome.com>



Capturas de ecrã do website *Breviário do Quotidiano #8* - <http://www.anaperezquirogahome.com>

PROJECTO

Breviário do Quotidiano #8 - Os regimes acumulativos dos objetos e as suas determinantes é uma obra de arte, mais concretamente uma instalação-arte interativa que pressupõe a participação do visitante.

Este projeto surge no seguimento de todo o meu trabalho de instalação e reflexão em torno de objetos do quotidiano que se desenvolve com enfoque na casa/habitat do artista enquanto instalação artística.

Eu, enquanto artista, apresento a minha casa como um espaço de criação artística no contexto da vida quotidiana, que impõe um uso, que solicita ao visitante a sua participação activa. É no seu uso que este projecto artístico se completa; no uso por parte do visitante que dá vida ao projecto.

A construção da minha casa enquanto instalação artística é efectuada pelo uso dos meus conhecimentos e sensibilidades artísticas, num espaço de arte total, numa fusão entre arte e vida onde ocorrem inúmeras operações que utilizam técnicas e estéticas artísticas identificadas a partir de Readymade, Assemblage, Performance, que fazem parte da minha linguagem artística que caracterizam a arte Pós-Moderna.

O uso dos objectos quotidianos fazem parte dessa linguagem, que foi explorada em busca de uma arte total, relação arte e vida, que procure concretizar ao manter o uso quotidiano dos objetos e da casa no seu espaço, não transportados para um museu e sem a sua função. Assim é uma instalação-arte que pretende que os visitantes venham viver nela, com ela e por ela, seja alargando o espaço por alguns dias seja participando num jantar neste espaço, interagindo com a obra de arte como parte da obra de arte. Assim a obra total acontece apenas com esta interacção, com o visitante enquanto parte da obra, actuando nela.

A casa é mantida no seu espaço interiorário, alheia à legitimação e transformação de ocupação de espaços em exposições em museus, galerias e centros de exposição e à desvirtuização da funcionalidade e estatuto dos objectos que integram a instalação apresentada, sendo como uma apropriação do espaço de vida, de um imóvel habitacional na sua função de habitação. Enquanto habitação de artista, em consciência, encontra-se sujeita a um conjunto de operações estéticas e conceptuais, que, no meu caso, explora a dimensão da sedução dos objectos do quotidiano que compõem e medeiam a nossa vida. A vida enquanto um conjunto de eventos sequenciais mediados por objectos, pelos objectos do quotidiano que normalmente não prestamos atenção, pela sua banalidade e pelo automatismo com que os vemos e utilizamos, contido e com eles e por eles que vivemos. A dimensão da relevância dos objectos na nossa vida, como eles determinam a nossa relação com o mundo e o modo como a escolha de objectos demonstra a nossa identidade própria é aqui salientada numa exploração do regime de acumulação, como a instalação também demonstra da nossa identidade. Essa catalogação foi operada pela documentação fotográfica e de inventário de todos os objectos constantes de *Breviário do quotidiano* #8, enquanto catalogação da minha vida enquanto artista, estando as fotografias disponíveis para aquisição.

O acesso ao projecto ocorre em três modalidades: o aluguer do imóvel, a participação num jantar e o acesso ao site. O aluguer do imóvel ocorrerá obrigatoriamente numa estadia de duas noites; onde os visitantes usufruirão da casa e poderão adquirir objectos que estejam disponíveis para venda.

A participação num jantar, solicitado pelos visitantes através do site, neste espaço comigo e feito por mim, em conversas sobre arte e vida. Este jantar terá um certificado de participação.
No acesso ao site poderá solicitar-se; para além do aluguer e do jantar; a aquisição das fotografias certificadas que catalogam artisticamente os objetos.

OBJECTOS

O acesso ao projecto ocorre em três modalidades: o aluguer do imóvel, a participação num jantar e o acesso ao site. O aluguer do imóvel ocorrerá com um mínimo de duas noites; onde os visitantes usufruirão da casa e poderá adquirir objectos que estejam disponíveis para venda.

A participação num jantar, solicitado pelos visitantes através do site, neste espaço comigo e feito por mim, em conversas sobre arte e vida. Este jantar terá um certificado de participação. No acesso ao site poderá solicitar-se; para além do aluguer e do jantar; a aquisição das fotografias certificadas que catalogam artisticamente os objectos.



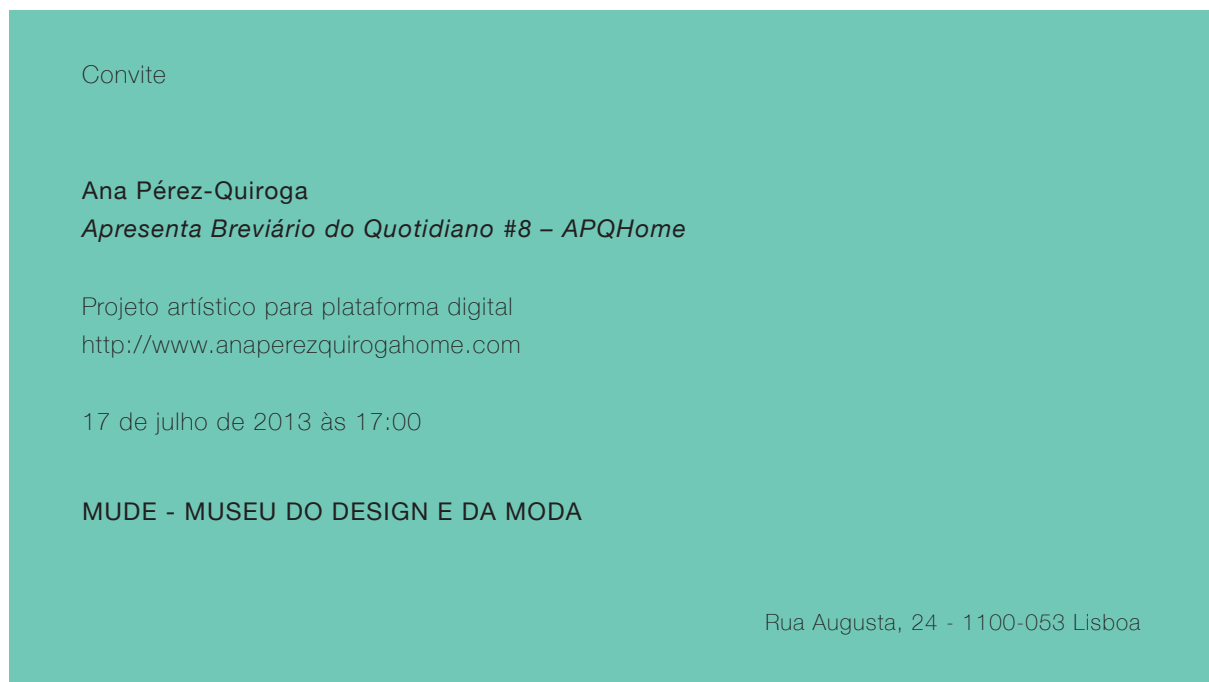
Talheres swissair
Preço: €32.00



Capturas de ecrã do website *Breviário do Quotidiano #8* - <http://www.anaperezquirogahome.com>

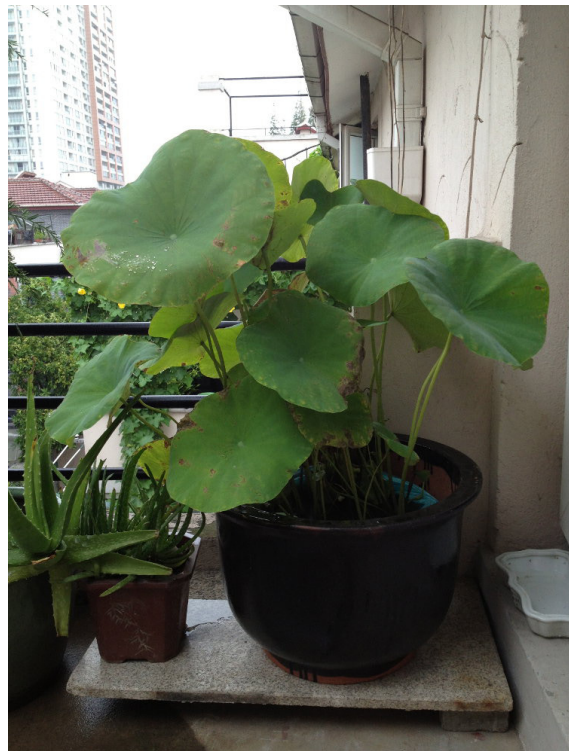
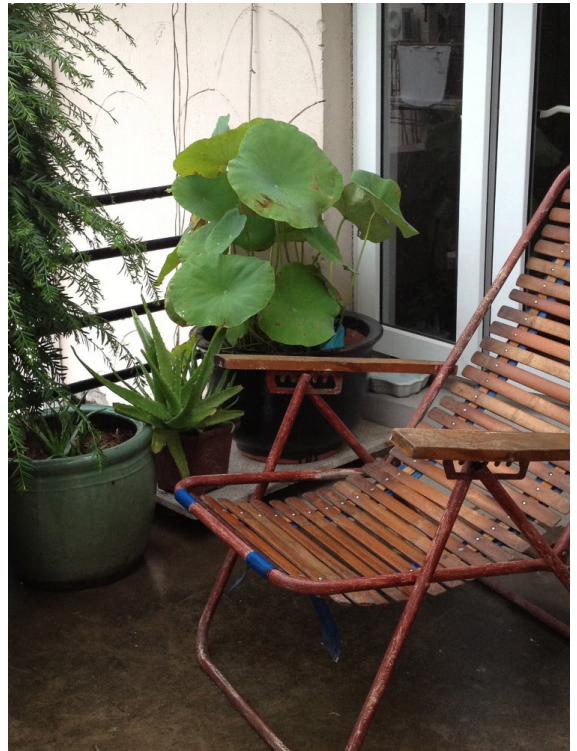
Paralelamente apresento os trabalhos que desenvolvi decorrentes do núcleo principal de *Breviário do Quotidiano #8*.

O projeto *Breviário do Quotidiano #8* foi pela primeira vez divulgado em Lisboa, no MUDE, a 17 de julho de 2013, com apresentação ao público e aos meios de comunicação do *website* e das suas funcionalidades.



Convite - Apresentação do *website Breviário do Quotidiano #8 - APQHome*, MUDE, Lisboa

Em 2013, recebi uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian, para a realização plástica em Xangai do projeto *Breviário do Quotidiano #8 - Shanghai Borrowed scenery / 借景, Yu Yuan Rd. no. 1032 #53*. Este projeto partilhava os mesmos protocolos que estão na base do *Breviário do Quotidiano #8*, e a sua materialização permitiu-me, pela primeira vez poder testar como a criação de um ambiente doméstico, aplicado a uma cultura não tipicamente ocidental, é lida por quem a visita.



Breviário do Quotidiano #8 – Shanghai Borrowed scenery / 借景, Yu Yuan Rd. no. 1032 #53, Xangai



Breviário do Quotidiano #8 – Shanghai Borrowed scenery / 借景, Yu Yuan Rd. no. 1032 #53, Xangai

Assim, durante o dia 9 de setembro, depois de uma estadia de três meses em Xangai, convidei os vivenciadores a habitarem os dois ambientes que criei, o quarto e o jardim adjacente.

Este projeto que incluiu um quarto e um jardim, organizados em dois níveis diferentes, o que me permitiu jogar com o conceito de bagoa³¹¹. Para o quarto desenhei e mandei fazer duas camas, dentro de uma ideia estilística da dinastia Tang, em madeira de limoeiro e assento em sisal entrançado. Comprei ainda diversos objetos, dos quais saliento os seguintes: uma mesa em bambu, um banco em bambu e outro em madeira de cedro, loiça de porcelana, bandeja em laca e molduras ao estilo chinês, com fotografias a preto e branco de Calcaso, um artista chinês meu amigo. Flores de lótus numa jarra de vidro, completavam o *decorado*, que refletia um gosto que conjugava o ocidente com o oriente tão sintomático da cidade cosmopolita que é e sempre foi Xangai.

A par deste interior, desenhei um jardim que parte da concepção de jiejing, i.e., “pedir emprestado o cenário ao exterior”. Esta ideia da construção de um jardim chinês, divulgada pelos *Literati*³¹² e compilada por Ji Cheng, no século XVII (1631), no seu livro *Yuan Ye*³¹³, propõe a introdução de diversos elementos exteriores, tais como, a montanha, o rio ou a floresta, num jardim murado, para o qual se abrem pequenas aberturas que privilegiam a visão desses elementos. O macrouniverso é incluído, assim, no microuniverso que é o jardim. A presença, ainda, de três elementos obrigatórios na construção de um jardim: as pedras, o bambú e a ameixeiras em flor, simbolizando a eternidade e tão importante na estética chinesa, estão presentes no meu jardim.

Para além destes três elementos, comprei ainda mais dezoito outras plantas, das quais menciono apenas as que são também obrigatórias num jardim chinês: flor de lótus, cica, estre-lícia régia, jasmim e festuca.

O que eu pedi emprestado, do cenário exterior, foram os jardins dos meus vizinhos nos prédios que circundavam o meu, para os quais construí aberturas com plantas, de forma a privilegiar vistas específicas.

311 Goa = elevado, di= baixo in ELISSEFF, Danielle. *Esthétiques du quotidien en Chine*. Paris: IFM/Regard, 2016. P.40.

312 Intelectuais, poetas, calígrafos e pintores chineses, desde o século X, na Dinastia Song. ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA – *Literati*. 9 julho 2012. <<https://www.britannica.com/topic/literati>> [acesso 12 dezembro 2016].

313 JI CHENG. *The Craft of Gardens: The Classic Chinese Text on Garden Design*. New York: Better Link Press, 2012.

Em 2015, tive a oportunidade de estar três meses em Paris com uma bolsa do governo francês na Cité internationale des arts, onde tinha um atelier/logement, para investigar e construir um ambiente que refletisse as raízes dos ambientes decorativos herdados da tradição francesa, para a concretização do projeto *Bréviaire du quotidien #8 – Le regime cumulatif des objets et ses déterminants - Paris*.

O meu atelier/logement incorpora a mesma dimensão que encontramos em:

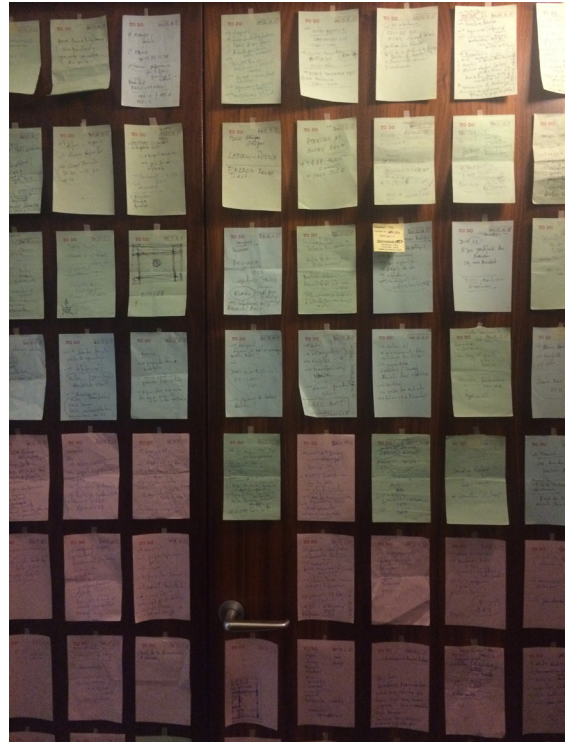
“O quarto representava um acesso à cidade, um primeiro passo na inclusão, o mínimo democrático, ao mesmo tempo que uma capacidade de retiro protetora e fundadora da autonomia. “uma porta tem de estar aberta ou fechada”³¹⁴, diz a marquesa, ao falar do seu salão, que desejaria defender do mundo e das correntes de ar.”³¹⁵



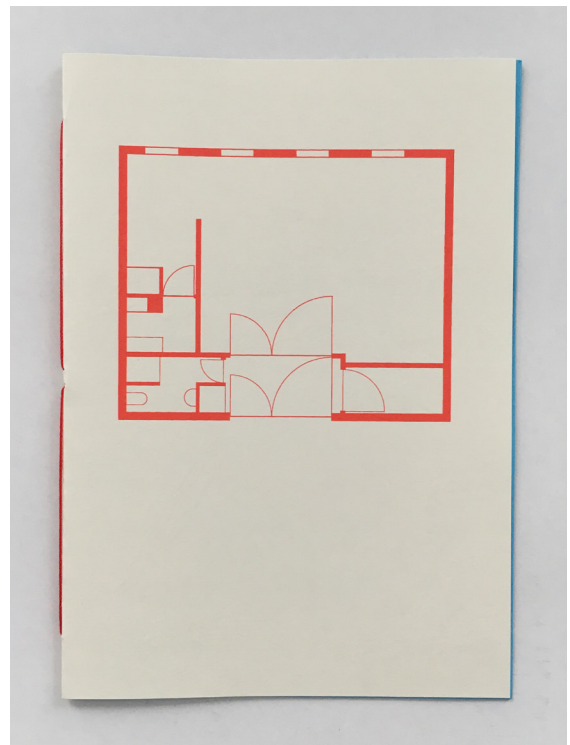
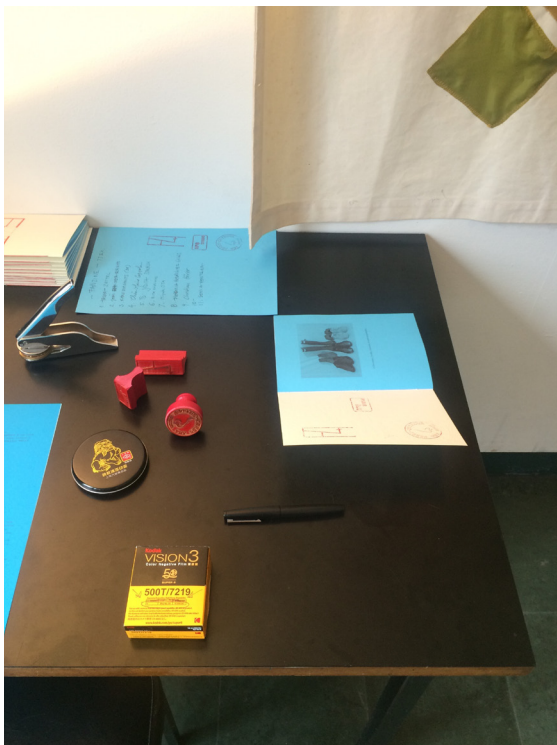
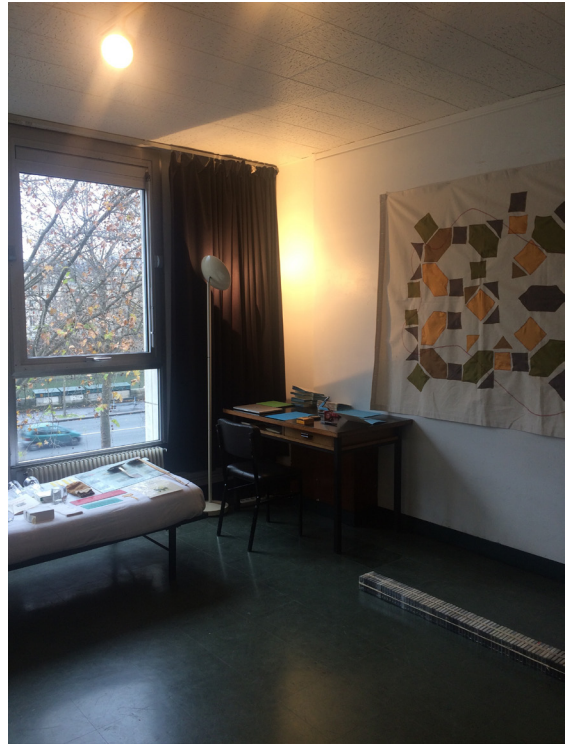
Decorado Bréviaire do Quotidiano #8 – Paris
Cité internationale des arts, Paris

314 “Il faut qu’un port soit ouverte ou fermée”, comédia-provérbio de 1845 de Alfred Musset cit. por PERROT, Michelle. *História dos Quartos*. Lisboa: Teodolito, 2012. P.368-369. Lembro que Duchamp se referia a este provérbio quando falou da sua *Door: 11 rue Larrey*, de 1927 que cito na página 3.

315 PERROT, Michelle. 2012. P.368-369.



Decorado Breviário do Quotidiano #8 – Paris, Cité internationale des arts, Paris



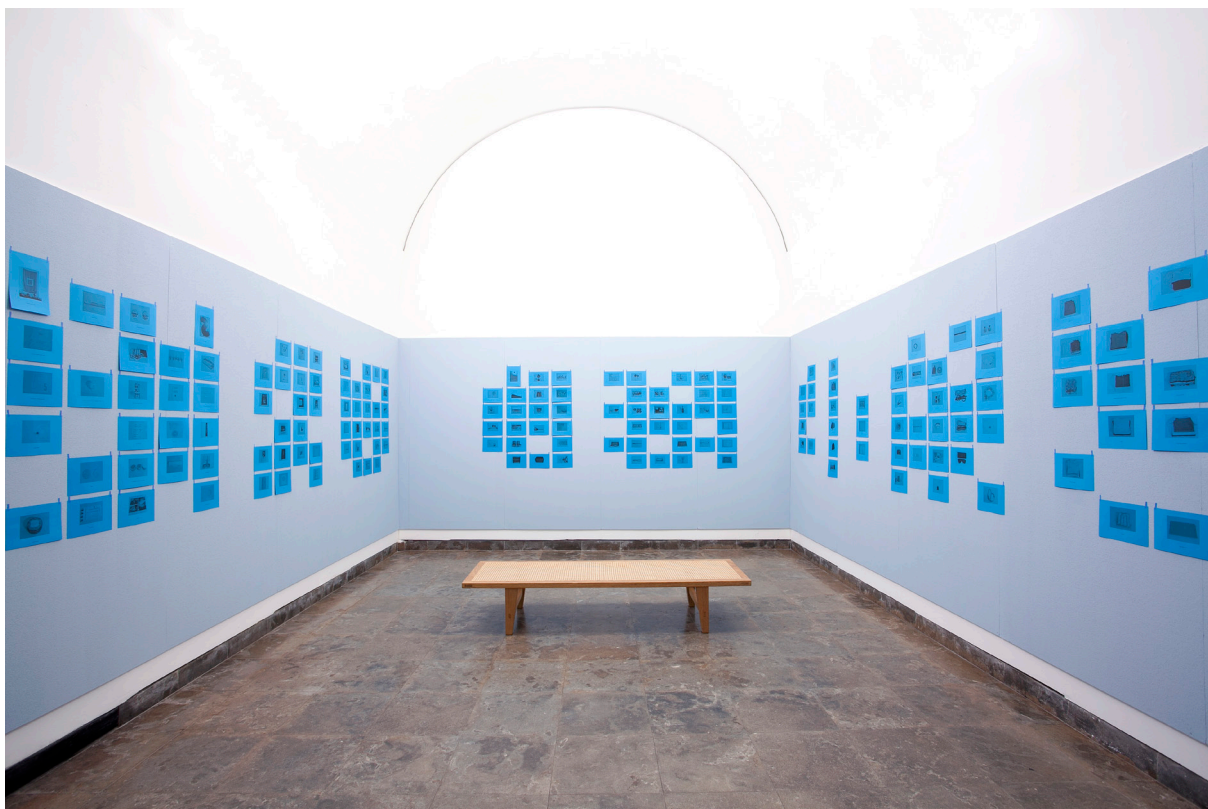
Decorado Breviário do Quotidiano #8 – Paris, Cité internationale des arts, Paris

Desta forma e longo dos três meses, a minha porta abriu-se para deixar entrar os diversos vivenciadores a partilharem refeições onde o tema versava a domesticidade e a performatização dos objetos banais no quotidiano. No dia 15 dezembro mostrei aos vivenciadores o resultado desta minha pesquisa, através de 358 fotografias em fotocópias branco/preto sobre papel azul em formato A5, que documentavam os objetos existentes no espaço e que replicam a sua existência.

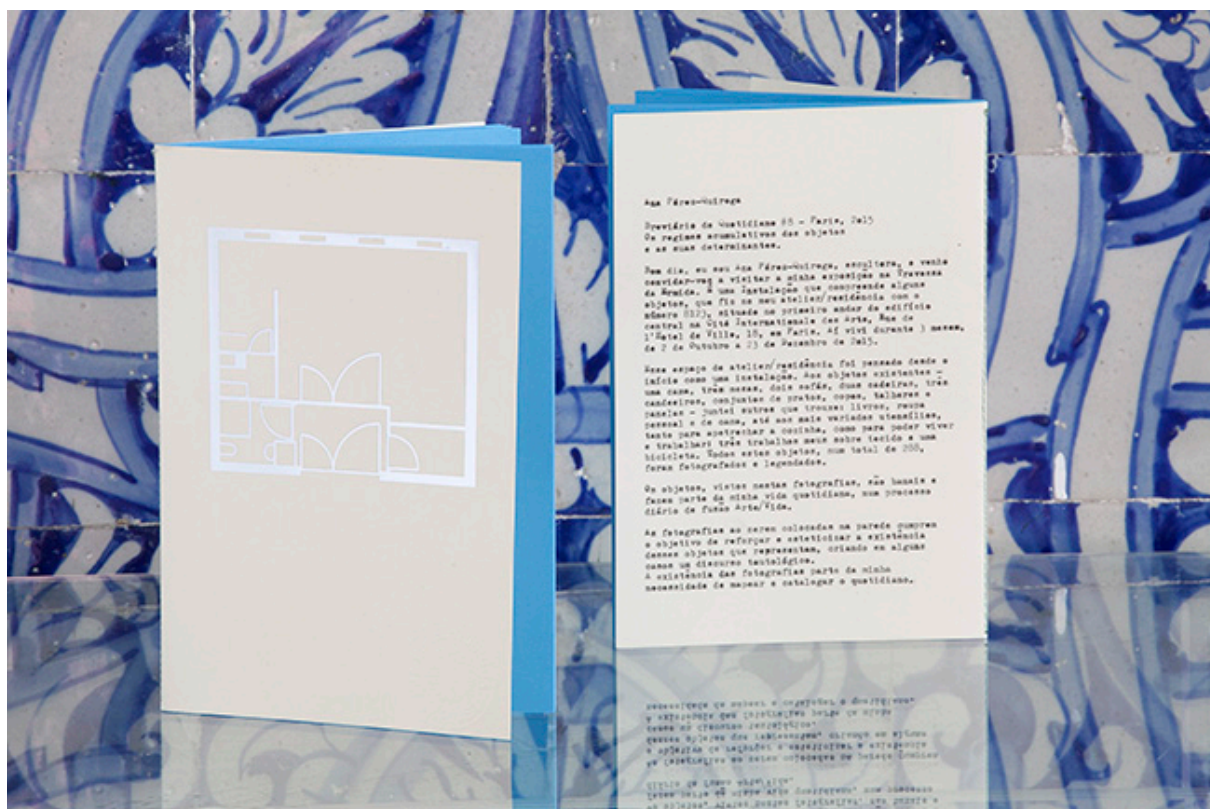
Este conjunto de 358 fotografias, constituídas pela imagem de cada objeto e sua legenda, um filme em Super 8, em negativo passado para digital, que mostrava o espaço, uma cama de dia, com assento em palhinha, e uma mesa em madeira de cerejeira brasileira e um candeeiro completavam o decorado *Breviário do Quotidiano #8 – Paris* que apresentei entre 2 de abril e 12 de junho de 2016, na Travessa da Ermida, em Belém.



Breviário do Quotidiano #8 – Paris, na Travessa da Ermida, Belém, Lisboa. © Fernando Piçarra

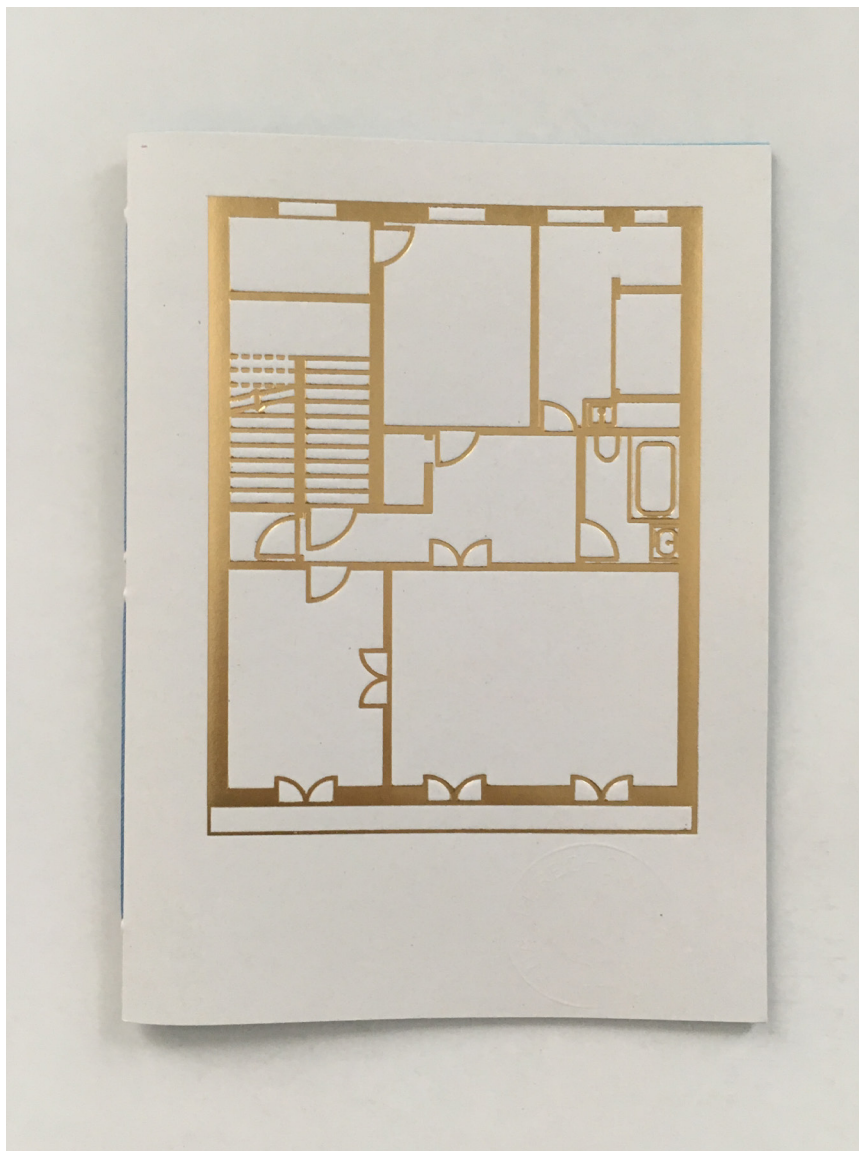


Breviário do Quotidiano #8 – Paris, na Travessa da Ermida, Belém, Lisboa. © Fernando Piçarra



Breviário do Quotidiano #8 – Paris, na Travessa da Ermida, Belém, Lisboa. © Fernando Piçarra

Paralelamente, mostrei *Breviário do Quotidiano #8 – Lisboa*, no Arquivo Municipal de Lisboa – Fotográfico de 22 março e 28 de maio, um conjunto de 1288 fotografias a cores em papel de algodão, tiradas diretamente do website do projeto *Breviário do Quotidiano #8* e um filme digital que mostrava exaustivamente a forma como este website se pode ver. Uma outra cama de dia, com assento em palhinha, e uma mesa, ambas em madeira de cerejeira brasileira, e um candeeiro completavam este outro *decorado*.



Breviário do Quotidiano #8 – Lisboa.
Livro de Artista, Edição Arquivo Municipal de Lisboa – Fotográfico, Lisboa



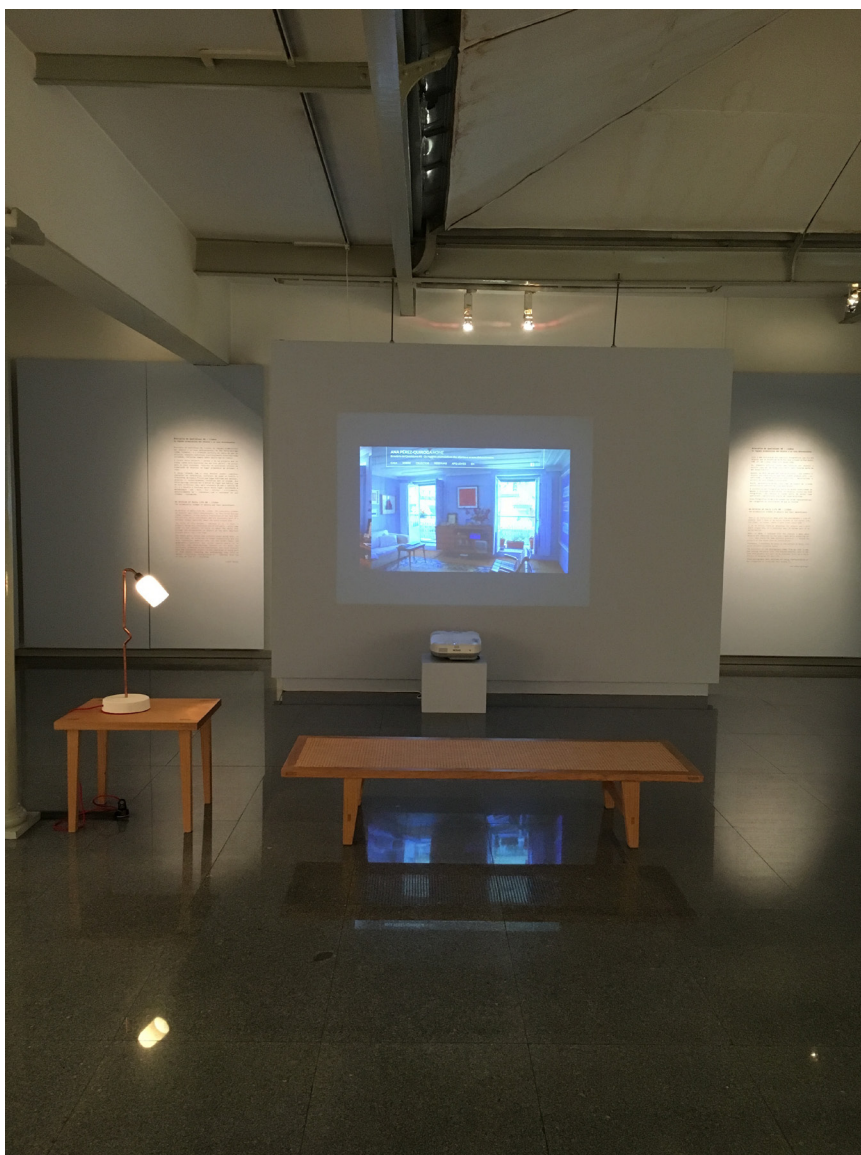
Breviário do Quotidiano #8 – Lisboa, Arquivo Municipal de Lisboa – Fotográfico, Lisboa



Breviário do Quotidiano #8 – Lisboa, Arquivo Municipal de Lisboa – Fotográfico, Lisboa



Breviário do Quotidiano #8 – Lisboa, Arquivo Municipal de Lisboa – Fotográfico, Lisboa



Breviário do Quotidiano #8 – Lisboa, Arquivo Municipal de Lisboa – Fotográfico, Lisboa

Tive ainda a oportunidade de poder mostrar, no mesmo ano (2016), no Museu Nacional de Arte Antiga, numa das vitrines da Sala das Porcelanas, *Breviário do Quotidiano #8 – MNAA*, que se constituía no meu conjunto de chávenas e taças, objetos banais que utilizo todos os dias.



Breviário do Quotidiano #8 – MNAA, Vitrine na Sala das Porcelanas do Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa

Tenho apresentado este projeto em diversas conferências: em junho de 2013, no âmbito da Trienal no Alentejo em Évora, onde participei numa mesa-redonda; em abril 2015, numa conferência na Faculdade de Belas Artes Universidade do Porto, a convite da Doutora Cristina Mateus; em janeiro de 2016, no festival *Estar em casa* numa conferência-instalação no Teatro-Estúdio Mário Viegas; em abril, numa mesa-redonda dentro do programa *URBANO.CRIAÇÃO.INTERFACE* na ESAD das Caldas da Rainha, a convite do Doutor Mário Caeiro; e em maio, na biblioteca do Colégio dos Leões – Universidade de Évora, a convite da Doutora Teresa Subtraído.



APQhome - MAAT © Bruno Lopes

Inaugurei, no passado dia 16 de Maio, no MAAT – Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia - um novo *decorado* do *Breviário do Quotidiano #8* - designado de APQhome - MAAT. Trata-se do meu último *Decorado*, que decorrerá até 9 de outubro, compreendendo um ambiente doméstico em 14 tons de azul, composto pela casa, seus objetos e um jardim, dentro do espaço expositivo da Sala do Cinzeiro 8. Nesta instalação, existe a necessidade total e determinante do diálogo com os outros.

A legitimação de APQhome – MAAT, enquanto projeto artístico, é feita por mim em parceria com o museu, pelos vivenciadores e pelos visitantes. Assim, decreto esta instalação, onde a arte e a vida coexistem e se performatizam, como condição para vivenciar a obra de arte total.

Dos objetos existentes em *APQhome – MAAT*, uns foram por mim desenhados e construídos sob a minha orientação e outros foram por mim personalizados. Estes objetos constituem uma coleção que se encontra catalogada por categorias, e têm como denominador comum o fazerem parte desta instalação. A coleção de objetos e a sua catalogação encontra-se disponível em português e inglês no website apqhome.anaperezquirogahome.com, que é parte integrante deste projeto, retratando-me enquanto elemento de uma sociedade contemporânea intimamente ligada à realidade digital.



APQhome – MAAT © Bruno Lopes

No website podem ser vistos todos os objetos organizados em 14 categorias e listadas por esta ordem: Arte, Livros, Bric-à-Brac, Confecionar/Servir, Têxteis, Mobiliário, Iluminação, Eletrodomésticos, Estacionário, Higiene, Limpeza, Jardim, Pedras, e Transporte, cada objeto contém uma legenda que o identifica e que inclui o preço para a sua aquisição. Todos estes objetos podem ser adquiridos, numa estreita ligação com as estratégias de negociação. *APQhome – MAAT* obra de arte total, numa fusão entre arte e vida é ativada através de quatro movimentos. O primeiro movimento de ativação é o estabelecimento do protocolo de reserva da instalação, semelhante ao processo de aluguer de espaços habitacionais. Estipulei duas noites como tempo adequado para a vivência, a fruição e a compreensão da instalação por parte do vivenciador, que tem à sua disposição um manual de «Instruções de Uso», um guião com sugestões de performatização. O segundo movimento de ativação é o almoço-performance,

onde a imersão do vivenciador segue necessariamente um protocolo distinto, no qual a minha presença é o elemento que desencadeia o processo de negociação que aqui se estabelece, a par de uma conversa acerca de arte. O terceiro momento da ativação é a fruição por parte dos visitantes que poderão utilizar alguns dos objetos existentes no espaço. E, finalmente, o quarto movimento de ativação acontece no dia da Rentrée Party @ APQhome.

Apesar de a materialização ser uma parte essencial em todas as apresentações do *Breviário do Quotidiano #8*, existe sempre um lado imaterial e de incompletude que revejo em Bachelard: “Talvez seja bom guardarmos alguns sonhos para uma casa que habitaremos mais tarde, sempre mais tarde, tão tarde que não teremos tempo para construí-la.”³¹⁶

316 BACHELARD, Gaston. *A poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes. 2000. P. 74.

Ao fim e ao cabo³¹⁷

Enquanto escrevia esta tese, deparei-me com questões de diversa ordem, reflexões que me surgiram e que quero exprimir, decorrentes deste processo. Quero por isso dar conta da viagem que fiz, falar sobre estas questões, já que, ao fim e ao cabo não são finais, mas sim o dobrar de um cabo.

Neste contexto, pensar o objeto e o entendimento do objeto na arte é fundamental para se ser consciente da nossa relação com os objetos na Era Pós-Moderna, assim como para entender dinâmicas e fixações objetuais das sociedades contemporâneas, não apenas da Ocidental mas também do conjunto dos “países desenvolvidos”.

As dinâmicas do feminismo na quebra de uma hierarquia político-social assente no género³¹⁸, numa sociedade patriarcal, é um dos pilares desta época, reivindicando direitos que estão vedados às mulheres e que “Devemos reclamar para nós mesmas todos os potenciais humanos, incluindo aqueles indubitavelmente estabelecidos como masculinos.”³¹⁹ Neste aspeto, a presença histórica do feminismo no processo de equilíbrio de poderes assentes no género é um elemento fundamental no meu pensamento enquanto artista. Tal como Griselda Pollock refere:

“todas as disciplinas estão impregnadas com as premissas ideológicas de um sistema de sexo/género”. “[...] o feminismo constitui-se numa forma de resistência às estabilidades e estagnação académicas, “um conjunto de posições, não uma essência; uma prática crítica, não uma doutrina; uma resposta e uma intervenção dinâmicas e autocríticas, não uma plataforma única”.³²⁰

317 “Vasco Botelho de Amaral, no *Dicionário de Dificuldades da Língua Portuguesa* (Porto, Educação Nacional, 1938), considerava «ao fim e ao cabo» Espanholismo. Diga-se – por fim, ao cabo, finalmente. Dicionários recentes (o *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea* (2001) da Academia das Ciências de Lisboa e o *Grande Dicionário da Língua Portuguesa* (2003) da Porto Editora) registam a expressão na aceção geral de «em conclusão».” ROCHA, Carlos – “A origem da expressão «ao fim e ao cabo»” *Ciberdúvidas da Língua Portuguesa*. 30 junho 2006. <<https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/a-origem-da-expressao-ao-fim-e-ao-cabo/18210>> [acesso em 18 novembro 2016].

318 Sobre as diferenças de género partilho da ideia de Cordelia Fine quando diz: “Pick a gender difference, any difference. Now watch very closely as – poof! – it’s gone.” FINE, Cordelia. *Delusions Of Gender, How our minds, society, and neurosexism create difference*. New York: Norton & Company, Inc. 2010. P. 27.

319 “We must reclaim for ourselves all human potentials, including those unduly established as masculine” “Variations sur des thèmes communs” in COURTIVRON, Isabelle de; MARKS, Elaine (ed.). *New French Feminisms, An Anthology* New York: Schocken Books, 1980. P. 222.

320 Griselda Pollock cit. por MACEDO, Ana Gabriela, *Género, identidade e desejo. Antologia crítica do feminismo contemporâneo*. Lisboa: Edições Cotovia, 2002. P.221.

E como afirmam também as Guerrilla Girls:

“Being reassured that whatever kind of art you make it will be labeled feminine” Guerrilla Girls, 1985-1989³²¹

O movimento feminista francês do Pós-Guerra, com a figura marcante de Simone Beauvoir e a sua célebre frase sobre o mito da mulher: “Não se nasce mulher, torna-se mulher”³²² e que Monique Wittig leva mais longe, para explicar a construção da manipulação do corpo e da mente das mulheres de modo a adequar a ideia de mulher engajada a uma determinada ideia de natureza, quando afirma:

“Uma sociedade lésbica revela pragmaticamente que a divisão estabelecida pelos homens da qual as mulheres têm sido objeto é uma divisão política e mostra que fomos ideologicamente reconstruídas como um “grupo natural”.”³²³

Estes dois contributos revelaram-se fundamentais para a mudança de mentalidades, na procura da eliminação de estereótipos e dos condicionalismos discriminatórios relativos à homossexualidade, ainda que as estruturas das instituições se tenham mantido inalteráveis na sua essência.

O feminismo do Pós-Guerra e seu desenvolvimento ao longo deste período pós-moderno é devedor dos movimentos feministas e grupos dos direitos das mulheres (a partir do século XVIII), desde o grupo Blue Stockings Society e da Duquesa de Portland, passando por movimentos e figuras do começo do século XX, anteriores à Segunda Guerra-Mundial, como a incontornável Gertrude Stein. As ideias e processos de afirmação feministas são legitimados no seio dos seus próprios círculos ou subculturas, na maior parte das vezes à margem da sociedade e cultura vigente, que não as reconhece nem legitima. O mesmo ocorre com as transformações técnicas e epistemológicas no campo artístico: o desfasamento entre os seus atores, o pensamento e concretização e as instituições e figuras determinantes, que, não raro, instrumentalizam o que não entendem.

Eu, artista, do género feminino, revisito em *Breviário do Quotidiano #8*, em simultâneo, o papel da mulher no espaço doméstico e da artista em sociedade, pelas quais luto. As grandes

321 Contra o mimetismo de segunda ordem onde os homens produzem trabalho e as mulheres produzem trabalho feminino. <http://www.guerrillagirls.com>.

322 “One is not born, but rather becomes a woman” BEAUVOIR, Simone. *The Second Sex*. New York: Vintage Books, 2011. P. 330

323 “A lesbian society pragmatically reveals that the division from men of which women have been the object is a political one and shows that we have ideologically rebuilt into a “natural group” WITTIG, Monique. *The straight mind and other essays*. Boston: Beacon Press, 1992. P. 9.

batalhas feministas dos séculos XIX e XX conferiram-me o direito de propriedade pelo que esta casa é a minha casa, eu sou arrendatária por direito próprio. A legislação atual, acompanhando a mentalidade cultural que se afirmou ao longo da segunda metade do século XX, permite que eu seja reconhecida como económica e socialmente responsável. Se a Duquesa de Portland ou Virginia Woolf, para só mencionar algumas, tinham poder de se afirmarem na sociedade, tal poder era devedor da sua condição social, devidamente caucionada pelo casamento. O retrato da mulher no início do século XX exposto na obra literária *Um quarto só para si*, de Virginia Woolf, em 1929, descreve algumas das determinantes a que uma mulher estava sujeita: “Que tinham estado nossas mães a fazer nessa época para não nos deixarem fortuna?”³²⁴ demonstrando a ausência de direito de propriedade no feminino e a passagem da herança para as filhas por parte de mães “que acharam difícil juntarem trinta mil libras”, em que “cada cêntimo que ganhe, podem ter dito, ser-me-á tirado e aplicado de acordo com a sabedoria do meu marido”³²⁵.

Assim, *Breviário do Quotidiano #8*, nas suas múltiplas formas de o vivenciar, quer performatizando a estadia, quer no jantar-performance, tem como fim uma afirmação feminista, na medida em que eu, enquanto artista e arrendatária deste apartamento, desenvolvo um trabalho meu, onde me afirmo economicamente, procurando gerir a sustentabilidade do meu projeto.

A sustentabilidade afetiva, social, política e económica revela-se como um elemento central, em duas dimensões dialogantes; em mim, enquanto artista e em mim enquanto feminista, elemento igualmente presente noutras obras do meu corpus artístico. Feminismo e sustentabilidade são pois fatores fundamentais na obra *Breviário do Quotidiano #8*, que refletem o contexto histórico do momento em que vivemos.

A determinação do regime de acumulação dos objetos num contexto de quotidiano, onde os objetos correntes dialogam com objetos artísticos num mesmo plano, sem hierarquias, faz com que todos desempenhem um papel de igual importância. Se o objeto em si, na sua materialidade, pode ter diferentes valores económicos e culturais, o objeto na sua dimensão abstrata tem o mesmo valor. Se uma obra de arte na sua materialidade tem mais valor do que uma colher, na sua abstração têm o mesmo valor, ou comungam de uma relevância idêntica. A colher, na sua evidência de uso quotidiano, desaparece da nossa perceção consciente, no mundo que nos rodeia, ao passo que a obra de arte é salientada nesse mesmo mundo que nos rodeia. Isso não significa que não tenham ambas importância, embora em diferentes modalidades no nosso quotidiano.

A dimensão dos objetos quotidianos, mais concretamente dos objetos banais, é revelada quando introduzida numa dimensão artística. Cito Perec para ilustrar como, numa dimensão literária, estes mostram a sua verdadeira força e relevância na nossa vida:

324 WOOLF, Virginia. *Um Quarto Só para Si*. Lisboa: Relógio d'Água, 2005. P. 39.

325 Idem, *ibidem*. P. 42.

“Uma cozinha. No chão um linóleo, mosaico de romboides, jade, azul e vermelhão. Nas paredes uma pintura brilhante de outrora. Na do fundo, junto ao lava-loiças, em cima de um corredor de arame plastificado, colocados um sobre o outro entre a parede e as tubagens, quatro calendários do carteiro com fotos em quadricromia.”³²⁶

Os espaços dos Museus, dos Centros de Arte e das Galerias desaparecem, a obra de arte tem o seu espaço próprio, na materialidade do apartamento no qual se constituiu. As paredes e a localização topográfica, latitude, longitude e altura, a relação com a rua e os demais apartamento e edifícios, a relação com a luz natural que entra pelas janelas determinam o seu espaço, sendo elementos constantes e inalienáveis da instalação *Breviário do Quotidiano #8*, com igual valor estético e performático aos demais elementos que compõem a obra.

Por outro lado, o catálogo, o arquivo e a coleção estão muito presentes em *Breviário do Quotidiano #8*, enquanto processos estabelecidos de modo burocrático, com protocolos definidos e suporte financeiro. É o caso exemplar do Museu da Inocência³²⁷, em Istambul pensado por Orhan Pamuk, em simultâneo com a obra literária homónima³²⁸. Naquele museu, Pamuk consegue seduzir o visitante, mergulhando numa narrativa do quotidiano concebida a partir da exposição de séries de objetos que evocam o efêmero. Compartilho com Pamuk da sua visão sobre os objetos:

“[...] sem objetos, o mundo como (a) própria existência não têm qualquer sentido”³²⁹. [...] “O poder dos objetos depende das recordações que eles contêm mas também dos caprichos da nossa memória e da nossa imaginação”³³⁰.

A construção e valorização cultural dos objetos como arte, com valor cultural relevante para a História da Arte, é um processo com várias valências. Os processos de legitimação encontram-se nas mãos de terceiros, mesmo quando os artistas são reconhecidos pelas diversas instituições, pela sociedade em que se inserem e pelos demais artistas.

O entendimento do papel de Duchamp e o desenvolvimento de novos modelos artís-

326 “Una cocina. En el suelo un linóleo, mosaico de romboides, jade, azul y vermellón. En las paredes una pintura antaño brillante. En la del fondo, junto al fregadero, más arriba de un escurrer platos de alambre plastificado, puestos uno debajo de otro entre la pared y las tuberías, cuatro calendarios del cartero con fotos en cuatricromías”. PEREC, George. *La vida instrucciones de uso*, Barcelona: Editorial Anagrama, 1992. P. 339.

327 Com o respetivo catálogo PAMUK, Orhan. *L’Innocence des Objets*. Paris: Éditions Gallimard, 2012.

328 “I conceived the novel and the museum together.” Orhan Pamuk cit. por: KENNEDY, J. Michael – “Turkish Writer Opens Museum Based on Novel” in *New York Times*. 29 abril 2012. <<http://www.nytimes.com/2012/04/30/books/orhan-pamuk-opens-museum-based-on-his-novel-in-istanbul.html>> [acesso 13 dezembro 2016].

329 “[...] sans objets, le monde comme sa propre existence n’avaient aucun sens.” Celal Salik cit. por PAMUK, Orhan. 2012. P. 256.

330 “Le pouvoir des objets dépend des souvenirs qu’ils renferment mais aussi des caprices de notre mémoire et de notre imagination.” PAMUK, Orhan. 2012. P. 206.

ticos e respetivas práticas, por parte de artistas como, por exemplo, Tiravanija, Zittel, Gonzalez-Foerster, no século XXI, entre os quais eu me incluo, é traduzido por novas formulações em torno dos objetos banais.

Há uma rutura que passa pela perceção da evolução do paradigma, da utilização do objeto no campo artístico e no modo como a instalação, que surgiu com os ambientes de Kaprow, intimamente ligada ao *happening*, se desenvolveu, se transformou e se tornou numa categoria. Perceber o modo como os objetos pré-produzidos utilizados na arte foram incorporados por ela e de que modo esses processos de incorporação se determinaram em técnicas artísticas convencionadas, é importante para entender a situação atual da História da Arte e que ruturas ou transformações é necessário promover. É necessário entender o que este paradigma pós-moderno é, se ainda tem capacidade de resposta ou se já caducou.

Breviário do Quotidiano #8 é parte desse processo de promoção de um entendimento e simultaneamente do questionamento da condição do atual paradigma, dos conceitos e técnicas artísticas, daqueles que determinam as diretrizes das instituições de legitimação – académica, comercial e museológica – e da sua capacidade de resposta às questões da arte pós-moderna no século XXI, na contemporaneidade. Reivindico assim, para mim, o estatuto de contemporâneo, nos termos de Agamben:

“Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. [...] A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias.”³³¹

Da mesma forma, a presente tese conjuga um vertente artística e uma teórica, que dialogam com a contemporaneidade e estabelece igualmente um diálogo com todos os projetos anteriores que integram o *Breviário do Quotidiano #8* e a sua materialização futura que se concretizará em maio de 2017 no MAAT, com a instalação *Breviário do Quotidiano #8 – MAAT*, onde lanço aos vivenciadores um outro desafio.

Enquanto artista, vejo-me como crítica da sociedade com um papel de intervenção direta, onde os meus trabalhos refletem, por isso, as minhas posições políticas. Não me interessa falar em termos universais, porque isso seria o mesmo que dizer que há apenas uma forma de compreender a sociedade. A mim, interessa-me agir, contribuindo para libertar seres humanos e ganhá-los para o movimento feminista, acabando com a sua marginalização. O feminismo é uma revolução coletiva, de todos para todos.

Enquanto feminista posicionando-me concretamente contra uma política heteronor-

331 AGAMBEN, Giorgio. 2009. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chepecó: Editora Argos. P. 57-73.

mativa, feita quase exclusivamente por homens e que os privilegia. Neste sentido, coloco-me do lado das afirmações de Rebecca Solnit, como quando diz:

“Os homens explicam-me coisas, a mim e a outras mulheres, quer entendam, quer não, do assunto em causa. Alguns homens. Qualquer mulher sabe a que me refiro. [...] Faz-nos duvidar de nós próprias e autoimpomo-nos limites, da mesma maneira que desenvolve a autoconfiança excessiva e injustificada dos homens”.³³²

Não sou artista para continuar a manter o *status quo*, sou anticonformista e a minha habilidade para olhar à minha volta e retratar o meu quotidiano, olha também para a violência exercida contra as mulheres, concretamente contra as lésbicas, para a sua vida no seu dia a dia.

O prazer e o desespero que sinto em fazer arte provêm de uma necessidade em visibilizar questões que estão ainda na sombra, pelo que tenho como fim chamar a atenção para os estereótipos que nos diminuem.

Os meus mecanismos de trabalho estão associados a um qualquer excesso emocional que me impulsiona para que eu possa trabalhar e se torna essencial para a criatividade. Os temas são sempre os mesmos, refletem as minhas preocupações enquanto ser político, com os condicionantes inerentes ao meu posicionamento: ser feminista, lésbica³³³, do sul da Europa (portuguesa e espanhola), ter meia-idade, não pintar o cabelo. Contrariei a norma em vigor relativa à transmissão dos apelidos por via masculina, desde muito nova que optei por utilizar os apelidos da minha mãe, como forma de preservar a sua linhagem e a homenagear, homenageando todas as mulheres que me precederam.

“Digo-vos. Nos tempos que estão para vir alguém irá lembrar-se de nós. Safo, 600 a.C. Ilha de Lesbos.”³³⁴

A arte é conhecimento e o conhecimento liberta-nos, porque nos permite lutar contra o *status quo*!

332 SOLNIT, Rebecca, *As coisas que os homens me explicam*. Lisboa: Quetzal. 2016. P.13-14.

333 “For Wittig to say that lesbians are not women is to say that lesbians do not comply with the social, sexual, economic, emotional and legal subordination to men that being “a woman” constitutes. [...] refusal to participate in the naming witch situates the female body into heterosexuality: vagina, from the Latin, means sheath (for penis). What does this word “vagina” have to do with those of us do not position our bodies as sheaths for the penis?” Monique Wittig cit. por NOCHLIN, Linda, *Women, Art, and power and Other Essays*. Colorado: Westview Press, 1989. P.13.

334 “I tell you. In time to come, someone will remember us. Sappho, c. 600 B.C. on the Island of Lesbos.” COTTINGHAM, Laura. *Lesbian are so chic...that we are not really lesbian at all*. London: Cassell. 1996. P. 1.

Índice de artistas citados na tese

- Aballí, Ignasi_pág. 175
Abramovic, Marina_pág. 171
Ai Weiwei_pág. 81, 174
Antin, Eleanor_pág. 168
Appel, Kevin_pág. 181
Arman_pág. 112, 113, 139
Ault, Julie_pág. 137, 174, 175
Balka, Mirosław_pág. 121, 122
Barsuglia, Alfredo_pág. 180, 181
Basbaum, Ricardo_pág. 176
Bentinck, Margaret Cavendish
(Duquesa de Portland)_pág. 150
Beuys, Joseph_pág. 105, 106, 135, 136
Bloom, Barbara _pág. 181
Bourgeois, Louise_pág. 103, 104, 105, 139
Brancusi, Constantin_pág. 123, 166
Broodthaers, Marcel_pág. 107
Burden, Chris_pág. 181
Buren, Daniel_pág. 116, 117
Castro, Lourdes_pág. 114, 115, 116
Chaimowicz, Marc Camille_pág. 171, 172
Chu Yun_pág. 180
Dalí, Salvador_pág. 160
Danh Vo_pág. 145
Darboven, Hanne _pág. 169
Dardot, Marilá_pág. 179, 180
Dion, Mark_pág. 176
Do-Ho Suh_pág. 126
Duchamp, Marcel_pág. 23, 28, 47, 67, 100, 101, 132,
133, 134, 135, 136, 138, 139, 143, 152, 158, 159, 160,
198, 216
El Lissitzky_pág. 144
Elmgreen & Dragset_pág. 123, 124, 125
Emin, Tracey_pág. 177
Gates, Theaster_pág. 179
Guerrilla Girls_pág. 214
Giacometti, Alberto_pág. 139
Gonzalez-Foerster, Dominique_pág. 130, 131, 137
Gormley, Antony_pág. 172, 173
Gray, Eileen_pág. 144
Hatoum, Mona_pág. 173
Hiller, Susan_pág. 169
Holler, Carsten_pág. 175, 176
Isermann, Jim_pág. 181
Judd, Donald_pág. 143, 144
Kabakov, Ilya e Emilia_pág. 138
Kaprow, Alan_pág. 14, 25, 109, 110, 136, 140, 158,
159, 217
Kruger, Barbara_pág. 162
Levine, Sherrie_pág. 158
Lidén, Klara_pág. 123, 180
Mason, T. Kelly_pág. 181
Matta-Clark, Gordon_pág. 140, 141, 164, 170, 171
Meireles, Cildo_pág. 118, 119
Messenger, Annette_pág. 178, 179
Morais, Fábio_pág. 179
Moreau, Gustave_pág. 131
Morris, Robert_pág. 139, 140
On Kawara_pág. 166, 167
Oiticica, Hélio_pág. 168
O'Keeffe, Georgia_pág. 103, 137
Ono, Yoko_pág. 3, 167
Opie, Julian_pág. 181
Oppenheim, Mèret_pág. 160

Orozco, Gabriel_pág. 125
Padilha, Eduardo_pág. 178
Pardo, Jorge_pág. 127, 128
Parker, Cornelia_pág. 174
Petropoulos, Renée_pág. 181
Polataiko, Taras_pág. 178
Rauschenberg, Robert_pág. 108, 139
Riklin, Frank and Patrik_pág. 179
Reed, David_pág. 181
Rennó, Rosangela_pág. 176
Ruppersberg, Allen_pág. 171
Samaras, Lucas_pág. 129, 143, 159
Sarmiento, Julião_pág. 172
Schwitters, Kurt_pág. 102, 110, 112
Sosnowska, Monika_pág. 131, 132
Spoerri, Daniel_pág. 112, 113, 114, 139, 142
Stockholder, Jessica_pág. 181
Taeuber-Arp, Sophie_pág. 145
Tehching Hsieh_pág. 119, 120, 121, 140
Tiravanija, Rirkritt_pág. 122, 123, 140, 141, 142, 145, 217
Warhol, Andy_pág. 54, 111, 112
Wengorovius, Marta_pág. 140, 141, 153
Whiteread, Rachel_pág. 177
Wodiczko, Krzysztof_pág. 170
Vieira, Ana_pág. 117, 118
Vieira, João_pág. 152
Zittel, Andrea_pág. 128, 129, 137, 145, 217

Referências bibliográficas

- AAVV. *A Perspetiva das Coisas: Natureza morta, na Europa, Vol. I*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.
- ACCIAIUOLI, Margarida. *KWY: Paris 1958-1968*. Lisboa: CCB – Assírio & Alvim, 2001.
- AGAMBEN, Giorgio. 2009. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chepecó: Editora Argos.
- AKHMÁTOVA, Anna. *Prosas Escolhidas e Poemas sem Herói*. Lisboa: Relógio de Água, 2001.
- ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (ed). *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge: MIT Press, 2000.
- ALBERS, Anni – “The Pliable Plane: textiles in Architecture” in *The Josef and Anni Albers Foundation*. 2013. <<http://www.albersfoundation.org/teaching/anni-albers/texts/#tab4>> [Acesso 9 Setembro 2015].
- ALFREDO BARSUGLIA – *Hotel Publik*, 2013. <<http://www.alfredobarsuglia.com/hotel-publik-2013/>> [Acesso 10 dezembro 2016].
- ARCHITEXT - *East Centric Art. House with Art Studio*. <<http://www.east-centricarch.eu/projects/poland/house-with-art-studio.html>> [Acesso 7 setembro 2016].
- ARENDT, Hanna. *A Condição Humana*. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.
- ARKARAPRASERTKUL, Non; WILLIAMS, Matthew. “The Death and Life of Xangai’s Alleyway Houses: Re-thinking Community and Historic Preservation” in *Revista de Cultura* nº 50. Macau: Instituto Cultural, 2015. <<https://shanghai.nyu.edu/sites/default/files/50.arkaraprasertkul.pdf>> [Acesso 7 setembro 2016].
- ARMAN. “Kurt Schwitters par Arman” in *Art Press* nº 196, Paris: Art Press, novembro 1994.
- ART BASEL - “Talk | Curating the Collectors” <https://www.youtube.com/watch?v=jDbls_aXOdQ&t=2s> [Acesso 16 setembro 2016].
- AULT, Julie; ROSEN, Andrea. *Time Frames*. Malmö: Signal, 2011.
- BABO, Sara Sobral. *Estudo, conservação e restauro de Caixa de Alumínio (Lagostins) e Caixa de Alumínio (Óculos) de Lourdes Castro* (dissertação de mestrado), Lisboa: Universidade Nova de Lisboa / Faculdade de Ciências e Tecnologia, Departamento de Conservação e Restauro. 2009. <https://run.unl.pt/bitstream/10362/3381/1/Babo_2009.pdf> [Acesso 12 abril 2016].
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BAJO, Delia; CAREY, Brainard; “In Conversation: Rirkrit Tiravanija” in *The Brooklyn Rail*. New York: The Brooklyn Rail, February 2004.

BALDICK, Chris. *The Oxford Dictionary of Literary Terms*. New York: Oxford University Press, 2011.

BALINHOUSEPROJECTS – ABOUT. <<https://balinhouseprojects.wordpress.com/>> [Acesso 10 janeiro 2017].

BARNES, Freire - “Elmgreen & Dragset interview: ‘Every show is about our own neuroses’” in *Timeout*. 30 setembro 2013. <<http://www.timeout.com/london/art/elmgreen-dragset-interview-every-show-is-about-our-own-neuroses>> [Acesso 16 setembro 2016]

BAUDRILLARD, Jean. *El Sistema de los Objetos*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1969.

— —, *Selected Writings*. Redwood City: Stanford University Press, 2002.

— —, “The System of collecting” in ELSNER, John and CARDINAL, Roger. *The Cultures of Collecting*. Cambridge: Harvard University Press, 1994.

BEAUVOIR, Simone. *The Second Sex*. New York: Vintage Books, 2011.

BELL, Kirsty. *The artist’s house – from workplace to artwork*. Berlim: Sternberg 2013.

BENJAMIN, Walter. *Illuminations*. New York: Schocken Books, 1969.

— —, *Paris, capital du XIXe siècle. Le livre des passages*. Paris: Le Cerf, 1989.

— —, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. London: Penguin Books, 2008.

BEUYS, Joseph. *Cada Homem um artista*. Porto: 7 Nós, 2011.

BISHOP, Claire. “Antagonism and Relational Aesthetics” in *October Magazine* n° 110. Cambridge: MIT Press, 2004.

BLECKNER, Ross – “Felix Gonzalez-Torres by Ross Bleckner” in *Bomb* 51 Spring 1995. <<http://bombmagazine.org/article/1847/>> [Acesso 18 outubro 2016].

BORGES, Sónia – “Ana Vieira: O espaço que se dissolve” in *Arte Capital*. 2011. <<http://www.artecapital.net/exposicao-298-ana-vieira-muros-de-abrigo>> [Acesso 23 maio 2016].

BLOOMBERG – “Do-Ho Suh on ‘Brilliant Ideas’”. 10 outubro 2016. <<https://www.youtube.com/watch?v=jbL4jsC0itw>> [Acesso 12 dezembro 2016].

BOUISSET, Maïten. “Daniel Spoerri ou l’éloge de la curiosité” in *Art Press* n° 197. Entrevista. Paris: Art Press, 1994.

BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l’art – g nese et structure du champ literaire*, Paris,  ditions du Seuil, 1992.

— —, “Questions sur l’art pour et avec les élèves d’une école d’art mise en question” in *Penser l’art à l’école*. Arles: Actes sud, 2001. Pp. 13-54. <https://www.google.pt/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKEwjftLWocbOAhWEvxQKHTCcC58QFggbMAA&url=http%3A%2F%2Fp.bazin.free.fr%2Fartpla%2FBourdieu_penserlart.rtf&usg=AFQjCNFeaVgrDvLt08LapeD6PW2GPMf3sA&sig2=HXG_j0E4ZLcOtKga98NZBA&bvm=bv.129759880,d.d24> [Acesso 16 agosto 2016]

BOURRIAUD, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Dijon: Le presses du réel, 2002.

BRAIDOTTI, Rosi. *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2014.

BRANDLHUBER, Margot Th.; BUHRS, Michael (ed). *In the Temple of the self – the artist’s residence as a total work of art*. Europe and America 1800-1948. Berlim: Hatje Catz, 2014.

BRITO, Ronaldo. *Desvio para o vermelho, Cildo Meireles*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1986.

BRONSON, A. A.; GALE, Peggy. *Museums by Artists*. Toronto: Art Metropole, 1983.

BROOKS, Katherine – “National Art museum Of Ukraine’s ‘Sleeping Beauty’ Exhibit Get An Unexpected Lesbian Fairy Tale Ending” in *The Huffington Post*. 11 setembro 2012. <http://www.huffingtonpost.com/2012/09/10/national-art-museum-of-uk_n_1870892.html> [Acesso 11 novembro 2016].

BURMESTER, Maria (ed. lit.). Lourdes Castro, Manuel Zimbro: *Luz da Sombra*. Porto: Fundação Serralves, Assírio & Alvim, 2010.

BURNS, Aileen. – “Klara Lidén” in *Magenta*. 2011. <<http://mag.magentafoundation.org/8/exhibition-reviews/klara-liden>> [Acesso 28 novembro 2016].

BUSCH, Akiko. *Geography of Home: Writings on where we live*. New York: Princeton Architectural Press, 1999.

BUSKIRK, Martha. *The Contingent Object of Contemporary Art*. Cambridge: The MIT Press, 2003.

CABANNE, Pierre; RESTANY, Pierre. *L’Avant-garde au XXe siècle*. Paris: Éditions Balland, 1969

CAMPOS, Haroldo de. *A Arte no horizonte do provável - Kurt Schwitters ou O júbilo do objeto*. São Paulo: Editora Perspetiva, 1969.

CANCHEV, Alex. *100 Artist’s Manifestos, From the Futurists to the Stuckists*. London: Penguin Books, 2011.

CARDOSO, Joana Amaral – “As imagens que nunca devíamos ter visto” in *Público*, 18 agosto 2010. <<https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/as-imagens-que-nunca-deviamos-ter-vis-to-263569>> [Acesso 08 junho 2016].

- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: Artes de fazer*. Petrópolis: Editora Vozes. 1998.
- CERTEAU, Michel; GIARD, Luce; MAYO, Pierre. *A Invenção do Cotidiano - Vol. 2 - Morar, Cozinhar*. Petrópolis: Vozes, 2011.
- CHAIMOWICZ, Marc Camille. *The World of Interiors*. Zurich: JRP Ringier, 2008.
- CHALUPECKÝ, Jindřich. *Les ready-made de Duchamp et la théorie du symbole*. Vol. 7, nº 13. Krakow: IRSA Publishing House, 1986.
- CHESHIRE, Dean. *Structure and Meaning in Ginsberg and Rauschenberg*. Montreal: McGill University, 1971.
- CHILVERS, Ian. *The Oxford Dictionary of Art (3ed.)*, Oxford: Oxford University Press, 2004.
- CLINTBERG, Mark. *The Artist's Restaurant: Taste and the Performative Still Life*. Montreal: Concordia University, 2013.
- CONDE, Idalina "Artistas, profissão e dom" in *Vértice: revista de cultura e arte*, nº60, Coimbra: Vértice, Maio-Junho de 1994.
- COTTINGHAM, Laura. *Lesbian are so chic... That we are not really lesbian at all*. London: Cassell. 1996.
- COURTIVRON, Isabelle de; MARKS, Elaine (ed.). *New French Feminisms, An Anthology*. New York: Schocken Books, 1980.
- COYLE, Karen; HILLMAN, Diane. "Resource Description and Access (RDA): Cataloging Rules for the 20th Century" in *D-Lib Magazine*. Volume 13, number 1/2. Virginia: Corporation for National Research Initiatives, 2007.
- CRAFT, Catherine. *Robert Rauschenberg: Acting in the Gap Between Art and Life*. New York: Phaidon Press Inc., 2013.
- CRIMP, Douglas. "The End of Painting" in *Art World Follies*, outubro, Vol. 16. Cambridge: The MIT Press, 1981.
- CRONE, Rainer; SCHAESBERG, Petrus Graf. *Louise Bourgeois: The Secret of the Cells*. Munich: Prestel Verlag, 1998.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- —, *Nietzsche e a Filosofia*. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 1976.
- —, *Pourparlers (1972-1990)*. Paris: Minuit, 1990.
- DERRIDA, Jacques. *Posições - semiologia e materialismo*. Lisboa: Plátano Editora, 1975.
- DESVALLÉS, André; MAIRESSE, François (Ed.). *Conceitos-chave de museologia*. São Paulo ICOM | Armand Colin, 2013.

DICTIONARIST – *Stimmung*. <<http://pt.dictionarist.com/Stimmung>> [Acesso 21 outubro 2016]

D'IPPOLITO, Bianca Maria. “La phenomenology et le Problème de L'imagination” in TYMIE-NIECKA, Anna-Teresa. *Phenomenology and Existentialism in the Twentieth Century: Book II Fruition – Cross-Pollination – Dissemination*. New York: Springer, 2009.

DRAPER, Linda. *Home Altar*. Sydney: The University of New South Wales, 2010.

DREYFUS, Hubert L. *Being-in-the-world: A Commentary on Heidegger's Being and Time, Division I*. New Baskerville: The MIT Press, 1991.

DUBY, Georges; DAVAL, Jean-Luc. *Sculpture from Antiquity to the Present Day*. Köln: Taschen, 2002.

DUCHAMP, Marcel. *Engenheiro do Tempo Perdido: entrevistas com Pierre Cabanne*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1990.

DUVE, Thierry de. *Kant after Duchamp*. Cambridge: The MIT Press, 1998.

— —, “Pictorial Nominalism: On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Ready-made”. *Theory and History of Literature*, Volume 51. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.

ELGER, Dietmar. *Furor Dada. Coleção Ernst Schwitters*. Lisboa: Instituto Português dos Museus - Museu do Chiado, 1999.

ELISSEEFF, Danielle. *Esthétiques du quotidien en Chine*. Paris: IFM/Regard, 2016.

EMSCHER KUNST 2016 – *Aus der Aufklärung*. <<http://www.emscherkunst.de/kunstwerk/aus-der-aufklaerung-ai-weiwei/>> [Acesso 10 dezembro 2016]

ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA – *Literati*. 9 julho 2012. <<https://www.britannica.com/topic/literati>> [Acesso 12 dezembro 2016].

FARMER, John Alan. “Through the Labyrinth: An Interview with Cildo Meireles” in *Art Journal*/Vol. 59, nº3. Abingdon: Taylor & Francis, 2000. <https://www.jstor.org/stable/778026?seq=1#page_scan_tab_contents> [Acesso 12 abril 2016].

FERREIRA, Nuno Alexandre. “Contra a Parede (uma citação)” in *Le mur, L'humour, L'amour* (desdobrável da exposição com o mesmo nome). Galeria Bá, Lisboa, 2010.

FESCI, Sevim – “Oral history interview with Arman, 1968 April 22” in *Archives of American Art*, Smithsonian Institution. <<http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-arman-13125>> [Acesso 23 maio 2016].

FIMIANI, Filippo. “Embodiments and Art Beliefs” in PELLIZZI, Francesco (ed. lit.). *Res: Anthropology and Aesthetics*, 57/58. Harvard: Peabody Museum of Archaeology and Ethnology and the Harvard Art Museum, 2010.

FINE, Cordelia. *Delusions Of Gender, How our minds, society, and neurosexism craete difference*. New York: Norton & Company, Inc. 2010.

FOSTER, HAL. *The Return of the Real:The Avant-Garde at the End of the Century*. London:The MIT Press. 1996.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão*. Petrópolis: Editora Vozes Lda., 1987.

GALERIE ZIMMERMANN KRATOCHWILL – Alfredo BARSUGLIA | HOTEL PUBLIK. <<http://www.zimmermann-kratochwill.com/alfredo-barsuglia-hotel-publik/>> [Acesso 10 de dezembro de 2016].

GANDY, Matthew. “Contradictory Modernities: Conceptions of Nature in the Art of Joseph Beuys and Gerhard Richter” in *Annals of the Association of American Geographers*, Volume 87, Issue 4. Abingdon: Taylor & Francis, 1997. Pp. 636–659.

GARCIA-PERALTA, Igor Ramirez – “In Residence: Jorge Pardo and Milena Muzquiz” in NOWNESS. 11 maio 2015. <<https://www.nowness.com/series/in-residence/jorge-pardo-milena-muzquiz>> [Acesso 7 setembro 2016]

GARFIELD, Leanna – “This stunning ‘hotel room’ in the Swiss Alps has no walls” in *Business Insider*. 1 setembro 2016. <<http://www.businessinsider.com/null-stern-hotel-room-swiss-alps-2016-8/#to-install-the-bed-on-the-mountains-a-construction-crew-flattened-the-land-2>> [Acesso 10 dezembro 2016].

GENET, Jean, *O estúdio de Alberto Giacometti*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999. P. 68.

GOFFMAN, Erving, *The Presentation of the Self in Everyday Life*. New York: Anchor Books, 1959.

GOLEMAN, Daniel. *Inteligência emocional: A teoria revolucionária que redefine o que é ser inteligente*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

GOMES, Júlio do Carmo. “Beuys Homem-Arena” in BEUYS, Joseph. *Cada Homem um artista*. Porto: 7 Nós, 2011.

GRAU, Oliver – “Immersion and Interaction. Form circular frescoes to interactive image spaces” in *Media Art Net*. <http://www.medienkunstnetz.de/themes/overview_of_media_art/immersion/scroll/> [Acesso 21 junho 2016].

GRAU, Oliver. “Into the Belly of the Image: Historical Aspects of Virtual Reality” in *Leonardo*, Volume 32, Nº. 5. Cambridge: The MIT Press, Outubro 1999. Pp. 365-371.

HANISCH, Carol - *The Personal Is Political*. 1969. <<http://www.carolhanisch.org/CHwritings/PersonalisPol.pdf>> [Acesso 29 dezembro 2016].

HAPER, Douglas – “Economy” in *Online Etymology Dictionary*. <<http://www.etymonline.com/index.php?term=economy>> [Acesso 27 outubro 2007].

HEIDEGGER, Martin. *The Question Concerning Technology, and Other Essays*. New York: Harper & Row, 1977.

HELD, John Jr – “Interview with Allan Kaprow” in *Dirk Johan Stromberg*, 1988. <<https://dirks-tromberg.org/courses/ntu/texts/interview-with-allan-kaprow/>> [Acesso 23 maio 2016].

HELDER, Nancy G. Ed. *Women Artist. Works from the National Musuem of Women in the Arts*. Nova Iorque: Rizzoli, 2000.

HENDRICKS, Geoffrey. *Critical Mass: Happenings, Fluxus, Performance, Intermedia, and Rutgers University 1958-1972*. New Jersey: Rutgers University Press, 2003.

HERWITZ, Daniel. *The Star as Icon: Celebrity in the Age of Mass Consumption*. New York: Columbia University Press, 2008.

HOLDER, Eva. *A Psicologia das Cores. Como as Cores Afetam a Emoção e a Razão*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001.

ISAAK, Jo Anna. *Feminism & Contemporary Art, The Revolutionary Power of Women's Laughter*. London: Routledge, 1997.

JANTAR MANTAR.ORG - *Samrat Yantra* <<http://www.jantarmentar.org/learn/observatories/instruments/samrat/index.html>> [Acesso 1 novembro 2016]

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

JI CHENG. *The Craft of Gardens: The Classic Chinese Text on Garden Design*. New York: Better Link Press, 2012.

JONES, D'Amelia; WARR, Tracey. *Le Corps de L'Artiste*. Paris: Phaidon, 2011.

JONES, Jonathan – “Antony Gormley's £2,500 Room without a view – review” in *The Guardian*. 10 junho 2014 <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/jun/10/antony-gormley-room-sculpture-beaumont-hotel>> [Acesso 28 novembro 2016].

— —, “Rachel Whiteread is Britain's greatest living artist” in *The Guardian*. 14 dezembro 2012. <<https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2012/dec/14/rachel-whiteread-greatest-british-artist>> [Acesso 8 novembro 2016].

JONGH, Karlyn De. “Art/Life: A conversation with Tehching Hsieh” in *C magazine*. Issue 105. Entrevista. Santa Monica: C Publishing, 2010.

JOSEPH, Branden W. *Random Order: Robert Rauschenberg and the Neo-Avant-Garde*. Cambridge: October Books, 2007.

JOYCE, James, *Ulysses*. Lisboa: Livros do Brasil, 1989.

JUDD, Donald - Spaces. "101 Spring Street, New York, NY". <<http://juddfoundation.org/spaces/101-spring-street/>> [Acesso 18 outubro 2016].

JUDOVITZ, Dalia. *Unpacking Duchamp: Art in Transit*. Berkeley: University of California Press, 1995.

KABAKOV, Ilya. *On the "Total" Installation*. Ostfildern: Hatje Cantz, 1995.

KAPROW, Allan – *Allan Kaprow in Reinventions*. <http://www.allankaprow.com/about_reinvention.html> [Acesso 29 agosto 2016].

— —, "Notes on the Creation of a Total Art" in KELLEY, Jeff (ed.). *Essays on the Blurring of Art and Life*. Oakland: University of California Press, 2003.

KENNEDY, J. Michael – "Turkish Writer Opens Museum Based on Novel" in *New York Times*. 29 abril 2012. <<http://www.nytimes.com/2012/04/30/books/orhan-pamuk-opens-museum-based-on-his-novel-in-istanbul.html>> [Acesso 13 dezembro 2016].

KENNEDY, Maev – "Carsten Höller exhibition lets visitors bed down for the night at the Hayward". In *The Guardian*. 1 junho 2015. <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/jun/01/carsten-holler-exhibit-visitors-bed-down-night-at-hayward-gallery>> [Acesso 10 dezembro 2016].

KENNEDY, Randy – "A Hotel With Spirit From 1971" in *The New York Times*. 9 maio 2014. <<http://www.nytimes.com/2014/05/10/arts/design/a-night-at-als-grand-hotel-at-the-frieze-art-fair.html>> [Acesso 11 dezembro 2016].

KIRWIN, Liza. *Lists To-dos Illustrated Inventories Collected Thoughts and Other Artists Enumerations From the Smithsonian's Archives of American Art*. New York: Princeton Architectural Press, 2010.

KOCH, Alan. *Trespassing House x Artists*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2002.

KRAUSS, Rosalind E. *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum*, Vol. 54. London: The MIT Press, 1990.

— —, *Passages in Modern Sculpture*. Cambridge: The MIT Press, 1993.

LACAN, Jacques. *Écrits*. W.W. London: Norton & Company, 2002.

LACERTE, Sylvie – "L'a-maison, installation video, 2011" in *Marie-Christiane Mathieu*. 2011. <<http://mariechristianemathieu.com/portfolio/archives-2008-2013-2/>> [Acesso 28 dezembro 2016].

LAPA, Pedro. *More Works about Buildings and Food*. Oeiras: Fundação de Oeiras, Hangar K7, 2001.

LASANE, Andrew – “The Marina Abramovic Institute Announces Special Events for Art Basel Miami Beach and Design Miami”/ in *COMPLEX*. 17 novembro 2014. <<http://www.complex.com/style/2014/11/marina-abramovic-institute-special-events-announced-for-art-basel-miami-beach-and-design-miami>> [Acesso 11 dezembro 2016].

LASHLEY, Conrad; LYNCH, Paul; MORRISON, Alison J. *Hospitality: A Social Lens*. Oxford: Elsevier, 2007.

LEARNING THEORIES – *Maslow's Hierarchy of Needs*. <<http://www.learning-theories.com/maslows-hierarchy-of-needs.html>> [Acesso 01 agosto 2016].

LEMONNIER, Pierre. *Mundane Objects: Materiality and Non-verbal Communication*. California: Left Coast Press, 2002.

LIBIOT, Eric – “Je n'utilise pas que des bandes” in *L'Express*. 2002. <http://www.lexpress.fr/culture/art-plastique/je-n-utilise-pas-que-des-bandes_498671.html> [Acesso 06 junho 2016].

LIPOVETSKY, Gilles; CHARLES, Sebastian. *Hypermodern times*. Queensland: Polity, 2005.

LOURENÇO, Frederico – “Com Cristo na estrada de Emaús” in *Facebook*. <https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=1777730579143523&id=100007197946343> [Acesso 5 novembro 2016]

LYOTARD, Jean-François. *A Condição Pós-Moderna*. São Paulo: José Olympio Editora, 2000.

MACEDO, Ana Gabriela. *Gênero, identidade e desejo. Antologia crítica do feminismo contemporâneo*. Lisboa: Edições Cotovia, 2002.

MANSOOR, Jaleh – “Kurt Schwitters' Merzbau: The Desiring House” in *Invisible Culture An Electronic Journal for Visual Culture*. Nº4. 2002. <https://www.rochester.edu/in_visible_culture/Issue4-IVC/Mansoor.html> [Acesso 11 abril 2016].

MARILÁ DARDOT – *Trabalhos. Longe daqui, aqui mesmo, de Marilá Dardot e Fabio Morais*. <<http://www.mariladardot.com/acercade.php?id=4>> [Acesso 11 dezembro 2016].

MARTINS, Moisés de Lemos. “Espaço público e vida privada” in *Revista Filosófica de Coimbra* Nº 27. Coimbra: Instituto de Estudos Filosóficos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2005. Pp. 157-172.

MARTINS, Otilia Pires. “Interview: Gilles Lipovetsky” in *RUA-L: Revista da Universidade de Aveiro* nº 3, II. Série. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2014.

MCLUHAN, Marshall; FIORE, Quentin. *The Medium is The Massage*. Corte Madera: Gingko Press Inc. 2001.

MEDIA ART NET – *Joseph Beuys “Intuition”*. <<http://www.medienkunstnetz.de/works/statt-kochbuch/>> [Acesso 6 agosto 2016].

MENEGOI, Simone – “A Question of Time” in *Mousse Magazine*. Issue #11. Milano: Mousse Publishing, 2007. <<http://moussemagazine.it/articolo.mm?id=62>> [Acesso 07 junho 2016].

MESKIMMON, Marsha. *Contemporary Art and the cosmopolitan imagination*. New York: Routledge, 2011.

MOMA – Marcel Duchamp. *Boîte-en-valise (de ou par Marcel Duchamp ou Rose Sslavy). 1935-41*. 1999. <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/1999/muse/artist_pages/duchamp_boi-te.html> [Acesso 29 dezembro 2016].

— —, Martha Rosler. *Semiotics of the Kitchen*. 1975. 2011. <<https://www.moma.org/collection/works/88937>> [Acesso 28 dezembro 2016].

MORAT, Florence – *Le Nouveau Réalisme*. Paris: Centre Pompidou, 2001. <<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-nouvrea/ENS-nouvrea.htm>> [Acesso 03 junho 2016].

MORRIS, Robert. *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*. London: The MIT Press, 1993.

MOURE, Gloria: *Marcel Broodthaers: Collected Writings*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2012.

NAEGELE, Daniel – *Duchamp's Doors and Windows*, 2006.

<http://lib.dr.iastate.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1084&context=arch_conf> [Acesso 4 novembro 2016].

NATIONAL GALLERY OF ART – Rachel Whiteread: “Ghost”. 04 agosto 2009. <<http://www.nga.gov/content/ngaweb/audio-video/video/rachel-whiteread.html>> [Acesso 8 novembro 2016].

NEW G: CLASS MUSEUM – Chu Yun. 2009. <<http://www.gclass.org/artists/chu-yun>> [Acesso 12 dezembro 2016].

NOCHLIN, Linda, *Women, Art, and power and Other Essays*. Colorado: Westview Press, 1989.

NULL STERN HOTEL – *The only star is you* <<http://www.null-stern-hotel.ch/>> [Acesso 10 dezembro 2016].

OBRIST, Hans Ulrich. Ana Vieira. *Entrevista*. 13 novembro 2011. <http://anavieira.com/documents/anavieira_entrevista_hans-ulrich-obrist_PT.pdf>

O'DOHERTY, Brian. *No Interior do Cubo Branco*, São Paulo: Martins Fontes, 2002.

— —, *Studio and cube: on the relationship between where art is made and where art is displayed*. New York: Buell Center/FORuM Project, 2007.

OLAIO, António. *O Campo da Arte segundo Marcel Duchamp*. Coimbra: Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 1999.

- —, *Ser um Indivíduo chez Marcel Duchamp*. Porto: Dafne Editora, 2004.
- ONO, Yoko. *Grapefruit, Sense Piece, 1968 spring*. New York: Somon & Schuster, 2000.
- OSTEN, Marion Von – “In Search of the Postcapitalist Self”, in *e-flux journal* n° 17 2010. <<http://www.e-flux.com/journal/editorial%E2%80%949Cin-search-of-the-postcapitalist-self%E2%80%9D/>> [Acesso 6 julho 2016].
- PAMUK, Orhan. *L’Innocence des Objets*. Paris: Éditions Gallimard, 2012.
- PEREC, George. *La vida instrucciones de uso*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1992.
- PEREIRA, Maria José Moniz (ed. lit.). *Lourdes Castro: Além da Sombra*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna, 1992.
- PÉREZ-QUIROGA, Ana. *A quase falha da memória (desdobrável da exposição)*. Lisboa, 2008.
- PERROT, Michelle. *História dos Quartos*. Lisboa: Teodolito, 2012.
- PHELAN, Peggy; RECKITT, Helena. *Art et Féminisme*. Paris: Phaidon, 2005.
- PROUST, Marcel. *Em Busca do Tempo Perdido Vol. I*. Lisboa: Relógio d’Água, 2003.
- QUADROS, António, *Fernando Pessoa, vida, personalidade e génio*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1984.
- REBUILD FOUNDATION - *About Rebuild*. 2017. <<https://rebuild-foundation.org/about/our-story/>> [Acesso 10 janeiro 2017].
- REISS, Julie H. *From Margin to Center. The Spaces of Installation Art*. Cambridge: MIT Press, 1999.
- RESTANY, Paul. *60/90: Trente ans de Nouveau Réalisme*. Paris: La Différence, 1990.
- ROCHA, Carlos – “A origem da expressão «ao fim e ao cabo»” *Ciberdúvidas da Língua Portuguesa*. 30 junho 2006. <<https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/a-origem-da-expressao-ao-fim-e-ao-cabo/18210>> [Acesso em 18 novembro 2016].
- ROBINSON, Hilary. *Feminism Art Theory: An Anthology 1968-2000*. Oxford: Blackwell, 2001.
- ROSLER, Martha. *Posiciones en el mundo real*. Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 2000.
- RYBCZYNSKI, Witold. *Home: A Short History of an Idea*. New York: Penguin Books, 1987.
- SAATCHIGALLERY – *Tracey Emin. My Bed*. <https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/tracey_emin_my_bed.htm> [Acesso 06 janeiro 2017].
- SARTRE, Jean-Paul. *A Náusea*. Sintra: Europa-América, 2005.
- SAUVAGNARGUES, Anne. “Art mineur - Art majeur: Gilles Deleuze” in *Espaces Temps Les Cahiers* n°78-79, Paris: Association Espace Temps, 2002. Pp. 120-132.

- SCHIPPER, Esther. “Dominique Gonzalez-Foerster – Chambers” in *Joomag*: Digital Publishing for Everyone <<https://www.joomag.com/magazine/dominique-gonzalez-foerster-chambres/0365120001461860442?page=3>> [Acesso 14 setembro 2016]
- SCHNEIDER, Norbert. *Naturaleza Muerta*. Colonia: TASCHEN, 2003
- SCHWARTZ, Janelle A.; SERRANO, Nhora Lucía (ed.). *Curious Collectors, Collected Curiosities: An Interdisciplinary Study*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2010.
- SEARLE, Adrian – “Mona Hatoum review – electrified, if not always electrifying” in *The Guardian*. 03 maio 2016. <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/may/03/mona-hatoum-review-tate-modern-electrified>> [Acesso 05 janeiro 2017].
- SEROTA, Nicholas. *Experience or Interpretation - the Dilemma of Museums of Modern Art*. London: Thames & Hudson, 2000.
- SERPENTINE GALLERIES – *Ilya and Emilia Kabakov: the House of Dreams*. 2005. <<http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/ilya-and-emilia-kabakov-house-dreams>> [Acesso 30 agosto 2016].
- SHAPTON, Leanne. *Artefactos importantes e Objetos Pessoais da Coleção de Lenore Doolan e Harold Morris, Incluindo Livros, Roupas e Acessórios*. Lisboa: Bertrand Editora, 2012.
- SILVÉRIO, João - *Notícias de Xangai*. Texto da exposição. Lisboa, 2009.
- —, *Uma (outra) rota da seda*. 2011. P. 2. <<http://www.motelcoimbra.pt/wp-content/uploads/2013/05/Uma-outra-rota-da-seda-Ana-P%C3%A9rez-Quiroga.pdf>> [Acesso 20 maio 2016].
- —, “Vrais!” in *Vrais objet trouvé, ou uma reflexão sobre as emoções*. Ponte de Sôr: Câmara Municipal de Ponte de Sôr. 2008.
- SMAK – “Daniel Buren” in *artmap*. 2011. <<https://artmap.com/smak/exhibition/daniel-buren-2011>> [Acesso 04 janeiro 2017].
- SOLNIT, Rebecca, *As coisas que os homens me explicam*. Lisboa: Quetzal. 2016.
- SOLWAY, Diane – “Jorge Pardo: a World of His Own” in *W Magazine*. 8 outubro 2013. <<http://www.wmagazine.com/culture/art-and-design/2013/10/jorge-pardo-tecoh-artist-and-architect/>> [Acesso 07 setembro 2016].
- SONTAG, Susan. *Contra la Interpretación*. Madrid: Alfaguara, 1996.
- —, *El Amante del Volcán*. Madrid: Alfaguara, 1992.
- SPALDING, Julian; THOMPSON, Glyn – “Did Marcel Duchamp steal Elsa’s urinal?” in *The Art Newspaper*. 2014. <<http://old.theartnewspaper.com/articles/Did-Marcel-Duchamp-steal-Elas-urinal/36155>> [Acesso 03 novembro 2014].

SPERLING, David – *Corpo + Arte = Arquitetura*. “As proposições de Hélio Oiticica e Lygia Clark” in *Fórum Permanente*. <http://www.forumpermanente.org/portal/painel/coletanea_ho_ho_sperling> [Acesso 11 dezembro 2016].

SPIEKER, Sven. *The Big Archive art from bureaucracy*. Cambridge: The MIT Press, 2008.

SPOERRI, Daniel – “Overview of Works: «Tableau Piège»/Snare-picture” in *Daniel Spoerri*, 1988. <http://www.danielspoerri.org/web_daniel/englisch_ds/werk_einzel/05_fallenbild.htm> [Acesso 01 junho 2016].

STEIN, Gertrude. “Sacred Emily” in CHESSMAN, Harriet; STIMPSON, Catharine R. (ed.) *Writings: 1903-1932*. New York: Library of America, 1998.

SWENSON, Gene. “Andy Warhol Interview with Gene Swenson” in HARRISON, C; WOOD, P. (ed. lit.). *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell Publishers, 1992.

TATE LIVERPOOL – *Joseph Beuys: The Revolution Is Us. Exhibition*. (1993). <<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/exhibition/joseph-beuys-revolution-us>> [Acesso 08 junho 2016].

TATE – *Ricardo Basbaum – Capsules (NBP x me-you)*. <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/basbaum-capsules-nbp-x-me-you-tl1863/text-summary>> [Acesso 12 dezembro 2016].

TEMKIN, Ann. *Color Chart: Reiventing Color, 1950 to Today*. New York: The Museum of Modern Art, 2008.

THE BRITISH LIBRARY BOARD – *Learning, Dictionaries and Meanings. Pyjamas*. <<http://www.bl.uk/learning/langlit/dic/oed/pyjamas/pyjamas.html>> [Acesso 08 junho 2016].

THE FREE DICTIONARY BY FARLEX – *Diccionario Manual de la Lengua Española Vox*. “Decorado”. 2007. <<http://es.thefreedictionary.com/decorado>> [Acesso 05 agosto 2016].

THEIBTAURISBLOG – *Gordon Matta-Clark, Splitting, and the Unmade House*. 26 janeiro 2015. <<https://theibtaurisblog.com/2015/01/26/gordon-matta-clark-splitting-and-the-unmade-house/>> [Acesso 06 janeiro 2017].

TOMKINS, Calvin. *Duchamp: A Biography*. New York: The Museum of Modern Art, 2004.

— —, “Shall We Dance?” in *The New Yorker*. New York: Condé Nast, October 17, 2005.

TORRES, Fernanda Lopes. “Merzbau: A Obra da Vida de Kurt Schwitters” in *Novos Estudos*, N° 63, São Paulo: CEBRAP, julho de 2002. Pp. 119-130. <http://novosestudios.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/97/20080627_merzbau_a_obra_da_vida2.pdf> [Acesso 11 abril 2016].

TOUSLEY, Nancy – *Taras Polataiko: The Untold Sleeping Beauty Tale* in *Canadian Art*. 6 setembro 2012. <<https://canadianart.ca/features/taras-polataiko-the-untold-sleeping-beauty-tale/>> [Acesso 11 novembro 2016].

TRICHET, Yohan. *L'entrée dans la psychose: apparition ou déclenchement?: La clinique de l'entrée dans la psychose, ses mécanismes, ses thérapeutiques et ses auto-traitements dans le champ de la psychopathologie*. Rennes : Université Européenne de Bretagne, 2010.

RUGGIERO, Amanda Saba – “Hélio Oiticica no MoMA de Nova York. Arquitextos” in *Vitruvius*. 17 junho 2016. <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/17.193/6087>> [Acesso 11 dezembro 2016].

VALE, João Pedro; FERREIRA, Nuno Alexandre. *Gente feliz com lágrimas*. Ponta Delgada: Walk & Talk/ Letras Lavadas, 2016.

VALE, Pedro Pires do (ed. lit.). *Ana Vieira: Muros de Abrigo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna. 2010.

VERNISSAGETV – *The Collectors. Curated by Elmgreen & Dragset / Danish Pavilion / Venice Biennial 2009* <<http://vernissage.tv/2009/06/18/the-collectors-curated-by-elmgreen-dragset-danish-pavilion-venice-biennial-2009/>> [Acesso 16 setembro 2016].

VIAN, Boris. *A Espuma Dos Dias*. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

VICENTE, Filipa Lowndes, *A arte sem história. Mulheres e cultura artística (séculos XVI-XX)*. Lisboa: Athena, 2012.

VILHENA, Rodrigo. *Etant donnés: 1. la chute d'eau 2. le gaz d'éclairage*. Texto da exposição. Lisboa, 2006.

WAAL, Edmund de. *A lebre de olhos de âmbar – Uma herança escondida*. Lisboa: Sextante, 2010.

WAGLEY, Catherine G. – “The stuff of you: revisiting Eleanor Antin’s groundbreaking conceptual portraits at Diane Sorensen, Los Angeles” in *ARTNEWS*. 18 junho de 2016. <<http://www.artnews.com/2016/06/18/the-stuff-of-you-revisiting-eleanor-antins-groundbreaking-conceptual-portraits-at-diane-rosenstein-los-angeles/>> [Acesso 05 janeiro 2017].

WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Ediciones Akal, 2010.

WARD, Frazer. “Alien Duration: Tehching Hsieh 1978-99” in *Art Journal*. Abingdon: Taylor & Francis, 2006.

— —, *No Innocent Bystanders: Performance Art and Audience*. New Hampshire: Dartmouth College Press, 2012.

WARHOL – The Andy Warhol Museum. *Archives Collection*. <<http://www.warhol.org/collection/archives/>> [Acesso 03 junho 2016].

WENGOROVIVUS, Marta. *Acção – Mesa, Uso da Toalha. Exhibition*. <<http://www.martawengorovivus.com/portfolio-type/accao-mesa-uso-da-toalha/>> [Acesso 24 agosto 2016].

WITTIG, Monique. *The straight mind and other essays*. Boston: Beacon Press, 1992.

WOOLF, Virgínia. *Um Quarto Só para Si*. Lisboa: Relógio d'Água, 2005.

YOURCENAR, Marguerite, *De olhos abertos, Conversas com Matthieu Galey*. Porto: Distri Editora, 1984.

S/a. *The Cabinet of Curiosities Forming a Repository of Whatever is Remarkable in the Regions of Nature and Art, Extraordinary Events, Occentric Biography*. London: Duke University, 1824.