



OS AFETODOMÉTICOS

a





OS AFETODOMÉSTICOS

PEDRO FONSECA JORGE__3180048

Orientação: Professora Doutora Susana Gaudêncio

Componente escrita de Tese para obtenção de grau de Mestre em
Artes Plásticas | Escola Superior de Artes e Design de Caldas da
Rainha | 2018/20

b



ÍNDICE

RESUMO	7
ABSTRACT	8
INTRODUÇÃO	9
PALAVRAS-CHAVE PALAVROSAS.....	13
ANTECEDENTES	21
O ARQUITETO QUE SOU	24
O DESIGNER QUE SOU	29
QUE ARTISTA SOU EU?	37
SOBRESSALTO POR ACASO	40
(D)A EMOÇÃO	57
(N)A CASA.....	65
OS OBJETOS DE AFETO	65
“TAYLOR-MADE”	68
DA AÇÃO SOBRE OBJETO.....	77
(D)A INQUIETUDE.....	86
SOBRE O REFLEXO E A SOMBRA.....	92

"SE HACE CAMINO AL ANDAR"	99
DIZ QUE PARECE SER	101
EM MUTAÇÃO	112
EPÍLOGO 1 (A DÚVIDA COMO PROCESSO)	117
EPÍLOGO 2 (A MUTAÇÃO COMO ALIMENTO)	125
BIBLIOGRAFIA	129

RESUMO

A presente dissertação tenta fazer eco da investigação encetada com a frequência do Mestrado em Artes Plásticas. Tem como ponto de partida o desenvolvimento das “palavras chave” para tentar encontrar nelas um fundamento para o trabalho desenvolvido. Determinou-se que, enquanto Arte que vive da relação do Habitante com a Peça, esta não pode estar dependente da relação institucional que se estabelece entre Espetador e Artefacto exposto num contexto museológico: houve por isso necessidade de intervir sobre elementos da Casa, que compõem nesta um Lar, de modo a que o Objeto Artístico obtido não estivesse apenas dependente do seu carácter expositivo. Aposta-se por isso numa relação direta e pessoal entre Espetador/Proprietário e Objeto Artístico, em que esta interfere intencionalmente no seu dia a dia, suscitando a reflexão e a memória. Em consequência disto, as referências artísticas que marcaram a prática são enunciadas de acordo com a sua influência na pesquisa daquilo que pode ser o encontro da arte contemporânea no contexto doméstico, com tudo o que este tem de efémero ou vulnerável na contemporaneidade.

Palavras-chave: Lar, Monachopsis, Normal, Sobressalto, Intenção.

ABSTRACT

This dissertation reflects the research that started during the Visual Arts Master. It begins exploring the key words' meaning, in order to find a basis for the further developed work. It's stated that Art, which is based upon its relation with the dweller, can't be dependent of the institutional relation that is established between spectator and artifact (exposed in a museological context): in consequence, it was felt the need to artistically intervene in the households artifacts (the elements that transform one's house into a home) so that the Artistic Object wasn't dependent on its display, but rather in the establishment of a personal relation between Spectator/Owner and Art, where it interferes intentionally on his everyday life, raising both memories and thought. Moreover, the artistic references that influenced one's practice are enumerated according to its influence on the research on what is contemporary art in the domestic context (which is nowadays both ephemeral and vulnerable).

Keywords: Home, Monachopsis, Normal, Startle, Purpose.

INTRODUÇÃO

Uma questão que me foi levantada durante a frequência da parte letiva do presente mestrado serviu de mote ao percurso consequente: "o que podes fazer aqui, que não podes fazer em arquitetura ou design de produto?". Não se tratou de uma provocação ou de uma crítica, antes servindo para me tentar contextualizar no domínio artístico.

Assumi o desafio de forma algo literal, porque o considerei útil enquanto processo de trabalho, à semelhança do que já fazia nas outras disciplinas: arquitetura e design, para mim, sempre consistiram na resolução de problemas ou necessidades. Resumindo, em encontrar respostas.

Comecei por isso por esclarecer o lugar que ocupo quando sou arquiteto e quando sou designer, o que se revelou numa tarefa (relativamente) simples porque precedida de trabalho prévio na área.

Como definir-me então como artista, não tendo eu produção própria - apenas a apreciação do trabalho de outros (artistas)?

Assim, o que faço "aqui" tornou-se num percurso paralelo à definição desse mesmo lugar (a arte), em que, sobre o trabalho prático executado, ia refletindo, procurando contextualizar o mesmo numa definição de arte. E, enquanto as definições de arte se iam sucedendo, as mesmas alimentavam nova produção prática.

O propósito desta nunca foi concretamente definir arte. O objetivo da minha produção artística, não sendo óbvio de início, já o trazia comigo ao ingressar no mestrado. Aliás, motivou essa mesma ingresso, dado que os meus dias eram (são) afligidos por uma desorientação que torna difícil a tomada de decisões. Ingressar num mestrado foi em si uma decisão, é certo, e fazê-lo criava em mim uma série de rotinas (ir às aulas a horas certas em locais concretos, por exemplo) que tornavam o meu quotidiano mais simples.

Este desnordeio, que me acompanha há muitos anos, consegue esbater-se a custo, sendo por vezes ajudado, inesperadamente, por palavras, frases ou imagens que têm o dom de me sossegar momentaneamente.

Proporcionar esta paz, ainda que momentânea, no domínio que me é mais recorrente (o lar) pareceu-me por isso um objetivo concreto. E um objetivo que não tinha lugar na (minha) arquitetura e no (meu) design.

Não descobri a pólvora. “Descobri” algo que muitos psicólogos definem como “pintar as fissuras nas paredes sem tratar os problemas estruturais” – uma analogia curiosa, dado o meu background profissional.

Mas, precisamente dado o meu background profissional, sei que há problemas estruturais que, ameaçando a ruína, não o fazem. E, dado o meu background pessoal, sei que, por vezes, são as demãos de tinta,

recorrentemente aplicadas, que unem duas metades, impedindo o desmoronamento.

A presente componente escrita consiste por isso num ato paralelo ao trabalho prático, ilustrando igualmente uma procura, muitas vezes sustentada pelos exercícios teóricos realizados nas aulas (e pelos artistas plásticos e seus contextos teóricos dados a conhecer durante o processo). E, tal como as peças executadas na componente prática, pretendeu fornecer alimento para uma reflexão que sustentasse alguma paz (ainda que momentânea) ao leitor e ao observador, através de imagens ou frases semiescondidas no corpo teórico.

Não pretendi uma cura, tal como concluí não ser possível definir arte. Ou, melhor posto, concluí não ser necessário definir arte: essencial é, talvez, perder-me no processo de (a) fazer.



PALAVRAS-CHAVE PALAVROSAS

Lar



1. "Ana Vieira, "Os móveis a afirmarem a sua inutilidade", 2014, vista da exposição Inquietação ¹

"What is on view in the house may be more intimate or revealing, may offer more glimpses into the personal, than what you see when visiting an artist in his or her studio – that is, a space dedicated to the production of work" (Bell, 2013, p. 7)

¹ <https://www.anavieira.com/> (05.2020)

O Lar, mais do que o contentor, é composto pelos elementos que reunimos no nosso entorno que fazem com que pertençamos ao espaço (e ele a nós). Está para lá da coisa física, consistindo em objetos, espaços, luz, memórias associadas, presenças, etc.

Monachopsis



2. Tom Butler, "Howe", 2018, intervenção sobre fotografia vitoriana,²

"n. the subtle but persistent feeling of being out of place, as maladapted to your surroundings as a seal on a beach— lumbering, clumsy, easily distracted, huddled in the company of other misfits, unable to recognize the ambient roar of your intended habitat, in which you'd be fluidly, brilliantly, effortlessly at home." (Koenig, 2013).

² <https://elephant.art/tom-butler-gothic-portraits-ensemble/> (05.2020)

Sentir-me em casa “sem esforço”, como diz Koenig, ilustra a meu ver a melhor definição de lar, quando não nos sentimos impelidos a racionalizar a nossa estada naquele local ou naquela pessoa. Traduz-se num conforto físico e mental que se ancora naqueles e naquilo que nos é caro, determinando a nossa identidade.

Normal



3. Zach Braff, "Garden State", 2004, obra cinematográfica ³

"Up until twenty years ago, the term "normal" meant a sort of adherence to a gray, flat and banal, "naturalness". The new normality, on the other hand, can be described as "abnormal": abnormal in the sense that is profoundly artificial (...)" (Branzi et al., 1987)

Há um cansaço por aquilo que é comum, mas a diferença pela diferença é tão fútil como malsucedida. Há mais vontade em agir, melhorar, depurar e transformar o que de banal existe em nosso redor, pela presença que tem, mas que ao mesmo tempo o torna invisível.

³ <https://funkyimg.com/view/2bA8y> (12.2019)

Sobressalto



4. Scott McFarland, "Man on ladder, Royal Street, New Orleans", 2012, fotografia impressa a jato de tinta, 89x178cm, da série New Orleans Pictures ⁴

"In popular culture, Easter eggs are text, images, visual gags, jokes, or other content that creators intentionally hide in media for their and their viewers amusement." (*What Does Easter egg Mean?*, sem data).

Um sobressalto ocorre quando há algo que interrompe o momento para nos oferecer algo de novo e/ou de enriquecedor para as nossas vidas. Um alerta, uma chamada de atenção, uma memória ou uma nova ideia que fazem com que o momento vivido se altere.

⁴ <https://www.regenprojects.com/artists/scott-mcfarland?view=slider#8> (06.2020)

Intenção

"If the Divine master plan is perfection, maybe next I'll give Judas a try". (Amos, 1998)



5. Chiharu Shiota, "Unconscious Anxiety", 2009, Instalação ⁵

A circunstância de ser como sou obriga-me a pesar todas as minhas decisões e todos os meus gestos. Ao contrário do que parece, não me esclarece: apenas me condiciona. Não é um *Intenção* que procuro, mas sim a leveza de poder *ser*, sem pensar muito nisso. Será o *Acaso* a antítese desejada?

⁵ [https://whitehotmagazine.com/articles/september-2009-chiharu-shiota/1937\(05.2020\)](https://whitehotmagazine.com/articles/september-2009-chiharu-shiota/1937(05.2020))

d



“Una es más auténtica cuanto más se parece a lo que había soñado de si misma”

ANTECEDENTES

“O que faço aqui?” é uma questão que nos podemos colocar em numerosos contextos, desde o momento em que abrimos o frigorífico sem nos lembrarmos do porquê, até ao momento na vida em que o sentido de tudo teima em não fazer sentido. Podemos igualmente colocar-nos essa mesma questão quando, após cursar Arquitetura e Design de Produto, nos encontramos num Mestrado em Artes Plásticas, procurando nestas um rumo e um propósito que não foi encontrado nos cursos precedentes.

Assim sendo, o que estou “aqui” a fazer? Que podem as Artes Plásticas fazer por mim que não fizeram a Arquitetura ou o Design do Produto? Foi esta a questão que me motivou nos primeiros tempos da frequência do presente mestrado. A dificuldade que tive em procurar um propósito para o mesmo derivou (talvez, ou quase de certeza) do facto de não me ter colocado a pergunta correta.

Quando o porquê das coisas nos falha, procuramos um propósito insistentemente. Por vezes fabricamo-lo, procurando acasos que, por serem premeditados, são falsificados: são *Propositados*, não *Acasos*, ainda que mascarados de uma pretensa originalidade: é mais provável que o meu carro faça 111.111 quilómetros do que faça 111.112, não obstante a simetria do número a fazer crer num suposto misticismo (figura 6). Muito pode acontecer nesse intervalo que me interrompa o destino traçado (e

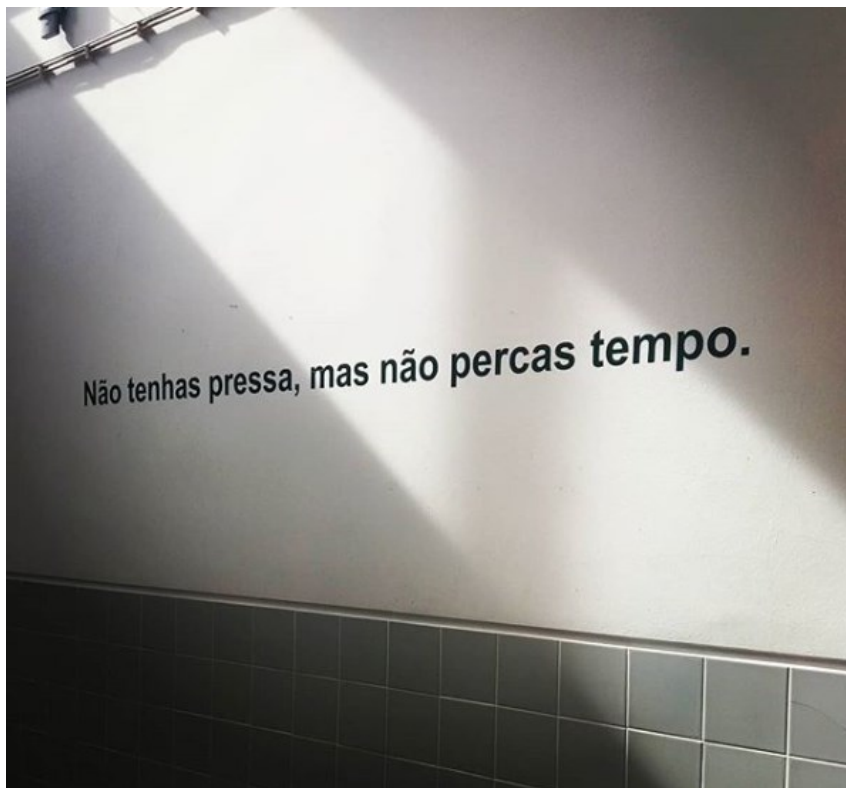
sobre eu ir a 111 quilômetros por hora: mais um *acaso premeditado* a confirmar o despropósito).



6. "Fiz 111.111 quilômetros no meu carro a 111 quilômetros à hora" (foto do autor) ⁶.

⁶ Foto do autor: <https://www.instagram.com/p/B2G4Hc7lcJD/> (05.2020)

Então como encontrar o acaso? Não o procurando, precisamente. Que as coisas nos aconteçam sem as esperarmos. Que as respostas nos cheguem sem as procurarmos.



7. Autor desconhecido, "Não tenhas pressa, mas não percas tempo", citação de José Saramago no Edifício Pedagógico 2, ESAD-CR, vinil autocolante sobre parede (foto do autor, 2018.02.28) ⁷

⁷ Foto do autor: <https://www.instagram.com/p/BubQH0fFh9s/> (05.2020)

Prefiro que os acasos sejam verdadeiramente acasos, pois só sobressaltados pelo inesperado podemos sentir a alegria genuína de quem encontra uma resposta (mesmo que essa revelação nos peça apenas para ser pacientes e perseverantes).

Assim, a 28 de fevereiro de 2019, dia em que não tive pressa, mas também não perdi tempo (figura 7), percebi que a questão não era o que as Artes Plásticas podiam fazer por mim, mas sim (e sempre, em todo o lado, por todos os meios) o que eu posso fazer pelos outros, tendo como veículo as Artes Plásticas (com uma possível boleia da arquitetura e do design).

Quem citou José Saramago naquela parede pretendia fazer desta frase um momento de inquietação, embora a intensidade desse sobressalto tenha eco na intensidade com que se procuram respostas: eu procurá-las-ia, embora não pensasse fazê-lo naquela parede. E, no entanto, foi mesmo aí que me detive.

E a verdade é que noutros momentos me detive perante respostas que nem sabia que procurava, mas que por acaso surgiram perante mim. E que por serem inesperados foram mais impactantes.

O ARQUITETO QUE SOU

Penso que sei o que posso fazer enquanto Arquiteto, e, curiosamente, é diametralmente oposto daquilo que eu pensava fazer enquanto estudante de arquitetura: à data cogitava que a arquitetura era todo-poderosa

para determinar a vida das pessoas. Que, ao concebermos os espaços, estes teriam poder para determinar como iríamos viver e como iríamos conviver.



8. Moisei Ginsburg, "Dom Kommuna Narkomfin", 1928, Moscovo ⁸

⁸ http://architectuul.com/architecture/view_image/narkomfin-building/347 (05.2020)

Em 1928 Moisei Ginsburg acreditava que a sua Dom Kommuna Narkomfin (edifício comunal destinado aos funcionários do Ministério das Finanças Soviético), ajudaria a redefinir a sociedade (figura 8). Fá-lo-ia extinguindo a Família tal como a concebemos, uma instituição considerada fascista pelo regime soviético. Os laços de sangue deixariam de ditar os nossos relacionamentos, e viver-se-ia sozinho, de forma independente, em edifícios de apartamentos para solteiros em que cozinha, casas de banho, creches e outros serviços seriam partilhados (de modo a que todos pudessemos ter uma habitação digna). Este edifício, de transição, tinha pequenas cozinhas que seriam retiradas assim que os seus habitantes adotassem por inteiro o novo modo de vida exclusivamente em comunidade. Nunca sucedeu como planeado: os solteiros encontraram um espaço à sua medida, mas as famílias tradicionais precisaram de intervir no espaço de modo a adaptá-lo às suas necessidades (figura 9), encerrando espaços antes abertos para que ganhassem alguma privacidade.

Filiações políticas à parte, nunca tendo eu querido mudar as bases da nossa sociedade, fui compreendendo que, atualmente, outra visão da arquitetura seria mais útil. Percebi, à custa de uma vida adulta em constante movimento (em diferentes casas, cidades e países, em trabalhos diferentes) que a arquitetura não pode determinar com exatidão que atividades desenvolvemos nos seus espaços: tem de haver margem de manobra para num mesmo espaço possamos desempenhar atividades

vão diversas como descansar ou trabalhar (de acordo com a nossa vida em constante mudança).



9. Moisei Ginsburg, Dom Kommuna Narkomfin, 1928, Moscovo, apartamento de solteiro ⁹. No topo da escada, o quarto seria aberto para a sala (de onde a foto foi tirada) mas os ocupantes fecharam o espaço procurando ter privacidade.

A família nuclear (pai, mãe e dois filhos) que muitos acreditavam ser a mais comum, acaba por ser um mito. Por isso uma casa tanto pode albergar um casal, um indivíduo solteiro, com ou sem crianças, adolescentes ou jovens, que trabalham fora ou a partir de casa. Neste

⁹ https://aplust.net/blog/_at_visits_narkomfin_domkommuna_in_moscow/ (05.2020)

contexto uma casa constituída por espaços sem um destino específico (não são “sala de visitas” ou “quarto de casal”) é mais útil para um habitante que geralmente tem pouco de tipificado: são preferíveis vários espaços indiferenciados (figura 10) que serão ocupados pelos seus habitantes de acordo com as suas necessidades.



10. MAIO architects, “110 rooms”, 2016, edifício de 22 apartamentos em Barcelona ¹⁰. O nome deriva do facto de cada apartamento resultar da agregação de 5 divisões de uso indiferenciado (resultando num total de 110 espaços).

¹⁰ <https://www.maio-architects.com/project/110-rooms/> (05.2020)

Noutro registo, uma casa pode oferecer a possibilidade de crescer, sem que se defina à partida como o vai fazer (figura 11): dado que é difícil adivinhar as necessidades futuras de uma vida em constante mudança, é preferível não definir em concreto usos que poderão não se concretizar.



11. Pedro Fonseca Jorge, "Casa na Cruz de Oliveira", Benedita, 2006–2011. Foi construída em duas fases, inicialmente albergando um casal sem filhos. Quando a família cresceu a casa foi ampliada a partir de portas para o exterior que já tinham sido estrategicamente colocadas para esse efeito ¹¹.

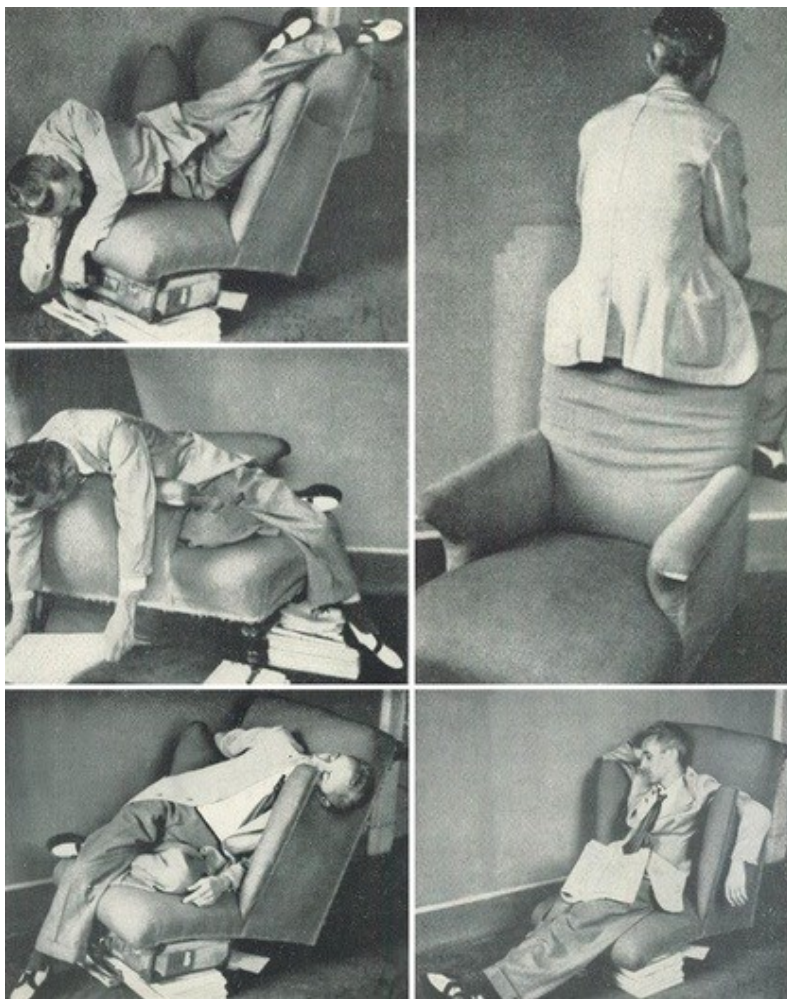
O DESIGNER QUE SOU

Se a arquitetura é o *contentor*, a quem cabe preenchê-lo? Um *Lar* não se faz de espaço vazio. Tem de haver maneira de qualificar esse espaço

¹¹ Foto de Marcos Paixão, 2014: <https://www.pedrofonsecajorge.com/> (05.2020)

de modo a que se possa desempenhar no mesmo a tarefa pretendida, seja ela permanecer, dormir ou trabalhar. Durante o meu percurso habitei aquilo que sem dúvida se podiam apelidar de "casas": tinham quarto, cozinha e casa de banho, uma cama para dormir, um sofá para sentar e uma frigideira para fritar. Mas o espaço e os objetos não qualificaram a *minha* casa, apenas *uma* casa. Para ser minha a casa necessitava de que o espaço fosse meu, e os objetos também: mais do que o sentido de posse, importava que fossem resultado de uma escolha minha, ditada pela sua utilidade, mas também por uma afinidade emocional.

Como contraponto aos excessos funcionais de correntes estilísticas e arquitetónicas como o Construtivismo da Dom Kommuna, pretendeu-se que a casa fosse novamente um local de emoção. Não se trata apenas de sentar, mas *como* sentar e *porque* sentar. Bruno Munari (figura 12) alerta para o facto de, independentemente do Funcionalismo nos dizer que há uma maneira universal de nos sentarmos, existe paralelamente todo um contexto sociocultural e pessoal, neste e noutros gestos *domésticos*, que ditam uma realidade díspar das regras exclusivamente racionais e utilitárias.



12. Bruno Munari, Searching for comfort in an uncomfortable chair, 1944 ¹²

¹² <http://www.domusweb.it/en/from-the-archive/2012/03/31/searching-for-comfort-in-an-uncomfortable-chair.html> (03.2020)

E porque os objetos que compõem o nosso Lar são e devem ser fruto de uma escolha e de um gosto, Andrea Branzi chamou “Animais Domésticos” aos móveis que criou para a sua coleção de 1985 (figura 13), onde intencionalmente fez uso de materiais em estado bruto, como o bambu, naquilo que designou como estilo “Neoprimitivo”. Contrariava propositadamente razão e utilitarismo propondo formas que não desempenhavam unicamente uma função prática, mas também afetiva.



13. Andrea Branzi, “Animais domésticos”, 1985 ¹³

¹³ <https://www.architetti.com/heretical-design-andrea-branzi-al-museo-marca.html>
(05.2020)

Enquanto designer de produto tentei que os nômadas contemporâneos, em constante mudança devido a compromissos laborais, tivessem a possibilidade de criar um *lar* nos *contentores* que nos era dado a ocupar. A *identidade* pretendida para o espaço seria conseguida através do recurso a objetos aos quais devotamos *afeto*, mas que tivessem paralelamente a possibilidade de serem facilmente transportados. Estas foram as ideias que estiveram na génese da linha de mobiliário M2, que recorre a formas que fazem parte do imaginário coletivo e que se montam e desmontam facilmente através de encaixes. (figura 14).



14. Pedro Fonseca Jorge, poltrona e banqueta “ABBA”, linha M², 2016 ¹⁴

¹⁴ Foto do autor, 2016; <https://www.pedrofonsecajorge.com/portfolio/poltrona-banqueta-abba-2016/> (05.2020)\



15. Paula Rego, "Prince Pig and the second sister", Litografia sobre papel veludo, 2006¹⁵

¹⁵ <http://www.artnet.com/artists/paula-rego/prince-pig-and-the-second-sister-prince-pig-gets-9emFnYwLw0XkEINCF3i-vw2> (05.2020)

Os móveis então desenhados no decurso do Mestrado em Design de Produto eram por isso facilmente montados e desmontados (apenas por encaixes, sem recurso a pregos ou colas, e com as instruções gravadas nas próprias peças) não esquecendo de fazer referência a peças de mobiliário que fizessem parte do nosso imaginário, da nossa história e pelas quais nutríssemos afeto (figura 15). Para que fosse possível um equilíbrio entre aquele “que concebe friamente e aquele que consome estupidamente”¹⁶.

¹⁶ “(...) qui conçoit froidement et celui qui consomme stupidement” (Fitoussi, 1993, p. 7)

e



[Chorus]

All this fuss over nothing

Reinventing the wheel

All this searching for something that's not real

All this fuss over nothing

Reinventing the wheel

All this searching for something that's not real

QUE ARTISTA SOU EU?



16. Richard Hamilton, "Just What Is It That Makes Today's Home So Different and So Appealing?", 1956, colagem ¹⁷

¹⁷ https://artsandculture.google.com/asset/just-what-is-it-that-makes-today-s-home-so-different-and-so-appealing/WQGp_dXaX9kjq?hl=pt-PT (05.2020)

A questão talvez não seja *que artista sou eu, mas o que é que eu posso fazer no contexto de uma prática artística que não pude fazer em arquitetura ou do design de produto* (figura 16). O que eu posso fazer *pelos outros* (e não só para *mim*) consiste numa resposta possível (sendo que defino o *eu* como o estereótipo de algo ou alguém: aqui, sou aquele que precisa de sentir que os espaços que ocupa são o seu *lar*, e que retira dos *sobressaltos* sustento para a sua vida).

Não tenho força nem alcance para mudar certas coisas. Não conseguirei evitar que as nossas convicções sejam abaladas e que com isso nos abalem e abalem o mundo que pensávamos conhecer. E nos façam abalar para o destino seguinte. Posso, enquanto arquiteto, facilitar o processo de chegada, criando o espaço que nos acolhe. Posso, enquanto designer, facilitar a nossa acomodação a esse mesmo espaço. Posso, contudo, ajudar na tomada da decisão de partir?

A decisão de partir nunca é linear. Há motivos para ficar (afetos, lar) e há motivos para partir (financeiros, profissionais), e eu, arquiteto e designer, posso ter contribuído com alguns facilitadores para a tomada da decisão (ao permitir o transporte do *lar* para qualquer *contentor*): não contribuí, contudo, para a mesma. E é uma decisão difícil, nunca pacífica.

“Não tenhas pressa, mas não percas tempo”



MERDOLINO
Toilet brush. Brown.

€43.00



Retta
€35,00

17. Stefano Giovannoni VS Rachel Sender, “Merdolino” VS “Retta”, 1993 VS 2020, piaçaba VS jarra, industrial VS handmade, plástico VS cerâmica, designer VS artista? ¹⁸

É este o propósito que me classifica como artista, além de arquiteto e designer. Bruno Munari procurou definir o contexto de cada uma destas atividades, no que ao artista e ao designer diz respeito. Segundo ele, o artista trabalha para uma elite, embora não estando “preocupado com o público que irá observar a sua obra” (Munari, 2015, p. 106), enquanto o designer, embora também dotado de sentido estético, “trabalha para a

¹⁸

https://www.ales.si.com/pt_en/catalogsearch/result/?q=merdolino&gclid=Cj0KCQjwwr32BRD4ARIsAAJNf_3S8_18HzIDlxmuHK_Wh0Af9kTwpYCCONfDP_DrZaDbMkoY8u4jrSaArDPEALw_wcB&gclid=Cj0KCQjwwr32BRD4ARIsAAJNf_3S8_18HzIDlxmuHK_Wh0Af9kTwpYCCONfDP_DrZaDbMkoY8u4jrSaArDPEALw_wcB;
<https://shop.rachelsender.com/collections/all/products/retta> (05.2020)

comunidade” (Munari, 2015, p. 30). Esta afirmação, se aparentemente coerente, refere-se a contextos que já não são atuais: podemos citar o piaçada Merdolino e a jarra Retta (figura 17) como elementos que ultrapassam os limites impostos por Munari (respetivamente, de design de produto e de arte), por não serem meramente utilitários ou meramente decorativos. Iguamente, a arte tem procurado ser interveniente socialmente, e eu próprio, enquanto *fabricante de sobressaltos que ajudam na tomada de decisões* procuro ter essa abrangência.

SOBRESSALTO POR ACASO

Que os acasos sejam verdadeiros acasos, disse-o, no sentido em que quem procura respostas não deve estar constantemente à sua procura. Mas eu proponho-me como um fabricante de acasos, proporcionando o inesperado aos outros.

O acaso nada mais é do que um proporcionador de surpresa: quando nos deparamos com o inesperado, mais facilmente a mensagem persiste na nossa memória, num processo que podemos assimilar ao “estranho familiar” definido por Freud (Freud, 2010): algo que, fazendo parte do nosso contexto, ganha uma faceta desconfortável por intermédio, por exemplo, da sua repetição. Scott McFarland manipula as fotografias por si tiradas de modo a criar um ambiente que à primeira vista parece habitual, mas que tem na verdade contornos de surrealidade: na mesma

imagem, do mesmo local, McFarland combina diferentes estações do ano (figura 18), ou a mesma pessoa em diferentes poses (figura 19) numa composição aparentemente normal, mas que vai gerando no espectador um certo desconforto à medida que este descobre a impossibilidade de certas convivências.



18. Scott McFarland, "Snow, Shacks, Streets, Shrubs", 2014 ¹⁹. Diferentes estações do ano convivem na imagem, sendo que para os protagonistas também parece ser clara essa desconexão, o que as compele a dirigir para a "primavera" quando ali se encontram para fazer uso da paisagem invernososa.

Conhecer McFarland foi para mim marcante pois fi-lo num momento em que era pouco informado sobre a arte contemporânea: entrei num museu com o intuito deliberado de alterar esta circunstância, não esperando nada em particular, mas fui surpreendido principalmente pelo facto da surpresa poder ser uma linguagem possível no domínio da arte. Foi talvez daqui que se instaurou o meu interesse pela mesma e pelas suas possibilidades.

¹⁹ <http://www.regenprojects.com/artists/scott-mcfarland?view=slider#12> (06.2019)



19. Scott McFarland, "Women Drying Laundry on the Gorse", 2007 ²⁰. Mais subtilmente o artista "mexe" na cena que ilustra, fazendo conviver espécies arbóreas que florescem em diferentes alturas do ano, ou repetindo personagens que para além do mais possuem o sol a incidir de direções diferentes.

Este recurso, o de criar uma surpresa alterando a normalidade— ainda assimilado ao "familiar-estranho" de Freud — é também o registo de Koreen, uma artista com sede no Instagram (com o nome *werenotreallystrangers* ou WNRS). Esta aproveita a sua formação como fotojornalista no recurso à fotografia e à sua manipulação, mas também no modo como a máquina fotográfica cria um filtro entre si e o interlocutor, permitindo-lhe ser mais pessoal na sua abordagem (*WHO'S BEHIND THIS*, 2019). As perguntas e os alertas que vai dispendo na cidade, recorrendo a uma imagem própria da sua sinalética (figura 20),

²⁰ <https://www.regenprojects.com/artists/scott-mcfarland?view=slider#27> (06.2020)

fazem crer ao espectador que nada mais comunicam do que mensagens correntes. Mas este, numa fração de segundo suplementar, é surpreendido pela mensagem inusitada que provavelmente tem um reflexo na sua vida pessoal, passada, presente ou futura.



20. WRNS, "In the midst of where you're going don't forget to enjoy where you are", 2020, e "I've been in relationships where I was more interested in my idea of the person than the reality", 2019 ²¹

A paisagem urbana é também o ambiente de comunicação de Jenny Holzer, que, no entanto, se distingue do trabalho precedente por ter uma dimensão abertamente política nas suas mensagens. Estas encontram-se

²¹ <https://www.instagram.com/p/B-crMn7gr7o/>;
<https://www.instagram.com/p/B5oQYGYgrU4/> (05.2020)

para lá da esfera do privado, apelando a uma responsabilidade que é social.



21. Jenny Holzer, "For the Guggenheim", 26 de setembro a 31 de dezembro, 2008, instalação no Solomon R. Guggenheim Museum, Nova Iorque. Foto de Kristopher McKay.²²

As suas intervenções não têm qualquer intenção de se dissimular no contexto físico (ao contrário de Koreen): pode usar painéis publicitários digitais, mas a estética do conteúdo é única no meio em que atua, e, principalmente, quando recorre a projeções em fachadas de edifícios faz uso de um ativismo claro (figura 21): *"aprecia o imediatismo e o alcance para vários tipos de audiências que a linguagem permite"* («Truisms

²² <https://www.guggenheim.org/exhibition/jenny-holzers-for-the-guggenheim> (05.2020)

(Jenny Holzer)», 2019), sem criar dúvida ou interrogação acerca do estatuto dos seus alertas nos contextos onde as insere.



22. Barbara Kruger, "I shop therefore I am", 1987, impressão sobre vinil, 125x125cm ²³

Barbara Kruger começou a sua vida profissional como designer gráfica em revistas de grande circulação em que a publicidade tinha grande

²³ <https://publicdelivery.org/barbara-kruger-i-shop/> (05.2020)

presença (*Biography*, 2003) Por isso a sua linguagem herda os sinais desta, através de grandes slogans a vermelho sobre imagens a preto e branco (figura 22), que se assumem como alertas sobre temas como o feminismo, consumismo, desejo, autonomia individual, numa esfera que, tal como Holzer, é a da responsabilidade comunitária.

Não tem qualquer desejo de oferecer consolo ou conforto com os alertas que introduz no nosso quotidiano: a linguagem publicitária é um processo para incentivar a reflexão crítica no observador, apelando à ação. Pode surgir em contextos inesperados e quotidianos como sacos de papel de supermercado, por exemplo.

O desencadear de um processo mental de questionamento e responsabilização é também o objetivo de Johan Deckmann, artista plástico que faz uso do seu background em psicoterapia para criar um compêndio de situações e sentimentos, identificados no decorrer da prática terapêutica, com as quais nós nos conseguimos identificar.

Converte essas situações em frases curtas e diretas que escreve em livros comprados em alfarrabistas (figura 23), convertendo-os em *espelhos* dado que nos podemos rever em muitas das situações que evoca. Contudo, se tentarmos abrir o livro na expectativa de encontrar o desenvolvimento esperado do tema da capa, deparar-nos-emos com as páginas coladas pelo artista: subverte-se o caráter institucional do livro,

que ao invés de apresentar a solução para o tema da capa, apela a uma procura e introspecção pessoais.



23. Johan Deckmann, "Honesty", intervenção sobre livros usados, 2019 ²⁴

²⁴ <https://www.instagram.com/p/B3ZmHwIgluE/> (10.2019)

A ação reflexiva – de olharmos para o nosso íntimo, de revermos o nosso percurso e depois tomarmos decisões – pode também ser conseguido quando manipulamos objetos que nos são familiares. Menos imediata que a escrita, a estimulação da memória ou do *sonho* através da imagem ocupa também um lugar importante na construção da nossa identidade.

José Pedro Croft admite que o uso de mobiliário se prende com a sua ligação com os personagens que o utilizam (Mota Ribeiro, 2009): numa obra de 1996 (figura 24) faz uso de uma cadeira convencional, à qual corta a parte frontal e encosta a uma parede. Nesta pendura um espelho, que reproduz as costas da cadeira (que assim se transmuta num objeto incoerente) mas, no meu entender, atribuí-nos o papel de personagens numa qualquer cena particular em que aquela cadeira, tão comum, fez parte. No meu caso remete para os eventos familiares em que eu, convivendo à mesa com quem me é querido, me levanto e aproximo por trás de alguém sentado, apoiando as mãos nas costas das suas cadeiras para fazer parte da conversa.



24. José Pedro Croft, "Sem título", 1996, cadeira Olaio e espelho ²⁵

²⁵ <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/pecas/ver/460/artist> (06.2020)

Não me posso, contudo, sentar nesta (meia) cadeira. Provavelmente nem me será permitido tocar-lhe pelo que a experiência sensorial se baseia no sentido da visão, que estimula a memória. O toque e a sua funcionalidade original não são necessários para (est)a experiência artística, mas é possível que façam parte da memória e da história do objeto. Será esta uma situação fronteira entre o Design e a Arte? Será esta obra um verdadeiro "objeto de afeto"?



25. Fernando Brízio, "Pata Negra" (2004) e pormenor dos pés do banco "Bísaro" (2011) ²⁶

O designer português Fernando Brízio pode eventualmente situar-se nessa fronteira, que ocupa de forma confortável: é designer de formação, mas não se remete para o ofício antes definido para Munari (o de ser

²⁶ <http://www.lisbongallery.pt/authors/fernando-brizio/> (06.2020)

meramente utilitário) pois o seu banco "Pata Negra" (e o seu spinoff, "Bísaro", figura 25. Fernando Brízio, "Pata Negra" (2004) e pormenor dos pés do banco "Bísaro" (2011)) foi construído em edição muito limitada (8+3).

Conjugando raridade, originalidade e funcionalidade, Brízio concebe objetos "que nos tiram o tapete" (Brízio citado por Coelho, 2011), ou seja, que nos surpreendem. É também com base nestas características que vai recolhendo diferentes objetos que coleciona como quem compõe um repositório de ideias, procurando mais tarde encontrar uma utilidade para as mesmas. Resultam "(...) objectos que nos condicionam emocionalmente, que são âncoras de conforto" (Brízio citado por Coelho, 2011) e que inevitavelmente reservarão um lugar na nossa casa pelo elo sentimental que geram com o seu proprietário.

Esta é uma característica que partilho, a de ir acumulando objetos, primeiro sem consciência, posteriormente de forma mais intencional, quando tive a percepção que esses itens me ligavam inevitavelmente ao momento em que determinado objeto foi concebido, achado ou comprado, mas principalmente porque a reunião dessas memórias aguardou durante muitos anos o momento de ser exposta e fazer parte da minha rotina diária: o que esses objetos aguardavam era, nem mais nem menos, a minha casa, onde os dispusesse a meu bel-prazer, em vez de permanecerem de

favor no espaço de outros ou remetidos à profundidade de uma gaveta (figura 26).



26. Uma das minhas estantes, primeiramente dedicada aos meus livros. ²⁷ Inevitavelmente vários mementos foram ocupando o espaço fronteiro aos mesmos, impondo recordações “reais” às fabricadas pelos livros.

²⁷ Foto do autor (06.2020)

Acumulá-los era por isso a expressão de um desejo muito pessoal, o de ter o meu espaço, e consistia (e consiste ainda) num gesto tão necessário para a existência de uma casa como é a sobreposição do tijolo para execução das suas paredes.



27. Susan Hiller, "From the Freud Museum", 1991-96, instalação ²⁸

A carga emocional relacionada com esta acumulação saudável distingue este gesto da antropologia pura, e foi precisamente isso que determinou que Susan Hiller abandonasse essa disciplina em prol das artes plásticas: a instalação "From the Freud Museum" (figura 27), comissionada pelo

²⁸ <http://www.archivesandcreativepractice.com/susan-hiller> (06.2020)

Freud Museum em 1991, foi exposta pela primeira vez em 1994 e posteriormente em 1996 no Tate Modern (sendo adquirida por este em 1998): evoluiu constantemente durante este intervalo temporal, em que mais objetos foram sendo adicionados à coleção inicial (Anderson, 2013). O cuidado colocado na disposição e catalogação é herdado da antropologia, mas a origem dos objetos varia entre elementos com real valor histórico (como lâminas Maias) e objetos do dia a dia (pequenas peças de porcelana). O elemento determinando a sua escolha é, claro, a sensibilidade da artista, mas fá-lo de forma consciente, tentando espelhar a sociedade contemporânea através de objetos e mementos que a definam.

Tão relevante como o gesto de expor é o gesto de experienciar arte. Este está implícito nos bancos de Fernando Brízio (que são simultaneamente design e arte, e que são efetivamente usados para sentar), mas é direto na apropriação que Lourdes Castro faz da sua própria obra.

Esta começou por ser uma referência para mim pelo uso que faz da sombra, pois recorri a este registo em algumas peças, mas o estudo da sua obra acabou por me aproximar do modo como a artista fez uso de objetos domésticos enquanto suporte, como se de uma tela se tratasse: os lençóis em que bordou sombras (figura 28) são talvez o testemunho mais fiel destas, pois neles existe um contato real entre o corpo e a sua tela, num gesto físico e íntimo.



28. Lourdes castro, "Sombra deitada", 1970, bordado madeirense sobre lençol ²⁹

²⁹ <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/pecas/ver/282/artist> (06.2020)

Não o interpreto como um simples delinear de um corpo deitado na cama, mas como um registo emocional, a que o bordado madeirense (a origem da artista) adiciona valor, apesar de fazer uso de um objeto doméstico e aparentemente inócuo (o lençol).

Cruzaré esta obra de Lourdes Castro a fronteira da arte em direção ao design de produto? É certo que nós apenas vemos a sua “Sombra deitada” (1970) num museu, mas a artista revela que usa estes lençóis no seu dia a dia (Mourão, 2010). E nós? Proprietários de uma peça de Lourdes Castro, seríamos capazes de a colocar nas nossas camas? Esqueçamos o preço que teríamos de pagar pela peça. Lembremo-nos do uso que faríamos da mesma, ditando a sua inevitável destruição, o que consiste noutra peça a pagar.

Por isso, o design é arte? E a arte, usa-se?

(D)A EMOÇÃO

tanto no design como na arquitetura há um sustento emotivo que é paralelo à resolução dos problemas práticos, caso contrário em nada se distinguiriam da engenharia, por exemplo, quando se trata de oferecer soluções: para mim, conceber um espaço de habitação é sem dúvida diferente de oferecer uma caixa onde se pode dormir, comer e satisfazer as necessidades fisiológicas; conceber um sofá é diferente de realizar uma superfície de apoio. Há toda uma dimensão sociológica e afetiva nestes gestos – viver e sentar – que tornam o ato de conceber o “lugar” onde os mesmos se realizam mais amplo do que a sua mera concretização física.

Será que houve tempos em a mera necessidade prática ditou a ambição humana? A roda é aparentemente uma solução destituída de qualquer contexto sociológico, mas será possível que a necessidade resolvida – a de facilitar a deslocação de objetos e pessoas – possa ter sido mais do que meramente prática?

Imaginemos que foi criada para facilitar o transporte de um objeto sagrado durante uma prática religiosa: imediatamente a roda passa a ter um carácter emotivo e ritual que, não estando expressa no objeto, lhe atribui um sentido sociológico de que o mesmo parecia estar destituído.

Regressando à “minha” questão, sustentei que as práticas precedentes – arquitetura e design – não se resumem à resolução prática de problemas, mas a uma resposta a estes que não pode descurar nunca o conteúdo sociológico e emotivo dos seus utilizadores. Daí argumentar que arquitetura e design se *afastam* das disciplinas racionais puras e se *aproximam* da arte: o conteúdo emotivo nesta última é (ou parece-me ser) soberano, pelo que se outras disciplinas recorrem à emoção, hipóteses há de haver uma ponte entre elas (figura 29).



29. Gijss Van Vaerenbergh, “Reading between the lines”, 2011, instalação artística dos designers de, Borgloon, Bélgica. A ideia não foi oferecer mais um espaço religioso a uma

cidade que já tem algumas igrejas fechadas, mas sim prestar homenagem à imagem icônica da igreja como referência espacial no espaço urbano (Lau, 2012) ³⁰

No entanto, ao referir o termo *utilizadores* na arquitetura e no design pareço estar a produzir uma cisão com o domínio artístico: a arte *usa-se*? Há inclusivamente uma *necessidade* que é resolvida pela arte?

Os exemplos que fui citando enquanto minhas referências já responderam a esta questão. Por exemplo, Barbara Kruger e Jenny Holzer procuram influenciar massas de observadores de modo a *responsabilizarem* estes (ainda que individualmente) pela reflexão sobre problemas que nos afetam a todos enquanto sociedade. Há uma necessidade (a de ser *responsável*) a que a arte sem dúvida responde através dos meios de que dispõe.

Necessitei deste prólogo a partir do momento em que o tema do meu trabalho, em arte, se foi definindo fortemente ancorado nas disciplinas prévias. Com base no debate sobre o que transforma uma casa em lar conclui a dado momento que são os *objetos de afeto* os responsáveis por essa identificação: os objetos que, podendo ser utilitários, são também parte dos elementos que nos definem enquanto *habitantes* (e não meramente *ocupantes*). Aparecem no nosso entorno doméstico enquanto fruto de uma escolha deliberada, fundamentada em critérios práticos, mas também – e às vezes apenas – emotivos: porque nos apelam

³⁰ [https://www.archdaily.com/298693/reading-between-the-lines-gijs-van-vaerenbergh\(06.2020\)](https://www.archdaily.com/298693/reading-between-the-lines-gijs-van-vaerenbergh(06.2020))

esteticamente e/ou porque alimentam a nossa memória através de relações que esses objetos estabelecem com momentos ou pessoas que nos são caras (figura 30).



30. Sam Taylor-Wood, "Bram Stoker's Chair", 2005. Série de fotografias onde a autora debate o ser e o parecer («Sam Taylor-Wood», 2012).³¹

Estes "objetos de afeto" que, segundo Andrea Branzi, correspondem à "*procura de uma alma, de um dom secreto, capaz de reavivar (...) a sua relação entre o homem e o universo material*"³² (Fitoussi, 1993, p. 7), têm tanto de design como de arquitetura, pois se a primeira disciplina os

³¹ <https://wharferj.wordpress.com/2012/12/19/sam-taylor-wood-bram-stokers-chair-2005/> /06.2020)

³² "*la recherche d'une âme, d'un don secret, capable de reviver (...) leur apport d'usage entre l'homme e l'univers matériel*"

determina, é a segunda que os acolhe. A sua correlação não é ainda óbvia, mas ganha peso se considerarmos o contexto sociocultural contemporâneo: fruto da instabilidade financeira/laboral, somos forçados a um nomadismo não intencional, que nos leva a mudar de casa mais do que o desejável: trata-se de um *nomadismo contemporâneo*, sempre determinado pela necessidade de sobrevivência física, mas num momento em que já nos havíamos habituado (pela experiência das gerações precedentes) a permanecer num determinado local, construindo o nosso lar através dos afetos pelas pessoas e objetos próximos (figura 31).



31. Jake Foster, "Diluted identity", 2016-2018. Consiste numa série de pinturas executadas a partir de antigas fotos de família que são conjugadas com objetos domésticos (cadeiras, estores, prateleiras com pequenas molduras).³³

A mudança, as diferentes culturas e os novos desafios possuem, em si, uma riqueza que só nos engrandece enquanto pessoas. No entanto esta

³³ <https://www.jakefosterart.com/diluted-nostalgia-ii> [06.2020]

dilui-se no facto de, para suportarmos esse nomadismo, reduzimos ou eliminamos os nossos *objetos de afeto* para estarmos rodeados apenas de objetos casuais, aos quais nos sentimos desapegados, e que inevitavelmente comporão uma *casa*, mas não um *lar* (e que serão abandonados na próxima mudança: não lhe temos apego para lhe dedicar o esforço de os carregar).



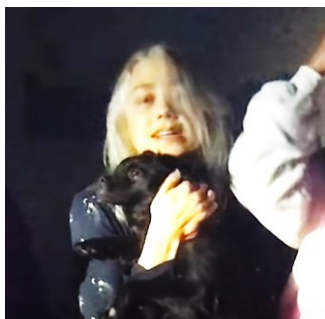
32. Winfried Baumann, "Urban Nomads", livro que reúne o seu trabalho escultórico. ³⁴

Este desprendimento, e a conseqüente ausência de raízes, encontra eco em Achille Mbembe quando refere que "desprender-se de tudo ou quase tudo (...) significará que, agora, não somos de "nenhum lugar" (...)" (Mbembe, 2017, p. 243), ao mesmo tempo que afirma que a nossa condição de nômadas é indissociável da nossa condição futura enquanto humanos,

³⁴ <https://popucity.net/observations/urban-nomads-design-for-a-lifestyle-on-the-go/> (06.2020)

e ainda que o autor se refira a uma consciência coletiva – relativa a toda um povo – as suas palavras são facilmente extrapoláveis para o contexto do individual. O compromisso entre nomadismo e identidade tomou por isso lugar de destaque (figura 32).

f



Everything's growing in our garden
You don't have to know that it's haunted

The doctor put her hands over my liver
And she told me my resentments getting smaller

(N)A CASA

A total liberdade referida por Mbembe nega, neste contexto, o desprendimento absoluto (2017, p. 249), em prol de estratégias que permitam permanecermos *agarrados* ao que nos identifica. Daqui se depreende que o *lar* não pertence a um espaço geográfico em concreto: a nossa casa vai-se desenhando num processo contínuo em que se vão agregando objetos heterogêneos sem outro fio condutor que não o afeto devotado aos mesmos, fruto da sua apreciação estética e/ou interpretativa (porque relacionados com pessoas, lugares ou afetos diversos que se manifestam no objeto querido).

OS OBJETOS DE AFETO

Podemos relacionar os *objetos de afeto* com as *obras de arte*? Estas últimas, tais como os objetos de afeto, podem ser dotadas de “certas qualidades de apelo visual ou beleza” (Gell, 1996, p. 15) Isto, se quisermos definir a Arte como meramente *estética*: esta é a primeira de três categorias a que Alfred Gell recorre para tentar encontrar uma definição de arte. Avisa, no entanto, que, embora o público em geral seja adepto desta definição, ela está desatualizada porque parte do princípio de que o belo é universal e imediatamente reconhecível. Ora, a subjetividade – e consequentemente as diferentes noções de belo – é uma conquista da nossa liberdade individual. O que muitos assumem, erroneamente, é que

optar acriticamente por um gosto que é imposto (figura 37) é sinónimo de liberdade e de uma escolha consciente.

No entanto, um Objeto de Afeto só pode ser avaliado à luz de uma experiência *pessoal*, por oposição ao *coletivo* que determina um “*sistema de ideias fundamentado numa tradição arte/historicista*” (Gell, 1996, p. 17), no qual Alfred Gell se baseia para definir uma segunda categoria da Arte, a *Interpretativa*.



33. Pedro Fonseca Jorge, “We’re moderate”, 2019, Banco “de Taberna” trazido de fábrica abandonada intervencionado. Banco, tinta de esmalte,³⁵

³⁵ fotos do autor (06.2020)

Assim, sendo que o Objeto de Afeto não se encontra sujeito ao escrutínio coletivo, poderá ser analisado enquanto artefacto? O suporte de uma das minhas primeiras intervenções foi um banco “de taberna” (figura 33), achado numa fábrica abandonada que seduziu primariamente pelas suas qualidades nostálgicas e formais, mas que foi adotado enquanto objeto de afeto também pela experiência que testemunhou: a de nos aventurarmos entre amigos num espaço há muito abandonado, com uma história extremamente rica (uma antiga fiação na Covilhã de arquitetura imponente, não obstante estar ao abandono, vazia e grafitada: neste contexto os objetos encontrados ganhavam uma presença muito particular). Estas qualidades justificaram, mais tarde, o seu recurso enquanto *Supporte*: na parte de baixo do assento, normalmente oculta do observador, foi escrito algo por mim, ao qual só se podia aceder através de um espelho (criando um momento de *descoberta*).

No entanto, face às suas características iniciais, mesmo antes da intervenção, o banco poderia ter sido apresentado como objeto artístico, expondo – através do mesmo espelho – as características diferenciadoras que lhe foram sendo atribuídas ao longo dos anos: por baixo do assento, havia uma chapa de metal que havia sido colocada em jeito de reparação (o assento estava partido em duas metades), que pela sua singularidade merecia a exposição. Passaria assim este banco de *Objeto de Afeto* diretamente a *Obra de Arte*, sem intervenção?

“TAYLOR-MADE”

Se assim fosse, seria coerente recorrer ao conceito de “ready-made” para situar o objeto de afeto enquanto manifestação artística? O tema, cunhado por Marcel Duchamp (figura 34, refere-se a uma *“obra de arte constituída simplesmente por objetos extraídos do quotidiano (...) sem qualquer intervenção por parte do artista”* (Sproccati, 2002, p. 204), ou ainda *“a um ou mais artigos de uso cotidiano, produzidos em massa, selecionados sem critérios estéticos e expostos como obras de arte em espaços especializados”* (Cultural, sem data).

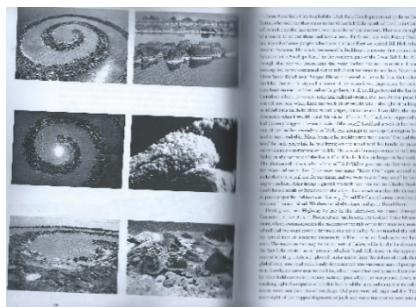
Os argumentos que sustentaram a apresentação do banco, não intervencionado, enquanto obra de arte basearam-se, não nas suas características intrínsecas, mas sim nas intervenções executadas pelo tempo sobre o mesmo, indireta (uso) ou diretamente (a chapa).

Embora um objeto ready-made não seja inequivocamente sustentado pela fabricação em série, o facto é que as características diferenciadoras do banco o tornavam único. Não tinha tido origem no quotidiano – mas sim numa experiência excepcional – nem tão pouco fazia parte do meu dia-a-dia: não se poderia considerar como comum para a minha geração, e embora o conseguisse identificar, o distanciamento sentido contribuiu para o afeto que lhe devotei (no que se insere na experiência documentada por Freud).



34. Marcel Duchamp, "A Fonte", 1917/64, porcelana, altura 33,5 cm, Indiana University Art Museum (Eskenazi Museum of Art), Bloomington. Edição de réplica autorizada de 1964 (original de 1917) ³⁶

³⁶ [https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/fonte-marcel-duchamp/\(03.2020\)](https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/fonte-marcel-duchamp/(03.2020))



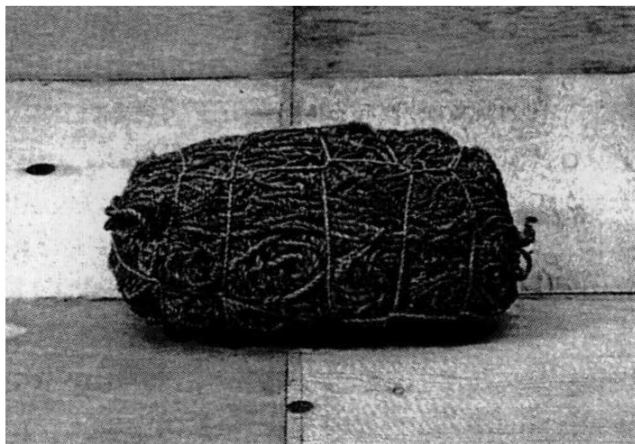
35. Robert Smithson, "Spiral Jetty", 1970. Fotografia do local, still do filme e digitalização do texto. É errado classificar a obra como land-art ou instalação, pois no entender do autor a mesma tinha continuidade no filme que realizou e nos escritos que publicou com o mesmo nome. Continuaria inclusive no presente texto, como em qualquer circunstância em que a obra figurasse ou fosse mencionada.³⁷

³⁷ https://www.robertsmithson.com/earthworks/spiral_jetty1.htm [12.2018]; https://www.youtube.com/watch?v=GjRv_bRozPs [12.2018]; foto do livro: Robert Smithson: The Collected Writings

Concluímos, no entanto, que há lugar para que a exposição do objeto artístico ao público consista também num ato criativo. Ou seja, expor é um ato artístico tão legítimo quanto pintar, esculpir, fotografar ou *performar*, e surge na continuidade de todos os atos precedentes. Há inclusive espaço para acreditar que tudo o que se sucede (e antecede) a exposição continua a permanecer como manifestação artística: Robert Smithson defendia o constante devir da sua obra, pois considerava que as motivações por detrás de um ato artístico se encontravam num passado impossível de recordar, mesmo que determinando no presente esse mesmo gesto. Do mesmo modo, após a conclusão de uma obra, a mesma encontrava-se sujeita (positivamente) à ação do tempo (figura 35), que ia deixando as suas marcas, fazendo-a evoluir. Smithson recorria à definição científica de Entropia («Entropy and the new monuments» (1966), Smithson & Flam, 1996, p. 10), que determina o grau de irreversibilidade de um sistema face à desordem imposta por uma ação. Em suma, adicionou o *tempo* como elemento caracterizador da arte.

O ato expositivo enquanto manifestação artística foi um recurso utilizado por Susan Vogel em 1988, na exposição *Art/Artifact: African Art in Anthropology Collections*: a antropóloga, e especialista em arte africana, expôs uma rede de pesca do povo Zande amarrada numa trouxa (figura 36), em vez de desfraldada (não revelando a sua real forma - e função), fazendo-a assemelhar-se a uma obra de arte contemporânea. A peça

ultrapassou o mero registo etnográfico, e passou a ser um objeto artístico a partir do momento em que foi decidido expô-lo como tal. Entre outros motivos, Vogel pretendeu perceber se apresentando objetos utilitários como arte faria o público alterar a percepção que tinha dos mesmos, inserindo-os assim na terceira categoria da Arte definida por Alfred Gell, que a denominou como *Institucionalizante*: dependente do reconhecimento da Obra de Arte como tal pelo Mundo da Arte (sendo, para todos os efeitos, uma radicalização da segunda categoria, a *Interpretativa*).



36. Rede caça do povo Zande, atada para transporte (África central), cortesia do American Museum of Natural History (negativo n.º 3444(2)). Foto de J. L. Thompson ³⁸

³⁸ Gell, A. (1996). Vogel's Net: Traps as Artworks and Artworks as Traps. *Journal of Material Culture*, 1(1), 18.

<https://doi.org/10.1177/135918359600100102>

Assim, o *meu* banco, se exposto por *mim* num espaço institucionalizado, tal como o havia encontrado, sem intervenção ou explicação, relacionar-se-ia mais com a rede exposta por Vogel do que com A Fonte de Marcel Duchamp. Não possui, é claro, uma distância cultural tão grande entre os autores da rede (o povo africano Zande em 1910) e os seus observadores (os nova-iorquinos em 1988, figura 37), mas apesar de tudo seria um objeto que *institucionalmente* (Gell, 1996, p. 18) seria arte porque apresentado como tal e recebido como tal.



37. Imagem da exposição Art/Artifact: African Art in Anthropology Collections ³⁹

³⁹ <https://texashistory.unf.edu/ark:/67531/metapth533159/> [10.2020]

O meu trabalho não evoluiu, contudo, nesse sentido. Não porque negasse o caráter institucional da arte, pelo contrário: ao ancorar-me num nomadismo que define a *contemporaneidade* estou precisamente a defender que a minha produção artística se encontra dependente do *momento presente* e do seu entendimento (tal como o entendimento da rede Zande como arte depende do momento em que a mesma é apresentada: só na contemporaneidade tal foi possível).

A minha proposta de trabalho tentou desde sempre fazer um entendimento do que é ou pode ser a arte num contexto doméstico em que o seu ocupante pode mudar-se com frequência, e no modo como a mesma pode contribuir para uma sensação de pertença do morador no espaço que ocupa. O objeto de afeto aparece neste sentido, mas, no entanto, ele só migraria para o estatuto de arte institucional se fizesse um *percurso de saída* da casa para o museu (abandonando o lar que o mesmo procura qualificar).

Teríamos, talvez, de assumir que só teríamos objetos artísticos em potência na nossa casa, quando um curador avaliasse os nossos bens e definisse aqueles que pudessem ser apresentados (e apreciados) como arte num contexto expositivo público. De facto, os nossos objetos, de afeto ou não, só seriam arte quando ausentes da nossa casa, perdendo, talvez, esse caráter ao retornar. Acabei por concluir que, segundo estes

pressupostos, a arte institucional (com base em objetos de afeto ou não) no contexto doméstico não é coerente.

Assim sendo, para que o *meu* banco se tornasse numa Obra de Arte, quais as condições que o mesmo teria de cumprir? Teria de ser Arte antes de ser um Objeto de Afeto; teria igualmente de ser arte através de um meio que não o seu contexto expositivo. Estas *condições* traduzem-se num percurso, *de fora para dentro de casa*, é o oposto daquele executado pela arte *Institucionalizante*.

E, neste contexto, aquilo que iria reverter o processo para a *ordem correta* seria precisamente intervindo sobre o objeto. Essa intervenção teria de ser regida por aspetos que não os *esteticizantes* (que já vimos não serem um critério abrangente), apelando ao espetador "que não quer ter pressa, mas também não quer perder tempo" através de algo com que se identificasse a nível pessoal... não sendo por isso *Interpretativo* (segundo os critérios de Gell).

Retorno ao trabalho com a vaga ideia de que, afinal de contas, não estou a fazer arte.

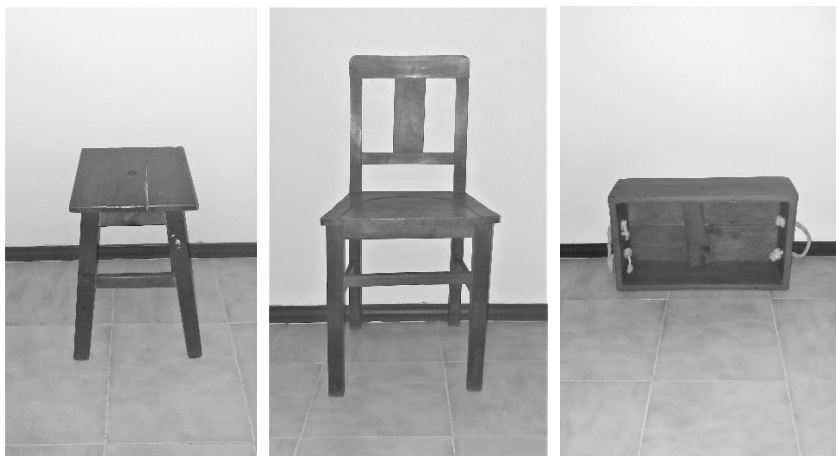
9



We're moderate, we modernize
Till our hell is a good life

DA AÇÃO SOBRE OBJETO

A intenção original de intervir sobre um objeto de afeto foi a de escolher um elemento preexistente na casa para servir de base à reflexão ou prática inerente ao processo artístico. Por outras palavras, não adicionar mais objetos ao espólio do nómada contemporâneo, sem que com isso se queira dizer que se defende um ambiente doméstico unicamente utilitário: o banco de taberna ganhou o seu espaço na minha casa pelo seu carácter afetivo desligado de qualquer uso (que veio a recuperar, como mesa de apoio, sem que isso fosse essencial).



38. Banco, cadeira e caixa (encontrados em espaços arruinados): objetos de afeto, materiais e suportes. ⁴⁰

⁴⁰ *fotos do autor, 2019*

No entanto, o exercício da ação sobre o objeto, ao recorrer a este banco (mas também a uma velha cadeira e a uma velha caixa de madeira, figura 38) foi, se não gorado, pelo menos adulterado pelos *suportes*: as características intrínsecas destes enquanto objetos singulares que já lhes garantiam afeto, independentemente da intervenção realizada. O verdadeiro exercício seria por isso tentar adicionar artisticidade a um objeto neutro, intervindo sobre o mesmo e tornando-o deste modo num objeto de afeto.



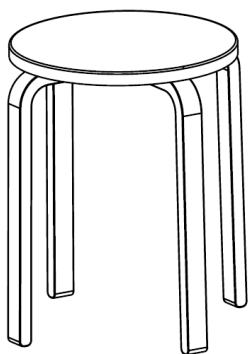
39 Pedro Fonseca Jorge, "10Encontro", 2019, Bancos "Frosta" IKEA intervencionados. Contraplacado de bétula, espelho, suporte metálico, tinta de esmalte e figuras de plástico, 45x40x40cm ⁴¹

⁴¹ foto do autor (12.2019)

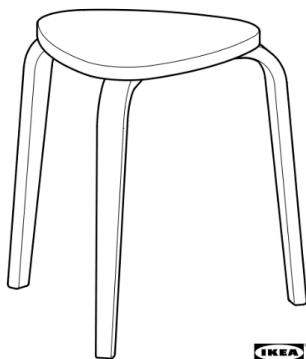
O banco de taberna, sovado pelo tempo, foi por isso substituído pela sua versão recente, por estrear, que não foi a primeira opção: mais anônimo do que este banco seria o banco *Frosta* (figura 39) produzido pela Ikea, e repetido pelas paisagens domésticas contemporâneas *ad nauseam*.

No entanto, a sua produção havia cessado, sendo substituído pelo modelo *Kyrre* (figura 40), que pela novidade e originalidade seriam suportes tão ineficazes quanto o banco original usado, pois faltava-lhes a característica da ubiquidade.

FROSTA



KYRRE



40. Ikea, Bancos "Frosta" e "Kyrre"⁴²

⁴² <https://www.ikeadict.com/ikeapedia/fr/Product/10295742/fr-fr/frosta-tabouret-jaune/Assembly-Instructions/509623/> (03.2020)

<https://www.ikea.com/pt/en/p/kyrre-stool-birch-60416925/> (03.2020)

Justifica-se assim a escolha pelo dito banco de taberna, novo e sem características afetivas: ficamos por isso desligados de qualquer especificidade que poderia tornar o banco único, tendo por isso liberdade para usar vários desses bancos. Essa multiplicidade, por outro lado, abre caminho a um território de experimentação que não existe quando temos apenas um exemplar: cada banco pode receber intervenções diferentes, e, havendo vários exemplares, podemos ainda abrir caminho para que os bancos interajam entre si (figuras 41, 42 e 43).



41. Pedro Fonseca Jorge, "Com Sequência", 2019, Bancos "de Taberna" intervencionados. Madeira de pinho, tinta de esmalte, cera, figuras de plástico ⁴³

⁴³ fotos do autor (12.2019)

Assim sendo, este banco, por já fazer parte da nossa memória, pela sua repetição e pela sua capacidade de nos fazer pensar assume-se não como um objeto utilitário ou sequer de afeto, mas como um *"material"* em arte: não um *"objeto"* ou uma *"coisa"*, mas uma *"substância que, não sendo matéria prima, pode ser sempre alvo de alterações"* (Lange-Berndt et al., 2015, p. 13).



42. Pedro Fonseca Jorge, "Qué Da", 2019, Banco "de Taberna" intervencionado Madeira de pinho, tinta de esmalte, cera ⁴⁴

No entanto, este *material*, embora *"investigue problemas sociais transpessoais"* (Lange-Berndt et al., 2015, p. 16) não nega as suas qualidades expressivas e simbólicas (enquanto banco com alguma carga

⁴⁴ foto do autor (12.2019)

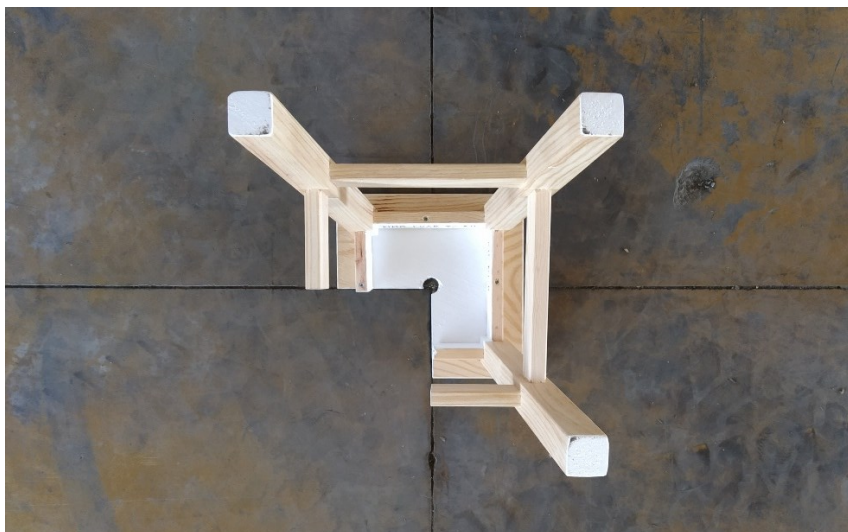
nostálgica), pois é através destas que o material/objeto conseguirá estabelecer as ditas relações com a sociedade – tal como Kruger e Holzer o fazem – ou com o domínio pessoal – à semelhança de Koreen e Deckmann. Podemos ainda estender o paralelo com estes artistas, identificando que o material de Koreen é a sinalética urbana, enquanto que a de Deckmann são os livros que obtém em alfarrabistas.



43. Pedro Fonseca Jorge, “É Quilíbrio”, 2019, escultura de bancos de taberna intervencionados. Madeira de pinho, tinta de esmalte, cera, figuras de plástico,⁴⁵

⁴⁵ *foto do autor (12.2019)*

A capacidade de interação de um “material”, quando multiplicado, abre caminho a composições em que dois, três ou mais bancos podem constituir elementos escultóricos (figura 43), bem como a possibilidade destes elementos interagirem com o espaço circundantes (figuras 44 e 45). Falamos por isso de uma possibilidade expositiva de caráter museológico que parece contrariar – tal como o *ready-made* – a dimensão doméstica da proposta (que se ancora precisamente na possibilidade do habitante possuir arte na sua casa).



44. Pedro Fonseca Jorge, “Se é que cionado”, 2019, escultura composta por bancos de taberna intervencionados. Madeira de pinho, tinta de esmalte, cera ⁴⁶

⁴⁶ foto do autor (06.2020)

Mas é precisamente a circunstância destes bancos constituírem um *material* – passíveis de ser intervencionados individualmente, tal como o foram – que lhes atribui uma dualidade que os torna capaz de suportar a exposição pública e museológica, e – individualmente – na casa, na dimensão do privado e do afetivo.



45. Pedro Fonseca Jorge, “Se é que são”, 2019, banco “de Taberna” intervencionados. Madeira de pinho, tinta de esmalte, cera ⁴⁷

⁴⁷ *foto do autor (06.2020)*

É, finalmente, esta dimensão interventiva que faz estes “materiais” ultrapassarem a dimensão etnográfica da sua exposição (mesmo a nível doméstico): ainda que o ato de expor o objeto o destitua do seu entorno natural, descontextualizando-o (Kirshenblatt-Gimblett, 1998, p. 18) – e lhe retire o seu carácter utilitário – este permaneceria um artefacto caso não fosse alvo de intervenção (e interação).

Assim sendo, estes bancos de taberna não conseguiriam ganhar uma dimensão artística através da sua mera exposição: seja enquanto material *trabalhado* pelo tempo (que lhe atribuiu características únicas e o identificou como pertença de um ambiente industrial) seja enquanto elemento novo (sem intervenção mas ainda assim produto de um contexto sociocultural distinto e distante do nosso) a este banco faltar-lhe-ia o carácter quotidiano e *banalizante* de um uso recorrente para ser considerado “ready-made”: é a intervenção sobre os mesmos – seja a nível da atuação direta e individual ou a nível da composição plural e escultórica – que lhes retira o seu carácter etnográfico (que não é demeritório) e os traz para o campo da arte contemporânea.

É a sua consideração enquanto “materiais” (e não como apenas objetos físicos) que permite a ação sobre os mesmos (e a interação entre eles) tornando-os capazes de suportar novos significados e interações com os observadores.

(D)A INQUIETUDE

O lidar com um “material” abre campo ao processo ancorado na repetição do mesmo elemento base, que permite que se façam experiências sucessivas sobre o mesmo, variando os processos de intervenção, e a escala da mesma. Em qualquer dos casos nunca se pretendeu descaracterizar por completo o objeto-base: a identificação do mesmo pelo espetador era fundamental para que se produzisse uma sensação de segurança e afinidade para com o mesmo, prévia à descoberta dos seus elementos diferenciadores – a intervenção. Posteriormente, seja através de uma observação mais cuidada, seja pela manipulação do objeto, se produziria o sobressalto induzido pelo que previamente estava oculto (figura 46).



46. Pedro Fonseca Jorge, “Ocultação/desocultação”, 2019, still de filme. Banco de taberna, tinta de esmalte ⁴⁸

⁴⁸ foto do autor (12.2019)

A introdução do “estranho” num contexto que previamente nos é familiar não é um mecanismo novo, encontrando-se espelhado nas palavras de Schelling, citado por Freud no seu texto “Das Unheimliche” de 1919, em que o “inquietante” seria precisamente “(...) *algo que deveria permanecer oculto, mas apareceu*” (Freud, 2010, p. 269).



47. “Pedro Fonseca Jorge, Flexo X2”, 2019. Frascos de cerâmica, película espelhada, película autocolante preta ⁴⁹

⁴⁹ foto do autor (05.2020)

Este oculto, não se referindo a um qualquer estado espiritual, refletia-se quer nas propriedades mecânicas da peça – que se solta, desmonta ou desconstrói – quer nos significados ou mensagens desmascaradas por esse processo (figura 47).



48. Stanley Kubrick, Still do filme "The Shining", 1980.⁵⁰

Assistiu-se ainda ao reforçar deste processo ao adotar como método um gesto que surgiu sem intencionalidade: o de criar *pares* entre os objetos manipulados, os quais reuniam entre si características que os interligavam inequivocamente (figura 48), ainda que inseridos na longa série que a

⁵⁰ <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/news/the-shining-7-things-you-never-knew-about-the-classic-horror-film-according-to-the-grady-twins-a6717986.html> (03.2020)

"materialidade" dos objetos permitia: "(...) notamos, sem dificuldade, que apenas o fator da repetição não deliberada torna inquietante o que ordinariamente é inofensivo, e impõe-nos a ideia de algo fatal, inelutável, quando normalmente falaríamos apenas de "acaso" " (Freud, 2010, p. 355).



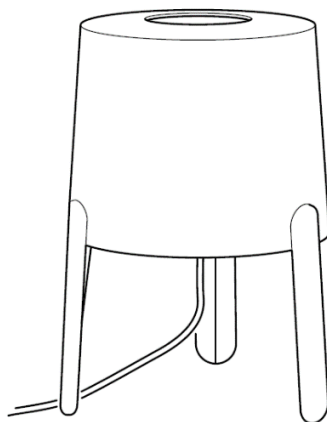
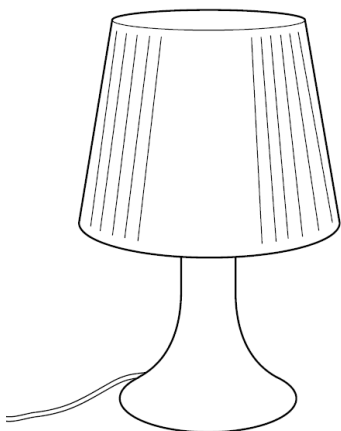
49. Pedro Fonseca Jorge, "Stööl", 2020, instalação com bancos e manual de instruções. Banco de Taberna, tinta de esmalte, impressão sobre papel, cola.⁵¹

Se a predisposição em mim para criar pares (figura 49) é reconhecida (ficando a experiência inquietante do lado do observador), é da possibilidade de se conjugarem estas peças com as suas congêneres (pares de outros conjuntos) e com o espaço que as acolhe (figura 51), que nasce a possibilidade de criar a "(...) *imersão do espetador numa*

⁵¹ Foto do autor (01.2020)

situação que o envolve fisicamente (...), ou seja, um ambiente “(...) que se reporta a um conjunto de sensações que constroem uma tônica, quase no sentido musical de tom – uma ambiência.” (Sardo, 2013)

LAMPAN TVÄRS



50. Candeeiros Lampan e Tvars, Ikea⁵²

Este processo (de duplicação de afinidades) tornou-se aparente ainda na gênese do processo criativo, quando a experimentação se efetuava

⁵² https://www.ikea.com/pt/pt/assembly_instructions/lampan-candeeiro-de-mesa_AA-284515-5_pub.pdf;
https://www.ikea.com/pt/pt/assembly_instructions/tvars-candeeiro-de-mesa_AA-1916278-2_pub.pdf (03.2020)

apenas e só nos objetos trazidos do contexto doméstico: o tentar experimentar com outros objetos da (minha) casa induziu ao recurso a outros “materiais” que pudessem ser território de experimentação. Os candeeiros surgiram pela sua disponibilidade – preexistentes em casa – mas também pelas possibilidades exploratórias que ofereciam, enquanto emissores de luz e dotados de propriedades translúcidas. E aqui a Ikea não me “traiu”, continuando a fabricar os modelos Lampan e Tvärs (figura 50), possibilitando uma experimentação mais alargada sobre estes materiais.



51. Pedro Fonseca Jorge, “Em custo” e “3 passe”, 2019. Banco de Taberna, tinta de esmalte.⁵³

⁵³ Foto do autor (12.2019)

A multiplicidade de relações desdobra-se, pois, em afinidades sucessivas: o objeto como dual entre o aparente e oculto; como membro de uma dupla; e finalmente enquanto gerador de um sistema relacional entre objeto e espaço criando uma "(...) estranha familiaridade com o objeto que se desenvolve na repetição da imersão (...)" (Sardo, 2013)

SOBRE O REFLEXO E A SOMBRA

A *desocultação* produzida com o trabalho realizado nos primeiros bancos era proporcionada pelo uso de um dispositivo que se adicionava ao "material" de base: o espelho. Tendo este um caráter discreto conseguia produzir no observador o sobressalto, primeiro, ao descobrir a existência de um elemento adicionado à forma familiar do banco; segundo, descobrindo o conteúdo escondido no mesmo.

O conteúdo pretende proporcionar motivos de reflexão para o observador – através da sua familiaridade para com a situação mencionada – surpreendido não só pelo conteúdo, mas também pelo processo com este lhe havia chegado (figura 52). Evoluiu posteriormente para algo menos direto, em que se recorreram a pequenas figuras que procuravam compor cenas quotidianas do diálogo humano, nomeadamente encontros e desencontros entre as suas personagens, ainda comunicadas ao observador através do espelho.



52. Ocultação/desocultação, still de filme, 2019, Candeeiro Tvärs, lâmpada, tinta de esmalte, Pedro Fonseca Jorge⁵⁴

O processo, em certa medida abstrativo (porque lhe fui retirando conteúdo (Freeman, 1986), apesar de figurativo) não pretendeu ser vazio de significado: as figuras procuravam ter capacidade evocativa para o observador, querendo suscitar neste memórias ou desejos de contato humano.

Estão presentes por isso dois registos de identificação situacional, dado que *"a sombra representa o estádio do outro, o espelho o estádio do mesmo"* (Stoichifă, 2016, p. 35), em que as figuras, que apesar de volumétricas, são apreciáveis apenas enquanto vultos, no mesmo registo que a sombra.

⁵⁴ foto do autor (01.2020)

O caráter evocativo desta última é explorado através dos citados candeeiros, “materiais” disponíveis em quantidade propícia à experimentação, cujas características físicas já haviam permitido antes um jogo de (des)ocultação favorável também à descoberta.

Parece-me por isso que há uma dimensão *interpretativa* naquilo que produzo, mas que é distinta da definida por Alfred Gell: tento partilhar um sentimento, através de elementos frásicos ou figurativos, que pretende ser interpretado pelo observador dentro de um campo *íntimo e pessoal*, distinto do contexto historicista e artístico (mais *geral*) proposto por Gell.

Encontro eco do que pretendo na definição de Arte proposta por Lev Tolstói, que, segundo Aires Almeida tem como função “a expressão de sentimentos contagiantes” (Almeida, 2019, p. 52), em que o sentimento que o artista sentiu ao produzir a obra se transfere para o observador.

Fico mais descansado com esta definição “Expressivista” (Almeida, 2019, p. 41), pois pareço conseguir situar-me no âmbito da Arte, enquanto produtor na mesma. Tropeço, contudo, num facto que, aliás, serve de contestação à definição de Lev Tolstói: embora eu, tal como ele define, me fundamente numa emoção sincera, não posso (nem quero?) controlar o que o público sente; não consigo garantir que os sobressaltos que vou criando com os meus alertas semiescondidos causem no observador o mesmo sentimento que eu, enquanto criador, sinto; não posso, por isso,

ambicionar o *contágio*, apenas suscitar o sentimento (seja ele qual for); e mesmo este *suscitar* é passível de fracasso.



53. Para o ter presente.⁵⁵

Uma amiga confidenciou-me que, ao passar pela citação "*não tenhas pressa, mas não percas tempo*", se sentiu ansiosa. Talvez achasse que estava a perder tempo, e não sabia como reverter o processo. Já eu achei que tinha demasiada pressa, e fui incentivado a acalmar-me.

⁵⁵ *foto do autor (07.2020)*



54. Pedro Fonseca Jorge, "On/Offre", 2019. Candeeiro Tvärs, lâmpada, película autocolante preta e branca.⁵⁶

Em "On/Offre" (figura 54), no elemento da direita, a situação evocada através das silhuetas é mais óbvia: há efetivamente alguém que oferece ajuda. Já no elemento da esquerda, o contexto da narrativa é mais ambíguo: foi criada com o intuito de sugerir uma solidão que é

⁵⁶ fotos do autor (05.2019)

interrompida por quem chega. No entanto o observador pode contextualizar-se numa situação distinta, em que quem chega interrompe o bem-estar de quem estava à mesa: há, do lado do observador, lugar a uma atitude igualmente *Expressivista*, pois a interpretação gerada pode nascer de um contexto pessoal e específico, mas distinto ao do artista. Prossigo com a ideia de que, não sabendo ainda o que é a arte, ao menos vagueio na sua direção.

h



'Cause in my head there's a Greyhound station
Where I send my thoughts to far off destinations
So they may have a chance of finding a place where they're
Far more suited than here

"SE HACE CAMINO AL ANDAR" ⁵⁷

Posso socorrer-me na investigação teórica, mas o que mais me pode ajudar na *busca* é efetivamente *procurar*. Nesse sentido fui impelido a desenhar as projeções dos objetos aos quais tenho devotado a minha atenção. Não pretendi representar os meus bancos, até porque os caminhos que procuro trilhar são por vezes enviesados, pois, recordo-me, é do sobressalto que a esperança que me move se alimenta.

Além do mais, reproduzir algo que já se encontra visível pode parecer uma redundância, pois se a *casa* se quer composta também pelos meus *objetos de afeto*, a sua presença (dos bancos) torna supérfluas imagens representacionais dos mesmos (pinturas dos bancos).

Não me compreendam mal: representar continua a ter lugar cativo na arte, curiosamente (pelo menos para mim) pela mão de quem diminui a sua importância: Joseph Kosuth considera que o formalismo apenas se pode

⁵⁷ "*Caminante, son tus huellas
el camino y nada más;
caminante, no hay camino,
se hace camino al andar.
Al andar se hace el camino,
y al volver la vista atrás
se ve la senda que nunca
se ha de volver a pisar.
Caminante no hay camino
sino estelas en la mar.*"

(Machado, 2012)

arrumar na categoria da decoração (coisa que tem uma função artística reduzida), pois o resultado obtido neste processo, de avaliação meramente estética (mas também de virtuosismo técnico, acrescentaria eu) já não é atualmente utilizado como critério avaliativo para arte (Kosuth, 1991). No entanto é o próprio Kosuth que recorre ao objeto, à sua representação e à sua definição como processo tautológico de criação artística.



55. Joseph Kosuth, "One and three chairs", 1965, cadeira em madeira, impressão fotográfica e ampliação fotográfica de verbete de dicionário.⁵⁸

⁵⁸ Foto do autor: <https://www.instagram.com/p/B9MDpgwJG1y/> (07.2020)

Não diminuo em nada a obra de Kosuth, muito pelo contrário: antes de a conhecer ao vivo, e mesmo antes da minha ingressão na arte, já a havia visto pouco depois de me ter formado em arquitetura. Num momento em que a teoria se dilui e a experiência começa a imperar, esta obra, da forma como eu a interpretei, consistiu num apoio importante para que eu conseguisse ser coerente na minha prática profissional.

DIZ QUE PARECE SER

Com base na obra "One and Three Chairs" (figura 55) imaginei um sistema de valores em arquitetura em que o seu sustento se baseava numa coerência entre o que *é*, o que *parece* e o que *diz* ser.

Por exemplo, como avaliar uma arquitetura revivalista feita de colunas clássicas e molduras de pedra em volta das janelas? Pelas suas qualidades estéticas (ou falta delas) parecia à data ser um método óbvio com resposta óbvia. Mas já na altura eu tinha consciência de que as minhas referências, que estudei entre 1995 e 2001, eram diferentes das de quem havia estudado entre 1989 e 1995. Aqueles que estudaram de 2001 em diante tiveram ainda outro grupo de referências a que fizeram recurso. Estética ou gosto pareciam-me por isso frágeis enquanto critério, ainda que não conseguisse ser mais claro do que isto.

Refugiei-me por isso no tal conjunto de valores: o tal pilar clássico, em pedra, *era* fisicamente um pilar e tinha a *imagem* de um pilar. No entanto,

à data, era uma adição à casa, em que não estava de facto a segurar nada: não tinha função estrutural, sendo que por isso a sua *definição* (“elemento decorativo sem função estrutural”) contrariava a sua *forma* e a sua *imagem*. Havia algo naquela trilogia que era incoerente: tinha a aparência de *cadeira*, era uma *cadeira*, mas a definição era a de *jarra* (por exemplo).



56. Ole Ukena, “Cher, Chair, Share (hello Joseph)”, 2011 ⁵⁹

Por isso a obra bem humorada de Ole Ukena (figura 56) não faz mais do que fazer uso desta discordância para refletir sobre como,

⁵⁹ <http://www.oleukena.com/portfolio/cher-chair-share-hello-joseph/> (03.2019)

independentemente das parecenças semânticas, as diferenças culturais sustentam tanto desentendimento entre os diferentes povos (Ukena, 2019).



57. Pedro Fonseca Jorge, "Um e três narcisos", 2019. Banco, cadeira e caixa de madeira, impressões sobre suporte.⁶⁰

Extrapelei estes conteúdos para o meu processo de aprendizagem em arte (consciente da ironia do processo) e sobre quem a produz, numa instalação em que reutilizei o banco, a cadeira e a caixa anteriormente

⁶⁰ Foto do autor (06.2019)

intervencionadas com os escritos ocultos e o espelho para lhes aceder (figura 57) . Pretendia perceber se estes eram já *objetos artísticos* ou apenas suporte da sua expressão, por isso retirei-lhes os espelhos e reutilizei-os (como "materiais") enquanto *objetos* (artísticos) isolados. Ladeei-os com a respetiva *imagem* e *definição*. No entanto o papel sobre o qual estas se encontravam impressas estava descolado do seu suporte, deixando aparecer nova *imagem* e a nova *definição*, desta vez de narcisos (numa alusão à lenda grega de Narciso).



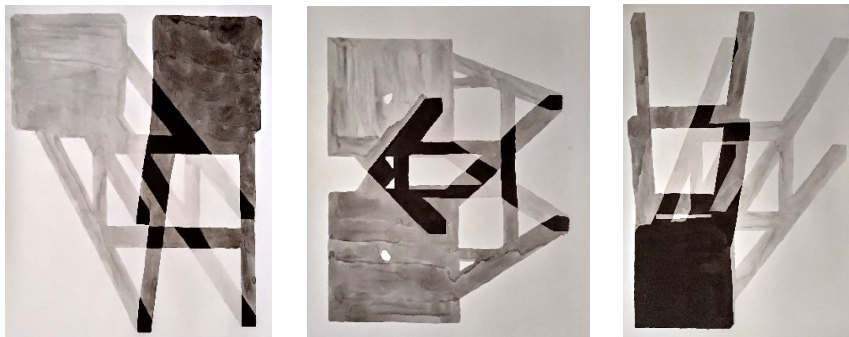
58. Pedro Fonseca Jorge, "Sombras que se espreguiçam", 2019. Tinta de esmalte sobre papel de cenário.⁶¹

Procurar fixar as sombras produzidas pelos meus bancos foi por isso uma sugestão que acatei com gosto (figuras 58, 59 e 61), não sentindo o

⁶¹ Fotos do autor (07.2020)

gesto como redundante: estaria talvez a explorar um tema-base segundo os princípios da tautologia através dos quais a arte contemporânea se deveria reger (Kosuth, 1991).

Contudo, tentei não me refugiar apenas nas referências lidas, procurando também agir em consonância: por isso, pintar, ainda que *apenas* sombras, seria arte? *“A arte a que chamamos pintura consiste em imaginar coisas que jamais vimos, dando-se-lhes a aparência de elementos naturais (sotto l’ombra di naturali) e fixando-as com a mão, fazendo crer na existência do que não existe (quello che non è, sia)”* (Cennino Cennini citado por Stoichiță, 2016, p. 54).



59. Pedro Fonseca Jorge, “Desdobramento/duplicação”, 2020. Tinta da china sobre cartolina cinza. ⁶²

Seria assim nos séculos XIV e XV, mas Beudelaire deu-nos a permissão de sermos filhos do nosso momento, procurando consolo (a Beleza) em

⁶² Fotos do autor (07.2020)

coisas correntes (Baudelaire, 2002). Nas pessoas que cruzam a cidade (figura 60). Em citações coladas em paredes. Em sombras de bancos.

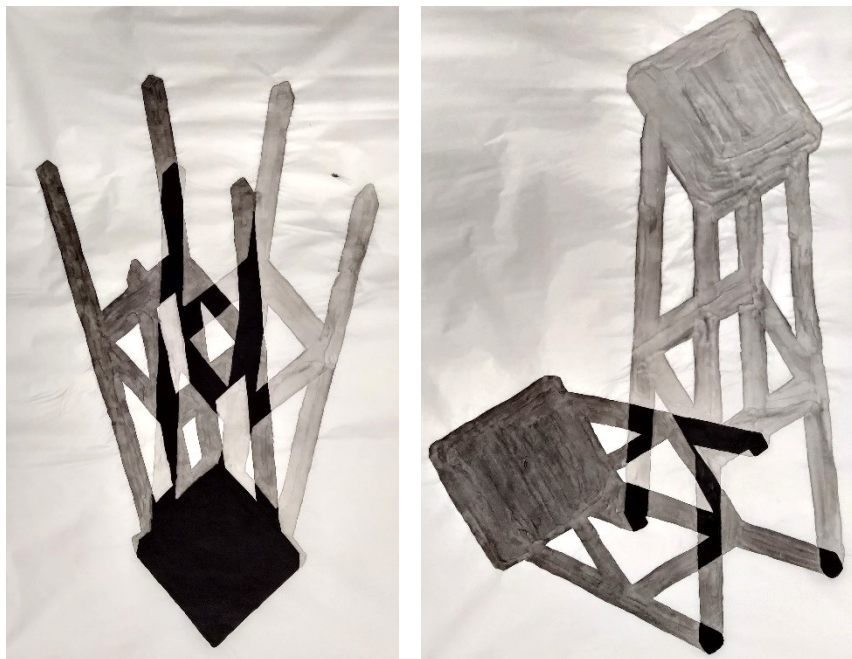


60. Julian Opie, sem título, 2020. Tinta de automóvel sobre alumínio. Detalhe de uma peça da exposição criada para o Museu Coleção Berardo.⁶³

No entanto procurei não me alongar nos porquês, tentando simplesmente perder-me na prática. Tenho, como já disse, uma necessidade quase patológica de justificar todos os meus "*pensamentos, palavras, atos e*

⁶³ Foto do autor, <https://pt.museuberardo.pt/exposicoes/julian-opie-obras-ineditas> (07.2020)

omissões", o que pode ser tão útil quanto castrador ("por minha culpa, minha tão grande culpa" («Confissão (oração)», 2019)).



61. Pedro Fonseca Jorge, "Duplicação/desdobramento", 2020. Tinta da china sobre papel de arroz.⁶⁴

Por isso, não procurei justificar, compreender ou analisar o processo de pintura das sombras, tentando que o gesto de o fazer tivesse em si a validação que procuro. Tentei recuperar (com as devidas distâncias) o desprendimento com que realizei uma instalação *site specific* com a minha

⁶⁴ Fotos do autor (07.2020)

colega Soraia Martins: uma corda, uma manta e um pinhal que nos deu toda a restante matéria para a execução de algo que pretendia ser belo (figura 62).

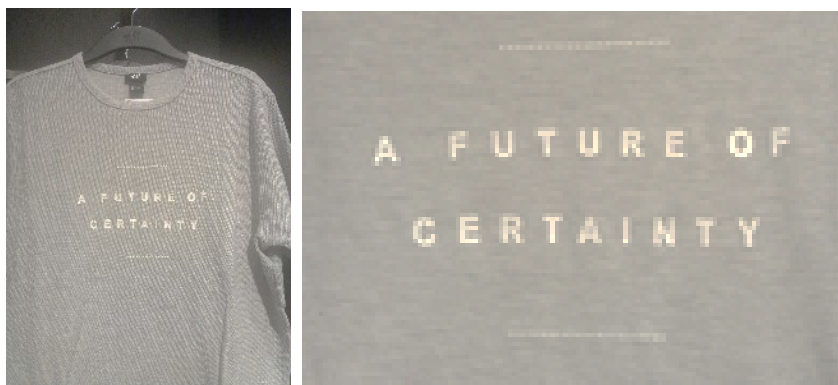


62 Soraia Martins e Pedro Fonseca Jorge, "Zig-u-arte", 2019. Corda vermelha, manta cor de rosa, calhaus, pinhas, ramos, troncos, caruma.⁶⁵

Estarei, finalmente, a ser formalista? A ser *apenas* formalista? A ser um mero *decorador*, como dizia Joseph Kosuth, procurando uma validação do meu trabalho que é *somente* estética? "(...) existe um tipo especial de emoção provocado por obras de arte visual (...). Essa emoção é chamada emoção estética (...) Teremos descoberto a qualidade essencial da obra de arte, a qualidade que distingue as obras de arte de outras classes de objetos." (Clive Bell citado por Almeida, 2019, p. 46), que é a capacidade

⁶⁵ Foto do autor (06.2019)

da arte de ser fruto de contemplação, deixando-nos “esteticamente emocionados”. A definição de Clive Bell é de 1914, pelo que podemos argumentar que se encontra datada, tal como a definição de Cennini, especialmente numa sociedade em que tudo se sucede e alterna de forma exponencial.



63. T-shirt H&M, imagem geral e detalhe. ⁶⁶

Este último parágrafo levanta-nos duas questões importantes. Primeiro, a *impossibilidade do presente*, dado que o constante devir da nossa sociedade torna inexoravelmente qualquer ato recente em passado. Legitima-se assim que aquilo que consideramos datado poderá continuar a ser relevante. Segundo, que a avaliação estética da arte continua a ser pertinente, apesar de não ser nem universal nem facilmente reconhecível (a este nível, sendo talvez a exceção que confirma a regra,

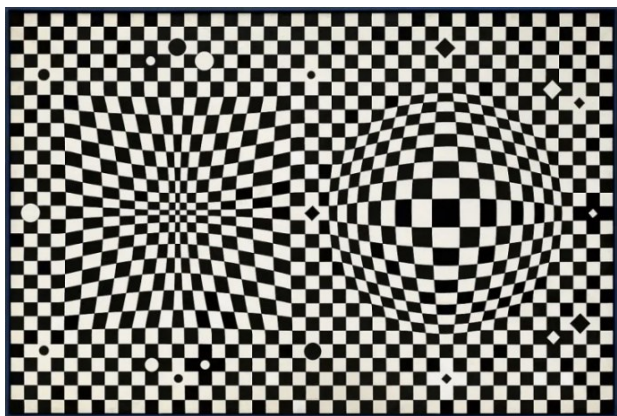
⁶⁶ *Fotos do autor (08.2018)*

o que se manterá inexoravelmente atual é a liberdade de procurar novas formas de beleza e a oferecer a um público desejoso de a encontrar, tal como já havia sido dito).

Ambas as questões se encontram presentes no *nomadismo contemporâneo*, que tem sido um indicador recorrente do meu trabalho de investigação: o constante devir social que contraria uma estabilidade que considerávamos adquirida (figura 63) e o esforço necessário à qualificação de uma *casa* em *lar* através dos nossos objetos de afeto, que passam também eles a ser nómadas.

Mutação, prazer estético, nomadismo: constituem-se em referências a procurar no repertório artístico. A Opt Art começa por se destacar por se caracterizar por um abstracionismo sustentado em formas geométricas, que defende para a arte “*menos expressão e mais visualização*” («Op Art», 2015), criando estímulos visuais que envolvam também uma experiência física. Ganhou projeção pública em 1965 através da exposição “*The Responsive Eye*”⁶⁷, pautando-se por uma evolução lenta que pode ser traçada até à experiência do pontilhismo de Seurat, passando pela Bauhaus (Manaia, 2019).

⁶⁷ Para mais informações existe o um pequeno filme de 25 minutos que documenta a exposição: <https://www.youtube.com/watch?v=vaUme6DY8Lk> (07.2020)



64. Victor Vasarely, "Vega III", 1959. Óleo sobre tela. ⁶⁸

Não era, segundo alguns, vazia de significado: a experiência oferecida por Victor Vasarely nas suas pinturas, cujas formas pareciam mover-se através das ilusões de ótica criadas, seria o reflexo de uma sociedade em positiva mutação, fruto da fé depositava nos desenvolvimentos tecnológicos.

O *meu nomadismo contemporâneo*, se bem que de características diversas, é igualmente gerador de *movimento*, à semelhança, por exemplo, dos mobiles de Alexander Calder (figura 65): a Arte Cinética é por alguns associada à Op Art; outros distinguem-na precisamente por o movimento ser real (Manaia, 2019). O seu sustento permanece comum: uma sociedade cambiante, e o nosso esforço por acompanhar o seu ritmo.

⁶⁸ <https://www.guggenheim.org/artwork/5677> (07.2020)



65. Alexander Calder, "Carmen", 1974. Folha de ferro, folha de alumínio e tinta. ⁶⁹

Por isso, serei eu *só* formalista?

EM MUTAÇÃO

À referida fé nos avanços tecnológicos, sobre a qual se sustentava uma ideia de sociedade em constante devir, correspondia a uma ideia positivista da mesma, em que a ciência propiciaria, de forma recorrente e inexorável, uma vida cada vez mais confortável e feliz.

⁶⁹ Foto do autor: <https://www.instagram.com/p/BujOW4Ofppq/> (03.2019)

Não é o que se passa na atualidade, em que as gerações mais recentes (Xennials (Taylor, 2018), Millennials ou Geração Y, Geração Z)⁷⁰ demonstram, se não um negativismo constante, pelo menos uma indiferença geral. Não é fruto do egoísmo, conforme muitos defendem, mas sim resultante de um sentimento de impotência face à incapacidade de mudar um rumo que desta vez nos poderá conduzir à obliteração: a ciência acabou por ser responsável por muitas soluções prejudiciais à saúde e destruidoras do meio ambiente, usadas em prol de um desenvolvimento económico que dá proveito a muito poucos.

Assim, o *movimento* em arte volta a ser coerente com a circunstância social vivida, e a *compactação* permitida por um mobile faz sentido num contexto nomádico. A *mensagem* podia, contudo, evoluir em dois sentidos distintos: o da denúncia dos problemas sociais, políticos e ambientais que nos afligem e alimentam o clima de suspeição geral em que vivemos (à imagem de Jenny Holzer ou Barbara Kruger) apelando a uma responsabilidade pessoal que é também social; ou o da resolução de questões intimamente pessoais (geradas por um clima social que faz duvidar da realização pessoal) mas cujo sarar se encontra na base de

⁷⁰ *Xennials é a categoria em que me incluo, pois embora cronologicamente ainda faça parte das Geração X (1965–1979), o facto de ser tardio (nasci em 1977) já me faz possuir muitas das características definidoras da Geração Y ou Millennial: o nome surge da contração de X com Millennials)*

uma mudança social efetiva, sustentada por indivíduos sãos (à imagem de Koreen ou Johan Deckmann).



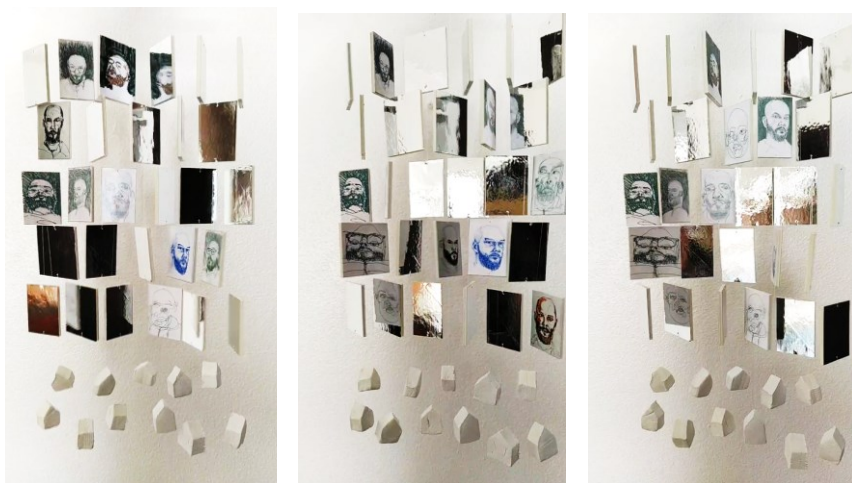
66. Pedro Fonseca Jorge, “Mó, vi, mento”, 2020. Impressão a jato de tinta sobre papel fotográfico, película espelhada, cartão, fio de pesca e pasta de modelar.⁷¹

O caminho escolhido não foi surpreendente, tendo sido coerente com o registo que foi sendo desenhado com as experiências precedentes: a casa e as questões identitárias da mesma, enquanto raiz do indivíduo.

Não houve motivo particular para a escolha da minha efígie enquanto veículo para estas questões (figuras 66 e 67): tratou-se de uma questão prática, no sentido em que as experiências realizadas (retratos

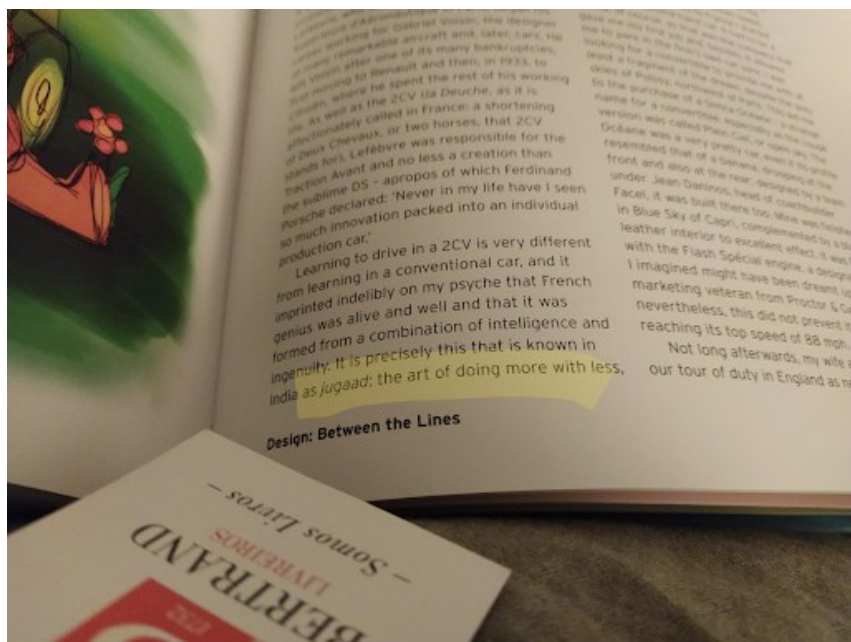
⁷¹ *Fotos do autor (08.2020)*

elaborados com a mão esquerda ou de olhos fechados, um dos primeiros exercícios que realizei, como processo de desbloqueio criativo) se revelaram como novo “material” empregue, à semelhança dos bancos de taberna (e o disponível, em período de quarentena).



67. Pedro Fonseca Jorge, “E, dente, idade” 2020. Impressão a jato de tinta sobre papel fotográfico, película espelhada, cartão, fio de pesca e pasta de modelar.⁷²

⁷² *Fotos do autor (08.2020)*



EPÍLOGO 1 (A DÚVIDA COMO PROCESSO)

“- Há uma frase célebre que divide os artistas em duas categorias: os revolucionários e os decoradores. Digamos que escolhi o campo dos decoradores. Enfim, não foi bem uma escolha, foi o mundo que decidiu por mim. Lembro-me da minha primeira exposição em Nova Iorque, na Galeria Saatchi, englobada na acção «FEED THE PEOPLE: ORGANIZE THEM» – traduziram o título. Emocionei-me muito, era a primeira vez que um artista francês expunha numa galeria nova-iorquina importante. Ao mesmo tempo, nessa época eu era um revolucionário, e estava persuadido do valor revolucionário do meu trabalho. Foi um Inverno muito frio em Nova Iorque, todas as manhãs se encontravam vagabundos mortos nas ruas, gelados; convenci-me de que as pessoas mudariam de atitude depois de verem o meu trabalho: de que iam seguir para as ruas e seguir à letra as instruções dadas pelo televisor. Como é evidente, nada disso aconteceu: as pessoas chegavam, abanavam a cabeça, trocavam propósitos inteligentes, depois iam-se embora.

» Imagino que os revolucionários são pessoas capazes de assumir a brutalidade do mundo, e de lhe responder com uma brutalidade acrescida. Simplesmente, eu não tinha esse tipo de coragem. No entanto, era ambicioso, e é possível que os

decoradores sejam, no fundo, mais ambiciosos que os revolucionários. Antes de Duchamp, o artista tinha por principal objetivo apresentar uma visão do mundo pessoal e ao mesmo tempo exacta, isto é, comovedora; já era uma enorme ambição. A partir de Duchamp, o artista deixou de se limitar a apresentar uma visão do mundo, procura criar o seu próprio mundo; é muito exactamente um rival de Deus. Eu sou Deus na minha cave. Optei por criar um mundo restrito, acessível, onde só se encontra a felicidade. Estou perfeitamente consciente do aspeto regressivo do meu trabalho; sei que pode ser comparado à atitude desses adolescentes que, em vez de enfrentarem os problemas da adolescência, se embrenham numa coleção de selos, num herbário ou num qualquer outro pequeno mundo atraente e limitado, de cores vivas. Ninguém se atreverá a dizer-me cara a cara, tenho boas críticas na *Art Press*, e na maior parte dos *media* europeus; mas li o desprezo no olhar da jovem da Delegação das Artes Plásticas que aqui estive. Era magra, vestida de cabedal branco, tez quase bistre, muito sexual; compreendi imediatamente que me considerava um miúdo deficiente, muito doente e incapaz de viver. Não consigo enfrentar a brutalidade do mundo; não consigo, muito simplesmente.” (Houellebecq, 2018, p. 139)

Há algo que me fascina acerca da percepção de determinado tema por indivíduos que lhe são exteriores, quando conseguem ser bem

sustentados pelas suas referências (mesmo sem o rigor de um artigo científico, pois, entre outros motivos, não pretendem ser científicos).



68. Still do trailer oficial do filme *High-rise*, dirigido por Ben Wheatley, e baseado no livro homónimo de J. G. Ballard (Wheatley, 2016)

Faço uso de um still do filme para ter o suporte imagético (figura 68), mas apenas li o livro de J. G. Ballard: “Arranha-céus”, publicado em 1975, descreve vida numa torre de 40 pisos, habitada por duas mil pessoas, que havia sido edificado segundo os preceitos do Movimento Moderno (que o autor mostra conhecer, ao descrever o edifício, embora não o designe)⁷³. Um dos pressupostos deste movimento traduzia-se na solução da escassez de habitação, da falta de qualidade de vida nas cidades e das desigualdades sociais, construindo para isso em altura (libertando a área envolvente para espaços verdes, por exemplo). O que Ballard descreve é

⁷³ *Pesquisei com bastante afinco a biografia do autor, mas não consegui descobrir nenhuma formação em arquitetura que justificasse o rigor com que faz uso das referências Modernas.*

precisamente o oposto, num registo distópico em que os problemas a solucionar apenas são agudizados. Um acontecimento que não é destituído de verdade, pois o que se verificava, por exemplo, nos complexos de habitação social Modernos construídos nos anos anteriores é que muitos deles se convertiam em áreas de exclusão social em cenários áridos: "(...) Robert Laing avivou as brasas da fogueira que tinha acendido com as folhas de uma lista telefónica. As chamadas iluminavam os bonitos ombros e tórax do pastor-alemão a assar no espeto." (Ballard, 2019, p. 211).



69." In the film *Ruthless People*, the Memphis look is so prominent that it should probably have its own on-screen credit." («Dressing the Part», 2016).⁷⁴

No filme "Ruthless People" Danny de Vito tenta sentar-se confortavelmente (sem sucesso) nas cadeiras de estilo pós-moderno com as quais a mulher decorou a sua casa.

⁷⁴ <https://fashionfollower.com/dressing-the-part-ruthless-people/> (10.2020)

Fiquei por isso empolgado quando Vincent, personagem d'“A possibilidade de uma ilha”, de Michel Houellebecq, se descreve enquanto artista plástico, face à *instituição* (o mundo da arte, tal como o próprio o idealiza) que o deveria classificar como tal: ao mesmo tempo enquanto pertença e outsider desse mesmo mundo.

Desenvolvi por isso esta dissertação da mesma maneira que frequentei o respetivo mestrado (e, de resto, procuro desenvolver a minha atividade profissional enquanto arquiteto e designer de produto): olhando-me de fora, julgando os meus gestos e questionando as minhas decisões como quem quer tornar clara a sua atividade artística a alguém exterior. Evito, no meu entender, tornar-me em alguém que vive num mundo autorreferenciado, como um arquiteto que produz para obter a aprovação de colegas arquitetos, e não para o público que habitará a sua obra (figura 69).

Faço, por isso, uso da dúvida enquanto processo que alimenta o ato criativo – seja em que campo for – em que o objeto (aparentemente) acabado é questionado, redesenhado, refeito. Haverá sempre espaço à melhoria, à mudança, à evolução, a algo melhor. Eventualmente posso retornar ao objeto inicial, mas faço-o com maior certeza acerca da sua pertinência, funcionalidade ou capacidade de suscitar a emoção.

Algumas das questões que me coloquei e procurei dar resposta poderiam parecer óbvias, ingénuas ou mesmo ignorantes. No entanto considerei útil

fazê-lo, talvez, porque por um lado me faltava a licenciatura em arte para sedimentar em mim esses valores. Por outro lado, estou *contaminado* por outras formações, em arquitetura e design do produto, cujos valores, diversos, poderiam alterar a apreensão dos mesmos em arte (se bem que a arte havia já *contaminado* a minha prática arquitetónica, de forma positiva, conforme fiz questão de mencionar: a capacidade do conhecimento ser recíproco será talvez o fundamento para a sua aquisição).

A presente dissertação não é por isso uma reflexão sobre um processo terminado: é antes o desenhar de um percurso, o da aprendizagem em arte, que foi construído não só através da produção (mesmo se eu me questionava se de facto era arte o que fazia) mas também por intermédio dos exercícios executados nas unidades curriculares paralelas a Projeto, que me foram dando alimento para reflexão por intermédio dos estudos de caso elaborados (e me permitiram voltar a locais e exposições já visitadas, mas com novo conhecimento de causa).

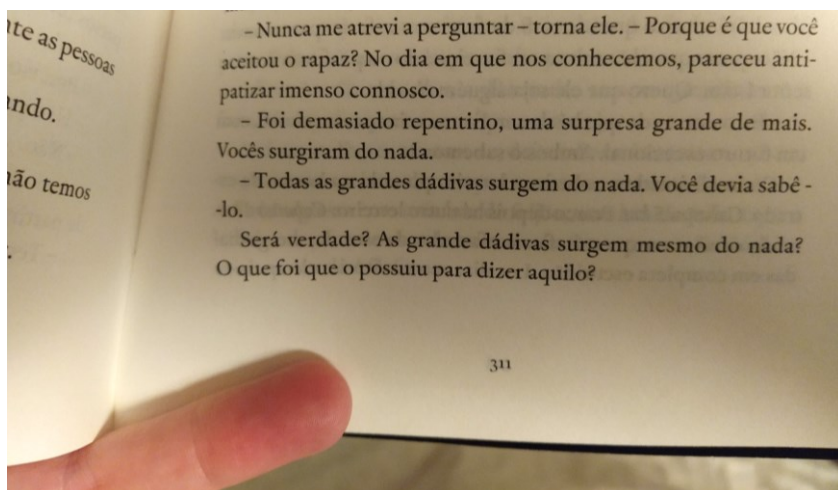
Este percurso foi fundamental, pois a reflexão constante levou a que, por oposição, aquilo que foi realizado com desprendimento ganhasse mais predominância: refiro novamente o projeto Zig-u-arte por esse motivo (figura 62).

Refira-se, contudo, que o questionar permanece para mim como o fundamento da investigação (em arquitetura, em design ou em arte, na

prática ou na teoria) que irá sustentar a leveza com que a decisões são finalmente tomadas.

Poderia encerrar este processo com o vulgar “só sei que nada sei”, mas prefiro a constatação de que talvez *saber* (os porquês) não é o fundamental.

j



EPÍLOGO 2 (A MUTAÇÃO COMO ALIMENTO)

Ser deus na minha casa, parafraseando novamente Vincent, poderia ser uma definição para o que busco com o percurso trilhado (em arquitetura, design de produto e artes plásticas), como resposta à contemporaneidade que ditou esse mesmo desejo. Prefiro pensar que, em vez de me atribuir um poder divino através da criação de um *lar*, consegui criar uma envolvente protetora para mim e para o que me define. Ou seja, longe de me dotar de poderes extra-humanos, reconheço a fragilidade inerente à minha condição de humano e procurei identificar qual o processo pelo qual me poderia resguardar.

O *lar*, naturalmente enclausurado pela caixa física da *casa*, constituiu a resposta óbvia que determinou as minhas pesquisas precedentes.

No entanto, o mundo de incerteza que ditou a impossibilidade do *lar* veio (novamente) baralhar os dados com que determinávamos as nossas (possíveis) certezas: tenho avaliado o meu trabalho enquanto percurso, mas o recente surto pandémico ganhou uma dimensão tal que se impôs como um corte violento nesse caminho.

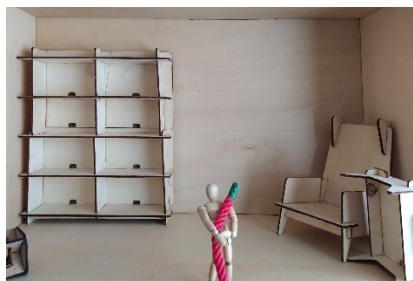
Vivo e trabalho na minha casa, tornada santuário dos meus afetos, das minhas liberdades e da minha intimidade. O confinamento não veio pôr em causa estes dados, uma vez que fiquei restrito a um espaço com o qual me identificava, e onde podia continuar a desempenhar as minhas tarefas,

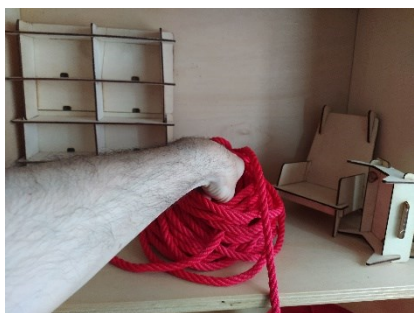
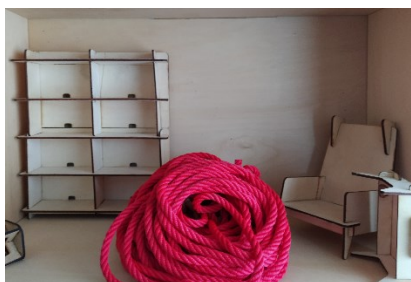
ainda que reunindo online quando antes o fazia presencialmente. Não foi por isso o *não poder sair* que abalou os alicerces do meu lar. Foi antes a presença constante dos coabitantes que tornou, por exemplo, essas reuniões online potencialmente testemunhadas, quando antes eram privadas.

Mesmo que esse testemunho fosse psicológico (porque uma porta, uma parede ou mesmo divisões inteiras nos separam), a presença do outro é real e constante, anulando por completo a privacidade que ainda temos quando conseguimos estar por vezes a sós, ou saindo de casa para o estar.

Os contornos da casa deixam de ser os contornos do nosso lar, como se dentro da primeira precisássemos de novo reduto de privacidade, quando as agressões externas cruzam as fronteiras julgadas inexpugnáveis.

Lentamente recuperamos os nossos domínios, mas as rotinas antigas vão sofrer alterações. Seremos muitos a trabalhar em casa, simultaneamente, irrompendo limites antes definidos. Mas desejando criar novos limites.





70 Pedro Fonseca Jorge, stills do filme "Valhacouto", 2020. Maquetes de contraplacado e madeira, corda e estante.

No filme *Valhacouto* (2020), procurei manifestar esse desejo (figura 70). Foi realizado com os materiais que tinha (restringido que estava à minha casa): uma figura de madeira que fazia parte de um *kit de artista* com

materiais de desenho (que me foi oferecido como piada bem-humorada aquando da minha entrada no presente mestrado), a corda vermelha herdada do trabalho Zig-u-arte (2019) e as maquetes do meu trabalho como designer.

Intitulei-o de *Valhacouto*, que significa *recanto* ou *esconderijo*, que era uma palavra que desconhecia. Tal como desconhecia até à data a necessidade de refúgio dentro da minha casa.

BIBLIOGRAFIA

- Almeida, A. (2019). *A Definição de Arte—O Essencial* (1.ª edição). Plátano Editora, S.A.
- Amos, T. (1998). Spark Lyrics. <https://www.azlyrics.com/lyrics/toriamos/spark.html>
- Anderson, F. (2013, Setembro). 'From the Freud Museum', Susan Hiller, 1991–6. From the Freud Museum. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hiller-from-the-freud-museum-t07438>
- Ballard, J. G. (2019). *Arranha-céus* (2.ª edição). Elsinore.
- Baudelaire. (2002). *O Pintor da Vida Moderna* (T. Cruz, Trad.; 2.ª). Vega; limitada.
- Bell, K. (2013). *The artist's house: From workplace to artwork*. Sternberg Press.
- Biography. (2003). [Portfolio]. <http://www.barbarakruger.com/>.
<http://www.barbarakruger.com/biography.shtml>
- Branzi, A., Branzi, N., & Evans, H. (Eds.). (1987). *Domestic animals: The neoprimitive style*. Thames and Hudson.
- Coelho, A. P. (2011, Setembro 28). Os objectos de Brízio estão vivos. PÚBLICO.
<https://www.publico.pt/2011/09/28/jornal/os-objectos-de-brizio-estao-vivos-23076779>
- Coetzee, J. M. (2013). *A Infância de Jesus*. Publicações Dom Quixote.
- Confissão (oração). (2019). Em Wikipédia, a enciclopédia livre.
[https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Confiss%C3%A3o_\(ora%C3%A7%C3%A3o\)&oldid=54227866](https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Confiss%C3%A3o_(ora%C3%A7%C3%A3o)&oldid=54227866)
- Cultural, I. I. (sem data). Ready-made. Enciclopédia Itaú Cultural. Obtido 19 de Dezembro de 2019, de <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5370/ready-made>
- Dressing the part | ruthless people | the dedicated follower of fashion. (2016, Agosto). [Blog]. Fashionfollower. <https://fashionfollower.com/dressing-the-part-ruthless-people/>
- Fitoussi, B. (1993). *Objets affectifs: Le nouveau design de la table*. Hazan.

- Freeman, J. (1986). *Abstraction*. Em *Spiritual in Art: Abstract Painting, 1890-1985* (first ed, p. 367). Abbeville Press.
- Freud, S. (2010). *História de uma neurose infantil («o homem dos lobos»): Além do princípio do prazer e outros textos* (P. C. de Souza, Trad.). Companhia das Letras.
- Gell, A. (1996). *Vogel's Net: Traps as Artworks and Artworks as Traps*. *Journal of Material Culture*, 1(1), 15-38. <https://doi.org/10.1177/135918359600100102>
- Houellebecq, M. (2018). *A possibilidade de uma ilha* (1.ª edição). Penguin Random House.
- Howard, J. (2015). J. Bertrand Editora.
- Kirshenblatt-Gimblett, B. (1998). *Destination culture: Tourism, museums, and heritage*. University of California Press.
- Koenig, J. (2013). *The Dictionary of Obscure Sorrows—Monachopsis* [Blog]. *The Dictionary of Obscure Sorrows*. <https://www.dictionaryofobscuresorrows.com/post/36505968156/monachopsis>
- Kosuth, J. (1991). *Art after philosophy and after: Collected writings, 1966 - 1990* (G. Guercio, Ed.). MIT Press.
- Lange-Berndt, P., Allthorpe-Guyton, M., Amato, J. A., Balkin, A., Barad, K., Barnett, P., & Lopes, A. A. B. de S. (2015). *Materiality*.
- Lau, W. (2012, Outubro 3). *Reading Between the Lines for a Church Made of Metal*. *Architect*. https://www.architectmagazine.com/technology/detail/reading-between-the-lines-for-a-church-made-of-metal_o
- Le Quément, P., Geffray, S., & Bracht, G. (2019). *Design between the lines*. Merrell Publishers.
- Machado, A. (2012). *Campos de Castilla*. Rilke.

Manaia, J. (2019). Op art: Origens, enquadramento e os seus fenómenos da perceção visual.

Convergências - Revista de Investigação e Ensino Das Artes , VOL XII (24).

<http://convergencias.esart.ipcb.pt/?p=article&id=357>

Mbembe, A. (2017). Políticas da Inimidade (1.ª edição). Antígona.

Mota Ribeiro, A. (2009, Abril). José Pedro Croft. anabelamotaribeiro.

<http://anabelamotaribeiro.pt/11508.html>

Mourão, C. (2010). Pelas sombras [Documentário].

Munari, B. (2015). Artista e designer (M. L. Jacquinet, Trad.). Edições 70.

Op Art. (2015, Outubro 25). Historia das Artes. <https://www.historiadasartes.com/nomundo/arte-seculo-20/op-art/>

Sam Taylor-Wood: Bram Stokers Chair (2005). (2012, Dezembro 19). Joe Blogs.

<https://wharferj.wordpress.com/2012/12/19/sam-taylor-wood-bram-stokers-chair-2005/>

Sardo, D. (2013). Ambiência e participação: Notas em torno do papel do espectador. Em *Arte & Utopia* (Centro de História da Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora, p. 34 a 42).

Smithson, R., & Flam, J. D. (1996). *Robert Smithson, the collected writings*. University of California Press.

Sproccati, S. (2002). Guia de história da arte. Presença.

Stoichijă, V. I. (2016). Breve história da sombra (R. P. Cabral, Trad.). KKYM.

Taylor, M. K. (2018). Xennials: A microgeneration in the workplace. *Industrial and Commercial Training*, 50(3), 136-147. <https://doi.org/10.1108/ICT-08-2017-0065>

Truisms (Jenny Holzer). (2019). Em Wikipedia.

[https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Truisms_\(Jenny_Holzer\)&oldid=888746841](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Truisms_(Jenny_Holzer)&oldid=888746841)

OS AFETODOMÉSTICOS

Ukena, O. (2019). CHER, CHAIR, SHARE (HELLO JOSEPH) [Portfolio]. Ole Ukena.

<http://www.oleukena.com/portfolio/cher-chair-share-hello-joseph/>

What Does Easter egg Mean? (sem data). Obtido 27 de Março de 2020, de

<https://www.dictionary.com/e/pop-culture/easter-egg/>

Wheatley, B. (2016, Fevereiro 9). HIGH-RISE - Official Trailer.

https://www.youtube.com/watch?v=LKPghZ5cc_E

WHO'S BEHIND THIS. (2019). We're Not Really Strangers.

<https://www.werenotreallystrangers.com/pages/about-us>

MAP_3180048

PEDRO FONSECA JORGE_3180048

Mestrado em Artes Plásticas 2018_2020


pedrofonsecajorge.com

eu@pedrofonsecajorge.com

918733099

k

— Tipo *khidg de vei*. Se é que percebes o sentido.

Kevern anuiu, sem nada dizer. Era uma maneira de passar pela vida: anuir e não dizer nada. 

— Mas não sabes, pois não — prosseguiu Densdell Kroplik, satisfeito com a sua própria esperteza. — Mas dou-te uma pista.

— Não há dúvida de que...

-
- ^a Ilustração de Sakoasko, <https://www.instagram.com/p/BqYzKVRl5VL/> (10.2020)
- ^b "The eternal sunshine of the spotless mind", de Michel Gondry (2004)
<https://me.me/i/constantly-talking-isnt-necessarily-communicating-eternal-sunshine-of-the-spotless-6928964> (12.2019)
- ^c Ilustração de Flavita Banana, <https://www.instagram.com/p/CHLorNMBtRP/> (11.2020)
- ^d Citação e still retirados de um monólogo de Agrado, personagem de "Tudo sobre a minha mãe", de Pedro Almodóvar, 1999
<https://justincascio.files.wordpress.com/2013/07/agrado.jpg> (05.2020)
- ^e Still do videoclip e excerto da letra de "The Wheel", de Sohn (2014)
<https://www.youtube.com/watch?v=AslPYSm7jfg> (06.2020)
- ^f Still do videoclip e excerto da letra de "Garden Song", de Phoebe Bridgers (2020)
<https://www.youtube.com/watch?v=1u8rlx65QgA> (07.2020)
- ^g Still do videoclip e excerto da letra de "Our Hell", de Emily Haines and the Soft Skeleton (2006)
https://www.youtube.com/watch?v=w_aCvGUi-Hc (06.2020)
- ^h Still do videoclip e excerto da letra de "Soul meets body", de Death Cab for Cutie (2009)
<https://www.youtube.com/watch?v=uizQVriWp8M> (07.2020)
- ⁱ "Jugaad: the art of doing more with less" (Le Quément et al., 2019, p. 165)
Foto do autor (08.2020)
- ^j "Todas as grandes dádivas surgem do nada. Você devia sabê-lo" (Coetzee, 2013, p. 311)
Foto do autor (10.2020)
- ^k "Era uma forma de passar pela vida: anuir e não dizer nada" (Howard, 2015)
Foto do autor (05.2020)