

Escola de Tecnologias e Arquitectura
Departamento de Arquitectura e Urbanismo

Lugares de Fractura: A Auto-Reflexividade na Ficção Artística

Maria José Berquó de Aguiar Rodrigues Cavaco

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de
Doutor em Arquitectura

Orientadora:

Pintora Maria João Pestana Noronha Gamito, Professora Catedrática
Faculdade de Belas-Artes de Lisboa

Co-orientador:

Prof. Doutor Arq.º Paulo Alexandre Tormenta Pinto, Professor Auxiliar (com Agregação)
ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa

Julho, 2016

Escola de Tecnologias e Arquitectura
Departamento de Arquitectura e Urbanismo

Lugares de Fractura: A Auto-Reflexividade na Ficção Artística

Maria José Berquó de Aguiar Rodrigues Cavaco

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de
Doutor em Arquitectura

Júri:

Prof. Doutor Arq.º Pedro Bandeira, Professor Associado, Universidade do Minho

Prof. Doutor Jacinto Lageira, Professor, Universidade de Paris I

Prof. Doutor Delfim Sardo, Professor Auxiliar, Universidade de Coimbra

Prof. Doutor Arq.º José Luís Possolo de Saldanha, Professor Auxiliar, ISCTE-IUL

Pintora Maria João Pestana Noronha Gamito, Professora Catedrática, Faculdade de Belas-
Artes de Lisboa

Prof. Doutor Arq.º Paulo Alexandre Tormenta Pinto, Professor Auxiliar (com Agregação),
ISCTE-IUL

Julho, 2016

RESUMO

Tese teórico-artística decorrente de uma prática de projecto incidente na dimensão crítica da auto-reflexividade na ficção. Fazendo convergir as duas vertentes da tese, baliza-se a investigação na articulação dos conceitos de ficção, auto-reflexividade e fractura, com os de moldura e lugar. A auto-reflexividade é concebida como a interiorização de um exterior que configura o conceito de ‘dobra’ em Gilles Deleuze; a fractura é concebida como a abertura da crise que um exterior exerce num interior, ao ser interiorizado; a moldura é concebida como o espaçamento que funciona como *parergon*, identificando-se alternadamente com cada um dos termos que distingue e une; finalmente o lugar aparece com um evento transformador, em que se unem em relação diacrítica espaço e tempo, enquanto um corpo vivo interage com o que o envolve. O nexo entre estes conceitos apresenta o fundamento operatório da ficção: a duplicidade entre interior e exterior como possibilidade de caracterização, envolvendo uma transformação. Esta transformação gera-se com a moldura/espaçamento como dispositivo; com a fractura como possibilidade; e com a união de espaço e tempo como condição. Com este fundamento, a ficção delinea-se como uma contínua construção e produção de conhecimento. A hipótese de que a auto-reflexividade num trabalho artístico fundado numa dimensão ficcional produz criticamente lugares delimitando um espaço crítico apresenta-se como estratégia para a articulação de conceitos que expõe as circunstâncias, os dispositivos e os factores que anunciam, justificam e expressam os contornos do conceito de ficção a partir do seu fundamento operatório.

Palavras-chave: auto-reflexividade; ficção; fractura; lugar; moldura.

ABSTRACT

The dissertation addresses the nexus between theoretical knowledge and artistic practice at the basis of a body of work grounded in the critical scope of self-reflexivity in fiction. The two main strands converge as the research moves towards the articulation of the concepts of fiction, self-reflexivity, and fracture, with those of frame and place. *Self-reflexivity* is conceived as Gilles Deleuze's 'fold', i.e. the internalization of an outside; *fracture* is conceived as the opening of a crisis that the outside forces upon the interior as it gets internalized; the *frame* is conceived as spacing, functioning as *parergon*, alternately identifying with each of the elements that it unites and distinguishes; finally, *place* is seen as a transforming event in which time and space connect in a diacritical relation while a living body interacts with its surroundings. The link between these concepts presents the foundation of fiction from an operative stance: the polarity inside/outside as a possibility of characterization through a transformation. Such transformation occurs via spacing as device, fracture as possibility, and the union of space and time as precondition. From this stance, fiction emerges as an ongoing process of producing knowledge. The starting hypothesis – that self-reflexivity in artistic works rooted in fiction engenders the production of places while it circumscribes a critical space – strategically triggers the articulation of concepts that displays the circumstances, the devices and the preconditions that foreshadow, explain and convey the operative foundation of the concept of fiction.¹

Keywords: self-reflexivity; fiction; fracture; place; frame

¹ Tradução de Leonor Sampaio.

Agradecimentos

Um agradecimento especial aos meus orientadores, Pintora Maria João Gamito e Doutor Arq.º Paulo Tormenta Pinto, que acompanharam este projecto de modo determinante, com as suas sugestões e comentários, com confiança e generosidade, e sobretudo, com amizade.

Vários dos meus amigos seguiram o desenvolvimento deste trabalho com o seu incentivo e as suas observações. Agradeço a todos, mas expresso aqui o meu reconhecimento em especial à Ana Margarida Mafra, que foi a minha principal interlocutora, e cuja força me tem acompanhado, à Ana Lúcia Barbosa, que me conduziu para este programa de doutoramento, e à Leonor Sampaio, que fez a tradução do resumo e a revisão do texto da tese.

Finalmente, obrigada à Ana Isabel e ao Mário pela confiança e pelo apoio em todo este processo.

ÍNDICE

ÍNDICE DE FIGURAS	XI
-------------------------	----

INTRODUÇÃO	1
------------------	---

PARTE 1

1. FICÇÕES: <i>ESPAÇOS POUCO CONCRETOS</i>	13
1.1. A Ficção: Refazendo Mundos	13
1.1.1. Traidores e Heróis	13
1.1.2. Escritores de Ficção	16
1.1.3. Versões de Mundos	19
1.1.4. Bartleby	22
1.1.5. <i>La Disparition</i>	27
1.2. A Ficção Artística: Molduras Dentro de Molduras	33
1.2.1. Artes do Espaço	33
1.2.2. Espaço	42
1.2.3. Molduras	54
1.2.4. <i>Espaços Pouco Concretos</i>	68
2. DOBRAS: <i>LUGAR DE ESPERA E A SENSE OF POSSIBILITY</i>	85
2.1. Espelhos: Lugares de Espera	85
2.1.1. “Sedimentações de brancura”	85
2.1.2. Dobras	94
2.1.3. O Modo de Ryman	101
2.1.4. <i>Lugar de Espera</i>	110
2.2. Fractura: Possibilidades de Sentido	123
2.2.1. <i>Pense-Bête</i>	123
2.2.2. “A Águia do Oligoceno ao Presente”	133
2.2.3. <i>Barre de [Texte]</i>	149
2.2.4. <i>A Sense of Possibility</i>	165

PARTE 2

3. LUGARES DE FRACTURA: UMA ARQUEOLOGIA	187
3.1. Nove Projectos: A Delimitação de Um Espaço Crítico	187
3.1.1. <i>El Memorioso</i> : Introdução	187
3.1.2. Ausência	191
3.1.3. Orientação	195
3.1.4. Acção	198
3.1.5. Corpo	201
3.1.6. Futuro	204
3.1.7. Mobilidade	208
3.1.8. Multiplicação	216
3.1.9. Moldura	220
3.1.10. Ficção	226
3.1.11. A Delimitação de Um Espaço Crítico	233
3.2. Nove Projectos: A Delimitação de Um Tempo Crítico	237
3.2.1 A Delimitação de Um Tempo Crítico	237
3.2.2. (Ficção) Moldura	241
3.2.3. (Moldura) Multiplicação	244
3.2.4. (Multiplicação) Mobilidade	246
3.2.5. (Mobilidade) Futuro	248
3.2.6. (Futuro) Corpo	250
3.2.7. (Corpo) Acção	253
3.2.8. (Acção) Orientação	255
3.2.9. (Orientação) Ausência	257
3.2.10. (Ausência) Lugar	260
3.2.11. O Aleph: Conclusão	263
4. LUGARES DE FRACTURA: UM EPÍLOGO	269
4.1. Lugares de Fractura: <i>Cartógrafos, Florestas e Um Contador de Histórias</i>	269
4.2. Lugares de Fractura: ‘Publicities’	285
CONCLUSÃO	297
BIBLIOGRAFIA	305

ÍNDICE DE FIGURAS

- Fig. 1- Blinky Palermo, esboço para *To The People of New York City*, 1976. Acrílico sobre papel, 32,5x24 cm. In <http://blog.art21.org/2011/01/27/flash-points-friends-and-influence/#.U4hrdnIF2M8> [21 Mai. 2014]42
- Fig. 2- Blinky Palermo, *To The People of New York City*, 1976. Vista parcial. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, 2011. In <http://www.hirshhorn.si.edu/collection/hirshhorn-past-exhibitions/#detail=/bio/blinky-palermo-retrospective-1964-1977/&collection=hirshhorn-past-exhibitions> [29 Mai. 2014].....43
- Fig. 3- Blinky Palermo, *To The People of New York City*, 1976. Parte V. Acrílico sobre alumínio, 26,5x21 cm, cada painel. In COOKE, Lynne; KELLY, Karen; SCHRÖDER, Barbara (Ed.s), *Blinky Palermo: To The People of New York City*. New York: Dia Art Foundation, 2009. p. 13653
- Fig. 4- R. H. Quaytman, *Distracting Distance, Chapter 16*, 2010. Vista parcial. Whitney Museum of American Art, Nova Iorque, 2010. In http://www.miguelabreugallery.com/R.H.Quaytman/whitney_2010/installation/4.htm [09 Jun. 2014]57
- Fig. 5- R. H. Quaytman, *Distracting Distance, Chapter 16*, 2010. Vista parcial. Whitney Museum of American Art, Nova Iorque, 2010. In http://www.miguelabreugallery.com/R.H.Quaytman/whitney_2010/installation/4.htm [09 Jun. 2014]59
- Fig. 6- Edward Hopper, *A Woman in The Sun*, 1961. Óleo s/ tela. 101,9x155,6 cm. In <http://whitney.org/Collection/EdwardHopper/8431> [14 Jun.2014]60
- Fig. 7- R. H. Quaytman, *Distracting Distance, Chapter 16 – A Woman in The Sun With Edges*, 2010. Óleo, serigrafia e gesso sobre madeira, 63x101,6 cm. In http://www.miguelabreugallery.com/R.H.Quaytman/whitney_2010/installation/4.htm [09 Jun. 2014]60
- Fig. 8- R. H. Quaytman, *Distracting Distance, Chapter 16*, 2010. Vista parcial. Whitney Museum of American Art, Nova Iorque, 2010. In http://www.miguelabreugallery.com/R.H.Quaytman/whitney_2010/installation/4.htm [09 Jun. 2014]63
- Fig. 9- Maria José Cavaco, *Espaços Pouco Concretos*, 2007. ‘Project-room’ na *Arte Lisboa 2007*. (Fotografia: Ana Mafra)78
- Fig. 10- Maria José Cavaco, *Espaços Pouco Concretos*, 2007. 1ª Página, Grupo 1. Técnica mista sobre papel, 100x70cm. (Fotografia: Maria José Cavaco)80
- Fig. 11- Maria José Cavaco, *Espaços Pouco Concretos*, 2007. 2ª Página, Grupo 1. Técnica mista sobre papel, 100x70cm. (Fotografia: Tito Cardoso)80
- Fig. 12- Maria José Cavaco, *Espaços Pouco Concretos*, 2007. 3ª Página, Grupo 1. Técnica mista sobre papel, 100x70cm. (Fotografia: Tito Cardoso)81
- Fig. 13- Maria José Cavaco, *Espaços Pouco Concretos*, 2007. 4ª Página, Grupo 1. Técnica mista sobre papel, 100x70cm. (Fotografia: Tito Cardoso)81
- Fig. 14- Maria José Cavaco, *Espaços Pouco Concretos*, 2007. 1ª Página, Grupo 2. Técnica mista sobre papel, 100x70cm. (Fotografia: Tito Cardoso)81

Fig. 15- Maria José Cavaco, <i>Espaços Pouco Concretos</i> , 2007. 2ª Página, Grupo 2. Técnica mista sobre papel, 100x70cm. (Fotografia: Tito Cardoso)	81
Fig. 16- Maria José Cavaco, <i>Espaços Pouco Concretos</i> , 2007. 3ª Página, Grupo 2. Técnica mista sobre papel, 100x70cm. (Fotografia: Tito Cardoso)	82
Fig. 17- Maria José Cavaco, <i>Espaços Pouco Concretos</i> , 2007. 4ª Página, Grupo 2. Técnica mista sobre papel, 100x70cm. (Fotografia: Tito Cardoso)	82
Fig. 18- Maria José Cavaco, <i>Espaços Pouco Concretos</i> , 2007. 1ª Página, Grupo 3. Técnica mista sobre papel, 100x70cm. (Fotografia: Tito Cardoso)	82
Fig. 19- Maria José Cavaco, <i>Espaços Pouco Concretos</i> , 2007. 2ª Página, Grupo 3. Técnica mista sobre papel, 100x70cm. (Fotografia: Tito Cardoso)	82
Fig. 20- Maria José Cavaco, <i>Espaços Pouco Concretos</i> , 2007. 3ª Página, Grupo 3. Técnica mista sobre papel, 100x70cm. (Fotografia: Tito Cardoso)	83
Fig. 21- Maria José Cavaco, <i>Espaços Pouco Concretos</i> , 2007. 4ª Página, Grupo 3. Técnica mista sobre papel, 100x70cm. (Fotografia: Tito Cardoso)	83
Fig. 22- Maria José Cavaco, <i>Espaços Pouco Concretos</i> , 2007. 1ª Página, Grupo 4. Técnica mista sobre papel, 100x70cm. (Fotografia: Tito Cardoso)	83
Fig. 23- Maria José Cavaco, <i>Espaços Pouco Concretos</i> , 2007. 2ª Página, Grupo 4. Técnica mista sobre papel, 100x70cm. (Fotografia: Tito Cardoso)	83
Fig. 24- Maria José Cavaco, <i>Espaços Pouco Concretos</i> , 2007. 3ª Página, Grupo 4. Técnica mista sobre papel, 100x70cm. (Fotografia: Maria José Cavaco)	84
Fig. 25- Maria José Cavaco, <i>Espaços Pouco Concretos</i> , 2007. ‘Project-room’ na <i>Arte Lisboa</i> 2007. (Fotografia: Ana Mafra)	84
Fig. 26- Robert Ryman, <i>Surface Veil</i> , 1970. Óleo s/ fibra de vidro com moldura de papel encerado e fita crepe p/ pintura, 33x33 cm. In http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A5098&page_number=9&template_id=1&sort_order=1 [28 Jan. 2015]	85
Fig. 27- Figuras de Klee reproduzidas em <i>Le Pli</i> . In KLEE, P., <i>Théorie de L’Art Moderne</i> . Genève: Éditions Gonthier, 1980. p. 73	95
Fig. 28- Simetria na relação do número inverso com o respectivo número natural	97
Fig. 29- Reduplicação ao infinito	99
Fig. 30- Maria José Cavaco, <i>Lugar de Espera</i> , 2013. Óleo s/ tela e s/papel, esmalte aquoso, tinta plástica, primário p/ madeira e betume sobre madeira, espelho, alumínio e pregos, 195x440x160cm. Da esquerda para a direita, na parede: LE1; LE2; LE3; LE4. À frente: LE5. (Fotografia: Maria José Cavaco)	116
Fig. 31- Maria José Cavaco, <i>Lugar de Espera</i> , 2013. <i>Arco Madrid</i> 2013. (Fotografia: Maria José Cavaco)	118
Fig. 32- Maria José Cavaco, <i>Lugar de Espera</i> , 2013. <i>Arco Madrid</i> 2013. (Fotografia: Maria José Cavaco)	119
Fig. 33- LE4, 2013. Óleo s/ tela, 25x16cm. (Fotografia : Maria José Cavaco)	120

- Fig. 34- Maria José Cavaco, *Lugar de Espera*, 2013. *Arco Madrid* 2013. (Fotografia: Maria José Cavaco)121
- Fig. 35- Marcel Broodthaers, *Pense-Bête*, 1964. Livros, papel, gesso, bola de plástico e madeira, 30x84x43 cm. In http://www.frieze.com/issue/review/marcel_broodthaers/ [09 Jun. 2015]123
- Fig. 36- Marcel Broodthaers, *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira Le Hasard. Image*, 1969. Imagem de página dupla. Impressão sobre papel mecanográfico transparente, 32,5x25x0,3 cm. In <http://www.theoriedesigngraphique.org/?p=349> [16 Set. 2015]134
- Fig. 37- Imagem de página dupla do poema de Mallarmé *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira Le Hasard*. In <http://www.theoriedesigngraphique.org/?p=349> [16 Set. 2015]135
- Fig. 38- René Magritte, *La Trahison des Images (Ceci N'Est Pas Une Pipe)*, 1929. Óleo sobre tela, 60,33x81,12x2,54 cm. In http://www.moma.org/explore/inside_out/2013/11/01/lettering-magritte/ [15 Set. 2015]141
- Fig. 39- Marcel Broodthaers, *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures*, 1972. Fragmento. In <http://projets.iedparis8.net/wordpress/?p=2957> [15 Set 2015]142
- Fig. 40- Marcel Broodthaers, *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures*, 1972. Düsseldorf Kunsthalle. In http://0black0acrylic.blogspot.pt/2013_12_01_archive.html [15 Set. 2015]147
- Fig. 41- André Cadere, *Barre de Bois Rond*, 1977. Branco, preto, laranja, vermelho. Madeira e tinta, 181,5x 3,5x3,5 cm. In <http://museumuesum.tumblr.com/post/62174994641/andre-cadere-barre-de-bois-1970-1978-wood-and> [15 Set. 2015]150
- Fig. 42- André Cadere na inauguração da exposição *Marcel Broodthaers - Dan Van Severen*, 1974. *Palais des Beaux Arts, Bruxelas*. In <http://www.frieze.com/issue/article/unconcealed/> [15 Set. 2015]152
- Fig. 43- André Cadere, *Barre de Bois Rond*, 1975. Violeta, branco, amarelo, azul. Madeira e tinta, 178x3,5x3,5 cm. In <http://museumuesum.tumblr.com/post/62174994641/andre-cadere-barre-de-bois-1970-1978-wood-and> [15 Set. 2015]160
- Fig. 44- André Cadere, 1973. Avenue des Gobelins, Paris. In <http://thesingleroad.blogspot.pt/2011/08/andre-cadere.html> [15 Set. 2015]162
- Fig. 45- Johannes Vermeer, *Briefslendes Mädchen am Offenen Fenster*, 1657. Óleo sobre tela, 83x64,5 cm. In http://www.wga.hu/html_m/v/vermeer/02a/06gread.html [15 Set. 2015]165
- Fig. 46- Maria José Cavaco, *A Sense of Possibility*, 2013. Vista parcial. Galeria Fonseca Macedo. (Fotografia: Maria José Cavaco)172
- Fig. 47- Maria José Cavaco, *A Fairer House Than Prose*, 2013. Livro com 108 páginas, edição da autora (70 exemplares), 21,8x34,7x2,1 cm. Em exposição sobre suporte de madeira pintada de branco, 80x34,7x21,8 cm. (Fotografia: Maria José Cavaco)173
- Fig. 48- Maria José Cavaco, *A Fairer House Than Prose*, 2013. Páginas 10-11. Livro com 108 páginas, edição da autora (70 exemplares), 21,8x34,7x2,1 cm. (Fotografia: Maria José Cavaco)175
- Fig. 49- Maria José Cavaco, *A Fairer House Than Prose*, 2013. Páginas 46-47. Livro com 108 páginas, edição da autora (70 exemplares), 21,8x34,7x2,1 cm. (Fotografia: Maria José Cavaco)175

- Fig. 50- Maria José Cavaco, *A Fairer House Than Prose*, 2013. Páginas 56-57. Livro com 108 páginas, edição da autora (70 exemplares), 21,8x34,7x2,1 cm. (Fotografia: Maria José Cavaco)175
- Fig. 51- Maria José Cavaco, *A Fairer House Than Prose*, 2013. Páginas 58-59. Livro com 108 páginas, edição da autora (70 exemplares), 21,8x34,7x2,1 cm. (Fotografia: Maria José Cavaco)176
- Fig. 52- Maria José Cavaco, *A Fairer House Than Prose*, 2013. Páginas 66-67. Livro com 108 páginas, edição da autora (70 exemplares), 21,8x34,7x2,1 cm. (Fotografia: Maria José Cavaco)176
- Fig. 53- Maria José Cavaco, *A Fairer House Than Prose*, 2013. Páginas 102-103. Livro com 108 páginas, edição da autora (70 exemplares), 21,8x34,7x2,1 cm. (Fotografia: Maria José Cavaco)176
- Fig. 54- Maria José Cavaco, *A Hazy Medium of Mist*, 2013. Na parede: *A Hazy Medium of Mist 1*. À frente: *A Hazy Medium of Mist 4*. (Fotografia: Maria José Cavaco)177
- Fig. 55- Maria José Cavaco, *A Hazy Medium of Mist*, 2013. À frente: *A Hazy Medium of Mist 7* (pormenor). Na parede: *A Hazy Medium of Mist 6* e *A Hazy Medium of Mist 3*. (Fotografia: Maria José Cavaco)178
- Fig. 56- Maria José Cavaco, *A Hazy Medium of Mist 5*, 2013. Óleo sobre tela e base de madeira pintada de branco, 200x200x20 cm. (Fotografia: Maria José Cavaco)178
- Fig. 57- Maria José Cavaco, *A Hazy Medium of Mist 2*, 2013. Óleo sobre tela, 46,5x75 cm. (Fotografia: Maria José Cavaco)179
- Fig. 58- Maria José Cavaco, *A Hazy Medium of Mist*, 2013. Vista parcial. (Fotografia: Maria José Cavaco)179
- Fig. 59- Maria José Cavaco, *A Sense of Possibility*, 2013. Vista parcial. Galeria Fonseca Macedo. (Fotografia: Maria José Cavaco)183
- Fig. 60- Maria José Cavaco, *A Sense of Possibility*, 2013. Vista parcial. Galeria Fonseca Macedo. (Fotografia: Maria José Cavaco)184
- Fig. 61- Maria José Cavaco, *Adereços Para Uma Pintura (Imergir)*, 2009. Vista parcial. Óleo sobre tela, tinta plástica, cadeira dupla de avião e protectores auriculares, 300x500 cm. *Arco Madrid* 2009. (Fotografia: Rui Coutinho)191
- Fig. 62- Maria José Cavaco, *Adereços Para Uma Pintura (Imergir)*, 2009. Vista parcial. *Arco Madrid* 2009. (Fotografia: Maria José Cavaco)193
- Fig. 63- Maria José Cavaco, *Adereços Para Uma Pintura (Imergir)*, 2009. Pormenor. (Fotografia: Maria José Cavaco)194
- Fig. 64- Maria José Cavaco, *Não Sei Onde Estou (Por Favor Fica Comigo)*, 2011. Peça A. Óleo e esmalte sobre tela, e espelho, 216x195 cm. (Fotografia: Maria José Cavaco)195
- Fig. 65- Maria José Cavaco, *Não Sei Onde Estou (Por Favor Fica Comigo)*, 2011. Peça B. Óleo e esmalte sobre tela, e espelho, 216x195 cm. (Fotografia: Maria José Cavaco)195
- Fig. 66- Maria José Cavaco, *Arvorar*, 2004. Madeira, primário para madeiras, esmalte, tubo plástico, vidro acrílico e uma araucária, 240x410x100 cm. (Fotografia: Maria José Cavaco)199

- Fig. 67- Maria José Cavaco, *Arvorar*, 2004. Vista parcial. Madeira, primário para madeiras, esmalte, tubo plástico, vidro acrílico e uma araucária, 240x410x100 cm. (Fotografia: Maria José Cavaco)200
- Fig. 68- *Maria José Cavaco, Repouso*, 2007. Vista da exposição. Galeria Fonseca Macedo. (Fotografia: António Macedo)202
- Fig. 69- *Maria José Cavaco, Repouso*, 2007. Vista da exposição. Todas as peças: esmalte sobre madeira, primário para madeiras, cabos de aço e esticadores inox. Da esquerda para a direita: *Repouso #19*, 7,5x125x7,5 cm; *Repouso #18*, 7,5x125x7,5 cm; *Repouso #3*, 7,5x150x7,5 cm; *Repouso #2*, 7,5x150x7,5 cm; *Repouso #12*, 7,5x130x7,5 cm; *Repouso #9/10*, 7,5x125x7,5 cm (x2); *Repouso #1*, 7,5x150x7,5 cm. (Fotografia: António Macedo)203
- Fig. 70- *Maria José Cavaco, Repouso*, 2007. Vista da exposição. Todas as peças: esmalte sobre madeira, primário para madeiras, cabos de aço e esticadores inox. Da esquerda para a direita: *Repouso #6*, 7,5x125x7,5 cm; *Repouso #17*, 7,5x125x7,5 cm; *Repouso #22*, 7,5x125x7,5 cm; *Repouso #11*, 7,5x130x7,5 cm. (Fotografia: António Macedo)204
- Fig. 71- Maria José Cavaco, *Caderno (Livrinho de Lembranças)*, 1999. Vista parcial. À esquerda: *Cem Desenhos Vermelhos*, 1999. Ao fundo: *Histórias de Uma Princesa*, 1999. (Fotografia: Maria José Cavaco)205
- Fig. 72- Maria José Cavaco, *Perseu: Uma Terceira Peça*, 1999. Madeira, ferro, tela de aço, tubo plástico, tinta plástica e dois pombos, dimensões variáveis. (Fotografia: Maria José Cavaco)206
- Fig. 73- Maria José Cavaco, *Histórias de Uma Princesa*, 1999. Esmalte acrílico, graxa e grafite sobre cartolina colada sobre platex, 390x600 cm. (Fotografia: Maria José Cavaco)207
- Fig. 74- Maria José Cavaco, *As Minhas Casas Voadoras*, 2002. Vista parcial. Galeria Fonseca Macedo. (Fotografia: Maria José Cavaco)210
- Fig. 75- Maria José Cavaco, *As Minhas Casas Voadoras #5*, 2002. Esmalte aquoso e esmalte oleoso sobre tela, 200x150 cm. (Fotografia: João Silveira Ramos)211
- Fig. 76- Maria José Cavaco, *As Minhas Casas Voadoras #5*, 2002. Quadro de registo das tintas utilizadas, cores e respectivas áreas ocupadas. Fotocópia em papel OfficePrint, 80g, 29,7x21 cm211
- Fig. 77- Maria José Cavaco, *As Minhas Casas Voadoras #6*, 2002. Esmalte aquoso e esmalte oleoso sobre tela, 200x150 cm. (Fotografia: João Silveira Ramos)212
- Fig. 78- Maria José Cavaco, *As Minhas Casas Voadoras #6*, 2002. Quadro de registo das tintas utilizadas, cores e respectivas áreas ocupadas. Fotocópia em papel OfficePrint, 80g, 29,7x21 cm212
- Fig. 79- Maria José Cavaco, *As Minhas Casas Voadoras #25*, 2002. Esmalte aquoso e esmalte oleoso sobre tela, 200x150 cm. (Fotografia: João Silveira Ramos)213
- Fig. 80- Maria José Cavaco, *As Minhas Casas Voadoras #25*, 2002. Quadro de registo das tintas utilizadas, cores e respectivas áreas ocupadas. Fotocópia em papel OfficePrint, 80g, 29,7x21 cm213
- Fig. 81- Maria José Cavaco, *As Minhas Casas Voadoras*, 2002. Livro. Edição de 500 exemplares, 31x21x1 cm. (Fotografia: Maria José Cavaco)215

Fig. 82- Maria José Cavaco, <i>As Minhas Casas Voadoras</i> , 2002. Livro, páginas 6-7. Edição de 500 exemplares, 31x21x1 cm. (Fotografia: Maria José Cavaco)	215
Fig. 83- Maria José Cavaco, <i>As Minhas Casas Voadoras</i> , 2002. Livro, páginas 10-11. Edição de 500 exemplares, 31x21x1 cm. (Fotografia: Maria José Cavaco)	215
Fig. 84- Maria José Cavaco, <i>As Minhas Casas Voadoras</i> , 2002. Livro, páginas 14-15. Edição de 500 exemplares, 31x21x1 cm. (Fotografia: Maria José Cavaco)	215
Fig. 85- Maria José Cavaco, <i>Are We a Pair (Oxide Black)</i> , 2010. Óleo sobre tela, 329x180 cm. (Fotografia: José António Rodrigues)	216
Fig. 86- Maria José Cavaco, <i>Are We a Pair</i> , 2010. Óleo sobre tela, 180x109 cm. (Fotografia: José António Rodrigues)	218
Fig. 87- Maria José Cavaco, <i>Are We a Pair (Naples Yellow Red)</i> , 2010. Óleo sobre tela, 329x180 cm. (Fotografia: José António Rodrigues)	219
Fig. 88- Maria José Cavaco, <i>S/Título</i> , 2011. Grupo A, Nº 6. Verniz e grafite sobre papel, 29,7x42 cm. (Fotografia: José Manuel Costa Alves)	220
Fig. 89- Maria José Cavaco, <i>S/Título</i> , 2011. Imagem C. Óleo sobre papel, 29,7x42 cm. (Fotografia: José Manuel Costa Alves)	220
Fig. 90- Maria José Cavaco, <i>S/Título</i> , 2011. Grupo A, Nº 5. Verniz e grafite sobre papel, 29,7x21 cm. (Fotografia: José Manuel Costa Alves)	221
Fig. 91- Maria José Cavaco, <i>S/Título</i> , 2011. Grupo A, Nº 6. Verniz e grafite sobre papel, 29,7x42 cm. (Fotografia: José Manuel Costa Alves)	221
Fig. 92- Maria José Cavaco, <i>S/Título</i> , 2011. Grupo B, Nº 3. Verniz e grafite sobre papel, 150x106 cm. (Fotografia: José Manuel Costa Alves)	223
Fig. 93- Maria José Cavaco, <i>S/Título</i> , 2011. Grupo A, Nº 1. Verniz e grafite sobre papel, 29,7x21 cm. (Fotografia: José Manuel Costa Alves)	224
Fig. 94- Maria José Cavaco, <i>S/Título</i> , 2011. Grupo A, Nº 2. Óleo sobre papel, 21x29,7 cm. (Fotografia: José Manuel Costa Alves)	224
Fig. 95- Maria José Cavaco, <i>S/Título</i> , 2011. Grupo A, Nº 7. Verniz e grafite sobre papel. 29,7x21 cm. (Fotografia: José Manuel Costa Alves)	225
Fig. 96- Maria José Cavaco, <i>S/Título</i> , 2011. Grupo A, Nº 8. Verniz e grafite sobre papel. 29,7x21 cm. (Fotografia: José Manuel Costa Alves)	225
Fig. 97- Maria José Cavaco, <i>S/Título</i> , 2011. Grupo A, Nº 9. Verniz e grafite sobre papel. 29,7x21 cm. (Fotografia: José Manuel Costa Alves)	225
Fig. 98- Maria José Cavaco, <i>S/Título</i> , 2011. Grupo A, Nº 10. Óleo sobre papel, 21x29,7 cm. (Fotografia: José Manuel Costa Alves)	225
Fig. 99- Maria José Cavaco, <i>Uma Escultura Imaginária</i> , 2005/... Múltiplo. Impressão a jacto de tinta sobre papel fotográfico mate, 29,7x21 cm	226
Fig. 100- Maria José Cavaco, <i>Uma Escultura Imaginária, Atlântico Norte / 37°48'0'' Lat (2° Acontecimento Relatado em 1997)</i> , 2006. Óleo sobre tela, 60x30x3,8 cm. (Fotografia: Maria José Cavaco)	227

- Fig. 101- Maria José Cavaco, *Uma Escultura Imaginária, Atlântico Norte / 37°48'0'' Lat (Acontecimento Relatado em 1998)*, 2008. Óleo sobre tela, 30x40x3,8 cm. (Fotografia: Maria José Cavaco)228
- Fig. 102- Maria José Cavaco, *Uma Escultura Imaginária, Atlântico Norte / 37°48'0'' Lat (4° Acontecimento Relatado em 1997)*, 2006. Óleo sobre tela, 60x30x3,8 cm. (Fotografia: Maria José Cavaco)229
- Fig. 103- Maria José Cavaco, *Uma Escultura Imaginária, Atlântico Norte / 37°48'0'' Lat (De Um Relato Não Datado, Provavelmente Fictício)*, 2006. Óleo sobre tela, 30x40x3,8 cm. (Fotografia: Maria José Cavaco)230
- Fig. 104- Maria José Cavaco, *Uma Escultura Imaginária, 2005/...* Esquema de montagem na feira de arte contemporânea *Arco Madrid 2006*. Área ocupada: 224x334 cm231
- Fig. 105- Maria José Cavaco, *Uma Escultura Imaginária, 2005/...* Esquema de montagem na feira de arte contemporânea *Arco Madrid 2009*. Área ocupada: 227x341 cm231
- Fig. 106- Maria José Cavaco, *Uma Escultura Imaginária, 2005/...* Esquema de montagem na feira de arte contemporânea *Arte Lisboa 2009*. Área ocupada: 240x328 cm232
- Fig. 107- Maria José Cavaco, *Uma Escultura Imaginária, 2005/...* Esquema de montagem na exposição *Colectiva 2010*, na Galeria Fonseca Macedo. Área ocupada: 280x344 cm232
- Fig. 108- Maria José Cavaco, *Uma Escultura Imaginária, 2005/...* Vista da montagem na *Arco Madrid 2009*. Área ocupada: 227x341 cm. (Fotografia: Maria José Cavaco)241
- Fig. 109- Maria José Cavaco, *Uma Escultura Imaginária, Atlântico Norte / 37°48'0'' Lat. (7° Acontecimento Relatado em 1997)*, 2008. Óleo sobre tela, 24x30x3,8 cm + 40x30x3,8 cm. Díptico. (Fotografia: Maria José Cavaco)243
- Fig. 110- Maria José Cavaco, *S/Título*, 2011. Grupo B, Nº 1. Verniz e grafite sobre papel, 106x150 cm. (Fotografia: José Manuel Costa Alves)244
- Fig. 111- Maria José Cavaco, *S/Título*, 2011. Grupo B, Nº 2. Óleo sobre papel, 21x29,7 cm. (Fotografia: José Manuel Costa Alves)244
- Fig. 112- Maria José Cavaco, *Are We a Pair*, 2010. Vista da montagem de *Are We a Pair (Naples Yellow Red)* e de *Are We a Pair* na *Arco Madrid 2010*. (Fotografia: Dora Nogueira)246
- Fig. 113- Maria José Cavaco, *As Minhas Casas Voadoras*, 2002. Vista parcial. Galeria Fonseca Macedo. (Fotografia: Maria José Cavaco)248
- Fig. 114- Maria José Cavaco, *Cem Desenhos Vermelhos*, 1999. Tinta de água e papel sobre cartolina colada sobre platex, 250x1300 cm. (Fotografia: Maria José Cavaco)250
- Fig. 115- Maria José Cavaco, *Caderno (Livrinho de Lembranças)*, 1999. Vista da exposição. Academia das Artes dos Açores. (Fotografia: Maria José Cavaco)251
- Fig. 116- Maria José Cavaco, *Repouso*, 2007. Vista da exposição. Galeria Fonseca Macedo. (Fotografia: António Macedo)253
- Fig. 117- Maria José Cavaco, *Arvorar*, 2004. Vista da manutenção da peça: rega da árvore. (Fotografia: Fátima Mota)255

- Fig. 118- Maria José Cavaco, *Não Sei Onde Estou (Por Favor Fica Comigo)*, 2011. Vista da montagem na exposição *Dear Painter*. Galeria Fonseca Macedo. (Fotografia: José António Rodrigues)257
- Fig. 119- Maria José Cavaco, *Não Sei Onde Estou (Por Favor Fica Comigo)*, 2011. Peça A. Óleo e esmalte sobre tela, e espelho, 216x195 cm. In http://www.fonsecamacedo.com/ver_expo.php?ling=pt&id_expo=81 [25 Jan. 2016]259
- Fig. 120- Maria José Cavaco, *Adereços Para Uma Pintura (Imergir)*, 2009. Arco Madrid, 2009. (Fotografia: Rui Coutinho)260
- Fig. 121- Maria José Cavaco, maquete de estudo para *Cartógrafos, Florestas e Um Contador de Histórias*, 2016. Cartolina Bristol, cartão prensado, cartão canelado, papel craft, e impressão a jacto de tinta sobre papel, 53x91x169 cm. (Fotografia: Maria José Cavaco)269
- Fig. 122- Maria José Cavaco, fotografia de diapositivo do arquivo de J. R. Cavaco, 2013270
- Fig. 123- Maria José Cavaco, fotografia de diapositivo do arquivo de J. R. Cavaco, 2013271
- Fig. 124- Maria José Cavaco, fotografia de diapositivo do arquivo de J. R. Cavaco, 2013272
- Fig. 125- Maria José Cavaco, fotografia de diapositivo do arquivo de J. R. Cavaco, 2013273
- Fig. 126- Maria José Cavaco, fotografia de diapositivo do arquivo de J. R. Cavaco, 2013273
- Fig. 127- Maria José Cavaco, fotografia de diapositivo do arquivo de J. R. Cavaco, 2013274
- Fig. 128- Maria José Cavaco, fotografia de diapositivo do arquivo de J. R. Cavaco, 2013274
- Fig. 129- Maria José Cavaco, montagem justapondo a fig. 122 com as maquetas de estudo dos volumes que integram a instalação *Cartógrafos, Florestas e Um Contador de Histórias*275
- Fig. 130- Maria José Cavaco, montagem justapondo a fig. 123 com as maquetas de estudo dos volumes que integram a instalação *Cartógrafos, Florestas e Um Contador de Histórias*276
- Fig. 131- Maria José Cavaco, montagem justapondo a fig. 124 com as maquetas de estudo dos volumes que integram a instalação *Cartógrafos, Florestas e Um Contador de Histórias*277
- Fig. 132- Maria José Cavaco, montagem justapondo a fig. 128 com as maquetas de estudo dos volumes que integram a instalação *Cartógrafos, Florestas e Um Contador de Histórias*279
- Fig. 133- Maria José Cavaco, maquete de estudo para *Cartógrafos, Florestas e Um Contador de Histórias*, 2016. Cartolina Bristol, cartão prensado, cartão canelado, papel craft, e impressão a jacto de tinta sobre papel, 53x91x169 cm. (Fotografia: Maria José Cavaco)282

- Fig. 134- Maria José Cavaco, esquema de montagem da instalação *Cartógrafos, Florestas e Um Contador de Histórias*, 2016. Vista de frente. Área aproximada ocupada: 280x454 cm (total); 160x274 (peça)283
- Fig. 135- Maria José Cavaco, esquema de montagem da instalação *Cartógrafos, Florestas e Um Contador de Histórias*, 2016. Vista superior. Área aproximada ocupada: 454x757 cm (total); 274x507 (peça)284
- Fig. 136- Maria José Cavaco, *Cartógrafos, Florestas e Um Contador de Histórias*, 2016. Esc. 1:10. Pormenor. Óleo sobre papel, alumínio, madeira e tinta de água, 160x274x507 cm. Marcenaria: Bruno Medeiros. (Fotografia: Maria José Cavaco).....293
- Fig. 137- Maria José Cavaco, *Cartógrafos, Florestas e Um Contador de Histórias*, 2016. Esc. 1:10. Pormenor. Óleo sobre papel, alumínio, madeira e tinta de água, 160x274x507 cm. Marcenaria: Bruno Medeiros. (Fotografia: Maria José Cavaco)294
- Fig. 138- Maria José Cavaco, *Cartógrafos, Florestas e Um Contador de Histórias*, 2016. Esc. 1:10. Pormenor. Óleo sobre papel, alumínio, madeira e tinta de água, 160x274x507 cm. Marcenaria: Bruno Medeiros. (Fotografia: Maria José Cavaco)294
- Fig. 139- Maria José Cavaco, *Cartógrafos, Florestas e Um Contador de Histórias*, 2016. Esc. 1:10. Pormenor. Óleo sobre papel, alumínio, madeira e tinta de água, 160x274x507 cm. Marcenaria: Bruno Medeiros. (Fotografia: Maria José Cavaco)295
- Fig. 140- Maria José Cavaco, *Cartógrafos, Florestas e Um Contador de Histórias*, 2016. Esc. 1:10. Pormenor. Óleo sobre papel, alumínio, madeira e tinta de água, 160x274x507 cm. Marcenaria: Bruno Medeiros. (Fotografia: Maria José Cavaco)295
- Fig. 141- Maria José Cavaco, *Cartógrafos, Florestas e Um Contador de Histórias*, 2016. Esc. 1:10. Vista parcial. Óleo sobre papel, alumínio, madeira e tinta de água, 160x274x507 cm. Marcenaria: Bruno Medeiros. (Fotografia: Maria José Cavaco)296
- Fig. 142- Maria José Cavaco, *Cartógrafos, Florestas e Um Contador de Histórias*, 2016. Esc. 1:10. Vista da pintura. (Fotografia: Maria José Cavaco).....296

INTRODUÇÃO

Uma prática continuada de projecto no domínio artístico – que justifica uma produção de conhecimento, desde logo, incorporada nas realizações que a configuram² – determina a natureza da tese. De natureza teórico-artística, ela articula justamente a prática de projecto, concretizada na realização de três obras novas, e a definição do enquadramento conceptual, teórico e crítico implicado no corpus de trabalho em que essas obras se inscrevem. A tese consubstancia-se nesta dupla vertente: se à prática artística está necessariamente associada uma dimensão teórica, que pode ser reflectida – mas que a ela não se reduz – numa lógica própria do discurso verbal, a essa dimensão teórica, está associada a prática artística, uma vez que é esta que integra o conhecimento³ que metodologias de investigação próprias do domínio artístico produzem. A natureza teórico-artística da tese inviabiliza a separação dos dois termos; inviabiliza também, por isso, uma concepção claramente demarcada das duas vertentes.

Se as questões que progressivamente se formulam na prática artística justificam a investigação teórica, por ela assim passando enquanto a informam, esta última, por seu turno, na sua própria lógica, abre também possibilidades que ponderam a coerência de desenvolvimento da prática artística, informando decisões estéticas e, deste modo, por ela passando também. Em último caso, não obstante, é esta última que delimita a investigação, uma vez que é ela que a justifica e conduz, definindo também o seu enfoque. Este enfoque é necessariamente a lógica do processo de desenvolvimento da obra, na “síntese”⁴ de *Eros* e *Poiesis* – do desejo e da produção, ou do ‘fazer aparecer’. Configurando a lógica motriz do trabalho artístico, essa síntese configura também a da investigação e é nela que surgem as questões que unem as suas duas vertentes num sentido comum.

A questão central formula-se a partir da permeabilidade dos conceitos fundadores – os de ficção, de auto-reflexividade e de fractura –, nas duas vertentes da investigação; ou seja, formulados como conceitos teóricos, eles são porém circunscritos pelo modo como se operacionalizam na prática de projecto, que foca a sua incidência, definindo o nível de abrangência do seu estudo. Na enunciação da hipótese, o conceito de ficção é assim circunscrito pelo de ficção artística e o de fractura pelo de lugar. Pretende-se verificar se a auto-reflexividade – num trabalho artístico fundado numa dimensão ficcional – produz

² De acordo com o DECRETO-LEI nº 230/2009. *D. R. I Série*. 178 (14 Set. 2009) 6310-6312.

³ A prática de projecto envolve necessariamente conhecimento teórico, exprimido com os meios específicos das formulações que produz.

⁴ A expressão é de Eugenio Trías. Ver TRÍAS, E., *O Artista e a Cidade*. Lisboa: Fim de Século, 2011. pp. 25-28.

criticamente lugares, delimitando um espaço crítico. Esta é a hipótese que atravessa o projecto teórico-artístico. O campo fundamental em que ela se insere é o da ficção e o que, através dela – como estratégia inovadora –, se procura, de facto, expor é o domínio em que ficção se constrói, como se produz e como produz conhecimento, a partir de uma referenciação em obras artísticas concretas.

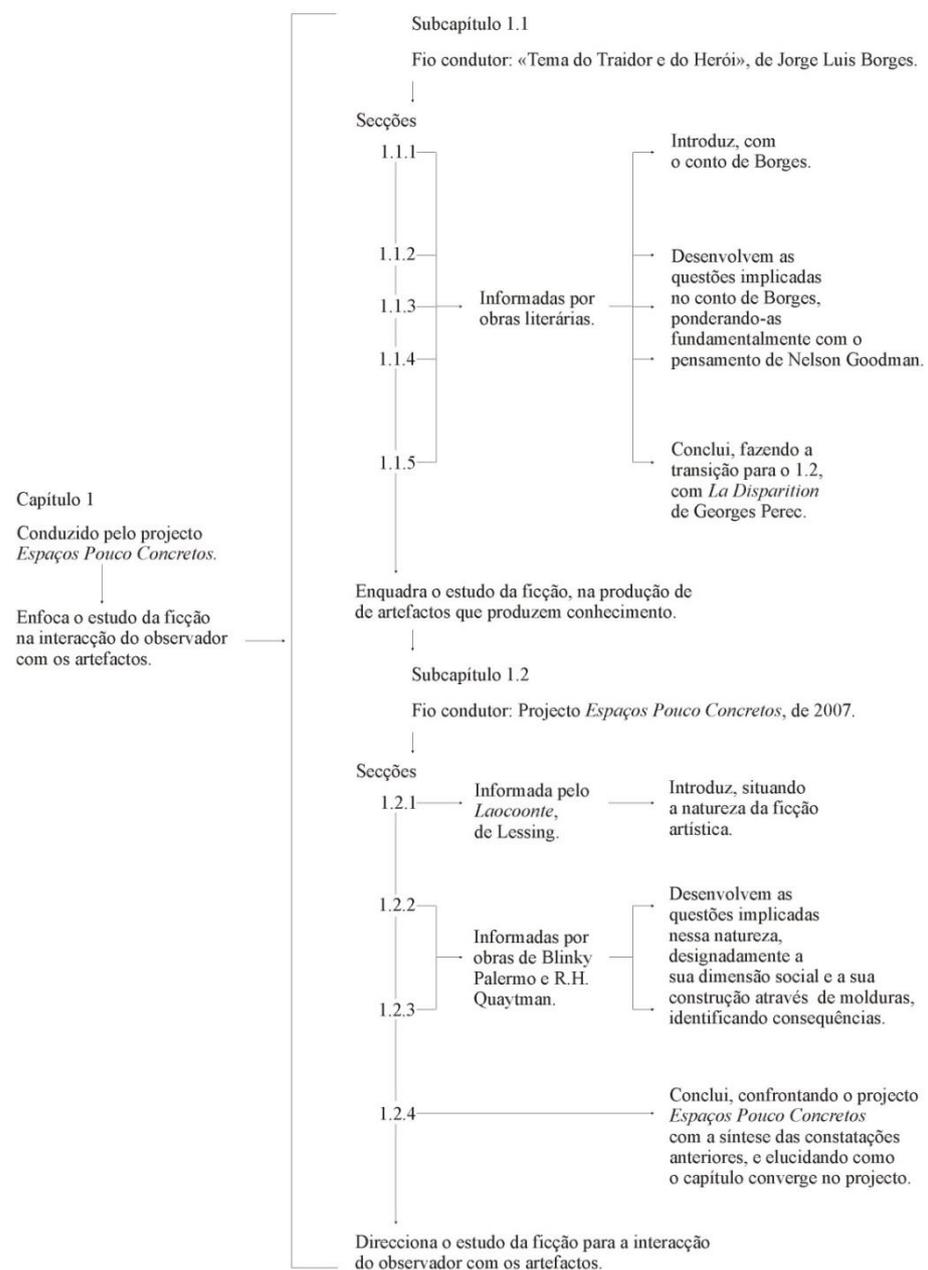
Neste sentido, o objectivo geral é ratificar a hipótese e, com esta ratificação, identificar ilações que informem a perspectivização do conceito de ficção, com uma contribuição do domínio artístico. Este objectivo desdobra-se nos objectivos específicos da investigação: rever os conceitos fundadores, designadamente os de ficção, de auto-reflexividade e de fractura, em função do compromisso de uma prática artística, com esses conceitos; situar o conceito de ficção artística aproximando-o do de metaficção, e identificando consequências desta aproximação, para a caracterização de ambos; identificar os dispositivos que fundam o exercício auto-reflexivo na ficção, mediante a sua operacionalização no domínio artístico; verificar em que medida a produção de lugares envolve uma fractura que delimita um espaço crítico; identificar obras de artistas contemporâneos que reflectam a problemática em estudo; situar a minha prática artística na problemática que a investigação desenvolve, aprofundando-a em trabalhos inéditos elaborados no âmbito da componente de projecto; testar a hipótese, articulando as duas vertentes da investigação; e finalmente, validar a tese teórico-artística. A estrutura é direccionada para a prossecução destes objectivos, e explora, na sua operacionalização, a interacção das duas vertentes da investigação.

Na primeira parte apresentam-se as verificações da revisão dos conceitos fundadores, fazendo incidir o primeiro capítulo na ficção e na ficção artística, e o segundo na auto-reflexividade e na fractura. Deste modo, o primeiro capítulo, intitulado «Ficções: *Espaços Pouco Concretos*», divide-se em dois subcapítulos. O primeiro é introdutório e enquadra o estudo da ficção. Intitulado «A Ficção: Refazendo Mundos», aborda o conceito em quatro secções, articuladas por obras sobretudo dos domínios da literatura e da crítica literária, que procuram responder a quatro questões: o que é a ficção; porque se constrói; para quê; e como. Estas questões permitem pensar a ficção em função da sua natureza, das suas implicações, das suas decorrências e do seu processo construtivo. A estas quatro adicionou-se uma quinta secção, que enuncia na ficção artística um constrangimento espacial, ainda num quadro introdutório ao subcapítulo seguinte.

O segundo subcapítulo – «A Ficção Artística: Molduras Dentro de Molduras» – incide sobre a ficção artística. Dividindo-se em quatro secções, parte, na primeira, da distinção entre ‘artes do tempo’ e ‘artes do espaço’, que Lessing formula no *Laocoonte*, para fixar a natureza

da ficção artística. As duas secções seguintes, informadas por obras de Blinky Palermo e de R. H. Quaytman, verificam as implicações dessa natureza, identificando nela uma dimensão social, e caracterizando a sua condição e o seu funcionamento. Finalmente, a quarta secção reúne as constatações das anteriores, para esclarecer a aproximação da ficção artística à metaficção. Apresentando o projecto *Espaços Pouco Concretos*, realizado em 2007, esta secção situa o meu trabalho artístico no tema aglutinador da tese – a ficção –, esclarecendo assim como as questões abordadas decorrem da minha prática anterior.

O capítulo estrutura-se do seguinte modo:

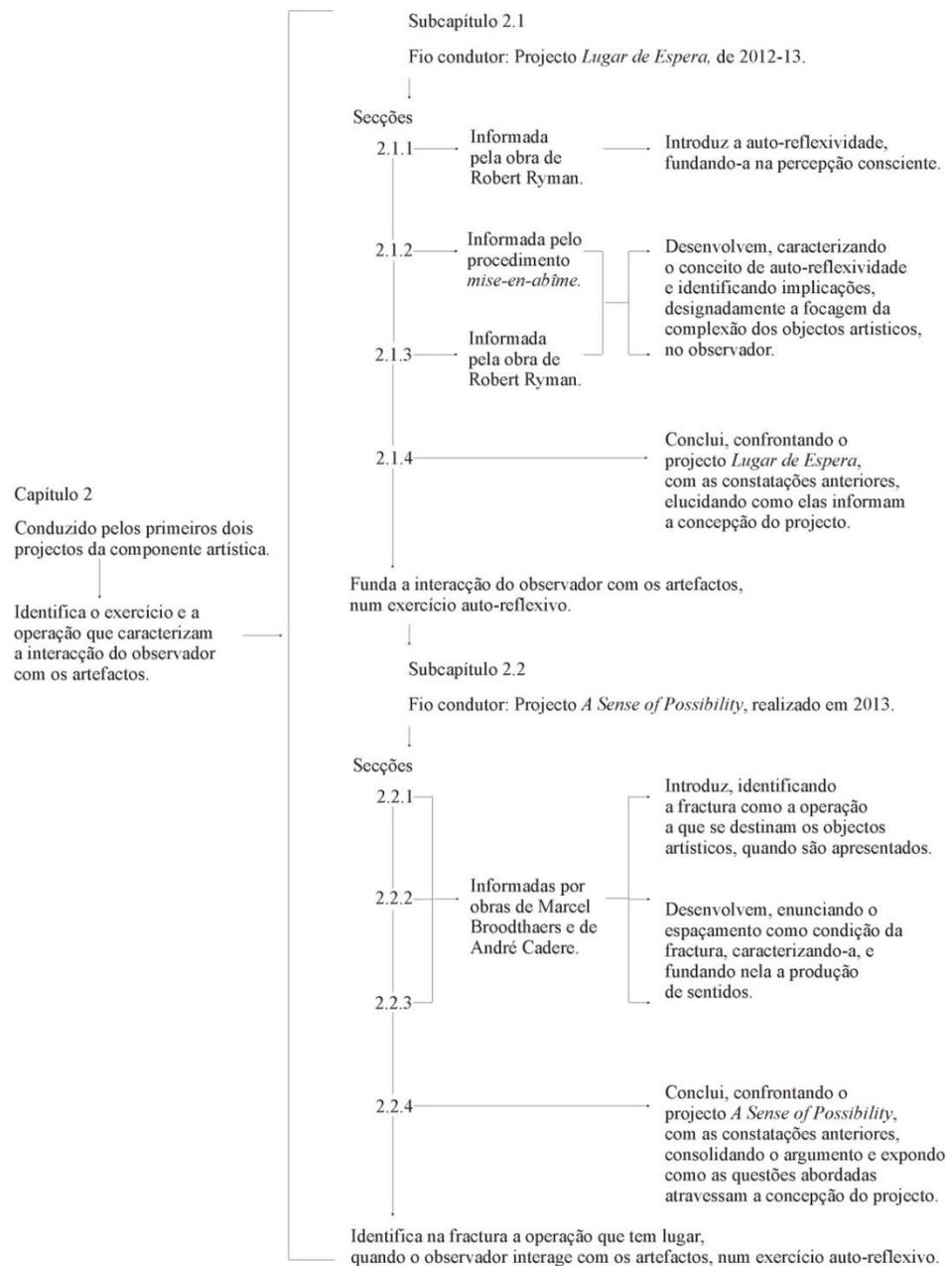


Quadro 1- Estrutura do capítulo 1.

O segundo capítulo, intitulado «Dobras: *Lugar de Espera* e *A Sense of Possibility*», divide-se igualmente em dois subcapítulos. O subcapítulo 2.1 – «Espelhos: Lugares de Espera» – é conduzido por um trabalho inédito realizado em 2012-13, intitulado *Lugar de Espera*, e incide na auto-reflexividade, procurando responder a quatro questões que estruturam as suas quatro secções: como se produz uma representação; como se caracteriza o mecanismo envolvido nessa produção; quais as consequências desse mecanismo, para os objectos artísticos; e que condição estas enunciam nesses objectos. O trabalho de Robert Ryman fornece o argumento que articula a primeira secção com a terceira, identificando o fundamento e as consequências do exercício auto-reflexivo, no delineamento de uma condição para os objectos artísticos. A ligar estas duas secções, a segunda, em que se define a auto-reflexividade, revendo o conceito a partir da sua aproximação ao conceito de ‘dobra’ de Gilles Deleuze, e caracterizando o mecanismo nela envolvido. Finalmente na quarta secção, o projecto *Lugar de Espera* é apresentado, inscrevendo-o na problemática abordada, e verificando como ela decorre das questões que se enunciam no projecto.

O subcapítulo 2.2 – «Fractura: Possibilidades de Sentido» – é igualmente conduzido por um projecto inédito: *A Sense of Possibility*, realizado em 2013. Incidindo no conceito de fractura, articula as verificações da sua revisão, também em quatro secções, que o perspectivam a partir do seu fundamento, da sua justificação, das suas consequências e das suas implicações. Procura-se assim responder a quatro questões: o que se entende por fractura, no actual contexto; que condições a justificam; o que é que ela produz; com que implicações. Na primeira secção, uma obra de Marcel Broodthaers fornece o fundamento para a construção do argumento que delinea o conceito de fractura; na segunda secção, dois trabalhos ainda de Broodthaers identificam o dispositivo que justifica a inevitabilidade da fractura, com a abertura de possibilidades de sentido para os objectos artísticos; na terceira secção, o trabalho de André Cadere esclarece como, a partir da fractura enunciada, se produzem efectivamente sentidos nos objectos, que os transformam. E finalmente, na quarta secção, elucida-se como a operação fundamental implicada na fractura se identifica com a que tem lugar com o mecanismo auto-reflexivo, que justifica igualmente que a produção de sentidos se inscreva num domínio da esfera pública. A apresentação do projecto *A Sense of Possibility* nesta quarta secção permite consolidar o argumento que se enuncia ao longo do subcapítulo, enquanto o texto que nele é produzido faz aparecer uma possibilidade de sentido para o projecto, expondo igualmente a reflexão, na sua concepção, sobre a operação caracterizada no texto.

O capítulo 2 estrutura-se do seguinte modo:



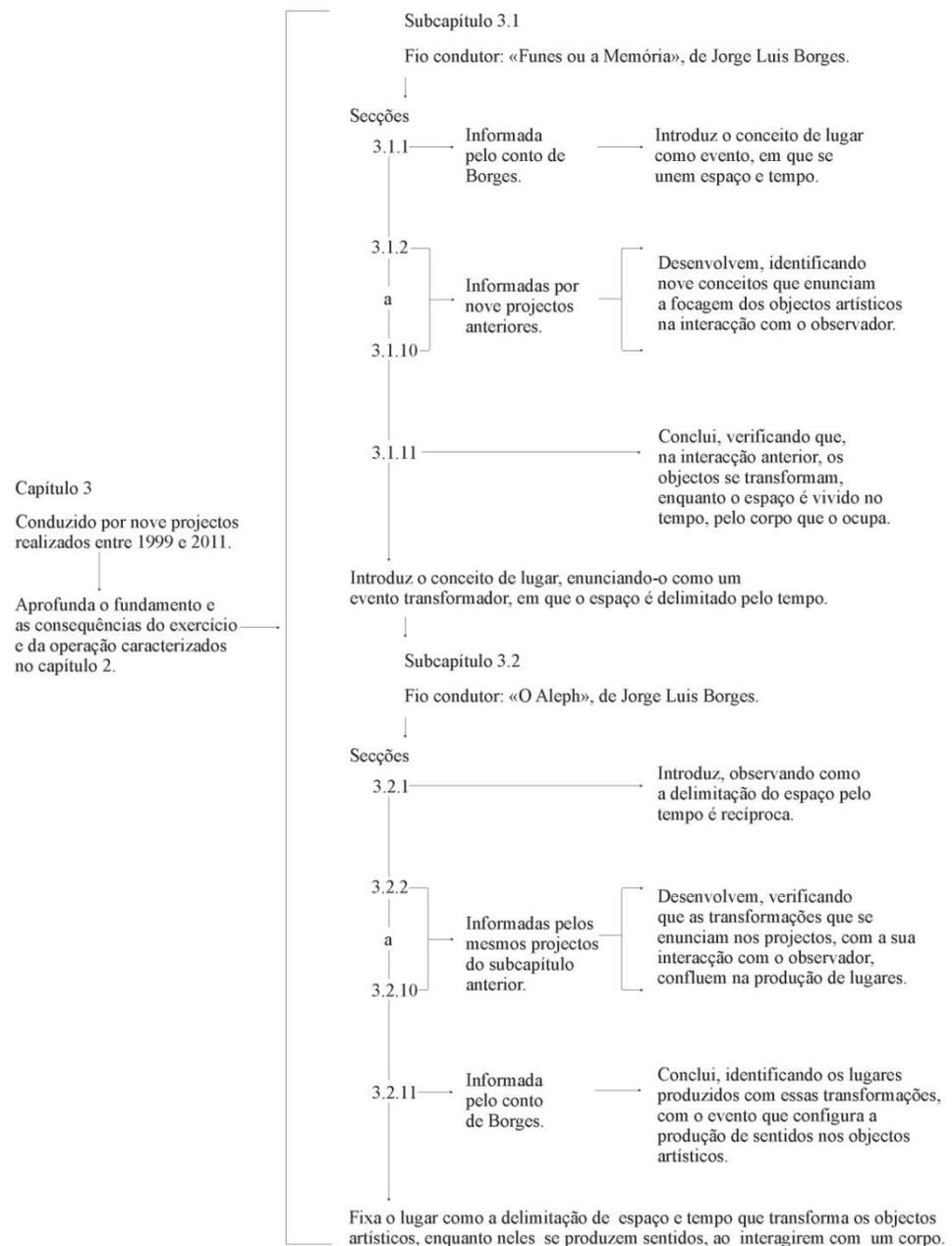
Quadro 2- Estrutura do capítulo 2.

A segunda parte da tese dobra-se na direcção da verificação da hipótese. Integrando dois capítulos, o primeiro, capítulo 3, intitulado «Lugares de Fractura: Uma Arqueologia», incide sobre o conceito de lugar, circunscrevendo-o na questão central; o segundo – capítulo 4, intitulado «Lugares de Fractura: Um Epílogo» – apresenta a discussão que articula os conceitos da primeira parte, com o conceito de lugar.

O sentido em que o conceito de lugar é concebido justifica que o capítulo 3 se divida também em dois subcapítulos. O subcapítulo 3.1 – «Nove Projectos: A Delimitação de Um Espaço Crítico» – introduz o conceito de lugar. Com esta introdução, procura-se responder a três questões: como se pode conceber um lugar, distinguindo-o de uma simples demarcação espacial; em que medida o que justifica esta distinção justifica igualmente uma transformação dos objectos, com a sua apresentação; como se configura o espaço que estes ocupam, com essa transformação. A primeira secção, das onze em que o subcapítulo se divide, clarifica a primeira questão, definindo o lugar como um evento e, por isso, necessariamente contaminado pelo tempo; as nove secções seguintes são informadas por nove projectos artísticos anteriores, através dos quais se identificam nove conceitos, que enunciam a focagem dos projectos, numa transformação resultante da sua interacção com o observador; a última secção clarifica que essas transformações implicam a acção do tempo no espaço, delimitando-o e dando início a um espaço crítico: um espaço vivido no tempo, por um corpo.

No subcapítulo 3.2 – «Nove Projectos: A Delimitação de Um Tempo Crítico» – fecha-se o ciclo aberto no anterior, verificando as consequências da delimitação de um espaço crítico. Mantendo uma estrutura idêntica à do subcapítulo anterior, procura-se igualmente responder a três questões: em que medida com um espaço crítico é também delimitado um tempo crítico; em que medida a constituição de lugares se funda nesta dupla delimitação; em que medida a produção de sentidos nos objectos artísticos configura este evento. Na secção introdutória, a primeira, esclarece-se assim que a delimitação de um espaço crítico dá também início a um tempo crítico. As nove secções seguintes retomam os conceitos e os projectos do subcapítulo anterior, para observar que esses conceitos estão conjuntamente envolvidos nas transformações que os objectos sofrem com a produção dos seus sentidos, e estão igualmente envolvidos na produção de lugares. E finalmente, na última secção, identifica-se a produção de sentidos nos objectos artísticos, com a produção de lugares, como evento em que espaço e tempo se unem num funcionamento diacrítico, através da operação que caracteriza o exercício auto-reflexivo, enquanto são vividos por um corpo.

A estrutura do capítulo 3 é a seguinte:



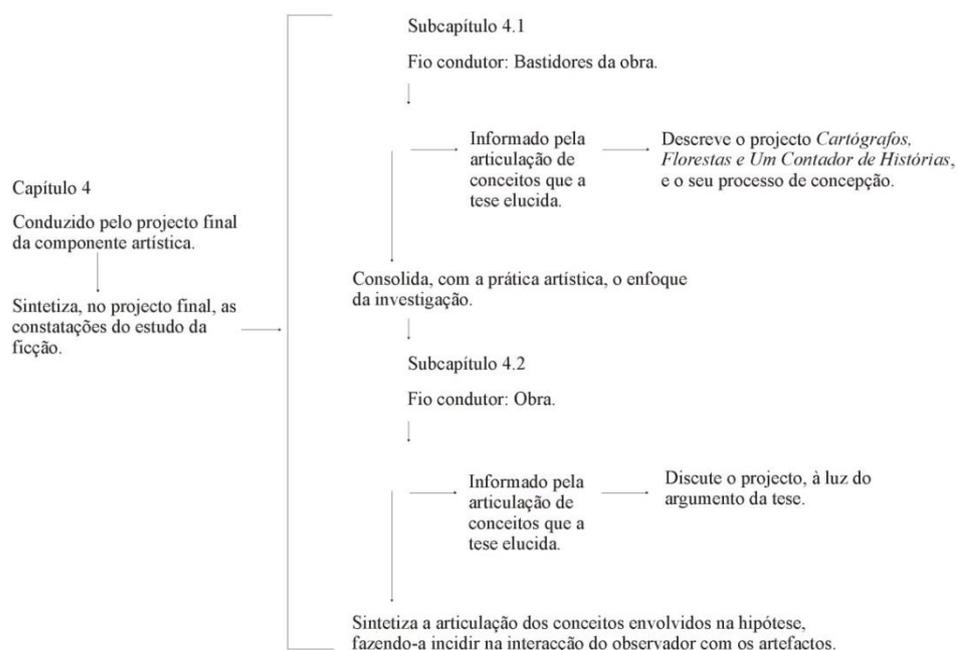
Quadro 3- Estrutura do capítulo 3.

O último capítulo da tese divide-se ainda em dois subcapítulos e consolida, na prática de projecto, a clarificação da articulação dos conceitos envolvidos na hipótese. O subcapítulo 4.1 – «Lugares de Fractura: *Cartógrafos, Florestas e Um Contador de Histórias*» – apresenta o trabalho final da componente de projecto, expondo os seus bastidores – o seu processo de concepção – e elucidando como a problemática desenvolvida na investigação teórico-artística atravessa as decisões conceptuais na elaboração do projecto.

O subcapítulo 4.2 – «Lugares de Fractura: ‘Publicities’» – discute o trabalho apresentado no subcapítulo anterior, à luz da articulação dos conceitos da primeira parte com o argumento

construído no capítulo 3, e aprofundando assim a justificação da fundação do aparecimento de lugares, num exercício auto-reflexivo, em que espaço e tempo são reciprocamente delimitados.

A estrutura do capítulo 4 é a seguinte:



Quadro 4- Estrutura do capítulo 4.

A tese integra ainda uma conclusão, que perspectiva o conceito de ficção – a sua natureza, e a do conhecimento que produz, bem como a caracterização dos dispositivos em que se constrói –, em função das verificações resultantes da investigação teórico-artística, esclarecendo igualmente o nível de prossecução dos objectivos.

Se a permeabilidade das duas vertentes da investigação justifica que esta seja conduzida pela prática de projecto, os artefactos que a reflectem – o texto produzido e as obras artísticas – são ambos necessariamente contaminados por essas duas vertentes. Neste sentido, eles são informados pelos mesmos conceitos e processos, mas abertos a desenvolvimentos dentro de lógicas próprias dos seus modos de formalização.

Não se sobrepondo as duas vertentes, o texto produzido não é uma explicação ou tradução das obras artísticas: é sim um discurso que, mantendo um processo semelhante ao da prática de projecto – o reconhecimento de interacções fortes em determinados momentos, que se esclarecem na própria lógica do fazer, enquanto o confronto das referências convocadas, as re-perspectiva, ao reconfigurarem-se mutuamente na interacção –, se abre, não obstante, à lógica própria de um discurso verbal escrito. No mesmo sentido, a prática de projecto abre-se

também aos desenvolvimentos da sua própria lógica. A caracterização dos conceitos opera-se assim na interacção das duas, enquanto se constroem paralelamente, na porosa união de conceitos e processos. Passando pela escrita, os conceitos verbalizados, quando retornam aos projectos, permitem ponderar o seu funcionamento, porque circunscritos num sentido coerente com aquele em que são concebidos na sua elaboração; a operacionalização dos conceitos nos projectos clarifica, por seu turno, a lógica que conduz o discurso verbal. A interdependência esclarece o que decorre das circunstâncias do discurso, num caso e noutro, e é, de facto, no que os une – a problemática que os atravessa – que se enunciam, por um lado, as decisões conceptuais e, por outro lado, a metodologia adoptada na investigação. Nesta, reconhece-se que a arte pode dar um contributo para a clarificação de conceitos recolhidos de um domínio fundamentalmente teórico, filtrando-os por uma problematização no domínio artístico.

De facto, na investigação articulam-se referências de domínios teóricos com referências do domínio artístico para testar a operacionalização dos conceitos em estudo, dela retirando ilações. Ou seja, partindo de um conjunto de conceitos que, não obstante atravessar as práticas artísticas, tem tido um estudo com expressão mais significativa nos domínios da literatura e da crítica literária, desenvolve-se uma metodologia que explora a migração dos conceitos, a partir do modo como são problematizados nesses domínios, para o domínio artístico. Neste domínio eles são perspectivados através de processos que evidenciam questões que, participando da sua caracterização, se esbatem contudo quando a sua problematização se compromete exclusivamente com processos específicos dos domínios de onde se recolheram. Problematizados com a sua informação por obras artísticas que esclarecem certamente a sua transversalidade, mas que esclarecem sobretudo os contornos da sua operacionalização – cuja caracterização não se esgota nos domínios de onde migraram –, esses conceitos redefinem-se de um modo mais abrangente, clarificando-se assim não só a sua operacionalização, mas também a sua expressão e os seus fundamentos.

A transversalidade dos conceitos justifica, de facto, diferentes abordagens metodológicas. Justifica também a sua perspectivação, como é o caso, a partir do reconhecimento da sua transversalidade. Neste sentido, a sua problematização no campo artístico é mediada por referências fundamentalmente do domínio filosófico – que preenche o espaço de transição entre a literatura e a arte, enquanto possibilita a construção de argumentos que reflectem um pensamento sobre a própria representação.

As referências filosóficas convocadas, cujo núcleo é constituído sobretudo por obras fundamentais para a abertura da transição pretendida – de Nelson Goodman, no que respeita à

ficção, e de Bergson, Deleuze, Foucault e Derrida, no que respeita à auto-reflexividade e à fractura –, permitem, em articulação com as obras artísticas reunidas, evidenciar a transversalidade dos conceitos, enunciando a sua possibilidade de migração para uma problematização teórico-artística, mas permitem simultaneamente balizar a sua perspectivação neste domínio – no sentido em que fornecem a informação que pondera as problemáticas desenvolvidas com a prática de projecto, bem como a coerência desta prática. É, em último caso, esta que estabelece os limites da reflexão, definindo o critério⁵ para a fixação dos conceitos.

A singularidade da abordagem – a formulação de uma hipótese que, verificada com uma investigação teórico-artística, contribui para uma compreensão mais abrangente dos conceitos que articula – justifica que a tese se enuncie igualmente como um contributo para a reflexão sobre a própria produção de conhecimento, na arte e nos domínios de onde os conceitos migraram. Por outro lado, a comparação do modo como estes conceitos se operacionalizam nos diferentes domínios permite uma ponderação da interacção sensorial envolvida em cada processo de formulação e, no mesmo sentido, da especificidade do conhecimento produzido com diferentes processos de formulação – porque, de facto, ela assenta, em grande medida, no diferencial das questões que se evidenciam com a sua manifestação sensorial.

As duas vertentes da tese, enquanto artefactos, estão sujeitas às mesmas operações que qualquer artefacto com que se produzem ficções, mas com a convocação de diferentes experiências. É isto que se enuncia progressivamente entre elas, do primeiro capítulo à conclusão. Na prática de projecto que justifica a natureza da tese tem-se reconhecido sempre, como se verá, por um lado, uma sujeição dos objectos artísticos às mesmas operações e, por outro, a necessidade da interacção, também sensorial, com esses artefactos, para que essas operações, às quais eles se destinam, se desencadeiem.

As citações apresentadas no corpo do texto da tese são traduzidas para português, e o original é inserido em nota. As citações em epígrafe são apresentadas na língua original, e a tradução é inserida em nota. As citações em nota não são traduzidas. Excepto quando é feita referência noutra sentido, todas as traduções são minhas. A escrita da tese não segue o Acordo Ortográfico.

⁵ Este critério é definido pela adequação da caracterização às problemáticas que se enunciam com o desenvolvimento dos projectos. Não se tratando de um estudo exaustivo, trata-se sim de uma caracterização em função de uma ponderação por referências artísticas.

PARTE 1

1. FICÇÕES: *ESPAÇOS POUCO CONCRETOS*

1.1 A Ficção: Refazendo Mundos

1.1.1 Traidores e Heróis

Na sua obra *Ficções*, originalmente publicada em 1944, Jorge Luís Borges reúne um conjunto de contos e narrativas, agrupado em duas partes: a primeira intitula-se «O Jardim dos Caminhos que se Bifurcam» e a segunda «Artifícios». O «Tema do Traidor e do Herói», integrado nesta segunda parte, expõe um argumento que talvez seja escrito, imaginado “Sob [...] a influência de Chesterton [...] e [...] Leibniz”⁶, a que faltam “pormenores, rectificações, ajustamentos”⁷, e que, à data em que é conjecturado, se apresenta como é descrito.

O argumento introduz-nos um narrador – Ryan – que, pretendendo redigir uma biografia do herói Fergus Kilpatrick, assassinado num teatro, se depara, no decurso da investigação, com circunstâncias enigmáticas envolvendo o crime: plagiado de cenas de duas obras de Shakespeare, o assassinato do suposto herói não teria sido mais do que uma colossal encenação. Fergus Kilpatrick teria sido, na verdade, traidor mas a encenação garantiu a manutenção do seu estatuto de herói na memória colectiva. Ryan decide silenciar a descoberta publicando uma biografia que glorifica Fergus Kilpatrick, traidor e herói, uma vez que a sua participação consciente na encenação do seu próprio assassinato justifica, por fim, o segundo atributo.

Esta breve narrativa de Borges – uma invenção literária, que talvez seja escrita com base no cruzamento de supostos factos históricos com ‘imaginação’, ‘modelação’, ‘fingimento’ e ‘mentira’ – fornece-nos os sentidos que, numa primeira abordagem, podemos associar ao conceito de ficção, e que se expressam no significado da origem latina da palavra.

A palavra ficção tem a sua origem no latim *fictio*, acusativo de *fingere*, cujo significado pode assumir variações que vão desde ‘plasmar’, ‘modelar’, ‘imaginar’, ‘representar’ e ‘inventar’ até ao ‘dizer falsamente’, ou seja, até ao conceito de ‘mentira’⁸. Em *fictio*, porque se tratava de um termo retórico, prevalecia a alusão à invenção linguística e literária⁹, significado associado à palavra ficção, que, hoje, parece predominar. De facto, se nas línguas

⁶ BORGES, J. L., «Tema do Traidor e do Herói». In *Jorge Luis Borges: Obras Completas*. Lisboa: Editorial Teorema, 1998. Vol. 1. p. 515.

⁷ *Ibid.*

⁸ SEGRE, C., «Ficção». In GIL, Fernando (Coord.); ROMANO, Ruggiero (Dir.), *Enciclopédia Einaudi: Literatura/Texto*. Lisboa: INCM, 1989. Vol. 17. p. 41.

⁹ *Ibid.*

românicas vemos hoje a palavra ficção a oscilar entre a designação da ‘simulação’, ou ‘fingimento’, e a da ‘criação da imaginação’, identificada com a invenção literária, na língua inglesa ela passa a significar, sem mais, um texto narrativo¹⁰. Exactamente por isso, a maior parte da bibliografia que encontramos sobre ficção se reporta à ficção literária: ficção literária de facto, estudos literários, estudos linguísticos, retórica.

O espectro da ficção não se restringe, contudo, à invenção literária, e Robert Scholes¹¹ enfoca um dos significados da palavra *fingere* – o de ‘modelar’ ou ‘formar’ – para se reportar, precisamente, à abrangência do espectro da ficção, traduzida na sua relação com os factos. Não obstante hoje parecerem prevalecer significados divergentes nas palavras ficção e facto¹², a observação das origens etimológicas de ambas revela um elo de ligação, que une um certo aspecto dos dois conceitos: *facere* , origem de ‘facto’, significa ‘fazer’, sentido que contamina o ‘formar’ de *fingere* . Deste modo, Scholes estabelece um nexos intrínseco entre facto e ficção logo desde uma associação de significados nas respectivas origens etimológicas: fazer e formar implicam ‘construir’, ou fabricar. Mas Scholes centra-se ainda no aspecto que é comum a ambos – a ideia de fabricação – para identificar a natureza da relação entre os dois: os factos não têm existência, para além do momento em que acontecem, sem a ficção – os factos necessitam de ser transformados em ficção para sobreviverem e se prolongarem no tempo, com tudo o que isso implica ao nível da sua contaminação pelos significados de *fingere* . Deste modo, Scholes traça um espectro para a ficção, com o relato histórico num dos seus extremos e, no outro, a literatura fantástica, passando pelos vários géneros literários, dos quais o romance realista seria o mais próximo do relato histórico¹³.

A contaminação do relato histórico pela ficção não resulta, porém, numa indistinção entre relato factual e ficção literária. Factos e ficção distinguem-se, como refere Nelson Goodman¹⁴, mas não com base no argumento de que a ficção é fabricada e os factos descobertos, uma vez que, nas suas palavras, estes últimos também são fabricados e “impregnados de teoria”¹⁵. A sua distinção passa pela diferença dos seus respectivos quadros de referência, de acordo com os respectivos sistemas de categorias: a ficção literária tem frequentemente denotação nula, diferentemente do relato histórico que, ainda que contaminado por aspectos ficcionais, denota, em grande medida, coisas e acontecimentos

¹⁰ *Ibid.* p. 43.

¹¹ SCHOLES, R., *Elements of Fiction: An Anthology*. New York: Oxford University Press, 1981. p. 3.

¹² De acordo com Scholes, em ‘facto’, actualmente, prevalece uma associação com ‘realidade’ e ‘verdade’, enquanto ‘ficção’ está frequentemente associada a ‘irrealidade’ e ‘falsidade’. *Ibid.* pp. 3-4.

¹³ *Ibid.* p. 7.

¹⁴ GOODMAN, N., *Modos de Fazer Mundos*. Porto: Edições Asa, 1995. p. 141.

¹⁵ *Ibid.* p. 147.

reais. A natureza da correcção de ambos difere, portanto, em função da diferença dos respectivos quadros de referência. E, em função desses quadros, existe uma correcção para cada um, o que relativiza o conceito de ‘verdade’: há uma verdade na ficção, que se traduz pela adequação ao seu próprio quadro de referências no seu, também próprio, sistema de categorias.

Mas a factualidade da denotação nula tem consequências que interessam na identificação de um outro aspecto relevante para uma compreensão da natureza da ficção. Uma construção (verbal) que não denota qualquer coisa real está sujeita a um leque vasto de possibilidades de concretização, porque é precisamente no modo como é verbalizada, tornada efectiva, que ela encontra a sua caracterização. E o percurso pelos estudos literários, linguísticos, retóricos, revela-nos precisamente a importância desse modo, ou seja, revela-nos a predominância de uma atenção ao estilo – à relação entre forma e significado. Esta verificação conduziu à identificação de um elemento fundamental das construções ficcionais: a sua natureza processual, ou seja, a sua fabricação no processo de articulação interdependente entre forma e significado, que é extensível a todas as formas ficcionais no âmbito da poética. O significado é indestrinçável da forma; aquilo que se diz é indestrinçável da maneira como se diz; imaginação e invenção são indestrinçáveis da modelação e da formação: significados já de si correlacionados na definição da palavra *ingere*. Por isso Aristóteles, na *Poética*, louva Homero por não ignorar “o que lhe compete a ele fazer”, sabendo que na epopeia é possível o que na tragédia não é, e por ter ensinado “os outros poetas a dizer falsidades da maneira certa”¹⁶. Trata-se da maneira, ou *forma*, certa de encadear ‘falsidades’, para que o objectivo próprio da arte seja alcançado: para Aristóteles, tornar verosímil o impossível.

No «Tema do Traidor e do Herói», a que se faz referência no início desta secção, perpassam todos os aspectos com que aqui se procurou introduzir o conceito de ficção: dos significados da origem etimológica da palavra aos seus significados actuais; da relação entre ficção e facto à relatividade do conceito de verdade; da focalização do discurso na ficção operada no âmbito vasto da poética à natureza da sua construção. Borges percorre-os realmente todos: do imaginar e modelar um argumento à apresentação de um enredo que é uma simulação literária; de supostos factos que são fabricados pela ficção, e por ela prolongados no tempo, à descoberta de uma mentira que não é bem mentira; da descoberta de uma encenação fundada na ficção literária à apresentação de um enredo em construção, com zonas ainda por revelar, cuja formalização implica a forma certa – forma essa que, dados os

¹⁶ ARISTÓTELES, *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011. pp. 94-95.

aspectos aqui enunciados, é precisamente qualquer coisa entrevista na imaginação, que está em construção, que alia facto e ficção, pondo em causa a veracidade dos factos e contaminando-os com a ficção, e que apresenta, finalmente, uma enorme encenação que se projecta, com consequências, no mundo real. Borges integra – em epígrafe – na sua narrativa um excerto de *The Tower*, de Yeats. As suas duas últimas linhas são: “All men are dancers and their thread/ Goes to the barbarous clangour of a gong”¹⁷. Se observarmos bem, na frase estão expressos todos os aspectos contidos no texto de Borges que interessam à natureza da ficção.

Do princípio ao fim, articulando todas as suas implicações, o tema de Borges, só por si, poderia ser uma definição. Em confluência com essas implicações, propõe-se aqui a seguinte: a ficção é uma ‘mentira’ consentida.

1.1.2 Escritores de Ficção

Na introdução às suas *Seis Propostas Para o Próximo Milénio*, Italo Calvino define-se como um “escritor de ficção”¹⁸. As cinco conferências, uma vez que Calvino não chegaria a realizar a sexta, foram proferidas no ano lectivo de 1985-1986, a convite da Universidade de Harvard, no âmbito das *Charles Eliot Norton Poetry Lectures*. Calvino justifica com as características da sua formação italiana o facto de ter presente no mesmo discurso a poesia em verso e o romance, porque a sua cultura literária natal não acentua a separação e especialização das duas formas de expressão. Esclarece ainda que, no mesmo contexto cultural, é perfeitamente natural entender o termo “poetry”¹⁹ em sentido lato, compreendendo nele também a música e as artes visuais.

A afirmação tem algumas implicações que interessam ao aspecto da secção anterior que se reporta à natureza, à matéria própria, da construção ficcional.

Ao considerar o termo ‘poesia’ em sentido lato, Calvino, em confluência com uma linha de pensamento que podemos traçar até Aristóteles, não distingue essencialmente a natureza da construção nas diferentes formas ficcionais, evidenciando uma concepção das opções de expressão identificada com as opções de significado. Ou seja, uma concepção de forma e

¹⁷ O texto foi mantido na língua original porque se trata de um texto poético que, de resto, também não é traduzido na tradução portuguesa do conto de Borges. Ver BORGES, J. L., «Tema do Traidor e do Herói». In *Jorge Luis Borges: Obras Completas*. Lisboa: Editorial Teorema, 1998. Vol 1. p. 515.

¹⁸ CALVINO, I., *Seis Propostas Para o Próximo Milénio*. Lisboa: Teorema, 1994. p. 13.

¹⁹ Na tradução para a língua portuguesa é mantida a expressão inglesa, que referencia o título das conferências. Ver *ibid.*

significado indissociáveis, questão que justifica que David Lodge²⁰, por exemplo, em *Language of Fiction*, sustente que não há uma diferença essencial entre poesia e prosa literária, no que respeita à interdependência entre opções de expressão e de significado, sendo, em ambas, impossível parafrasear a escrita e traduzir uma obra, ou cindir a sua apreciação geral da apreciação do seu estilo. Neste sentido, qualquer das duas primeiras operações envolve uma nova fabricação que tece, ela própria, oscilações de nexos na teia que é a construção ficcional. A ficção reinventa-se em cada interpretação ou reformulação, seja ela a paráfrase seja a tradução, porque ambos os dispositivos pressupõem cisões dos nexos estabelecidos entre forma e construção de significados, que enfatizam estes últimos, criando um novo discurso contaminado, outra vez, pela imaginação e invenção abertas a idiosincrasias.

Quando Nelson Goodman se refere aos processos de ‘elisão’ e ‘complementação’²¹ operados por computadores, para ilustrar algumas funções dos símbolos na indução, na detecção de categorias e na percepção de padrões, características do comportamento cognitivo em geral, fornece um modelo que pode ser aplicado à justificação da variabilidade a que está sujeita cada reformulação do discurso, necessariamente enfocada na interpretação do seu significado: o modo como a máquina, no exemplo de Goodman, projecta variadíssimas alternativas de hipóteses²², procedendo a elisões e complementações com base na informação actual e do passado, e também no registo das suas próprias escolhas anteriores, acabando por proceder, em função de tantas hipóteses, a um processo de exclusão que privilegia a manutenção – com uma margem significativa de aleatoriedade – destas últimas escolhas, até que seja forçada, por nova informação, a uma alteração da escolha, pode ser extrapolado, como nos diz Goodman, para a indução realizada pelos humanos e para o seu comportamento cognitivo em geral, mas, precisamente por isso, pode ser extrapolado também para o comportamento cognitivo na construção ficcional e nas operações a que se refere David Lodge.

Paráfrase e tradução implicam interpretações sujeitas a inúmeras variáveis que concorrem, no processo cognitivo desenvolvido, para a nova formulação – que é uma das inúmeras, também, possíveis, e que diz o que, desde logo, está imbuído na nova forma e ordenação,

²⁰ Cit. por LEECH, G. N.; SHORT, M. H., *Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. London: Longman, 1981. pp. 25-26.

²¹ ‘Elisão’ e ‘complementação’ são dois dos modos de processamento de mensagens num computador: o primeiro “ocorre, por exemplo, quando se examina uma curva e se indicam as posições de alguns pontos”; o segundo “quando se introduzem alguns pontos e se gera uma curva ou outros pontos, seja por interpolação seja por extrapolação”. GOODMAN, N., *Linguagens da Arte: Uma abordagem a Uma Teoria dos Símbolos*. Lisboa: Gradiva, 2006. p. 184.

²² No caso do exemplo de Goodman, curvas construídas por sucessivas elisões e complementações de pontos.

cujas adequação e margem de aleatoriedade dependem, como no exemplo de Goodman, da maior ou menor circunscrição operada pela informação agora integrada que, no caso limite de maior circunscrição, e aplicando ao argumento actual, projectaria a própria formulação do discurso de referência. Uma alteração da forma do discurso, quer se trate da paráfrase quer se trate da tradução, implica uma de duas coisas: ou uma outra circunscrição operada pela informação, ou uma menor circunscrição, que potencia o recurso a procedimentos aleatórios.

Ao afirmar que não há qualquer diferença essencial entre poesia e prosa literária, para sublinhar a importância das opções de expressão nesta última, David Lodge vê na elaboração da forma uma inevitável elaboração do significado, e vice-versa, e em qualquer transformação da forma, pelos procedimentos que refere, uma introdução de nova informação que acarreta consigo uma oscilação de significados, que, em última instância, é informada por uma certa aleatoriedade.

Se na poesia esta questão parece consensual – porque envolve, logo na sua natureza, a composição, a métrica, a rima, procedimentos formais estruturais ao discurso –, na narrativa literária, que, de um modo frequentemente mais explícito, desenvolve um enredo, ela nem sempre o é – o que justifica, por exemplo, que pareça mais admissível a adaptação cinematográfica de uma obra literária do que a de uma obra poética que não contenha uma narrativa. Mas precisamente a observação dos dispositivos formais implicados nesse tipo de adaptação é reveladora do quanto também a ficção literária deve às opções de expressão ou de forma.

A ficção, seja reportada à poesia, seja reportada à literatura, fabrica-se em cada opção de formalização, de expressão, daquilo que é observado, ou imaginado, ou memorizado, e prolonga-se, refazendo-se, nas consequentes elaborações da memória e/ou da imaginação. Não é portanto de estranhar que Calvino, ao referir-se à ficção, e como escritor de ficção, tenha presente no mesmo discurso poesia e romance: na sua correlação entre forma e significado, ambos constroem e apresentam algo muito singular – versões de mundos com denotação nula²³ e ‘etiquetas’ reais²⁴, cuja caracterização e actualidade depende da articulação certa para essas etiquetas.

²³ A referência aos mundos da ficção como versões de mundos com denotação nula é de Nelson Goodman. GOODMAN, N., *Modos de Fazer Mundos*. Porto: Edições Asa, 1995. pp. 152-157.

²⁴ Utilizou-se aqui a designação de Goodman para os símbolos que referenciam através da denotação. Goodman considera que dificilmente podemos aplicar etiquetas fictícias, pois uma etiqueta usada existe, ainda que se refira a um predicado com extensão nula. GOODMAN, N., *Linguagens da Arte: Uma Abordagem a Uma Teoria dos Símbolos*. Lisboa: Gradiva, 2006. pp. 32, 94.

O “ágil salto repentino do poeta-filósofo que se eleva sobre o peso do mundo, demonstrando que a sua gravidade contém o segredo da leveza”²⁵, como o descreve Calvino, na primeira das *Seis Propostas...*, referindo-se ao modo como Guido Cavalcanti é apresentado numa novela do *Decameron*, de Boccaccio, participa na construção de uma dessas versões – nela, a leveza evoca-se assim: pondo a mão num dos túmulos de mármore em frente à porta de San Giovanni, “que eram grandes”²⁶, Cavalcanti dá um salto, “e levíssimo como era”²⁷, eleva-se sobre o sepulcro e passa para o outro lado.

1.1.3 Versões de Mundos

As seis qualidades da literatura com que Calvino perspectiva este milénio são conhecidas, e os seus argumentos notavelmente explanados e ilustrados ao longo das *Seis Propostas...* Nelas, o escritor discorre sobre a ‘leveza’, a ‘rapidez’, a ‘exactidão’, a ‘visibilidade’, e a ‘multiplicidade’:

É impossível parafrasear as *Propostas...*, mas é significativo observar que, em qualquer das cinco qualidades abordadas, Calvino se refere a propriedades e/ou procedimentos formais, de expressão, que articulam forma e significado, e cuja verificação se traduz em conquistas novas para a possibilidade de verbalização daquilo que é aparentemente inefável e que não parece poder ser expresso de outra maneira. O próprio Calvino recorre profusamente à citação dos textos com que ilustra o seu argumento, reconhecendo, em alguns casos, que o comentário ou a interpretação diminuiria a densidade de sugestões dos textos tal como se encontram originalmente formulados: é o caso, por exemplo, de quando o escritor ilustra a leveza, de que diz ser “Perseu o herói”²⁸, através do recurso à descrição formulada nos versos de Ovídio, que encontram a imagem certa para aquela qualidade, na forma com que apresentam a delicadeza do herói ao pousar a cabeça decapitada da Górgona (sobre o terreno amolecido por uma camada de folhas e algas que se transformam em corais, atraindo as musas em redor da cabeça monstruosa e frágil, deteriorável como a vida dos humanos).

De facto, extraindo de todo o texto de Calvino a riqueza da sua densidade poética, decorrente do modo como é apresentado, identificamos, com Calvino, a ‘leveza’, como subtracção do peso à estrutura do conto e da linguagem; a ‘rapidez’, como a ligação que

²⁵ CALVINO, I., *Seis Propostas Para o Próximo Milénio*. Lisboa: Teorema, 1994. p. 26.

²⁶ Cit. por *ibid.* p. 26.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Calvino. In *ibid.* p. 20.

estabelece uma relação lógica de causa e efeito, captando e unindo, através de percursos mentais, pontos afastados no espaço e no tempo; a ‘exactidão’, como uma porção mínima de ordem num processo irreversível de entropia²⁹ (e uma das coisas que a exactidão quer dizer, segundo Calvino, é, exactamente, a formulação de uma linguagem o mais precisa possível na sua capacidade de traduzir os matizes do pensamento e da imaginação, ou seja, a exactidão de formulação do significado); a ‘visibilidade’, como imaginação, ou seja, como um reportório múltiplo potencial de imagens que nascem umas das outras por analogias, simetrias, contraposições; e, finalmente, a ‘multiplicidade’, como um sistema de sistemas em que cada um condiciona os outros, e é condicionado por eles – outra vez, à maneira do próprio processo de verbalização do pensamento na inextricabilidade entre forma e significado, dir-se-ia.

Calvino, como escritor, como escritor de ficção, conhece bem a unidade essencial entre opções de expressão e de significado: o que os seus procedimentos constroem são porções mínimas de ordem, levíssimas, que estabelecem relações de causa e efeito, por contaminação recíproca, entre ‘imagens’ afastadas no espaço e no tempo, cujo significado é apenas pressentido no pensamento antes de ser articulado, como forma, da única maneira possível (certa). A maneira de Calvino conduz à formulação de versões de mundos leves como os percursos mentais, ou como “a filigrana de um desenho tão fino que [escapa] ao roer das térmitas”³⁰ – aquela que Kublai Kan consegue discernir, “através das muralhas e das torres destinadas a ruir”³¹, nos relatos de Marco Polo. Em unísono com Calvino, Marco Polo junta, peça a peça, a cidade perfeita, “construída de fragmentos misturados com o resto, de instantes separados por intervalos, por sinais que alguém manda sem saber quem os apanha”³².

Estamos certamente confinados a múltiplos modos de descrição, como refere Nelson Goodman³³, mas esta multiplicidade de ‘versões’³⁴, que cria uma multiplicidade de mundos, constituindo, em última instância, o nosso universo, parece prolongar-se sempre com cada novo ‘sinal’ que alguém apanha – aqui reside a capacidade de agilidade no confinamento. De resto, quando Goodman, referindo-se ao problema da indução, e exemplificando com o recurso ao comportamento do predicado hipotético ‘verdul’ em projecção³⁵, reconhece a

²⁹ A tarefa de Sísifo dir-se-ia, que pode servir de metáfora para a tarefa de qualquer artista.

³⁰ CALVINO, I., *As Cidades Invisíveis*. Lisboa: Editorial Teorema, 2006. p. 10.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.* p. 165.

³³ GOODMAN, N., *Modos de Fazer Mundos*. Porto: Edições Asa, 1995. p. 39.

³⁴ Utiliza-se aqui uma expressão de Goodman que atravessa a obra *Modos de Fazer Mundos*. As subsequentes utilizações da expressão reportam-se à mesma referência.

³⁵ ‘Verdul’ seria um exemplo de um predicado não projectável, porque as implicações da sua projecção, quando equacionado com predicados projectáveis, conduziriam a conclusões erradas. O argumento é apresentado em GOODMAN, N., *Facto, Ficção e Previsão*. Lisboa: Editorial Presença, 1991. pp. 86-87.

existência de predicados não projectáveis, expondo assim a falibilidade da ‘projectabilidade’³⁶, e questionando a sua validade – em relação à qual afirma não termos garantias³⁷ –, fornece, através da sua formulação, o raciocínio que justifica a transitoriedade do conhecimento: não há maneira de sabermos o que viremos a observar no futuro, e o nosso conhecimento está sujeito sempre a reformulações. Mas o mesmo raciocínio poderia justificar também, ilustrando-a, a eterna abertura dos nossos modos de descrição na ficção: eles nunca são definitivos, mas sim momentos num recorrente processo de construção – ou reformulação –, em função da integração de nova informação. Por isso mesmo, o nosso confinamento a múltiplos modos de descrição é um confinamento à representação, certamente, mas a área delimitada por essa fronteira é, paradoxalmente, um espaço eternamente extensível em multiplicidade.

A orientação construtivista do pensamento de Goodman, que está subjacente ao argumento sobre a incerteza da projectabilidade, conduz também todo o seu discurso em *Modos de Fazer Mundos*: fazemos múltiplas versões de mundos através de processos de ‘composição’ e ‘decomposição’³⁸; de ‘ênfatisação’³⁹; de ‘ordenação’⁴⁰; de ‘supressão’ e ‘completação’⁴¹; e, finalmente – mas não só, porque, como refere Goodman, estes são apenas alguns dos processos de feitura de mundos, ou das suas múltiplas versões – da ‘deformação’⁴². Trata-se, naturalmente, dos modos como o nosso comportamento cognitivo opera. Fazemos, refazendo, através de processos como os referidos, múltiplas descrições do nosso universo, que, se na ciência envolvem predominantemente a denotação, a articulação linguística e meios literais, na arte, de acordo com Goodman⁴³, envolvem meios não literais, como a metáfora, e processos não denotativos como a expressão e a simbolização por ‘exemplificação’⁴⁴ - frequentemente utilizada nas artes visuais. As versões de mundos da

³⁶ A expressão é de Goodman. Ver *ibid.*

³⁷ *Ibid.* p. 105.

³⁸ Que consistem, de uma forma combinada, em separar e reunir. GOODMAN, N., *Modos de Fazer Mundos*. Porto: Edições Asa, 1995. p. 44.

³⁹ Organização diferenciada de espécies das mesmas classes em diferentes mundos: se são relevantes num, podem ser irrelevantes noutra: *ibid.* p. 48.

⁴⁰ Relação entre o primitivo e o derivativo: ela altera-se em função do quadro de referência do sistema de construção, tendo como consequência que os padrões percebidos se alterem em diferentes ordenações. Ver *ibid.* pp. 49-50.

⁴¹ A feitura de um mundo parte sempre de mundos já disponíveis, envolvendo sempre alguma eliminação e o fornecimento de algum material novo. Ver *ibid.* p. 51.

⁴² Reconfigurações que, dependendo do ponto de vista, podem ser consideradas correcções ou distorções. Ver *ibid.* p. 54.

⁴³ É uma constatação em *Modos de Fazer Mundos*, que é verbalizada por Carmo d’Orey na sua introdução. Ver *ibid.* p. 18.

⁴⁴ A ‘exemplificação’ é posse mais referência. GOODMAN, N., *Linguagens da Arte: Uma Abordagem a Uma Teoria dos Símbolos*. Lisboa: Gradiva, 2006. p. 80.

ficção, no âmbito da poética, são construídas através dos meios referidos e, no caso da ficção literária, do uso simultâneo de símbolos de sistemas linguísticos.

Não estamos longe do discurso de Calvino. Com efeito, se os sinais “apanhados”, cujos significados são apenas pressentidos no pensamento, por vezes “um breve trecho que se abre no meio de uma paisagem incongruente”⁴⁵, para depois serem juntados, peça a peça, na construção perfeita, que Marco Polo pensa ser possível – caracterizada pelas qualidades que Calvino aborda nas *Propostas...* –, conduzem às suas versões ficcionais, fazem-no precisamente através dos processos do funcionamento cognitivo identificados por Goodman, e que se traduzem, por exemplo, nas operações formais propostas por Calvino – uma a uma, elas requerem a conjugação de todos aqueles processos.

Assim se constroem, com etiquetas reais – predicados de sistemas linguísticos –, as versões de mundos da ficção, para o caso literária, que participam na descrição do nosso universo, não denotando qualquer coisa mas aplicando-se a ele: pressupondo a detecção de categorias e a percepção de padrões, elas impõem-nos projectando-os, através dos seus próprios meios, muitas vezes não denotativos, metafóricos, expressivos, no mundo real, e facultando-nos, desse modo, o acesso às características de que são símbolos, funcionando portanto cognitivamente.

1.1.4 Bartleby

Sabe-se que na conferência que não chegaria a escrever, Calvino se referiria a *Bartleby, The Scrivener*, de Herman Melville⁴⁶. O conto de Melville é um caso a observar.

A história do estranho escrivão, empregado como copista num escritório de notário, que pronuncia, como resposta às interpelações do seu empregador, apenas a frase “I would prefer not to”⁴⁷, na sua recusa, primeiro a conferir as cópias, depois a fazer recados, posteriormente na desistência das suas funções de copista, e, progressivamente, de sair do escritório, do edifício, e, finalmente, na prisão, de comer, acabando por morrer e por despertar rumores após a sua morte, tem sido alvo de inúmeros estudos, interpretações e apropriações. A perplexidade

⁴⁵ CALVINO, I., *As Cidades Invisíveis*. Lisboa: Editorial Teorema, 2006. p. 165.

⁴⁶ Esther Calvino menciona-o na sua introdução a *Seis Propostas Para o Próximo Milénio*.

⁴⁷ Ver MELVILLE, H., «Bartleby, The Scrivener». In SCHOLLES, R., *Elements of Fiction: An Anthology*. New York: Oxford University Press, 1981. pp. 143-174. Na edição portuguesa da Assírio e Alvim a frase é traduzida como “preferiria não o fazer”. Ver MELVILLE, H., *Bartleby*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2005.

e o fascínio que o conto tem despertado em escritores e filósofos, para além de estudiosos da literatura, não serão alheios à curiosa ‘fórmula’⁴⁸ empregue pelo escrivão Bartleby.

Gilles Deleuze considera que Bartleby não é uma metáfora do escritor nem um símbolo do que quer que seja, mas sim um texto que significa apenas o que diz literalmente: e o que diz é, designadamente, a fórmula ‘I would prefer not to’. Para Deleuze, esta literalidade consiste na agramaticalidade da expressão pronunciada pelo escrivão. Deleuze define uma expressão agramatical como a expressão limite de uma série de expressões correctas. Conjugando elementos dessas expressões que, de outro modo, teriam um significado preciso, as expressões agramaticais estariam carregadas de uma anomalia intuída – porque oscilariam entre expressões correctas –, na construção gramatical, que não seria certa nem errada, tornando-se indetermináveis. Seria esta indeterminabilidade que impossibilitaria o discurso, como se tudo tivesse sido dito, gerando o torpor que prolifera, em Bartleby e nos que o rodeiam, após a sua pronúncia. E, de acordo com o filósofo, fá-lo porque elimina qualquer particularidade ou referencialidade⁴⁹ da linguagem, cindindo-a do seu próprio território – da sua própria natureza simbólica – e tornando as palavras indistinguíveis: não expressam uma aceitação nem uma recusa.

Funcionando como uma fórmula para o vácuo que se desenvolve em vórtice, as palavras de Bartleby suspendem a possibilidade de comunicação e, por isso mesmo, traçam a sua sorte logo com a primeira enunciação. Se, como afirma Deleuze, “um grande livro é sempre o inverso de outro que apenas poderia ser escrito na alma”⁵⁰, então as palavras de Bartleby parecem dizer, literalmente, a relutância em passar além da ‘contingência’, no sentido da formulação – e, conseqüentemente, ditam o destino do escrivão.

Giorgio Agamben, por seu turno, em «Bartleby, or On Contingency»⁵¹, depois de radicar a ideia do escriba que não escreve – da qual Bartleby seria o derradeiro modelo – numa passagem do livro terceiro do tratado sobre a alma – *De Anima* –, em que Aristóteles compara o *noûs*, intelecto ou pensamento em potência, a uma tábua de escrever sobre a qual nada está

⁴⁸ Como a define Gilles Deleuze em DELEUZE, G., «Bartleby; Or, The Formula». In *Essays Critical and Clinical* [Em linha]. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. pp. 68-90. [Cons. 21 Dez. 2012]. Disponível em <http://pt.scribd.com/doc/54870866/Bartleby-or-the-Formula>.

⁴⁹ De resto, é Bartleby que afirma não ser “particular”: “but I am not particular”. Ver MELVILLE, H., «Bartleby, The Scrivener». In SCHOLLES, R., *Elements of Fiction: An Anthology*. New York: Oxford University Press, 1981. pp. 169-170.

⁵⁰ “A great book is always the inverse of another book that could only be written in the soul”. DELEUZE, G., «Bartleby; Or, The Formula». In *Essays Critical and Clinical* [Em linha]. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. p. 72. [Cons. 21 Dez. 2012]. Disponível em <http://pt.scribd.com/doc/54870866/Bartleby-or-the-Formula>.

⁵¹ A edição consultada para esta abordagem foi a da Stanford University Press: AGAMBEN, G., «Bartleby, or On Contingency». In *Potentialities* [Em linha]. Stanford (CA): Stanford University Press, 1999. pp. 243-271. [Cons. 21 Dez. 2012]. Disponível em <http://pt.scribd.com/doc/4675938/Agamben-Bartleby-or-on-Contingency>.

ainda escrito, traça uma genealogia para a ideia do pensamento em potência, que passa pelas alterações introduzidas na *Suda*⁵² bizantina – nomeadamente a comparação deste pensamento em potência à tinta em que a pena com que o escriba escreve é imersa e com a qual é tingida.

Partindo da formulação fornecida por Aristoteles, Agamben argumenta que o escriba que não escreve traduz a ideia de perfeita potencialidade, em que a potência de ser é também, sempre, a potência de não ser: entre os dois, um ‘nada’ separa o não ser “do acto de criação”⁵³. Neste sentido, como escrivão que deixou de escrever, Bartleby seria a figura extrema do ‘nada’, como pura, absoluta, potencialidade de que toda a criação deriva. Ainda de acordo com o autor – que recorre, desta vez, ao pensamento de Leibniz –, desta pura potencialidade, que pode simultaneamente ser e não ser, diz-se ser ‘contingente’. A figura da ‘contingência’ coincidiria com o domínio da liberdade humana, na sua oposição à ‘necessidade’.

Agamben refere-se, de seguida, às implicações da potencialidade de ser e de não ser na possibilidade de questionamento do passado, para identificar dois princípios que devem integrar o equacionamento da ideia de potencialidade: o da irrevocabilidade do passado, porque não há potencialidade do que foi, mas apenas do que poderá, ou não, vir a ser; e o da necessidade condicionada, que limita a força da ‘contingência’ – portanto da possibilidade de ser e de não ser – no que respeita à actualidade.

Ao longo do ensaio, o autor discute estes dois princípios, para concluir que a força lógica do argumento da necessidade condicionada, expressa na ideia de não-contradição, é incerta, e que a irrevocabilidade do passado pode ver-se redimida de duas maneiras: em primeiro lugar, através do recurso à memória, que torna o que aconteceu incompleto, e completa o que nunca aconteceu, porque a memória nunca é o que aconteceu nem o que não aconteceu, mas sim a sua potencialização, ou o torná-los a ambos possíveis outra vez⁵⁴; e, em segundo lugar, o recurso à ideia nietzscheniana do eterno retorno, do qual a repetição seria uma imagem, que eliminaria a diferença entre mundo actual e mundos possíveis, restituindo, numa perspectiva estritamente lógica, a potencialidade ao que foi.

Enquanto copia, Bartleby seria a expressão desta última solução mas, na observação ulterior da comparação entre um eterno retorno e a repetição, há uma consequência que se impõe: a eterna, ou infinita, repetição do que foi, abandonaria, em última análise, o potencial para não ser, e, por isso mesmo, o escrivão de Melville tem de parar de copiar.

⁵² Léxico bizantino. *Ibid.* p. 243.

⁵³ “[F]rom the act of creation.” *Ibid.* p. 247.

⁵⁴ Esta ideia articula-se com a de que os factos são tão construídos como a ficção, e com a de que a ficção prolonga os factos, a que já se fez referência na primeira secção deste texto.

Mas este é apenas um degrau na construção de Melville. Para Agamben, a “verdade intolerável”⁵⁵ que Bartleby transporta consigo é decifrada na parte final do conto, com a referência ao rumor sobre o emprego anterior do escrivão: as cartas que nunca foram entregues, foram escritas e, como tal, marcam a passagem da potencialidade para a actualidade, e, conseqüentemente, indiciam a ocorrência (prévia) de uma contingência, contudo, como ‘cartas mortas’⁵⁶, são também a cifra para acontecimentos que poderiam ter tido lugar mas nunca o tiveram, porque se integram numa actualidade de acontecimentos ‘compossíveis’⁵⁷, factor que dita portanto, derradeiramente, a incapacidade da pura potencialidade.

Neste sentido, de todos os mundos possíveis, parece haver um mais possível, que seria aquele que equilibraria um maior número de acontecimentos compossíveis. Em consequência da aparente impossibilidade factual da contingência, de que Bartleby seria a imagem, assistimos à catadupa de desistências do escrivão e, por fim, ao seu destino.

Enrique Vila-Matas, em *Bartleby & Companhia*, escreve notas de rodapé que comentam um texto invisível sobre a síndrome de Bartleby na literatura: a dos escritores que nunca chegaram a escrever ou que renunciaram à escrita⁵⁸. À luz dos ensaios de Deleuze e Agamben, é possível compreender porque Vila-Matas afirma, sobre Joseph Joubert, que “passou a vida à procura de um livro que nunca escreveu, embora, se olharmos bem, o escrevesse sem o saber, *pensando* em escrevê-lo”⁵⁹. Dir-se-ia que este livro é aquele que Deleuze afirma só poder ser escrito na alma, mas também a reserva hesitante que introduz a pura potencialidade, e portanto a contingência, de que fala Agamben, que acarreta consigo a incapacidade de agir: escrevê-lo eliminaria a sua potência para não ser e, por isso mesmo, determinaria a sua circunscrição a um equilíbrio entre actualidades compossíveis.

Esta região de pura potencialidade, de contingência, de hesitação entre ser e não ser, é uma espécie de região zero da ficção⁶⁰: a partir dela, a decisão, desde logo condicionada, de tornar actual a sua versão possível. A integração desta versão numa actualidade de compossíveis situa-a no confinamento da descrição condicionada, mas o modo como cada

⁵⁵ “[T]he intolerable truth”. AGAMBEN, G., «Bartleby, or On Contingency». In *Potentialities* [Em linha]. Stanford (CA): Stanford University Press, 1999. p. 269. [Cons. 21 Dez. 2012]. Disponível em <http://pt.scribd.com/doc/4675938/Agamben-Bartleby-or-on-Contingency>.

⁵⁶ Refere-se a expressão utilizada no texto de Melville e citada por Agamben: “dead letter”. Utilizou-se apenas uma aspa porque não se trata de uma citação directa, uma vez que é usada no plural. Ver *ibid*.

⁵⁷ Traduziu-se assim a expressão de Agamben usada ao longo do texto: “compossible”. Ver *ibid*. pp. 243-302.

⁵⁸ VILA-MATAS, E., *Bartleby & Companhia*. Lisboa: Assírio em Alvim, 2001. pp. 12-13.

⁵⁹ *Ibid*. p. 65.

⁶⁰ E por isso mesmo Joubert, embora autor sem livros, não ignorou que se mantinha “na pura região da arte”. *Ibid*. p. 63.

uma dessas versões reorganiza a nossa percepção dos dados da experiência, envolvendo uma construção do domínio cognitivo – operada pelos processos de funcionamento da nossa cognição, que Goodman identifica, e a que se fez referência na terceira secção deste texto, que implicam a capacidade de detectar categorias, no estabelecimento da correlação entre os dados da experiência e a sua formulação semântica, por exemplo; a capacidade de reconhecer e compreender padrões, na transposição desses dados para conceitos abstractos, por exemplo; e ainda, a realização de um processo indutivo, subjacente às operações anteriores, mas também à capacidade de articular, num discurso consequente, os indícios fornecidos pela experiência, por exemplo –, define-as também como produtoras e transformadoras de conhecimento.

Mas como coisas efectivadas, reais enquanto formulação – enquanto a escrita possível que a pena tingida no pensamento em potência realiza –, ainda que com denotação nula, as versões ficcionais de mundos fornecem também a experiência para novos procedimentos cognitivos, dos quais, para o caso, e em relação a *Bartleby*, os ensaios de Deleuze e Agamben, mas também outras versões ficcionais como a de Vila-Matas, são exemplo.

Através de *Bartleby*, o escrivão fictício que não escreve, de Melville, Agamben reflecte sobre o conceito de ‘contingência’, e Deleuze sobre os limites do território da linguagem. Ambos os ensaios são, eles próprios, produção e transformação de conhecimento através dos modos como reorganizam, também, os dados fornecidos pela criação de Melville, envolvendo o mesmo tipo de comportamento cognitivo, ao pensarem o próprio acto criativo, num caso, e a possibilidade de comunicação, no outro. Mas também a Vila-Matas, *Bartleby* fornece a imagem dos sinais que – recolhidos – conduzem a uma nova construção, uma nova versão ficcional de mundo que formula, desta feita, a impossibilidade de formulação.

Facultando o acesso às características que referencia de um modo particular, *Bartleby* projecta-as simultaneamente numa actualidade de possíveis reorganizando os modos de observá-la e compreendê-la.

Deleuze começa o seu ensaio declarando que *Bartleby* não é metáfora nem símbolo. Fá-lo para afirmar as consequências da literalidade da fórmula, mas, como ficção, *Bartleby, The Scrivener* é, de facto, uma construção dentro de um sistema simbólico, e é porque o uso de símbolos envolve um processo cognitivo que *Bartleby* tem a capacidade de projectar a sua própria forma de reorganizar os dados da experiência e de fornecer a matéria para análises como a de Deleuze. E também como ficção, *Bartleby* recorre largamente à metáfora, um

dispositivo não literal que acarreta, na caracterização de Goodman⁶¹, uma mudança de ‘domínio’ e de ‘região’⁶². Esta mudança desencadeia um conflito: a metáfora só se efectiva se a aplicação do termo for, em certa medida, “contra indicada”⁶³. Ora, é precisamente a identificação de um conflito desta natureza que permite a Agamben a elaboração de um percurso filosófico sobre a contingência, a partir da imagem de Bartleby, um escrivão que deixa de escrever, mas sobretudo, essa identificação, permite também a Agamben a abordagem da derradeira cifra que fecha o discurso sobre a contingência.

Bartleby é metafórico e concretiza-se através da simbolização, e é precisamente por isso que tem a capacidade de referenciar, projectando-se nos nossos mundos e reorganizando-os à medida que produz e transforma conhecimento. A fórmula agramatical que o escrivão pronuncia pode ser literal, mas na medida, sim, em que, desmontada, denota aquilo que a construção de Melville enuncia simbolicamente, também através do recurso à metáfora.

Se, como afirma Nelson Goodman⁶⁴, a coerência pode ser interpretada de vários modos mas requer sempre consistência, Bartleby, na sua coerência inexpugnável, da fórmula à imagem que a sustenta⁶⁵, poderia bem ser uma ilustração da ‘consistência’: título da última, e nunca escrita, conferência de Calvino.

1.1.5 *La Disparition*

Calvino foi membro do grupo OuLiPo⁶⁶, ao qual Georges Perec adere em 1967. A proposta inicial do grupo traça o objectivo de inventar novas formas poéticas e romanescas, resultantes de uma espécie de transferência de tecnologia entre matemáticos e escritores⁶⁷. Com este objectivo, o grupo assume-se como um ateliê de literatura potencial – aqui a referência à literatura potencial enfoca uma dimensão temporal: a literatura potencial seria

⁶¹ GOODMAN, N., *Linguagens da Arte: Uma Abordagem a Uma Teoria dos Símbolos*. Lisboa: Gradiva, 2006. p. 98.

⁶² Goodman usa a designação de ‘região’ para o agregado dos ‘domínios’ de extensão das etiquetas num esquema. Há portanto uma hierarquia de extensão entre os dois: se o domínio do predicado ‘vermelho’ compreende todas as coisas vermelhas, a respectiva região compreenderia todas as coisas com cor, por exemplo. *Ibid.*

⁶³ *Ibid.* p. 96.

⁶⁴ GOODMAN, N., *Modos de Fazer Mundos*. Porto: Edições Asa, 1995. p. 178.

⁶⁵ E por isso mesmo, quando questionado sobre a razão da sua desistência, o escrivão responde “Do you not see the reason for yourself?”. Ver MELVILLE, H., «Bartleby, The Scrivener». In SCHOLLES, R., *Elements of Fiction: An Anthology*. New York: Oxford University Press, 1981. p. 161.

⁶⁶ Sigla para *Ouvroir de Littérature Potentielle*, fundada em 1960 por um grupo de escritores, matemáticos e pintores, liderados por François Le Lionnais e Raymond Queneau. Ver BÉNABOU, M.; ROUBAUD, J., «Qu’Est-Ce Que L’Oulipo». [Em linha]. [Cons. 22 Dez. 2012]. Disponível em <http://www.ouliipo.net>.

⁶⁷ *Ibid.*

aquela que continuaria sempre a ser infinitamente possível, socorrendo-se, para isso, de meios processuais, que, depreende-se, potenciariam, nela, evoluções inauditas. Estes meios processuais traduzem-se, para o grupo, na ideia de ‘restrição’⁶⁸. A literatura oulipiana seria assim uma literatura de restrições, ou uma literatura constrangida. O grupo identifica e propõe um número extenso de restrições⁶⁹, entre as quais encontramos o lipograma⁷⁰. *La Disparition*, obra de ficção escrita por Georges Perec em 1968 é um exemplo da sua aplicação: as trezentas e oito páginas⁷¹ do romance foram escritas sem o recurso a palavras que integram a letra ‘e’ na língua francesa.

O que é significativo para o presente argumento, no romance de Perec, é o modo como a restrição imposta pelo desaparecimento da vogal desencadeia no leitor uma inquietação, que reflecte não só a estranheza psicótica que precede o desaparecimento de Anton Voyl, mas também a dimensão alucinatória do enredo, com desaparecimentos sucessivos e atravessado pelo pressentimento de que há qualquer coisa subliminarmente errada no mundo ficcional criado por Perec, e por decorrência no nosso próprio mundo, que revemos na imagem especular do romance.

Prescrito pelo processo restritivo – que limita decisivamente o espectro do vocabulário, exponenciando a construção de sinónimos, e a flexibilidade sintáctica –, o texto de Perec parece declarar categoricamente a impossibilidade de tradução⁷², e fá-lo porque a versão ficcional de mundo criada produz-se em larguíssima medida na restrição formal. Com efeito, o exponenciar da construção de sinónimos, e dos artifícios sintácticos, a partir de uma imposição de supressão, tem consequências para a construção ficcional: ela cria uma tensão de uma certa natureza – é precisamente esta tensão que desencadeia a estranheza em que nos enredamos na leitura do texto de Perec.

O bloqueamento de uma palavra para substituí-la por um sinónimo, ou por uma expressão que, na sua articulação, diga algo semelhante, manifesta sempre um travamento, um limite. Um texto construído por uma sucessão de expressões que só podem ter lugar porque existe esse travamento, esse limite, é um texto construído na tensão entre uma fronteira e a

⁶⁸ Traduziu-se a expressão francesa ‘contrainte’ por ‘restrição’.

⁶⁹ O sítio do grupo em linha – <http://www.ouliipo.net> – apresenta uma lista de cento e trinta e três restrições.

⁷⁰ Que se traduz na produção de textos em que o autor se impõe não usar uma ou várias letras do alfabeto, proscrevendo as palavras que a/as integram. Ver BÉNABOU, Marcel; ROUBAUD, Jacques, «Qu’Est-Ce Que L’Oulipo». [Em linha]. [Cons. 22 Dez. 2012]. Disponível em <http://www.ouliipo.net>.

⁷¹ Ver PEREC, G., *La Disparition* [Em linha]. Paris: Édition Denoël, 1969. [Cons. 22 Dez. 2012]. Disponível em http://www.oasisfle.com/ebook_oasisfle/georges_perec_la_disparition.pdf.

⁷² Há contudo uma tradução da obra para a língua inglesa, com o título *A Void*. Não é possível deixar de reflectir se estaremos, de facto, perante a obra de Perec, ou de outra obra, que faz igualmente uso do lipograma na construção do enredo imaginado por Perec.

possibilidade de construção com a fronteira. Há que dar crédito à tradução, para a língua inglesa, do título da obra de Perec: ‘a void’, um vácuo, é, de facto, aquilo que se desenvolve dentro da fronteira desenhada no bloqueamento das palavras, ditado pela supressão da vogal ‘e’. Dentro deste espaço constricto, que tende para o esvaziamento, Perec, numa direcção oposta, constrói um enredo circular, ramificado, intrincado, que parece impregnado da paranóia das suas próprias personagens. É esta tensão oscilatória, entre um espaço constricto, desenhado por uma fronteira que limita o que seria, de outro modo, um vácuo, e as eternas ramificações que nele se operam, que produz a estranheza inquietante de *La Disparition*.

Interessa-nos porém sobretudo um aspecto particular enunciado por Perec, através do seu processo na ficção literária, que é extensivo ao tipo de ficção em que se focaliza o presente estudo, permitindo o fechamento deste argumento na sua direcção. A observação da tensão inerente a *La Disparition* conduziu à detecção, na estrutura processual da obra, de factores que a identificam com uma construção espacial, com as características já referidas. O que parece ser importante para esta construção do espaço é a restrição imposta pela fronteira traçada, que circunscreve e circunstancia o espaço, de natureza literária, que é um espaço mental, em que a obra se produz. Ora, esta fronteira, esta linha de limite, é determinante na caracterização do âmbito particular da ficção operada dentro do campo vasto das artes visuais, que designaremos por ficção artística. A obra de Perec, ao enunciar na sua construção esta linha, situa-se também, ela própria, na charneira que permite encontrar os argumentos para a transição do discurso em direcção à ficção desta última natureza.

Em 2004, Francis Alÿs realizou uma acção em Jerusalém, intitulada *The Green Line (Sometimes doing something poetic can become political and sometimes doing something political can become poetic)*. A acção consistiu em caminhar ao longo daquela que é conhecida como ‘A Linha Verde’, transportando uma lata vertendo tinta verde e traçando assim, atrás de si, efectivamente no território, a linha, antes apenas traçada em mapa, que definiu a fronteira de Israel entre 1949, ano do armistício israelo-árabe, e 1967, quando Israel invade os territórios árabes a leste da linha.

Recuperando a memória d’A Linha Verde, numa altura em que era construída, para leste, a barreira entre Israel e os territórios palestinianos, Alÿs, com a sua linha frágil e vacilante, confronta uma situação fortemente politizada, com um acto de natureza poética⁷³; por esse confronto, adivinhamos uma relação contingente, que expõe a incerteza do potencial

⁷³ Ver «Francis Alÿs. A Story of Deception: Room Guide, The Green Line» [Em linha]. [Cons. 13 Jan. 2013]. Disponível em <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/francis-aly/francis-aly-story-deception-room-guide/francis-aly-4>.

transformador imediato da poética face ao poder político, mas também, e não menos importante, em torno do pensar da contingência dessa relação, delimita-se um espaço de questionamento e reflexão, que participa, em última instância, na construção de versões alternativas de mundos.

A linha desenhada no território por Francis Alÿs é a fronteira para um espaço de reflexão e, como tal, para um espaço mental de construção, mas como linha desenhada no território, ela é também circunscrita pelo próprio espaço físico. Nesta circunscrição, nesta ‘moldura’, reside a distinção desta linha relativamente àquela que traça a fronteira, circunscrevendo-o, no espaço de construção mental de *La Disparition*. Ambas delimitam, mas a *Green Line* de Alÿs é simultaneamente emoldurada por um espaço físico – ela reside dentro desse espaço físico. Este é o constrangimento da ficção artística: ela produz um espaço mental de reflexão, mas com um espaço físico que a circunscreve e constrange. A essa circunscrição não é alheia a natureza dos símbolos próprios da ficção artística, traduzida no seu tipo de referenciação.

De acordo com Nelson Goodman, em *Modos de Fazer Mundos*⁷⁴, as versões de mundos da arte, e no caso, das artes visuais, são predominantemente construídas através de sistemas não-verbais densos e saturados, de referência múltipla, indirecta e complexa. Nestes sistemas, os símbolos actuam não só através da expressão e da representação mas também daquilo que Goodman designa por ‘exemplificação’⁷⁵. A exemplificação é, precisamente, a posse mais referência⁷⁶; ou seja, os símbolos artísticos frequentemente possuem, através de uma inscrição concreta, as propriedades que referem⁷⁷. A ficção artística, ao construir-se também na inscrição concreta, expõe a sua natureza objectual: ela inscreve propriedades nos objectos, mas também as inscreve com os objectos no espaço físico que os contém, e em que estão também já concretamente inscritas propriedades.

O modo como os símbolos artísticos operam na construção de ficções será desenvolvido no próximo subcapítulo. Aqui interessou fundamentalmente o aspecto da sua natureza que os distingue de outras ficções, como as literárias, por exemplo – que pertencem a sistemas articulados, se bem que, na formalização ficcional, também semanticamente densos –, com

⁷⁴ É uma constatação da leitura da obra, bem como da leitura de *Linguagens da Arte*, que é verbalizada por Carmo d’Orey na introdução à primeira. GOODMAN, N., *Modos de Fazer Mundos*. Porto: Edições Asa, 1995. p. 18.

⁷⁵ Já se fez alusão à ‘exemplificação’ secção 1.1.3 deste subcapítulo. Acrescenta-se aqui que ela implica a referência recíproca entre dois elementos. GOODMAN, N., *Linguagens da Arte: Uma Abordagem a Uma Teoria dos Símbolos*. Lisboa: Gradiva, 2006. p. 86.

⁷⁶ *Ibid.* p. 80.

⁷⁷ Por exemplo, num sistema linguístico, a propriedade ‘vermelho’ não tem de exemplificar vermelho, isto é, não tem de possuir essa cor ao mesmo tempo que a denota; mas no sistema não-verbal em que a arte se constrói, para que um objecto possa referenciar a propriedade ‘vermelho’, ele tem de ser, efectivamente, vermelho.

que se ilustrou, ao longo deste subcapítulo, aquilo que é comum à ficção em geral, ou que é comum à poética em geral.

Mantendo as qualidades identificadas através da ficção literária, a ficção artística opera com símbolos de uma natureza específica, que possuem as propriedades que referem, construindo as versões de mundos da arte com o constrangimento do espaço físico. Neste sentido, ainda a literatura poderia fornecer uma imagem adequada: o título de uma obra de Virgínia Woolf parece uma definição, em si, daquilo que foi aqui dito sobre a ficção artística. *A Room of One's Own* contém a imagem do espaço mental que é constrangido pelo espaço físico. Mas contém também a imagem do modo como este constrangimento actua: ao mesmo tempo que constrange, a moldura espacial fornece, precisamente, as condições para diferenciar e exponenciar a significação dentro das versões de mundos da arte. O título inglês, mantendo a ambiguidade – nele expressa pela forma ‘one’s own’, entre o adjectivo próprio (‘my own’, ‘one’s own’) e o verbo ‘possuir’ (‘to own’) –, traduz exactamente a ideia de posse, de poder, no constrangimento (no caso, de um quarto) – se disso tivermos dúvidas, a leitura da obra dissipá-las-á. É também este poder que *The Green Line*, de Francis Alÿs, parece afirmar heroicamente, expondo a sua própria contingência, quando delimita um espaço mental de reflexão sobre o potencial da poética, face a situações com uma forte carga política, num espaço físico informado pela tensão de um conflito activo.

O heroísmo da acção de Alÿs não decorre, de facto, do modo, aparentemente desafiador, como o artista percorre a linha fronteira aos soldados armados do exército israelita, e sob o seu olhar. O heroísmo da acção de Alÿs traduz-se no modo como se empenha na reorganização dos mundos que constituem o nosso universo, delimitando um espaço para a poética, um espaço para o humano, dentro de contextos em que, logo à partida, parece não haver lugar para uma sublimação poética. Ao delimitar esse espaço, Alÿs traça simultaneamente uma zona de reflexão despoletada pela aparente exposição e questionamento do quanto será efectiva a contingência das acções de natureza poética que realiza. Essa reflexão é, na ficção artística, sempre produzida com o, e em função do, espaço físico que a envolve – ele funciona como um constrangimento, mas também como potenciador de um modo específico de formular as descrições operadas por símbolos artísticos, que têm a sua própria forma de referencialidade.

Concluiu-se a primeira secção afirmando que a ficção é uma ‘mentira’ consentida. Interessa agora esclarecer porque é que ela o é. A ficção é uma simulação, ou uma invenção, frequentemente com denotação nula, ou seja, um ‘fingimento’, que, manipulando agilmente cada opção de formalização, consegue operar uma descrição – ou uma versão – de mundo,

correcta de acordo com o seu próprio quadro de referências. Ao fazê-lo, empreende uma reorganização da nossa percepção dos dados da experiência, que, implicando um comportamento cognitivo, produz e transforma conhecimento, participando da construção do nosso universo: por isso ela é consentida. Por isso também ela é muito mais do que uma mentira só por si, devendo ser equacionada em função das implicações do participio passado 'consentida' na formulação sintética que aqui se propôs.

Fergus Kilpatrick, o traidor herói da narrativa de Borges, alcança, através da sua participação numa ficção, prolongá-la, inspirando os revoltosos na transformação das suas circunstâncias. Os mesmos atributos poderiam ter aqueles que alcançam produzir e transformar conhecimento, participando com as suas versões ficcionais no refazer dos nossos mundos.

1.2 A Ficção Artística: Molduras dentro de Molduras

1.2.1 Artes do Espaço

*Homer elaborates two kinds of beings and actions, visible and invisible. This distinction cannot be indicated by painting: in it everything is visible, in but one way.*⁷⁸

No seu *Laokoon: Oder, Über die Grenzen der Malerei und Poesie*⁷⁹, publicado pela primeira vez em 1766, Gotthold Ephraim Lessing compara a pintura com a poesia para caracterizar esta última, em sentido lato, como uma arte do tempo e da sequência narrativa, e a primeira como uma arte do espaço e da representação estática. Como refere no prefácio da obra, sob o nome de pintura o autor inclui as artes plásticas em geral⁸⁰.

Não obstante o texto de Lessing ser atravessado por argumentos hoje em grande medida anacrónicos⁸¹ que expõem uma concepção da poesia como preeminente relativamente às artes plásticas, a sua caracterização destas últimas como ‘artes do espaço’ prevalece ainda, justificando as referências à obra no domínio dos estudos artísticos mas também no domínio dos estudos literários, quando focalizados na distinção das especificidades da poesia ou da literatura.

O modo como o autor constrói o seu discurso e algumas das justificações que apresenta para a caracterização que faz podem ser significativos se sobre eles nos detivermos. Desde logo o primeiro aspecto que se evidencia com a leitura da obra é a referência indiscriminada feita pelo autor quer à pintura, quer à escultura, não distinguindo a especificidade de cada uma, e utilizando a designação, em sentido lato, da primeira para identificar ambas.

Actualmente, quando nos referimos às artes plásticas, concebemos frequentemente um campo expansivo, integrando objectos híbridos – recorrendo a médios que ultrapassam

⁷⁸ “Homero elabora dois tipos de seres e acções, visíveis e invisíveis. Esta distinção não pode ser indicada pela pintura: nela tudo é visível, em apenas um sentido”. LESSING, G. E., *Laocoon: An Essay on The Limits of Painting and Poetry*. London: Longman, Brown, Green and Longmans, 1853. p. 84.

⁷⁹ O sentido da frase determinou que aqui fosse referido o título original da obra em língua alemã. A edição consultada foi contudo a da tradução para a língua inglesa acima referida.

⁸⁰ A advertência é feita no prefácio da obra mas Lessing, ao longo do subsequente texto, refere-se frequentemente não só à pintura mas também à escultura, tornando claro que por ‘artes plásticas’ entende fundamentalmente a pintura e a escultura, concepção que deve ser entendida, obviamente, à luz da data da primeira publicação do *Laocoon*. LESSING, G. E., *Laocoon: An Essay on The Limits of Painting and Poetry*. London: Longman, Brown, Green and Longmans, 1853. p. xviii.

⁸¹ Dos quais porventura as maiores evidências serão a pressuposição de um espartilhamento de espaço e tempo em entidades absolutamente distintas e a contaminação de todo o discurso por prescrições e categorizações.

largamente o campo da escultura e da pintura – que pressupõem contaminações recíprocas. Mas, para Lessing, pintura e escultura seriam presumivelmente, não só as formas artísticas que verdadeiramente integrariam o campo das artes plásticas, como revela o seu texto, mas também e principalmente, duas formas distintas nos seus modos de expressão: a pintura, uma representação bidimensional que recorreria à ilusão na sugestão de profundidade espacial; a escultura, uma construção volumétrica que integraria as três dimensões próprias do domínio espacial.

Contudo, os aspectos da pintura que são mencionados no *Laokoon* nunca são aqueles que apenas dela são próprios e que a poderiam distinguir da escultura, como os acima referidos ou ainda a sua progressão na superfície como revestimento, epiderme, mas sim aspectos mais gerais, que Lessing considera susceptíveis de a integrar, em essência, numa mesma natureza que a escultura – a natureza espacial e, como tal, estática das duas, por oposição à natureza temporal da poesia, que progride em sequência narrativa no tempo.

É revelador que o autor, para remeter pintura e escultura para uma mesma identidade de fundo susceptível de as distinguir, como um grupo em si, da poesia não se detenha sobre a designação genérica de artes plásticas mas sim sobre aspectos que considera genéricos dessas artes – podendo desse modo uni-las num conjunto delimitado –, que são fundamentados na referência ao espaço e não à qualidade do ‘ser plástico’ ou à plasticidade⁸².

De facto, a plasticidade – enquanto qualidade do que é “capaz de ser moldado ou modelado”, e do que é “capaz de dar forma”⁸³ – é demasiadamente genérica para a delimitação do conjunto das duas artes relativamente a outras e, ao mesmo tempo, demasiadamente específica para a integração das duas num mesmo conjunto.

É fácil compreender porquê. É demasiadamente genérica porque pode ser uma qualidade atribuível a uma pintura, a uma escultura, mas também a um texto, por exemplo, ou a uma música, ou a qualquer outra formulação artística. A plasticidade tem que ver com o domínio do médio; com a capacidade de expressão no médio e com o médio, enquanto densidade porosa, susceptível de ser permeável a prospecções e modelações. Mas diferentes médios têm diferentes objectivações para esta ideia de densidade porosa. E é precisamente neste sentido que a plasticidade é também demasiadamente específica. Ela traduz qualidades inerentes ao

⁸² A plasticidade é a qualidade do que é plástico. ‘Plástico’, por seu turno, deriva do grego *plastikós*, “que serve para modelar”, através do latim *plasticus*, “que modela, plástico”. Ver ‘plasticidade’ e ‘plástico’ em HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S., *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Lisboa: Temas e Debates, 2003. Vol. 3. O sentido de ‘plásticas’ nas artes plásticas, para Lessing, não deverá divergir substancialmente do referido, uma vez que os sentidos de ‘plastisch’ e ‘bildsamkeit’, ‘plástico’ e ‘plasticidade’, respectivamente, se aproximam muito dos sentidos que as palavras têm em português. ‘Bildsamkeit’ envolve também a noção de ‘maleabilidade’, coerente em absoluto com a ideia do que é modelável.

⁸³ *Ibid.*

próprio médio: a cada um dos médios específicos. A designação ‘artes plásticas’ diz-nos essencialmente pouco que possa contribuir quer para a construção de um elo de ligação entre pintura e escultura numa única essência quer, e principalmente, como era o caso de Lessing, querendo encontrar propriedades gerais que as distingam da poesia na sua acepção mais geral também.

Neste sentido, referindo-se à plasticidade, Lessing não poderia distinguir as artes plásticas da poesia, por um lado, mas não poderia também generalizar o seu discurso em relação às primeiras: teria de referir qualidades próprias da pintura enquanto médio e qualidades próprias apenas da escultura enquanto construção volumétrica. Não o faz contudo, referindo essencialmente aspectos que caracterizam as duas como artes do espaço.

Antes de nos determos sobre esses aspectos, um breve desvio até à modernidade artística no século XX, e concretamente até às consequências da evolução que a pintura, em particular, sofreu nesse período, pode revelar-se expressivo do modo como a caracterização de Lessing traduz, de facto, um enfoque em qualidades essenciais da pintura e da escultura, que justifica também o modo genérico como se refere à primeira para abordar propriedades das duas, como conjunto em si.

Thierry de Duve na obra *Kant After Duchamp* analisa as transformações artísticas entre o séc. XIX e o séc. XX, e com elas a transição daquilo que caracteriza como um sistema de Belas-Artes para um sistema de Arte-em-Geral, para justificar o modo como o trabalho de Duchamp – e particularmente os seus ‘readymade’ – testa a convenção de acordo com a qual as obras de arte são exibidas para que possam ser julgadas como tal⁸⁴. Parte importante deste percurso justificativo é a observação da capacidade de o ‘readymade’ sobreviver a um juízo estético. De Duve analisa-a através de uma releitura do juízo estético de Kant, substituindo a tese ‘isto é belo’ pela tese ‘isto é arte’, para concluir que o julgamento ou juízo que possibilitou o estatuto artístico do ‘readymade’ não é senão um juízo estético, embora não um juízo de gosto⁸⁵.

Não obstante a especificidade da obra em direcção a este objectivo, que é o que em verdade determina o vasto trajecto de de Duve, a maneira como faz radicar o surgimento da modernidade artística na pintura de salão do séc. XIX – e particularmente nas controvérsias que desencadearam o primeiro *Salon des Artistes Independants*⁸⁶, realizado em 1884 em Paris

⁸⁴ DE DUVE, T., *Kant After Duchamp*. Cambridge (MA): The MIT Press, 1998. p. 422.

⁸⁵ *Ibid.* p. 323.

⁸⁶ Designadamente a rigidez dos critérios de selecção do júri do *Salon* oficial desse ano. Thierry de Duve retoma esta questão, aprofundando-a, numa série de artigos publicados na revista *Artforum* entre 2013 e 2014. Dois deles são particularmente significativos: «Why Was Modernism Born in France?» e «The Invention of Non-Art:

–, traçando, desde esse acontecimento, um fio condutor, com todos os seus elos de ligação, até à Arte Conceptual dos anos 60 do séc. XX, demonstrando que a transição do específico para o genérico, das Belas-Artes para a Arte-em-Geral, foi alcançada com a pintura e na pintura, e não em qualquer outra arte⁸⁷, fornece elementos passíveis de consolidarem a observação de que o modo como Lessing integra a pintura e a escultura num mesmo conjunto traduz também o seu aprofundamento analítico no sentido da identificação de qualidades essenciais que não distinguem as duas.

De Duve analisa as transformações artísticas – através da pintura – no séc. XX, com duas identificações fundamentais. A primeira é a do ‘tubo-de-tinta’ como ‘missing link’ conceptual na transição entre a pintura do séc. XIX e os ‘readymade’ de Duchamp. De Duve considera que a fabricação industrial de tintas e a conseqüente introdução no mercado, na primeira metade do séc. XIX⁸⁸, do tubo de tinta, desencadeando uma divisão do trabalho, antes totalmente controlado pelos pintores, desde a manufactura das tintas, remete para estes últimos fundamentalmente uma atitude de escolha: pintar seria, desde esse momento, escolher⁸⁹. Estava aberto, deste modo, um dos trilhos⁹⁰ do percurso que permitiria a Duchamp afirmar⁹¹ em *The Blind Man*, em defesa d’«O Caso Richard Mutt», a legitimidade de *Fountain* (1917) como arte através precisamente não da especificidade das suas propriedades mas sim através da escolha, ou seja, da criação de um novo pensamento para o objecto, atribuindo-lhe um título e um novo ponto de vista⁹². No argumento actual, interessa principalmente a referência à segunda identificação de De Duve: a da ‘tela em branco’ (‘blank canvas’) como ‘missing link’ conceptual entre a pintura moderna do séc. XX e o Minimalismo.

A History». Ver *Artforum*. Vol. 52, nº 5 (January, 2014), pp. 190-197; e *Artforum*. Vol. 52, nº 6 (February, 2014), pp. 192-199.

⁸⁷ DE DUVE, T., *Kant After Duchamp*. Cambridge (MA): The MIT Press, 1998. p. 277

⁸⁸ Thierry de Duve situa-a na década de 30 do séc. XIX. *Ibid.* p. 175

⁸⁹ A analogia entre o tubo de tinta e o ‘readymade’ é exposta no capítulo três da obra: «The Readymade and the Tube of Paint». In *ibid.* pp. 163-164.

⁹⁰ Sendo o outro a regra ‘no jury, no prizes’ na qual se baseou a primeira exposição da *Society of Independent Artists, Inc.*, que abriu no Grand Central Palace, em Nova Iorque, a 10 de Abril de 1917, à qual Duchamp submete *Fountain*, sob o pseudónimo de R. Mutt. De Duve considera que esta regra, que é uma ausência de regras, pressuporia a confirmação de que qualquer um poderia ser artista e, por decorrência, qualquer coisa poderia ser arte – inclusivamente um objecto de uso comum, como seriam todos os ‘readymade’ de Duchamp. De Duve faz incidir a origem desta confirmação ainda um pouco mais além, no modelo para a *Society...* de Nova Iorque: o *Salon des Indépendents* de 1884, em Paris, com a mesma regra – ‘Ni jury ni recompense’. Ver DE DUVE, T. de, «Don’t Shoot The Messenger». In *Artforum*. Vol. 52, nº 3 (November, 2013), pp. 264-273.

⁹¹ Duchamp não assina verdadeiramente o editorial do segundo número da revista, em que é apresentado «O Caso Richard Mutt». Mas é reconhecido que seria o responsável pela sua redacção, uma vez que era um dos editores da revista, juntamente com Henri-Pierre Roché e Beatrice Wood. *Ibid.*

⁹² A afirmação é feita no editorial do segundo número de *The Blind Man*, legível na reprodução que acompanha o artigo anteriormente referido.

No capítulo quatro de *Kant After Duchamp*, intitulado «The Monochrome and the Blank Canvas», o autor traça um percurso na evolução da pintura moderna – e particularmente da pintura moderna abstracta – orientado pela apresentação das consequências da tendência auto-referencial ou reflexiva desta última nesse período, através do recurso frequente à problematização de alguns dos pressupostos expressos por Clement Greenberg em vários dos seus ensaios e publicações. De um modo sucinto, de Duve parte da referência à participação de Frank Stella na exposição *Sixteen Americans*, realizada no Museum of Modern Art, de Nova Iorque, em 1959, para identificar um factor importante na transição entre a pintura moderna e o Minimalismo, radicando este exactamente na evolução e decorrências desse momento da pintura, concretamente no ponto a que ela tinha chegado, em finais da década de 50, no seu percurso em direcção à consistência do seu entrincheiramento na sua própria área de competência⁹³, ou seja, em direcção à sua própria especificidade como disciplina ou médio.

Desmontando as implicações de várias observações de Greenberg, de de Duve desenvolve um raciocínio que permite, por um lado, encontrar na especificidade a própria essência do modernismo – como afirma, o “modernismo [na sua tendência reflexiva e auto-referencial] não admite a interdisciplinaridade”⁹⁴ – e, por outro lado, justificar como a procura dessa essência do modernismo enquanto especificidade, levando mais além os limites das convenções próprias do médio pintura, através do abandono progressivo de todas as convenções dispensáveis até àquela cujo abandono não pareceria possível – a bidimensionalidade, a planura do suporte –, conduziu a pintura moderna a um impasse. De uma forma aparentemente paradoxal, quanto mais a pintura se rendia à derradeira resistência do seu médio – resistência essa que, de acordo com Greenberg, consistiria na negação da superfície plana em abrir-se num espaço perspectico ilusoriamente realista⁹⁵ – mais se aproximava do seu vizinho mais próximo: a escultura⁹⁶.

Os objectos com que de Duve identifica esta consequência são as telas monocromáticas negras⁹⁷ de Frank Stella, das quais são expostas quatro em *Sixteen Americans*, que, não sendo

⁹³ DE DUVE, T., *Kant After Duchamp*. Cambridge (MA): The MIT Press, 1998. p. 206.

⁹⁴ “[M]odernism doesn’t allow for interdisciplinarity”. *Ibid.* p. 207.

⁹⁵ “The history of avant-garde painting is that of a progressive surrender to the resistance of its medium; which resistance consists in the flat picture plane’s denial of efforts to «hole through» it for realistic perspectival space.” Ver GREENBERG, C., «Towards a Newer Laocoön». In *Partisan Review* [Em linha]. Vol. 7, nº 4 (July-August, 1940), p. 307. [Cons. 06 Mai. 2014]. Disponível em <http://hgar-pub1.bu.edu/web/partisan-review/search-collection/detail/283925>.

⁹⁶ DE DUVE, T., *Kant After Duchamp*. Cambridge (MA): The MIT Press, 1998. p. 208.

⁹⁷ As primeiras telas das designadas ‘stripe paintings’, em esmalte sobre tela. Em *Sixteen Americans* terão sido expostas quatro pinturas de 1959: *The Marriage of Reason and Squalor II*; *Die Fahne Hoch!*; *Arundel Castle*; e

pintadas nos quatro lados das grades, destacam da parede a superfície pintada, projectando-a para o próprio espaço expositivo. A partir daqui, segundo de Duve, a evolução possível seria necessariamente aquela que, não se tendo chegado a concretizar, constituiria o nexó conceptual entre a pintura moderna e o Minimalismo de, por exemplo, Donald Judd: a tela em branco, que seria já um objecto tridimensional projectado no espaço. É este raciocínio que permite ao autor afirmar que os minimalistas projectam para o espaço real o ‘ascetismo’ geométrico da pintura pura⁹⁸.

Donald Judd, no seu ensaio de 1964 intitulado «Specific Objects», refere serem a pintura e a escultura formas particulares circunscritas, encontrando aquilo que designa ‘motivação’ para o novo trabalho – os seus objectos específicos – na possibilidade de abandonar a particularidade e a circunscrição destas formas, através do uso das três dimensões *tout court*. A generalidade das três dimensões seria, para Judd, a alternativa óbvia àquelas formas, uma vez que se abriria “a qualquer coisa”⁹⁹: como afirma, “As três dimensões são espaço real”¹⁰⁰. À luz do raciocínio de de Duve é possível constatar, por um lado, o quanto estes objectos devem ao percurso da pintura¹⁰¹ mas também, e principalmente, como a análise de Judd recorre a uma designação errada – é Rosalind Krauss que o menciona em «‘Specific’ Objects»¹⁰². Krauss, referindo-se ao argumento de Judd, que vê no uso das três dimensões a única exigência para a existência dos objectos específicos, encontra nele, em conformidade com o raciocínio de de Duve em «The Monochrome and the Blank Canvas» – a que alude –, a confirmação de que o que Judd realmente defende não pode ser o objecto específico mas sim o ‘genérico’: “arte-enquanto-tal”¹⁰³, arte genérica ou Arte-em-Geral, tal como é caracterizada por de Duve e defendida por Joseph Kosuth em *Art After Philosophy*¹⁰⁴.

Com a inscrição do nexó conceptual ‘tela em branco’ entre a pintura abstracta monocromática modernista e o Minimalismo, a um passo formal, mas não verdadeiramente conceptual, como se viu, da Arte Conceptual, de Duve radica no abandono de todas as

Tomlinson Court Park. De acordo com Thomas Crow em CROW, T. E., *The Rise of The Sixties: American and European Art in The Era of Dissent, 1955-69*. New Haven (CT): Yale University Press, 2005. p. 65.

⁹⁸ A expressão de de Duve é “ascetic geometry”. DE DUVE, T., *Kant After Duchamp*. Cambridge (MA): The MIT Press, 1998. p. 218.

⁹⁹ “It opens to anything”. JUDD, D., «Specific Objects» [Em linha]. p. 1. [Cons. 12 Mai. 2014]. Disponível em <http://donutsandhotdogs.com/library/words/juddSPECIFICOBJECTS.pdf>.

¹⁰⁰ “Three dimensions are real space”. *Ibid.* p. 4.

¹⁰¹ É o próprio Donald Judd que refere, em conformidade com o pensamento de Thierry de Duve, que os seus objectos específicos estão mais próximos da pintura do que da escultura. *Ibid.* p. 2.

¹⁰² KRAUSS, R., «‘Specific’ Objects». In *Perpetual Inventory*. Cambridge (MA); London: The MIT Press, 2010. p. 48.

¹⁰³ “[A]rt-as-such”. *Ibid.*

¹⁰⁴ “[T]he word art is general and the word painting is specific”. Kosuth citando-se a si próprio sob o pseudónimo de Arthur R. Rose. *Ibid.* Ver também KOSUTH, J., «Art After Philosophy» [Em linha]. p. 10. [Cons. 12 Mai. 2014]. Disponível em <http://www.intermediamfa.org/imd501/media/1236865544.pdf>.

convenções dispensáveis da pintura – operado no modernismo – e, com elas, da derradeira convenção – que a tela seja pintada –, a rendição do específico ao genérico¹⁰⁵ e a abertura a um sistema de Arte-em-Geral. Como afirma, as artes do espaço, como são chamadas desde Lessing, tornaram-se arte *tout court* com o percurso da pintura – não da escultura ou da arquitectura – até à ‘Arte-em-Geral’¹⁰⁶. O domínio próprio desta Arte-em-Geral seria justamente a tridimensionalidade¹⁰⁷.

O raciocínio de Thierry de Duve é substancialmente mais complexo do que o que foi aqui traçado muito sumariamente e com o reconhecimento das oscilações de sentido que sempre contaminam as paráfrases e as omissões nelas operadas. Mas dele foram seleccionados apenas os elementos fundamentais que permitem manter como pano de fundo os nexos identificados por de Duve para delinear uma elipse ainda mais larga, unindo directamente um dos seus comentários a Greenberg, com as consequências das evoluções na pintura que desencadeiam a abertura a um sistema de Arte-em-Geral.

Quando Thierry de Duve comenta a afirmação de Greenberg de que “[a] essência do modernismo reside [...] no uso dos métodos característicos de uma disciplina para criticar a própria disciplina”¹⁰⁸, esclarecendo que essa crítica não é realizada para subvertê-la – à disciplina – mas sim para entrincheirá-la mais firmemente na sua própria área de competência¹⁰⁹, está a justificar o percurso da pintura modernista em direcção ao abandono progressivo das especificidades dispensáveis do médio. Mas a consequência que identifica para esse percurso – o desembocar na eliminação da última das especificidades, projectando-se para o próprio espaço real – pode ser observada também como uma fundamentação do derradeiro domínio da pintura, despojada de todas as especificidades daquela que é considerada a sua própria área de competência. Da eliminação de todos os padrões específicos, resta um único, mais geral, que é o mesmo da escultura e dos objectos híbridos, cujo domínio é a tridimensionalidade do sistema da Arte-em-Geral: o espaço das artes espaciais de Lessing. Em última instância, o que não parece que seja possível dispensar é a existência de um objecto/objectos no espaço, ou, em último caso, o espaço como moldura.

Por isso mesmo, como se referiu anteriormente, é significativo que Lessing não distinga pintura e escultura no seu discurso. O autor refere-se a um domínio essencial de ambas, susceptível, de facto, de as unir como grupo próprio e de erradicar definitivamente a

¹⁰⁵ DE DUVE, T. de, *Kant After Duchamp*. Cambridge (MA): The MIT Press, 1998. p. 222.

¹⁰⁶ *Ibid.* p. 277.

¹⁰⁷ *Ibid.* p. 225.

¹⁰⁸ “The essence of modernism lies [...] in the use of the characteristic methods of a discipline to criticize the discipline itself”. Greenberg cit. por Thierry de Duve. *Ibid.* p. 206.

¹⁰⁹ Ver *ibid.*

suposição, que considera errada, *ut pictura poesis*, ainda que partindo necessariamente de pressupostos em absoluto diversos dos anteriormente expostos.

Lessing parte de uma dicotomia fundamental entre espaço e tempo para, considerando que o tempo envolve o dinamismo e a sucessão, associar ao espaço o estatismo e a simultaneidade. Deste modo, classifica a poesia, em sentido lato, como uma arte do tempo, porque sucessiva em narrativa, e a pintura, também em sentido lato, como uma arte do espaço, porque estática e visível em apenas um sentido, dispendo-se a encontrar nos textos e nos objectos justificações que corroborem as caracterizações que faz.

O que é significativo é que para nós, actualmente – embora reconhecendo a falibilidade de um pensamento tão radicalmente dicotómico entre espaço e tempo, uma vez que o tempo é a quarta dimensão que juntamos às três dimensões espaciais, e que a arte *tout court* pode envolver também o movimento, no tempo, sendo, independentemente disso, necessariamente realizada e observada no tempo –, o espaço, enquanto matéria, parece ser, de facto, o factor que essencialmente continua a unir as formulações artísticas, constituindo o seu domínio diferenciador: objectos no espaço, ou espaço como moldura. Neste sentido, Lessing encontra realmente um domínio fundamental para as artes plásticas quando as caracteriza como artes do espaço. Mas a sua caracterização envolve ainda formulações e aspectos sobre os quais vale também a pena reflectir.

O *Laocoon* é escrito, como o próprio subtítulo indica, com o propósito de esclarecer os limites entre pintura e poesia face àquilo que Lessing considera serem equívocos na concepção das esferas próprias de cada uma. No seu prefácio à obra, afirma que os críticos que confundem as esferas da pintura e da poesia “comprimem [esta última] para dentro dos limites mais estreitos da pintura” e permitem que a pintura, por outro lado, ocupe “toda a vasta esfera da poesia”¹¹⁰. Estes “limites mais estreitos” da pintura traduzem-se, em grande parte, em duas circunscrições fundamentais. A primeira é o modo como acedemos à concepção de um objecto no espaço, que justifica também o estatismo das artes espaciais: em primeiro lugar, pela concepção singular das partes; depois pela concepção da combinação dessas partes; e finalmente, pela concepção do todo¹¹¹ – em que todos os elementos aparecem

¹¹⁰ “[C]ompress poetry into the narrower limits of painting, [...] allow painting to occupy the whole wide sphere of poetry.” LESSING, G. E., *Laocoon: An Essay on the Limits of Painting and Poetry*. London: Longman, Brown, Green and Longmans, 1853. p. xv-xvi.

¹¹¹ *Ibid.* p. 112. Será interessante referir o quanto, se imaginarmos estas ideias em iteração, elas nos remetem para o conceito contemporâneo de ‘instalação’: entre a concepção de um objecto no espaço, de Lessing, e o conceito de ‘instalação’ encontramos fundamentalmente uma diferença na distância do observador – do exterior, em Lessing, para o interior da obra, na instalação. Ver conceito de ‘instalação’ em BISHOP, C., *Installation Art: A Critical History*. London: Tate Publishing, 2005. p. 6.

uns ao lado dos outros, em simultâneo, portanto estáticos, no espaço¹¹². A segunda é o facto de a pintura (ou as artes espaciais) ser limitada à visibilidade em não mais do que um sentido, enquanto a poesia pode elaborar “seres e acções [...] visíveis e invisíveis”¹¹³. Esta visibilidade em não mais do que um sentido, por sua vez, decorre ainda de outras duas constrações: por um lado a necessidade de inscrição concreta na pintura das propriedades que por ela são referenciadas¹¹⁴; e, por outro lado, a coacção da escala, que tudo remete para “a categoria comum da humanidade”¹¹⁵.

Nesta sucessão de limitações, circunscrições e constrações, compreendemos como as artes espaciais de Lessing podem implodir para dentro de limites mais estreitos do que a poesia mas, nessa mesma sucessão, irrompe também a evidência de que o espaço tal como é concebido no *Laocoon* não é senão um constrangimento.

Todo o texto de Lessing é atravessado por esta ideia de constrangimento, precisamente porque o autor, pretendendo afirmar o que acredita estar reservado às artes espaciais e o que acredita estar reservado à poesia, só sendo nela possível, refere factores que, em última instância, de acordo com a leitura que faz, diminuem a liberdade e o potencial imaginativo das primeiras quando comparadas com a segunda¹¹⁶. E é exactamente o modo como as compara que expõe também o seu maior equívoco.

Ao enunciar limites mais estreitos para umas e uma esfera vasta para outra, Lessing denuncia, com certeza, a valorização daquela que considerará ser uma arte mais compatível com todas as possibilidades que se abrem ao pensamento mas, justamente por isso, estabelece também uma categorização por comparação: umas oferecem possibilidades em menor grau, outra oferece-as em maior. Esta categorização só adquire sentido se considerarmos que os termos relacionados existem numa mesma natureza e com os mesmos objectivos, por isso mesmo ela expõe uma comparação: para expressar as mesmas coisas, uma tem menor potencial do que a outra. Subliminarmente o discurso de Lessing está contaminado, de outra maneira, pelos mesmos equívocos que se propõe eliminar, pois tem como referência aquilo que a poesia enuncia, pressupondo que, em derradeira instância, as artes espaciais

¹¹² “[S]tationary, its different parts developing themselves near one another in space”. LESSING, G. E., *Laocoon: An Essay on the Limits of Painting and Poetry*. London: Longman, Brown, Green and Longmans, 1853. p. 99.

¹¹³ Ver citação em epígrafe nesta secção (ref. na p. 33).

¹¹⁴ “[P]ersonified abstractions [...], in order to be at once recognized, must perpetually retain their appropriate characteristics.” LESSING, G. E., *Laocoon: An Essay on The Limits of Painting and Poetry*. London: Longman, Brown, Green and Longmans, 1853. p. 63.

¹¹⁵ “[T]o the common level of humanity”. *Ibid.* p. 87.

¹¹⁶ Quando concebida do modo como Lessing entende que deve sê-lo, ou seja, evitando a descrição *tout court*, o que a tornaria subsidiária das artes espaciais.

pretenderiam também enunciá-lo. De facto, o autor refere-se às duas a partir de não mais do que um ponto de vista – aquele que está subjacente às regras da poesia. Deste ponto de vista, o espaço não é ainda, na verdade, senão um constrangimento.

E é-o, certamente. Mas com outras implicações, que simultaneamente potenciam a especificidade da comunicação desenvolvida nas artes espaciais, em direcção a formulações que só por elas podem ser efectivadas¹¹⁷ - por isso mesmo o que se diz não é indissociável do modo como se diz.

Para compreender as implicações referidas necessitamos apenas de isolar as duas principais características que Lessing identifica nas artes espaciais, observando-as com maior detalhe e testando as suas ilações. Para isso, uma reflexão sobre o modo como as artes espaciais se constroem no espaço e sobre a sua condição de visibilidade “em apenas um sentido”¹¹⁸ será ainda adequada.

1.2.2 Espaço

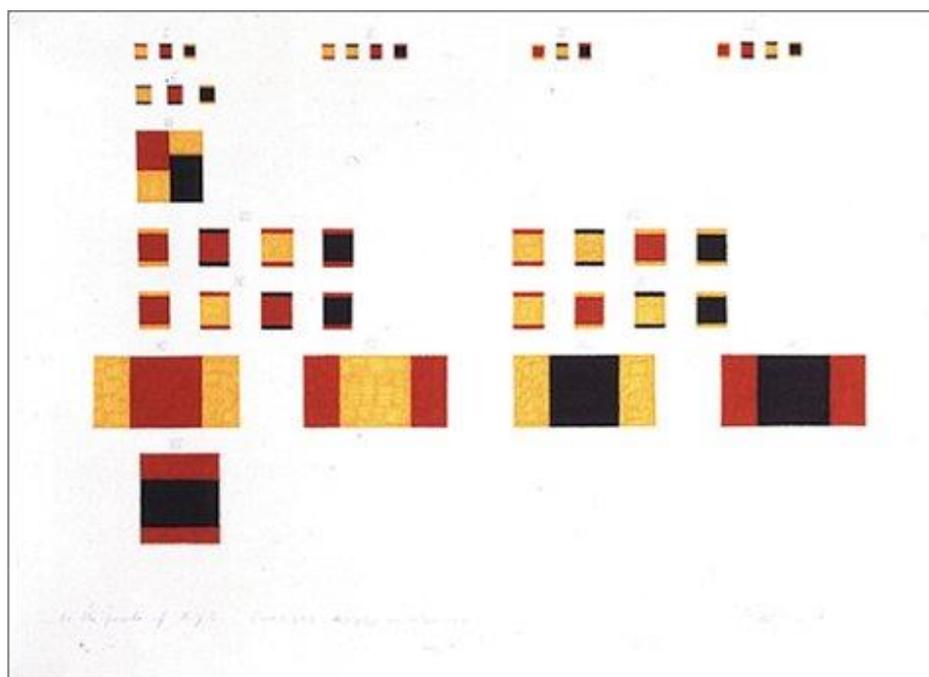


Fig. 1- Blinky Palermo, esboço para *To The People of New York City*, 1976.

¹¹⁷ Ainda que Lessing não deixe de atribuir qualidades específicas de formulação às artes espaciais, elas são, para nós, extemporâneas – a representação da ‘beleza’, por exemplo –, por um lado, e, por outro, são também sempre superadas pelos modos de formulação da poesia. O reverso nunca é verdadeiro. Razões pelas quais esses aspectos do texto de Lessing não foram contemplados no presente argumento. Como se verá na secção seguinte, o sentido aqui é outro.

¹¹⁸ Ver citação em epígrafe nesta secção (ref. na p. 33).



Fig. 2 - Blinky Palermo, *To The People of New York City*, 1976. Vista parcial.

*Acerca daquilo de que se não pode falar, tem que se ficar em silêncio.*¹¹⁹

*[N]enhum conceito, enquanto tal, pode ser pensado como se encerrasse em si uma infinidade de representações. [...]. Portanto, a representação originária de espaço é intuição a priori e não conceito.*¹²⁰

Na primeira parte da «Doutrina Transcendental dos Elementos», na *Crítica da Razão Pura*, Kant refere o espaço e o tempo como formas puras de intuição sensível, que são princípios do conhecimento *a priori*¹²¹. As formas puras de intuição, as únicas que a sensibilidade *a priori* pode fornecer, pressupõem dois isolamentos sucessivos: primeiro o da sensibilidade, abstraindo-a de tudo o que é pensado através de conceitos, restando apenas a intuição empírica; depois, o isolamento da intuição pura e simples, através da abstracção, na intuição empírica, de tudo o que pertence à sensação. Este processo permitiria então apurar os dois princípios de conhecimento *a priori*, que são o espaço e o tempo.

Destas duas formas puras de intuição sensível, o espaço seria aquela que fundamentaria todas as intuições externas, sendo o tempo, por seu turno, aquela que fundamentaria as intuições internas, ou seja, a intuição de nós mesmos e do nosso estado

¹¹⁹ WITTGENSTEIN, L., *Tratado Lógico-Filosófico; Investigações Filosóficas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995. p. 142.

¹²⁰ KANT, I., *Crítica da Razão Pura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. p. 66.

¹²¹ *Ibid.* p. 63

interior¹²². Neste sentido, o espaço seria a forma pura de intuição que constituiria a condição *a priori* da representação de todos os fenómenos externos, ou seja, da representação dos fenómenos como exteriores a nós, ordenados segundo determinadas relações, e situados, precisamente, no espaço, cuja representação original seria essencialmente una. Através de limitações nesta representação original poderíamos pensar toda a diversidade que contemplamos quando nos referimos a vários espaços¹²³ – que, deste modo, não seriam mais do que partes de um mesmo espaço.

O raciocínio de Kant desenvolve-se no sentido da justificação do argumento de que o espaço não é uma propriedade inerente aos objectos, ou a qualquer fenómeno externo ou extraível de experiências externas, mas sim um princípio de conhecimento *a priori* inerente a uma propriedade do nosso espírito – um sentido externo – que, ao exercer-se, possibilitaria a representação de objectos como exteriores a nós¹²⁴.

Neste espaço que é uma forma pura de intuição, enquanto pressuposto, seriam determinadas ou determináveis a configuração, grandeza e relação recíproca dos objectos, ou seja, o tipo de relações que estabelecemos *no* mundo exterior.

Mas é também significativa a articulação que Kant estabelece entre espaço e tempo. Afirmou-se que o tempo, para Kant, fundamentaria as intuições internas, ou seja, como escreve: “tudo aquilo que pertence às determinações internas é representado segundo relações de tempo”¹²⁵. Contudo, como todas as representações, quer tenham ou não por objecto coisas exteriores, pertencem, em última instância, para Kant, enquanto determinações do espírito¹²⁶, a um estado interno – e como tal, envolvem relações de tempo –, o tempo, por sua vez, constituiria a condição *a priori* de todos os fenómenos. Deste modo, o tempo seria a condição imediata dos fenómenos internos, mas também, mediadamente, através do espaço, a condição dos fenómenos externos¹²⁷. Por isso, o espaço seria ainda, portanto, mediação entre a intuição de nós mesmos e os fenómenos externos, ou seja, uma mediação do tipo de relações que estabelecemos *com* o mundo exterior.

Todo o raciocínio de Kant é um raciocínio metafísico, transcendental. Porém, esta ideia – de que, através de um princípio de conhecimento *a priori*, enquanto sentido externo, que é o espaço, estabelecemos relações *no*, por um lado, e *com*, por outro, o mundo exterior –

¹²² *Ibid.* p. 73

¹²³ *Ibid.* p. 65

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ *Ibid.* p. 64

¹²⁶ *Ibid.* p. 73.

¹²⁷ *Ibid.*

pode ser transposta para uma argumentação que fundamente a especificidade inerente à comunicação desenvolvida no domínio das artes espaciais.

Em Maio de 1977 a galeria Heiner Friedrich, Inc., em Nova Iorque, expõe, pela primeira vez, aquele que terá sido porventura o trabalho mais ambicioso de Blinky Palermo. O conjunto de quarenta painéis rectangulares de alumínio de várias dimensões pintados com tinta acrílica e organizados em quinze partes teria sido encontrado no seu estúdio de Dusseldorf logo após a sua morte, no início do mesmo ano. No verso dos painéis, para além de indicações muito precisas relativas à sua colocação e agrupamentos, encontrava-se a inscrição ‘to the people of N. Y. C.’ – dedicatória que acabou por dar o título ao conjunto: *To The People of New York City*. A obra é exemplar, na fundamentação da especificidade inerente à comunicação desenvolvida no domínio das artes espaciais.

De um modo geral, a produção de Blinky Palermo é analisada em função da sua integração em quatro grupos fundamentais de trabalho¹²⁸ que, em parte, se sobrepõem temporalmente: os *Objects* (‘objectos’), um grupo de mais de sessenta objectos realizados entre 1964 e 1974; as *Stoffbilder* (‘imagens em tecido’), o seu maior grupo de trabalhos, com cerca de setenta imagens, realizadas entre 1966 e 1972; as *Wall Drawings and Paintings* (‘desenhos e pinturas de parede’), cerca de trinta, realizadas entre 1968 e 1973; e, finalmente, as *Metal Pictures* (‘imagens em metal’), cerca de trinta obras, realizadas desde 1973 até à sua morte em 1977¹²⁹. *To The People of New York City* pertence a este último grupo.

Dada a escassez de referências verbais de Palermo à sua obra – raramente dela falava –, o seu trabalho tem despertado as mais variadas interpretações e relações, todas elas reveladoras da sua importância no contexto artístico da segunda metade da década de 60 do séc. XX, marcado pela preponderância da Arte Conceptual, que parecia relegar definitivamente a pintura moderna para um momento histórico delimitado, induzindo ao pressentimento da sua inviabilidade (e a da pintura em geral) enquanto linguagem contemporânea de vanguarda – e como tal susceptível de “questionar a natureza da arte”¹³⁰ e a

¹²⁸ Apesar de inicialmente Palermo expor pontualmente objectos de um grupo juntamente com outros de outro, gradualmente passou a expor separadamente os grupos, factor que justifica que o seu trabalho seja assim observado.

¹²⁹ MEHRING, C., *Blinky Palermo: Abstraction of An Era*. New Haven; London: Yale University Press, 2008. Nesta e noutras obras consultadas, todas em língua inglesa, os grupos são designados como se apresenta. Apesar de a designação original das *Metal Pictures* – *Metallbilder* – aparecer sempre traduzida para inglês, o mesmo não acontece com as *Stoffbilder*, uma vez que a sua tradução inglesa ‘cloth pictures’ (que é usada frequentemente por Christine Mehring) não é significativa da amplitude de sentidos de ‘Stoff’ – que tem uma amplitude de significados que se estende entre ‘tecido’, ‘assunto’ e ‘material’. Os grupos passarão a ser designados de acordo com a sua designação nas obras consultadas.

¹³⁰ “[T]o question the nature of art”. KOSUTH, J., «Art After Philosophy» [Em linha]. p. 10. [Cons. 12 Mai. 2014]. Disponível em <http://www.intermediamfa.org/imd501/media/1236865544.pdf>.

sua função –, porque ligada morfológicamente a uma tradição, ou seja, àquilo que Joseph Kosuth considera ser um conceito *a priori* das possibilidades da arte¹³¹. Este contexto exponenciaria a tendência auto-reflexiva do trabalho daqueles que permaneciam ainda no domínio da pintura, ou de algum modo por ela contaminados – ainda que rejeitando-a –, abrindo, de acordo com Lynne Cooke¹³², duas vertentes de investigação: uma conduzida pelo questionamento da possibilidade da pintura enquanto expressão de contemporaneidade; a outra conduzida por um exame dos seus próprios fundamentos, que se traduziria numa pesquisa em direcção à resposta à questão ‘como pintar’.

A autora considera que a primeira das vertentes terá sido a trilhada preferencialmente por artistas europeus como Daniel Buren ou Niele Toroni, sendo a segunda explorada por artistas americanos como Brice Marden, ou Robert Ryman. Entre os dois eixos, mas não aderindo estritamente a qualquer deles, Cooke coloca o trabalho de Blinky Palermo¹³³, citando como exemplo a sua participação na exposição *Eine Malerei-Ausstellung mit Malern, die die Malerei in Frage stellen Könnten*¹³⁴, realizada em 1973 no Städtisches Museum em Mönchengladbach. Nessa exposição, Palermo apresenta dois triângulos rectos, um azul e um branco, pintados directamente na parede sobre dois vãos de portas de entrada para as galerias, exibindo numa parede do espaço expositivo central um trabalho pertencente ao seu grupo de *Objects – Untitled*, de 1969 –, constituído por dois triângulos de escala semelhante aos anteriores, colocados lado a lado com um espaço entre eles: um dos triângulos, uma tela pintada de azul-cobalto; o outro, um espelho. Para Cooke esta justaposição entre presença actual, factual, e presença ilusória invocaria simultaneamente aspirações transcendentais e o seu contrário: a fixação do objecto no espaço e momento presente¹³⁵. Rejeitando – pelo formato não convencional, pela recusa da unicidade, pela identificação do objecto com o próprio espaço e momento expositivos – as normas e convenções da pintura mas não a abandonando verdadeiramente, Palermo tocaria tangencialmente as duas questões – se a pintura seria ainda possível e, sendo-o, como pintar –, sem aderir estritamente a qualquer das duas vertentes de investigação, mas situando-se entre as duas.

De facto, a participação de Palermo na exposição referida contém os elementos que interessam no presente argumento e que, delineando um fio condutor no seu trabalho

¹³¹ Ver *ibid.*

¹³² COOKE, L., «An-Other Alexandrian». In COOKE, L.; KELLY, K.; SCHRÖDER, B. (Ed.s), *Blinky Palermo: To The People of New York City*. New York: Dia Art Foundation; Düsseldorf: Richter Verlag, 2009. p. 167.

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ A tradução inglesa do título é a seguinte: “An exhibition of painters who might put painting into question”. Ver *ibid.* p. 167.

¹³⁵ *Ibid.* p. 168.

aparentemente desconexo, ligam os *Objects* às *Metal Pictures*, passando pelas *Stoffbilder* e pelas *Wall Drawings and Paintings*, evidenciando-se particularmente em *To The People of New York City* e justificando, por isso mesmo, a sua exemplificação como paradigma, não só das questões que atravessam o seu trabalho mas também das questões que estão envolvidas na comunicação desenvolvida especificamente no domínio das artes espaciais.

Tocar tangencialmente o problema da possibilidade da pintura implica um reconhecimento, ainda que subliminar, da inserção do ‘readymade’ na sua história e da contribuição deste último para as transformações que conduziram a uma transição do específico para o genérico e, como tal, para a Arte-em-Geral, marcada, no seu primeiro momento, pela sobrevalorização das propostas conceptuais – no sentido de um questionamento da própria natureza da arte – relativamente às especificidades morfológicas. Na secção 1.2.1 fez-se referência aos dois ‘missing links’ que Thierry de Duve identifica nesta transição: o ‘tubo de tinta’, entre a pintura do séc. XIX e o ‘readymade’; e a ‘tela em branco’, entre a pintura moderna e o Minimalismo. Viu-se igualmente como este processo é susceptível de afirmar também, finalmente, o espaço como domínio essencial da pintura. O que é interessante no trabalho de Blinky Palermo é o modo como ele, no seu conjunto, parece dirigir-se precisamente no sentido da consolidação deste argumento.

As suas *Stoffbilder* – imagens construídas pela união, com costuras horizontais, de tecidos monocromáticos de duas ou três cores diferentes, esticados posteriormente em grades quadrangulares geralmente de dois metros – parecem integrar num só os dois nexos identificados por de Duve: a sua cor é pré-fabricada¹³⁶ e são objectos tridimensionais que se projectam para o espaço. Cúmplices, por um lado, da ideia de ‘readymade’ e, por outro, da ideia de que, do abandono progressivo de todas as convenções específicas da pintura, em direcção à planura da tela¹³⁷, resulta fundamentalmente um objecto no espaço, as *Stoffbilder* são objectos em que está necessariamente imanente uma reflexão sobre a condição da pintura e o questionamento das suas possibilidades. É neste sentido que nelas está, de facto, implícita uma investigação da possibilidade de a pintura ser praticável como expressão de contemporaneidade. Mas esta investigação é realizada ainda no domínio da pintura – a sua relação imagética com esta é incontornável. Por isso mesmo, Palermo não adere estritamente à impossibilidade da pintura, mas toca-a tangencialmente, para inverter depois o sentido e

¹³⁶ O que justifica que Anne Rorimer afirme que as *Stoffbilder* eliminam a tinta como matéria da pintura: “the *Stoffbilder* discard the *paint* of painting”. RORIMER, A., «Blinky Palermo’s To the People of New York City in Context». In *ibid.* p. 102.

¹³⁷ Por isso mesmo Christine Mehring refere que o trabalho de Palermo, juntamente com o de Gerhard Richter, revela uma preocupação com a intersecção entre a abstracção, a pintura e o ‘readymade’. MEHRING, C., «Light Bulbs and Monochromes: The Elective Affinities of Richter and Palermo». In *ibid.* p. 45.

aproximá-la da questão ‘como pintar’, posicionando-se assim entre as duas vertentes¹³⁸, ao desenvolver um percurso que sobreeleva a qualidade objectual do suporte e a sua relação com o espaço.

As *Stoffbilder*, inicialmente concebidas como objectos únicos apresentados com outros grupos de trabalho, foram progressivamente organizadas em grupos e apresentadas desta forma, espaçadas entre si. Com uma diferença de um ano relativamente ao início das *Stoffbilder*, Palermo começaria a desenvolver as *Wall Drawings and Paintings* – intervenções directas nas paredes do espaço expositivo, através da inscrição de desenhos lineares ou através da pintura da quase totalidade da superfície de uma ou várias paredes, que adquirem deste modo uma qualidade autónoma como objecto. Palermo retoma deste modo a pintura mas fundindo-a com o próprio espaço expositivo, fornecendo, para tal, indicações muito precisas relativas à área a ser ocupada e às características das paredes a intervir¹³⁹. Um exemplo significativo é *Wandmalerei auf zwei Gegenüberliegenden Wänden*¹⁴⁰, realizada em 1971 na Galerie Heiner Friedrich, em Munique, em que uma parede do espaço é pintada de ocre deixando uma moldura de branco que, envolvendo os limites de uma porta, se prolonga ao longo das arestas da parede. A parede em frente é pintada do mesmo modo mas invertendo as respectivas cores – a da parede, que passa a ser branca, e a da moldura, que passa a ser ocre. Entre as *Stoffbilder* e intervenções como esta última há essencialmente um crescente protagonismo da parede que antes intervalava os objectos, para fazê-la coincidir com a própria obra, através do relevar de elementos que transformam a sua percepção. De objectos que se projectam para o espaço, para o próprio espaço como objecto pictórico foi enfatizado o espaço em que a continuidade da superfície pictórica se interrompe: o espaçamento das *Stoffbilder*, colocadas lado a lado a intervalos, mas também o espaçamento dos tecidos que, nessas peças, as costuras horizontais unem evidenciando a interrupção que diferencia a cor.

Esta ideia de interrupção ou de quebra, sempre presente no trabalho de Palermo – já o estava nos seus *Objects*, frequentemente constituídos por duas (pontualmente três) peças

¹³⁸ A este respeito é significativo que Benjamin Buchloh, não distinguindo as duas vertentes de investigação, inclua Palermo num grupo de artistas – em que integra também Robert Ryman, Daniel Buren e Frank Stella, por exemplo – que adoptam estratégias comuns para examinar os paradigmas e a possibilidade da pintura como uma prática de vanguarda. Incluindo-o por outro lado também num grupo de artistas, como Marcel Broodthaers, Hilla e Bernd Becher, ou, outra vez, Buren, que considera terem tido participações na Documenta 5 que foram fundacionais para a Arte Conceptual europeia e para as suas estratégias de crítica institucional. Ver COOKE, L., «Palermo's Porosity». In COOKE, L.; KELLY, K.; SCHRÖDER, B. (Ed.s.), *Blinky Palermo: Retrospective 1964-77*. New York: Dia Art Foundation; New Haven; London: Yale University Press, 2010. pp. 13-16.

¹³⁹ A existência de uma porta, ou de uma janela, por exemplo, que passariam a estar integradas, como objectos, na pintura: uma apresentação factual, aqui e agora. Os limites do espaço são também destacados através da pintura de uma moldura com a largura de uma mão, de cor diferente, sobre as respectivas arestas.

¹⁴⁰ A tradução aproximada seria “pintura mural em duas paredes em frente uma da outra”.

pintadas, de morfologias diferentes, espaçadas na parede e integrando-a, desse modo, como o espaço ou campo em que as interações entre as peças/objectos ocorrem – leva Bernhart Schwenk a considerar que o seu trabalho veicula um estado de incompletude ou de irresolução¹⁴¹: os vários processos de bissecção dos objectos impediriam deliberadamente a completude da sua observação simultânea¹⁴², fazendo o olhar oscilar alternadamente para uma ou outra parte. Nesta indecisão, em que a parede une as diferentes partes da obra, como o campo comum a elas, mas separa-as também visualmente, o espaço ‘entre’ assume todo o protagonismo, distinguindo-se como o elemento fundamental. Ele integra os *Objects*, contrai-se, primeiro, nos *Stoffbilder*, alargando-se depois progressivamente, e invadindo finalmente as *Wall Paintings*. É ele que determina todas as interações: relações recíprocas de configuração, grandeza, posição. Através dele percebemos a organização dos objectos no mundo exterior e potenciamos a observação das suas diferenças relativas, da sua singularidade na multiplicidade. Ou seja, ele determina o tipo de relações que estabelecemos *no* mundo exterior.

O espaço ‘entre’ é unificador, como campo de fundo das relações referidas, mas mantém simultaneamente a possibilidade da singularidade, ao exponenciar a observação das diferenças. A sua eliminação como campo comum aos objectos conduziria à observação de cada um como uma individualidade, universal em si. Por isso mesmo Jaleh Mansoor reforça precisamente a importância que, em Palermo, tem a estratégia de ‘rachar’ o campo físico tradicionalmente unificado¹⁴³ da pintura, através do espaçamento das suas partes constituintes, numa cadeia de ligações provisórias, em que emerge o espaço ‘entre’. Desenraizando a pintura da unicidade tradicional do seu formato, este espaço torna-se a condição para a possibilidade de nexos e relações internas negociadas e, como tal, em transformação. Mansoor vê nesta objectivação do papel desempenhado pelo espaçamento, uma conotação – senão a própria denotação – com uma forma de pensar uma nova organização social e perceptual que designa como a possibilidade da “singularidade-como-socialidade”¹⁴⁴ – uma ligação entre singularidades, ao invés de uma totalidade.

A esta dimensão social, implícita no trabalho de Palermo, e nele mediada através dos intervalos que integram a sua envolvimento espacial, abrindo-o a outras condições de

¹⁴¹ SCHWENK, B., «Painting in the Social Dimension: Palermo’s Rhineland Years, 1962-1973». In COOKE, L.; KELLY, K.; SCHRÖDER, B. (Ed.s), *Blinky Palermo: To The People of New York City*. New York: Dia Art Foundation; Düsseldorf: Richter Verlag, 2009. p. 39.

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ “[T]he traditional unified work”. MANSOOR, J., «Palermo’s To The people of New York City». In *ibid.* p. 184.

¹⁴⁴ “[S]ingularity-as-sociality”. Mansoor encontra nesta “singularidade-como-socialidade” uma resposta a condições específicas da matriz social e histórica da Europa do pós-guerra. *Ibid.* p. 185.

possibilidade e portanto à possibilidade da diversidade, não será porventura estranha a influência, ainda que subliminar, da ‘escultura social’ de Beuys¹⁴⁵, que foi seu professor na Academia de Dusseldorf. Mas se em Beuys os objectos múltiplos se organizam em relações específicas que contemplam uma narrativa mítica subjacente à natureza das matérias e morfologias empregues, bem como à sua colocação relativa, enunciando uma performatividade xamânica, em Palermo a proposta é direccionada para o reconhecimento do próprio desempenho inerente às relações específicas criadas com elementos unidos pelo espaço que os distingue. Esse desempenho, afirmando a singularidade de cada elemento, abre simultaneamente um espaço ‘entre’, potenciador de nexos e transformações que afirmam, por seu turno, a possibilidade da diversidade interna. Talvez porque reconhecesse no trabalho de Palermo as características que levam Mansoor a nele identificar a imagem da “singularidade-como-socialidade” Beuys sempre tenha afirmado que Palermo era “extremamente político, mas só em termos de [...] uma declaração de uma atitude poética”¹⁴⁶.

Se essa declaração, e o modo como ela se expressa em todo o seu trabalho, com estratégias de activação do espaço, percorre os *Objects*, as *Stoffbilder* e as *Wall Paintings*, ela comprova-se particularmente no seu último grupo, as *Metal Pictures*, de que o exemplo mais monumental é, de facto, *To The People of New York City*. Os quarenta painéis que se projectam para o espaço através do afastamento da parede da placa de alumínio pintada, autonomizam-se relativamente àquela, como objectos, como presenças singulares livres no espaço, mas que dela dependem contudo para a existência da obra. A largura das primeiras partes, registada no verso de cada painel que as constitui, contempla a largura de parede branca que deve aparecer entre eles. A série linear, integrando os devidos espaçamentos, pressupõe um espaço que lhe dê existência, qualquer espaço. De uma para outra montagem, as relações internas diversificam-se, porque o espaço que é desse modo activado não é o mesmo. Neste sentido, ele é uma condição *a priori* para a existência da obra. Esta modula-o através de delimitações – na sua altura, na sua largura, na sua profundidade – mas estas delimitações nunca isolam os elementos, uns em relação aos outros: elas – aparentemente de forma paradoxal – afirmam sim a sua possibilidade de continuidade, através das relações que se estabelecem com o emergir do espaço entre os elementos. Mantendo a singularidade de cada

¹⁴⁵ Mansoor refere-se a esta influência enunciando os aspectos que diferenciam o trabalho dos dois. O aspecto mencionado na continuação do texto é identificado na análise comparativa de Mansoor e inscrito em alguns trabalhos específicos de Palermo. *Ibid.* pp. 195-197.

¹⁴⁶ “[E]xtremely political, but only in terms of [...] a declaration of a poetic stance”. Joseph Beuys entrevistado por Laszlo Glozer. Ver GLOZER, L., «On Blinky Palermo: A Conversation with Joseph Beuys». In *ibid.* p. 22.

elemento, afirma-se concomitantemente a continuidade de todo o espaço: é ele que possibilita todas as relações.

Mas o conjunto, não sendo um projecto *in situ*, pressupõe a possibilidade da sua transposição sucessiva para outros contextos espaciais. Nesta variação há um denominador comum, uma singularidade que marca uma continuidade entre todas as suas aparições, mas que sofre transformações internas – porque de cada espaço, com a sua própria especificidade, depende a sua existência – em cada uma delas.

Através do espaço, uma ligação entre singularidades em cada aparição; através da obra, uma ligação entre singularidades de aparição para aparição. Um denominador comum que contempla a diferença e a transformação. E contempla-as em mais do que um sentido. Na observação do trabalho são activadas – em relação recíproca – as características dele próprio e do espaço em que essa observação ocorre. A reciprocidade desta relação opera transformações num e noutro. A percepção destas transformações, por seu turno, evidencia o modo como a representação que construímos dos objectos e dos espaços depende, em última análise, do contexto de uns e de outros, do seu envolvimento. Algumas características mantêm-se, outras transformam-se. Esta autoconsciência da relatividade da nossa percepção, em função do envolvimento, relativiza também a nossa própria posição nesse envolvimento: ela refracta-nos para a singularidade de cada momento, abrindo lugar à conjectura de um movimento inverso no sentido de outra possibilidade e fazendo, por isso mesmo, sobressair a possibilidade de abertura à diferença. Como campo comum a cada uma dessas diferentes possibilidades temos uma mesma condição *a priori*: o reconhecimento do potencial mediador e transformador do espaço – fundamento de todas as intuições externas. Imagem da “singularidade-como-socialidade”, de facto. E se considerarmos, com Mansoor, que a dedicatória que deu o nome à obra é ainda relevante para a sua interpretação metafórica, encontramos em *To The People of New York City* a alusão a um “modo epistolar”, e por isso íntimo, uma espécie de carta, que se abre a um “registo colectivo”¹⁴⁷. Através da mediação entre um registo interno e um registo externo, estabelecemos relações *com* o mundo exterior.

Se é verdade que, como afirma Lynne Cooke, o trabalho de Palermo se situa no espaço entre o questionamento da possibilidade da pintura e o exame dos seus fundamentos, procurando responder à questão ‘como pintar’, dir-se-ia que Blinky Palermo não aderiu estritamente a qualquer das vertentes porque encontrou a resposta para esta última questão na intuição dos derradeiros fundamentos do domínio essencial, de facto, da pintura como arte

¹⁴⁷ “[A]n epistolary mode opening onto a [...] collective register”. MANSOOR, J., «Palermo’s To The People of New York City». In *ibid.* p. 185.

espacial: o espaço. É ele que emerge como potencial de comunicação em formulações que ensaiam o modo como organizamos o mundo exterior e como empreendemos com ele relações sustentadas pelo reconhecimento da relatividade do nosso próprio posicionamento nele.

Donald Judd escrevia que as três dimensões se abririam a todas as possibilidades porque seriam o “espaço real”¹⁴⁸. Não parece que se trate contudo tanto de uma questão de possibilidades geométrico-formais como de possibilidades no inter-relacionamento com o nosso mundo real, à escala, de facto, da nossa condição humana, que contempla a singularidade e a diversidade. As reais possibilidades a que Judd alude são as da diferença, da diferenciação – condição primeira para qualquer formulação no domínio das artes espaciais: um ponto sobre uma página branca é, desde logo, uma diferenciação que é ponderada no seu relacionamento com a brancura da página, e com a morfologia desta como objecto tridimensional. O reconhecimento, em Blinky Palermo, ainda que intuitivo, do domínio essencial da pintura como arte espacial – e do que isso implica nos aspectos que as suas formulações evocam – necessariamente tornaria irrelevante uma adesão simples a um questionamento da validade da pintura como proposta contemporânea.

To The People of New York City é, com efeito, um exemplo paradigmático das características que Lessing identifica para fundamentar o constrangimento que é o espaço nas artes espaciais: partes que se constroem umas ao lado das outras, com uma condição de visibilidade que impõe a inscrição concreta das propriedades que são referenciadas, impondo também a coacção da escala. Palermo constrói essas partes no espaço e justapondo-as com o espaço, ao lado umas das outras, em fileira horizontal. Operando dentro de um sistema não-verbal denso e saturado, de referência múltipla, indirecta e complexa, que Nelson Goodman considera ser próprio da construção nas artes visuais¹⁴⁹, nas quais se incluem necessariamente as artes espaciais, recorre não só à metáfora e à expressão mas também à simbolização através da ‘exemplificação’, que é precisamente a “posse mais referência”¹⁵⁰, ou seja, a referenciação recíproca através da inscrição concreta das propriedades que são referenciadas. Palermo utiliza-a através da cor, referindo o amarelo, o vermelho ou o preto, ao mesmo tempo que os painéis têm, de facto, essas cores; utiliza-a através da manipulação das escalas, que referem o que é cindido e abarcado pela escala da mão (os painéis mais pequenos têm 21x16 cm), o que

¹⁴⁸ Ver ref. na secção 1.2.1, p. 38.

¹⁴⁹ É uma constatação da leitura de *Linguagens da Arte*, que também contamina todo o argumento de *Modos de Fazer Mundos* e que é verbalizada por Carmo d’Orey na introdução à edição consultada desta última obra: GOODMAN, N., *Modos de Fazer Mundos*. Porto: Edições Asa, 1995. p. 18.

¹⁵⁰ GOODMAN, N., *Linguagens da Arte: Uma Abordagem a Uma Teoria dos Símbolos*. Lisboa: Gradiva, 2006. p. 80. Acrescente-se que a ‘exemplificação’ é um processo de referenciação que é próprio das artes visuais.

a estende para a escala do nosso corpo (os painéis maiores têm 100x200 cm) e, em último, para a escala do nosso espaço real, com objectos que, de facto, desse modo são relacionados; utiliza-a através da escolha dos suportes: o alumínio, um suporte duro, frio, mas susceptível de aquecer exponencialmente através da incidência de uma fonte de calor; utiliza-a ainda através do assumir do artefacto manualmente produzido, mantendo nele o registo da acção do pincel e do acidente dela frequentemente decorrente. Poder-se-ia continuar infinitamente, não fosse o



Fig. 3- Blinky Palermo, *To The People of New York City*, 1976. Parte V.

sistema em que operam as artes espaciais denso, saturado, de referência múltipla e complexa, recorrendo frequentemente à inscrição concreta de propriedades, impossível de uma tradução verbal, e, por isso mesmo, verbalmente silencioso.

No fim da secção 1.2.1 propõe-se a observação em maior detalhe das características que, para Lessing, fundamentariam o constrangimento e a limitação das artes espaciais. Essa observação seria feita com o intuito de verificar como as ilações de uma análise mais detalhada dessas características poderiam conduzir a uma outra leitura do constrangimento espacial, que evidenciasse a natureza própria da comunicação que é desenvolvida no domínio das artes espaciais, sendo por elas também potenciada. Com essa leitura, do constrangimento espacial parece libertar-se um campo vasto de possibilidades, com um factor contudo em comum. Se, para Kant, toda a diversidade que encontramos no espaço, que possibilita que nos refiramos a vários espaços, decorre de limitações numa representação original, fundamentada num sentido externo, então o empreendimento dessas limitações pressupõe o reconhecimento do que é diverso entre si e de nós; do que é singular mas, em derradeira análise, sustentado numa representação original que é essencialmente una, ligando todas as singularidades. Ainda aqui a imagem da “singularidade-como-socialidade” poderia ser adequada. As limitações que empreendemos medeiam uma intuição interna e a nossa experiência real, organizando-a, conferindo-lhe um sentido, construindo-a, de modo a com ela lidarmos da forma possível:

coagidos pela nossa escala, que é a escala da “categoria comum da humanidade”¹⁵¹. Este ponto terá sido porventura aquele em que Lessing foi mais assertivo. De facto, nas artes espaciais são construídas “versões de mundos”¹⁵² que medeiam a nossa relação com as nossas circunstâncias. Nessas versões, “Ájax e Marte tornam-se [realmente] exactamente nos mesmos seres”¹⁵³.

1.2.3 Molduras

[A]ny medium or form in painting brings its own cast of ghosts.¹⁵⁴

*One thinks that one is tracing the outline of the thing's nature over and over again and one is merely tracing round the frame through which we look at it.*¹⁵⁵

Distracting Distance, Chapter 16 é uma obra de R. H. Quaytman concebida para a *Whitney Biennial* de 2010. O projecto é representativo quer das questões que atravessam em geral a produção de Quaytman, quer do seu processo de trabalho.

Desde 2001 o trabalho da artista é organizado em grupos de painéis/pinturas que designa por *Chapter[s]* (‘capítulos’). Esta designação faz pressupor um fio condutor entre toda a sua obra, que Quaytman encontra na ideia de livro: *Book*. Deste modo, o nome *Book* é utilizado metaforicamente para referir o sistema global em que os *Chapters* são gerados, ao mesmo tempo que, remetendo para o contínuo desenvolvimento da sua obra, com a antevisão da possibilidade de adição de novos capítulos, confere a esta, desde logo, um carácter de abertura e incompletude.

Esta tensão que se desenvolve com a ideia de um sistema – e portanto uma ordem estrutural extremamente precisa – que contempla a abertura é exponenciada se observarmos o modo como Quaytman concebe cada um dos *Chapter[s]*. Cada nova exposição é um novo

¹⁵¹ Lessing, ver ref. na secção 1.2.1, p. 41.

¹⁵² Como se referiu no subcapítulo anterior, a expressão é de Nelson Goodman e o seu sentido é desenvolvido em GOODMAN, N., *Modos de Fazer Mundos*. Porto: Edições Asa, 1995.

¹⁵³ “Ajax and Mars become exactly the same beings”. LESSING, G. E., *Laocoon: An Essay on The Limits of Painting and Poetry*. London: Longman, Brown, Green and Longmans, 1853. p. 87.

¹⁵⁴ “[Q]ualquer médio ou forma em pintura traz o seu próprio elenco de espectros”. R. H. Quaytman em entrevista com Nick Stillman. STILLMAN, N., «In the Studio: R. H. Quaytman». In *Art in America* [Em linha]. (June, 2010). [Cons. 09 Jun. 2014]. Disponível em <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazine/rh-quaytman/>.

¹⁵⁵ “Pensamos que delineamos constantemente a natureza de uma coisa e delineamos apenas a moldura através da qual a observamos”. Wittgenstein cit. por Patricia Waugh: WAUGH, P., *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London and New York: Methuen, 1984. p. 27.

Chapter, mas depois da exposição inicial, ou seja, depois da primeira apresentação, as pinturas individuais podem dispersar-se e ser apresentadas separadamente noutros contextos ou até noutros *Chapter[s]*¹⁵⁶. Esta possibilidade traduz a natureza do sistema de Quaytman, que envolve características que são invariáveis ao longo de todos os *Chapter[s]*, proporcionando a permutação das peças ao mesmo tempo que é mantida uma coerência interna, mas também características variáveis que legitimam a permutação referida. Entre as características invariáveis contam-se a natureza do suporte, o seu formato, as suas proporções e dimensões, bem como as técnicas utilizadas¹⁵⁷ e as directrizes subjacentes à organização dos painéis, à natureza da representação que suportam e à sua relação com os respectivos espaços de montagem¹⁵⁸. O número de painéis que constitui cada *Chapter*, as cores e as texturas utilizadas são variáveis.

Com um sistema determinado por regras muito específicas e rígidas, nuns casos, noutros, orientações gerais que conferem coerência conceptual a todo o *Book*, aproximando-o de uma narrativa com uma qualidade quase autobiográfica, cruzada com as características físicas e históricas das instituições em que os *Chapter[s]* são apresentados, o trabalho de Quaytman mantém propriedades decisivamente objectuais, que evidenciam a espacialidade e a presença da pintura como objecto tridimensional¹⁵⁹, ‘completo’ em cada parte da sua formulação, mas também absolutamente aberto a prospecções que refractam cada objecto apresentado para conexões decorrentes das articulações que se produzem entre os painéis

¹⁵⁶ Como no caso da retrospectiva de Quaytman em 2011, *Spine, Chapter 20*, que não só envolveu a reunião de pinturas anteriores de diferentes *Chapter[s]*, com uma nova organização, mas também um reagrupamento dessas pinturas em função da sua montagem nos dois locais de itinerância da exposição: o Neuberger Museum of Art, na State University of New York, Purchase, e o Kunsthalle Basel. Ver GALVEZ, P., «Tabula Rasa: The Art of R. H. Quaytman». In *Artforum*. Vol. 50, nº 1 (September, 2011), p. 310.

¹⁵⁷ Os suportes utilizados por Quaytman são em contraplacado de madeira, em formato rectangular – neste caso, respeitando a secção de ouro – ou quadrangular, variando entre sete medidas predeterminadas, preparados com gesso-cola. Os suportes são depois serigrafados e/ou pintados a óleo.

¹⁵⁸ Os painéis são organizados em sequências que podem conter imagens fotográficas serigrafadas, composições abstractas em padrões lineares explorando efeitos ópticos, ou pequenos painéis pintados à mão – que Quaytman denomina *Captions* e que funcionam como uma pontuação na sequência. Ver STILLMAN, N., «In the Studio: R. H. Quaytman». In *Art in America* [Em linha]. (June, 2010). [Cons. 09 Jun. 2014]. Disponível em <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazine/rh-quaytman/>. No caso das imagens fotográficas serigrafadas, elas reportam-se recorrentemente a outros trabalhos da própria artista ou de outros artistas, e à arquitectura e história da instituição em que os capítulos são apresentados. Surgem também frequentemente serigrafadas imagens fotográficas de maquetas do espaço em que as obras são apresentadas, em que são colocados painéis do respectivo *Chapter*.

¹⁵⁹ A este nível é significativa não só a materialidade do suporte mas também o facto de os seus lados serem chanfrados de modo a reforçar a sua projecção para o espaço expositivo e, como tal, a sua qualidade objectual; e é ainda significativo o reforço que é feito da profundidade do contraplacado de madeira através do prolongamento, em ilusão pictórica, dos seus lados, para a frente do painel.

intervalados no espaço¹⁶⁰. Neste sentido, cada *Chapter* é acabado em si mas infinitamente aberto a desenvolvimentos decorrentes de uma relação dialógica com o espaço, entre os painéis – e por isso mesmo Quaytman considera que “o posicionamento da pintura é o perfil”¹⁶¹ –, e com o observador que a eles responde seguindo as pistas fornecidas pela iconografia, procurando noutros lados e estabelecendo os seus próprios nexos, integrando a informação dos seus próprios quadros de referência, que permite ainda o prolongamento transversal dos objectos no tempo.

Esta relação dialógica que se estabelece entre os objectos e o espaço, entre os objectos uns com os outros e entre os objectos e o observador tem consequências para a caracterização da natureza da ficção artística – que se constrói, através de delimitações¹⁶², com o constrangimento espacial¹⁶³. Um breve desvio pela crítica literária e em particular pelo modelo discursivo dialógico de Mikhail Bakhtin poderá clarificar as consequências referidas.

No ensaio «The Motivation of the Sign», Rosalind Krauss refere-se ao modelo de Bakhtin para justificar a leitura que faz da introdução da colagem, em 1912, no trabalho de Picasso¹⁶⁴. A legitimação da transposição do modelo de Bakhtin do domínio linguístico para o domínio artístico é feita a partir do pressuposto de que um objecto artístico é também um evento discursivo no qual está imanente um contexto social¹⁶⁵ – contexto esse determinante para o modelo dialógico de Bakhtin. Neste sentido, Krauss alarga a concepção daquilo que Bakhtin sustenta ser a “unidade real de comunicação verbal”¹⁶⁶, que designa por ‘enunciado’¹⁶⁷, para nela incluir qualquer decisão estética. Deste modo, qualquer decisão

¹⁶⁰ “[E]ach work does exist on its own terms, and yet they also exist as vectors out to other things, either other spaces or other paintings”. JOSELIT, D., «R. H. Quaytman: I Modi». In *Mousse* [Em linha]. Nº 29 (June, 2011), p. 136. [Cons. 09 Jun. 2014]. Disponível em <http://moussomagazine.it/articolo.mm?id=710>.

¹⁶¹ “The stance of the painting is the profile”. Justificando com o argumento de que vemos as pinturas em movimento, passando por elas, frequentemente de lado, com a visão periférica e no contexto de outras pinturas. R. H. Quaytman in Nick Stillman. Ver STILLMAN, N., «In the Studio: R. H. Quaytman». In *Art in America* [Em linha]. (June, 2010). [Cons. 09 Jun. 2014]. Disponível em <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazine/rh-quaytman/>.

¹⁶² O sistema concebido por Quaytman é precisamente um exemplo deste tipo de delimitações: ele baliza todo o seu trabalho conferindo-lhe um fio condutor, uma *moldura*, que medeia os sentidos que se vão construindo para fora dos seus limites, na relação com o mundo exterior e com a experiência real, organizando-a.

¹⁶³ Na secção anterior deste subcapítulo verificou-se como este constrangimento é também potenciador de significados específicos nas artes espaciais, das quais o trabalho de Quaytman é evidentemente exemplo.

¹⁶⁴ KRAUSS, R., «The Motivation of The Sign». In *Perpetual Inventory*. Cambridge (MA); London: The MIT Press, 2010. pp. 247-256.

¹⁶⁵ *Ibid.* p. 250.

¹⁶⁶ BAKHTIN, M., «Os Géneros do Discurso». In *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 293

¹⁶⁷ Nas obras consultadas em tradução na língua inglesa a expressão utilizada é ‘utterance’. Na obra consultada em tradução na língua portuguesa, acima referenciada, é utilizada a palavra ‘enunciado’, que é aqui também utilizada. Contudo, ‘utterance’ tem uma conotação activa que não está propriamente presente em ‘enunciado’, e que é reveladora do sentido que esta unidade da comunicação verbal adquire para Bakhtin.

estética seria portanto um ‘enunciado’, com as mesmas características, condições e consequências que lhe são atribuídas por Bakhtin no âmbito do discurso verbal. A análise que Krauss faz assenta nesta condição. O mesmo exercício poderá ser feito, mas agora incidindo nos factores que são relevantes para o presente argumento, para observar as decorrências da relação dialógica operada no trabalho de Quaytman.



Fig. 4- R. H. Quaytman, *Distracting Distance, Chapter 16*, 2010. Vista parcial.

Criticando os modelos da linguística em geral, que considera serem uma abstracção, não podendo ser tomados por um fenómeno real e concreto de comunicação, porque não contemplam as circunstâncias dos discursos reais, Mikhail Bakhtin sugere um modelo sustentado na experiência discursiva real¹⁶⁸. Nesta experiência discursiva real, a unidade básica da comunicação verbal seria aquilo que designa por ‘enunciado’. A utilização efectiva da língua far-se-ia através de ‘enunciados’ – orais e escritos – que, sendo individuais, teriam contudo simultaneamente características estruturais comuns – a língua unitária – e formas relativamente estáveis, dentro de uma mesma esfera de utilização¹⁶⁹. Simultaneamente intersectados por forças centrífugas – a individualidade da formulação e a diversidade

¹⁶⁸ Esta e outras referências que sumarizam o modo como Bakhtin concebe a experiência discursiva real e a sua unidade básica de comunicação são fundamentadas nas observações e definições constantes em BAKHTIN, M., «Os Géneros do Discurso». In *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. pp. 279- 326.

¹⁶⁹ A estes tipos relativamente estáveis de enunciados, Bakhtin atribui a designação “géneros do discurso”. Estes géneros envolvem uma diversidade considerável em função das circunstâncias em que a comunicação se efectiva e da relação social, profissional, geracional, etc. dos locutores, incluindo formulações não só do âmbito do discurso quotidiano, como a réplica de um diálogo, até formulações complexas como exposições científicas e modos literários. Ver *ibid.* pp. 279-280.

estratificadora do género – e centrípetas – a tendência normativa da língua unitária¹⁷⁰ – os ‘enunciados’ teriam o seu cenário privilegiado no desenvolvimento de um diálogo efectivo. Neste cenário, o ‘enunciado’ – que pode ser, tanto uma única expressão (réplica num diálogo), ou palavra, como uma frase, ou toda uma obra científica ou literária – seria um elo na cadeia de comunicação verbal, relacionando-se com os outros ‘enunciados’ a que responde e com aqueles que lhe respondem¹⁷¹ – ainda que essa resposta possa ser adiada, como no caso mais evidente de enunciados complexos, de que são exemplo as obras literárias. Enquanto elo na cadeia de comunicação verbal, que tem no diálogo a sua imagem de referência, o ‘enunciado’ mantém necessariamente um estatuto de consequência e causa, pressupondo um fluxo de comunicação que determina nele particularidades constitutivas decorrentes da alternância dos sujeitos locutores: para que haja a possibilidade de resposta o ‘enunciado’ tem aquilo que Bakhtin designa “acabamento específico”¹⁷², isto é, fronteiras específicas. A possibilidade de alternância ocorre porque cada locutor diz ou escreve tudo o que quer dizer ou escrever num momento e em condições precisas¹⁷³, suscitando deste modo uma resposta. Mas a relação do ‘enunciado’ com o próprio locutor e com os outros parceiros da comunicação (os outros locutores) determina também que, quando ele funciona como ‘enunciado’ completo, se torne expressão individualizada do locutor numa situação concreta da comunicação verbal: ele representa a instância activa de cada locutor numa determinada esfera daquilo que é objecto de sentido¹⁷⁴. Por isso mesmo ele envolve não só um conteúdo preciso que é construído, mas também a necessidade de expressividade do locutor perante o objecto do seu ‘enunciado’, ou seja, as suas opções de composição e de estilo, decorrentes dos problemas de execução para ele implicados no objecto do sentido¹⁷⁵. Esta expressão individualizada do locutor – as suas opções de estilo e de composição – é decisivamente contaminada pela transcrição: nenhum locutor é o primeiro relativamente a um objecto do sentido – o seu desenvolvimento como pessoa, indivíduo, implica uma apropriação gradual de uma heterogeneidade de discursos capazes de mediar as suas intenções no seu próprio discurso. E como qualquer discurso depende, por seu turno, de contextos particulares – os discursos não podem ser concebidos apenas como manifestações do sistema linguístico, independentes do contexto histórico e

¹⁷⁰ BAKHTIN, M., «Discourse in the Novel». In *The Dialogical Imagination*. London and Austin: University of Texas Press, 1987. p. 272.

¹⁷¹ BAKHTIN, M., «Os Géneros do Discurso». In *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 298.

¹⁷² *Ibid.* p. 299.

¹⁷³ Estas condições específicas envolvem também a escolha do género em que o locutor comunica. *Ibid.*, p. 299.

¹⁷⁴ *Ibid.* p. 308.

¹⁷⁵ *Ibid.*

sociocultural –, os contextos “refractam”, “adicionam”, “subtraem”¹⁷⁶, na construção dos significados em cada ‘enunciado’.



Fig. 5- R. H. Quaytman, *Distracting Distance, Chapter 16*, 2010. Vista parcial.

Nesta cadeia, em que os ‘enunciados’ no diálogo são simultaneamente resposta e interpelação, contaminadas pelas oscilações da transcrição e pelas interações com contextos específicos, veicula-se a ideia de que em qualquer ‘enunciado’ se expressa uma multiplicidade de significados, alguns intencionais – gerados no esforço de elaboração de uma mensagem com o mínimo de interferência do outro (outros discursos pré-existentes e as intenções da outra pessoa no diálogo) –, mas também significados não intencionais e, muitas vezes, imperceptíveis para o próprio locutor. Esta diversidade de significados é tradutora daquilo que Bakhtin designa “orientação dialógica”¹⁷⁷ das palavras: nenhuma palavra usada, de facto, num discurso, se relaciona com o seu objecto de uma forma singular e inequívoca¹⁷⁸; cada palavra orientada para o seu objecto, é envolvida por inter-relações complexas, de outras palavras, juízos, pontos de vista, ênfases, etc. Em diferentes formulações introduzem-se também potencialmente diferentes significados para as palavras, em função das relações operadas e da

¹⁷⁶ “[C]ontext can refract, add to [...] even subtract from the amount and kind of meaning the utterance may be said to have when it is conceived”. Michael Holquist na introdução a BAKHTIN, M., *The Dialogical Imagination*. London and Austin: University of Texas Press, 1987. pp. xix-xx.

¹⁷⁷ “[D]ialogic orientation”. BAKHTIN, M., «Discourse in the Novel». In *ibid.* p. 275.

¹⁷⁸ *Ibid.* p. 276.

multiplicidade de contextos específicos subjacentes à relação dialógica dos intervenientes no discurso. Do mesmo modo para qualquer tipo de ‘enunciado’.

Mas esta ‘orientação dialógica’ envolve também a antecipação de uma resposta, para que o ‘enunciado’ seja formulado: formando-se no contexto do que já foi dito, ele é simultaneamente determinado pelo que ainda não foi dito¹⁷⁹, no sentido de uma compreensão activa por parte do ouvinte (ou leitor). Esta compreensão envolve a assimilação, por parte do ouvinte, para o seu próprio sistema ideológico conceptual, do que foi pronunciado, introduzindo elementos novos no discurso e possibilitando, deste modo, uma nova resposta e um novo locutor. Esta cadeia repete-se continuamente.

Tendo como cenário e envolvimento as relações sociais efectivas que se desenvolvem de facto nas vidas e os processos históricos que as afectam, a linguagem, decisivamente contaminada pelos contextos específicos, nunca é, para Bakhtin, unitária¹⁸⁰, a não ser como sistema gramatical abstracto, de formas normativas, apartado de uma utilização real como discurso. Enquanto discurso, nas suas condições práticas de utilização, a linguagem seria sempre um modo particular, estratificado por forças centrífugas¹⁸¹, de ver o mundo, num determinado momento, que reclama uma significância social. Nesta linguagem que é discurso efectivo em diálogo, decisivamente informado por contextos ideológicos, históricos, socioculturais, determinados por inter-relações de géneros, pela transcrição, pela antecipação

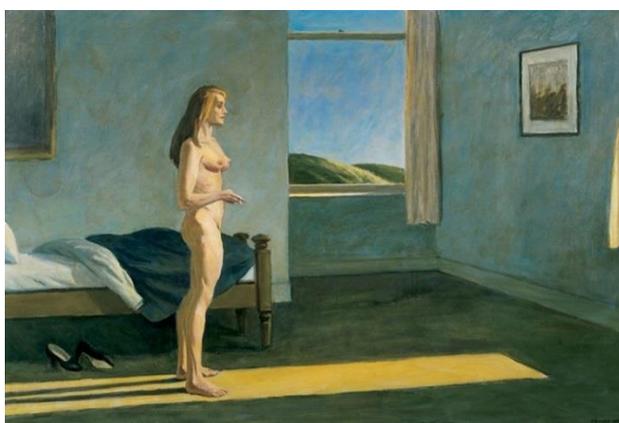


Fig. 6- Edward Hopper, *A Woman in The Sun*, 1961.



Fig. 7- R. H. Quaytman, *Distracting Distance, Chapter 16 - A Woman in The Sun With Edges*, 2010.

¹⁷⁹ *Ibid.* p. 280.

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ Esta estratificação decorre dos géneros do discurso utilizados e introduz na linguagem aquilo que Bakhtin denomina por “heteroglossia”. A heteroglossia resultaria da inter-relação de diferentes géneros de discurso em situações concretas de comunicação, que confeririam à linguagem uma dimensão social. Para Bakhtin o campo privilegiado para a activação representacional da heteroglossia seria o da ficção literária. Ver *ibid.* pp. 259-422.

de uma resposta activa, a unidade real de comunicação seria então o ‘enunciado’ individual que, construindo as suas fronteiras num processo de contínua alternância numa cadeia de enunciação e resposta, se esforça por enfatizar, na verbalização dos conteúdos, a singularidade possível, através do estilo e da construção composicional.

Se considerarmos, como faz Rosalind Krauss, que cada decisão estética pode ser concebida como um ‘enunciado’, o trabalho de R. H. Quaytman adquire não só relevância numa dimensão sociológica, como fenómeno dialógico, mas também as propriedades que qualificam a natureza da construção ficcional nele realizada e as suas implicações.

Observe-se *Distracting Distance, Chapter 16*. De acordo com Quaytman, o trabalho relaciona o tema da janela com o conceito de distância¹⁸². O projecto foi concebido para ser apresentado numa sala do Whitney Museum of American Art, integrando uma das janelas trapezoidais concebidas no projecto de Marcel Breuer, inaugurado em 1966. Nove painéis são organizados no espaço em articulação com a janela trapezoidal de Breuer, que funciona como um décimo elemento no conjunto. A forma trapezoidal da janela aparece representada em quatro painéis, em dois deles com uma citação explícita da pintura *A Woman in The Sun*, de Edward Hopper, realizada em 1961. Dos restantes painéis, um é uma *Caption Painting*, os outros, padrões em que se criam sensações de luz incolor, através de efeitos ópticos, sugerindo a vibração e o movimento que permitem radicá-los em experiências próximas da Op Arte.

Desde logo, o motivo da janela remete para a história da representação bidimensional: a janela como plano do quadro em que se organizam e hierarquizam as distâncias no espaço, em direcção a um horizonte pré-definido, relativamente a um observador. Mas esta ideia de distância que aqui é evocada parece adquirir contornos particulares que ultrapassam os da representação ilusória do espaço, na superfície bidimensional: a natureza objectual dos painéis de Quaytman, enquanto ‘tábulas’¹⁸³, que afirmam a sua dimensão material, de artefacto, com uma superfície plana, parece negar a construção desta representação ilusória. A distância de Quaytman em *Distracting Distance* é uma distância que *distrat*¹⁸⁴, ou seja, que dispersa a atenção, refractando-a, ao invés de concentrá-la num espaço ilusório representado para além da janela. Os espaços que progressivamente se abrem com esta refacção decorrem das decisões estéticas de Quaytman.

¹⁸² Ver STILLMAN, N., «In the Studio: R. H. Quaytman». In *Art in America* [Em linha]. (June, 2010). [Cons. 09 Jun. 2014]. Disponível em <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazine/rh-quaytman/>.

¹⁸³ A ideia de ‘tábula’ associada aos painéis de Quaytman é apresentada e desenvolvida por Paul Galvez em GALVEZ, P., «Tabula Rasa: The Art of R. H. Quaytman». In *Artforum*. Vol. 50, nº 1 (September, 2011), pp. 302-311.

¹⁸⁴ Itálico meu.

A primeira das decisões: o sistema. O sistema concebido em abstracto, como um conjunto de normas, aparece como uma força centrípeta, e portanto unificadora, no trabalho de Quaytman: um suporte de uma única natureza, um conjunto de formatos, de dimensões e de proporções; um conjunto de técnicas e de processos, e de orientações relativamente à natureza da iconografia a utilizar e à organização dos painéis. Mas o modo como este sistema se formaliza na sua utilização requer um conjunto de decisões estéticas: a natureza do suporte e a sua preparação artesanal, uma regra de proporção e composição, a introdução da pintura a óleo, que investem o trabalho de Quaytman de qualidades que o radicam numa tradição de pintura como artefacto manufacturado, único, aludindo não só à representação pictórica pós-renascentista, mas também, pelo suporte, à pintura de tábulas, antes da vulgarização do uso da tela no início do séc. XVI. Por outro lado, a introdução da representação através da fotografia serigrafada integra no trabalho de Quaytman aspectos processuais que remetem para uma figuração assente na reprodutibilidade e no múltiplo, que estabelece uma conexão com a infiltração, na representação bidimensional, da iconografia e processos de uma cultura de massas – cultura que informa a produção da Arte Pop a partir do fim da década de 50 do séc. XX¹⁸⁵. Ainda o percurso pela abstracção geométrica, não só nos padrões com efeitos ópticos mas também nas formas poligonais bidimensionais que surgem nas *Caption Paintings*, e/ou sobrepostas à própria representação fotográfica, informa, por seu turno, o trabalho de Quaytman com a especificidade que interessou ao percurso da pintura moderna. Finalmente, o reforço da qualidade objectual do suporte, de importância decisiva no trabalho de Quaytman, que destaca os painéis da parede, projectando-os para o espaço expositivo, estabelece necessariamente uma conexão com a transição da pintura moderna para o Minimalismo¹⁸⁶.

Atravessando temas que se reportam a transformações técnicas, processuais e conceptuais na pintura, enquanto objecto, ‘tábula’, susceptível de ser movido e integrado com outros de uma mesma genealogia, permitindo prospecções e conexões ao longo do tempo, o sistema de Quaytman constrói o tipo de relações que são construídas quando atravessamos os espaços museológicos, passando pelas pinturas, vendo-as de “perfil”¹⁸⁷. As *Caption Paintings*, simultaneamente legendas que dirigem o olhar, e pontuação que introduz um sentido na narrativa que se desenvolve, são, disso, significativas. Se cada decisão estética é um ‘enunciado’ e portanto um elo num fluxo de comunicação, informado por contextos ideológicos, históricos, socioculturais, o sistema de Quaytman é uma resposta ao modo

¹⁸⁵ O uso da fotografia serigrafada em particular remete para um dos processos mais explorados por Andy Warhol.

¹⁸⁶ A referência a esta transição é desenvolvida na secção 1.2.1 deste subcapítulo.

¹⁸⁷ Quaytman, ver ref. na p. 56 desta secção.

particular como necessariamente vemos e contextualizamos a pintura hoje. Os motivos que conduziram à concepção do sistema como um *Book* comprovam-no: numa conversa com David Joselit, em 2011, Quaytman refere que o *Book* foi uma resposta ao receio de que o trabalho se acumulasse armazenado, sem qualquer razão de existência, e menciona que essa resposta decorreu da leitura de um artigo de Antek Walczak em que o artista refere que o que mantém o trabalho relevante é “O movimento da arte, como desperdício e simultaneamente como produto valioso”¹⁸⁸. Os capítulos garantem que o que foi *lido*¹⁸⁹, e que portanto ficou para trás, escape ao armazenamento, continuando ainda a compor o *Book* – continuando portanto ainda activo. Mas a constituição de uma genealogia no trabalho de Quaytman, através das referências que por ele são operadas, tem o mesmo efeito: ela activa novamente todas as referências que informam o seu trabalho.



Fig. 8- R. H. Quaytman, *Distracting Distance*, Chapter 16, 2010. Vista parcial.

À medida que se desenvolvem, os *Chapter[s]* de Quaytman vão construindo o seu próprio museu, criando as suas próprias narrativas e molduras, contextualizando-se a si próprios. Neste processo, o ‘enunciado’ da artista radica, integrando-as, abstracção e figuração numa mesma ‘tábula’. Se a perspectiva assenta num princípio do plano de representação como um vidro transparente em ambas as suas superfícies, para além das quais se desenvolve um espaço, em Quaytman o vidro torna-se opaco na sua superfície posterior, reflectindo, como espelho, todas as conexões construídas pelo observador no espaço em que

¹⁸⁸ “The motion of art, both as waste and as valuable product”. JOSELIT, David, «R. H. Quaytman: I Modi». In *Mousse* [Em linha]. Nº 29 (June, 2011), p. 131. [Cons. 09 Jun. 2014]. Disponível em <http://moussemagazine.it/articolo.mm?id=710>.

¹⁸⁹ Itálico meu.

se encontra: o espaço institucional do museu. Essas conexões refractam cada painel dispersando-o em referências ao longo do tempo, que reorganizam a nossa percepção da pintura, contextualizando-a em sucessivos desdobramentos. Com eles, cria-se uma distância que distrai, que prolonga para outros espaços o espaço em que cada capítulo é apresentado, do mesmo modo que as notas-de-rodapé prolongam um texto, fornecendo um intertexto. Os espaços do intertexto são os espaços que se abrem com o trabalho de Quaytman – aqui reside a sua decisiva abertura e incompletude.

Se Bakhtin considera ser a incompletude a condição da realidade contemporânea, sujeita à absoluta proximidade do presente, em si inconclusivo, porque em contínua transição para um futuro também, ele próprio, inconclusivo¹⁹⁰, o trabalho de Quaytman reflecte essa mesma realidade, na absoluta proximidade do presente. Esta proximidade retira qualquer estabilidade semântica aos objectos¹⁹¹, fazendo depender os seus significados dos acontecimentos em que participamos nas nossas vidas, e conferindo-lhes portanto uma existência específica actual em correlação com a vida¹⁹². Nesta existência os objectos são “atraído[s] para o processo incompleto daquilo que poderia-ser-na-elaboração”¹⁹³: portanto para um processo de contínua possibilidade inconclusiva. Este é o ‘enunciado completo’¹⁹⁴ do sistema de Quaytman. Ele responde, integrando-as num contexto de absoluta proximidade de um presente inconclusivo, a transformações sofridas pela representação pictórica, radica-as numa mesma tradição, e antecipa uma resposta activa, ou seja uma compreensão activa, por parte do observador, que estabelece os nexos que continuam a elaborar o ‘poder-ser’ dos objectos no presente, independentemente da sua distância no tempo. Incisivo na reflexão sobre o modo como vemos e contextualizamos a representação pictórica hoje, o ‘enunciado’ de Quaytman legitima-a como fenómeno actual, em relação com os acontecimentos em que participamos e com a contemporaneidade que influi nesses acontecimentos, apropriando-se, ironicamente, da própria condição para que a pintura parece estar continuamente a tentar ser relegada: a de objecto de museu, que se constrói em processos e iconografias distantes da nossa contemporaneidade – simultaneamente “desperdício” e objecto “valioso”¹⁹⁵.

Mas o carácter do trabalho de Quaytman enquanto ‘enunciado’ revela-se também a níveis mais específicos, nas suas subsequentes decisões estéticas em cada *Chapter*.

¹⁹⁰ BAKHTIN, M., «Epic and Novel». In *The Dialogical Imagination*. London and Austin: University of Texas Press, 1987. p. 30.

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ “[A]ttracted to the incomplete process of a would-in-the-making”. *Ibid.*

¹⁹⁴ Por ‘completo’ entende-se, como já foi referido, um enunciado com fronteiras, que possibilita uma alternância dos interlocutores.

¹⁹⁵ Quaytman, ver ref. na p. 63 desta secção.

Distracting Distance, Chapter 16 é uma resposta à morfologia arquitectónica do espaço em que se integra – a inclusão de uma das janelas trapezoidais de Breuer é disso significativa¹⁹⁶, e é-o também o facto de Quaytman a utilizar porque considera que a forma se relaciona com a que frequentemente usa no seu trabalho para se referir à ideia de perspectiva¹⁹⁷. Quaytman cita deste modo o espaço, transformando-o num elemento que estabelece umnexo com a sua própria produção. Mas a citação da janela reveste-se ainda de outra camada de significação: como afirma, Breuer não pretenderia de início que o edifício tivesse janelas porque considerava que o ar condicionado e a iluminação eléctrica as teriam tornado obsoletas¹⁹⁸, – deste modo, a focalização do trabalho na relação do motivo da janela com a ideia de distância não pode deixar de ser vista também como uma resposta a um discurso arquitectónico. Por outro lado, o *Chapter 16* é também uma resposta à natureza institucional do Whitney Museum, como museu focalizado, na sua origem, na divulgação e promoção da arte americana e, agora, na divulgação do trabalho de artistas vivos – a referência à pintura de Edward Hopper, da colecção do museu, substituindo a imagem da figura feminina de *A Woman in The Sun*, pela da artista americana K8 Hardy, integrando-a no próprio espaço do museu, em frente da janela trapezoidal em que o capítulo é exposto, estabelece um elo de ligação entre a colecção e a produção contemporânea.

As camadas de significação sucedem-se ainda nas relações operadas pelos painéis entre si: o uso do modelo de cores RGB, por exemplo, nos painéis que contêm padrões com efeitos ópticos, que, à distância, são lidos como irradiando uma luminosidade incolor, articulando-se quer com a luminosidade da própria janela no espaço, quer com a dos painéis que a representam. Como esta, múltiplas outras camadas de significação poderiam ainda ser observadas na relação dialógica entre os painéis de Quaytman. Dada a complexidade dos níveis de articulações que se processam no seu trabalho, seria impossível referi-los todos mas três dos painéis poderiam fornecer uma síntese apropriada dos ‘enunciados’ que ele traduz: num painel vemos, através do enquadramento de uma moldura trapezoidal, em que são representados os seus lados, a imagem de K8 Hardy que cita a pintura de Hopper, em frente da janela de Breuer no próprio espaço do Whitney Museum; a moldura pintada converge para o painel seguinte, uma *Caption Painting* em que é representada uma dupla seta, que dirige

¹⁹⁶ E parece ser também significativo que Quaytman tenha apresentado o projecto na primeira bienal a decorrer depois da divulgação, em 2008, dos planos para o novo edifício do Whitney Museum, de Renzo Piano, inaugurado em 2015.

¹⁹⁷ R. H. Quaytman em entrevista com Nick Stillman. Ver STILLMAN, Nick, «In the Studio: R. H. Quaytman». In *Art in America* [Em linha]. (June, 2010). [Cons. 09 Jun. 2014]. Disponível em <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazine/rh-quaytman/>.

¹⁹⁸ *Ibid.*

ainda o olhar no mesmo sentido, para o painel seguinte; neste é serigrafada uma fotografia da mesma *Caption Painting*, integrada numa maquete da sala em que o *Chapter* é apresentado, direccionada para a janela. Entre a moldura da pintura, num extremo, e a moldura do espaço, no outro, vemos a citação de uma obra representativa da colecção institucional do Whitney transposta para um discurso contemporâneo. A sequência constrói um *mise-en-abyme* do próprio *Chapter 16*, que adquire sentido com a moldura física e institucional do espaço museológico em que se apresenta, mas constrói também um *mise-en-abyme* do enunciado que o sistema de Quaytman formula, abrindo-se recursivamente em sucessivos intertextos que – prolongando o espaço, na artista, muito para além da sua dimensão física – interpelam dialogicamente o observador no sentido da resposta activa que estabeleça os nexos, elaborando o poder-ser dos objectos na incompletude de cada presente inconclusivo.

Como o trabalho de Quaytman, assim se constrói a ficção artística. Ela constrói-se, em cada decisão estética que se reflecte em cada formalização, com o espaço físico, mas, por isso mesmo também, prolongando-o para além da sua dimensão física. Porque essa dimensão – trate-se da do espaço que os objectos criam, trate-se da do espaço em que se apresentam – é sempre informada por intertextos que transformam o espaço físico num palimpsesto de referências, desdobrando-o em sucessivas molduras através do tempo. Do mesmo modo acontece com as propriedades que estão concretamente inscritas nos símbolos artísticos: elas estão repletas de molduras em sucessivos intertextos. Disso são exemplo, quer o trabalho de Palermo, quer, de um modo mais explícito, o trabalho de Quaytman.

A construção dos nexos que articulam essas molduras mantém contudo um traço da realidade presente, da proximidade do presente, em contínua transição temporal, porque ela se processa, através de cada artista, ou interlocutor, ou observador, também contextualizada nos acontecimentos da realidade contemporânea presente, ou seja, com a moldura do momento presente. Este traço da realidade confere à ficção artística uma certa forma de actualidade incompleta, em correlação com as nossas circunstâncias em cada momento.

Se, seguindo o raciocínio proposto pelo modelo dialógico de Bakhtin, apropriando-o para o domínio ficcional artístico, é possível identificar um traço da realidade na ficção artística – que confere aos seus objectos de sentido uma existência específica actual, que influi, em função recíproca, nas nossas vidas –, é justamente também este traço que, do mesmo modo, parece qualificar a sua natureza específica.

Produzindo-se nos nexos construídos entre os objectos, entre estes e o contexto espacial, e percorrendo as molduras de intertextos que informam uns e outro, articulando os sentidos com os acontecimentos de cada momento presente, incompleto, a ficção artística

evidencia a sua dependência de um posicionamento na linha de limite que une as referências intertextuais que opera internamente e os acontecimentos externos em que participamos. Ao posicionar-se nesta linha que limita e une arte e vida, a ficção artística representa-a, subvertendo, deste modo, a sua própria referenciação ilusória.

De acordo com Mark Currie, na introdução à colectânea de textos críticos *Metafiction*, a subversão da referenciação ilusória, inerente à representação da fronteira que une arte e vida, atribui à ficção uma qualidade metaficcional que a coloca também na fronteira entre ficção e crítica, tomando essa fronteira, que limita e une, como o seu próprio assunto¹⁹⁹. Esta dimensão crítica da metaficção é necessariamente contemplada por Patricia Waugh quando afirma que a metaficção assenta numa versão do ‘Princípio da Incerteza’ de Heisenberg²⁰⁰: ela pressupõe o reconhecimento da impossibilidade de descrição de um mundo objectivo, porque qualquer processo de observação causa uma perturbação, alterando o que é observado. Não sendo possível a representação do mundo, é possível apenas a representação dos seus discursos, que, em cada momento, são sempre inconclusivos. São os traços desta autoconsciência dos limites e possibilidades de qualquer construção ficcional que envolvem esta última de um pensamento reflexivo e crítico, que qualifica a sua natureza metaficcional.

É precisamente este pensamento reflexivo e crítico que contamina todo o trabalho de R. H. Quaytman, quando com ele elabora um discurso que representa – sobre eles reflectindo criticamente – os discursos em que a pintura se constrói e os discursos que influem na sua observação, no contexto de cada momento presente. Mas é também o reconhecimento nele dos traços desse mesmo pensamento reflexivo e crítico que permite encontrar no trabalho de Blinky Palermo as características que o situam no espaço entre o questionamento da possibilidade da pintura e a reflexão sobre ‘como pintar’, no contexto em que o seu trabalho surge, e em articulação com os subsequentes contextos em que é observado.

Em ambos os casos trata-se de discursos que reorganizam e reformulam criticamente – reflectindo, adicionando, subtraindo, refractando – discursos ficcionais anteriores, com os quais mantêm um intertexto, articulado com o contexto presente, possibilitando, deste modo, uma resposta activa, uma compreensão activa, que influi na observação de uns e outros. Fazem-no precisamente porque são ‘enunciados’ complexos que se constroem na relação dialógica caracterizada por Mikhail Bakhtin. Esta relação, em que se formulam as decisões estéticas, sendo susceptível de justificar, por um lado, a imanência de um contexto social na

¹⁹⁹ CURRIE, M. (Ed. e Int.), *Metafiction*. London and New York: Longman, 1995. pp. 2-5.

²⁰⁰ WAUGH, P., *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London and New York: Methuen, 1984. p. 3.

ficção artística – enquanto evento discursivo –, contém, por outro lado, também os fundamentos que permitem nela identificar qualidades metaficcionalis.

1.2.4 *Espaços Pouco Concretos*

Se no *Laokoon* de Lessing se evidenciava uma dimensão material, concreta, nas artes espaciais, que surgiria, para o autor, como um constrangimento, porque limitadora das possibilidades imaginativas dessas artes, o percurso desenvolvido permitiu verificar, por outro lado, a legitimidade da designação de Lessing, uma vez que ela decorre da compreensão de um domínio fundamental para as artes plásticas, que as distingue da poesia – trata-se do domínio do espaço. As artes plásticas são fundamentalmente artes espaciais.

As características que Lessing identifica para justificar a limitação a que estão condicionadas as artes espaciais – o estatismo traduzido pela simultaneidade temporal, a inscrição concreta das propriedades que referenciam e a coacção da escala – são também, por outro lado, as características que permitem sintetizar na ideia de limite o constrangimento anunciado pelo seu texto. Mas a compreensão daquilo a que nos referimos quando nos referimos ao espaço, ou a vários espaços, revela também como essa ideia de limite traduz fundamentalmente o modo como organizamos a nossa relação com o mundo exterior, tomando como ponto de partida o pressuposto kantiano de que o espaço não pode ser um conceito mas sim uma forma pura de intuição sensível e princípio de conhecimento *a priori*, que fundamentaria um sentido externo.

Porque manifesta todas as características identificadas por Lessing, encontrou-se no corpus de trabalho de Blinky Palermo – e particularmente num projecto significativo desse corpus – o argumento que possibilitou a construção do nexos entre a ideia de limite e a de um sentido externo que fundamenta a nossa experiência real no mundo exterior. Colocado neste nexos, o trabalho de Palermo demonstrou como as artes espaciais são um território privilegiado para ensaiar as relações que empreendemos no mundo exterior e com ele, evidenciando também, por isso mesmo, uma dimensão social intrínseca a essas artes.

Essa mesma dimensão social justificou a observação do trabalho de R. H. Quaytman à luz do modelo discursivo dialógico de Mikhail Bakhtin. Através do modelo de Bakhtin, o ‘enunciado’ de Quaytman revelou o quanto os objectos de sentido para a ficção artística

existem atraídos para o processo incompleto daquilo que “poderia-ser-na-elaboração”²⁰¹. O que esses objectos podem ser em cada momento depende decisivamente das molduras ou contextos através dos quais são pensados e compreendidos. Estas molduras refractam, adicionam, subtraem na construção dos significados, atribuindo um sentido sempre provisório aos objectos.

Não sendo, em qualquer momento, qualquer artista, ou interlocutor, ou observador o primeiro relativamente a um objecto de sentido, os discursos ou formulações artísticas reagem sempre a discursos prévios, ou a formulações prévias, e constituem-se sempre também como matéria de reacção para outros discursos posteriores, ou formulações, em qualquer caso. Como elo numa cadeia de comunicação entre o que já foi dito e o que ainda não foi dito, qualquer formulação transporta em si um intertexto que a desdobra no espaço e no tempo, em articulação com os contextos específicos históricos e socioculturais dos locutores. São estes desdobramentos operados pelo intertexto que caracterizam a abertura e a incompletude, mas também a inconclusividade – porque articulados com a provisoriedade do contexto presente histórico e sociocultural que os produz e em que são compreendidos –, de qualquer formulação artística. Esta inconclusividade atribui aos objectos uma existência específica actual em correlação com os acontecimentos em que participamos.

Se, pressupondo na ficção artística a imanência de um contexto social, o modelo dialógico de Bakhtin permitiu nela identificar um traço da realidade presente, o mesmo modelo justificou também, por esse mesmo motivo, o seu posicionamento na fronteira que limita e une arte e vida. Situando-se nesta fronteira, a ficção artística representa-a necessariamente, subvertendo, deste modo, a referenciação ilusória que produz.

É possível situar qualquer construção ficcional nesta fronteira, desde que para ela se presuma o contexto social subjacente ao modelo dialógico de Bakhtin. Mas é o reconhecimento consciente de que o posicionamento da ficção nessa fronteira envolve a sua representação – inscrevendo inevitavelmente nela uma subversão da referenciação ilusória –, que introduz também na ficção o elemento susceptível de expor a sua dimensão crítica, colocando-a ainda na fronteira entre a ficção e a crítica. Quando esta fronteira é o próprio assunto da ficção estamos perante um discurso de natureza metaficcional. É este o caso dos discursos que recorrem a processos de exponenciação da tensão entre a construção e a

²⁰¹ Bakhtin, ver ref. na secção 1.2.3, p. 64.

subversão da representação ilusória, através da sua focalização no estatuto objectual da construção ficcional enquanto artefacto²⁰².

A focalização na construção ficcional como artefacto implica uma ênfase do modo como os sentidos são veiculados através das relações formais operadas pelo médio: no caso dos textos, da sua textualidade, ou seja, das relações recíprocas operadas pela textura semântica, sintáctica e fonética das palavras²⁰³; no caso dos objectos, das relações recíprocas operadas pelas texturas inerentes às conjunções de matérias e de morfologias. Em qualquer dos casos, trata-se de relações contextuais entre os componentes do discurso.

Mas considerando que qualquer ‘enunciado’ complexo, como as obras literárias e as obras artísticas, mantém as propriedades descritas por Bakhtin, esses componentes estão, por sua vez, envolvidos, eles próprios, por inter-relações complexas com outras formulações, não só anteriores mas também aquelas que respondem ao discurso em que eles são novamente activados. Desta maneira, a acção da relação contextual expressa-se não só dentro de cada formulação mas também entre diferentes formulações: aquelas a que cada discurso reage e aquelas que a ele reagem. A focalização no estatuto objectual da construção ficcional traduz-se portanto, em última análise, pela focalização no processo de contextualização que evidencia a acção do intertexto na formação de sentidos.

Por isso mesmo um dos aspectos fundamentais de incidência da metaficção é a construção e a exposição das molduras²⁰⁴, ou contextos, que geram os intertextos nos discursos com que construímos a nossa realidade. Se a esses discursos o intertexto confere, desde logo, uma abertura e incompletude – pelo seu prolongamento noutras formulações –, a sua contextualização nos acontecimentos da realidade presente que influem reciprocamente na sua elaboração e compreensão faz admitir também neles um traço da realidade que lhes confere uma existência específica actual em correlação com as nossas vidas. É esta existência que determina a sua inconclusividade, porque em articulação com um presente sempre transitório. A exploração desta abertura, desta incompletude e desta inconclusividade contamina a metaficção com o reconhecimento consciente de que os seus discursos incluem,

²⁰² WAUGH, P., *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London and New York: Methuen, 1984. p. 2.

²⁰³ Linda Hutcheon considera que a focagem da atenção do leitor no artefacto, no caso da literatura, é também a focagem na textura semântica, sintáctica, e fonética das palavras, tornando-o consciente de que o que está a ler são, em primeiro lugar, palavras: com as suas diferentes texturas e sentidos. O tema é desenvolvido em HUTCHEON, L., *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. London and New York: Methuen, 1980. pp. 117-119.

²⁰⁴ WAUGH, P., *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London and New York: Methuen, 1984. p. 30.

na sua formulação e compreensão, um traço da realidade que os situa na fronteira entre arte e vida, e portanto, com o reconhecimento consciente de que a representam.

Na tensão entre a construção da ilusão através da contextualização, e a subversão da ilusão pela exposição da importância da acção do próprio processo de contextualização na geração de sentidos, a metaficção assume-se como um discurso tensional e crítico em que o interlocutor – a que inevitavelmente qualquer objecto de comunicação se dirige – é forçado a reconhecer o quanto a ficção que está a ser criada depende do modo como os componentes do discurso adquirem os seus sentidos através da justaposição que faz reflectir o sentido de cada um no outro, em relação recíproca. Esta reciprocidade com que cada um dos elementos da formulação encontra o sentido no seu reflexo nos restantes caracteriza a auto-reflexividade intrínseca a qualquer discurso²⁰⁵ mas conscientemente explorada e exponenciada pela metaficção. Por isso mesmo os discursos metaficcionais implicam uma autoconsciência crítica relativamente às características processuais inerentes à construção ficcional, traduzida pela acentuação da auto-reflexividade que necessariamente se cria no intertexto produzido pela contextualização, ou seja, no intertexto produzido pelas molduras que, cingindo os próprios discursos, cingem também os seus elementos, desdobrando, pelo mesmo motivo, uns e outros no espaço e no tempo.

A utilização de dispositivos processuais como o *mise-en-abyme*²⁰⁶, o impulso combinatório²⁰⁷, expresso em jogos de justaposição e permutação dos elementos a partir de um sistema, a própria exploração da ideia de sistema²⁰⁸, e a sistematicidade da referenciação intertextual que acentua alterações decorrentes do processo de recontextualização²⁰⁹, evidenciam a auto-reflexividade inerente às estratégias em que a ficção se constrói, denunciando, por isso mesmo, a autoconsciência crítica do discurso, e conseqüentemente, a sua qualidade metaficcional.

Todos estes dispositivos são utilizados por R. H. Quaytman. E são-no com uma consciência particular dos seus efeitos: por isso mesmo os *Chapter[s]* se desenvolvem numa relação dialógica entre os elementos que constituem cada painel, numa relação dialógica entre os painéis, entre os painéis e o espaço, entre os próprios *Chapter[s]*, e entre estes e a história da pintura. Em diferentes níveis, Quaytman funda o seu sistema na pressuposição de que os

²⁰⁵ É uma conclusão do modo como Patricia Waugh observa a auto-reflexividade da poesia modernista. Ver *ibid.* pp. 22-23.

²⁰⁶ Linda Hutcheon refere-se à importância do *mise-en-abyme* como estratégia metaficcional. HUTCHEON, L., *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. London and New York: Methuen, 1980. pp. 54-56.

²⁰⁷ WAUGH, P., *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London and New York: Methuen, 1984. p. 44.

²⁰⁸ *Ibid.* pp. 44-45.

²⁰⁹ *Ibid.* p. 36.

sentidos se constroem através do reflexo do sentido de cada elemento nos restantes, em relação recíproca, ou seja, num exercício auto-reflexivo.

Se Quaytman afirma que qualquer pintura “traz o seu próprio elenco de espectros”²¹⁰ é porque admite essa auto-reflexividade que faz com que o seu trabalho reflecta e se reflecta entre si, no espaço, e na pintura, ou seja, no tempo. E se afirma também que pretende fazer pinturas “sem notas-de-rodapé”²¹¹, mas que, ainda assim, se o observador “persiste em colocar questões”²¹² chegará a respostas, é porque reconhece que existe de facto um intertexto, que foi conscientemente construído, a informar todo o seu trabalho, reflectindo-se, por isso mesmo, nele e reflectindo-o simultaneamente.

A auto-reflexividade inerente às estratégias que Quaytman põe em prática autonomiza, num primeiro nível mais restrito, cada objecto, porque exercita relações contextuais complexas entre os elementos de cada painel, que o enfocam como artefacto – de resto, uma incidência muito particular do seu trabalho, denunciada pelas características técnicas que determinam o seu sistema. Mas essa mesma auto-reflexividade delinea ainda – a um nível menos restrito – o traço que desdobra também cada painel, através do intertexto, no espaço e no tempo. Neste sentido, cada objecto é completo como tal, podendo ser lido “nos seus próprios termos”, mas aberto e simultaneamente incompleto, porque pressupõe o observador susceptível de persistir em colocar as questões que estabelecem os nexos com o intertexto.

Reconhecendo a positividade do artefacto, Quaytman reconhece conjuntamente a sua paradoxal incerteza e incompletude, explorando-a conscientemente através da atribuição de um papel activo ao observador, ou interlocutor. É esta exploração que acusa, logo à partida, a autoconsciência do discurso de Quaytman. Mas dessa mesma activação do papel do interlocutor decorre inevitavelmente – admitindo a validade do modelo de Bakhtin – uma contextualização de todos os nexos por ele construídos, nos acontecimentos da realidade presente que influem na sua compreensão – ou seja, que influem na assimilação, para o próprio sistema ideológico e conceptual do observador, dos sentidos construídos por Quaytman. Sendo essa realidade sempre transitória, esses nexos são sempre inconclusivos; como tal, assim é também o trabalho de Quaytman.

Esta acção do contexto histórico e sociocultural presente que atribui uma existência específica actual aos objectos – caracterizando também a sua inconclusividade – em correlação com as nossas vidas, é necessariamente contemplada por Quaytman quando inclui

²¹⁰ Quaytman, ver citação em epígrafe na secção 1.2.3 (ref. na p. 54).

²¹¹ “[W]ithout footnotes”. *Ibid.*

²¹² “[P]ersist in asking questions”. *Ibid.*

referências autobiográficas no seu trabalho, mas é-o também através da exploração do modo como a pintura é observada no contexto presente, recuperando para esse mesmo contexto todas as referências com que o seu trabalho mantém uma intertextualidade.

Completo como artefacto que constrói uma representação ilusória, mas aberto, incompleto e inconclusivo como discurso, como conjunto de relações intertextuais operadas nos e com os artefactos, mediadas por um contexto presente, o trabalho de Quaytman, expondo essas relações – precisamente porque nelas incide –, subverte, ao focalizar-se no processo de contextualização, a própria referenciação ilusória que produz, ou seja, subverte-a, ao incidir, como se viu, no enunciar do estatuto objectual do discurso como artefacto caracterizado pela auto-reflexividade dos seus elementos constituintes.

Se a subversão da referenciação ilusória indicia que o discurso de Quaytman tem uma natureza metaficcional, a intencionalidade e a sistematicidade com que explora a auto-reflexividade nos diferentes níveis de intertexto consolidam esse indício. É contudo um segundo nível de autoconsciência do discurso da artista que comprova essa natureza: o reconhecimento da sua inconclusividade, com a admissão de uma mediação pelo contexto presente, através de uma contaminação pelos acontecimentos que influem na vida da artista e na dos observadores, enquanto o reportam às suas experiências. Consolidando a dimensão crítica já evidente no modo como reflecte sobre as suas condições, processos e consequências, este segundo nível de autoconsciência do discurso de Quaytman traduz também uma compreensão de que um traço da realidade nele se infiltra, posicionando-o na fronteira entre arte e vida e, como tal, traduzindo a pressuposição de que o trabalho que o formula a representa. Em todos os seus aspectos, o discurso da artista manifesta a sua natureza metaficcional.

Como o trabalho de Quaytman, as artes espaciais, que se constroem na simultaneidade temporal, com as suas partes (ou objectos) ao lado umas das outras, com a inscrição concreta das propriedades que referenciam, e coagidas pela escala humana, são um território particular privilegiado para a construção de um discurso metaficcional.

A simultaneidade temporal traduz desde logo a sua incidência no processo de contextualização para a construção de sentidos, mas do mesmo modo, e por isso mesmo, a traduzem também a visibilidade que determina a inscrição concreta das propriedades referenciadas, e a subjacência da coacção da escala: a visibilidade das artes espaciais determina que sejam observadas necessariamente em contexto e portanto através dele – nada se revela à visão isolado de um contexto; a escala, por sua vez, indica uma relação de proporção, ou seja, cria um contexto a partir do qual as dimensões são informadas.

Construindo-se em diferentes patamares de relações contextuais geradas na visibilidade e na coexistência, as artes espaciais objectivam o conceito de contexto através da construção de molduras: sem o impulso para construir uma progressão diegética – inerente, por exemplo, à ficção literária –, elas focalizam a interacção da relação contextual dos elementos em cada circunstância específica – as inter-relações contextuais internas em cada objecto e as inter-relações contextuais com o espaço que os envolve. Neste sentido, elas objectivam a influência recíproca e simultânea de cada elemento pelos restantes, enfocando também o modo como a leitura de cada um é reflectida pela dos restantes, ou seja, a sua auto-reflexividade.

A auto-reflexividade é um pressuposto fundamental do processo construtivo nas artes espaciais: a forma, o volume, o espaço, a identidade cromática, geram-se e caracterizam-se na reciprocidade das influências de cada elemento, de cada parte, nos restantes. Estas influências, no campo visual, não são sucessivas, são simultâneas: a caracterização de cada elemento opera-se através da influência que os restantes, com que é contextualizado, nele exercem.

Se a auto-reflexividade gera forma espacial num texto, como afirma Patricia Waugh²¹³ – porque o autonomiza como objecto verbal, ou seja, como artefacto, no sentido em que a referenciação individual imediata de cada palavra num mundo real necessita de ser suspensa para que o padrão inteiro de referências dentro do texto possa ser apreendido como uma unidade de inter-relações²¹⁴ – as artes espaciais são o próprio reflexo do exercício da auto-reflexividade desde a sua construção mais elementar.

Ao contrário das palavras, por exemplo, que, embora absolutamente contaminadas pelo contexto discursivo do ‘enunciado’ individual, para a caracterização dos seus sentidos específicos – como ficou claro através do modelo de Bakhtin –, estão sujeitas, como abstracção, ao conflito entre a referenciação singular imediata num mundo real e a caracterização dos seus sentidos dentro do padrão de referências no discurso, os elementos discursivos nas artes espaciais não admitem uma referenciação singular imediata num mundo real: eles não podem ser concebidos, senão como palavras, fora do contexto específico em que são activados – como palavra, ‘linha’, por exemplo, admite uma referenciação singular imediata, mas como traço visível, ela já é contextualização. Este traço não existe no conflito entre a referenciação singular e o sentido que adquire no contexto específico em que é formulado. Ele existe sempre como sentido, como relação contextual. Por isso mesmo as relações contextuais que exercitam a auto-reflexividade no discurso adquirem particular

²¹³ WAUGH, P., *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London and New York: Methuen, 1984. p. 23.

²¹⁴ *Ibid.* pp. 22-23.

evidência nas artes espaciais. Estas enunciam sempre – nela incidindo – a sua qualidade de artefacto caracterizado pela auto-reflexividade dos seus elementos constituintes. Fazem-no justamente porque, não existindo para elas pressupostos semânticos – que introduzem a admissibilidade de uma referenciação singular imediata de cada elemento num mundo exterior – e sintácticos – que sustentam o impulso diegético na literatura, por exemplo –, evidencia-se a própria natureza morfológica do discurso, como conjunto de justaposições únicas, em que cada parte da construção é reflectida em função das novas inter-relações que opera.

Esta unicidade das inter-relações construídas nas artes espaciais enfoca os seus discursos como artifícios criados precisamente por diferentes interacções no e com o contexto, pressupondo, e por isso exigindo, logo à partida, um papel activo do interlocutor que interpreta, associa, dissocia – colocando-se na posição daquele que Jacques Rancière considera ser o ‘espectador emancipado’²¹⁵ – compondo também o seu próprio discurso –, com os pressupostos e consequências identificados através do modelo dialógico de Bakhtin. Se neste modelo a individualidade do ‘enunciado’ – que, em última instância, confere um traço da realidade presente ao discurso – se sustenta na acção das forças centrífugas da expressão individual que intersectam as forças centrípetas normativas da língua, as artes espaciais traduzem a acção das primeiras de um modo exemplar. Ao fazê-lo, pela lógica do mesmo modelo, accionam a abertura, incompletude e provisoriade dos seus discursos, através da incidência no processo de contextualização que releva as relações intertextuais e consequentemente a auto-reflexividade destes.

Enfocando a natureza de artefacto das suas formulações – completas como objecto; abertas, incompletas e inconclusivas, como discurso –, as artes espaciais enfocam também a compreensão activa do interlocutor como elo fundamental para a construção dos seus sentidos. São exactamente estes os dois focos com que a metaficção²¹⁶ reflecte a natureza transitória da nossa realidade, partindo do princípio de que a ela não temos acesso senão através de discursos sempre provisórios, que a alteram em cada formulação e compreensão. Sendo as artes espaciais um território privilegiado para a construção de um discurso metaficcional, a ficção artística encontra exactamente em discursos desta natureza a caracterização da sua especificidade.

²¹⁵ RANCIÈRE, J., *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010. pp. 22-35.

²¹⁶ HUTCHEON, L., *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. London and New York: Methuen, 1980. p. 6.

Se o reconhecimento da abertura, incompletude e inconclusividade das formulações artísticas determina que nelas se releve o papel do interlocutor ou observador, esse mesmo reconhecimento implica também, por decorrência, a aceitação do pressuposto de que qualquer objecto de sentido para essas formulações existe sempre atraído para o processo incompleto daquilo que “poderia-ser-na-elaboração” – como o enuncia Bakhtin²¹⁷. A inconclusividade determinada pela tendência dos seus objectos de sentido para este processo faz com que qualquer discurso que admita a sua própria provisoriedade e a possibilidade de subseqüentes formulações que com ele estabeleçam nexos reconstruindo sentidos, em articulação com informação diversa, exista também atraído para uma condição projectual. Ou seja, exista atraído para a condição de projecção provisória daquilo que poderá ser na sua construção através de uma compreensão activa. Com este pressuposto, os discursos que admitem a sua própria provisoriedade são sempre projecto para os sentidos que serão formulados, por sua vez também sempre provisórios e inconclusivos e, como tal, são também uma projecção, aberta a alterações, daquilo que poderá ser o sentido projectado. Se a condição de projecto – decorrente da sua focagem no papel do interlocutor – caracteriza as formulações operadas pela ficção artística, ela caracteriza também, pelo mesmo motivo, qualquer discurso metaficcional – o que em grande medida justifica a natureza experimental destes últimos²¹⁸.

Partindo do reconhecimento de que a ficção artística se desenvolve com o espaço como o seu domínio fundamental, foi elaborado um percurso no sentido de ser compreendido o modo como esse domínio de acção poderia traduzir, de facto, um constrangimento para a ficção artística. A identificação das implicações inerentes às formulações que operam relações no espaço e com o espaço, activando-o, permitiu encontrar na ficção artística a imanência de um contexto social que justifica também a sua dimensão social. Da análise da expressão desse contexto nas formulações artísticas decorreu a verificação da sua abertura, incompletude e inconclusividade. Esta inconclusividade é justificada pela sua articulação com os acontecimentos de cada momento presente, que fundamenta simultaneamente o seu posicionamento na fronteira entre arte e vida.

²¹⁷ Ver ref. na secção 1.2.3, p. 64.

²¹⁸ Patricia Waugh realça frequentemente o experimentalismo da metaficção ao denominá-la “experimental metafiction”. Ver WAUGH, P., *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London and New York: Methuen, 1984. p. 9. Se um projecto é uma antecipação por projecção daquilo que o objecto como sentido poderá ser, existe uma certa incerteza associada à ideia de projecto que introduz nele também uma qualidade experimental: é sempre uma experiência num sentido que admite outras noutros sentidos. Mas a própria ênfase da metaficção numa natureza processual remete também para o seu carácter experimental e projectual. Também Linda Hutcheon se refere à metaficção como mimese do processo em HUTCHEON, L., *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. London and New York: Methuen, 1980. p. 39.

Se o posicionamento nesta fronteira indicia a qualidade metaficcional dos discursos artísticos, a incidência desses discursos no seu estatuto de artefacto comprova-a. A incidência no discurso como artefacto evidencia a acção das inter-relações contextuais na formulação de sentidos. Estas inter-relações, prolongando os objectos no espaço e no tempo, através dos intertextos que criam, expõem também os mecanismos de contaminação recíproca de elementos e discursos, em que a construção ficcional artística se produz. Estes mecanismos demonstram como os sentidos que se formulam na ficção artística encontram a sua primeira fixação através da exploração da auto-reflexividade dos elementos que influem na sua construção.

O enfoque no artefacto é assim o enfoque na acção das molduras ou contextos. E é justamente este enfoque que, expressando a dimensão social da ficção artística, justifica também a contínua reformulação dos seus sentidos no espaço e no tempo, através de cada interlocutor. Deste modo, qualquer formulação artística existe numa eterna condição de projecto.

Da concretude que enunciava o espaço como um constrangimento, o percurso desenvolvido permitiu verificar como esse constrangimento não é mais do que o envolvimento por molduras que cingem, construindo-a, a ficção artística. Essas molduras desdobram-na no espaço e no tempo, em articulação com o contexto presente em cada momento. Esta relação com a vida é o constrangimento da ficção artística – a sua inconclusividade. Mas é também ela que fornece o argumento que justifica a variação dos sentidos sempre reformulados pelo intertexto e, conseqüentemente, a sua abertura e incompletude. O espaço, na ficção artística, é, deste modo, aparentemente, algo de muito pouco concreto – é um espaço que transcende o espaço físico e o tempo.



Fig. 9- Maria José Cavaco, *Espaços Pouco Concretos*, 2007.

Espaços Pouco Concretos é um ‘project-room’ por mim elaborado para a feira de arte contemporânea de Lisboa – *Arte Lisboa* – de 2007. Radicando-se no raciocínio sintetizado nesta última secção do subcapítulo, ele enuncia ultimamente a sua eterna condição de projecto.

Concebido como ‘project-room’, ele incide na sua própria natureza projectual, não pressupondo, em algum momento, uma concretização conclusiva.

Desenvolvendo-se em quatro partes que enunciam quatro temas – ‘ordem’, ‘memória’, ‘reflexo’, ‘envolvimento’²¹⁹ – e com uma estrutura circular, o projecto elabora um jogo combinatório desde o nível da sua estrutura até ao das relações operadas em cada conjunto de traços manufacturados. Todo o trabalho incide nas relações contextuais criadas por esses traços.

Partindo de quatro possibilidades de gestão formal, em planta, de uma mesma área – a área disponível na feira para o ‘project-room’, 36m² –, elaboram-se relações formais que sugerem uma tridimensionalidade espacial através da activação dessa área com o seu preenchimento. Esse preenchimento confere uma ambiguidade perceptiva às representações, que faz admitir a sua concepção pressupondo pontos de vista frontais ou oblíquos. Deste modo a sugestão de espacialidade gera-se na confluência, numa mesma área, de diferentes pontos de vista. Este dispositivo elementar remete para o observador a decisão sobre o ponto

²¹⁹ Apesar de terem sido estas as ideias a conduzir o projecto, diga-se, no actual contexto, que a ‘ordem’ pressupõe a relação dos termos ordenados e o ‘envolvimento’ não é mais do que a circunscrição por molduras.

de vista a adoptar relativamente a cada formulação, guiado pelas suas próprias decisões relativamente às restantes formulações e pelo título do projecto. Incompleta, cada formulação sugere simultaneamente espaços imaginados que podem ser diferentes em cada observador e que o são inevitavelmente em diferentes observadores. Todas as formulações ensaiadas nas quinze páginas são incertas, pouco concretas, não podendo ser objectivamente fixadas, e não sendo, por isso mesmo, conclusivas.

Inconclusivas como os próprios discursos artísticos o são, as morfologias objectivamente delineadas como artefacto mas apenas imagináveis como possibilidade de sentido têm contudo algo de relativamente concreto: o contexto para que foram criadas e em que são apresentadas. Desenvolvidas pela colocação lado a lado de traços que, em cada grupo, traduzem números através de códigos de barras UPC, elas aludem à observação dos discursos artísticos como produtos de valor quantificável, num sistema universal de produção/consumo – que atribui aos objectos uma condição de iminência de propriedade – do qual a proliferação de feiras de arte é reflexo. A representação manufacturada dos códigos de barras, introduzindo oscilações nos traços, decorrentes da expressão individual, subverte a sua função, destituindo-os de sentido – eles tornam-se padrões aleatórios. Como o valor quantificável dos objectos artísticos o é. Este padrão aleatório do seu valor como produto fornece uma das molduras – ou contextos –, informando-a, para a leitura de qualquer objecto numa feira de arte.

Mas estes espaços que não podem ser objectivamente fixados, e que são observados com a moldura do padrão aleatório do seu valor quantificável, decorrem da representação de traços que traduzem não um valor comercial mas sim números com significação autobiográfica. Através da mesma lógica – a da sua representação manufacturada – estes números formam também um padrão aleatório. O padrão aleatório dos acontecimentos que influem nas vidas, em qualquer vida, forma o contexto subliminar que, em último caso, informa, decisivamente, a edificação imaginária destes espaços sempre transmutáveis. Este contexto contamina a construção de sentidos para os objectos, através do ensaiar elementar de uma organização – de uma ordem, relacionando elementos – que enuncia um sentido preliminar; contamina-a também através da memória, que faz emergir morfologias de um palimpsesto de referências que se densificam no tempo; e contamina-a com a acção do reflexo: o reflexo daquilo que é visto no que foi visto, e reciprocamente. A unir ordem e memória, a primeira página da quarta parte – envolvimento; a unir memória e reflexo, a segunda página da quarta parte – envolvimento; a unir reflexo e ordem, a última página da quarta parte – o envolvimento da moldura espaço-temporal presente inconclusiva. Trata-se fundamentalmente de uma questão de intertexto.

Intencionalmente sem uma possibilidade de fixação objectiva, e aludindo à sua transmutação em cada observador pelas interacções assim geradas, este projecto é sempre projecto de si próprio: trinta e seis metros quadrados de espaço numa feira de arte, com quinze páginas de traços manufacturados, desdobram-se assim no espaço e no tempo, em articulação com os acontecimentos presentes que informam esses desdobramentos, e observados através da moldura de um padrão aleatório de quantificação do seu valor. É isso um objecto de arte observado numa feira de arte. Mas nesse mesmo contexto, os dispositivos de construção utilizados garantem a sua especificidade como ‘project-room’ – um ‘quarto-projecto’ eternamente recursivo, em estrutura circular, que define, enfocando-a, a sua própria identidade de projecto, e contando, por isso mesmo, com a sua observação para a elaboração imaginária daquilo que poderão ser os espaços que ele afirma projectar. Eles são contudo ‘pouco concretos’ – e esta é a pista para a sua descodificação. Espaços pouco concretos são também os espaços em que a ficção artística se produz.

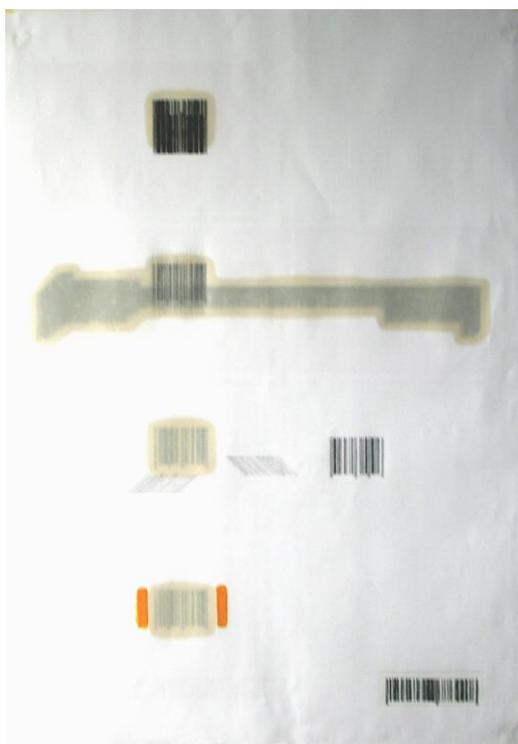


Fig. 10- Maria José Cavaco, *Espaços Pouco Concretos*, 2007. 1ª Página, Grupo 1.

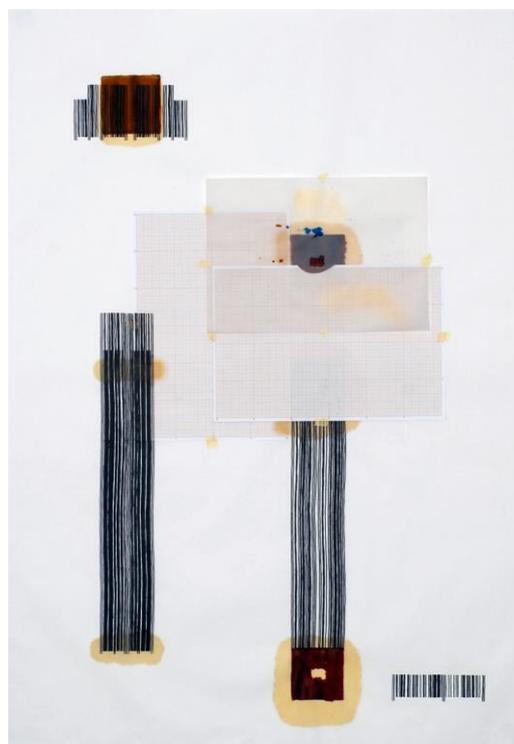


Fig. 11- Maria José Cavaco, *Espaços Pouco Concretos*, 2007. 2ª Página, Grupo 1.



Fig. 12- Maria José Cavaco, *Espaços Pouco Concretos*, 2007. 3ª Página, Grupo 1.



Fig. 13- Maria José Cavaco, *Espaços Pouco Concretos*, 2007. 4ª Página, Grupo 1.

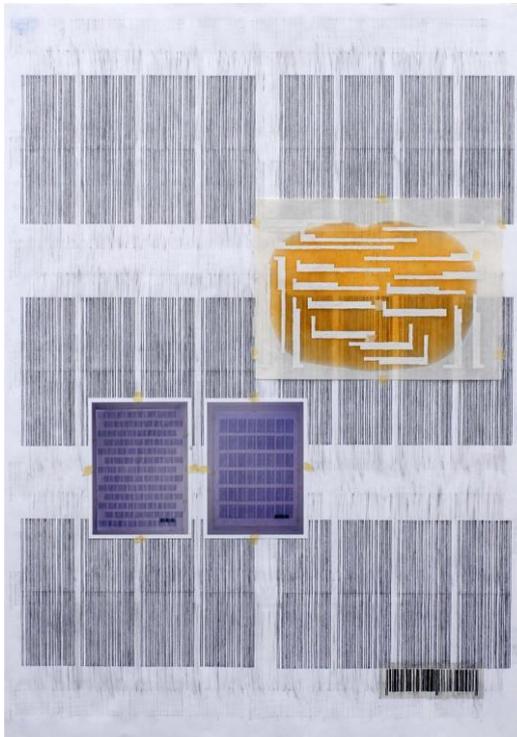


Fig. 14- Maria José Cavaco, *Espaços Pouco Concretos*, 2007. 1ª Página, Grupo 2.

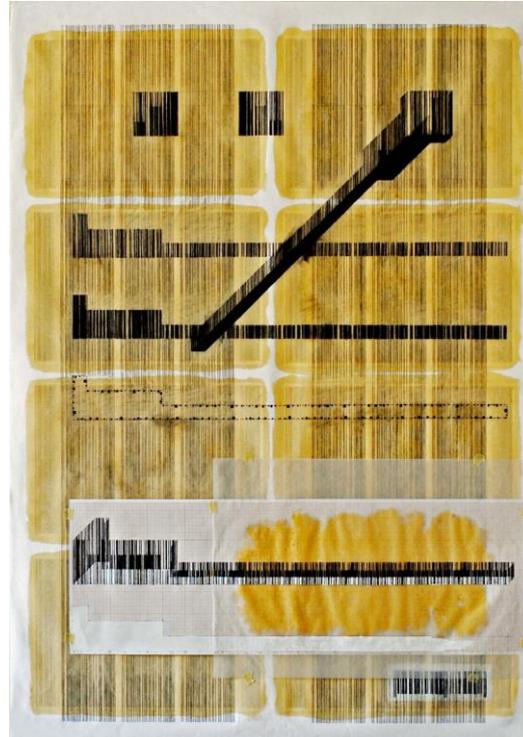


Fig. 15- Maria José Cavaco, *Espaços Pouco Concretos*, 2007. 2ª Página, Grupo 2.

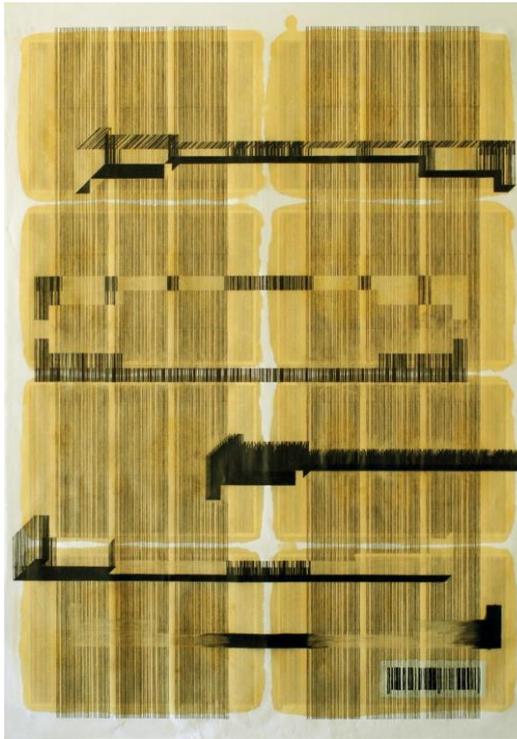


Fig. 16- Maria José Cavaco, *Espaços Pouco Concretos*, 2007. 3ª Página, Grupo 2.



Fig. 17- Maria José Cavaco, *Espaços Pouco Concretos*, 2007. 4ª Página, Grupo 2.

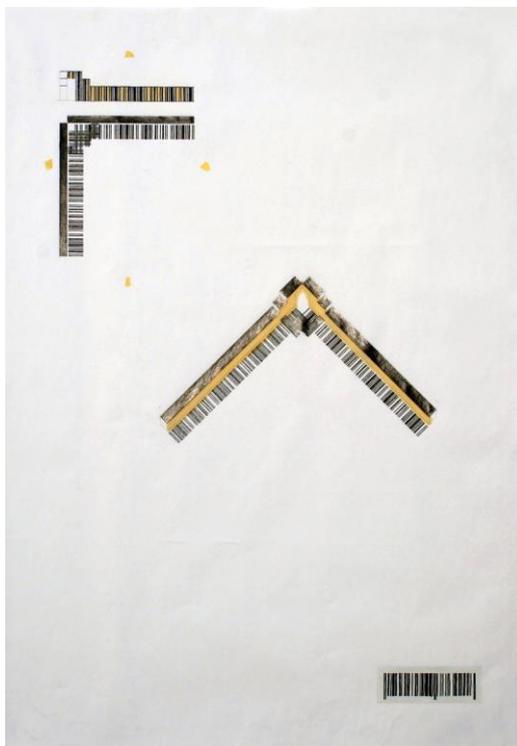


Fig. 18- Maria José Cavaco, *Espaços Pouco Concretos*, 2007. 1ª Página, Grupo 3.



Fig. 19- Maria José Cavaco, *Espaços Pouco Concretos*, 2007. 2ª Página, Grupo 3.

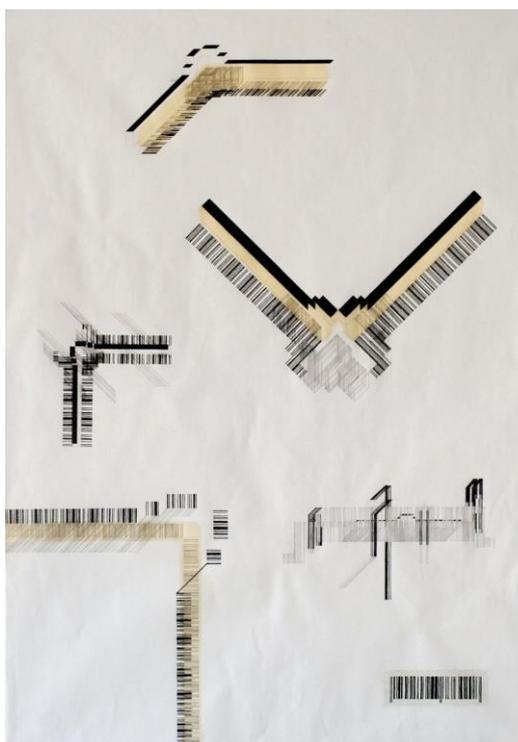


Fig. 20- Maria José Cavaco, *Espaços Pouco Concretos*, 2007. 3ª Página, Grupo 3.

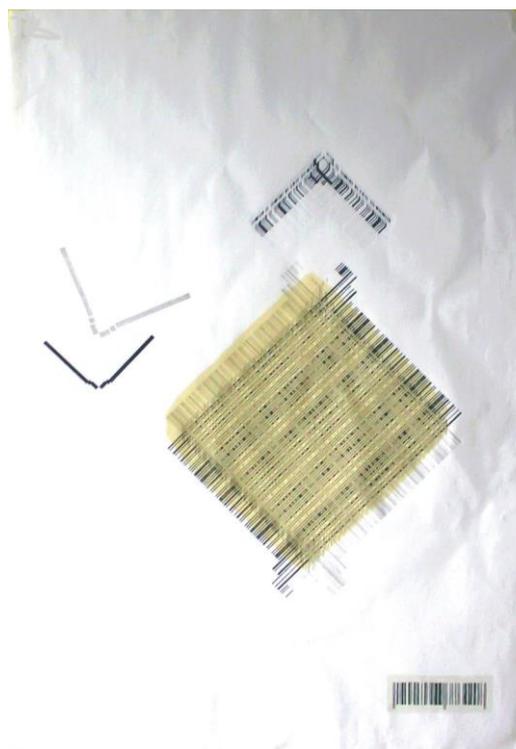


Fig. 21- Maria José Cavaco, *Espaços Pouco Concretos*, 2007. 4ª Página, Grupo 3.

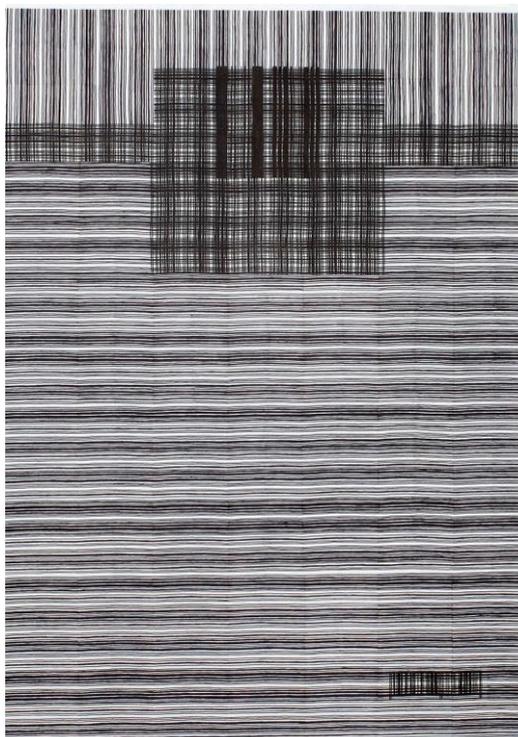


Fig. 22- Maria José Cavaco, *Espaços Pouco Concretos*, 2007. 1ª Página, Grupo 4.



Fig. 23- Maria José Cavaco, *Espaços Pouco Concretos*, 2007. 2ª Página, Grupo 4.

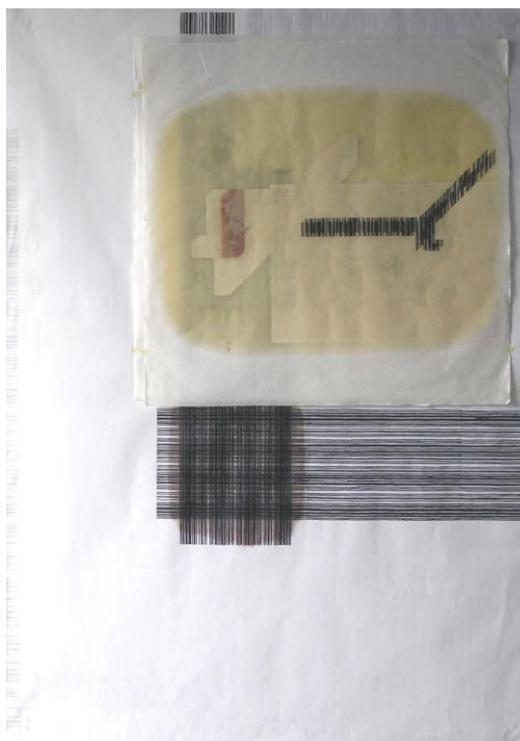


Fig. 24- Maria José Cavaco, *Espaços Pouco Concretos*, 2007. 3ª Página, Grupo 4.



Fig. 25- Maria José Cavaco, *Espaços Pouco Concretos*, 2007.

2. DOBRAS: LUGAR DE ESPERA E A SENSE OF POSSIBILITY

2.1 Espelhos: Lugares de Espera

2.1.1 “Sedimentações de brancura”

Fig. 26- Robert Ryman, *Surface Veil*, 1970.

[P]uisque rien ne peut être pris pour base, ce qui est pris pour base, c'est le mot rien²²⁰

Apesar de Lucien Dällenbach aludir à afirmação de Ricardou no contexto da análise literária de *Les Lieux-Dits, Petit Guide d'Un Voyage Dans Le Livre*, para expressar aquilo que designa como “vitória da linguagem”²²¹ no novo ‘Nouveau Roman’ – traduzida pela renúncia à função representativa do texto²²² –, a mesma alusão poderá ser pertinente para introduzir um

²²⁰ “[U]ma vez que o nada não pode ser tomado por base, o que é tomado por base é a palavra nada”. J. Ricardou, «Naissance d'Une Fiction», *Nouveau Roman: Hier, Aujourd'hui*, t. II, p.380, cit. por DÄLLENBACH, L., *Le Récit Spéculaire: Essai Sur La Mise en Abyme*. Paris: Editions du Seuil, 1977. p. 187.

²²¹ “[V]ictoire du langage”. *Ibid.*

²²² Esta renúncia seria manifestada na multiplicação do uso do *mise-en-abyme* num texto literário, da qual decorreria a sua auto-referenciação. A auto-referenciação do texto obscureceria o papel do autor como a sua fonte de emanção por via de expressão. Por isso mesmo Dällenbach considera que este tipo de procedimentos introduz temáticas informadas pela reflexão sobre a materialidade do texto em si, gerado na refração das suas partes ou elementos, liberto de uma ligação exterior. Ver *Ibid.* Sobre o obscurecimento do papel expressivo do autor como fonte original de emanção do texto e a sua relação, num caso, com o enfoque das condições funcionais do discurso, e, no outro, com a emergência de um novo lugar de possibilidade para a unidade do texto – o do leitor –ver, respectivamente, FOUCAULT, M., «What Is An Author». In *Language, Counter-Memory*,

aspecto essencial da obra pictórica de Robert Ryman. Para esclarecer o sentido da transposição da referência literária para a referência pictórica basta seguir ainda o raciocínio de Dällenbach quando acrescenta que a afirmação de Ricardou tem o seu equivalente material nas “massivas sedimentações de brancuras” evocadas pela página em branco²²³.

Se, para Dällenbach, em *Les Lieux-Dits* o texto nasceria por nomeação da sua matéria primeira – a brancura da página e a sua primeira linha –, produzindo-se depois por desdobramentos sucessivos²²⁴, com Ryman será o próprio equivalente material da palavra *rien* – a matéria branca – que será tomado por matéria primeira. E a possibilidade de afirmar que em Ryman a matéria branca é o equivalente material da palavra ‘nada’ justifica-se no próprio discurso do pintor a propósito da introdução, em 1957, da sua assinatura como elemento compositivo nas pinturas: “Usei o meu nome porque esse era um elemento aceite em toda a pintura [...]. Se usasse uma linha, [...] teria sido como se estivesse a pintar alguma coisa ou a tentar dizer alguma coisa”²²⁵. Por isso mesmo Ryman caracteriza as suas pinturas como “realistas”²²⁶. Pinturas sem ilusões, pinturas que aparentemente revelam um “desinteresse na representação”²²⁷, não são também, para o pintor, abstractas²²⁸. Aceitá-las como abstractas, contemplaria ainda o reconhecimento de que uma imagem estaria a ser construída – e imagens são construídas necessariamente na pintura de Ryman, mas *a fortiori*, porque a pintura é um objecto também visual. Não será porém a construção da imagem que interessará ao pintor²²⁹ mas sim a realidade da pintura – a sua matéria: o suporte, a pasta de tinta e a luz.

Uma vez que o nada não pode ser tomado por base, o que é tomado por ela é a própria realidade material da pintura: o ‘nada’ como ausência de intenção de sentido; a matéria como forma – as massivas sedimentações de brancos do suporte, da pasta de tinta e da luz. A pintura será *nada* mais do que isto para Ryman: “tentei fazê-la mais básica, mais simples. Não

Practice: Selected Essays and Interviews. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1977. pp. 113-138, e BARTHES, R., «A Morte do Autor». In *O Rumor da Língua*. Lisboa: Edições 70, 1987. pp. 49-53.

²²³ “[M]assives sédimentations de blancheurs”. DÄLLENBACH, L., *Le Récit Spéculaire: Essai Sur La Mise en Abyme*. Paris: Editions du Seuil, 1977. p. 187.

²²⁴ Ou refrações do seu processo – é Dällenbach quem o afirma –, no sentido em que cada linha, cada frase, desencadearia uma mudança de direcção do texto, que retornaria à mesma ideia, conferindo-lhe agora outra amplitude de significados nas inter-relações assim operadas. *Ibid.*

²²⁵ “I used my name because that was an accepted element of all painting [...] If I just used line [...] it would have been as if I was painting something or trying to say something”. Ryman, cit. por HUDSON, S., *Robert Ryman. Used Paint*. Cambridge (MA); London: The MIT Press, 2009. p. 105.

²²⁶ “Ryman calls his paintings «realists»”. Hudson, *ibid.* p. 10.

²²⁷ “[D]esinterest in representation”. Entenda-se aqui representação como construção de uma imagem que se refere directamente a um referente. *Ibid.*

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ “[Abstraction] kept the same devices that representation uses, such as the picture as symbolism”. Ryman, cit. por *ibid.* p. 205.

queria alguma coisa numa pintura que não precisasse de lá estar”²³⁰. Por isso caracteriza a sua pintura de realista: “O que uma pintura é, é exactamente o que as pessoas vêem”²³¹. E esclarece ainda o que é visto: “A tinta no corrugado e a cor do corrugado e o modo como é feito e o modo como se sente. É isso que lá está”²³². Talvez exactamente porque não esquece o modo como o pintor se refere à sua obra, Yve-Alain Bois se pergunte porque é tão difícil falar sobre o trabalho de Ryman²³³.

De acordo com Suzanne Hudson²³⁴, a pintura de Ryman situar-se-ia, nos anos sessenta do séc. XX, num espaço que não se coadunaria com as duas vertentes de discurso crítico dominante, cujos protagonistas mais relevantes seriam Harold Rosenberg e Clement Greenberg. A obra de Ryman, que se situaria fora das principais correntes da pintura abstracta americana, viria a ser subseqüentemente abordada em função quer de uma perspectiva materialista²³⁵, que se centraria na narração do seu processo até ao mais ínfimo pormenor²³⁶, quer do seu aparente conceptualismo²³⁷ – através da sua leitura contextualizada no Minimalismo mas também pela reconhecida reflexão que o trabalho do pintor parece objectivar sobre o processo: a pintura como processo, o que o colocaria próximo da Process Art.

Se Suzanne Hudson encontra na análise do processo os fundamentos que permitem observar a pintura de Ryman à luz de um método experimental, que traduziria a concepção *learning by doing* de John Dewey, admitindo assim a defesa da sua obra como “pensamento corporizado”²³⁸ – o que, para a autora, conciliaria as duas perspectivas acima mencionadas –, Yve-Alain Bois reconhece a dificuldade em falar sobre Ryman, justificando-a, em parte, com o próprio discurso do artista, que a ensombraria com o espectro da tentação de proceder à sua leitura compilando uma lista do que “lá está”²³⁹. Bois não o faz, contudo, e, num trocadilho

²³⁰ “[I] kept trying to make it more basic, more simple. I didn’t want anything in a painting that didn’t need to be there”. *Ibid.* p. 60.

²³¹ “What a painting is, is exactly what people see”. Ryman, cit. por «Robert Ryman» [Em linha]. [Cons. 12 Jan. 2015]. Disponível em <http://www.diaart.org/exhibitions/introduction/94>.

²³² “[T]he paint on the corrugated and the color of the corrugated and the way it’s done and the way it feels. That’s what’s there”. Ryman, cit. por BOIS, Y.-A., *Painting as Model*. Cambridge (MA); London: MIT Press, 1990. p. 215.

²³³ *Ibid.*

²³⁴ Ver HUDSON, S., *Robert Ryman. Used Paint*. Cambridge (MA); London: The MIT Press, 2009. p. 11.

²³⁵ *Ibid.* p. 3.

²³⁶ Como, por exemplo, Yve-Alain Bois considera ser o caso do ensaio de 1974 de Naomi Spector sobre o pintor. Ver BOIS, Y.-A., *Painting as Model*. Cambridge (MA); London: MIT Press, 1990.

²³⁷ HUDSON, S., *Robert Ryman. Used Paint*. Cambridge (MA); London: The MIT Press, 2009. p. 3.

²³⁸ Manteve-se a expressão inglesa relativamente à concepção de aprendizagem de Dewey, porque é uma designação que se mantém noutras línguas. A sua tradução à letra seria: “aprender fazendo”. “Pensamento corporizado” é a tradução, também à letra, de “embodied thinking”. *Ibid.*

²³⁹ BOIS, Y.-A., *Painting as Model*. Cambridge (MA); London: MIT Press, 1990. p. 215.

entre os dois sentidos da palavra ‘tacto’²⁴⁰, atribui à obra de Ryman a qualidade de forçar a reflexividade modernista a reflectir sobre si própria, numa regressão contínua do próprio processo da pintura, até ao ponto em que tudo se torna, em última instância, arbitrário. Se o tacto é “a capacidade de tratar as relações sociais sem contudo as abandonar, como [relações] *naturais*”²⁴¹, Ryman, para Bois, demonstraria um tacto destrutivo: o de, com delicadeza, fazer regredir as instituições do acto de pintar até à sua condição problemática²⁴². Por isso mesmo a dificuldade em falar da sua obra: ela espelharia os limites do discurso crítico sobre a pintura²⁴³.

Espelhá-los-á, certamente. Mas, com o mesmo ponto de partida – o tacto –, um outro caminho, que não o de Bois, poderá ser trilhado até à caracterização da reflexividade de Ryman.

Yve-Alain Bois²⁴⁴ pôde proceder ao trocadilho porque uma qualidade háptica se evidencia em toda a obra de Ryman – por isso mesmo os ensaios sobre ela fazem frequentemente referência à impossibilidade da sua duplicação fotográfica, pois esta esquivase à matéria da pintura. Como afirma o pintor: “os livros deixam-nos com a impressão errada. Ver uma pintura real é a única forma de o fazer”²⁴⁵ – de ver. Ryman parece reconhecer, logo à partida, que a visão não é independente de uma percepção multissensorial que só se efectiva com a presença da pintura.

Em *Matéria e Memória*, Henri Bergson define a matéria como um presente que recomeça continuamente e, inversamente, o “presente como a própria materialidade da nossa existência, ou seja, um sistema de sensações e de movimentos”²⁴⁶. Se, para o filósofo, o mundo material, no qual se incluem os nossos corpos²⁴⁷, é constituído por ‘imagens’ – aquilo a que chamamos objectos materiais – que agem e reagem umas sobre as outras através de

²⁴⁰ Tacto num sentido háptico e tacto como habilidade no tratamento das relações sociais, tendo delas uma observação distanciada, mas integrando-as, não obstante, reconhecendo que delas não se pode prescindir.

²⁴¹ “[T]act is the capacity to treat social relationships though not departing from them, as *natural*”. BOIS, Y.-A., *Painting as Model*. Cambridge (MA); London: MIT Press, 1990. p. 225.

²⁴² *Ibid.*

²⁴³ *Ibid.*

²⁴⁴ E não só Yve-Alain Bois, uma vez que Thierry de Duve se refere ao “tactful care for painting” de Ryman para nomear qualidades da sua pintura dos anos sessenta do séc. XX que apelam fundamentalmente ao sentido do tacto. HUDSON, S., *Robert Ryman. Used Paint*. Cambridge (MA); London: The MIT Press, 2009. p. 80.

²⁴⁵ “Books leave you with the wrong impression. Seeing a real painting is the only way to do it”. *Ibid.* p. xvi. Robert Storr afirma mesmo que a pintura de Ryman é exemplar da impossibilidade de as imagens individuais manufacturadas serem inteiramente assimiladas por processos de pintura fotográficos. STORR, R., *Robert Ryman*. London: Tate Gallery, 1993. Acrescentar-se-ia que a manufactura mantém o vínculo com o tacto.

²⁴⁶ “[O]ur present is the very materiality of our existence, that is to say, a system of sensations and movements”. BERGSON, H., *Matter and Memory*. New York: Zone Books, 2005. p. 139.

²⁴⁷ Como refere Bergson “my body”. *Ibid.* p. 17.

movimentos²⁴⁸, podemos compreender como a sua definição traduz um aspecto essencial que está subjacente à afirmação de Ryman.

O que distingue uma imagem como uma imagem presente é precisamente a necessidade que a obriga a agir sobre outras imagens numa mesma extensão espacial²⁴⁹. Ora, à capacidade de estas imagens se referirem à sua eventual acção sobre outras, Bergson atribui o nome de percepção. A percepção seria, deste modo, uma certa forma de espontaneidade, no sentido que lhe atribui Deleuze: o poder de afectar²⁵⁰. No agregado de imagens que constituem o mundo material todas as imagens têm este poder, o que é o mesmo que dizer que a percepção, ou iminência da acção, é um fenómeno que ocorre em geral entre a matéria.

Uma percepção consciente – a que acontece com um corpo consciente – envolve contudo o efeito da memória: apenas a memória transforma uma percepção em consciência. Esta percepção consciente implica uma limitação, traduzida pela redução da acção potencial de uma imagem, àquilo que interessa a cada consciência sob o efeito da memória. Se concebêssemos um presente absoluto em que interviessem apenas as reacções físicas entre a matéria, prevaleceria a reciprocidade das influências desta última de modo indiscriminado, isto é, a reciprocidade de influências de todos os seus pontos, sem diferenciação de interesses. É esta forma de acções e reacções que caracteriza a ‘materialidade’ dos objectos materiais. Por isso mesmo Bergson afirma que “percepcionar todas as influências de todos os pontos de todos os corpos [de uma forma imediata e instantânea] seria descer à condição de objecto material”²⁵¹ – entenda-se, corpo não consciente. Mas a consciência implica afecção, através de um esforço da memória em duração, ainda que ínfima, no tempo, que “prolonga uns nos outros, uma pluralidade de momentos”²⁵². O progresso da memória, enquanto impregna cada momento presente – cada momento no mesmo momento em que passa – com o passado imediato, é a sua forma de actualização ou de materialização²⁵³. É este modo de materialização da memória, seleccionando as influências dos corpos em função dos nossos interesses, com vista ao futuro próximo, que permite a Bergson afirmar que “o estado

²⁴⁸ Estes movimentos expressam a capacidade de afectação física recíproca da matéria. À luz do pensamento de Deleuze, que define todo o relacionamento de forças como um relacionamento de poder, o poder de afectar outra força, sem contudo a destruir, o que eliminaria um dos aspectos fundamentais de um relacionamento de forças – a resistência –, é possível conceber os movimentos de Bergson como manifestação de um relacionamento de forças, logo, de poder, da matéria sobre a matéria. Ver DELEUZE, G., «As Estratégias ou o Não Estratificado: O Pensamento do De-Fora (Poder)». In *Foucault*. Lisboa: Vega, 1998. p. 99-126.

²⁴⁹ BERGSON, H., *Matter and Memory*. New York: Zone Books, 2005.

²⁵⁰ DELEUZE, G., *Foucault*. Lisboa: Vega, 1998.

²⁵¹ “To perceive all influences from all the points of all bodies would be to descend to the condition of a material object”. BERGSON, H., *Matter and Memory*. New York: Zone Books, 2005. p. 49.

²⁵² “[W]hich prolongs, one into the other, a plurality of moments”. *Ibid.* p. 34.

²⁵³ BERGSON, H., *Matter and Memory*. New York: Zone Books, 2005.

psíquico [...] a que chamo *o meu presente* tem de ser simultaneamente uma percepção do passado imediato e a determinação do futuro imediato”²⁵⁴.

O presente é assim este momento ínfimo em que as sensações informadas pela actualização da memória, que liga uma longa sucessão de vibrações elementares, determinam uma acção ou movimento num futuro imediato. Neste momento, a memória materializa-se e passa ao estado de “coisa presente, algo actualmente vivido”²⁵⁵, dando corpo à própria materialidade da nossa existência. Passando a memória a um estado de actualidade, como algo efectivamente vivido, num sistema de sensações e de movimentos, ela ocupa espaço, porque estes últimos ocupam espaço²⁵⁶, e, não podendo duas coisas coexistir no espaço ao mesmo tempo, em cada momento o nosso presente é único, como é o sistema de sensações e movimentos nele activo. Não é, de facto, indiferente ver uma pintura presente ou ver o seu duplicado fotográfico: o sistema de sensações e movimentos envolvido nas interacções entre a matéria varia. Por isso mesmo a matéria conta.

Se a matéria conta e a matéria da pintura é o seu suporte, a sua pasta de tinta e a luz, ou o modo como os primeiros reagem à luz, é na presença destes que vemos, de facto, a pintura – esse é o único modo de a ver, como afirma Ryman. E ver a pintura é activar uma percepção consciente susceptível de influenciar o que é visto. Bergson identifica essa percepção consciente com a representação²⁵⁷. A identificação da percepção consciente com uma representação justifica também a inevitável contaminação desta última pela memória.

Ryman pode ter, desde sempre, manifestado o seu “desinteresse na representação”²⁵⁸, mas as suas pinturas, reclamando – pelo modo como se esquivam à duplicação fotográfica – a nossa interacção em presença, pressupõem a activação das relações que tornam iminente a nossa eventual influência sobre elas, ou seja, a selecção daqueles aspectos, de entre todos os possíveis, que nos interessam em função das memórias que neles materializamos. O mesmo é dizer que as pinturas de Ryman reclamam uma representação – porque é ela que poderá influenciá-las, integrando a sua efectiva influência em nós. Apesar do sentido que o pintor

²⁵⁴ “The psychical state [...] that I call *my present* must be both a perception of the immediate past and a determination of the immediate future”. *Ibid.* p. 138.

²⁵⁵ “[P]resent thing, something actually lived”. *Ibid.* p. 139.

²⁵⁶ *Ibid.*

²⁵⁷ “[T]he distance between [...], presence and representation seems just to measure the interval between matter itself and our conscious perception of matter”. *Ibid.* p. 35. O presente é obviamente aqui entendido no sentido de um hipotético momento imediato e instantâneo de confluência das influências recíprocas, em todos os seus pontos, da matéria numa mesma extensão espacial. O presente tem contudo sempre uma duração, o que justifica o modo como foi abordado acima no texto.

²⁵⁸ Hudson, ver p. 86. Salienta-se novamente que a representação é aqui concebida como a construção de uma imagem com referência directa a um referente.

possa ter inscrito na afirmação de que “ver uma pintura real é a única forma de o fazer”²⁵⁹, o sentido que foi acima expresso está necessariamente nela inscrito também, e portanto, ainda que não de um modo explícito, a ela subjacente.

O mesmo sentido justifica, por outro lado, que se possa privilegiar a referência às suas pinturas recorrendo à expressão “massivas sedimentações de brancuras”²⁶⁰, e não apenas à designação de ‘pinturas brancas’. As sedimentações, os vestígios sólidos que permanecem como expressão das metamorfoses dos fluxos dos movimentos que os causaram, são, num sentido obviamente literal, a própria matéria da pintura em Ryman – matéria residual dos movimentos do pintor. Mas exactamente porque são matéria apenas residual que não pretende representar nada, reclamando porém uma representação, as sedimentações de brancura são também a manifestação de uma potencialidade: a iminência do que a nossa percepção consciente, através da memória, poderá eventualmente fazer delas. A dificuldade da expressão reside precisamente na sua forma paradoxal: massivos vestígios de alguma coisa, mas esta ‘alguma coisa’ é o que ainda não foi. Um palimpsesto de um futuro – dir-se-ia.

Como iminência da acção que determinará o que hão-de vir a ser, as pinturas de Ryman parecem manifestar a ligação entre sensação e acção – ou seja, entre a percepção do passado imediato e a determinação do futuro imediato – que caracteriza a materialidade de cada momento presente: cada um deles, um momento ínfimo, um quase-nada.

Este quase-nada sempre único e transitório poderia bem ser a expressão do “mundo proteano”²⁶¹ que Robert Storr afirma ser gerado por Ryman, a partir do “mais reductivo género de pintura”²⁶². ‘Mundo proteano’ e não Proteu, contudo. Se Proteu, é esse “ser nada” que “precisamente [por sê-lo], pode ser todas as coisas”²⁶³, o ‘mundo proteano’ de Ryman é um infinito subconjunto de variantes mínimas que se dobram e desdobram a partir da matéria, com cada momento presente. É esse ser quase-nada que as massivas sedimentações, ou seja, a acção da memória na matéria, impedem de ser o nada, impedindo também de ser tudo²⁶⁴. Por isso mesmo Dällenbach identificava a palavra ‘nada’, na citação de Ricardou, com as sedimentações de brancura que revestem a página em branco. Mas também por isso mesmo, porventura, será tão difícil falar do trabalho de Ryman: se ele espelha os limites do discurso crítico sobre a pintura, é porque o denuncia, espelhando-o em cada momento, como um ponto de vista particular – uma maneira de ver, enquanto construção na singularidade de um

²⁵⁹ Ryman, ver ref. na p. 88 desta secção.

²⁶⁰ Dällenbach, ver ref. na p. 86 desta secção.

²⁶¹ “[P]rotean world”. STORR, R., *Robert Ryman*. London: Tate Gallery, 1993. p. 10.

²⁶² “[T]he most reductive kind of painting”. *Ibid.*

²⁶³ TRIAS, E., *O Artista e a Cidade*. Lisboa: Fim de Século, 2011. p. 75.

²⁶⁴ ‘Ser tudo’ implicaria também, como é evidente, a possibilidade de ser tudo ao mesmo tempo.

encontro. Aqui residirá um aspecto da reflexividade da obra de Ryman. Trata-se de um aspecto em que essa reflexividade exhibe a sua natureza especular: o seu trabalho reflecte em cada momento o que dele fazemos. Não o faz, porém, com o polimento da superfície espelhada mas sim com a textura das suas sedimentações de brancura – e aqui revela, de facto, um tacto notável.

Na linguagem corrente usamos muito frequentemente a palavra ‘textura’ com um sentido que se identifica com o apelo ao tacto que o revestimento de uma superfície poderá eventualmente induzir. A textura seria, *grosso modo*, a sensibilização, ao tacto, de uma superfície. Mas este sentido não é o primeiro sentido, de facto, da palavra: ele é um sentido mediado por uma generalização da experiência táctil daquilo que a palavra designa. Desta forma, a palavra textura, como a usamos correntemente, aparece como que aglutinada na palavra texturizar: do inglês ‘texturize’, que se refere à caracterização táctil da superfície de um revestimento artificial.

A palavra textura deriva do latim *textūra*, a partir do verbo latino *texĕre*²⁶⁵. Se no significado de *textūra* – ‘acção de tecer’, ‘tecido’, ‘encadeamento’, ‘ligação’²⁶⁶ – podemos já descobrir aquele que é o real sentido da palavra textura – ‘acto ou efeito de tecer’, ‘tecido’, ‘trama’, ‘união íntima das partes de um corpo’, ‘ligação ou arranjo das partes de uma obra’²⁶⁷ –, a sua origem no verbo latino *texĕre* – ‘tecer’, ‘entrançar’, ‘entrelaçar’; ‘construir sobrepondo ou entrelaçando’²⁶⁸ – estabelece ainda uma identificação entre a palavra textura e texto, através da origem deste último vocábulo em *tĕxtus* – ‘narrativa’, ‘exposição’²⁶⁹ –, igualmente do verbo latino *texĕre*. Mais evidente será a origem da palavra têxtil em *textĭlis*, particípio passado do mesmo *texĕre*.

Articulando-se na sua origem, têxtil, texto e textura sublinham aquilo que têm em comum: a ideia denexo ou ligação que desenvolve um todo em trama, em tecedura²⁷⁰. Ou seja, como refere Lucien Dällenbach, “um arranjo recíproco de elementos, uma rede relacional”²⁷¹, decorrente de um vaivém contínuo de movimentos entre interior e exterior.

²⁶⁵ Ver ‘textura’ em HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S., *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Lisboa: Temas e Debates, 2003. Vol. 3.

²⁶⁶ *Ibid.*

²⁶⁷ *Ibid.*

²⁶⁸ *Ibid.*

²⁶⁹ *Ibid.*

²⁷⁰ Neste mesmo sentido, Lucien Dällenbach refere que estrutura e textura são duas palavras quase interpermutáveis, insistindo as duas igualmente na relação entre as partes e o todo, e acrescenta que a palavra alemã ‘Struktur’, que designa a textura de um estofado, mantém ainda esta permutabilidade de sentido com textura. DÄLLENBACH, L., *Le Récit Spéculaire: Essai Sur La Mise en Abyme*. Paris: Editions du Seuil, 1977. p. 125.

²⁷¹ “[U]n arrangement réciproque d’éléments, un réseau relationnel or [...] une structure”. *Ibid.*

Colocando em relevo o quanto a sua matéria deve a esta textura que é rede relacional, construída com movimentos de entrada e saída, num entrançado de que são parte mas que neles não se esgota, os objectos de Ryman parecem traduzir, efectivamente, tacto. Não só o de revelarem a consciência de que “quando as normas da pintura são colocadas sob teste [como aconteceu com a reflexividade modernista], o que é arbitrário terá a última palavra”²⁷², como refere Yves-Alain Bois, mas principalmente o tacto de, não abandonando a pintura, indicarem a condição problemática desta última, que é também, acrescentar-se-ia, a de qualquer objecto artístico: a de existir numa rede de relações de interdependência, do micro para o macro – do objecto, à sua integração institucional. Se, em última instância, esta rede, no micro, no objecto, remete para um “resíduo de arbitrariedade”²⁷³, a sua progressão para o macro – a integração na instituição Arte – estará necessariamente contaminada por este mesmo resíduo. E aqui Bois tem a derradeira palavra: o tacto como “capacidade de tratar as relações sociais sem contudo as abandonar, como [relações] *naturais*”, para desmontar “a situação [e] descobrir a verdadeira questão que a situação coloca”²⁷⁴, de facto.

Textura e texto, enquanto narrativa da sua própria construção, não só como pinturas, mas principalmente como Arte, os objectos de Ryman apelam realmente ao tacto, nos dois sentidos da palavra. À luz destes sentidos, as palavras de Ryman cintilam como metafóricas: “[a] tinta no corrugado e a cor do corrugado e o modo como é feito e o modo como se sente. É isso que lá está”²⁷⁵.

Sentimos o corrugado, é claro, através do toque nas suas pregas, ou, mais precisamente, sentimo-lo através da percepção de uma inflexão na direcção da superfície corrugada, num vaivém constante que define um interior e um exterior. Estas inflexões, que são ocorrências na superfície, poderiam ainda traduzir um outro sentido da palavra textura: ‘quantidade e qualidade das ocorrências sonoras num mesmo trecho musical’²⁷⁶ – o que não seria desadequado neste contexto, uma vez que Ryman terá iniciado a sua carreira profissional na música jazz, como saxofonista. A inflexão é, por outro lado, precisamente aquilo que

²⁷² “[W]hen the norms of painting are put to the test, what is arbitrary will have the last word”. BOIS, Y.-A., *Painting as Model*. Cambridge (MA); London: MIT Press, 1990. p. 226.

²⁷³ “[R]esidue of arbitrariness”. *Ibid.* p. 224.

²⁷⁴ “[T]o dismantle the situation, to discover the true question the situation poses”. *Ibid.* p. 225.

²⁷⁵ Ver ref. na p. 87 desta secção.

²⁷⁶ Ver ‘textura’ em HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S., *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Lisboa: Temas e Debates, 2003. Vol. 3.

Gilles Deleuze refere como “o elemento genético ideal da curvatura variável, ou da *dobra*”²⁷⁷, sendo a textura, o seu componente material, se bem que não o seu elemento formal²⁷⁸.

2.1.2 Dobras

Em *Le Pli: Leibniz et Le Barroque*, Gilles Deleuze reinterpreta o pensamento de Leibniz para determinar a especificidade do barroco, entendido como vertente de pensamento, fora dos seus limites históricos. O trajecto desenvolvido por Deleuze permite-o definir o barroco como “a dobra que vai ao infinito”²⁷⁹, reconhecendo-se a sua forma mais simples no modelo têxtil, desde que o tecido – a veste ou revestimento – “liberte as suas próprias dobras da sua habitual subordinação ao corpo finito”²⁸⁰.

Partindo deste modelo têxtil, compreendemos porque Deleuze considera ser a textura também um dos traços do barroco, definindo-a pelo modo como as suas partes heterogéneas se tornam inseparáveis, ou seja, fazendo a textura depender de uma coesão dos estratos que a compõem. Têxtil e textura parecem ser assim, para o filósofo, igualmente *texère* – entrelaçar, e, por decorrência, criar nexos, ligar.

Regra geral, é o modo como a matéria se dobra nos nexos dos seus entrelaçamentos que constitui a sua textura. Mas a textura em si não atinge o elemento formal da dobra: este só aparece com o infinito, quando a dobra se liberta do corpo finito. Quando a dobra não tem limite, atinge propriamente o seu constituinte formal, passando “entre a matéria e a alma [...], o exterior e o interior”²⁸¹ mas invadindo também estes últimos, que se diferenciam, eles próprios, por sua vez, em novas dobras²⁸². Dobras ao infinito da matéria e da alma, e entre as duas: este é, de um modo sucinto, o traço do barroco, para Deleuze.

Este carácter dual – matéria e alma – que atravessa todo o texto de *Le Pli*, através de Leibniz, permite já introduzir o factor distintivo da dobra como definição: a dobra será o duplo. Derivação regressiva de ‘dobrar’, que, por sua vez encontra a sua origem no latim *duplus* – ‘duplo’, ‘dobrado’²⁸³ – a palavra ‘dobra’ está necessariamente contaminada por este

²⁷⁷ “L’élément génétique idéal de la courbure variable, ou du pli, c’est l’inflexion”. Itálico meu. DELEUZE, G., *Le Pli: Leibniz et Le Baroque*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1988. p. 20.

²⁷⁸ *Ibid.* p. 53.

²⁷⁹ “[L]e pli qui va à l’infini”. *Ibid.* p. 164.

²⁸⁰ “[L]ibère ses propres plis de leur habiuelle subordination au corps fini”. *Ibid.*

²⁸¹ “[E]ntre la matière et l’âme [...], l’extérieur et l’intérieur”. *Ibid.* p. 49.

²⁸² *Ibid.*

²⁸³ Ver ‘dobra’ em HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S., *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Lisboa: Temas e Debates, 2003. Vol. 2.

sentido de ‘duplo’. E se, em *Le Pli*, Deleuze se refere à “«duplicidade» da dobra [que] se reproduz necessariamente dos dois lados que distingue mas que relaciona ao distinguir”²⁸⁴, argumentando que “de uma certa maneira [Leibniz] não fez senão [...] pensar a relação”²⁸⁵, em *Foucault*, Deleuze identifica a dobra exactamente com o duplo, ao afirmar que este tema – o do duplo – perseguiu Foucault durante toda a sua obra através do pensamento da dobra : a duplicação, ou o duplo²⁸⁶. Para compreender os termos implicados nesta dobra que é duplicação, ou duplo, o recurso a algumas clarificações de Deleuze relativas ao seu “elemento genético ideal”²⁸⁷, poderá revelar-se esclarecedor.

A inflexão, como elemento genético ideal da dobra, é o “ponto elástico”²⁸⁸ para Deleuze. Identificando este “ponto elástico” com aquele que Paul Klee considera ser o “elemento genético da linha activa”²⁸⁹, Deleuze reproduz uma sucessão de três figuras de Klee²⁹⁰, apresentadas na fig. 27: a primeira (A) desenha uma inflexão – uma curva de direcção variável; a segunda (B) mostra que não há qualquer figura exacta e sem a mistura de outras, nela, entremeadas, seguindo, elas próprias, inflexões variadas; a terceira (C), por fim, marca uma sombra no lado convexo da curva, destacando assim a concavidade, que muda de um lado e de outro do ponto de inflexão – ou seja, o convexo, exterior num lado do ponto de inflexão, torna-se côncavo, interior, no outro. Através desta referência à linha inflectida de Klee, é possível deduzir em que consiste esta qualidade de ‘ser

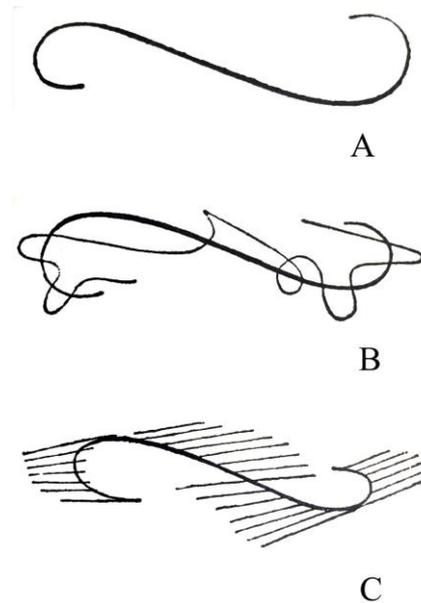


Fig. 27- Figuras de Klee reproduzidas em *Le Pli*.

²⁸⁴ “La «duplicité» du pli se reproduit nécessairement des deux côtés qu’il distingue, mais qu’il rapporte l’un à l’autre en les distinguant”. DELEUZE, G., *Le Pli: Leibniz et Le Baroque*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1988. p. 42.

²⁸⁵ “D’une certaine façon, [Leibniz] n’a fait que [...], penser la relation”. *Ibid.* p. 72.

²⁸⁶ DELEUZE, G., *Foucault*. Lisboa: Vega, 1998. pp. 131, 132, 148.

²⁸⁷ Deleuze, ver ref. na secção 2.1.1, p. 94.

²⁸⁸ “[L]e point élastique”. DELEUZE, G., *Le Pli: Leibniz et Le Baroque*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1988. p. 20.

²⁸⁹ “[L]’élément génétique de la ligne active”. *Ibid.*

²⁹⁰ Klee apresenta-as em *Théorie de L’Art Moderne*. Ver KLEE, P., *Théorie de L’Art Moderne*. Paris: Denoel, 1980. p. 73. As figuras são identificadas por Klee como fig. 1, fig. 2 e fig. 3, respectivamente.

elástico' do ponto de inflexão: a de definir um interior e um exterior que podem permutar-se em infindáveis iterações da inflexão²⁹¹, e em que todo o intervalo é uma nova inflexão.

A alusão ao universo de Leibniz, “comprimido por uma força activa [...] compressiva”, que “relaciona toda a porção de matéria com os ambientes”²⁹², às partículas que a envolvem, e que determinam a sua curvatura, justifica ainda a relação intrínseca de interdependência entre esse interior e esse exterior, que se gera na inflexão, e cujos contornos se esclarecem em *Foucault*: um interior, ou um ‘de-dentro’, como operação de um exterior, ou um ‘de-fora’²⁹³. Ou seja, “um de-dentro que apenas seria a dobra de um de-fora”²⁹⁴. A duplicidade da dobra remete fundamentalmente para esta relação – será este o par que constitui o duplo na dobra. E, de facto, Deleuze pergunta: “Porque será uma coisa dobrada senão para ser envolvida, metida noutra coisa?”²⁹⁵. O que será o mesmo que dizer que inflectimos, por exemplo, uma direcção de pensamento para envolvê-lo com outra coisa. O que determina essa inflexão é este envolvimento, e a inclusão é o motivo final da dobra. Por isso mesmo “pensar é dobrar, é duplicar o de-fora de um de-dentro que lhe é coextensivo”²⁹⁶.

Interessará observar o modo como Deleuze concebe esta dobra que é duplicação do de-fora de um de-dentro: ela nunca é projecção de um interior mas sim, pelo contrário, interiorização de um de-fora²⁹⁷. Ou seja, como refere ainda Deleuze, através da caracterização do tema do duplo em *Foucault*, e em *Foucault*, esta interiorização de um de-fora é a reduplicação do outro ‘em mim’. Deste modo, o outro nunca é concebido como duplo (ou como um duplo ‘de mim’, será o sentido do argumento de Deleuze), uma vez que “na reduplicação, sou eu que me vejo como duplo do outro”²⁹⁸, encontrando o outro em mim – ou seja, ainda, encontrando um de-fora em mim. Daí a coextensão entre um de-fora e um de-dentro: trata-se da duplicação, ou duplo, não de ‘mim’, mas de um sempre outro, ou diferente, em ‘mim’. A repetição do diferente em mim, portanto. Uma espécie de submissão a uma lei da continuidade:

²⁹¹ Deleuze refere que a inflexão é inseparável de uma variação infinita, ou de uma curvatura infinitamente variável, identificando-a com a curva de Koch, expressão da dimensão fractal de Mandelbrot. DELEUZE, G., *Le Pli: Leibniz et Le Baroque*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1988. p. 23.

²⁹² “[C]omprimé par une force active [...] compressive”; “rapporte toute portion de matière aux ambients”. *Ibid.* pp. 7-8.

²⁹³ DELEUZE, G., *Foucault*. Lisboa: Vega, 1998. p. 131.

²⁹⁴ *Ibid.*

²⁹⁵ “Pourquoi quelque chose serait-il plié sinon pour être enveloppé, mis dans autre chose?”. DELEUZE, G., *Le Pli: Leibniz et Le Baroque*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1988. pp. 30-31.

²⁹⁶ DELEUZE, G., *Foucault*. Lisboa: Vega, 1998. p. 159. É notória a relação do pensamento de Deleuze, tal como o expressa através da análise da obra de Foucault, com o pensamento de Bergson, a que foi feita referência na secção 2.1.1.

²⁹⁷ *Ibid.* p. 132.

²⁹⁸ *Ibid.*

A dobra como duplo, para Deleuze, será essencialmente isto. Que ela expresse também, para o filósofo, a multiplicidade do uno e a unidade do múltiplo justifica-se na sua referência ao conceito de harmonia em Leibniz, que reportaria a multiplicidade a uma certa unidade, apresentando esta última, por sua vez, caracteres distintivos²⁹⁹. Tratar-se-ia de uma unidade numérica que envolveria a multiplicidade³⁰⁰, expressa no número inverso ou recíproco. O inverso de um número é o número que, multiplicado pelo seu denominador, resultaria na unidade: assim, por exemplo, o inverso de n seria $\frac{1}{n}$, uma vez que $\frac{1}{n} \times n = 1$. Este número inverso teria caracteres especiais: seria “infinitamente pequeno, mas também individual e distributivo, por oposição ao número natural que [seria] colectivo”³⁰¹. E uma vez que, para cada número inverso, o denominador muda, a unidade também se expressaria de modo sempre distinto³⁰²: logo, uma multiplicidade do uno, mas também, por força da mesma razão, a unidade do múltiplo. Se reportarmos este raciocínio à duplicidade da dobra, o de-fora, diferente, de que “eu [...] me vejo”³⁰³ como duplo, não seria mais do que a expressão desta mesma multiplicidade.

O interesse da referência ao número inverso neste contexto manifesta-se na possibilidade de reportá-lo a um efeito especular: não só poderíamos encontrar no efeito especular uma imagem da simetria que graficamente poderia traduzir a relação de um número inverso com o seu respectivo número natural (tal como é apresentada na fig. 28), mas também a imagem da duplicidade, uma vez que o reflexo especular, sendo duplo invertido, considerando um eixo de simetria vertical, não deixa de ter uma relação de continuidade com aquilo que refere, por efeito dessa mesma referência. Deste modo, o reflexo especular, que apresenta a imagem ‘inversa’ do de-fora da matéria, poderia bem constituir-se metáfora da interiorização de um de-fora e, conseqüentemente, da reduplicação em que ‘eu me vejo’ como duplo do outro. Através da imagem inversa, o espelho como expressão da multiplicidade do uno e da unidade do múltiplo.

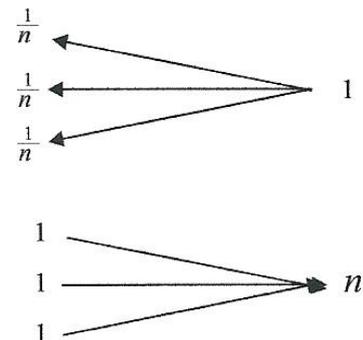


Fig. 28- Simetria na relação do número inverso com o respectivo número natural.

²⁹⁹ DELEUZE, G., *Le Pli: Leibniz et Le Baroque*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1988. p. 175.

³⁰⁰ *Ibid.*

³⁰¹ “[I]nfiniment petit, mais aussi individuel, distributif, par opposition au nombre naturel que est collectif”. Ou seja, o número inverso envolveria a repartição da unidade por vários segmentos, enquanto o número natural envolveria a junção de várias unidades. *Ibid.* p. 177.

³⁰² *Ibid.*

³⁰³ Deleuze, ver ref. na p. 96.

Será precisamente porque pode ser metáfora da interiorização de um de-fora, que ‘me’ reflecte como o seu duplo, que o espelho é também a imagem mais utilizada para expressar o procedimento *mise-en-abyme*³⁰⁴. Se, como afirma Jean Baudrillard³⁰⁵, o espelho limita o espaço porque pressupõe o muro, reenviando em direcção ao centro, ele traduz neste reenvio o aspecto essencial do carácter operatório do *mise-en-abyme*.

Qualquer que seja a sua tipologia³⁰⁶, o *mise-en-abyme* opera na relação entre, pelo menos, dois termos – no caso, do *mise-en-abyme* literário, por exemplo, o fragmento e a narrativa que o inclui, no caso da representação pictórica, frequentemente o espelho e a encenação que o inclui, e poder-se-ia estender o exemplo a outras formas de construção. Essa relação, de um modo geral, no caso do *mise-en-abyme* de reduplicação simples, pressupõe um modelo e o seu duplo – o fragmento encastrado no todo, que funcionaria como uma espécie de forma reduzida do modelo a que se refere. Quando os termos são colocados desta maneira, pressupõe-se que o duplo reduzido transforme, de alguma maneira, pelo seu encastramento, o todo que o inclui e que é o seu modelo. Essa transformação traduzir-se-ia na reflexão que permite que a obra retorne sobre si mesma, evidenciando a sua estrutura formal e o seu funcionamento mas, por isso mesmo, informando também, uma vez que, como duplo reduzido, o fragmento encastrado sumariza, distingue o essencial do acessório. Ou seja, traduz, sintetizando-as, as relações operadas na obra, para exercer sobre esta última uma retroacção: a possibilidade de que o seu objecto seja clarificado. Em qualquer caso, o *mise-en-abyme* opera sempre nas relações da obra e na relação com o todo: é uma espécie de relação de relações. Por isso mesmo é um procedimento privilegiado para pensar o funcionamento da relação entre dois termos.

Se na reduplicação simples existe uma retroacção do fragmento no todo, ela existe também nos outros dois tipos de reduplicação associados ao *mise-en-abyme*. Interessará aqui observar as suas implicações na construção da reduplicação ao infinito.

³⁰⁴ A expressão aparece pela primeira vez em André Gide no *Journal 1889-1939*. Se bem que Gide se refira ao termo para designar o procedimento heráldico que consiste em “dans le premier, à mettre un second *en abyme*”, de entre os exemplos que fornece, os referentes à pintura, insistem na imagem do espelho. Esta equivalência entre o *mise-en-abyme* e o espelho acabou por prevalecer nos estudos literários e noutras formas também. Ver DÄLLENBACH, L., *Le Récit Spéculaire: Essai Sur La Mise en Abyrne*. Paris: Editions du Seuil, 1977. pp. 15, 215.

³⁰⁵ BAUDRILLARD, J., *Le Système des Objets*. Paris: Gallimard, 1968. p. 32.

³⁰⁶ Lucien Dällenbach distingue três realidades distintas sob o termo *mise-en-abyme*: a reduplicação simples (quando um fragmento mantém com a obra que o inclui uma relação de similitude); a reduplicação ao infinito repetição da duplicação simples); e a reduplicação em aporia, ou paradoxal (fragmento suposto incluir a obra que o inclui). DÄLLENBACH, L., *Le Récit Spéculaire: Essai Sur La Mise en Abyrne*. Paris: Editions du Seuil, 1977. p. 51.

Lucien Dällenbach³⁰⁷ justifica esta forma de *mise-en-abyme* com um esquema semelhante ao que é apresentado na fig. 29. Considerando um modelo A, contendor, a que se acrescenta um duplo encastrado B, que reproduz a identidade de A, esta mesma identidade é aberta com o acrescento B, perdendo-se parcialmente no B que pretendia reproduzi-la³⁰⁸. Ou seja, a presença de B enfraquece A, logo B, por si só, já não pode representar correctamente A, uma vez que este último se alterou com a sua presença, passando a

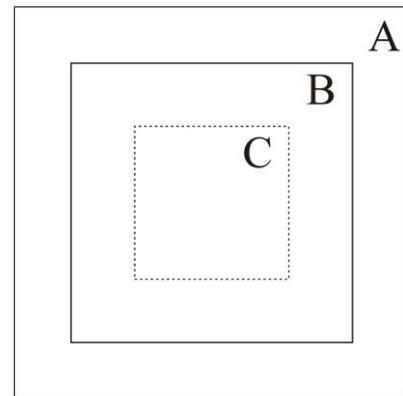


Fig. 29- Reduplicação ao infinito.

identificar-se em AB. Para representar correctamente o A, por ele enfraquecido, B necessitaria de C que, por sua vez, também enfraqueceria B, não podendo C, por seu turno, representar adequadamente B... Daí o dobramento *ad infinitum*, introduzindo, não obstante, cada termo, oscilações na identidade daquele a que se refere directamente.

Se o exemplo esclarece a relação de um todo inclusivo com o fragmento incluído, em que o primeiro é tido por dominante relativamente ao segundo, justificando, por isso mesmo, que Dällenbach se reporte exclusivamente à influência do fragmento sobre o todo que o inclui, pensando-a apenas no sentido deste segundo para o primeiro, o facto é que a influência é, contudo, recíproca. Isto é, se B influencia A, enfraquecendo-o, B também é, por seu turno enfraquecido por A, uma vez que o seu sentido existe sempre numa relação com A, que fornece os elementos susceptíveis de preencher os hiatos em B, legitimando, deste modo a unidade da obra. De resto, será porventura o reconhecimento da reciprocidade desta influência que viabilizará o terceiro procedimento de *mise-en-abyme* identificado por Dällenbach: a reduplicação em aporia, ou paradoxal. Neste último tipo de reduplicação, fragmento e obra que supostamente o incluiria permutam-se continuamente, deixando de poder ser pensada a relação entre um exterior sempre exterior – o modelo inclusivo – e um interior sempre interior – o fragmento incluído. Ou seja, deixa de haver modelo dominante e réplica reduzida, uma vez que a relação é entre dois, ou mais, termos igualmente reflexivos, em que a obra que supostamente incluiria o fragmento o atravessa, fazendo-o, por isso mesmo, ressaltar para o seu corpo. Não havendo dominante e réplica, tudo se passa ao nível das relações construídas na trama assim tecida, que evidencia a reciprocidade da reflexão de todos os termos e, por

³⁰⁷ *Ibid.* p. 143.

³⁰⁸ *Ibid.* pp. 143-144.

isso mesmo, evidencia também a obra como construção de nexos, subtraída – e, por isso, a ela renunciando – à sua possível função representativa.

Se Baudrillard se referia ao espelho como um muro que reenvia ao centro – ao ponto entre dois termos, porque existe na relação entre os dois –, pressupondo, como no caso da reduplicação simples, o ‘imitado’ e o ‘imitador’, é Derrida, porém, quem fornece a imagem mais adequada a uma relação em que imitado e imitador se permutam continuamente, impossibilitando a fixação das suas respectivas identidades: o duplo espelho que, anulando o referente, anula também a cópia, funcionando como díade que produz um “«efeito [...] de realidade»”³⁰⁹. Efeito como consequência, resultado de realidade.

Aqui, o sentido da “vitória da linguagem” referida no início da secção 2.1.1 deste subcapítulo, que pressupõe a realidade das palavras, para operar – sem referente – o jogo de referência nelas próprias, por cintilações recíprocas que dobram o texto sobre si mesmo, enquanto cada uma envolve cada uma das outras com o seu espectro, ao mesmo tempo que por elas é envolvida, e produzindo, desse modo, o texto como efeito de realidade; mas aqui também o sentido da auto-reflexividade que contamina qualquer discurso, através da reflexão recíproca dos elementos que o constituem – reciprocidade que justifica que, não funcionando qualquer deles isoladamente, reflecta sempre em si próprio, por retracção, a influência que exerce sobre os outros, e a que se fez referência no subcapítulo 1.2, em particular nas secções 1.2.3 e 1.2.4.

O duplo espelho parece ser, de facto, a imagem da auto-reflexividade: o espelho que se reflecte a si próprio. Significando, a auto-reflexividade, reflexão sobre si mesmo, a sua etimologia poderá, por outro lado, ser esclarecedora no presente argumento. ‘Aut(o)’, elemento compositivo antepositivo do grego *autós* – ‘(si) mesmo’³¹⁰ –, e ‘reflexividade’, ‘carácter do que é reflexivo’ – do francês *réflexif*, com origem no latim *reflexivus*, de *reflexum*, com étimo remoto em *flex-*, elemento compositivo antepositivo do verbo *flectere*, que significa, entre outros sinónimos, ‘dobrar’, ‘flectir’³¹¹. Auto-reflexividade como dobra, portanto – dobra sobre ‘si mesmo’.

Que esta dobra, num sujeito, expresse a curvatura exercida pela “força compressiva” que refere “toda a porção de matéria aos ambientes”³¹², esclarece que essa dobra sobre ‘si mesmo’ é a operação de um de-fora num de-dentro, ou, em última instância, a interiorização

³⁰⁹ “«[E]ffets de réalité»”. Jacques Derrida, cit. por *ibid.* p. 196.

³¹⁰ Ver ‘auto-reflexão’ em HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S., *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Lisboa: Temas e Debates, 2003. Vol. 1.

³¹¹ Ver ‘reflexividade’ em *ibid.* Vol. 3.

³¹² Deleuze, ver ref. na p. 96 desta secção.

de um diferente³¹³. Que o mesmo raciocínio de fundo, por outro lado, possa ser aplicado na relação entre os objectos como matéria – que não ‘vê’³¹⁴ mas que reage –, justifica-se nas acções e reacções que caracterizam a ‘materialidade’ dos objectos materiais de Bergson. Mas que, num objecto artístico, se possa presumir o mesmo tipo de auto-reflexividade – que implica a acção do diferente em si –, explica-se ainda pelo seu necessário vínculo com a consciência que o produz e com aquela que o observa. Por isso mesmo os discursos auto-reflexivos, quer recorram a objectos, quer recorram a palavras, evidenciam sempre o papel do interlocutor³¹⁵. É nele que essa auto-reflexividade se concretiza: é ele o centro, entre os termos da reflexão, que cria os nexos que enfraquecem cada um desses termos só por si, mas é também ele que é o hífen que liga os dois sentidos da dobra que faz retornar o objecto sobre si mesmo. Ou, dito de outro modo, ele é o “vinco” da dobra, onde se realiza a “conversão do longínquo e do próximo”³¹⁶, constituindo-se um “espaço do de-dentro que estará integralmente co-presente no espaço do de-fora”³¹⁷, e inversamente.

Auto-reflexividade como dobra, de facto. Dobra como relação de relações que, repetindo o diferente ‘em mim’, repete-o, não obstante, de modo sempre diferente: a multiplicidade do uno e a unidade do múltiplo. Por isso mesmo, aquilo que Deleuze considera ser por demais evidente: que toda a forma seja precária, “pois depende de um relacionamento de forças e das suas mutações”³¹⁸.

A contingência das formas ressalta ainda na constatação de Deleuze relativamente aos dois pólos entre os quais se dobra e desdobra³¹⁹ a filosofia de Leibniz – “Tudo é sempre a mesma coisa [...]; e: Tudo se distingue pelo grau, Tudo difere pela maneira”³²⁰. Esta maneira é o modo como as forças interagem, ou se relacionam, determinando a diferença, ao mesmo tempo que produzem um efeito de realidade³²¹.

³¹³ Viu-se também como esta interiorização, num sujeito, implica uma auto-percepção contaminada pela multiplicidade, ou seja, pelo reconhecimento do outro em si.

³¹⁴ No que ‘ver’ supõe de consciência.

³¹⁵ Com as consequências desenvolvidas no subcapítulo 1.2.

³¹⁶ DELEUZE, G., *Foucault*. Lisboa: Vega, 1998. p. 159.

³¹⁷ *Ibid.*

³¹⁸ *Ibid.* p. 175.

³¹⁹ O desdobramento não é o contrário da dobra, mas a continuação ou extensão do seu acto. DELEUZE, G., *Le Pli: Leibniz et Le Baroque*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1988. p. 50.

³²⁰ “Tout est toujours la même chose [...]; et: Tout se distingue par le degré, Tout diffère par la manière”. *Ibid.* p. 78.

³²¹ Efeito que poderia ainda ser explicado, por outro trilho, retornando novamente à caracterização de Bergson, do presente, como a própria materialidade da nossa existência. Ver secção 2.1.1..

2.1.3 O Modo de Ryman

[A]s visibilidades são inseparáveis de máquinas. Não que toda a máquina seja óptica; mas é uma reunião de órgãos e de funções que faz ver algo, e que traz à luz, à evidência.³²²

Foucault³²³ identifica os vectores que se desenvolvem a partir do jogo de olhares operado no quadro *Las Meninas* de Velázquez, encontrando nele a transição entre um pensamento que refere duas visibilidades incompatíveis – ver e ser visto – e um pensamento em que elas se tornam possíveis – o que é visto é também o que vê.

Introduzindo a obra em que Foucault analisa o acontecimento que permite justificar a transição de um pensamento clássico para um pensamento moderno, a referência a *Las Meninas* clarifica o que esta transição deve “à relação da representação para com o que nela é dado”³²⁴. Para Foucault, o que se altera nesse momento, é o fundamento a partir do qual se estabelecem os nexos na representação: ele desloca-se, do interior, para o exterior da representação. Tal como no quadro de Velázquez, a condição dos nexos que unem os elementos da representação “reside, doravante no exterior da representação”³²⁵: no lugar para onde convergem todos os olhares em *Las Meninas*, que é também o lugar daquele que observa, do exterior, a cena, fundando-se como condição de todos os nexos. Trata-se do lugar do rei, na pintura, que Foucault considera ser o lugar ocupado pelo homem – “com a sua posição ambígua de objecto para um saber e de sujeito que conhece”³²⁶ – quando se extingue o discurso clássico. Complexa trama de olhares em que, em última análise, se representaria a própria representação, *Las Meninas* elidiria a figura do “Mesmo”³²⁷ – a do rei, como aquele a que a representação se assemelharia, “[oferecendo-se então] como pura representação”³²⁸.

Significativa no actual contexto, a análise de Foucault deixa transparecer o modo como esta “pura representação” se expressa através da exposição de um funcionamento: um exercício de funções, de peças articuladas, que interagem como se de uma máquina se tratasse.

Não sendo directamente representado, o rei seria o objecto da representação. Ele pressupõe-se, contudo, fora do quadro. Para esse lugar que ele ocuparia, convergem todos os

³²² DELEUZE, G., *Foucault*. Lisboa: Vega, 1998. p. 85.

³²³ FOUCAULT, M., *As Palavras e As Coisas*. Lisboa: Edições 70, 2005. pp. 59-71.

³²⁴ *Ibid.* p. 282.

³²⁵ *Ibid.* p. 282.

³²⁶ *Ibid.* p. 351.

³²⁷ *Ibid.* p. 71.

³²⁸ *Ibid.*

olhares da cena representada. E se esse lugar, à frente do quadro, é o lugar necessariamente ocupado pelo pintor ao pintar³²⁹ e pelo observador que vê, Velázquez fá-lo coincidir também com o lugar do modelo, ou seja, o lugar daquilo que estaria a ser representado. Pintor, observador e modelo coincidem então no mesmo ponto – ponto de identificação do que é visto com o que vê.

Ao invés de fazer incidir os nexos da representação no interior do quadro, que, numa posição intermédia, articulava pintor, observador e modelo, Velázquez remete a construção desses nexos para a identificação entre pintor, modelo e observador, através da sua sobreposição num mesmo lugar no exterior do quadro. E se necessário fosse o esclarecimento de que o que é visto é também o que vê do exterior, o recurso a um procedimento elementar de *mise-en-abyme* – a reduplicação simples, o espelho dentro do quadro – resolve-o. Reflexo fragmentário do objecto da representação, o espelho restitui uma visibilidade fragmentada àquilo que, de outra maneira, seria invisível, resolvendo o problema de tornar visível aquilo que se encontra fora do alcance do olhar. O espelho como imagem da compossibilidade dos olhares que o quadro constrói, mas, por isso mesmo também, o espelho como imagem da auto-reflexividade em que a representação se constrói. Em *Las Meninas* a representação representar-se-á a si própria porque torna visíveis os seus mecanismos.

Susan Hudson³³⁰ refere uma opinião de Robert Ryman relativamente a uma peça que este terá visto em execução no ateliê de Sol Lewitt. A peça seria constituída por duas caixas, uma aberta e outra fechada. Lewitt pretenderia incluir, no interior desta última, alguma coisa que, não sendo visível, integraria, contudo, a peça. Ryman terá observado que não faria sentido colocar, de facto, alguma coisa dentro da caixa fechada, uma vez que não poderia ser vista. Esta observação é significativa de um aspecto subjacente a toda a produção do pintor: nela, tudo é exposto.

Relativamente à peça de Lewitt, para Ryman, a colocação lado a lado da caixa fechada e da aberta seria o factor que indicaria a inacessibilidade do que quer que a caixa fechada incluísse; isto é, a sua qualidade de ‘ser fechada’ – e portanto com um conteúdo inacessível – traduzir-se-ia na oposição criada pela caixa aberta, com o conteúdo acessível. Mais do que a curiosidade despertada pela interdição ao conteúdo da primeira, que poderá eventualmente ter interessado a Lewitt, a Ryman interessaria sobretudo o modo como o que é visível na qualidade de uma se reflectiria no que é visível na qualidade da outra. E seria este exercício de reciprocidade, em que cada uma reflecte em si a outra em que ela própria é reflectida, que

³²⁹ Ou seja, no caso, por Velázquez, ao pintar o quadro.

³³⁰ HUDSON, S., *Robert Ryman. Used Paint*. Cambridge (MA); London: The MIT Press, 2009. p. 106.

relacionaria as duas caixas como integrantes de uma mesma orgânica, trazendo então “à luz, à evidência”³³¹, o impedimento expresso numa e a acessibilidade expressa na outra. A inclusão de um objecto na caixa fechada faria pender sobre ela um esforço suplementar, que poderia conduzir, em última instância, a uma ruptura do vínculo com a caixa aberta, conferindo a cada uma delas a possibilidade de ter uma existência autónoma. Os dois objectos perderiam visibilidade como funções interdependentes.

Será eventualmente esta noção de que os seus elementos interagem como peças, cujas funções recíprocas contribuem para o acontecimento que será, finalmente, a pintura, que justificará a afirmação de Ryman relativamente a uma pintura de Matisse: “O estúdio era o *quê*, mas o *como* era o modo como ele fez a pintura; [...] e isso é a parte importante”³³². Não sendo o assunto, enquanto modelo representado, a parte importante, podemos compreender porque Ryman sempre manifestou desinteresse pela representação³³³, mas ‘o como’, o modo como os elementos desta última funcionam, não pode ter deixado de interessar ao pintor, por força das ilações do seu próprio discurso. Por isso mesmo aquela que Yve-Alain Bois³³⁴ considera ser a lógica do trabalho de Ryman: o testar constante do funcionamento da pintura, através da decomposição dos seus elementos constituintes e da alteração ou redistribuição das funções desses elementos. É esta alteração que determina também que o organismo funcione de outra maneira, produzindo, finalmente, uma outra pintura.

Evidenciando-se como organismos em si, as pinturas de Ryman expõem o modo como cada peça relança cada uma das outras, enquanto depende também da acção das outras – num movimento contínuo de interdependências, com funções específicas para cada parte, para que as outras partes possam também funcionar em retroacção. Um mecanismo de auto-reflexividade – dir-se-ia –, que, dobrando cada peça nas outras, funciona sempre por acção e retroacção, esta última inevitavelmente contaminada pela primeira.

O funcionamento estende-se ainda, não obstante, ao observador que vê o que a reciprocidade de acções traz à luz, à evidência – como na complexa construção vectorial de olhares da pintura de Velázquez, que, fazendo convergir pintor, observador e modelo, abre o

³³¹ Deleuze, ver citação em epígrafe nesta secção (ref. na p. 102).

³³² “The studio was the *what*, but the *how* was how he did the painting; [...] and that’s the important part”. Ryman, cit. por HUDSON, S., *Robert Ryman. Used Paint*. Cambridge (MA); London: The MIT Press, 2009. p. 89.

³³³ Este desinteresse, referido por Susan Hudson, e a que já se fez alusão na secção 2.1.1, refere-se à representação concebida como referência a um referente que é assim tomado como objecto da representação. Como se viu, Ryman não poderá manifestar um desinteresse pela representação enquanto identificação com uma percepção consciente, uma vez que, neste último sentido, ela está necessariamente subjacente à nossa relação com os objectos que cria.

³³⁴ Cit. por HUDSON, S., *Robert Ryman. Used Paint*. Cambridge (MA); London: The MIT Press, 2009. p. 96.

quadro para o espaço à sua frente. Se esta abertura parece afirmar que a representação só se constrói com o pressuposto do ponto onde o observador é também o objecto da representação, porque esta, para ele, remete todos os nexos – pois é ele que vê a ‘evidência’ que a reciprocidade de funções desencadeia –, ela parece declarar ainda a obra como uma construção colectiva: através dela, observador e produtor/pintor identificam-se também. Não se trata de um observador, é claro, mas de múltiplos – tantos, quantas as representações cuja possibilidade de construção as pinturas de Ryman pressupõem no modo de funcionamento que esclarecem. Parece por isso legítimo afirmar que Ryman, não representando qualquer modelo, representará ainda assim a própria representação como reunião de órgãos e de funções interdependentes. Este procedimento envolve, como se verá, um certo tipo de pragmatismo³³⁵.

Susan Hudson³³⁶ encontra o pragmatismo de Ryman na adopção de um método experimental que prescreveria a necessidade de manter o registo de ideias, actividades e consequências observadas, com o objectivo de questionar o que é a pintura. Não parece contudo que este seja o exemplo mais assertivo do tipo de pragmatismo de Ryman. Este assemelhar-se-á, sim, ao tipo de pragmatismo que Gilles Deleuze³³⁷ reconhece em Foucault: aquele que descobre nas formas estratificadas – visibilidades e enunciados – os relacionamentos de forças e os factores de integração que lhes deram origem, partindo do princípio de que ambos estão integralmente presentes naquelas formas.

Representando a própria representação como reciprocidade de funções, Ryman não questiona que qualquer pintura o seja – não questiona, portanto, o que é a pintura. O alvo do seu interesse é o ‘como’, a sua pesquisa é a do ‘modo’ de pintar³³⁸. Ou seja, a sua pesquisa é a do modo como a imagem, ou objecto, que cria expressa a sua própria construção como conjunto de funções que, ultrapassando o objecto físico produzido, está, contudo, a ele integralmente subjacente, podendo por isso ser reconhecido na sua visibilidade. Este será o alvo do interesse de Ryman: como tornar visível a reciprocidade de funções que é a pintura, através do acto de pintar. Tentará, presumivelmente, encontrar a resposta na redução do ‘assunto’ da pintura, e da própria pintura, até àquilo que não pode ser ainda reduzido. Logo, a anulação de qualquer interferência para além da matéria – suporte, pasta de tinta e luz. Não

³³⁵ Susan Hudson considera que o pragmatismo envolvido no ‘fazer’ de Ryman pode funcionar como rubrica de aproximação à sua pintura. Para a autora este fazer pragmático traduziria também um significado pragmático. Ver *ibid.*

³³⁶ *Ibid.* pp. 20-21.

³³⁷ DELEUZE, G., *Foucault*. Lisboa: Vega, 1998. pp. 103-104.

³³⁸ No mesmo sentido, na secção 1.2.2 do capítulo 1.2 refere-se que Lynne Cooke inclui Robert Ryman num grupo de artistas que adeririam a uma pesquisa em direcção à resposta à questão ‘como pintar’.

dizer mais nada para dizer que a matéria, como coisa visível, é inseparável de uma orgânica, de uma interdependência funcional. Aqui a estratégia de Ryman: a apresentação da pintura como operação³³⁹ que faz dobrar, uns nos outros, os elementos que envolvem uma representação, elucidando o seu funcionamento. Num certo sentido, cada pintura de Ryman apresenta-se como *mise-en-abyme* do organismo que é a pintura, mas também, por decorrência, como *mise-en-abyme* da condição de possibilidade da representação.

Pintar, portanto, o exercício que é a pintura. Trata-se de uma acção que representa uma acção, ou de um funcionamento que representa um funcionamento. Viu-se, na secção 2.1.2, como a relação de dois termos nestas circunstâncias envolve a integração de um terceiro termo para que o segundo possa representar adequadamente o primeiro, podendo gerar, finalmente, uma reduplicação *ad infinitum*. Esta seria, porventura, uma outra forma de explicar o argumento de Yve-Alain Bois: que Ryman tentará “pintar que pinta que pinta”³⁴⁰. E se a conclusão de Bois é a de que, neste caso, chegamos sempre a uma “ausência de objecto”³⁴¹, o que traduziria um limite a partir do qual a reflexividade não pode exercer-se, porque enunciaria a condição problemática da pintura³⁴², da mesma conclusão – da mesma ausência de objecto – poder-se-ia inferir ainda uma outra ilação.

A ‘ausência de objecto’, da qual, para Bois, a pintura de Ryman seria expressão, poder-se-ia justificar também na natureza operatória desta última. Evidência de acções e reacções, mais do que um objecto acabado em si como significado, a pintura de Ryman confere visibilidade sobretudo a uma composição de funções. É esta ‘com-posição’ que é dada à observação, e não a referenciação de um objecto como significado. Lucien Dällenbach³⁴³ salienta o quanto o *mise-en-abyme* textual, que reflecte a dimensão literal de um texto, como organização significante³⁴⁴, recorre às máquinas como temática. A recorrência desta temática justificar-se-ia no reconhecimento de duas vantagens desses dispositivos: o facto de as máquinas terem aquilo que considera ser um “grau zero de

³³⁹ Em relação ao barroco, Deleuze afirma que este “ne renvoie pas à une essence, mais plutôt à une fonction opératoire”. Esta função traduziria a dobra eminentemente como uma operação. DELEUZE, G., *Le Pli: Leibniz et Le Baroque*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1988. p. 5. Dir-se-ia que a pintura de Ryman expressa a dobra da mesma maneira.

³⁴⁰ “[T]o paint that he paints that he paints”. BOIS, Y-A., *Painting as Model*. Cambridge (MA); London: MIT Press, 1990. p. 224.

³⁴¹ “[A]bsence of object”. *Ibid.*

³⁴² Indicando, por isso mesmo, os limites do discurso crítico sobre ela, como se referiu na secção 2.1.1.

³⁴³ DÄLLENBACH, L., *Le Récit Spéculaire: Essai Sur La Mise en Abyme*. Paris: Editions du Seuil, 1977. pp. 126-127.

³⁴⁴ E não como significado, saliente-se, uma vez que este se expressaria na dimensão referencial do texto, como história contada. *Ibid.* p. 123.

significação”³⁴⁵; e o facto de serem “produtos produtivos”³⁴⁶. No caso do texto, elas expressá-lo-iam como sistema de relações em si. O menosprezo pela dimensão referencial do texto, e consequente valorização das interacções entre os seus elementos integrantes, justificaria o ‘grau zero’ de significação; o facto de o texto ser um produto susceptível de gerar texto também em si, justificá-lo-ia como ‘produto produtivo’. Na sequência do raciocínio, Dällenbach refere o texto como uma máquina textual, que figura, como será fácil inferir, através da máquina têxtil. No seu funcionamento, estas máquinas expressam fundamentalmente uma articulação encadeada de funções: um ofício – o de tecer. Ou, mais precisamente, o seu modo gerundivo: tecendo. Peças articuladas em movimento, estas máquinas encontram a sua possibilidade de gerar sentido justamente nas acções e retroacções dos seus movimentos, que produzem um têxtil – ou uma textura que é ‘texto’. Mais do que a sua natureza de objecto, elas expressam o exercício que produzirá sentido.

A ausência de objecto, de que a pintura de Ryman será expressão, poderia ser explicada da mesma maneira. Operando num modo gerundivo – pintando – ela funciona como uma espécie de mecanismo têxtil. Mais do que os objectos, que as pinturas necessariamente são, o que nos é dado a observar é a manifestação das funções implicadas na acção de pintar, enquanto acção. As forças em articulação nesta acção sobrepõem-se ao objecto como forma com um sentido acabado. As pinturas de Ryman expressariam assim os mecanismos da representação enquanto operam: enquanto agem e reagem no exercício que poderá produzir, finalmente, um sentido – ou, de qualquer maneira, uma ‘textura’ ou ‘texto’. A visibilidade deste exercício, enquanto relacionamento de forças, é indissociável da oclusão do objecto como sentido acabado, uma vez que o que é dado a observar é um sentido em construção: no momento em que os seus nexos se vão tecendo. Se as visibilidades são inseparáveis de máquinas, o ‘modo’ de Ryman torna visível exactamente a acção da reunião de órgãos e de funções que trará, finalmente, à luz. Antes disso, a pintura está, é claro, ainda no seu ‘grau zero’ de significação. Apresentando fundamentalmente a acção dos seus mecanismos, ela dá visibilidade à dimensão literal da articulação que a constitui como significante. Mas só a esta dimensão ainda.

A apresentação dos mecanismos que agem na pintura envolve porém, também, uma consequência interessante: a da constatação da precariedade das formas³⁴⁷. Evidenciando-as

³⁴⁵ “[D]egré zéro de signification”. *Ibid.* p. 127.

³⁴⁶ “[P]roduits productifs”. *Ibid.*

³⁴⁷ Na secção 2.1.2 foi feita referência ao facto de Deleuze justificar a precariedade das formas com a sua dependência de um relacionamento de forças e das suas transformações. Ver também DELEUZE, G., *Foucault*. Lisboa: Vega, 1998. p. 175.

no tempo em que vão sendo produzidos os nexos que poderão vir a gerar os seus sentidos, a pintura de Ryman faz depender estes últimos dos relacionamentos de forças em acção e das suas possíveis alterações, razão pela qual enuncia as formas como precárias, instáveis, enunciando igualmente, por isso mesmo ainda, a condição problemática da pintura, a que se refere Yve-Alain Bois³⁴⁸. Se Bois via aqui o limite a partir do qual a reflexividade não poderia exercer-se, dir-se-ia que ela não o pode porque o exercício é aqui, fundamentalmente, o da auto-reflexividade: o da dobra, que dobra ainda enquanto desdobra, uma vez que qualquer observação, como força exterior, dobra ainda o objecto, afasta-o, num outro sentido, como, de resto, nos diz a incerteza de Heisenberg. Ser visto sendo também o que vê, o que não é diferente de ver a sua própria influência no que é visto.

O campo visual é, por outro lado, contínuo. Uma tal consciência, como a de Ryman, de que a pintura é um mecanismo em que interagem funções, não poderia alhear-se das condições em que é observada: do espaço em que é exposta. Não só o espaço continua o campo visual de cada objecto, como, do mesmo modo que a capa de um livro, envolve um grupo de objectos como uma totalidade, cindida fisicamente de outros objectos, de modo a poder ser, então, cingida pelos observadores. O espaço dobra, deste modo, os objectos, para que eles se dobrem uns nos outros e se dobrem ainda nos observadores – em funções recíprocas. Por isso mesmo Susan Hudson³⁴⁹ refere que é a parede que dá forma às superfícies pintadas de Ryman. Dir-se-ia contudo que, mais – ou menos – do que dar forma, a parede confere extensão às pinturas de Ryman – o que explicaria a referência de Hudson³⁵⁰ à importância que o pintor dá às margens dos objectos: essas margens, antes do que bordas, são transições que estendem os objectos, fazendo com que o espaço a eles adira como um todo. Ryman, de resto, confirma-o: “quando se vê a parede, a localização, o envolvimento, tem muito a ver com o modo como [as pinturas] funcionam [...] portanto a parede torna-se, em grande medida, uma parte do trabalho”³⁵¹.

Alargando os seus objectos ao espaço que integram, Ryman não faz mais do que reconhecer o prolongamento das acções e reacções operadas na pintura a todo o campo visual em que se inserem, que é também o campo visual de cada observador. É dentro deste campo que todas as peças funcionam como uma assemblagem de órgãos que se articulam em acção.

³⁴⁸ Como se viu na secção 2.1.1 Bois atribui essa condição problemática a um resíduo de arbitrariedade.

³⁴⁹ HUDSON, S., *Robert Ryman. Used Paint*. Cambridge (MA); London: The MIT Press, 2009. p. 17.

³⁵⁰ *Ibid.* p. 68.

³⁵¹ “[W]hen you see the wall, the setting, the environment, it has a lot to do with the way they work. [...] so the wall becomes very much a part of the work”. *Ibid.* p. 206.

Enquanto cada observador muda, é introduzida uma nova função que altera também o funcionamento global. As formas são, efectivamente, precárias: são circunstanciais.

O facto de Susan Hudson³⁵² distinguir na obra de Ryman duas fases, uma que denomina ‘pré-pública’, e, outra, ‘pública’, reflecte a recepção pública a essa obra, naquilo que ela envolve de menor e maior conhecimento por parte do público. Mas que, na segunda fase, a pública, integre precisamente os capítulos intitulados «Edge» e «Wall»³⁵³, é também susceptível de ser extrapolado para o presente argumento. É justamente Hudson que fornece a razão para essa extrapolação: «Edge» – que utiliza a metáfora da articulação entre a pintura e a parede – coloca a questão do que poderia ser considerado como pintura para o público de Ryman, dentro do contexto artístico dos anos 60 do séc. XX; «Wall» analisa a crescente conexão da pintura de Ryman com os seus respectivos envolvimentos, que a abrem para além do plano do objecto, e consequentemente “para o mundo”³⁵⁴.

Em qualquer dos casos, o funcionamento dos objectos no e com o espaço gera as circunstâncias que esclarecem o seu ser-público. Na base dessas circunstâncias está a função operatória da pintura, como um mecanismo de auto-reflexividade: em cada pintura, entre as pinturas, entre estas e o espaço que delimita o grupo, e com os observadores. É, de facto, uma reunião de órgãos e de funções que traz à evidência.

Velázquez projectava o cenário para um ponto no espaço à sua frente, fazendo depender desse lugar o ser visível da pintura, ou seja, a complexão dos seus mecanismos. Esse lugar é, não obstante, o mesmo que, sendo – e vindo a ser – ocupado por cada observador de *Las Meninas*, esperará sempre por ele para que as peças se articulem e alguma evidência ocorra. Da mesma maneira, qualquer pintura em que se presumam as condições em que é observada mantém um vínculo indissociável com esse lugar que a antecede no espaço, abrindo-a, porque centra na observação a possibilidade do seu funcionamento. Essa abertura define o seu ser-público, mas, por isso mesmo, define também o espaço em que a pintura se inclui, como um lugar de espera para que se reúnam as funções implicadas na sua visibilidade. O ter em consideração o campo visual de cada observador e a interacção dos objectos nesse campo é apenas uma outra forma de aludir ao prolongamento da pintura no espaço que a antecede, e à sua flexão sobre esse lugar que integrará mais uma função. Neste sentido, qualquer pintura, qualquer reunião de pinturas que se estendam no espaço que circunscreve o conjunto, faz depender este último dessa mesma flexão. Esta edifica um lugar

³⁵² *Ibid.*, p. 25.

³⁵³ «Margem» e «Parede». *Ibid.* pp. 25-26.

³⁵⁴ “[I]nto the world”. *Ibid.* p. 26.

de espera para que se reúnam todos os órgãos de que depende a visibilidade da pintura mas, mudando sempre cada observador, essa reunião, sempre esperada, jamais será integralmente alcançada. Esse lugar será sempre de adiamento: o mecanismo continuará tecendo no tempo a textura que é a pintura, retardando sempre a complexão final da tecedura.

Lucien Dällenbach refere que Foucault escreve, a propósito da duplicação implicada pelo *mise-en-abyme*, que “o seu levantamento exacto, a sua classificação, a leitura das suas leis de funcionamento ou de transformação poderia introduzir uma ontologia formal da literatura”³⁵⁵. De igual modo, o mesmo levantamento da dobra que a auto-reflexividade é afigurar-se-ia como possibilidade de introdução a uma ontologia formal da pintura. Num estudo deste tipo, a obra de Ryman apresentar-se-ia como paradigmática.

2.1.4 Lugar de Espera

[J]e dois avoir un corps parce qu'il y a de l'obscur en moi.³⁵⁶

Na secção 2.1.1 tomou-se como pretexto o ‘tacto’ de Ryman, para reflectir sobre as implicações da importância da matéria no pintor. Através de Bergson, viu-se como esta relevância envolve o reconhecimento de que a matéria age e reage num relacionamento de movimentos ou de forças, existindo numa propensão para interagir. Na realização dessa propensão, numa percepção consciente, é limitada a acção da matéria àquilo que interessa a cada consciência, sob o efeito dos movimentos que actualizam a memória. A identificação da representação com uma percepção consciente, por outro lado, justifica que a ela esteja subjacente esta limitação da acção da matéria sob o efeito da memória. Observou-se assim que a pintura de Ryman, não pretendendo representar, reclamaria contudo, necessariamente – como matéria visível –, uma representação – ou várias, dependendo de cada sujeito que com ela interagisse. Neste sentido, essa pintura exibiria uma qualidade especular, reflectindo o que cada observador dela fizesse. Porém, a qualidade especular de Ryman não se demonstraria através de uma superfície polida, mas sim através do recurso à textura como expressão de nexos ou relações. Verificou-se, deste modo, que, em última instância, o tacto de Ryman

³⁵⁵ “[L]eur relevé exact, leur classification, la lecture de leurs lois de fonctionnement ou de transformation pourrait introduire à une ontologie formelle de la littérature”. FOUCAULT, M., «Le Langage à L’infini», *Tel Quel* 15, 1963, p. 47. Cit. por DÄLLENBACH, L., *Le Récit Spéculaire: Essai Sur La Mise en Abyme*. Paris: Editions du Seuil, 1977. p. 148.

³⁵⁶ “[D]evo ter um corpo porque há o obscuro em mim”. DELEUZE, G., *Le Pli: Leibniz et Le Baroque*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1988. p. 113.

manifestaria uma consciência da pintura como uma rede de inter-relações que enunciaria a sua condição problemática.

A secção 2.1.2 retoma o tema da textura, tal como foi definida na secção anterior, para, através de Deleuze, em *Le Pli*, identificá-la com a expressão daquilo que o filósofo considera serem as dobras da matéria e da alma na filosofia de Leibniz. Observando que a dualidade entre matéria e alma atravessa todo o texto de *Le Pli*, enunciou-se uma possibilidade de definição para o conceito de dobra: a sua manifestação como duplicidade. Para compreender os termos que traduzem a qualidade da dobra de ser duplo, recorreu-se ao modo como Deleuze se refere ao seu elemento genético ideal: a inflexão. Foi assim possível observar que, como resultado de uma inflexão, a dobra remete para uma relação entre interior e exterior, em que o primeiro é interiorização do segundo. Esta interiorização expressa a repetição de um de-fora, tal como o designa Deleuze em *Foucault*, de um de-dentro. Ou seja, manifesta a diferença ou multiplicidade na unidade e vice-versa.

Encontrando no reflexo especular a imagem do número inverso – que supõe a multiplicidade do uno e a unidade do múltiplo –, foi possível identificar o *mise-en-abyme* como um procedimento que apresenta o mesmo tipo de relação entre o múltiplo e o uno. A referência às diferentes formas deste procedimento permitiu, por sua vez, nele encontrar um princípio de funcionamento transversal. O *mise-en-abyme* pressupõe sempre que, na relação entre dois ou mais termos, cada um deles se caracterize na influência que exerce sobre os outros. Resultando numa reciprocidade de influências em que cada termo, em última instância, encontra em si os outros sob a sua própria influência, o *mise-en-abyme* demonstra o *modus operandi* da auto-reflexividade. Que esta última pudesse, então, ser caracterizada como ‘dobra’, justificou-se no modo como, também ela, converte o longínquo e o próximo, uma vez que a dobra sobre si mesmo – que, em qualquer caso, a auto-reflexividade necessariamente é – é sempre também operação das forças activas de um de-fora num de-dentro, ou interiorização.

A secção 2.1.3 refere a análise que Foucault faz de *Las Meninas*, para constatar que o quadro de Velázquez empreende um exercício de funções que o expõe como representação da própria representação, enquanto confere visibilidade a um funcionamento fundamentalmente de natureza especular. Fazendo coincidir o que é visto com o que vê, o quadro de Velázquez exibiria um mecanismo auto-reflexivo. Constatando que a obra de Ryman torna visível um conjunto de funções recíprocas e interdependentes enquanto operam, foi possível caracterizá-la pelo que tem de exposição do mesmo mecanismo. Por isso mesmo se propõe que essa pintura, não representando qualquer modelo, represente ainda assim a própria representação

como mecanismo auto-reflexivo. Incidindo na dimensão operatória da representação, e só nela, a pintura de Ryman ocultaria o objecto como sentido acabado, evidenciando, sim, as forças que nele interagem, enquanto agem, num modo gerundivo, e que são aquelas que permitiriam eventualmente uma construção de sentido. Sendo essas forças circunstanciais, a pintura de Ryman manifestaria, em última instância, a precariedade de qualquer forma, mas igualmente – aí mesmo, nesse circunstancialismo – o ser-público de qualquer pintura que pressuponha a complexão das suas funções na observação. Ambos os casos se justificam com a fundação da pintura num mecanismo auto-reflexivo e é este último que, fazendo depender essa complexão de cada observador, a remete também para uma condição de constante adiamento.

Se à pintura, enquanto matéria, está subjacente uma possibilidade de interacção que, em última instância, se traduz por um conjunto de relações, estas prolongam-se sempre no observador que actualiza novamente os movimentos da memória que interessam na interacção, limitando assim a acção da matéria da pintura sobre si. Esta limitação implica uma representação.

Fundando-se a representação no modo como um sujeito se relaciona com a matéria, ela refere uma relação entre interior e exterior. Deleuze expressa o funcionamento de uma relação desta natureza na ideia de dobra: não se trata da projecção de um interior num exterior, mas sim da operação das forças de um de-fora num de-dentro. Porém, este de-dentro é, por sua vez, também, necessariamente, o de-fora, ou outro, para o primeiro. Razão pela qual a operação é recíproca, fazendo com que a acção de um exterior sobre um interior esteja necessariamente contaminada pelo retorno da influência do segundo sobre o primeiro.

A interiorização de um exterior caracteriza o mecanismo básico em que a auto-reflexividade se exercita, fundamentando que esta possa ser concebida como dobra. A sua concepção como dobra justifica ainda que ela manifeste a multiplicidade do uno e vice-versa, expressando a unidade de modo sempre diferente.

É este modo sempre diferente de expressão da unidade criada, com cada percepção por cada observador, que determina também o circunstancialismo inerente a qualquer forma/pintura enquanto reclamação de uma representação – ou seja reclamação da limitação da acção da sua matéria àquilo que interessa a cada observador.

Neste sentido, a auto-reflexividade é um exercício que está subjacente a qualquer possibilidade de representação – e, como tal, subjacente à ficção artística –, porque é o fundamento do modo como a representação opera: entre as partes de cada objecto, entre vários objectos, entre estes e o espaço, pressupondo sempre o sujeito que se constitui como

hífen em todas estas relações. Neste sentido, também, em qualquer obra pictórica, a auto-reflexividade exercita-se objectivamente a vários níveis, desde os elementos de cada objecto até aos objectos e espaço em que se inclui. Mas para que a obra em si, como *corpus*, se manifeste como auto-reflexiva, é condição que exponha o quanto depende desse sujeito, que é hífen, para a sua complexão; o quanto depende desse ponto exterior que dela é o outro e de que ela é, por sua vez, também o outro. Ou seja, que ela manifeste a sua existência em modo de espera, do sujeito que nela opere a inevitável dobra. Que desvele, por isso mesmo, também, a sua matéria como algo de incerto. Ryman, apesar de si próprio – apesar do seu próprio discurso –, desvela-o, como se viu.

A dedução de Leibniz, apresentada em epígrafe nesta secção – tal como exprimida por Deleuze em *Le Pli* –, poderia ser complementada com um diálogo de *Film Socialisme*, de Jean-Luc Godard: “por causa de quê a luz – por causa da obscuridade”³⁵⁷. Neste sentido, “devo ter um corpo porque há o obscuro em mim”³⁵⁸, mas este obscuro, que é condição de ter um corpo, é também condição de luz. A sequência do raciocínio de Deleuze explica a relação dedutiva implicada na justaposição das citações.

O requisito de ter um corpo que nos pertença traduz a necessidade de resistência a uma exigência de extensão, ou de prolongamento, subjacente à matéria primeira – que Deleuze³⁵⁹ caracteriza como a nossa potência passiva. Ou seja, o requisito de ter um corpo traduziria uma resistência individuada naquilo que seria o estado de interacção potencial – porque ainda passiva –, em extensão, da matéria primeira³⁶⁰. O obscuro, que é condição de ter um corpo, seria então este nexos com a potência passiva, que Deleuze exprime como “a sombra das outras mónadas sobre [nós]”³⁶¹. Resistência individuada nessa ‘sombra’, o corpo seria, dela, uma exigência, exprimindo portanto essa própria sombra em si, ou seja, exprimindo o nosso inevitável vínculo primeiro com a matéria.

³⁵⁷ “[À] cause de quoi la lumière – à cause de l’obscurité”. GODARD, Jean-Luc, *Film Socialisme* [Registo vídeo]. Suíça; França: Vega Film, TSR, Wild Bunch, Canal +, 2010. 1 DVD (97 min.).

³⁵⁸ Deleuze, ver citação em epígrafe nesta secção (ref. na p. 110).

³⁵⁹ O raciocínio que Deleuze exprime refere aquelas que são as propriedades das ‘mónadas’. Ver DELEUZE, G., *Le Pli: Leibniz et Le Baroque*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1988. pp. 113-114. O conceito de ‘mónada’ é, de acordo com Deleuze, fixado por Leibniz, que o identifica com o sujeito como ponto metafísico, ou seja, o sujeito como ocupando um ponto de vista, ou uma posição na extensão que é o espaço. O espaço, para Leibniz, não seria mais do que a ordem das distâncias entre pontos de vista. Seria próprio da mónada, como sujeito, ser simultaneamente una e múltipla, no sentido em que, exprimindo o “mundo inteiro”, teria, não obstante, uma unidade individual irredutível, uma vez que exprimiria também mais claramente apenas uma pequena região dessa multiplicidade. Ver *ibid.* pp. 28, 33, 35.

³⁶⁰ Aqui, o raciocínio de Deleuze, através de Leibniz, não se afasta do de Bergson.

³⁶¹ “[C]e corps étant comme l’ombre des autres mónades sur elle”. DELEUZE, G., *Le Pli: Leibniz et Le Baroque*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1988. p. 113.

Mas, por outro lado, a este argumento, vem juntar-se um segundo que explica a necessidade de ter um corpo, com aquilo que seria a nossa “zona de expressão [...] clara e distinta”³⁶². Este segundo argumento justifica-se com a elucidação de que essa zona de expressão clara e distinta é o que se reporta, com ele se relacionando em proximidade, ao corpo. Esta zona coincide então com o que envolve em proximidade o nosso corpo, determinando, por isso, a actualização da sua acção. Ou seja, esta zona funda-se agora num princípio de actividade.

A sequência da elucidação do argumento apresenta-o como não diferindo substancialmente do de Bergson: as infinitas micropercepções obscuras e confusas³⁶³, que caracterizam o princípio de passividade inerente à sombra que exige o corpo, compõem as macropercepções – percepções conscientes, claras e distintas³⁶⁴ –, desequilibrando a macropercepção precedente e preparando a seguinte. Em Bergson, é claro, este desequilíbrio não será mais do que a limitação da acção da matéria àquilo que interessa a cada consciência sob o efeito dos movimentos que actualizam a memória. E, substancialmente, não o será também em Deleuze³⁶⁵ através de Leibniz: este desequilíbrio é causado por uma selecção das micropercepções que – entre todas as possíveis – podem constituir uma singularidade, através de uma relação diferencial. Essa singularidade é uma qualidade percebida pela consciência, mediante a limitação da acção da matéria àquilo que, numa interacção, se assemelha a percepções prévias, possibilitando assim o cálculo diferencial.

A exigência de ter um corpo funda-se então agora nesta percepção clara, consciente, que ocorre em função da limitação da acção da matéria àquilo que concerne o corpo em proximidade – o que o circunda, as suas circunstâncias, o seu meio. A esta actualização da acção dos outros corpos sobre o seu, está subjacente o interesse determinado pela sua região de expressão clara e distinta, pressuposto que define a sua unidade individual irreduzível, na multiplicidade que ele exprime também. Mais, é porque exprime obscuramente esta multiplicidade de micropercepções, que ele pode encontrar aquelas que, numa relação diferencial, geram as singularidades que compõem as macropercepções – conscientes, claras e distintas. Logo, “por causa de quê a luz – por causa da obscuridade”³⁶⁶.

³⁶² “[U]ne zone d’expression [...], claire et distincte”. *Ibid.*

³⁶³ *Ibid.* p. 114.

³⁶⁴ *Ibid.*

³⁶⁵ Ver «Avoir un Corps». In *ibid.* pp. 113-132.

³⁶⁶ Godard, *Film Socialisme*, ver ref. na p. 113 desta secção.

Resistência individuada na obscuridade, em que ele existe “como a sombra”³⁶⁷ dos outros sobre si, o corpo seria também requisito de uma zona de expressão clara e distinta, ou privilegiada, porque esta só se actualiza com o que a ele se reporta em proximidade – ou com o que a ele concerne, limitando a acção dos outros corpos àquilo que poderá, nele, determinar uma percepção consciente. Um corpo hífen – dir-se-ia –, entre a obscuridade e a luz.

Em qualquer caso, o que está fundamentalmente envolvido nesta exigência de um corpo é uma resistência individuada que distingue para que, aquilo que assim se diferencia, possa então sobre ele agir mediante uma aproximação do que a ele concerne. Distinguir para constituir dois termos que se possam então aproximar através de uma selecção, ou relacionar, portanto. Ou seja, exercício de uma unidade na multiplicidade – e reciprocamente.

Não estamos longe da auto-reflexividade que é dobra, enquanto interiorização de um de-fora. Os dois termos cuja distinção se referiu, não são mais do que um de-dentro e um de-fora que exerce a sua acção sobre o primeiro, nele se interiorizando. Poder-se-ia ir até mais longe, dizendo que a singularidade que decorre da relação diferencial das micropercepções apropriadas a cada interacção com esse de-fora, justificaria também o ‘encontrar’ o de-fora em si: de todas as micropercepções em acção, esta singularidade é a única possível, que mantém o vínculo com o de-fora, ou outro, que a desencadeia. E porque é este que a desencadeia, essa singularidade é também a condição que determina o ver-se como duplo do outro, encontrando o outro em si. No fundamento, a exigência de um corpo contaminado pela obscuridade da potência passiva, mas que justamente por sê-lo é também possibilidade de luz, mediante um princípio activo, que actualiza uma acção – uma percepção consciente e, recorrendo a Bergson, uma representação.

Também em Ryman se viu o quanto essa representação exige um corpo, embora em dois sentidos: a matéria da pintura enquanto corpo a que está subjacente uma interacção; mas igualmente o corpo do observador, que é condição da sua complexão, ou actualização. É este observador que, da pintura, se distingue, para que, em proximidade, se possa exercer a acção dela sobre ele – acção inevitavelmente influenciada pela sua própria acção sobre ela. Ainda aqui a representação revela a sua qualidade auto-reflexiva. Mas ainda aqui também essa qualidade auto-reflexiva se traduz numa dobra que converte o longínquo no próximo.

Verificou-se que é o seu enfoque no requisito deste corpo, ao qual está inerente uma evidenciação de uma relação com o espaço que prolonga a pintura, que manifesta a qualidade auto-reflexiva de uma obra. «O Modo de Ryman» esclareceu como este enfoque enuncia

³⁶⁷ Deleuze, ver ref. na p. 113 desta secção.

também a pintura como uma forma precária, porque, dependendo desse corpo que é o outro, é sempre circunstancial: a sua complexão é sempre provisória, uma vez que os múltiplos observadores adiam continuamente a possibilidade de fixação definitiva dessa complexão. Por isso mesmo se enunciou qualquer obra auto-reflexiva como existindo num permanente adiamento, que a define como um lugar de espera para as múltiplas representações que dela decorram, através da actualização da sua acção em múltiplos observadores. A obra de Ryman, no que expõe de um mecanismo auto-reflexivo, necessariamente se manifestaria como um lugar dessa natureza – ou lugares, considerando a pluralidade de objectos que a compõem.

Reduzindo a pintura à sua qualidade de matéria que interage no espaço, Ryman expô-la-ia como um fenómeno fundamentalmente operativo. Por isso a sua prática parece fundar-se sobretudo no princípio activo que enfoca a actualização da acção da matéria como agenciamento em si. Neste sentido, dir-se-ia que a exigência do corpo na pintura de Ryman se justificaria com a região de expressão clara e distinta, que reporta a acção da matéria àquilo que o envolve em proximidade, no próprio momento em que age – ou em que se constitui uma singularidade, exercitando-se uma selecção. Neste sentido, também, as “sedimentações de brancura”³⁶⁸ de Ryman, enquanto esperam os múltiplos observadores que prolongam este exercício, parecem exigí-los através da pressuposição dessa região clara e distinta que, em acção, determinará a possibilidade das percepções conscientes que esperam.



Fig. 30- Maria José Cavaco, *Lugar de Espera*, 2013.

Lugar de Espera, peça realizada em 2012-13, fundar-se-á, por outro lado, no princípio passivo que reconhece o dever de ter um corpo na obscuridade que há em si. Tomando esta obscuridade como metáfora de um vínculo fundamental entre a matéria, a peça existe numa

³⁶⁸ Dällenbach, ver ref. na secção 2.1.1, p. 86.

tensão entre este vínculo e a resistência que cada objecto exerce enquanto possibilidade de individuação – necessariamente nunca alcançada singularmente.

Mas se, no seu princípio, se encontra esta obscuridade, o modo como *Lugar de Espera* reclama também a sua existência no espaço que a antecede, evidenciando a sua saída do plano da parede, enuncia a sua dependência desse ponto exterior ocupado pelos múltiplos observadores que poderão completá-la sempre provisoriamente. Esta evidenciação – da qual o título é ainda manifestação – é também a declaração de um reconhecimento de que em qualquer das suas complexões possíveis está subjacente a actualização de uma representação, através da interacção que pressupõe a zona de expressão clara e distinta, que justifica que ela se possa reportar a um corpo. A obscuridade aqui metaforiza assim o vínculo a partir do qual é possível a relação que produz a singularidade que caracteriza a percepção consciente.

Enquanto essa percepção não se exerce, *Lugar de Espera*, como qualquer objecto artístico, existe como que em potência, contaminada pela sua própria condição de obscuridade. O seu corpo delinear-se-á, contudo, mas em absoluta conexão com esse ponto exterior que aproxima a peça, interiorizando-a. No fundamento desta possibilidade de interiorização, ou de esclarecimento do seu provisório delineamento, a obscuridade primeira, que exige o corpo. Desta maneira, a peça bem poderia evocar uma transcrição objectual do diálogo em *Film Socialisme*: “por causa de quê a luz – por causa da obscuridade”³⁶⁹. Mas também Deleuze em *Le Pli*: “devo ter um corpo porque existe o obscuro em mim”³⁷⁰.

A peça reclama metaforicamente o seu próprio corpo como matéria pictórica – porque, como pintura, tem uma existência incerta, sem a ocupação desse ponto exterior que determinará o seu funcionamento – e simultaneamente reclama ainda o corpo do observador, que é condição da sua complexão provisória. Ambos são distintos mas inseparáveis, como os dois termos de um exercício auto-reflexivo. É este exercício que pode fazer a pintura funcionar, ou, por outras palavras, que pode edificá-la como pintura. Esse funcionamento requer a demora que Rosalind Krauss³⁷¹ identifica com a atenção sustentada e perdurável que poderá fazer flectir a resistência que as imagens transportam. Só essa flexão poderá fazer emergir a pintura, trazendo à evidência o que ela “tem para oferecer, se [lhe] dermos uma oportunidade”³⁷². Krauss encontra o requisito desta demora em *A Voyage On The North Sea* de Marcel Broodthaers: um exame “opulentamente obsessivo de uma paisagem marinha do

³⁶⁹ Godard, ver ref. na p. 113 desta secção.

³⁷⁰ Deleuze, ver ref. na p. 110 desta secção.

³⁷¹ KRAUSS, R., «The White Care of Our Canvas». In *Perpetual Inventory*. Cambridge (MA); London: The MIT Press, 2010. pp. 101-106.

³⁷² “[H]ave to offer, if you give them half a chance”. T.J. Clark, cit. por *ibid.* p. 102.

século dezanove”³⁷³. A observação atenta da obra em que Broodthaers apresenta um encadeamento de grandes planos, com que a objectiva fotográfica varre detalhadamente a superfície da pintura, permite a Krauss nela encontrar, não só, uma “narrativa da pintura modernista”, mas também uma “visão” dos *Achromes* de Manzoni, e a frase que fecha o poema *Salut*, de Mallarmé: “brinde [ao] que tenha merecido o cuidado branco da nossa tela”³⁷⁴.

É também esta observação demorada e atenta que a pintura espera para que se actualize o seu funcionamento. E é também ela que justifica que, de quanto mais perto vejamos a pintura, de mais longe ela retribua o nosso olhar³⁷⁵.

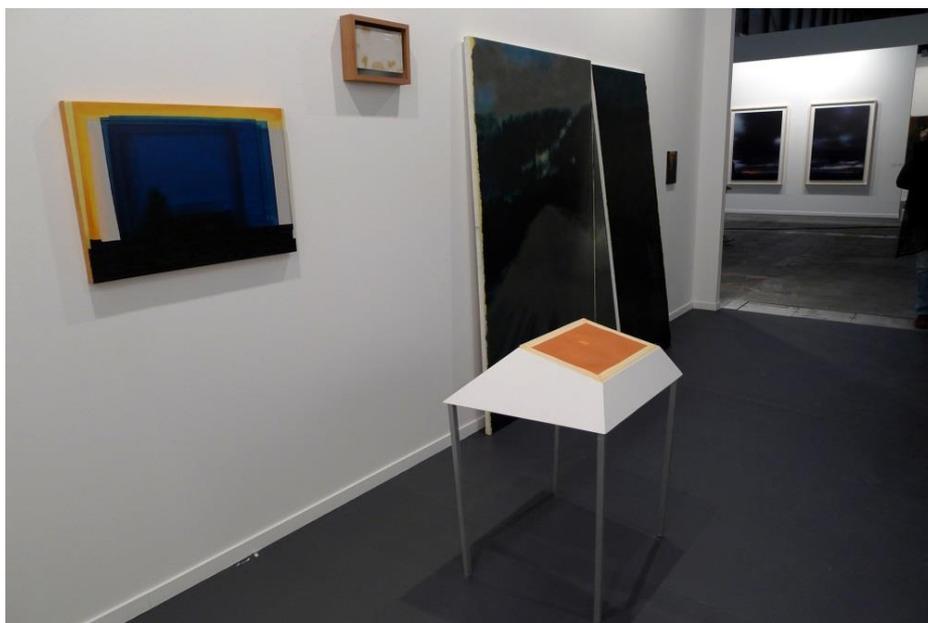


Fig. 31- Maria José Cavaco, *Lugar de Espera*, 2013.

Do mesmo modo, *Lugar de Espera*, com a mesma demora, poderia ser percorrida da esquerda para a direita, fazendo ver, em *LE1*, o ensaiar da abertura de um espaço em extensão, sobre o qual uma mancha obscura resiste tentando individuar-se, trazendo à memória Deleuze: “devo ter um corpo porque há o obscuro em mim”.

Em *LE2* poderíamos ver como a brancura sedimentada quase monocromática, que é apenas preparação cuidada da superfície do suporte, nos reportaria ao brinde de Mallarmé mas também aos quase monocromos de Ryman, que evidenciam a sua qualidade objectual como matéria, e o quanto a sua obra deve à auto-reflexividade. Essa qualidade objectual é

³⁷³ “[O]pulently obsessive survey of a nineteenth-century seascape”. Krauss, in *ibid*.

³⁷⁴ “[A] narrative of modernist painting”; “a vision of Manzoni’s *Achromes*”; “toast [to] whatever was worth the white concern of our canvas”. *Ibid*. p. 103.

³⁷⁵ Como refere Yve-Alain Bois em relação à pintura de Ryman. BOIS, Y.-A., « Ryman’s Tact». In *Painting As Model*. Cambridge (MA); London: MIT Press, 1990. pp. 215-226.

acentuada, em *LE2*, com a existência da moldura e do vidro, que fecham o objecto numa caixa como se de uma caixa/mostruário de museu se tratasse – como é o caso de tantos objectos em museus de história natural, que assim compartimentam e catalogam, ao mesmo tempo que os protegem cindindo-os das nossas vidas contemporâneas, exemplares em extinção. Dir-se-ia que, o que aqui se arrisca a extinguir, é a atenção exigida³⁷⁶ pelo que quer que mereça “o cuidado branco da nossa tela”³⁷⁷, podendo assim trazer à evidência. Dentro da caixa, o suporte branco assenta porém na sua própria sombra, a que é conferida expressão tridimensional – madeira pintada de preto. Deste modo, a pequena caixa é um *mise-en-abyme* da própria peça: apenas a definição do corpo que o obscuro exige poderá sustentar a peça, restituindo-lhe a atenção demorada que poderá, por sua vez, empreender as conexões que geram a luz, ou o seu funcionamento. O conjunto terá necessariamente de ser preservado.



Fig. 32- Maria José Cavaco, *Lugar de Espera*, 2013.

LE3 abre um ponto de fuga que a obscuridade tenta negar operando uma dobra que introduz a peça no espaço que a antecede: o espaço que se abre não é para lá da parede, mas sim para cá, para o corpo que a obscuridade exige. Por isso mesmo a dobra é um espelho que integra os múltiplos observadores na flexão entre o ponto de fuga e o pano assumidamente escuro do tríptico, que é também o pano que se projecta, com a dobra, para o espaço anterior à parede, que a pintura agora ocupa. Se dúvidas houvessem de que esta dobra exige o observador, a sombra que invade o quarto inferior do pano esquerdo do tríptico é indício de

³⁷⁶ *Lugar de Espera* foi concebida para ser apresentada numa feira de arte: *Arco Madrid* 2013.

³⁷⁷ Mallarmé cit. por Krauss, ver ref. na p. 118 desta secção.

que alguma coisa tem de existir necessariamente para cá do plano da pintura. A posição desta sombra projectada coincide com a de um corpo próximo: justamente com a proximidade com que o observador se pode ver reflectido pelo espelho/dobra. Poder-se-ia pensar no diálogo do filme de Godard: porquê a luz que se abre com a flexão – por causa da obscuridade da matéria que prolonga a pintura no observador. Mas o pano do lado esquerdo do tríptico poderia ainda reclamar um mapeamento da memória para encontrar uma justificação para a superfície escura quase monocromática. Poder-se-ia encontrar essa justificação nas pinturas monocromáticas negras de Frank Stella, com que Thierry de Duve³⁷⁸ identifica o momento em que a pintura se projecta para o próprio espaço expositivo, aproximando-se do seu vizinho mais próximo – a escultura –, e enunciando uma transição do específico para o genérico, que afirmaria o espaço como o real domínio também da pintura. Na superfície quase negra do tríptico ensaia-se, porém, a definição daquilo que poderá ser adivinhado como um corpo – justamente porque, mais do que projectar a pintura para o espaço real, *Lugar de Espera* faz incidir a possibilidade do seu funcionamento num ponto concreto desse espaço, para onde, de facto, converge toda a pintura – aquele que será ocupado pelo observador.

Do mesmo modo, *LE4* poderia trazer-nos à memória a figura do pintor em *Las Meninas*, desviando o olhar da mancha escura do quadro, para fixá-lo em nós, retribuindo-nos o nosso olhar. Se Foucault atribuía a essa figura a qualidade de se situar no limiar entre a invisibilidade e a visibilidade, justificando a permutação incessante entre observador e observado – “somos vistos ou somos nós que vemos?”³⁷⁹ –, a figura que surge atrás da mancha escura da pintura mais pequena de *Lugar de Espera*, parece anunciar que, o que quer que este último seja, depende decisivamente desse ponto fora da superfície do quadro, em que o observador é visto ao mesmo tempo que vê, operando a dobra que permite encontrar o outro, ou, neste caso, a pintura, em si.



Fig. 33- Maria José Cavaco, *LE4*, 2013.

LE5, por sua vez, se informado pela leitura anterior, apresentará, na pequena janela que se abre na superfície cor-de-laranja, a referência ao espelho que desvela finalmente a

³⁷⁸ Ver subcapítulo 1.2, secção 1.2.1.

³⁷⁹ FOUCAULT, M., *As Palavras e As Coisas*. Lisboa: Edições 70, 2005. p. 61.

complexa trama de olhares que *Las Meninas* opera. Também aqui, neste último objecto tridimensional, já nada é obscuro, tudo se revela. É a claridade que exige o corpo, definindo um espaço de outra natureza – um espaço que é uma perspectiva invertida: prolongando as arestas do volume branco, o seu ponto de convergência coincidirá com o olhar do observador, quando o observa de cima, à sua frente. Este espaço é também o espaço que se gera com uma atenção sustentada na demora da experiência que o trabalho espera.



Fig. 34- Maria José Cavaco, *Lugar de Espera*, 2013.

Nenhum dos objectos tem uma existência autónoma. É a conexão das expressões de cada um que poderá completar o círculo em que *Lugar de Espera* se constrói: uma clareza que é percepção consciente, fundada na ‘sombra’ que o nosso corpo sobre a peça projecta. Por isso mesmo, ela pressupõe, mais do que uma adição de partes, uma fragmentação de uma unidade primeira, para que se criem os intervalos que permitem constituir os vários termos que fazem incidir, através da sua acção recíproca, a construção de nexos no observador.

Tal como a fragmentação numa película cinematográfica distingue os termos cindidos, permitindo assim condensar o tempo de projecção da ficção, cuja articulação é finalmente operada pelo espectador, através do preenchimento dos intervalos que a fragmentação gera, também aqui, em *Lugar de Espera*, se fragmenta uma unidade inicial para que os objectos se

possam distinguir. Colocados lado a lado, no espaço que os contrai, os objectos assim distinguidos podem então articular-se através de um exercício auto-reflexivo. Este exercício dobra cada objecto nos outros e no espaço, a partir da flexão fundamental que neles operam os observadores, actualizando deste modo provisoriamente as representações cuja complexão definitiva é sempre adiada.

Assim é a natureza da auto-reflexividade; assim é também a natureza da representação enquanto questão de ficção. Que um trabalho incida na exposição desta natureza, qualifica-o como um exercício auto-reflexivo; que seja também caracterizado como ficção, é apenas disto uma necessária decorrência. Talvez por isso mesmo Foucault, que Deleuze sustenta ter sido ao longo de toda a sua obra perseguido pela ideia do duplo como dobra, afirmasse que nunca teria escrito nada que não fossem ficções³⁸⁰. Porém Deleuze acrescenta “mas nunca [como em Foucault] a ficção produziu tanta verdade e realidade”³⁸¹.

³⁸⁰ Foucault, cit. por DELEUZE, G., *Foucault*. Lisboa: Vega, 1998.

³⁸¹ Deleuze, *ibid.* p. 161.

2.2 Fractura: Possibilidades de Sentido

2.2.1 *Pense-Bête*



Fig. 35- Marcel Broodthaers, *Pense-Bête*, 1964.

[I]t used to be: read this, look at this. Today it is: allow me to present.³⁸²

Depois de uma carreira de vinte anos como poeta, Marcel Broodthaers envereda por um percurso artístico circunstanciado no domínio das artes visuais. No convite da sua primeira exposição individual, em 1964, na Galerie Saint-Laurent, situada no andar superior de uma livraria em Bruxelas, podia ler-se “Também eu me perguntei se não poderia vender alguma coisa e ter sucesso na vida”, e “Finalmente tive a ideia de inventar alguma coisa insincera”³⁸³. *Pense-Bête*, de 1964, é a primeira obra artística de Broodthaers e apareceu, entre outros objectos, na exposição da Galerie Saint-Laurent.

³⁸² “[C]ostumava ser: lê isto, olha para isto. Actualmente é: permite-me apresentar.” Marcel Broodthaers em entrevista com Irmeline Lebeer (1974). BUCHLOH, B. (Ed.), *Broodthaers: Writings, Interviews, Photographs*. Cambridge (MA): The MIT Press, 1987. p. 45.

³⁸³ “Me too, I asked myself if I could not sell something and succeed in life”; “Finally the idea of inventing something insincere came to me”. O texto, relativamente longo, foi impresso sobre frente e verso de páginas duplas, removidas de revistas com um público-alvo eminentemente feminino. HAIDU, R., *The Absence of Work: Marcel Broodthaers, 1964-1976*. Cambridge (MA); London: The MIT Press, 2013. p. 1.

Em *Pense-Bête*, Broodthaers reúne os cinquenta exemplares restantes do seu último livro de poemas – com o mesmo título e publicado no ano anterior – ainda com vestígios do seu papel de embrulho, e fixa-os com gesso. Outros materiais constituem o conjunto, como uma bola de plástico e uma base de madeira, mas são as consequências desta operação fundamental, de fixar os livros impedindo a sua leitura, que interessa observar.

Entre o livro *Pense-Bête* e a peça artística com o mesmo título, Broodthaers transitaria de poeta a artista. Uma característica do livro justifica a sua inclusão já nesta transição: a maior parte dos exemplares de *Pense-Bête* foi individualizada pelo autor, através da adição de papéis coloridos que, ocultando partes do texto, se desdobram para o espaço com a abertura do livro. A este dispositivo, junta-se ainda a integração de faixas de papel em que são visíveis as impressões digitais de Broodthaers. Se, através desta intervenção, o livro necessariamente escapa já ao contexto exclusivamente literário, as operações por ela produzidas apresentam a peça artística como a expressão material, concreta, daquilo que poderia ainda revestir-se de alguma ambiguidade no ensaio prévio.

No livro *Pense-Bête* não seria possível ler integralmente o texto sem retirar os papéis adicionados, destruindo o objecto construído pelo autor – marca da autoria são as próprias impressões digitais de Broodthaers nas faixas de papel. Mas os livros, como Broodthaers refere, têm uma “audiência [...] fictícia”³⁸⁴. Se em relação a *Pense-Bête*, peça de 1964, o artista elucida que “não é possível ler o livro sem destruir o aspecto escultural da obra”³⁸⁵, e que, portanto, o que é passado ao público é fundamentalmente uma proibição – a proibição de ler –, essa mesma proibição estará inerente à intervenção no livro de poemas. Contudo, o autor literário está “praticamente isolado de toda a comunicação”³⁸⁶, no sentido em que a reacção do público não pode ser confrontada. Por isso mesmo se trata de um público fictício. Mas *Pense-Bête*, objecto artístico, tem uma “audiência real”³⁸⁷, onde tudo é uma questão de “espaço e de conquista”³⁸⁸. E o que Broodthaers, autor artístico – com as suas dedadas ainda impressas no gesso que impede a leitura dos livros –, observa nesta “audiência real”, em relação à qual *Pense-Bête* é agora uma questão “de espaço e de conquista”, é a indiferença em relação ao texto³⁸⁹, ou seja, de acordo com o artista, o fracasso em comunicar a proibição. Mas é precisamente porque esse fracasso se torna agora visível, que o público é também agora

³⁸⁴ “[M]y audience was fictive”. Broodthaers, cit. por *ibid.* p. 49.

³⁸⁵ “[O]ne cannot read the book without destroying the work’s sculptural aspect”. *Ibid.* p. 51.

³⁸⁶ “[P]ractically isolated from all communication”. *Ibid.* p. 49.

³⁸⁷ “[A] real audience”. *Ibid.*

³⁸⁸ “[I]t’s a question of space and conquest”. *Ibid.*

³⁸⁹ *Ibid.* p. 52.

real. O fracasso do autor em comunicar, que poderia obscurecer-se num livro com uma “audiência fictícia”, é agora inequivocamente manifesto em *Pense-Bête*.

Rachel Haidu considera que *Pense-Bête* enfoca um aspecto crucial da obra de Broodthaers: as condições da autoria. Haidu encontra na peça o ressurgir do “autor literário [...] ligado a objectos simultaneamente produzidos em série e de autoria singular”³⁹⁰. Este ressurgimento do autor literário abalaria “perspectivas utópicas”³⁹¹ da produção em série, envolvendo a ilusão de anonimato autoral, associadas, de acordo com a autora, às vanguardas históricas e às neo-vanguardas dos anos 60 do séc. XX. Que este autor literário fracasse ainda em comunicar, apresentar-se-ia como um factor de complexificação das leituras que fazemos dessas neo-vanguardas, e designadamente daquelas que incidem na linguagem como “um veículo transparente e acessível de comunicação”³⁹². Neste sentido, Haidu concebe, com uma análise abrangente e detalhada, a focalização de *Pense-Bête*, e da obra de Broodthaers, nas condições da autoria, como uma resposta ao contexto artístico específico em que surge. Na construção do presente argumento interessa, porém, observar o que está implicado no fracasso do autor em comunicar – do qual esta peça de Broodthaers em particular é expressão – e como esse fracasso é também uma condição da apresentação de um objecto artístico a um público.

A expressão ‘pense-bête’, com a tradução literal de ‘pensa-estúpido’, designa, na língua francesa, um dispositivo mnemónico: uma anotação, uma nota, ou uma marca, auxiliar da memória para uma lembrança futura.

Gilles Deleuze, em *Foucault*, refere a característica peculiar que qualifica as anotações, ou notas, associada à recuperação, por Foucault, da expressão grega *hypomnema*³⁹³: as *hypomnemata* seriam uma memória do futuro, que implicaria um processo de subjectivação³⁹⁴. Uma escrita pessoal que se traduziria na tomada de notas de leituras, conversas e reflexões, as *hypomnemata* deveriam ser lidas periodicamente de modo a que os seus conteúdos pudessem ser reactualizados³⁹⁵. Como anotações pessoais destinadas a serem lidas no futuro, as *hypomnemata* expressariam o modo como a memória é acompanhada de um processo de subjectivação – a memória como “o verdadeiro nome do relacionamento a si”, nas palavras de Deleuze, sobre o tema em Foucault³⁹⁶. Não exactamente o que foi lido,

³⁹⁰ “[T]he literary author [...] tied to objects both mass-produced and single authored”. Rachel Haidu, em *ibid.* p. 49.

³⁹¹ “[U]topian views of mass-production”. *Ibid.* p. 47.

³⁹² “[A]s a transparent and accessible vehicle of communication”. *Ibid.* p. 49.

³⁹³ No plural, *hypomnemata*.

³⁹⁴ DELEUZE, G., *Foucault*. Lisboa: Vega, 1998. p. 144.

³⁹⁵ FOUCAULT, M., «Course Summary». In *The Hermeneutics of the Subject: Lectures at The Collège de France*. Ed. Frédéric Gros. New York: Palgrave Macmillan, 2005. p. 500.

³⁹⁶ DELEUZE, G., *Foucault*. Lisboa: Vega, 1998. p. 144.

conversado ou reflectido, mas anotações subjectivadas, que, lidas periodicamente, reactualizariam a memória, ainda com as necessárias adições e subtracções. Por isso mesmo elas são uma memória do futuro: são o registo fragmentário do que será reactualizado. Subjectivadas, a sua relação com o que as despoletou é tão imprevisível como o que, através delas, será recuperado no futuro. Elas são, não obstante, a memória, no presente, do que poderão ser nesse futuro. Como dispositivo mnemónico, *Pense-Bête* é necessariamente contaminada pelas propriedades do *hypomnema*. E se as *hypomnemata* são anotações, portanto, uma escrita, é justamente nesta forma que a peça de Broodthaers se apresenta: como uma escrita.

De que a obra seja uma anotação subjectivada, portanto o registo de alguma coisa que é relacionada a ‘si’, não parece provável que possa haver muitas dúvidas: Broodthaers imprime as suas dedadas no gesso que impede a leitura dos livros³⁹⁷. Esta acção elementar atribui a *Pense-Bête* a qualidade de ser manifestação física do seu autor, enquanto sujeito do discurso. Broodthaers reclama assim, para si, a autoria da escrita. O que parece paradoxal nesta afirmação do sujeito da escrita é a sua articulação com a principal operação que a peça exerce: a proibição da leitura do texto que encerra, que, de acordo com Benjamin Buchloh, anularia “a dimensão semântica e lexical”, aumentando “a plasticidade e a presença do artefacto”³⁹⁸.

A incidência no artefacto é precisamente uma das estratégias com que os discursos auto-reflexivos evidenciam a acção das relações contextuais, para focar a sua própria inconclusividade, e, conseqüentemente, afirmar o papel do leitor, ou do observador, na construção dos seus sentidos³⁹⁹. Se, através da proibição da leitura, o que Broodthaers releva é a obra como artefacto, o que o artista em última instância refere é a inconclusividade do seu discurso, ou seja, a acção do contexto e a participação do observador na construção dos sentidos da obra cuja autoria, por outro lado, reclama. Broodthaers declara portanto como seu um discurso que necessariamente reconhece não poder verdadeiramente cingir. A marca do autor exhibe, deste modo, a sua própria gratuitidade.

O confronto com uma “audiência real” permitia a Broodthaers testemunhar o fracasso em passar a proibição de ler, e, como tal, testemunhar o insucesso na comunicação. Mas é este artifício relativamente simples – marcar os seus próprios dedos no gesso – que expõe esse

³⁹⁷ E também no seu último livro de poemas, com o mesmo nome, as impressões digitais justificam a mesma ilação.

³⁹⁸ “[T]he semantic and lexical dimension”; “increases the plasticity and presence of the artifact”. BUCHLOH, B., «Open Letters, Industrial Poems». In *Broodthaers: Writings, Interviews, Photographs*. Cambridge (MA): The MIT Press, 1987. p. 80.

³⁹⁹ O assunto é desenvolvido no subcapítulo 1.2, com incidência particular na secção 1.2.4.

fracasso, não como uma particularidade circunstancial de uma obra específica, mas sim como o fracasso inerente à condição de qualquer sujeito de um discurso. Manifestação física do seu autor, o que *Pense-Bête*, de facto, denuncia, é o modo como qualquer discurso, enquanto comunicação, escapa incessantemente à sua própria autoria: nunca um discurso inteiramente presente, nunca os seus sentidos integralmente formulados. Uma espécie de ‘pense-bête’, de *hypomnema*, anotação que é memória do que poderá vir a ser no futuro.

Porque não há, é claro, discursos completos. Apontando a impossibilidade de que “um signo, a unidade de um significante e um significado, seja produzido na plenitude de um presente e de uma presença absoluta”⁴⁰⁰, Jacques Derrida fornece o argumento que permite justificar a incompletude de qualquer discurso.

Atribuindo ao signo as propriedades que encontra também na “estrutura da presença”⁴⁰¹ – propriedades de contínua diferenciação e diferimento, que, conjugadas, identificam o principal conceito cunhado por Derrida, o conceito de *differance* –, o filósofo enfatiza que o signo é uma noção em desaparecimento⁴⁰². Um signo nunca seria produzido como tal, uma vez que não haveria uma correspondência inequívoca entre um significante e um significado⁴⁰³. Não havendo esta correspondência, os significados teriam sempre a sua origem numa articulação que é essencialmente diferenciação⁴⁰⁴. Mas esta diferenciação nunca é uma plenitude sensível⁴⁰⁵: ela implica a retenção de um “traço” do outro no mesmo⁴⁰⁶. Sem este traço, não seria possível qualquer diferenciação e, do mesmo modo, nenhum significado seria produzido⁴⁰⁷. Esta diferenciação, ou relação com o outro, é também necessariamente, por outro lado, um movimento de temporalização⁴⁰⁸, no sentido em que ela é a não-presença do outro, inscrita no sentido de presente⁴⁰⁹. Ou seja, retendo o que não está presente no presente, ela é sempre uma remissão para aquilo que não é convocado nesse presente, adiando, por isso, inevitavelmente, qualquer possibilidade de completude dos significados de qualquer unidade verbal e, por decorrência, de qualquer discurso – por isso mesmo, as

⁴⁰⁰ “[T]he impossibility that a sign, the unity of a signifier and a signified, be produced within the plenitude of a present and an absolute presence”. DERRIDA, J., *Of Grammatology*. Transl. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: John Hopkins University Press, 1997. p. 69.

⁴⁰¹ “The structure of «presence»”. SPIVAK, G. C., «Translator’s Preface». In *ibid.* p. xliii.

⁴⁰² Ver *ibid.*

⁴⁰³ Marca desta ausência de correspondência seria a construção dos significados através de um movimento de *differance*. E, na sua origem, a ausência de uma ligação real entre um significante e um significado. Ver *ibid.* p. 46.

⁴⁰⁴ *Ibid.* p. 70.

⁴⁰⁵ *Ibid.* p. 53.

⁴⁰⁶ “[T]race”. *Ibid.* pp. 57, 62.

⁴⁰⁷ *Ibid.* p. 62.

⁴⁰⁸ *Ibid.* p. 47.

⁴⁰⁹ *Ibid.* p. 71.

propriedades de diferenciação e diferimento, que caracterizam o movimento de *differance* dos signos, enquanto são articulados entre si numa mesma ordem abstracta, como um texto, por exemplo⁴¹⁰; e, por isso mesmo também, este mesmo movimento de *differance* como “formação da forma”⁴¹¹, ou seja, abertura, mas não conclusão, note-se, de significação⁴¹².

Da perspectiva de Derrida, decorre, objectivamente, que os significados num discurso se constroem pela remissão dos conceitos nele inscritos, para outros conceitos que com eles possam ser articulados, quer por afinidade – remetendo para outras palavras que, embora com um sentido semelhante, nunca lhes correspondem integralmente, adiando sempre o significado enquanto totalidade inequívoca –, quer por oposição – recorrendo a outros conceitos que deles diferem, mas que estão, por sua vez, sujeitos ao mesmo adiamento dos significados. Em qualquer caso, é neste constante movimento de diferenciação e adiamento que se delinea qualquer possibilidade de sentido, que nunca é totalizante. De certa forma, o significado é aquilo que está eternamente a ser construído em todas estas articulações: uma espécie de terceiro elemento, que nunca está integralmente presente, uma vez que transgride os dois termos da articulação que lhe deu origem, mas que nunca está também totalmente ausente, uma vez que participa, como um traço, dos mesmos dois termos⁴¹³.

Porque a construção dos significados se opera nestas articulações, estando sujeita a este movimento de diferenciação e diferimento, a escolha das palavras para exprimir um conceito só pode ser justificada, de acordo com Derrida, circunstanciada “num tópico e numa estratégia histórica”⁴¹⁴, ou seja, numa condição de forças⁴¹⁵, que determinaria escolhas em determinados momentos. Por isso mesmo qualquer possibilidade hermenêutica é necessariamente uma ponderação dessa condição, e porque também ela está sujeita à mesma condição, qualquer interpretação é ainda uma construção do texto, ou do discurso. O discurso nunca é completo.

Neste sentido, o autor fracassa em comunicar porque é essa a sua inevitável condição. O seu texto, como um *hypomnema*, é sempre uma memória de como será reactualizado posteriormente. Esta reactualização não é mais do que o prolongamento da sua construção.

Que Broodthaers escolha justamente um ‘pense-bête’ para exhibir a gratuidade do gesto de marcação de uma autoria, só revela a lucidez do artista relativamente à impossibilidade de

⁴¹⁰ *Ibid.* p. 62.

⁴¹¹ “Differance is therefore the formation of form”. *Ibid.* p. 63.

⁴¹² *Ibid.* p. 69.

⁴¹³ Neste sentido, os significados estariam sempre sujeitos a ambiguidades e duplicidades de sentido. Outra expressão cunhada por Derrida, neste caso, para designar as fracturas e articulações a que estão sujeitos os significados, será *brisure*. Os significados seriam, assim, sempre atravessados por *brisures*.

⁴¹⁴ “[W]ithin a topic (an orientation in space) and an historical strategy”. *Ibid.* p. 70.

⁴¹⁵ *Ibid.*

poder cingir o seu discurso, a sua comunicação, a uma totalidade, na plenitude de um presente. Ou não fosse um *hypomnema* destinado, precisamente, a ser ‘lido’ periodicamente – no futuro, portanto.

Mas a proibição que Broodthaers inscreve na sua anotação é ainda significativa, porque, quando ponderada à luz da própria condição do autor, enuncia também a condição subjacente à apresentação de um objecto artístico a um público. Esta é também certamente a condição da apresentação de qualquer discurso e, como tal, também de um texto, mas um objecto artístico exhibi-la-á de um modo porventura mais veemente, porque, aqui, é tudo uma questão “de espaço e de conquista”⁴¹⁶. E, mesmo reconhecendo que, enquanto *hypomnema*, *Pense-Bête* seja escrita, trata-se de uma escrita catapultada para este último domínio, onde, com uma “audiência real”⁴¹⁷, tudo pode ser testemunhado.

Pense-Bête é efectivamente uma peça exemplar. É-o no sentido em que, proibindo a leitura do texto que encerra, denuncia, para ela remetendo, a operação a que um objecto artístico se submete quando é apresentado a um público. De facto, os objectos artísticos não são apresentados a uma “audiência” para serem verdadeiramente ‘lidos’. Por isso mesmo, qualquer proibição de ler estaria, logo de partida, votada ao fracasso. A interdição esvai-se num gesto inútil: aquilo que é proibido, nunca poderia, de qualquer modo, ter lugar. Aqui residirá, ainda que tal possa ser contestado, o enfoque mais assertivo de *Pense-Bête*.

Gilles Deleuze exemplifica com uma referência a *La Femme du Gange*, de Marguerite Duras, aquilo que, sobre Foucault, identifica como a “disjunção entre falar e ver, entre o visível e o articulável: aquilo que vemos nunca se aloja naquilo que dizemos, e vice-versa”⁴¹⁸. *La Femme du Gange* exibiria “a concomitância de dois filmes”: “o filme da imagem e o filme das vozes”⁴¹⁹. Entre os dois, aquilo que Deleuze considera ser “um corte irracional”, um vazio que é simultaneamente “charneira e interstício”⁴²⁰. O limite próprio que separaria ver e falar seria, deste modo, também o limite comum que os relacionaria, justificando que a não-relação possa ser ainda uma relação. E pode sê-lo porque “é preciso admitir entre figura e texto toda uma série de entrecruzamentos, [...] quedas de imagens no meio das palavras, clarões verbais que sulcam os desenhos”⁴²¹. São estes “entrecruzamentos” que operam sobre o corte “irracional”, disjuntivo, entre ver e falar. E para que eles tenham lugar é necessário “[abrir] as

⁴¹⁶ Broodthaers, cit. por HAIDU, Rachel, *The Absence of Work: Marcel Broodthaers, 1964-1976*. Cambridge (MA); London: The MIT Press, 2013. p. 49.

⁴¹⁷ *Ibid.*

⁴¹⁸ DELEUZE, G., *Foucault*. Lisboa: Vega, 1998. p. 93.

⁴¹⁹ *Ibid.* p. 94.

⁴²⁰ *Ibid.*

⁴²¹ Foucault, cit. por *ibid.* p. 95.

palavras e as coisas”⁴²². Uma vez abertas, não mais as imagens ficam incólumes à transformação nelas operadas pelos enunciados, ou pelas palavras, e vice-versa. Por isso mesmo, “falar e ver ao mesmo tempo, se bem que isso não seja a mesma coisa, e que não se fale daquilo que se vê e não se veja aquilo de que se fala”⁴²³.

Deleuze encontra no audiovisual os exemplos mais completos desta disjunção entre ver e falar. Mas esta disjunção aparece em qualquer relação entre texto e imagem. E justamente porque o confronto com um objecto artístico implica fundamentalmente o activar de um confronto com um texto⁴²⁴, esta disjunção caracteriza também a nossa interacção com esses objectos. É por isso que os objectos artísticos não são apresentados verdadeiramente para serem ‘lidos’: eles são, por um lado, apresentados para serem confrontados com um texto⁴²⁵ que os re-apresenta, mas este texto é, por outro lado, também sempre, não o que se vê, mas os “clarões verbais”⁴²⁶ que, como linguagem, fracturam os objectos, produzindo uma outra coisa – o interstício de “entrecruzamentos” e disseminações, que é, de facto, a nova forma fragmentada e compósita que emerge dos “ataques [reciprocamente] desferidos”⁴²⁷. Ainda aqui, qualquer possibilidade de sentido é fractura e articulação; ainda aqui, essa possibilidade de sentido é também uma construção, um prolongamento do discurso, entre estas fracturas e articulações.

A proibição de Broodthaers é, por isso, reveladora. Como o próprio artista refere, “aqui não é possível ler o livro sem destruir o aspecto escultural da obra. Este gesto concreto passa a proibição ao observador”⁴²⁸. A proibição que é passada ao observador é a de ler o texto que o objecto encerra, mas essa proibição é formulada porque assenta no pressuposto de que o aspecto escultural da obra não será destruído. Ou seja, é porque o objecto não será destruído, que Broodthaers pode impor a sua proibição. Se ele pudesse ser destruído não formularia uma proibição e o texto seria lido. Portanto, à proibição de ler o texto, está também subliminarmente subjacente a proibição de destruir o objecto. Esta é a verdadeira interdição de Broodthaers. E é esta interdição que, de facto, fracassa em ser comunicada.

⁴²² Deleuze, *ibid.* p. 94.

⁴²³ *Ibid.* p. 96.

⁴²⁴ No sentido de que qualquer possibilidade hermenêutica é fundamentalmente a relação com um texto, e portanto, como se viu através de Derrida, a introdução ainda de texto.

⁴²⁵ No mesmo sentido da nota anterior, sustenta-se aqui que a leitura não implica essa mediação. Por isso mesmo Roland Barthes refere que a leitura é imediata, cabendo à crítica a propriedade de ser mediada, no caso, por uma escrita. Ver BARTHES, Roland, «A Língua Plural». In *Crítica e Verdade*. Lisboa: Edições 70, 1997. p. 55.

⁴²⁶ Foucault cit. por Deleuze, ver ref. na p. 129 desta secção.

⁴²⁷ Foucault, cit. por DELEUZE, G., *Foucault*. Lisboa: Vega, 1998. p. 95.

⁴²⁸ “[H]ere one cannot read the book without destroying the work’s sculptural aspect. This concrete gesture passes the prohibition onto the viewer”. Broodthaers, cit. por HAIDU, R., *The Absence of Work: Marcel Broodthaers, 1964-1976*. Cambridge (MA); London: The MIT Press, 2013. p. 51.

Se um objecto artístico é apresentado a um público para ser confrontado com um texto e se, não se falando do que se vê, nesse confronto, o objecto é necessariamente fracturado para que o texto – por seu turno também alvo de “quedas de imagens no meio das palavras”⁴²⁹ – nele se possa infiltrar, produzindo a obra intersticial, *Pense-Bête*, desde o momento em que é exibida a uma “audiência”, é destruída para dar lugar à nova forma. Disso são exemplos e testemunhos textos como os de Haidu e de Buchloh, para nomear apenas dois. Mas também este texto, ainda como exemplo. Não mais *Pense-Bête* pode existir sem que esse exterior nela se infiltre: os textos que, para ela, são ‘o outro’, o de-fora, que é interiorizado na peça. E porque a construção de sentidos em que esses textos influem está, ela própria, sujeita ao eterno movimento de *differance* dos significados, *Pense-Bête* estará para sempre exposta às fracturas e articulações que prolongam ainda a sua construção no interstício de “ataques” recíprocos entre texto e imagem. A obra será o que surgirá neste conflito mas, nele, o objecto perde-se. Neste sentido, Broodthaers foi clarividente: é tudo, de facto, uma questão “de espaço e de conquista” – a conquista do espaço que demarca os limites próprios entre texto e imagem. E, se considerarmos que, em *Pense-Bête*, esse espaço é o do gesso com as dedadas de Broodthaers, o que é realmente conquistado é o espaço do autor.

Anotação de uma proibição de destruir o objecto, que, enquanto *hypomnema*, deverá sempre ser reactualizada no futuro, o que *Pense-Bête* efectivamente inscreve, como ‘pense-bête’, é ‘não pode ser esquecida a proibição de destruir o objecto’. Mas, porque esta proibição deverá sempre ser reactualizada num futuro, a inscrição será eternamente ‘não pode ser esquecida a proibição’, ou seja, a proibição é sempre adiada para uma posterior reactualização. Proibição para sempre adiada, *Pense-Bête*, como objecto, é efectivamente sempre destruído para fazer emergir a obra *Pense-Bête*, fracturada, compósita, com “clarões” de texto que se infiltram na imagem e fragmentos de imagem que “caem” entre o texto. Os significados que possam ser ensaiados nestas contaminações recíprocas estão, é claro, em eterno movimento de *differance*. Trata-se de uma perpétua destruição – destruição do objecto – e construção – construção de texto e de sentido.

Mas é impossível, de qualquer modo, a produção de significados “na plenitude de um presente e de uma presença absoluta”⁴³⁰, porque não há uma correspondência inequívoca entre um significante e um significado – outro motivo porque a proibição de Broodthaers nunca se poderia impor no presente.

⁴²⁹ Foucault, cit. por DELEUZE, G., *Foucault*. Lisboa: Vega, 1998. p. 95

⁴³⁰ Derrida, ver ref. na p. 127 desta secção.

A incidência no artefacto – de que nos falava Buchloh – é de facto a incidência na precariedade do artefacto: imediatamente exposto à destruição, logo no momento em que é exibido. Contra ele se insurge a obra – interstício de texto e imagem. Nesta insurgência a “audiência” perde qualquer possibilidade de ocupar o lugar firme do espectador que observa à distância. Quer seja porque, fazendo incidir no objecto o texto que sobre ele desferirá os “clarões” que ensaiam os sentidos, se metamorfoseia em autor; quer seja porque, assim metamorfoseado, é objecto da mesma condição do autor: sempre sujeito a escolhas justificadas “num tópico e numa estratégia histórica”⁴³¹, que, como se viu, em última instância, apresentam qualquer possibilidade hermenêutica como construção ainda do discurso, enunciando o fracasso em comunicar um sentido objectivo⁴³².

A “audiência” está, deste modo, definitivamente implicada na construção de *Pense-Bête*, e, porque o está – porque é ela que introduz o texto que poderá desferir os golpes – ela é “real”. Por isso mesmo a indiferença em relação ao texto dos livros que o objecto encerra: o texto que abre as possibilidades de sentido da obra é de outra natureza, com a “audiência real” de um objecto artístico.

Broodthaers apresenta a um público um objecto em relação ao qual refere a existência de um texto que não é verdadeiramente o texto que integrará a obra. Proíbe a leitura desse texto, quando, na verdade, a proibição é a da destruição do objecto. Diz, lamentando-o, que fracassa em comunicar essa proibição, porém o modo como a enuncia – adiando-a constantemente – resguarda, logo à partida, a garantia da impossibilidade de essa proibição poder ser passada no presente. Atribui a manifestação desse fracasso à indiferença pela leitura de um texto – que nunca seria, de qualquer modo, destinado a ser lido –, quando esse fracasso é, na realidade, manifestado, desde o início, pelo próprio Broodthaers, ao marcar a sua autoria num discurso em cuja construção reconhece subliminarmente estar implicado o público. Apresenta, finalmente, uma marca inquestionável de autoria que não pode ser outra coisa senão um gesto gratuito e, como tal, a afirmação da impossibilidade de uma autoria singular. Tudo isto com uma anotação escrita dissimulada em objecto, com o título, aparentemente, de um livro, mas que é, de facto, um ‘pense-bête’.

⁴³¹ *Ibid.* p. 70.

⁴³² Hans Blumenberg na sua análise da metáfora do ‘naufrágio com espectador’ atribui precisamente a perda da posição de espectador, por um lado, ao reconhecimento da possibilidade de transmutação do espectador em naufrago, e inversamente; e, por outro lado, à impossibilidade do conhecimento objectivo, porque dependente da mesma estratégia histórica. Citando Burckhardt, Blumenberg exemplifica a metáfora: “Nós gostaríamos de conhecer a onda sobre a qual navegamos no oceano, só que essa onda somos nós mesmos. [...] O conhecimento objectivo nunca nos é facilitado”. BLUMENBERG, H., *Naufrágio Com Espectador*. Lisboa: Vega, 1990. pp. 90-91. E ver também «O Espectador Perde a Sua Posição». In *ibid.* pp. 81-94.

O artista adverte-nos, contudo, desde o início: “... a ideia de inventar alguma coisa de insincera atravessou-me o espírito”. Mas, porque nos adverte, Broodthaers está ainda a ser insincero, uma vez que essa advertência não pode ser senão sincera: os objectos são apresentados a uma audiência como alguma coisa, de facto, insincera – eles são apresentados como os objectos que emergem finalmente de um processo, aparentando assim a sua integridade como obra, que eventualmente permanecerá no tempo, quando essa apresentação é, ela própria, a condição da sua destruição, para que, fracturados e articulados com textos, possam então, agora sim, sobreviver, em sucessivas reactualizações, como discurso, ou como obra.

Com Broodthaers, ficamos com o pressentimento de que se trata fundamentalmente de um jogo: “Também eu me perguntei se não poderia vender alguma coisa e ter sucesso na vida”. Se o jogo, e particularmente a consciência do jogo, que se expressa na sua exploração sistemática, é uma das estratégias próprias dos discursos auto-reflexivos metaficcionais⁴³³, não só *Pense-Bête*, mas toda a obra artística de Broodthaers revolve num discurso desta mesma natureza.

2.2.2 “A Água do Oligoceno ao Presente”

*It remains to be seen if art exists anywhere else than on the level of negation.*⁴³⁴

*Nada deveria ser nomeado de modo a não ser transformado.*⁴³⁵

Os textos que se infiltram num objecto artístico e o fracturam no momento da sua apresentação mantêm com ele o espaçamento da escrita.

Na *Exposition Littéraire Autour de Mallarmé: Marcel Broodthaers à La Deblioudebliou/S*, realizada na galeria Wide White Space⁴³⁶, em Antuérpia, em 1969, Broodthaers apresenta um conjunto de duas edições de livros com o título do poema de Mallarmé *Un Coup de Dés Jamais N’Abolira Le Hasard*.

⁴³³ Ver WAUGH, P., *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Methuen, 1984. pp. 34-48.

⁴³⁴ “Está para ser visto se a arte existe em algum outro lado senão no nível da negação.” Marcel Broodthaers em entrevista com Irmeline Lebeer (1974). BUCHLOH, B. (Ed.), *Broodthaers: Writings, Interviews, Photographs*. Cambridge (MA): The MIT Press, 1987. p. 48.

⁴³⁵ WOOLF, V., *As Ondas*. Lisboa: Relógio d’Água, 1988. p. 66.

⁴³⁶ O título da exposição integra uma transliteração das iniciais da galeria: WWS.

Replicando a capa da edição de 1914 do poema⁴³⁷, Broodthaers substituiu, após o título, a palavra ‘Poëme’, pela palavra ‘Image’; substituiu o nome de Mallarmé pelo seu próprio nome; e substituiu a sigla NFR, na edição original, pelos nomes e localizações das galerias que subsidiaram o projecto: Wide White Space e Galerie Michael Werner. No interior do livro, apresenta um prefácio com a mesma mancha gráfica que o de Mallarmé, mas, desta vez, não com o texto do prefácio original, mas sim com o próprio poema em forma de parágrafo, isto é, sem a espacialização tipográfica que o caracteriza⁴³⁸. Nas restantes páginas, replica a construção espacial do poema, mas substituindo ainda as linhas de texto por rectângulos pretos. As duas edições correspondem a versões em diferentes tipos de papel⁴³⁹.



Fig. 36- Marcel Broodthaers, *Un Coup de Dés Jamais N’Abolira Le Hasard. Image*, 1969. Imagem de página dupla.

⁴³⁷ Da editora Gallimard.

⁴³⁸ A descrição apresentada recorre às informações fornecidas em HAIDU, R., *The Absence of Work: Marcel Broodthaers, 1964-1976*. Cambridge (MA); London: The MIT Press, 2013. p. 71.

⁴³⁹ Papel opaco, numa edição de trezentos exemplares; papel mecanográfico transparente, numa edição de noventa exemplares. Broodthaers apresentaria ainda uma terceira versão em alumínio, num total de dez exemplares de um conjunto de doze chapas, embora apenas do miolo e com a página dupla do prefácio não impressa. Ver *Ibid*, pp. 71-73. E também «Un Coup de Dés Jamais N’Abolira Le Hasard. Image» [Em linha]. [Cons. 29 Jun. 2015]. Disponível em <http://my.yoolib.com/bubljdec/marcel-broodthaers-un-coup-de-des-jamais-nabolira-le-hasard-1969/>.



Fig. 37- Imagem de página dupla do poema de Mallarmé *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira Le Hasard*.

Separando a dimensão semântica poética da dimensão material do texto – como forma espacial na página –, interligação que tanto interessou a Mallarmé, Broodthaers parece emudecer o poema. Rachel Haidu considera que a operação de Broodthaers reflecte a “obsessão”⁴⁴⁰ de Mallarmé pela dimensão material do texto. Como a autora afirma, na transposição de *Un Coup de Dés* para outro médium, as “palavras do poema perdem-se repetidamente”⁴⁴¹. Se esta perda é, desde logo, visualmente evidente, perante a rasura das palavras que os rectângulos pretos empreendem, outras ilações emergem também do objecto assim criado por Broodthaers.

Michel Foucault encontra na pintura *La Trahison des Images (Ceci N'Est Pas Une Pipe)* um caligrama preliminar invisível que justificaria a relação entre texto e imagem – ou a sua não-relação – produzida por Magritte, como fundamentalmente o desfazer da operação implicada naquele procedimento gráfico. Restituindo texto e imagem às suas posições legítimas, separando-os, *Ceci N'Est Pas Une Pipe* exibiria a impossibilidade que afecta qualquer tentativa de mostrar e nomear ao mesmo tempo: enquanto o texto adquire forma espacial, o olhar tem necessariamente de abstrair-se da sua leitura e vice-versa – enquanto o

⁴⁴⁰ “[O]bsession”. HAIDU, R., *The Absence of Work: Marcel Broodthaers, 1964-1976*. Cambridge (MA); London: The MIT Press, 2013. p. 71.

⁴⁴¹ “[T]he words of the poem are repeatedly lost”. *Ibid.* p. 70.

texto é lido, perde-se a sua forma espacial⁴⁴². *Un Coup de Dés* poderia ser um exemplo desta primeira parte do argumento de Foucault na análise da pintura de Magritte⁴⁴³.

Quando comparadas com as do poema de Mallarmé, as páginas de Broodthaers evidenciam as qualidades espaciais das formas que as habitam, mas a percepção dessas qualidades é também a imposição ao olhar do contorno global que, a partir da relação dessas formas, pode ser adivinhado. Por outras palavras, cada página dos livros de Broodthaers revela, em primeiro lugar, o contorno imaginário da forma criada pela relação do posicionamento de todos os rectângulos que nela estão inscritos. É este contorno que se perde no momento em que começamos a ler o texto de Mallarmé. Mas ele perde-se também em qualquer possibilidade de caracterização de cada um dos rectângulos apresentados nos livros de Broodthaers. Ou seja, cada rectângulo adquire as suas propriedades – a sua definição de largura e comprimento, e conseqüentemente a sua intensidade – pelas diferenças que introduz relativamente aos outros com que é relacionado, ou comparado, na mesma página. Enquanto assim procedemos, a atitude requerida pressupõe o mesmo tipo de temporalização que a leitura implica: são detectadas relações, adicionando uma sucessão de momentos. Esta sucessão de momentos, que constrói a imagem como uma articulação no tempo, só é possível contudo com uma operação fundamental do domínio da escrita, que Broodthaers engenhosamente mantém apenas parcialmente: o espaçamento que permite a diferenciação das unidades lexicais, possibilitando a construção de uma estrutura sintáctica e a formação de significados no poema, que é também o espaçamento que caracteriza cada rectângulo relativamente aos outros, nas páginas de Broodthaers, diferenciando-os mutuamente.

Propriedade da escrita, este espaçamento é uma condição da possibilidade de formação de significados na linguagem. E, seguindo o raciocínio de Jacques Derrida em *Gramatologia*, é possível deduzir que, na oposição do filósofo a uma concepção da escrita como imagem ou representação da linguagem oral, está também implicado o papel que o espaçamento desempenha na formação de significados.

Derrida argumenta que, partindo do princípio de que os signos, quer orais quer escritos, são arbitrários, não é possível estabelecer uma relação de hierarquia que exclua a escrita como uma “uma imagem, uma representação, ou uma figuração, uma reflexão exterior

⁴⁴² FOUCAULT, M., *This Is Not a Pipe*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1983. pp. 24-25.

⁴⁴³ De resto, Broodthaers faz uma clara alusão a Magritte na *Exposition Littéraire*, com o preenchimento da parede do fundo com quatro placas de plástico, cada uma com um cachimbo impresso em relevo, acompanhado de letras. O conjunto, de 1969, intitula-se *Quatre Pipes Alphabet*.

da realidade da linguagem”⁴⁴⁴. A escrita cobriria, deste modo, todo o campo dos signos linguísticos⁴⁴⁵. Não afirmando directamente que o espaçamento esteja associado a esta infiltração da escrita em todos os campos dos signos linguísticos, o discurso de Derrida deixa abertura contudo para tal ilação⁴⁴⁶, uma vez que o filósofo, de acordo com Gayatri Spivak, dá o nome de escrita a uma estrutura que transporta “o traço de uma alteridade perene”⁴⁴⁷. Esta alteridade é a relação de “um interior com um exterior: espaçamento”⁴⁴⁸. Mas este espaçamento, que é “a articulação de espaço e tempo”, é sempre “o não presente”⁴⁴⁹, ou seja, a não presença do outro, inscrita no sentido de presente, que determinaria o movimento de *differance* em que se formam os significados. O espaçamento contaminaria assim qualquer possibilidade de formação de significados. De resto, a importância que Derrida atribui ao espaçamento inerente à escrita, na construção de significados, evidencia-se no recurso que faz precisamente das palavras de Mallarmé no prefácio de *Un Coup de Dés* para o remate provisório de um argumento: “os brancos, com efeito, assumem [a] importância”⁴⁵⁰.

O que parece ser particularmente interessante no caso de Broodthaers é o facto de o artista não reproduzir realmente todos os espaçamentos do poema de Mallarmé: aqueles que mantêm a habitual distância entre palavras num texto são assimilados no rectângulo da linha, ao contrário daqueles que deslocam as linhas e as palavras da sua posição relativa habitual – são estes últimos os que Broodthaers mantém. E não será, talvez, por acaso. Estes são os brancos que traduzem, de facto, uma manipulação do espaço por Mallarmé.

Se os espaços regulares entre palavras podem ser vistos, desde logo, como uma convenção da escrita, podendo portanto ser obscurecido o seu papel como forma não só de construção de significados, mas também de espacialização do discurso, uma operação que

⁴⁴⁴ “[A]n «image», a «representation», or a «figuration», an exterior reflection of the reality of language”. DERRIDA, J., *Of Grammatology*. Transl. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: John Hopkins University Press, 1997. p. 45.

⁴⁴⁵ *Ibid.* p. 44.

⁴⁴⁶ Os textos de Derrida constroem-se na exponenciação do paradigma da *differance* dos significados. As ilações que deles emergem dificilmente são comprováveis numa declaração sintética, clara e aparentemente inequívoca. Os significados disseminam-se por todo o texto, abrindo-se a interpretações que são necessariamente construções sobre os próprios textos de Derrida.

⁴⁴⁷ “[T]he trace of a perennial alterity”. Gayatri Spivak, in DERRIDA, J., *Of Grammatology*. Transl. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: John Hopkins University Press, 1997. p. xxxix.

⁴⁴⁸ “[T]he enigmatic relationship [...] of an inside to an outside: spacing”. Jacques Derrida, in *ibid.* p. 70.

⁴⁴⁹ “[T]he articulation of space and time”; “the nonpresent”. *Ibid.* p. 68.

⁴⁵⁰ Traduziu-se à letra a frase de Mallarmé: “Les blancs, en effet, assument l’importance”, de acordo com a edição consultada: MALLARMÉ, Stéphane, *Un Coup de Dés Jamais N’Abolira Le Hasard* [Em linha]. Paris: N. R. F., 1914. [Cons. 29 Jun. 2015]. Disponível em <https://math.dartmouth.edu/~doyle/docs/coup/scan/coup.pdf>. Na tradução para a língua inglesa do texto de Derrida, que foi a consultada, a frase aparece como “the whites indeed take on an importance”. Que poderia ser traduzido por “... adquirem *uma* importância”. Itálico meu. Ver DERRIDA, J., *Of Grammatology*. Transl. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: John Hopkins University Press, 1997. p. 68.

incide sobre a distribuição dos espaçamentos alterando a sua regularidade, ao mesmo tempo que pretende sobreelevar a materialidade do discurso, denuncia essa propriedade da escrita como inerente à possibilidade de o discurso adquirir forma espacial, material. E se “os brancos assumem a importância”, essa forma está ainda intrinsecamente ligada às estratégias de construção de significados. Ou seja, Mallarmé confere forma espacial ao poema através da incidência na manipulação de um elemento que a escrita formaliza, e que é o elemento que permite a organização do discurso numa estrutura significativa. Subjacente a esta intervenção, está o reconhecimento, não só de que a escrita espacializa o discurso – confere-lhe forma material –, mas também de que essa espacialização está implícita na construção dos significados. O relevar da forma espacial, em Mallarmé, é assim o relevar dos espaçamentos que caracterizam a escrita como operação subjacente à formulação do discurso enquanto estrutura significativa.

Esta terá sido porventura a percepção de Broodthaers e, por isso mesmo, na sua apresentação da configuração espacial do poema, mantém apenas os espaços que evidenciam a manipulação dos espaçamentos, e conseqüentemente a colagem da forma espacial daquele ao texto escrito⁴⁵¹. E se estes espaços são os “traços”⁴⁵² do poema, eles são também os traços que permitem a retenção do outro no mesmo, possibilitando a diferenciação que caracteriza a temporalização do discurso, enquanto os significados se constroem⁴⁵³. Por isso mesmo, a observação das inter-relações dos retângulos é, desde logo, um movimento de temporalização, mas, por isso mesmo também, este movimento permite a sua caracterização relativa, apagando a configuração do contorno da forma definida pelo seu conjunto. Ou seja, no momento em que começamos a empreender uma diferenciação que permita uma ponderação de relações e, como tal, qualquer possibilidade de significação, a integridade da forma subtrai-se a uma presença. Isto é válido para a configuração geral da forma na página, mas é também válido para cada retângulo em si. A caracterização, a construção de sentidos, ocorre nos brancos, nos intervalos, que possibilitam a retenção do traço do outro no mesmo.

Neste sentido, o espaçamento funciona como uma espécie de *parergon*, moldura: o *parergon*, de acordo com Derrida, “destaca-se sobre dois fundos, mas em relação a cada um desses dois fundos, ele funde-se no outro. Em relação à obra que pode servir-lhe de fundo, ele

⁴⁵¹ Broodthaers identifica a configuração espacial do poema com os seus “traços” (“traces”), o que remete ainda para a sua escrita. Ver BUCHLOH, B., «Open Letters, Industrial Poems». In *Broodthaers: Writings, Interviews, Photographs*. Cambridge (MA): The MIT Press, 1987. p. 98.

⁴⁵² “[T]he poem’s traces”. *Ibid.*

⁴⁵³ Aqui relaciona-se o vocábulo utilizado por Broodthaers com o conceito de ‘traço’ em Derrida, cuja decorrência para a construção de significados foi exposta na secção 2.2.1. A relação parece legítima, uma vez que o que está em causa num caso e noutro é a diferenciação que permite caracterizações relativas.

funde-se na parede [...]. Em relação ao fundo [...], ele funde-se na obra”⁴⁵⁴. Entre esta possibilidade de se fundir, ora no fundo, ora na obra, o *parergon* tem como determinação não o facto de aparecer, mas sim de desaparecer “no momento em que exerce a sua maior energia”⁴⁵⁵. Menos do que uma figura, o *parergon* é “uma figura que se retira de si própria”⁴⁵⁶.

Se pensarmos que em qualquer relação entre as palavras de Mallarmé, e em qualquer relação entre os rectângulos de Broodthaers, temos fundamentalmente os dois termos, ou os dois fundos, sobre os quais o *parergon* se ‘destaca’, o espaçamento emerge como uma *figura* com as propriedades daquele suplemento. Em relação a cada um dos termos que distingue, ele funde-se com o outro, mas, precisamente por isso, ele é a possibilidade de um limite comum entre esses dois termos: não pertencendo a qualquer dos dois, pode pertencer a ambos no momento em que exerce a sua “maior energia”, ou seja, no momento em que abre cada um desses termos à sua contaminação por um exterior. Por isso mesmo ele se “retira” de si próprio: não mais uma figura suplementar, ele é a própria possibilidade de retenção de um traço do outro no mesmo, que manifesta o delineamento de uma significação. A este delineamento está necessariamente subjacente a acção de um exterior num interior.

É por isso que os textos que confrontam um objecto artístico, fracturando-o, no momento da sua exposição mantêm com ele o espaçamento da escrita: nunca uma simples leitura do objecto, que realmente não pode ser lido, eles são a inscrição do segundo termo que doravante definirá os dois fundos sobre os quais se “destaca” o espaçamento diferenciador – enquanto *parergon*, enquanto limite comum que possibilita a relação de um interior com um exterior e, como tal, possibilita que um sentido se delineie. A marca desse espaçamento está inevitavelmente subjacente à produção de sentidos num objecto artístico. Por isso mesmo não se fala do que “se vê e não se [vê] aquilo de que se fala”⁴⁵⁷: inscreve-se um segundo termo que possibilita a diferenciação em que a significação se forma. E, talvez por isso mesmo também, Broodthaers afirme que estabelece relações entre o objecto e a “imagem do objecto”, tal como as que existem “entre o signo e a significação de um objecto particular: a escrita”⁴⁵⁸.

⁴⁵⁴ “[S]e détache, lui, sur deux fonds, mais par rapport à chacun de ces deux fonds, il se fond dans l’autre. Par rapport à l’oeuvre qui peut lui servir de fond, il se fond dans le mur [...]. Par rapport au fond [...] il se fond dans l’oeuvre”. DERRIDA, J., *La Vérité en Peinture*. Paris: Flammarion, 1978. p. 71.

⁴⁵⁵ “[D]e disparaître [...] au moment où il déploie sa plus grande énergie”. *Ibid.* p. 73.

⁴⁵⁶ “Du moins est-ce une figure qui s’enlève d’elle-même”. *Ibid.*

⁴⁵⁷ Deleuze, ver ref. na secção 2.2.1, p. 130.

⁴⁵⁸ “[O]bject’s image”; “between the sign and the signification of a particular object: writing”. Broodthaers cit. por PELZER, B., «Recourse To The Letter». In BUCHLOH, B. (Ed.), *Broodthaers: Writings, Interviews, Photographs*. Cambridge (MA): The MIT Press, 1987. p. 166. Como o sentido da frase denuncia, ‘signo’ é aqui usado não como relação entre significante e significado mas sim como referência do significante.

Se “o significante não significa nada em si”, pois está “estruturado para confrontar outros significantes”⁴⁵⁹ e assim poder adquirir significado, o objecto mantém o mesmo tipo de relação com a sua possibilidade de significação, ou a sua “imagem” nas palavras de Broodthaers. Esta ‘imagem’ do objecto é precisamente o que emerge do confronto com outros significantes. Outros objectos, também, sem dúvida. Mas, porque o próprio Broodthaers distingue a noção de ‘figura’ – “a experiência não estruturada do objecto”⁴⁶⁰ – como um estádio entre a observação e a tradução em ‘imagem’, ou seja a ligação a um conceito⁴⁶¹, a ‘imagem’ ou significação nunca é a simples observação de diferentes objectos. Ela é, sim, a consequência de uma estruturação da experiência dos objectos, ou seja, de uma construção que os confronta com um outro termo que deles difere. Este segundo termo é o texto que, pressupondo o espaçamento, abre os objectos a um exterior. Neste sentido, o texto funciona como mais um significante, possibilitando, no confronto, a formulação de significados. Entre o objecto e a “imagem do objecto”⁴⁶² tudo se passa, de facto, como na escrita e, por isso mesmo, o texto que se introduz depende do espaçamento para que os significados possam emergir. E o ensaio de Foucault sobre *Ceci N’Est Pas Une Pipe* é também aqui revelador.

O desfazer do caligrama subjacente à pintura de Magritte é precisamente a restituição de texto e imagem às suas respectivas posições, ou seja, é a estruturação que inscreve o segundo termo com o qual a imagem será doravante confrontada. Este confronto faz ocorrer intrusões recíprocas que, sem em algum momento criar um espaço comum, operam contudo no limite comum aos dois, na medida em que, é precisamente porque não podem ser sobrepostos no mesmo lugar, que texto e imagem podem abrir-se à contaminação recíproca, aos “entrecruzamentos”⁴⁶³, que o espaçamento, enquanto limite comum aos dois – enquanto *parergon*, que se funde ora com um, ora com outro – desencadeia.

Se nesta relação, que pressupõe a não relação, se constrói uma possibilidade de sentido para *Ceci N’Est Pas Une Pipe* – da qual o texto de Foucault é expressão – é precisamente porque texto e imagem não dizem a mesma coisa, mas marcam a diferenciação constituinte da possibilidade de significação. A frase ‘ceci n’est pas une pipe’, na pintura, é obviamente uma escrita, mas, mais do que isso, é o segundo elemento que pressupõe a espacialização da escrita, inerente à significação. Do mesmo modo com qualquer texto com que se confronte um objecto artístico. E se o que a análise de Foucault, em última instância, expõe é o

⁴⁵⁹ “[T]he signifier signifies nothing of itself [...]. It is structured to confront other signifiers”. Brigit Pelzer, in *ibid.* p. 160.

⁴⁶⁰ “[T]he unstructured experience of the object”. SNAUWAERT, D., «The Figures». In *ibid.* p. 128.

⁴⁶¹ Ver *ibid.*

⁴⁶² Broodthaers, ver ref. na p. 139 desta secção.

⁴⁶³ Foucault cit. por Deleuze, ver ref. na secção 2.2.1, p. 129.

desaparecimento do objecto de referência – o cachimbo – como possibilidade de um espaço comum ao texto e à imagem, remetendo a representação para uma relação de similitude, ou seja, de pequenas diferenças⁴⁶⁴, dir-se-ia que o mesmo desaparecimento caracteriza também a impossibilidade de um espaço comum ao objecto e ao texto com que ele é confrontado. Em última instância, a eventual referência do primeiro, que o segundo, presumivelmente, pretenderia nomear, perde-se, e o que emerge é a construção tecida nas diferenças entre um e outro. Mas, justamente por isso, justamente porque a referência se perde, o objecto enquanto tal, enquanto entidade física, íntegra, observada, perde-se também, no sentido em que ele não existe mais, excluído do seu confronto com um texto: o seu sentido está definitivamente marcado por este exterior. Tal como a representação do cachimbo em Magritte, que, depois do confronto com o texto, não é mais uma entidade íntegra, não é mais a forma de um cachimbo: é uma entidade complexa de fragmentos – manchas de cor, linhas, penetradas por um exterior.



Fig. 38- René Magritte, *La Trahison des Images (Ceci N'Est Pas Une Pipe)*, 1929.

Foucault escreve que *Ceci N'Est Pas Une Pipe* “exemplifica a penetração do discurso na forma das coisas”⁴⁶⁵, mas, se o exemplifica, expõe também a natureza de qualquer relação de um texto com um objecto artístico. A essa relação, a essa penetração, está subjacente a constituição do discurso como o segundo termo em que, numa escrita, a significação se produz. O espaçamento entre imagem e escrita é fundamental para a articulação do argumento de Foucault relativamente à pintura de Magritte, como o é na relação de qualquer texto com um objecto artístico. Trata-se do espaçamento da escrita, subjacente à produção de significação. Porque esse espaçamento direcciona as possibilidades de significação para a relação entre texto e objecto, perde-se a referência deste último e perde-se também a sua integridade como entidade física. Daí que *Ceci N'Est Pas Une Pipe* revele “o poder ambíguo do discurso para negar e redobrar”⁴⁶⁶. Negar a referência e a presença do objecto, e redobrar, através dessa mesma negação, as possibilidades de significação em outros sentidos: *re-dobrar*, tornar a dobrar.

⁴⁶⁴ Ver FOUCAULT, M., *This Is Not a Pipe*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1983. pp. 36-52.

⁴⁶⁵ “[E]xemplifies the penetration of discourse into the form of things”. *Ibid.* p. 37.

⁴⁶⁶ “[I]t reveals discourse’s ambiguous power to deny and to redouble”. *Ibid.*

Esta poderia ser uma outra forma de justificar que Birgit Pelzer considere que a correlação do trabalho de Broodthaers com a linguagem o conduz a uma “implementação da noção de que, para ser representada, uma coisa tem de ser perdida”⁴⁶⁷. A noção de ‘representação’ aqui identifica-se, naturalmente, com a noção de ‘imagem’ em Broodthaers, ou seja, com a produção de sentido.

“Do oligoceno ao presente”⁴⁶⁸, todas as águias e todos os objectos que as apresentam, se perdem em qualquer ‘imagem’ da águia. Esta imagem é determinada pela inscrição do texto que confronta os objectos. Das intrusões que ocorrem no espaçamento que os separa, emergem possibilidades de significação.

Se Magritte escreve ‘ceci n’est pas une pipe’, Broodthaers escreve ‘ceci n’est pas un objet d’art’, mas, por isso mesmo, porque o que Broodthaers nomeia não é um mero objecto, mas sim um ‘objecto de arte’, as consequências não são exactamente as mesmas, se bem que o raciocínio o seja.

A *Séction des Figures (Der Adler vom Oligozän bis Heute)*⁴⁶⁹ constituiu-se

como uma das várias realizações, intervaladas entre si, integradas no projecto mais vasto, intitulado *Musée d’Art Moderne, Département des Aigles*, desenvolvido por Broodthaers entre 1968 e 1972⁴⁷⁰.

Nem uma estrutura física, nem institucional, nem tampouco uma colecção⁴⁷¹, o *Musée d’Art Moderne* caracterizou-se pela operacionalização de estratégias adoptadas do



Fig. 39- Marcel Broodthaers, *Musée d’Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures*, 1972. Fragmento.

⁴⁶⁷ “[A]n implementation of the notion that, to be represented, a thing must be lost”. PELZER, B., «Recourse To The Letter». In BUCHLOH, B. (Ed.), *Broodthaers: Writings, Interviews, Photographs*. Cambridge (MA): The MIT Press, 1987. p. 158.

⁴⁶⁸ Frase do título da obra de Broodthaers que deu o título a esta secção do subcapítulo 2.2.

⁴⁶⁹ “Secção das Figuras (A Águia do Oligoceno ao Presente)”.

⁴⁷⁰ As diversas aparições do *Musée d’Art Moderne* corresponderam a várias secções apresentadas em diferentes datas e locais. Além da *Section des Figures: Section XIXème Siècle* (Bruxelas, 1968); *Section Littéraire* (Bruxelas, 1968-70); *Section XVIIème Siècle* (Antuérpia, 1969); *Section XIXème Siècle (Bis)* (Dusseldorf, 1970); *Section Cinéma* (Dusseldorf, 1971); *Section Financière* (Colónia, 1971); *Section Publicité, Section d’Art Moderne e Galerie du XXème Siècle* (Kassel, 1972). Ver BORGEMEISTER, R., «Section des Figures: The Eagle From The Oligocene to The Present». In BUCHLOH, B. (Ed.), *Broodthaers: Writings, Interviews, Photographs*. Cambridge (MA): The MIT Press, 1987. p. 137.

⁴⁷¹ A maior parte das obras apresentadas nas diversas iterações do *Musée d’Art Moderne*, foram empréstimos de instituições museológicas, restituídos após o tempo de exposição.

funcionamento das instituições museológicas para, no conjunto das suas aparições⁴⁷², gerar fundamentalmente uma ideia de museu – um museu fictício, exercitado como uma entidade discursiva. Através deste museu fictício e das acções que o integraram, Broodthaers evidenciaria o papel institucional dos museus na construção de ficções: ficções de continuidade histórica, certamente, mas sobretudo ficções que apresentam como ‘verdade’ categorizações e distinções entre os objectos, que, logo à partida, não podem assentar senão em circunstâncias históricas, culturais e políticas. O que o *Musée d’Art Moderne* revela, enquanto ficção, é o quanto as verdades apresentadas pelas instituições museológicas são verdades construídas – construídas através de um discurso circunstancial.

A *Section des Figures* foi exibida no Städtische Kunsthalle, em Dusseldorf, em 1972. Integrou duzentas e sessenta e seis peças emprestadas de quarenta e três museus internacionais⁴⁷³, e de colecionadores e galeristas privados, bem como uma projecção de diapositivos. De diferentes épocas, naturezas e proveniências geográficas, todas as peças e imagens tinham como pontos de contacto apenas o facto de referirem águias e de terem sido recolhidas num contexto institucional artístico, sendo acompanhadas por pequenas placas de plástico preto com a inscrição a branco do respectivo número de catálogo, e da frase “Ceci n’est pas un objet d’art”⁴⁷⁴. Da *Section des Figures* fazia ainda parte um catálogo em dois volumes, o primeiro dos quais era aberto com a secção «Método», em que Broodthaers destacava Duchamp e Magritte como seus precursores⁴⁷⁵, reproduzindo, no primeiro caso, uma fotografia de *Fountain*, e, no segundo, uma fotografia de *La Trahison des Images*.

A referência a Duchamp justifica-se com a inversão do gesto do artista: se Duchamp era o “autor de uma definição”⁴⁷⁶, que conferia estatuto de arte a um objecto comum, Broodthaers faz o inverso – declara como não sendo arte um objecto já ratificado como tal dentro do contexto institucional artístico. A ilação seria que as peças apresentadas teriam adquirido o seu estatuto artístico através da inscrição institucional de uma definição e que, através igualmente de uma inscrição, agora empreendida por Broodthaers, recuperariam as

⁴⁷² Que, além das ‘secções’, envolveram cartas abertas, convites, papéis timbrados, horários de funcionamento, etc.

⁴⁷³ Rainer Borgemeister refere alguns dos museus. A listagem é significativa da heterogeneidade dessas instituições. Ver BORGEMEISTER, R., «Section des Figures: The Eagle From The Oligocene to The Present». In BUCHLOH, B. (Ed.), *Broodthaers: Writings, Interviews, Photographs*. Cambridge (MA): The MIT Press, 1987. p. 137.

⁴⁷⁴ “Isto não é um objecto de arte”. Ao longo da instalação, a frase aparecia em três línguas: francês, inglês e alemão.

⁴⁷⁵ BORGEMEISTER, R., «Section des Figures: The Eagle From The Oligocene to The Present». In BUCHLOH, Benjamin (Ed.), *Broodthaers: Writings, Interviews, Photographs*. Cambridge (MA): The MIT Press, 1987. p. 139.

⁴⁷⁶ “[T]he artist is author of a definition”. Broodthaers, cit. por *ibid.* p. 142.

suas respectivas qualidades de simples artefactos, cuja origem se distanciaria do estatuto a eles conferido pela primeira inscrição. Mas é a alusão a *La Trahison des Images*, e a sua concomitância com uma referência, na mesma secção do primeiro volume do catálogo, ao ensaio de Foucault sobre a pintura de Magritte, que se torna particularmente significativa no presente argumento.

Aparentemente, em tudo a inscrição de Broodthaers se assemelha à de Magritte: uma frase colocada sob um objecto, num caso, e uma imagem, no outro caso, que afirma não ser o que, quer o objecto, quer a imagem parecem ser. As consequências da inscrição da frase, no caso de Magritte, já foram observadas: o desaparecimento do objecto de referência que, em último caso, acarreta também o desaparecimento da imagem como forma íntegra, de acordo com o argumento previamente construído. Mas este desaparecimento assentava no pressuposto de uma não relação entre imagem e texto, ou seja, da impossibilidade de um espaço comum a imagem e texto. Emergia então a possibilidade de significação no espaçamento em que ocorreriam intrusões entre uma e outro.

O que acontece com a inscrição de Broodthaers é que ela é confrontada com objectos que já transportam a sua contaminação pelos textos que os elegeram em ‘objectos de arte’. Neste sentido, a frase de Broodthaers mantém um espaço comum com os objectos de arte com que é confrontada: o espaço da escrita que os elegeu como arte. Relativamente a essa escrita, a frase “Ceci n’est pas un objet d’art” perde o espaçamento diferenciador, que possibilitava a construção de significados nas intersecções entre imagem e texto, elidindo o objecto de referência.

No caso das duas inscrições subjacentes à intervenção de Broodthaers – a primeira, ‘isto é um objecto de arte’, a segunda, ‘isto não é um objecto de arte’ –, esse objecto de referência seria o ‘objecto de arte’. É este objecto que não é, de facto, elidido com a intervenção de Broodthaers, precisamente porque existe um espaço comum entre a inscrição de Broodthaers e a inscrição prévia. De resto, a *Section des Figures* é ainda um ‘objecto de arte’, tal como, nessa qualidade, permaneceram todos os objectos integrantes da instalação.

Porque é um texto que mantém um espaço comum com o texto anterior, a inscrição de Broodthaers funciona como uma mediação, assemelhando-se à linguagem intermédia que Roland Barthes associa à escrita crítica literária.

Não sendo propriamente o sentido da obra, porque elege apenas um dos possíveis, esta mediação crítica legitima-se a partir de uma coerência interna que assenta na sua capacidade

de transformar, segundo certas normas, aquilo que reflecte⁴⁷⁷. Ao fazê-lo, reconduz “uma matéria passada”, por um lado, e, por outro, redistribui os elementos da obra “de modo a dar-lhe [...] uma certa distância”⁴⁷⁸. A frase de Broodthaers opera da mesma maneira relativamente à inscrição ‘isto é arte’: medeia o texto original, distanciando-o e reconduzindo-o no momento presente, através da redistribuição dos seus elementos. Que essa redistribuição possa substituir a primeira inscrição, justifica-se com o próprio distanciamento que a mediação produz.

No primeiro volume do catálogo da *Section des Figures* Broodthaers reproduz duas fotografias de três ovos de águia – uma, uma reprodução fotográfica de três ovos de águia efectivamente apresentados na instalação, a outra, uma reprodução fotográfica da fotografia dos mesmos ovos, também presente na instalação – apenas os diferentes números de catálogo indiciam que se trata de dois originais diferentes: três ovos de águia e uma fotografia dos mesmos⁴⁷⁹. Mediados pela fotografia, os originais não se distinguem. Não se distinguindo os originais, a mediação adquire uma certa realidade: o termo mediado torna-se incerto e, por ser incerto, distancia-se – na própria mediação reside a única possibilidade de uma localização desse termo. Neste sentido, a mediação substitui-se àquilo que medeia, ou seja, é o que é doravante identificável, fixável⁴⁸⁰. Por isso mesmo, a inscrição “Ceci n’est pas un objet d’art”, enquanto mediação, é a inscrição doravante identificável nos objectos recolhidos por Broodthaers: ela substitui a inscrição original. E, se a inscrição original – ‘isto é um objecto de arte’ –, era o segundo termo que, introduzido com o espaçamento da escrita, possibilitava as intersecções entre texto e imagem, ou texto e objecto, a partir da inexistência de um espaço comum aos dois, a frase de Broodthaers substitui-se exactamente a esse termo. O segundo termo com que, na *Section des Figures*, os objectos recolhidos por Broodthaers se confrontam, na construção de significados, é ‘isto não é um objecto de arte’. E, por isso mesmo, não deixam de sê-lo: se a sua inscrição como arte, implicou a sua penetração por um texto, do mesmo modo, é a sua penetração por este novo texto, que os mantém ainda nessa qualidade. As peças apresentadas na *Section des Figures* não poderiam deixar de ser objectos de arte, porque Broodthaers nelas reinscreve o segundo termo, o termo espaçado, com que os objectos artísticos constroem os seus significados.

⁴⁷⁷ BARTHES, R., *Crítica e Verdade*. Lisboa: Edições 70, 1997. p. 63.

⁴⁷⁸ *Ibid.* p. 75.

⁴⁷⁹ Ver BORGEMEISTER, R., «Section des Figures: The Eagle From The Oligocene to The Present». In BUCHLOH, B. (Ed.), *Broodthaers: Writings, Interviews, Photographs*. Cambridge (MA): The MIT Press, 1987. p. 145.

⁴⁸⁰ No mesmo sentido, a mediação crítica, ao eleger um dos significados possíveis da obra, reescreve-a a partir desse significado que fixa. Em cada mediação crítica, cada significado fixado substitui a pluralidade de sentidos possíveis.

Neste sentido, não parece provável que a frase de Broodthaers “[fracture] a fundação discursiva em que os objectos no museu assentam”⁴⁸¹. Mais do que fracturá-la, Broodthaers usa essa fundação para expor a impossibilidade de a ela escapar qualquer objecto apresentado num contexto artístico – e a *Section des Figures* foi apresentada no Städtische Kunsthalle, portanto, num contexto artístico.

Broodthaers sabia dessa impossibilidade, é claro, como se depreende das suas palavras: “Com a ajuda de uma ficção como o meu museu é possível apreender a realidade bem como aquilo que a realidade esconde”⁴⁸²; e, a “heróica e singular forma de demonstração [do *Musée d’Art Moderne*] será assimilada e confirmada na exposição que pôde ser realizada no Kunsthalle de Dusseldorf e na Documenta”⁴⁸³. Esta certeza de uma assimilação e de uma confirmação institucional é inseparável do reconhecimento de que as peças apresentadas manteriam ainda o seu estatuto artístico.

Quer se trate da primeira inscrição – ‘isto é um objecto de arte’ –, quer se trate da segunda, que a substitui, – ‘isto não é um objecto de arte’ –, ficamos sempre, em último caso, com um objecto e um texto com o qual o objecto não encontra um espaço comum. Nas intersecções, como se viu, o objecto, enquanto forma íntegra, perde-se, bem como a sua aparente referência eventual. No caso da *Section des Figures*, esse objecto não é o ‘objecto de arte’, mas sim as águias de referência e os objectos que as apresentam, porque estes objectos são, de facto, o termo com que qualquer das inscrições é confrontada. Através destas inscrições, possibilidades de significação para a entidade ‘águia’ transmutam-se “do oligoceno ao presente”⁴⁸⁴. A *Section des Figures* é mais uma dessas possibilidades. E é-o porque o texto inscrito mantém com os objectos o espaçamento da escrita.

O *Musée d’Art Moderne* foi sempre fictício. Mas as aparições das suas ‘secções’ foram instalações de facto. Estas instalações já não existem⁴⁸⁵ – na sua maior parte construídas com empréstimos, elas foram instalações provisórias. O que existe do *Musée* são mediações: fotografias e textos escritos.

⁴⁸¹ “[F]ractures the discursive foundation on which the objects in the museum rest”. BORGEMEISTER, R., «Section des Figures: The Eagle From The Oligocene to The Present». In BUCHLOH, B. (Ed.), *Broodthaers: Writings, Interviews, Photographs*. Cambridge (MA): The MIT Press, 1987. p. 149.

⁴⁸² “With the help of a fiction like my museum it is possible to grasp reality as well as that which reality conceals”. Broodthaers cit. por *ibid.* p. 151.

⁴⁸³ “[I]ts heroic and singular form of demonstration will be assimilated and find confirmation by the exhibition that could be realized in the Düsseldorf Kunsthalle and at Documenta”. A exposição do Kunsthalle de Dusseldorf é, naturalmente, a *Section des Figures*. *Ibid.*

⁴⁸⁴ Broodthaers, ver ref. na p. 142 desta secção.

⁴⁸⁵ A excepção será a *Section Publicité*, na colecção permanente do K21, em Dusseldorf, de acordo com Rachel Haidu. Ver HAIDU, R., *The Absence of Work: Marcel Broodthaers, 1964-1976*. Cambridge (MA); London: The MIT Press, 2013. pp. xvi-xvii.



Fig. 40- Marcel Broodthaers, *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures*, 1972.

Para sempre em progressivo distanciamento das suas instalações, o *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* é agora um conjunto de imagens fotográficas com um conjunto de 'legendas'. As consequências foram observadas através do texto de Foucault: o desaparecimento do objecto de referência – o *Musée* – enquanto possibilidade de um espaço comum a imagem e texto. Este desaparecimento determina que a significação se construa numa relação de similitude, de pequenas diferenças que operam entre si, sem nexos com um referente. Mas porque, na mediação fotográfica, que uniformiza no plano objectos de naturezas distintas, não podemos verdadeiramente distinguir a natureza dos objectos originais, excepto pela sua constante referência nos textos que os descrevem, estes textos substituem-se, em última instância, também à observação das imagens fotográficas.

Tal como, na *Trahison des Images*, o que permanece como aparente veracidade é o que o texto afirma – 'isto não é um cachimbo', e, de facto, não é –, também os textos que 'legendam' os objectos artísticos são o que deles prevalece em última instância após a sua aparição provisória num determinado contexto. Relativamente a estes textos, são possíveis duas atitudes: a da leitura silenciosa, da qual nada sabemos, e que Roland Barthes identifica com o desejo da obra – o "recusar dobrar a obra fora de qualquer outra fala que não a própria fala da obra"⁴⁸⁶, ou do texto –, ou a da escrita crítica, que Barthes identifica com o desejo da "própria linguagem"⁴⁸⁷. Neste último caso, o desejo é o "desejo da escrita"⁴⁸⁸, que reconduz

⁴⁸⁶ BARTHES, R., *Crítica e Verdade*. Lisboa: Edições 70, 1997. p. 76.

⁴⁸⁷ *Ibid.* p. 77.

“matéria passada” e redistribui “os elementos [...] de modo a dar-lhe[s] uma certa inteligência, isto é, uma certa distância”⁴⁸⁹. Ao dá-la, elege também um dos sentidos possíveis.

Se no confronto de um texto com os objectos se insere fundamentalmente o segundo termo de uma escrita, que possibilita a significação, o confronto com as mediações textuais que permanecem após a apresentação dos objectos artísticos, por outro lado, pressupõe, em primeiro lugar, uma leitura. Esta leitura pode envolver o desejo posterior da escrita. Mas de mediação em mediação escrita, os objectos são sucessivamente negados para se tornarem legíveis. É como um texto destinado a ser lido que a apresentação provisória dos objectos encontra a sua forma de prolongamento no tempo. De prolongamento também no espaço. E se este texto desencadeia o “desejo da escrita”, esta última expressa-se como a mediação crítica que elege um dos significados possíveis. Com o progressivo distanciamento e desaparecimento dos objectos, os acontecimentos que os apresentaram transmutam-se em texto crítico destinado a ser, ele próprio, também fracturado para que, das *brisures*⁴⁹⁰ que atravessam o seu sentido, possam emergir ainda outros. Em qualquer caso, porém, objectos que não se destinam a ser lidos quando são apresentados encontram doravante nestes textos a sua possibilidade de leitura. Encontram também a sua eterna possibilidade de serem reescritos como texto.

É na escrita crítica sobre a escrita crítica – uma espécie de ‘metacrítica’ –, e não mais propriamente no confronto com objectos, que os sentidos dos objectos artísticos continuam a refazer-se. Uma vez mais nos encontramos no domínio de uma escrita. Uma vez mais ela contamina todo o campo dos signos linguísticos – campo a que os objectos artísticos não escapam a partir do momento em que se delineia uma possibilidade de significação. Nesta possibilidade, a negação dos objectos, a negação da sua integridade, é uma consequência que se apresenta como a própria condição de inscrição na instituição Arte, ou seja, a sua inscrição como escrita.

⁴⁸⁸ *Ibid.*

⁴⁸⁹ *Ibid.* p. 75.

⁴⁹⁰ Recorre-se à expressão de Derrida, para designar as fracturas e articulações a que estão sujeitos os significados.

2.2.3 Barre de [Texte]

[P]eople want to find the meaning of the round bar of wood, but no meaning exists and that is a problem for them.⁴⁹¹

A crítica não é a ciência. Esta trata dos sentidos, aquela produ-
los.⁴⁹²

O período mais distintivo da obra de André Cadere situa-se entre 1972 e 1978, com a produção de cerca de duzentas barras cilíndricas de madeira. Estas barras, compostas pela sobreposição, ao longo de um eixo vertical, de pequenos cilindros de igual altura e diâmetro, são pintadas de acordo com um sistema que estabelece uma sequência de combinações de oito cores⁴⁹³. As barras variam entre sete dimensões diferentes e nem todas as cores aparecem em todas as barras mas a ordem por que aparecem respeita a sequência pré-estabelecida, bem como o sistema de repetição de cores nas sete dimensões previstas, com a exceção de um “erro” que é intencionalmente introduzido⁴⁹⁴.

As barras cilíndricas de madeira de Cadere⁴⁹⁵ apresentam visíveis qualidades hápticas e cromáticas, mas a sua pura observação é notoriamente insuficiente para que delas possa ser deduzido o discurso de que são índice. Se o sistema de Cadere pode ser adivinhado através de uma análise comparada das dimensões e permutações de cores das barras, o sentido que inscrevemos nestas últimas apenas pode adquirir forma através da sua observação como texto. As coloridas barras de Cadere são hoje ‘barras’ de texto. Mais, aliás, são barras de discurso crítico, escrito. Apenas observados através deste discurso, os cilindros de madeira podem adquirir a expressão da sua potencial configuração.

A comparação de duas publicações sobre a obra de Cadere – o catálogo raisonné das ‘barres de bois rond’, publicado em 2008 por ocasião da exposição *André Cadere: Peinture Sans Fin*⁴⁹⁶, e o catálogo da exposição *André Cadere: Documenting Cadere 1972-1978*⁴⁹⁷,

⁴⁹¹ “[A]s pessoas querem encontrar o significado da barra redonda de madeira, mas não existe qualquer significado e isso é um problema para elas.” Lynda Morris em conversa com André Cadere (1976). MORRIS, L. (Ed.), *André Cadere: Documenting Cadere 1972-1978*. London: Koenig Books, 2013. p. 110.

⁴⁹² BARTHES, R., *Crítica e Verdade*. Lisboa: Edições 70, 1997. p. 62.

⁴⁹³ Preto, branco, amarelo, laranja, vermelho, violeta, azul e verde. Por esta ordem.

⁴⁹⁴ “[T]he error”. Nas obras consultadas sobre Cadere é sempre referida a existência do “erro”, que é também visível nas barras, se observadas com a informação do sistema. Ver, por exemplo, GRÄSSLIN, K., et al., *André Cadere: Catalogue Raisonné*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2008. p. 13. Contudo, a sua intencionalidade apresenta-o, sim, como mais uma das disposições normativas do sistema.

⁴⁹⁵ Designadas genericamente ‘barre de bois rond’.

⁴⁹⁶ GRÄSSLIN, Karola, et al., *André Cadere: Catalogue Raisonné*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2008. A exposição, com origem no Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden, foi também apresentada no Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris e no Bonnefantenmuseum Maastricht.

publicado em 2013 – evidencia o quanto as barras redondas de madeira são indissociáveis da documentação que as reveste.

No primeiro caso, o catálogo *raisonnée* apresenta uma recolha fotográfica das peças, com as respectivas informações técnicas. Trata-se de fotografias de objectos tridimensionais coloridos pintados, que se distribuem por espaços, individualmente ou em grupos, de um modo aparentemente mais ou menos casual. A observação destes objectos, excluída de qualquer informação suplementar, conduzir-nos-ia facilmente à sua radicação numa prática reducionista de pintura identificável com uma austeridade minimalista.

Descartando o ilusionismo pictórico, as barras redondas de Cadere, tal como são apresentadas no catálogo *raisonnée*, poderiam situar-se no domínio alargado dos ‘objectos específicos’ defendidos por Donald Judd: nem pintura num suporte tradicional, nem tampouco escultura, as barras, com as suas qualidades objectuais e explorando um território entre os dois médios, parecem ocupar o “espaço real” que Judd propõe como âmbito para os objectos tridimensionais que desafiam as “insuficiências da pintura e da escultura”⁴⁹⁸. Apesar de pintados, e não recorrendo, por isso, à apresentação directa das qualidades da madeira em que são fabricados – em certa medida, um dos pressupostos potenciadores da especificidade dos objectos de Judd –, os cilindros de Cadere mantêm, não obstante, a autonomia formal



Fig. 41- André Cadere, *Barre de Bois Rond*, 1977.

subjacente às três dimensões de Judd, parecendo, do mesmo modo, poder ter “qualquer relação com a parede, chão, tecto, quarto, quartos ou exterior”⁴⁹⁹. Aparentemente objectos articulados no e com o espaço real, e pressupondo a experiência em tempo real desse espaço, os cilindros constroem-se na repetição modular de formas elementares, que caracteriza muita da prática minimalista. E se a redução operada nessa prática se funda, como afirma Hal

⁴⁹⁷ MORRIS, L. (Ed.), *André Cadere: Documenting Cadere 1972-1978*. London: Koenig Books, 2013. A exposição, com origem em 2012 no Modern Art Oxford, foi também apresentada, em 2013, no Mu-ZEE, em Oostende, e no Artists Space, em Nova Iorque.

⁴⁹⁸ “[R]eal space”; “the insufficiencies of painting and sculpture”. JUDD, Donald, «Specific Objects» [Em linha]. pp. 6 e 1, respectivamente. [Cons. 12 Mai. 2014]. Disponível em <http://donutsandhotdogs.com/library/words/juddSPECIFICOBJECTS.pdf>.

⁴⁹⁹ “[A]ny relation to the wall, floor, ceiling, room, rooms or exterior”. *Ibid.* p. 4.

Foster, no propósito de preparar um maior grau de complexidade, através do desafiar da “contingência da percepção”⁵⁰⁰, os objectos de Cadere poderiam, do mesmo modo, ser vistos como a formalização da exploração das transformações que “[ocorrem] em corpos particulares em espaços específicos por várias durações”⁵⁰¹. Neste sentido, apresentados sem qualquer outra informação, os cilindros bem poderiam protagonizar não só uma pesquisa em direcção a questões de natureza eminentemente perceptual, na relação dos objectos com o espaço, no tempo, mas também a “aproximação completamente estética [ao espaço]”⁵⁰², que Cadere associa às práticas artísticas que envolvem a observação do “espaço como arquitectura”⁵⁰³. Tal não é, contudo, a natureza destes objectos, e a leitura da segunda publicação mencionada – *André Cadere: Documenting Cadere 1972-1978* – é, disso, reveladora.

Incidindo na documentação fotográfica das intervenções protagonizadas por Cadere, bem como nos textos produzidos pelo artista, o catálogo da exposição do Modern Art Oxford não enfoca a produção objectual em si, mas sim a natureza eminentemente performativa da obra de Cadere, da qual as barras funcionam como adereço e signo.

Entre 1972 e 1978, Cadere caminhou, com itinerários pré-definidos, pelas ruas de cidades como Paris, Dijon, Turim, Brescia, Düsseldorf e Nova Iorque⁵⁰⁴ transportando as suas barras de madeira colorida. Apareceu também, carregando as suas peças, quer fosse ou não convidado, em museus, feiras de arte e galerias, nas inaugurações de exposições individuais e colectivas de artistas associados à arte conceptual da década. As barras acompanharam-no ainda em conferências e palestras, e foram instaladas, muitas vezes apenas apoiadas na parede, não só nos referidos espaços convencionais de exposição, mas também em espaços comerciais não expositivos⁵⁰⁵. Se bem que Cadere tenha apresentado frequentemente as suas peças integradas no modelo convencional da exposição individual ou colectiva institucional, não é possível observá-las excluídas da dimensão interventiva que a elas está associada através das acções referidas. Mais do que objectos que exploram uma transdisciplinaridade entre pintura e escultura, as barras de Cadere envolvem uma forte componente crítica que exhibe a sua autonomia como a representação de uma concepção de espaço não definível pelas

⁵⁰⁰ “[T]he contingency of perception”. FOSTER, Hal, *The Art-Architecture Complex*. London; New York: Verso, 2011. p.107.

⁵⁰¹ “[W]hich occurs in particular bodies in specific places for various durations”. *Ibid.*

⁵⁰² “[A] completely aesthetic approach”. André Cadere em conversa com Lynda Morris (1976). MORRIS, L. (Ed.), *André Cadere: Documenting Cadere 1972-1978*. London: Koenig Books, 2013. p. 111.

⁵⁰³ “[L]ook at the space as architecture”. *Ibid.*

⁵⁰⁴ Ver *ibid.* p. 9.

⁵⁰⁵ O caso, por exemplo, da peça apresentada em 1972 na pastelaria *L. Darcy*, em Paris, ou da apresentação de uma barra no café *L’Oasis*, em Tournai, em 1975. Ver *ibid.*, pp. 22-23 e pp. 98-99.

suas propriedades físicas mas sim pela sua dimensão política. É esta dimensão que se perde inevitavelmente sem o suporte das mediações fotográficas e textuais das acções do artista. E é precisamente também esta dimensão que apresenta as barras de Cadere revestidas de uma escrita que é essencialmente discurso crítico.

Destinando-se essencialmente a ser transportados, os cilindros de Cadere enfocam a mobilidade como a sua principal propriedade. É essa mobilidade que é a expressão de uma autonomia que não é meramente objectual: a autonomia dos cilindros de madeira é uma independência relativamente à parede dos espaços expositivos comerciais ou institucionais. Esta independência é mais do que uma concepção do trabalho que ignora o contexto físico espacial em que ele é inserido. Trata-se da independência relativamente a uma estrutura de poder. Como o próprio artista refere, as questões que coloca são: “O que é o espaço? Quem são os proprietários do espaço? O que acontece no espaço?”⁵⁰⁶.



Fig. 42- André Cadere na inauguração da exposição *Marcel Broodthaers – Dan Van Severen*, 1974.

A dependência do trabalho relativamente às paredes da galeria, ou do museu, é uma dependência relativamente aos proprietários do espaço: uma dependência institucional ou comercial, ou seja, uma dependência de uma estrutura de poder. É relativamente a esta estrutura que as barras de Cadere, através da sua mobilidade fundamental, exercem o seu discurso crítico. Por isso mesmo, o artista afirma que a sua “arte é a situação do [seu] trabalho

⁵⁰⁶ “What is the space? Who are the owners of the space? What happens in the space?”. André Cadere em conversa com Lynda Morris (1976). *Ibid.* p. 111.

no mundo da arte”⁵⁰⁷. Esta situação é uma posição de independência. O que esta independência expressa é uma tentativa de limitar o alcance da estrutura de poder em que o trabalho artístico se insere. Irrompe, deste modo, com as suas barras em exposições que não são suas, circula, carregando os cilindros, por espaços públicos livremente acessíveis, em dias e horários por si determinados, deposita-os ainda inusitadamente em conferências e palestras que não integram a apresentação de objectos artísticos. Tudo isto para contestar a hegemonia das galerias comerciais e dos espaços museológicos institucionais, mas não sem contudo reconhecer a necessidade da sua própria circulação dentro do sistema que contesta. As suas múltiplas exposições institucionais e em galerias são disso exemplo, mas também o seu discurso verbal: “Nunca podes falar sobre arte sem falar sobre dinheiro. Eu sou completamente contra uma aproximação idealista à arte”⁵⁰⁸, ou “A barra não é comercial mas é possível para as galerias vendê-la e para os colecionadores comprá-la”⁵⁰⁹. Neste último caso, as barras cilíndricas perdem, é claro, a sua mobilidade, e podem ser vistas como os objectos fotografados no catálogo *raisonnée*, aparentemente dependentes das paredes brancas em que se sustentam. Ou, *poderiam* ser vistas, se não estivesse o texto que transportam decisivamente implicado na construção daquilo que Louis Marin descreve como a dimensão “transitiva” do “processo de significação”⁵¹⁰, conferindo às barras de Cadere a possibilidade de referirem uma outra coisa.

De acordo com Louis Marin, qualquer processo de significação, no qual se inclui necessariamente a representação, envolve duas dimensões: uma, “reflexiva” e, outra, “transitiva”⁵¹¹. A primeira caracteriza-se no acto de apresentar, expor alguma coisa que está presente, identificando-a nesse mesmo acto de apresentação; a segunda envolve a capacidade de o que é apresentado referir alguma outra coisa ausente. O que acontece no caso das barras de Cadere é que esta dimensão transitiva, que compõe a sua possibilidade de significação – para além da sua simples apresentação, ou da sua auto-referência –, se expressa com a sua associação às acções em que estiveram envolvidas. São as intervenções de Cadere, ausentes da simples observação das peças, que estas últimas referem, adquirindo, desse modo, a dimensão política que o artista se esforçou por distinguir no seu trabalho: como afirma, “Eu

⁵⁰⁷ “My art is the situation of my work in the art world”. *Ibid.* p. 110.

⁵⁰⁸ “You can never speak about art without speaking about money. I am completely against the idealistic approach to art”. *Ibid.* p. 111.

⁵⁰⁹ “The stick is not commercial but it is possible for galleries to sell it and for collectors to buy it”. *Ibid.* p. 110.

⁵¹⁰ “[T]ransitive”; “process of signification”. MARIN, L., «The Frame of Representation and Some of Its Figures». In DURO, P., *The Rethoric of The Frame: Essays On The Boundaries of The Artwork*. Cambridge; New York; Melbourne: Cambridge University Press, 1996. p. 79.

⁵¹¹ *Ibid.*

estou mais interessado na situação política no mundo da arte”⁵¹². A afirmação deste interesse está necessariamente dependente de um texto que é inscrito nas barras: em primeiro lugar, porque as acções de Cadere se suspenderam inevitavelmente com a sua morte, portanto qualquer conhecimento que delas tenhamos é mediado por um texto que acompanha as suas, ainda, mediações fotográficas; mas também porque, desde logo, a simples aparição com um objecto numa inauguração, ou até a circulação transportando um objecto, por si só, não se configura como uma atitude crítica se não for acompanhada pelo discurso que a enquadra como intervenção crítica. Isto é, se Cadere não se referisse, através do discurso verbal, oral e escrito, ao carácter político do seu trabalho – como faz, por exemplo, relativamente ao facto de, em 1976, quando foi convidado para apresentar uma barra no Institute of Contemporary Art (ICA), em Londres, ter organizado paralelamente apresentações da mesma peça em ‘pubs’ londrinos, afirmando que essas apresentações “não oficiais” limitariam “o poder do ICA”⁵¹³ – não seria possível distinguir a dimensão crítica a ele associada: no caso mencionado, tratar-se-ia de um percurso pelo ICA que se prolongaria eventualmente, noutra hora, por outros espaços. Mas, através do discurso verbal, Cadere marca uma interrupção fundamental entre os dois acontecimentos referidos: um é uma reacção crítica ao outro, destinada a limitar o poder institucional. Do mesmo modo, é Cadere quem afirma também que a sua entrada com a barra de madeira numa inauguração de outro artista é uma afirmação de autonomia relativamente a um exercício de poder que demarca o que pode ou não ser mostrado num determinado espaço: Cadere apresenta as suas barras onde e quando decide, e é porque o próprio artista afirma que essa autonomia, que assim adquire uma expressão política, se configura como o principal carácter do seu trabalho, que nos é possível encontrar a dimensão transitiva que confere às barras de madeira a capacidade de referirem alguma outra coisa – no caso, uma crítica relativamente ao funcionamento do poder das galerias ou do poder institucional.

As barras de Cadere são fundamentalmente texto, desde o início e agora, porque sem este texto elas perdem o vínculo com a outra coisa que efectivamente referem e, neste caso, de facto, nelas, “não [existiria] qualquer significado”⁵¹⁴. A sua dimensão transitiva expressa-se no texto que as inscreve. E mesmo que elas fossem observadas como objectos minimalistas – possibilidade desde logo recusada por Cadere⁵¹⁵ – a formalização do seu significado,

⁵¹² “I am more interested in the political situation in the art world”. André Cadere em conversa com Lynda Morris (1976). MORRIS, L. (Ed.), *André Cadere: Documenting Cadere 1972-1978*. London: Koenig Books, 2013. p. 111.

⁵¹³ “[U]nofficial show”; “it limits the power of the ICA”. *Ibid.*

⁵¹⁴ Lynda Morris, ver citação em epígrafe nesta secção (ref. na p. 149).

⁵¹⁵ Ver André Cadere em conversa com Lynda Morris (1976). MORRIS, L. (Ed.), *André Cadere: Documenting Cadere 1972-1978*. London: Koenig Books, 2013. p. 112.

enquanto complexificação da experiência perceptual no tempo, dependeria também de um discurso verbal que a elas fosse associado. Mas tal não é o caso, contudo, como argumenta André Cadere, justificando a exclusão das barras de um discurso minimalista, com a relação que elas operam entre ordem e “erro”⁵¹⁶. Esta relação não é mais, é claro, do que aquela que se apresenta entre uma ordem institucional e a possibilidade de desvio. E, mais uma vez, como se viu, nesta possibilidade, o texto de Cadere é decisivo: ele não revela, com efeito, um sentido oculto⁵¹⁷; ele produz o próprio sentido que se possa inscrever nas barras cilíndricas de madeira, e produ-lo como texto.

Se o ‘erro’ que subverte o sistema de permutação de cores das barras pode ser visto como a objectivação de um desvio da ordem institucional, nesse mesmo erro poderá reconhecer-se também um indício da natureza crítica do trabalho de Cadere. Considerando que a crítica é o que “abre uma crise”⁵¹⁸, o ‘erro’, enquanto alteração súbita, ou distinção, separação, no sistema de Cadere, poderia bem ser a expressão da atitude crítica do artista. A crise que o erro abre é também aquela que está implicada no confronto do artista com a ordem institucional em relação à qual Cadere afirma assumir, com a sua arte, um posicionamento crítico. Com efeito, o desvio relativamente a essa ordem, mantendo ainda uma integração no sistema institucional, não é mais do que a abertura da crise que permite distinguir, separar, discernir, para expor um funcionamento. Ou seja, é porque Cadere infringe o protocolo institucional, que o exercício do poder institucional é exposto.

Em *Foucault*, Gilles Deleuze, seguindo o pensamento de Michel Foucault, integra o poder num domínio do não-estratificado⁵¹⁹, caracterizando-o como um relacionamento de forças que se expressa sobretudo como um exercício: “[o poder] exerce-se mais do que se possui”⁵²⁰. Informe, este exercício de poder encontrar-se-ia em estado de diagrama – uma conexão de pontos que se articula como um sistema instável, pois as forças que o compõem encontram-se em transformação. Este estado de diagrama agiria como aquilo que Deleuze denomina ‘causa imanente’ – “uma causa que se actualiza no seu efeito”⁵²¹. Neste sentido, enquanto em estado de diagrama, os relacionamentos de forças que constituem o poder seriam

⁵¹⁶ Ver *ibid.*

⁵¹⁷ A análise das barras pouco mais nos revelaria do que o sistema de Cadere. A haver um sentido oculto, seria porventura este.

⁵¹⁸ De acordo com a observação de Roland Barthes sobre a arte crítica: a que “abre uma crise”. Ver BARTHES, R., *O Rumor da Língua*. Lisboa: Edições 70, 1987. p. 194.

⁵¹⁹ Os estratos, ou o saber estratificado, seriam positivamente: as suas formas seriam o ‘visível’ e o ‘dizível’. O não-estratificado, por outro lado, seria uma terceira dimensão informal, o de-fora dos estratos, que se caracterizaria por relacionamentos de forças instáveis e não localizáveis. Esta dimensão informal, define fundamentalmente um meio estratégico. Ver DELEUZE, G., *Foucault*. Lisboa: Vega, 1998. pp. 73-126.

⁵²⁰ *Ibid.* p. 47

⁵²¹ *Ibid.* p. 61.

virtuais, definindo apenas possibilidades de interacção, cuja actualização pressuporia sempre uma divergência, uma diferenciação. Por isso mesmo, a referência de Deleuze ao facto de o diagrama compreender, para além dos pontos que relaciona ligando, outros pontos “relativamente livres ou desligados, pontos de criatividade, de mutação, de resistência”⁵²², que seriam determinantes para compreender o conjunto das relações. É a partir destes pontos de resistência que é possível compreender as transformações nas conexões que se refazem “por cima das descontinuidades”⁵²³, ou seja, é a partir destes pontos que é possível extrair novos diagramas. Por isso mesmo também as forças são difusas, encontrando-se em transformação.

Se o diagrama, de acordo com Deleuze, é “a exposição dos relacionamentos de forças que constituem o poder”⁵²⁴, é-o porque é a expressão das relações que se alteram sucessivamente por cima das descontinuidades, ou seja, dos pontos de resistência que permitem, então, compreender o conjunto, precisamente pelas alterações sofridas. Dir-se-ia que Cadere se posiciona como um destes pontos: é a sua acção diferenciadora, divergente – uma descontinuidade – que permite testemunhar o modo como as forças operam. Sintoma disso é, por exemplo, o facto de as situações em que Cadere, com a sua barra, foi impedido de entrar, ou foi até expulso, de inaugurações institucionais, se terem verificado nos primeiros anos do período da sua actividade⁵²⁵. Em anos posteriores, as suas aparições com a barra foram naturalmente integradas: o meio estratégico em que as forças se relacionam contempla o refazer das relações – a extracção de novos diagramas – por cima destes pontos de descontinuidade. Mas não sem que o efeito dessas relações as actualize, e por isso mesmo elas são expostas, ou seja, o modo como funcionam é exposto.

Esta é a configuração do posicionamento crítico de Cadere: ele delinea-se como a descontinuidade que separa, que abre a crise que actualiza o efeito das relações de forças que constituem a estrutura de poder – no caso, a Arte, enquanto instituição⁵²⁶ –, expondo assim o seu funcionamento como tal. Mas este posicionamento crítico não se poderia expressar sem uma outra descontinuidade fundamental: a divergência que o actualiza como texto. É porque Cadere formaliza a sua crítica em texto⁵²⁷ que é possível deduzir o modo como as suas acções

⁵²² *Ibid.* p. 70.

⁵²³ *Ibid.*

⁵²⁴ *Ibid.* p. 61.

⁵²⁵ Em 1972, por exemplo, nas inaugurações das exposições de Jean Pierre Raynaud e de Barnett Newman, ambas no Grand Palais, em Paris. Ver MORRIS, L. (Ed.), *André Cadere: Documenting Cadere 1972-1978*. London: Koenig Books, 2013. p. 21.

⁵²⁶ No sentido definido por Deleuze, as instituições são precisamente mecanismos operatórios que fixam relações de poder. Ver DELEUZE, G., *Foucault*. Lisboa: Vega, 1998. p. 105.

⁵²⁷ Em cartas, entrevistas, artigos de jornal, palestras, etc.

constituem uma resistência à estrutura de poder que contesta, pois o que este texto revela é a incidência do seu trabalho na exposição de um funcionamento, de um exercício de inter-relações. Quando o artista afirma que a sua arte é a “situação” do seu trabalho no “mundo da arte”⁵²⁸, enfoca precisamente o seu posicionamento num conjunto de relações. E quando afirma também que as suas acções limitam de algum modo o poder institucional, coloca-se para lá dos limites desse poder, ou seja, ele define uma posição de independência por relação a outras que, por esse mesmo motivo, surgem como dependentes de alguma coisa. Trata-se sempre de demarcar a sua posição relativamente a um conjunto de relações de dependência. Nessa demarcação, estas relações são expostas, mas sempre através de uma construção que é texto. Que este texto, que acompanha o trabalho de Cadere, exponha precisamente um funcionamento é também significativo, porque isso qualifica-o ainda como discurso crítico.

Foucault distingue o ‘comentário’ da ‘crítica’ argumentando que, ao invés do primeiro, que pressupõe um sentido encoberto que a interpretação, enquanto “segunda linguagem”⁵²⁹, deveria revelar, a segunda – a crítica – dobrar-se-ia sobre a própria linguagem enquanto função, enquanto operação que constrói significados no seu próprio exercício. Por isso mesmo o comentário daria lugar à crítica quando “perguntamos [à linguagem] como funciona”⁵³⁰. Mas por isso mesmo também, quando a linguagem se debruça sobre o seu próprio funcionamento, ela “Não é efeito exterior do pensamento, mas pensamento”⁵³¹.

Se o argumento de Foucault se refere à função representativa da linguagem, é possível, não obstante, relacioná-lo com a perspectiva de Roland Barthes sobre a crítica, no caso, literária. De acordo com Barthes, a crítica não revelaria um significado, descobriria sim “um certo inteligível” através do estabelecimento de “cadeias de símbolos, homologias e relações”⁵³². Neste processo, o que está em causa, acrescentar-se-ia, é a função de cada elemento do discurso relativamente a outros: o que designa nessa relação, o que pode envolver, que substituições faz, como é articulado ou composto com outros, etc. É a incidência nestes aspectos – que respeitam ao funcionamento da linguagem, implicando fundamentalmente uma fractura do discurso para abri-lo a novas relações direccionadas num certo sentido – que permite encontrar um “inteligível”. Mas este novo “certo inteligível” assenta numa coerência do discurso, numa coesão, que estabeleça e articule nexos, compondo as inter-relações operadas dentro de determinado limite – como Barthes escreve, “Não se faz,

⁵²⁸ Cadere, ver ref. na p. 153 desta secção.

⁵²⁹ FOUCAULT, M., *As Palavras e As Coisas*. Lisboa: Edições 70, 2005. p. 132.

⁵³⁰ *Ibid.* p. 133.

⁵³¹ *Ibid.* p. 132.

⁵³² BARTHES, R., *Crítica e Verdade*. Lisboa: Edições 70, 1997. p. 69.

com o sentido, o que se quer: a sanção do crítico não é o sentido da obra, mas o sentido do que dela diz”⁵³³. Este sentido do que se diz da obra é uma produção de sentido em si – ‘produção’ de acordo com o significado que Heidegger atribui à palavra, radicando o verbo ‘produzir’ no grego *tikto*, que teria raiz comum com *tékhne*: “deixar aparecer algo [...], dessa ou daquela maneira, no âmbito do que já está em vigor”⁵³⁴. É a ‘maneira’ como se produz, como se ‘deixa aparecer’ algo, na coesão do que se diz da obra, que permite encontrar um sentido que ela, não obstante, poderia, de partida, acolher. Ou seja, é a disposição relativa de elementos – o estabelecimento de inter-relações – numa coerência operativa, que pode produzir, de facto, um sentido que, em qualquer caso, já poderia atravessar, porventura com variadíssimos outros, a obra. É portanto a incidência na função de cada elemento relativamente aos outros, expondo, deixando aparecer, o desempenho da linguagem – o modo como ela se exercita, ocultando, revelando, recolhendo, remetendo, etc, em relações várias –, que produz um certo sentido, ou, nas palavras de Barthes, “uma nova eflorescência dos símbolos que constituem a obra”⁵³⁵. Esta “nova eflorescência” é também uma delimitação: um sentido de entre outros possíveis.

A este propósito é interessante observar que Heidegger, por exemplo, radica a palavra ‘limite’ no grego *πέρας* (*péras*), que designaria não um fim mas sim o lugar “de onde alguma coisa dá início à sua essência”⁵³⁶, o que justificaria, segundo o filósofo, que a actual palavra grega para designar ‘conceito’ seja *ορισμός*, que, ainda segundo Heidegger, significaria ‘limite’⁵³⁷. A delimitação de um sentido para a obra surge assim como a definição do lugar onde a obra “dá início à sua essência”, ou seja, a um conceito, a um pensamento. E se essa delimitação assenta numa coerência funcional – sempre no mesmo sentido – dos elementos que ela articula, é precisamente essa coerência funcional que se configura como o lugar onde a obra pode dar origem a um pensamento. Por isso mesmo o debruçar sobre o próprio funcionamento da linguagem, sobre o modo como os seus elementos se articulam, é construção de pensamento – ou é pensamento, como argumenta Foucault. Este pensamento não é mais do que uma produção de sentido: o “deixar aparecer” um sentido.

Incidindo no funcionamento da linguagem, para empreender a delimitação que possibilite a articulação coerente, em novas relações, dos elementos que constituem a obra, o

⁵³³ *Ibid.* p. 64.

⁵³⁴ HEIDEGGER, M., «Construir, Habitar, Pensar» [Em linha]. [Cons. 24 Jul. 2015]. Disponível em http://www.proub.fau.ufrj.br/jkos/p2/heidegger_construir,%20habitar,%20pensar.pdf.

⁵³⁵ BARTHES, R., *Crítica e Verdade*. Lisboa: Edições 70, 1997. p. 70.

⁵³⁶ HEIDEGGER, M., «Construir, Habitar, Pensar» [Em linha]. [Cons. 24 Jul. 2015]. Disponível em http://www.proub.fau.ufrj.br/jkos/p2/heidegger_construir,%20habitar,%20pensar.pdf.

⁵³⁷ A tradução directa de *ορισμός* (*orismós*) seria ‘definição’. Heidegger porventura articulará ‘definição’ como ‘estabelecimento de limites’ e como ‘significação precisa’.

discurso crítico deixa aparecer o “inteligível” que se configura como o sentido por ele produzido. No processo, ele fractura necessariamente a obra⁵³⁸, para expor o funcionamento dos seus elementos e redistribuí-los num sentido coerente, construindo assim as “cadeias de símbolos, homologias e relações”⁵³⁹ que podem dar início à essência da obra – ao seu conceito ou pensamento.

Articulados fundamentalmente com a perspectiva de Barthes sobre a crítica literária, os argumentos anteriores foram construídos a partir de uma reflexão sobre o funcionamento da linguagem, mas eles justificam também o modo como o discurso crítico, em geral, produz sentidos, e designadamente o modo como o discurso de Cadere o faz, qualificando-se, por isso mesmo, como discurso crítico. Quando Cadere expõe o funcionamento da estrutura de poder que contesta, fá-lo através de uma reconstrução verbal coerente, direccionada sempre no mesmo sentido – e que faz, portanto, sentido – do posicionamento das suas acções face a essa estrutura. Ele delimita sobretudo os aspectos que podem configurar-se como uma aproximação política ao espaço e, ao fazê-lo, articula fundamentalmente o binómio mobilidade/imobilidade para estabelecer uma cadeia de relações que permitem identificar a mobilidade com a descontinuidade que exhibe a independência – e é nesta independência que Cadere encontra a dimensão política do seu trabalho⁵⁴⁰ – das suas peças e, por decorrência, do seu posicionamento relativamente a uma estrutura de poder, cujo exercício é, por seu turno, identificado com o domínio sobre o espaço – se o espaço expositivo pertence a alguém, então a imobilidade das peças, a sua necessidade de fixação nesse espaço, surgiria como a manifestação de uma total dependência. O argumento de Cadere é o de que a contemplação da relação com o espaço como arquitectura seria sempre uma submissão a essa arquitectura e, como tal, uma submissão aos proprietários desses espaços⁵⁴¹ – acrescentar-se-ia que, em última análise, se trata, sim, de uma submissão a um programa, que inevitavelmente reflecte uma realidade histórica, económica, social e cultural.

O discurso de Cadere fractura, de facto, as suas acções através da exposição do seu funcionamento numa articulação mais geral, num conjunto de forças mais gerais. Mas enquanto o faz, reconstrói essas acções como um texto, um discurso delimitado e coerente, que produz para elas um sentido – fazendo-o aparecer –, produzindo-o também

⁵³⁸ De certo modo, o discurso crítico chega como o ‘acidente’, a fractura, que, segundo Aristóteles, “revela a substância”. “[R]eveals the substance”, ver VIRILIO, P., *The Original Accident*. Cambridge; Malden (MA): Polity Press, 2011. p. 5.

⁵³⁹ Barthes, ver ref. na p. 157 desta secção.

⁵⁴⁰ Ver MORRIS, L. (Ed.), *André Cadere: Documenting Cadere 1972-1978*. London: Koenig Books, 2013. p. 126.

⁵⁴¹ *Ibid.*

necessariamente para as barras cilíndricas de madeira. Por isso mesmo, as barras de Cadere são barras de texto, hoje, por força do desaparecimento das acções do artista, mas também desde a altura em que exibiam a sua mobilidade. São também barras de discurso crítico. E se Barthes identifica o discurso crítico com a escrita⁵⁴² – a mediação que fractura e refaz “o mundo”⁵⁴³ –, as barras coloridas de Cadere, sem um significado em si próprias, são fundamentalmente peças revestidas com a escrita que medeia a sua observação, produzindo, através das relações que constrói, o sentido que as refaz exactamente como texto, mas também como pensamento. Esta produção de sentido prolonga-se ainda em todas as subsequentes mediações escritas que fracturam e refazem, em novas articulações coerentes, o discurso de Cadere. As barras são este palimpsesto de texto escrito crítico que regista o exercício do pensamento.

Se, numa exposição, o trabalho é apresentado para ser fracturado por um texto, e se, esse texto, mantém necessariamente com os objectos o espaçamento da escrita, que possibilita a construção

de sentidos, as acções de Cadere, com as suas barras cilíndricas de madeira irrompendo, com a descontinuidade do espaçamento, numa exposição, poderiam bem ser a imagem de como o texto confronta os objectos possibilitando a construção de sentidos. Mas elas são mais do que uma imagem desse confronto: elas são, por um lado, a manifestação do que efectivamente ocorre no espaçamento diferenciador entre objecto (ou acção, ou acontecimento) e texto; são também, por outro lado, a evidenciação da natureza desse texto; e são finalmente, sobretudo, a constatação da transformação que qualquer obra sofre com a sua exibição e após a sua exibição. Por isso mesmo, elas podem configurar-se como argumento justificativo do modo como qualquer obra sobrevive e se refaz ainda no tempo.

No espaçamento diferenciador, que possibilita a construção de sentidos, entre objecto (ou ‘facto’) e texto, tem lugar a delimitação que se configura como o lugar onde a obra dá início à sua essência. Porque fractura os objectos para expor o funcionamento dos seus



Fig. 43- André Cadere, *Barre de Bois Rond*, 1975.

⁵⁴² O que é ainda significativo, porque, como se viu na secção 2.2.2, o espaçamento da escrita determina a possibilidade de construção de sentidos.

⁵⁴³ BARTHES, R., *Crítica e Verdade*. Lisboa: Edições 70, 1997. p. 74.

elementos e produzir, desse modo, um sentido, refazendo a obra enquanto um novo exercício de pensamento, o texto é da natureza de um discurso crítico escrito. A transformação que a obra sofre com a sua exibição é a dos objectos em texto e são assim transformados que eles se refazem continuamente no tempo. Mas esta transformação não é uma mera tradução dos objectos em texto – o que seria de todo impossível – é, sim, a produção de um sentido, que a delimitação de um todo funcional coerente possibilita. Trata-se portanto de uma construção funcional que faz aparecer uma coerência funcional no objecto, entre outras possíveis. Se “o crítico”, de acordo com Barthes, acrescenta “a sua linguagem à do autor e os seus símbolos aos da obra”⁵⁴⁴, qualquer discurso que mantenha as propriedades de um discurso crítico opera da mesma maneira, e esta linguagem que é acrescentada é expressão de que outra(s) certa situação pessoal compõe ainda a obra, através da delimitação de um dos sentidos possíveis – variável em cada situação. Ao longo do tempo, de mediação escrita, em mediação escrita, refazendo continuamente o sentido e adicionando uma nova película de texto ao palimpsesto que envolve e fractura a obra.

Cadere questiona “O que é o espaço”, a quem pertence, “O que acontece no espaço?”. Através da mobilidade das suas peças enfatiza uma dimensão política no seu trabalho, que identifica com a independência relativamente a uma estrutura de poder, cujo exercício, para o artista, se expressa através do domínio sobre o espaço. Uma intervenção artística que tenha em consideração o espaço como arquitectura seria assim, para Cadere, uma submissão a uma conjuntura económica (mas também social e cultural). Mas o que é interessante é que a afirmação da sua independência, da natureza crítica do seu trabalho, se expresse, não nas acções em si, mas sim no seu discurso, no texto com que refaz as suas acções como discurso crítico.

O texto é, com efeito, como argumenta Barthes, um desses objectos que não pertencem a ninguém⁵⁴⁵. E se “o seu movimento constitutivo é a *travessia*”⁵⁴⁶, este movimento que constitui o texto é a autêntica mobilidade e independência da obra de Cadere. É através do texto que Cadere pode afirmar a descontinuidade relativamente à estrutura de poder que critica. Móveis, os seus objectos apoiam-se ainda na parede, no chão – em qualquer parede, em qualquer chão, de facto, e, nisto, não se submetem a um programa arquitectónico, mas, em última análise, depois das travessias de Cadere, os seus objectos dependem da

⁵⁴⁴ BARTHES, R., *Crítica e Verdade*. Lisboa: Edições 70, 1997. p. 69.

⁵⁴⁵ Barthes integra-o no domínio do interdisciplinar, cuja prática implicaria a criação de “um objecto novo, que não pertence a ninguém”, sendo o texto “um desses objectos”. Ver BARTHES, R., *O Rumor da Língua*. Lisboa: Edições 70, 1987. p. 81.

⁵⁴⁶ *Ibid.* p. 56.

anuência de alguém para que a sua aparição se prolongue. A mobilidade do texto, por outro lado, continua ainda a sua travessia, delimitando o sentido que produz provisoriamente, e adiando sempre, inevitavelmente, num eterno movimento de *differance* dos significados, um sentido último, nunca alcançado. Por isso mesmo, o sentido das acções de Cadere, nunca completo, continua ainda a ser produzido na direcção da sua independência, com cada nova mediação escrita da obra, mas também com cada observação das suas barras como barras de texto.



Fig. 44- André Cadere, 1973. Avenue des Gobelins, Paris.

Que a linguagem seja, de acordo com Rosalyn Deutsche, precisamente “o campo social preexistente em que o significado é produzido”⁵⁴⁷, porque fractura o sujeito, abrindo-o a um exterior, a uma alteridade, é um argumento que se justifica com a sua radicação na abordagem ao conceito de esfera pública desenvolvida por Thomas Keenan. Para o crítico cultural, a linguagem seria uma propriedade particular do domínio do público. A esfera pública concebida através do exercício da linguagem não poderia ser “algum outro local exterior para o qual eu vou para intervir ou agir”⁵⁴⁸. Não seria também “uma colecção de indivíduos privados experienciando a sua colectividade”⁵⁴⁹. Keenan caracteriza o ‘público’

⁵⁴⁷ “[T]he preexisting social field where meaning is produced”. DEUTSCHE, R., «Agoraphobia». In *Evictions: Art and Spatial Politics*. Cambridge (MA); London: The MIT Press, 1998. p. 323.

⁵⁴⁸ “[S]ome other place out into which I go to «intervene» or «act»”. KEENAN, T., «Windows: of Vulnerability». In ROBBINS, B., *The Phantom Public Sphere*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993. p. 133.

⁵⁴⁹ “[A] collection of private individuals experiencing their commonality”. *Ibid.* Rosalyn Deutsche argumenta no mesmo sentido, questionando a identificação do ‘público’ com a ideia de ‘comunidade’, na qual encontra uma

como a intrusão da alteridade, aquilo que “pertence por direitos a outros e a ninguém em particular”⁵⁵⁰. Esta intrusão não seria uma brecha numa interioridade que, de outro modo, seria privada e fechada. A interioridade em si seria a própria “marca”⁵⁵¹ desta intrusão, desde o momento em que “falamos e escrevemos numa linguagem”⁵⁵². O uso da linguagem qualificaria assim o sujeito como relação com o outro, como constituído na alteridade. E, neste sentido, a esfera pública seria fundamentalmente um campo de intersubjectividade: como argumenta Keenan, “Não teríamos relação com os outros, não teríamos terror nem paz, e certamente não teríamos política, sem esta interrupção (des)constitutiva”⁵⁵³.

Se o uso da linguagem é o que qualifica o campo de intersubjectividade em que a esfera pública se pode exercer, qualificará também o campo de intersubjectividade em que a arte encontra o seu ‘ser-público’. Keenan considera que este campo impossibilita a “auto-possessão”⁵⁵⁴ que poderíamos identificar com a liberdade individual. A intersubjectividade, enquanto abertura ao outro, é uma exposição “a tudo o que é diferente em e para lá de mim”⁵⁵⁵. Esta exposição seria incompatível com uma auto-possessão ou independência individual *tout court*. Neste sentido, a independência de Cadere não pode ser confundida com uma auto-possessão, ela é a disrupção das certezas que sustentariam uma “sociedade [unificada]”⁵⁵⁶, e que Rosalyn Deutsche identifica com a “[chamada] para o espaço público”⁵⁵⁷. Disrupção das certezas precisamente porque o espaço público, através do exercício da linguagem, é onde “o sentido continuamente aparece e continuamente se esbate”⁵⁵⁸.

A independência de Cadere é o ser-público do seu trabalho. O sentido deste último continua a ser produzido em direcção a essa independência através da linguagem, através do texto, que se estrutura como a linguagem, apesar de mais aberto e descentrado, no entender de Barthes⁵⁵⁹: se a linguagem tem uma natureza sistémica que possibilita a emergência do texto,

frequente tendência para a homogeneização de um domínio que, em si, implicaria, pelo contrário, a disrupção. Ver DEUTSCHE, R., «Agoraphobia». In *Evictions: Art and Spatial Politics*. Cambridge (MA); London: The MIT Press, 1998. pp. 269-327.

⁵⁵⁰ “[B]elongs by rights to others, and to no one in particular”. KEENAN, T., «Windows: of Vulnerability». In ROBBINS, B., *The Phantom Public Sphere*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993. p. 133.

⁵⁵¹ “[T]he mark or the trace”. *Ibid.* p. 134.

⁵⁵² “[T]hat we speak and write in a language”. *Ibid.*

⁵⁵³ “We would have no relation to others, no terror and no peace, certainly no politics, without this (de)constitutive interruption”. *Ibid.*

⁵⁵⁴ “[S]elf-possession”. *Ibid.* p. 136.

⁵⁵⁵ “[T]o all that is different in and beyond me”. *Ibid.*

⁵⁵⁶ “[U]nifying society”. DEUTSCHE, R., «Agoraphobia». In *Evictions: Art and Spatial Politics*. Cambridge (MA); London: The MIT Press, 1998. p. 324.

⁵⁵⁷ “[C]alls us into public space”. *Ibid.*

⁵⁵⁸ “[M]eaning continuously appears and continuously fades”. *Ibid.* p. 324.

⁵⁵⁹ Ver BARTHES, R., *O Rumor da Língua*. Lisboa: Edições 70, 1987. p. 57.

este último é o próprio exercício da linguagem enquanto produz algum tipo de sentido – enquanto ‘faz aparecer’ algum sentido.

O texto de Cadere e os textos a ele subsequentes que confrontam o seu trabalho são, é claro, da ordem de um discurso crítico, que abre uma crise, fractura, para produzir sentido, o que não é mais do que a intrusão da alteridade que a linguagem supõe, na contínua produção de sentidos. Não é mais também do que a operação de um exterior num interior, que caracteriza a auto-reflexividade enquanto ‘dobra’: aquilo que denominamos interioridade é já esta operação. Mas que Cadere tenha focado justamente a mobilidade do seu trabalho para afirmar uma certa espécie de independência – permitindo assim a construção do argumento que identifica essa mobilidade com o uso da linguagem que define o ser-público das suas acções – partindo precisamente de um pensamento sobre o espaço – “o que é o espaço?”, “O que acontece no espaço?” – é ainda muito significativo. Porque o espaço é precisamente, como se viu na secção 1.2.2 do capítulo anterior, uma forma pura de intuição, que fundamenta as intuições externas, determinando as relações que estabelecemos *no* e *com* o exterior. À luz deste pressuposto, podemos compreender porque o tema do espaço surja, no seu trabalho, “pelo que é essencial”⁵⁶⁰. Podemos também compreender porque a espacialização da escrita, que diferencia relacionando, se infiltra em qualquer possibilidade de produção de sentidos, e porque a independência de Cadere, enquanto disrupção de certezas unificadoras, emerge como esta diferenciação. Podemos ainda compreender porque afirma que “quem quer que fale de independência está situado num contexto político”⁵⁶¹.

⁵⁶⁰ “[F]or what is essential”. André Cadere, cit. por MORRIS, L. (Ed.), *André Cadere: Documenting Cadere 1972-1978*. London: Koenig Books, 2013. p. 126.

⁵⁶¹ “[W]hoever speaks of independence is situated within a political context”. *Ibid.*

2.2.4 A Sense of Possibility



Fig. 45- Johannes Vermeer, *Brieflesendes Mädchen am Offenen Fenster*, 1657.⁵⁶²

No ensaio «Windows: of Vulnerability», Thomas Keenan propõe uma abordagem à noção de esfera pública, perspectivando-a a partir do colapso da distinção entre interior e exterior – privado e público –, que identifica com aquele que a janela produz, enquanto abertura na parede constitutiva daquela distinção. Vulnerabilidade a uma “exterioridade incontrollável”⁵⁶³, a ‘janela’ é pensada por Keenan, não como a moldura de uma vista observada em segurança a partir de um interior, mas sim como a imagem de uma absoluta exposição à alteridade. A entrada do fluxo intenso de luz que interrompe a visão assemelhar-se-ia à ruptura da “interioridade que ancora”⁵⁶⁴ a segurança do olhar do sujeito, separando-o de si próprio⁵⁶⁵, através da exposição ao outro. Keenan identifica nesta ruptura uma particularidade do exercício da escrita ou da linguagem em geral, que justificaria o ‘ser-público’ desta última. A luz que entra pela janela seria assim comparável à decisiva alteridade que vem de longe e que nos chega através da linguagem. Esta alteridade seria integral à interioridade do sujeito, caracterizada, desde logo, pela brecha ou interrupção que a linguagem opera. Fracturando a “presença do sujeito para si próprio”⁵⁶⁶, o uso da linguagem delinearía uma esfera pública que, não estando em algum momento integralmente presente – porque resiste a tornar-se presente – nem totalmente ausente – porque está sempre em algum outro lado –, se caracterizaria por uma qualidade espectral⁵⁶⁷, que constituiria no sujeito o

⁵⁶² A imagem é apresentada como citação em epígrafe a esta secção.

⁵⁶³ “[A]n uncontrollable exteriority”. KEENAN, T., «Windows: of Vulnerability». In ROBBINS, B., *The Phantom Public Sphere*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993. pp. 122-123.

⁵⁶⁴ “[T]he interior(ity) that grounds”. *Ibid.* p. 126.

⁵⁶⁵ *Ibid.* p. 133.

⁵⁶⁶ “[T]he rupture in and of the subject’s presence to itself”. *Ibid.* p. 135.

⁵⁶⁷ A identificação da esfera pública com a noção de ‘espectro’ é desenvolvida por Keenan, a partir de uma definição de Derrida sobre a opinião pública: “the silhouette of a phantom”. Ver *ibid.* pp. 135-138.

outro. Tal como é concebida por Keenan a esfera pública pairaria então sempre, como uma luz “branda que quebra”⁵⁶⁸, desde o momento em que começamos a escrever e a falar numa linguagem. Através dessa ‘quebra’ que nos expõe ao derradeiro outro – a linguagem –, a esfera pública designaria também um campo de intersubjectividade – no sentido em que essa exposição é configurada pela vulnerabilidade ao outro, que constituiria a nossa própria subjectividade no exercício de uma interacção comunicativa. Que este campo seja também o campo social em que os sentidos continuamente emergem (e se esbatem), é uma necessária decorrência desse exercício e da sua fundação no uso da linguagem. Em qualquer caso, o que está em causa é a admissão de que a definição da nossa interioridade, a nossa possibilidade de produzirmos qualquer tipo de sentido na nossa existência, pressupõe a brecha constitutiva que um derradeiro outro em nós opera. É esta brecha que a linguagem abre enquanto produz sentidos. Se ela colapsa a distinção entre um interior e um exterior, que Keenan figura na imagem da janela, fá-lo, não porque esse colapso os identifique sobrepondo-os doravante, mas sim porque constitui cada um dos termos como duplo, isto é, como definido na relação com o outro.

Se o uso da linguagem pode qualificar um domínio de esfera pública, a sua actualização através da produção de texto apresenta esta última como um exercício do ‘ser-público’. Foi precisamente a observação do trabalho de Cadere em função da importância que o texto nele exerce, enquanto determinante para a produção dos seus sentidos, que permitiu identificar a independência do trabalho do artista com a sua natureza pública. Nesta independência reconheceu-se a descontinuidade que configura a disrupção de certezas que Rosalyn Deutsche associa à “[chamada] para o espaço público”⁵⁶⁹. Esta chamada é a abertura à constante reformulação de sentidos que está implicada no exercício da linguagem, e que é também uma constante reformulação de nexos. A disrupção de certezas é a necessária causa e consequência desta reformulação. Por isso mesmo o exercício da linguagem – a produção de texto – constitui-se fundamentalmente como um movimento, o movimento que Barthes caracteriza como uma travessia: sempre de passagem e nunca inteiramente presente em alguma coordenada precisa, mas sempre também já em algum outro lado, o texto, na sua travessia, é bem o espectro errante da esfera pública, tal como é abordada por Keenan.

Porque é Cadere quem identifica a sua independência com a mobilidade do seu trabalho, foi possível, à luz do raciocínio anterior, encontrar um outro tipo de mobilidade, não já física, mas de uma natureza conceptual, na obra de Cadere: a mobilidade inerente ao

⁵⁶⁸ “[S]omething soft that breaks”. *Ibid.* p. 138.

⁵⁶⁹ Deutsche, ver ref. na secção 2.2.3, p. 163.

exercício da linguagem, enquanto construção do texto que confere às suas peças a possibilidade de referirem alguma outra coisa. A esta possibilidade está subjacente a produção de sentido que o texto empreende, reconstruindo as acções de Cadere através de cadeias de relações, analogias, substituições, etc, sempre num sentido coerente. Este sentido coerente produz-se nessas articulações, através da delimitação de um dos vários sentidos que essas acções poderiam acolher. Essa delimitação introduz a descontinuidade que permite refazer o funcionamento das acções, precisamente a partir dela. Ela abre a crise que separa, distingue, as funções que interagem em influência recíproca, para que possam ser inscritas novas relações que contemplem essa descontinuidade. Enquanto separa e reconstrói num certo sentido, o texto expõe o funcionamento dos elementos sobre os quais incide: as suas possibilidades de articulação. Esta construção, que faz aparecer um sentido através de uma delimitação, a partir da abertura da crise⁵⁷⁰ que distingue um funcionamento, é da ordem de um discurso crítico. E é na prática deste discurso que o posicionamento crítico de Cadere se define: é esta prática que produz o sentido da sua obra.

Que Cadere chegue a este posicionamento crítico a partir de um pensamento sobre o espaço, é apenas revelador de como os sentidos continuamente se produzem numa relação entre interior e exterior: a forma pura de intuição sensível que denominamos espaço é a condição para o estabelecimento de relações no e com o exterior. Na sua travessia, o texto estrutura-se nestas relações entre interior e exterior e estrutura-as também. A vulnerabilidade que a janela de Keenan figura é precisamente a exposição a esta decisiva alteridade do texto como exercício de linguagem, enquanto colapsa qualquer possibilidade de uma interioridade fechada e intacta. Por isso mesmo, os sentidos continuamente se refazem: eles produzem-se a partir de uma vulnerabilidade fundamental. Mas por isso mesmo também, eles produzem-se numa articulação entre espaço e tempo: Cadere objectivou-a na temporalidade da deambulação no espaço, ou seja, na mobilidade do seu trabalho. Mas o texto, claro, enquanto construção no tempo, que pressupõe o espaçamento da escrita para a produção dos seus sentidos, mantém essa mesma articulação.

O facto de o discurso crítico de Cadere, e de o discurso crítico em geral, ser do domínio de uma escrita justifica-se de duas maneiras. Poder-se-ia recorrer ao argumento de Barthes em relação à crítica literária, caracterizando-a como a escrita que fractura e refaz o

⁵⁷⁰ Abertura de crise porque se trata, de facto, de uma fractura, de uma separação, na superfície da obra. Apenas esta abertura permite a exposição do funcionamento dos elementos, através das novas cadeias de relações operadas.

mundo⁵⁷¹, e justificando a fractura e a reconstrução que a crítica opera, exactamente com a necessidade da prática da escrita, porque aquelas operações são inerentes a esta prática, de acordo com o semiólogo e teórico literário. Mas poder-se-ia também argumentar que, se a escrita fractura e refaz o mundo, fá-lo precisamente porque está subjacente à possibilidade de produção de sentido.

Se qualquer discurso se estrutura no confronto de significantes, a diferenciação fundamental que o espaçamento da escrita exerce surge como condição dessa estruturação porque possibilita o confronto de significantes. É esse espaçamento que permite a distinção de funções entre os elementos, e a ponderação das suas inter-relações. Nestas inter-relações operam-se contaminações recíprocas de onde emergem possibilidades de sentido, de significação. O espaçamento é assim a primeira delimitação que pode dar início à essência de um discurso, ou ao pensamento que ele inscreve. Por isso mesmo a escrita fractura e refaz o mundo: fractura a sua superfície, para refazê-lo reconduzindo-o nas novas articulações. E se esta escrita qualifica também o discurso crítico, fá-lo exactamente por isso.

É com um discurso, ou um texto, desta natureza que são confrontados os objectos artísticos quando são expostos. Uma vez que a possibilidade de produção de sentidos assenta na diferenciação fundamental entre interior e exterior que o espaçamento da escrita exerce, e nas contaminações recíprocas que podem ocorrer a partir dessa diferenciação, esse texto mantém com os objectos artísticos precisamente esse espaçamento que possibilita as intrusões entre objecto e texto. Por isso mesmo o texto funciona como um significante que é confrontado com o objecto, enquanto outro significante. Como os significantes não significam nada em si, mas sim no seu confronto, o espaçamento entre objecto e texto é o lugar onde cada um dos significantes se abre à influência do outro. Este lugar não é um espaço comum entre objecto e texto – no sentido em que, à semelhança de um *parergon*, ele não pertence verdadeiramente a qualquer dos dois – mas é um limite comum – no sentido em que, não pertencendo a qualquer deles, em relação a cada um, ele delimita-o, fundindo-se já com o outro. Enquanto se funde, ora com um, ora com outro termo, este limite é a possibilidade de retenção de um traço do outro em qualquer dos termos, que, não criando um espaço comum, possibilita, não obstante, a abertura de um interior a um exterior. E se o limite é precisamente a definição do lugar onde uma coisa pode dar início à sua essência, esta retenção que o espaçamento empreende é a condição para a delimitação de uma significação, de um sentido.

⁵⁷¹ “[E]screver equivale de certo modo a fracturar [o mundo (o livro)] e a refazê-lo.” BARTHES, R., *Crítica e Verdade*. Lisboa: Edições 70, 1997. p. 74.

Sendo a condição de significação esta intrusão de uma decisiva alteridade, a eventualidade de uma referenciação singular, quer de objecto, quer de texto é, desde logo, anulada a partir do próprio momento em que a significação pode começar a delinear-se. Não podendo ser pensada uma referenciação singular de qualquer dos dois termos, perde-se também a possibilidade de uma referenciação comum, no sentido em que esta referenciação pressuporia uma identificação entre a referência singular do objecto e a referência singular do texto – anulada na irreduzibilidade que possibilita o seu confronto. Esta impossibilidade de uma referência comum afirma também a inexistência de um espaço comum entre os dois. É esta inexistência que determina que objecto e texto não adquiriram significação fora do seu confronto, enquanto se confrontam. E, nesta perspectiva, qualquer representação, enquanto imagem de alguma coisa singular, algum objecto específico, que poderia referenciar directamente, e portanto com ela/ele manter um vínculo de denotação, perde este vínculo a partir do momento em que uma possibilidade de significação surge. Com esta última, o que emerge doravante é um conceito que é verbalizado. Conceito, do latim *concēptus*⁵⁷²: pensamento, certamente, mas também acto de receber, admitir. Ou seja, o que a imagem, o objecto, pode admitir, do exterior. Nesta admissão a integridade do objecto em si perde-se: ele é fracturado por esta determinante alteridade e os seus elementos chamados para o branco do espaçamento. Qualquer interioridade do objecto, qualquer pensamento que possa nele ser produzido – deixar aparecer – é já esta chamada.

Deste modo, quando um objecto, um ‘facto’ visual, é exposto – apresentado a uma “audiência”⁵⁷³ – é-o para ser confrontado com este outro, este texto, dele espaçado. Enquanto alteridade que o confronta, esse texto, fractura a integridade do ‘facto’ apresentado – e, nesta aceção, destrói-a. Mas se, com essa destruição, se produz uma nova forma intersticial de entrecruzamentos recíprocos entre ‘objecto’ e texto, é porque essa nova forma é aquela que se delinea no espaçamento intersticial entre o texto e o ‘objecto’ apresentado. Nova forma porque é fundamentalmente um sentido, um dos possíveis que o ‘objecto’ eventualmente poderia acolher: aquele que o discurso crítico, através da coerência do que diz, faz aparecer. Nesta operação, é o espaço do autor que é conquistado.

O fracasso do autor singular em comunicar não é mais do que o reconhecimento da impossibilidade de produzir desde logo um sentido num todo completo e inequívoco, uma vez que a fractura que expõe o objecto à alteridade é a própria condição da impossibilidade desse

⁵⁷² Ver ‘conceito’ em HOUAISS, A.; VILLAR, M. de Salles, *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Lisboa: Temas e Debates, 2003. Vol 1.

⁵⁷³ Broodthaers, ver ref. na secção 2.2.1, p. 124.

todo completo e inequívoco: o sentido é uma produção plural e, por sê-lo, a efectiva comunicação excede sempre qualquer possibilidade de uma noção de autoria singular. Por isso mesmo não há discursos completos: com cada nova apresentação, os objectos são confrontados com, e fracturados por, outros textos. Mas, com cada nova apresentação também, textos prévios influem no modo como construímos o novo texto que confronta os objectos. Em qualquer caso, estes textos estão sempre sujeitos ao perpétuo movimento de *differance* dos significados: a sua constante diferenciação e diferimento. Os sentidos estão assim sempre em produção em subsequentes articulações que, através de analogias e oposições, remetem sempre a significação dos textos para posteriores relações dos elementos que os constituem, porque, dependendo sempre de uma articulação, as suas unidades verbais não têm um significado inequívoco. A fractura e a articulação são, deste modo, o fundamento para qualquer produção de sentido e para qualquer possibilidade de significação. São estas operações que são figuradas através da imagem da janela de Keenan : a fractura constitutiva que produz o interstício que colapsa a distinção entre interior e exterior, ou seja, que os funda na duplicidade.

Os objectos – ‘factos’ visuais – são portanto apresentados a uma audiência para serem confrontados com um texto que os fractura para que entrecruzamentos recíprocos possam emergir. Com essa fractura, a integridade dos objectos perde-se. Mas justamente porque esta é a necessária condição e consequência da sua exibição, o texto que os confronta mantém com eles o espaçamento da escrita: o confronto que possibilita os entrecruzamentos exige esse espaçamento. Este espaçamento é a diferenciação fundamental que delimita objectos e texto, para que, através do interstício assim criado, ambos se abram a um exterior, possibilitando a produção de sentidos. Esta produção implica a abertura da crise que expõe o funcionamento dos objectos – a interacção das funções dos elementos que os constituem, para que sejam reformuladas em articulações que operam novas conexões e substituições através do texto, numa direcção coerente. Porque é o discurso crítico que assim produz sentidos – a crítica é, em certa medida, uma reflexão que introduz uma descontinuidade sobre a qual se têm de reconduzir funções –, o texto que confronta os objectos é dessa natureza. E porque qualquer formulação coerente de um sentido é infiltrada pela espacialização da escrita, este discurso crítico é, por sua vez, do domínio da escrita. Dependendo deste discurso que, enquanto texto, é naturalmente um exercício de linguagem, a produção de sentidos configurar-se-ia como a exposição à alteridade da linguagem, que funda também uma certa perspectiva da esfera pública: aquela que a concebe como o campo social de intersubjectividade em que precisamente os sentidos continuamente emergem (e se esbatem).

Do mesmo modo que as acções de Cadere, as exposições são acontecimentos transitórios. Transitórios de duas maneiras: são, por um lado, provisórias e, por outro, observam-se em trânsito, em travessia. De se observarem em travessia decorre precisamente a sua provisoriedade: provisoriedade na observação de cada objecto, certamente, mas sobretudo, e por isso mesmo, a provisoriedade das contaminações recíprocas entre os objectos. Neste sentido, o objecto, o ‘facto’, com que é confrontado um texto numa exposição é a própria montagem no espaço em si. Sendo o campo visual contínuo, nenhum objecto é incólume ao exercício, quer da simultaneidade, quer da memória, dos outros na sua observação: as exposições são um exercício de funções – um funcionamento. E o texto que pode deixar aparecer o seu sentido confronta exactamente este exercício de funções no espaço. É este espaço que é fracturado pelo texto de modo a que o funcionamento possa ser exposto e um sentido produzido.

Se a provisoriedade da exposição determina o seu desaparecimento – ou fragmentação para posteriores rearticulações – o texto mantém a sua presença sempre em qualquer outro lado. Distanciado do confronto que operou, este texto – e porque a travessia é o seu próprio movimento constitutivo – passa então a engendrar possibilidades de significação a partir de si próprio, através do contínuo movimento de *differance* dos seus significados. As articulações que assim produz são o que sobrevive após a exposição dos objectos. Se qualquer acto de nomeação é uma transformação, os objectos expostos encontram neste contínuo movimento do texto a sua transformação em discurso verbal, após a sua exibição. Através desta transformação, distanciam-se progressivamente da sua natureza física. É com este distanciamento – operado pelas sucessivas reconstruções verbais – que as exposições se prolongam no tempo e também no espaço: prolongam-se transformadas num palimpsesto de películas de mediações textuais, entre as quais são aplicadas películas de mediações fotográficas. O ‘facto’ que é a exposição perde-se repetidamente, mas as possibilidades de sentido que se engendraram com a sua actualização fixam-se provisoriamente para se reformularem verbalmente continuamente, numa também contínua produção de conhecimento. Com este movimento do texto, enquanto produz e reproduz sentidos, e como tal, conhecimento, as exposições adquirem decisivamente a sua qualidade de serem públicas, ou seja, a sua publicidade.



Fig. 46- Maria José Cavaco, *A Sense of Possibility*, 2013. Vista parcial.

A Sense of Possibility – ‘um sentido de possibilidade’ – foi uma exposição estruturada em duas partes, realizada em 2013, na Galeria Fonseca Macedo, em Ponta Delgada. A primeira parte, intitulada *A Fairer House Than Prose*, foi constituída por um livro, apresentado sob a forma de catálogo da exposição. A segunda parte reuniu quatro pinturas e três peças tridimensionais, e intitula-se *A Hazy Medium of Mist*.

Fundada nas possibilidades de produção de sentido que surgem a partir da fractura e da articulação que a janela figura, enquanto abertura na parede constitutiva da distinção entre interior e exterior, a exposição enfocava aquelas operações, no seu desdobramento no e com o espaço, mas também na sua própria estrutura em duas partes distintas, e na pressuposição de uma diferenciação primeira entre os objectos, que elegia os brancos do seu espaçamento como o lugar em que intrusões recíprocas aconteceriam. Estas possibilitavam a construção dos nexos que o eventual texto do observador empreenderia. Neste sentido, a janela era figurada, não como a moldura de uma vista, mas sim como presença adivinhada, através da entrada de luz. Na articulação entre as duas partes e entre os objectos, enfocava-se a influência deste exterior, desta alteridade que a luz figura, que, em derradeira instância, transforma o espaço em espaço-tempo, através da mobilidade do texto que produz sentidos.

A primeira parte – *A Fairer House Than Prose* – apresenta imagens de um livro de desenhos. Como primeira parte da exposição ela é também uma introdução do acontecimento que introduz: a exposição. Neste sentido, ela sintetiza o que na exposição ocorre.

Num primeiro nível de abordagem, reflectindo o livro de desenhos, no livro inclusivo, *A Fairer House Than Prose* coloca dois termos – um interior e um exterior – numa relação que os transforma por contaminação recíproca: se o segundo é o objecto físico cujas páginas têm de ser folheadas para que a sequência de imagens se desenvolva, o primeiro encontra nesse movimento físico uma expressão, no espaço real, da mobilidade a que alude na figuração que constrói. Incidindo nesta interdependência entre livro incluído –



Fig. 47- Maria José Cavaco, *A Fairer House Than Prose*, 2013.

interior, que produz um espaço ilusório – e livro inclusivo – exterior, no espaço real –, *A Fairer House Than Prose* remete a caracterização de ambos para a acção de um no outro: através desta acção, a mobilidade figurada é associada ao desenrolar de um texto enquanto folheamos as páginas de um livro. É este enfoque na interdependência dos dois termos que relaciona, que faz com que esta primeira parte expresse uma reflexão sobre o funcionamento que lhe está subjacente, elucidando também sobre o que veremos na exposição: uma relação, por contaminação recíproca, entre interior e exterior, que, pressupondo essa diferenciação, actua em vários níveis. Mas porque esta primeira parte é apresentada sob a forma de catálogo, ela introduz, desde logo, também, o que no futuro veremos da exposição: mediações fotográficas, distanciadas do acontecimento catalogado – nenhuma das fotografias que este catálogo apresenta tem como referência qualquer dos objectos expostos.

Os desenhos fotografados em *A Fairer House Than Prose* representam um movimento deambulatório que cria uma sucessão, com uma estrutura narrativa, em que uma projecção de luz acompanha a progressão dos passos, até se identificar finalmente com o próprio sujeito que se movimenta. Esta narrativa em imagens é interrompida ocasionalmente por outras imagens, de objectos de dois tipos: um conjunto de objectos construído através da subtracção de fragmentos num prisma rectangular, criando um espaço negativo; e outro conjunto de objectos que progride da apresentação de um feixe de luz que impede a visão do espaço em que incide, até à representação do reflexo de uma figura num objecto que abre dois espaços – um espaço virtual para lá da sua superfície, e um espaço real para cá da sua superfície. Entre estas duas últimas imagens, e integrando o mesmo grupo, um conjunto de imagens de um tronco de pirâmide cuja iluminação sugere alternadamente a sua fixação como espaço que se

abre para além do plano e como objecto que se projecta para cá do mesmo. Reunindo estas imagens e espaçando-as dos restantes objectos em exposição, a capa branca do livro.

Se a mobilidade dos passos remete, desde logo, para o movimento do observador, enquanto percorre a exposição, identifica também, por outro lado, esse movimento com as deambulações do pensamento que ocorrem num espaço de produção de sentidos – quer se trate dos sentidos que o texto do(a) artista produz nos objectos provisoriamente, quer se trate dos sentidos que os textos dos observadores neles produzem também provisoriamente. Por isso mesmo o livro: ele mantém a referência à temporalidade do texto espacializado que produz sentidos. Nele, o que se empreende é uma articulação decisiva entre luz, espaço e tempo objectivado no movimento. E nele, também, essa articulação é finalmente identificada com o próprio sujeito do movimento: a luz da alteridade do texto, que fractura e transforma os objectos, reconduzindo-os para o espaço a eles anterior – o espaço do observador, certamente, mas também as cadeias de relações que ele empreende com os textos que transporta. Trata-se de um livro dentro de um livro porque o que vemos na exposição é uma relação de relações, assente na separação que pode articular um interior e um exterior. Que este livro se apresente como um catálogo daquilo que efectivamente não vemos na exposição remete para o modo como qualquer exposição sobrevive no tempo e se prolonga no espaço: transformada no texto que se distancia dos objectos.

“A fairer house than prose”⁵⁷⁴ é a segunda frase de um poema de Emily Dickinson. A frase que a antecede no poema é “I dwell in possibility”, e a que a sucede é “more numerous of windows”⁵⁷⁵: distanciada de si própria como acontecimento, através da transformação operada pela alteridade do texto intercalado com mediações fotográficas, a exposição adquire com o catálogo a sua decisiva publicidade. Com ela, continuam também a produzir-se os seus sentidos. Que se trate de ‘uma casa mais bela/justa/clara do que a prosa’⁵⁷⁶ justifica-se com a reflexão crítica que esta primeira peça opera enquanto expõe o funcionamento da exposição e a possibilidade de os seus sentidos serem produzidos. E como primeira peça da exposição, trata-se efectivamente de um livro dentro de um livro: um objecto físico – o livro, uma capa com um conjunto de páginas – concebido como qualquer dos outros objectos, e uma construção dentro dele que produz uma ordem de acordo com a qual as imagens são observadas. Se qualquer catálogo a produz, este em particular enfoca essa reordenação que o

⁵⁷⁴ Ver DICKINSON, E., (Tradução, Posfácio e Organização de Ana Luísa Amaral), *Cem Poemas*. Lisboa: Relógio D'Água, 2010. pp. 62-63.

⁵⁷⁵ Na edição consultada, bilingue, as três frases são traduzidas, pela sua ordem, como “Habito na Possibilidade – Uma Casa mais bela do que a Prosa – Em janelas mais numerosa”.

⁵⁷⁶ Refere-se o espectro de significados que ‘fairer’ pode admitir, uma vez que esse espectro contamina os sentidos que o vocábulo em inglês adquire no conjunto do poema. Ver *ibid.*

catálogo empreende, através do descolamento do movimento das páginas do livro físico relativamente ao livro em imagens: cada fotografia do livro interior representa, na relação com a legenda, não uma página do mesmo livro, mas sim um objecto tridimensional autónomo. Ou seja, numa observação atenta, o livro interior desdobra-se numa sucessão de livros que mantêm, não obstante, um vínculo entre si: cada verso de página apresentado corresponde à página da frente do livro anterior. Enquanto os sentidos se reformulam, os catálogos desdobram-se também numa sucessão de textos, reconduzindo, reordenando no presente, mas mantendo contudo vínculos entre si: é uma exponenciação do procedimento que configura a intertextualidade.



Fig. 48- Maria José Cavaco, *A Fairer House Than Prose*, 2013. Páginas 10-11.



Fig. 49- Maria José Cavaco, *A Fairer House Than Prose*, 2013. Páginas 46-47.

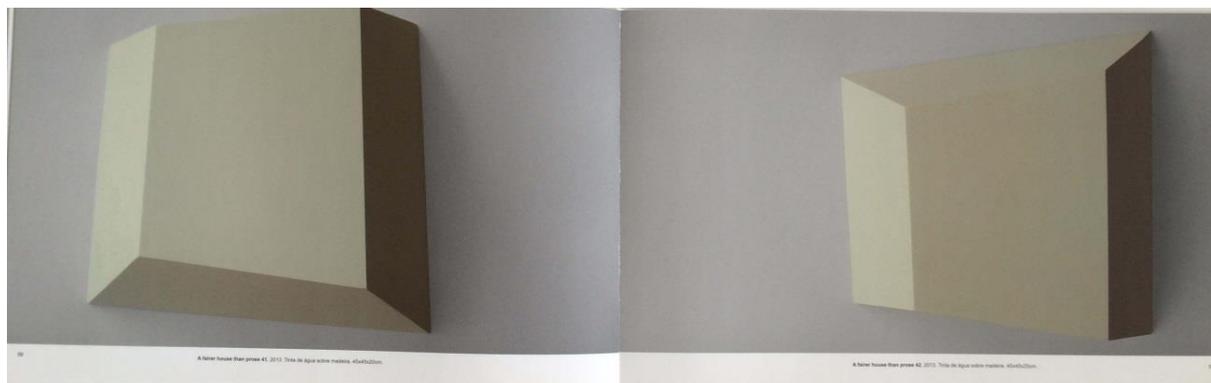


Fig. 50- Maria José Cavaco, *A Fairer House Than Prose*, 2013. Páginas 56-57.



Fig. 51- Maria José Cavaco, *A Fairer House Than Prose*, 2013. Páginas 58-59.



Fig. 52- Maria José Cavaco, *A Fairer House Than Prose*, 2013. Páginas 66-67.



Fig. 53- Maria José Cavaco, *A Fairer House Than Prose*, 2013. Páginas 102-103.

A primeira peça com que nos confrontávamos, após o livro/catálogo, na segunda parte da exposição – *A Hazy Medium of Mist* –, constrói-se transportando para o domínio objectual a principal ideia implicada na ‘reduplicação em aporia ou paradoxal’⁵⁷⁷. Este tipo de reduplicação colapsa a distinção entre interior e exterior – de um modo objectivado, a réplica e a obra que a inclui –, fazendo a obra que supostamente incluiria a réplica, atravessá-la. Com esta intrusão, a réplica ressalta para o próprio corpo da obra, não havendo, por isso mesmo, uma hierarquização dos dois termos: um duplo reduzido e o seu modelo. Se este duplo

⁵⁷⁷ Ver secção 2.1.2 do subcapítulo 2.1. E também DÄLLENBACH, L., *Le Récit Spéculaire: Essai Sur La Mise en Abyme*. Paris: Editions du Seuil, 1977. p. 51.

funcionava como um interior relativamente ao qual a obra funcionava como um exterior, aquela intrusão opera um colapso dessa distinção, que evidencia a obra como constituída na duplicidade entre interior e exterior.

Intitulada *A Hazy Medium of Mist 4*, a peça funda-se no procedimento literário descrito, apresentando uma mesa no espaço real (exterior ao objecto, mas também o espaço exterior que o objecto gera) que se prolonga numa mesa no espaço virtual interior da pintura e vice-versa. Colapsando a distinção entre um interior e um exterior, a peça pressupunha ainda a sua articulação com a pintura que,

atrás dela, aparecia na parede: *A Hazy Medium of Mist 1* – um horizonte que se abre em profundidade para lá do plano da tela. Este espaço longínquo confrontava o espaço interior da peça, mantendo com ela o espaçamento branco da parede em que as relações podiam ser tecidas. Que este espaçamento se identificasse também com o branco das janelas que se abrem, deixando entrar a luz do exterior, no espaço interior representado em *A Hazy Medium of Mist 4* é apenas uma referência à



Fig. 54- Maria José Cavaco, *A Hazy Medium of Mist*, 2013. Na parede: *A Hazy Medium of Mist 1*. À frente: *A Hazy Medium of Mist 4*.

produção de sentidos na duplicidade entre um interior e um exterior, que o espaçamento, enquanto *parergon*, possibilita a partir de uma diferenciação primeira. Da construção e da observação da imagem num plano horizontal decorre, por outro lado, uma proximidade que fá-la resistir à possibilidade de que seja dominado todo o espaço representado de um único ponto de vista. A imagem é assim reconstruída no tempo pelo movimento do observador, enquanto estabelece nexos entre os fragmentos observados. Objectiva-se assim no espaço o movimento que o livro introduz. Esta primeira objectivação do movimento no espaço, bem como a demarcação da incidência da exposição na construção de sentidos a partir de uma relação entre interior e exterior, articula portanto este primeiro conjunto com o livro introdutório que o antecede – e que funciona como uma espécie de prólogo.

A Hazy Medium of Mist 7 é também uma peça tridimensional, mas com uma imagem colocada em plano de rampa. Esta imagem sobe de cota relativamente à da peça anterior, impedindo o domínio da composição como uma unidade: trata-se de um conjunto de fragmentos invadidos por uma luz incandescente (branco) que impede a visão do eventual espaço representado. O espaço aparece assim como um espaço fracturado pela luz. A colocação do plano superior em rampa remete, não para qualquer mesa, como no caso anterior, mas sim para uma mesa de trabalho, de escrita.

Depois de *A Hazy Medium of Mist 7*, viam-se três objectos – duas pinturas e uma prateleira sobre a qual é colocada uma pintura – observáveis por qualquer ordem, que, quer através da projecção de luz, quer da de sombra, quer através da construção de um reflexo, fazem incidir um fora-de-campo no campo visual. *A Hazy Medium of Mist 5* apresenta assim o esboço de uma pintura dentro da pintura e posiciona-se encostada à parede, pousada sobre uma prateleira que a eleva

de modo a fazer coincidir a figura nela representada com a altura do observador, identificando-a, deste modo, como um seu duplo. *A Hazy Medium of Mist 3*, por outro lado, apresenta uma parede iluminada que separa dois espaços – um interior e outro exterior – cuja distinção se colapsa, através da continuidade da sombra. E *A Hazy Medium of Mist 2* introduz o branco do espaçamento como o princípio construtivo (da exposição). Este branco é uma

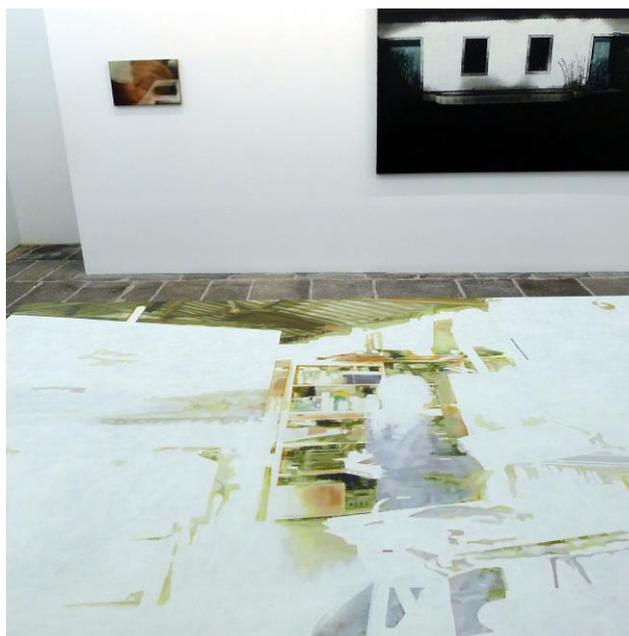


Fig. 55- Maria José Cavaco, *A Hazy Medium of Mist*, 2013. À frente: *A Hazy Medium of Mist 7* (pormenor). Na parede: *A Hazy Medium of Mist 6* e *A Hazy Medium of Mist 3*



Fig. 56- Maria José Cavaco, *A Hazy Medium of Mist 5*, 2013.

diferenciação, uma organização do espaço que pode levar ao estabelecimento de articulações entre os objectos, pressupondo um observador activo. Que o branco, diferenciador de dois espaços na imagem, nesta se prolongue como textura, é uma referência à origem comum dos vocábulos ‘textura’ e ‘texto’. É este



Fig. 57- Maria José Cavaco, *A Hazy Medium of Mist 2*, 2013.

texto que se projecta no espaçamento entre as imagens em exposição. Há uma dimensão ética, mas também performativa nesta pintura, no sentido em que ela, por um lado, expõe o princípio construtivo da exposição e, por outro, situa-nos como observadores/produtores de sentidos, enquanto integramos no espaçamento a informação que constrói os nexos entre as imagens.

Finalmente, a pintura de menores dimensões da exposição, colocada na parede de modo a criar um eixo longitudinal no espaço, delimitado, do lado a ela oposto, pelo livro, completa o conjunto de objectos. Esta última pintura – *A Hazy Medium of Mist 6* – sugere um constante movimento de distanciamento e reaproximação: a imagem nela representada adquire nitidez quando observada de longe, e perde progressivamente nitidez com a aproximação do olhar. Ou seja, ela requer a distância do que vem de longe



Fig. 58- Maria José Cavaco, *A Hazy Medium of Mist*, 2013. Vista parcial.

para que alguma forma nela se delineie. Com o seu posicionamento no eixo do livro, quando a vemos de longe, vemo-la do lugar que o livro – índice do movimento do texto – ocupa. Entre os sete objectos e entre estes e o livro/catálogo, os espaçamentos que permitem, como na escrita, a diferenciação a partir da qual dois termos – ainda um interior e um exterior – se influem reciprocamente, fazendo emergir possibilidades de sentido. Porque este espaçamento é uma diferenciação, ele caracteriza também os elementos dominantes em cada fragmento de

espaço apresentado⁵⁷⁸, do mesmo modo que, na montagem cinematográfica, cada plano se caracteriza na sua relação com o que o antecede e, por memória, com o que o sucede. O recurso a este dispositivo acentua a operação de montagem que está subjacente à construção dos sentidos no espaço: ao fazê-lo, ele operacionaliza no espaço a própria definição de montagem cinematográfica – “a criação de um sentido que as imagens não contêm objectivamente e que provém apenas da sua relação”⁵⁷⁹. Acrescentar-se-ia que a produção deste sentido, para além de uma exploração expressiva que despolete uma resposta num plano exclusivamente emotivo e sensorial, assenta na atribuição dos predicados que permitem a caracterização das imagens na relação, ou seja, assenta na transformação das imagens através da verbalização que a atribuição dos predicados implica. A ilação justifica-se também com o argumento de Nelson Goodman: “ao passo que uma imagem denota o que representa [...] as propriedades que a imagem [...] [possui] dependem, antes, dos predicados que denotam a imagem”; e, mais à frente, “A imagem *não denota* a cor branca, *mas é denotada* pelo predicado branco”⁵⁸⁰.

A fixação de propriedades numa imagem supõe sempre a sua denotação pelos predicados que referem essas propriedades e, por isso mesmo, a fixação das propriedades de uma imagem a partir da relação que a montagem opera depende da distinção que a denotação empreende enquanto atribui um predicado. Esta construção verbal mínima é já um texto que confronta as imagens, criando o nexos que as articula. É já uma produção de sentido. E subsequentes elaborações encadeando estes primeiros nexos pressupõem as articulações que podem delimitar uma direcção para o sentido vislumbrado. Com estas articulações são enfocados os aspectos que são evidenciados pela relação entre as imagens, ou seja, um possível fio condutor entre elas, que aparece a partir de uma eventual oposição ou continuidade. Enquanto este sentido coerente se define, as imagens perdem a amplitude de sentidos que poderiam deixar aparecer noutras relações: elas são fracturadas, de modo a que possam emergir os aspectos que interessam na construção agora empreendida. Esta construção implica uma constante tentativa de fixação dos predicados das imagens, só

⁵⁷⁸ Refere-se aqui fragmento de espaço para designar cada uma das imagens porque, tendo a sua origem em imagens fotográficas, estas representações pressupõem sempre uma cisão do espaço, que as constitui como fragmentos e portanto sujeitas às características e possibilidades destes elementos: designadamente, por um lado, o trazerem em si “a nostalgia do todo de onde [saltaram]” e, por outro, o facto de o seu centro estar na exterioridade, nos brancos que os separam, e que determinam a sua tendência para a “sociabilidade”. Ver BARRENTO, J., *O Género Intranquilo: Anatomia do Ensaio e do Fragmento*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010. pp. 136 e 65, respectivamente.

⁵⁷⁹ BAZIN, A., *O Que É o Cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1992. p. 73.

⁵⁸⁰ GOODMAN, N., *Linguagens da Arte: Uma Abordagem a Uma Teoria dos Símbolos*. Lisboa: Gradiva, 2006. p. 79.

possível pela sua denotação verbal. Mas esta fixação dos predicados é também um movimento constante de metaforização: para além de uma classificação elementar – a identificação de uma cor, digamos –, elaborações subsequentes implicam sempre a mudança de ‘domínio’ e de ‘região’ que caracteriza a construção de metáforas⁵⁸¹. Logo quando estabelecemos as relações que permitem identificar alguma cor, por exemplo, com uma etiqueta, uma palavra, que não denota uma cor, mas sim uma propriedade que associamos a essa cor – como ‘luz’ para ‘branco’ –, estamos já a empreender uma mudança de domínio e de região e, como tal, a construir uma metáfora.

A produção de sentidos, delimitando articulações verbais que promovem uma deslocação de conceitos – a mobilidade como denotação de independência, por exemplo, mas também a mobilidade física como referência da mobilidade do texto, ainda como exemplo –, habita o campo da construção metafórica. E o espaçamento que diferencia os objectos dos textos que neles fazem aparecer um sentido é exponenciado exactamente com a necessidade de migração de conceitos envolvida nesse aparecimento. Entre estes conceitos migrados e os nexos que, através deles, emergem entre os objectos, ocorrem as intrusões recíprocas que permitem que a exposição possa despoletar a produção de alguma outra coisa, vinda de longe, a partir daquilo que é efectivamente visto em proximidade.

A Sense of Possibility define, deste modo, um lugar de construções metafóricas – como, de resto, qualquer exposição enquanto acontecimento que reclama a produção dos seus sentidos. Mas porque esse é precisamente o foco de incidência desta exposição, ela mantém uma qualidade auto-reflexiva: ela constrói uma encenação que proporciona o ponto de partida para uma reflexão sobre a própria condição de produção de sentidos envolvida na ficção artística. Ela abre portanto espaço a uma reflexão sobre a sua própria natureza e possibilidades. Mas também é uma construção auto-reflexiva porque essas possibilidades – as possibilidades de que nela se produzam sentidos – dependem decisivamente do texto com que cada observador a confronta. Neste confronto, os fragmentos que emergem e que se articulam num discurso coerente são aqueles que este texto faz aparecer. A fractura da construção que possibilita a produção de sentidos é um reflexo deste texto nela. Fractura e articulação são

⁵⁸¹ Aqui recorre-se à perspectiva de Nelson Goodman: a metáfora envolveria “tipicamente uma mudança não apenas de domínio, mas também de região”. O domínio de uma ‘etiqueta’ – uma palavra que denota alguma coisa – serão todas as coisas a que ela se aplica: o domínio da etiqueta ‘branco’, por exemplo, seria constituído por todas as coisas brancas. A região de uma etiqueta, por outro lado, compreende o conjunto dos domínios de etiquetas alternativas num esquema, isto é, os “objectos denotados por pelo menos uma das etiquetas alternativas”. Se considerarmos a mesma etiqueta, ‘branco’, por exemplo, as alternativas a esta palavra seriam palavras que denotassem outras cores. Deste modo, a região do branco, por exemplo, compreenderia tudo o que tem cor. Ver *ibid.* p. 98.

assim o fundamento dessa possibilidade – tal como são o fundamento de qualquer discurso crítico.

Se, de acordo com João Barrento, o objectivo perseguido por Walter Benjamin, através do método do ensaio crítico, que atravessaria a sua obra, seria o de “descobrir o mais distante pela observação incansável e implacável do mais próximo”⁵⁸², dir-se-ia que esse método envolve uma observação implacável porque, do confronto com o mais próximo observado, resulta uma cedência da superfície deste último. Esta cedência é também a fractura operada pelo “mais distante”, que permite descobri-lo no mais próximo. O nevoeiro, claro, permite-nos uma percepção das distâncias na medida em que, enquanto inunda o campo de visão, o que permanece visível é o que está mais próximo⁵⁸³. *A Hazy Medium of Mist* – ‘um meio nebuloso de nevoeiro’ – é constituída pelos objectos, ‘factos’ visuais, que de nós estão próximos, mas para além deste mais próximo, esses objectos prolongam-se. A produção de sentidos faz aparecer o que está distante e invisível. Que este invisível seja também o texto que articula as metáforas através das quais os objectos podem ser alguma outra coisa justifica que o título desta segunda parte da exposição tenha sido extraído de uma passagem de *O Homem Sem Qualidades* de Robert Musil que associa o “meio nebuloso de nevoeiro” a um “sentido de possibilidade”⁵⁸⁴.

A Fairer House Than Prose e *A Hazy Medium of Mist* concorriam então para o funcionamento global de *A Sense of Possibility*. No seu conjunto, a exposição exibia um sentido de possibilidade para a produção de sentidos: a fractura que um exterior opera num interior, a partir da qual se articulam os nexos que delineiam possibilidades de sentido continuamente refeitas no espaço/tempo, através da mobilidade do texto. Porque essa fractura é uma exposição do funcionamento da construção ensaiada, para que os nexos possam ser então articulados numa direcção coerente, o texto que produz os sentidos é da natureza de um discurso crítico.

A dimensão auto-reflexiva da exposição é marcada pela evidenciação da reflexão que ela pressupõe e despoleta sobre a ficção artística, enquanto ficção que traduz um pensamento reflexivo e crítico sobre os seus próprios limites e possibilidades, ou seja, enquanto metaficção – a ficção que se situa na fronteira entre arte e crítica. A sua situação nesta

⁵⁸² BARRENTO, J., *O Género Intranquilo: Anatomia do Ensaio e do Fragmento*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010. p. 130.

⁵⁸³ Refira-se que este é precisamente o processo de dedução da configuração dos objectos no mundo ficcional bidimensional *Flatland*, descrito na obra homónima de Edwin A. Abbott. Ver ABBOTT, E. A., *Flatland: Uma Aventura Em Muitas Dimensões*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006. pp. 45-46.

⁵⁸⁴ “[H]azy medium of mist”; “a sense of possibility”. MUSIL, R., *The Man Without Qualities*. London: Picador, 1997. p. 11.

fronteira resulta da própria condição em que os seus sentidos são produzidos, e a ponderação dos seus limites e possibilidades é a necessária decorrência do posicionamento reflexivo subjacente a essa condição.

Que a linha de fronteira entre arte e crítica, que caracteriza estas construções auto-reflexivas, coincida ainda com aquela que delimita e une arte e vida⁵⁸⁵, justifica-se também com as respostas activas que essas construções pressupõem em cada momento presente. Essas respostas traduzem-se nos textos cujo movimento determina a sua decisiva publicidade. E se esta publicidade as situa num domínio de intersubjectividade, o mesmo domínio, enquanto se caracteriza pela constituição da interioridade na própria fractura que um exterior nela opera, qualifica-as também como definidoras de lugares em que os sentidos continuamente emergem, ou seja, lugares de produção de conhecimento. Com esta última, a eventual referenciação ilusória dos objectos subverte-se também: mantendo, não obstante, a “nostalgia”⁵⁸⁶ do espaço de onde foram extraídos – determinada pela sua própria condição de fragmentos –, o espaço real que abrem é anterior ao do plano físico da representação. Trata-se do espaço que ocupamos como sujeitos.

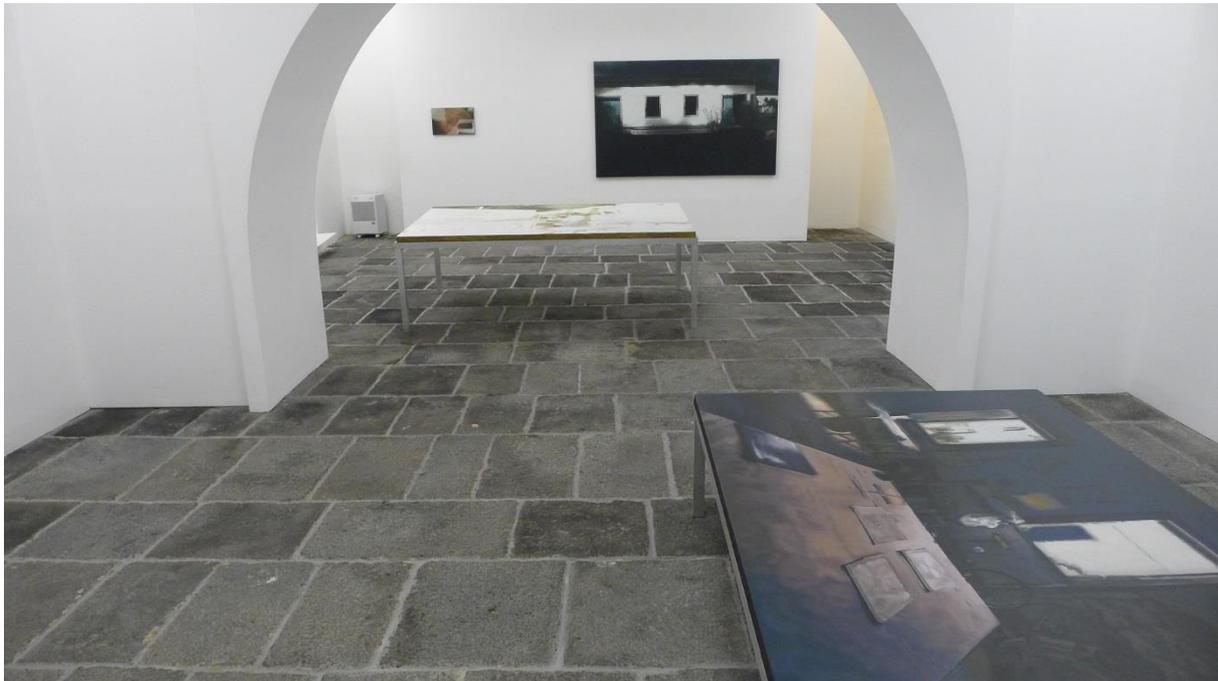


Fig. 59- Maria José Cavaco, *A Sense of Possibility*, 2013. Vista parcial.

⁵⁸⁵ Ver secção 1.2.3 do subcapítulo 1.2.

⁵⁸⁶ A expressão é de João Barrento a propósito do conceito de ‘fragmento’. Ver BARRENTO, J., *O Género Intranquilo: Anatomia do Ensaio e do Fragmento*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010. p. 136.



Fig. 60 - Maria José Cavaco, *A Sense of Possibility*, 2013. Vista parcial.

PARTE 2

3. LUGARES DE FRACTURA: UMA ARQUEOLOGIA

3.1 Nove Projectos: A Delimitação de Um Espaço Crítico

3.1.1 *El Memorioso*: Introdução

*Pensei que cada uma das minhas palavras (que cada um dos meus gestos) perduraria na sua implacável memória; incomodou-me o temor de multiplicar gestos inúteis.*⁵⁸⁷

É possível radicar a prodigiosa e implacável memória de Funes, no conto homónimo de Jorge Luis Borges, de duas maneiras: ela pode atribuir-se à capacidade de, em Ireneo Funes, manifestar-se aquilo que Henri Bergson designa ‘memória pura’ – em que a “mente retém em todos os seus detalhes a imagem da nossa vida passada”⁵⁸⁸; mas a personagem de Borges pode também, por outro lado, ser uma imagem daquilo que Bergson denomina ‘percepção pura’ – a de um ser que, por hipótese, “absorvido no presente [fosse] capaz, eliminando [...] a memória, de obter uma visão da matéria imediata e instantânea”⁵⁸⁹. Não obstante as hipóteses implicarem pressupostos profundamente diferentes – a primeira, um “estado virtual”⁵⁹⁰ não materializado; a segunda, uma absoluta conexão com a matéria –, com Funes, paradoxalmente, não parece ser possível aceder à primeira sem a concessão à segunda: para reter em todos os detalhes o passado individual, seria necessário ter, desde logo, uma visão imediata e instantânea de todos esses detalhes em cada momento. Ireneo Funes reunirá provavelmente as duas capacidades mas, o que sobressai desta reunião, é a constatação de que, na personagem de Borges, a actualização da memória, implicada numa percepção consciente – a selecção dos aspectos da matéria, que interessam a cada consciência, sob o efeito da memória, com vista à acção⁵⁹¹ – não se concretiza. Explica-se assim a paralisia de Ireneo: a sua impossibilidade de agir.

⁵⁸⁷ BORGES, J. L., «Funes ou A Memória». In *Jorge Luis Borges: Obras Completas*. Lisboa: Editorial Teorema, 1998. Vol. 1. p. 509.

⁵⁸⁸ “[O]ur mind retains in all its details the picture of our past life”. BERGSON, H., *Matter and Memory*. New York: Zone Books, 2005. p. 241. A ‘memória pura’ seria independente da matéria e não ‘interessaria’ ao corpo. Ver *ibid.* p. 139. Bergson situa a ‘memória pura’ e a ‘percepção’ nos dois extremos de um eixo cujo ponto central de confluência se situaria na ‘imagem memória’, que participa simultaneamente da ‘memória pura’ e da ‘percepção’. O autor define esta ‘imagem memória’ como “nascent perception”. Ver *ibid.* pp. 132-133.

⁵⁸⁹ “[A]bsorbed in the presente and capable, by giving up [...] memory, of obtaining a vision of matter both immediate and instantaneous”. *Ibid.* p. 34. Segundo Bergson, esta percepção imediata e instantânea de todos os detalhes dos corpos traduziria uma condição de objecto material. Ver *ibid.* p. 49.

⁵⁹⁰ “[V]irtual state”. *Ibid.* p. 240.

⁵⁹¹ É uma síntese possível da perspectiva bergsoniana sobre a percepção consciente. Ver BERGSON, H., *Matter and Memory*. New York: Zone Books, 2005.

Edward S. Casey refere que a questão fulcral, no que diz respeito ao conceito de ‘lugar’, é o papel desempenhado pela percepção⁵⁹². Apesar de Casey desenvolver o raciocínio num sentido diferente do que aqui é exposto, a ideia de que a percepção pode elucidar sobre a natureza do conceito de lugar parece fazer sentido.

A percepção consciente, enquanto focada na acção, reúne o momento presente da duração – caracterizado pela sua sucessividade, pelo facto de ser fugaz, passageiro –, com a memória actualizada que determina a consciência desse momento. Mas esta consciência do presente é já memória: nunca percebemos conscientemente o presente, mas apenas o passado. Esta percepção consciente de cada momento que passou, sendo uma selecção daquilo que interessa nesse momento, é também, por outro lado, um modo de espacialização da duração: justapomos a cada momento que passa a selecção que fazemos dos aspectos que interessam do momento prévio. Através da memória, o que é sucessivo – e que, sem esta, só se poderia expressar como um eterno presente – encontra a possibilidade de coexistência por delimitação: um momento depois do outro⁵⁹³, sendo o último ponderado pelo prévio. Neste sentido, a memória espacializa o tempo⁵⁹⁴. E se, de acordo com Bergson, podemos representar adequadamente o tempo pelo espaço desde que se trate do tempo decorrido⁵⁹⁵ parece ser justamente porque o passado existe atraído para a coexistência que caracteriza as relações espaciais.

De facto, a reunião do momento presente, com a memória, que possibilita a acção transformadora, caracterizadora da percepção consciente, não parece ser mais do que uma convergência entre tempo e espaço. Considerando, com Casey, que o ‘lugar’ tem a qualidade de ‘juntar’, ‘reunir’⁵⁹⁶, dir-se-ia que a reunião fundamental nele operada é justamente a do tempo com o espaço. Casey parece reconhecê-lo quando escreve que “espaço e tempo juntam-se no lugar”⁵⁹⁷, mas que, do mesmo modo, afirme que ambos “emergem da experiência do lugar”⁵⁹⁸, é ainda particularmente significativo, uma vez que, nessa afirmação, é enfocada a

⁵⁹² CASEY, E. S., «How to Get From Space To Place In A Fairly Short Stretch Of Time». In FELD, S.; BASSO, K. (Ed.), *Senses Of Place*. Santa Fe (NM): School of American Research Press, 1996. p. 17.

⁵⁹³ O que equivale a dizer ‘ao lado do outro’, uma vez que a verdadeira sucessão implicaria a total eliminação da memória do momento precedente.

⁵⁹⁴ Uma vez que o tempo não será mais do que o ínfimo momento de duração do presente.

⁵⁹⁵ Mas não se se tratar do tempo que decorre, como refere ainda Bergson. Ver BERGSON, H., *Ensaio Sobre Os Dados Imediatos da Consciência*. Lisboa: Edições 70, 1988. p. 152.

⁵⁹⁶ No original, ‘gather’. Casey considera que os lugares reúnem entidades animadas e inanimadas, histórias, linguagens e pensamentos. Ver CASEY, E. S., «How to Get From Space To Place In A Fairly Short Stretch Of Time». In FELD, S.; BASSO, K. (Ed.), *Senses Of Place*. Santa Fe (NM): School of American Research Press, 1996. p. 24.

⁵⁹⁷ “[S]pace and time come together in place”. *Ibid.* p. 36.

⁵⁹⁸ “[A]rise from the experience of place itself”. *Ibid.*

dimensão de evento⁵⁹⁹ que está associada à caracterização de um lugar. Esse evento, esse acontecimento, é a nossa acção sobre as coisas – “a nossa faculdade de efectuar mudanças nas coisas”⁶⁰⁰ –, que se traduz fundamentalmente pela activação da percepção consciente que, seleccionando as influências da matéria, possibilita a representação. Talvez por isso mesmo Casey escreva que “um dado lugar assume as qualidades dos seus ocupantes, reflectindo[-as] na sua constituição e descrição e expressando-as na sua ocorrência como evento”⁶⁰¹.

A concepção do lugar como um evento em que se reúnem espaço e tempo, justificaria também a afirmação de Heidegger, de que somente aquilo que é um lugar dá “espaço a uma estância e circunstância”⁶⁰². Não é difícil associar esta estância e circunstância à ancoragem do que é circunstancial, que a reunião da memória e do presente faz aparecer. Dir-se-á que por isso mesmo Heidegger considera que “construir é edificar lugares”⁶⁰³ e também que “construir é habitar”⁶⁰⁴, do que se deduz que ‘edificar lugares’ seja ‘habitar’ – demorar-se junto às coisas, ainda no sentido do texto de Heidegger. Esta demora pressupõe, é claro, a consciência da duração que está implicada na percepção.

Parecendo ser, de facto, uma questão fundamental no que ao lugar diz respeito, a percepção é uma forma de delimitação em dois sentidos. Se nela ocorre uma delimitação da influência da matéria sobre nós em cada momento presente, ocorre igualmente, por outro lado, uma delimitação das memórias úteis à acção que preenche cada um desses momentos. Momento presente e memória interagem reciprocamente, delimitando-se mutuamente, numa percepção consciente. Trata-se, como se viu, em última instância, de uma delimitação recíproca de tempo e espaço.

Se considerarmos, com Heidegger, que o limite é “onde alguma coisa dá início à sua essência”⁶⁰⁵, a delimitação do tempo pelo espaço daria início à essência do primeiro. Caracterizando-se o tempo pela sua sucessividade, a sua articulação com o espaço permitiria a delimitação que produz a consciência dessa sucessividade: a consciência de que a essência do tempo é o facto de ser passageiro – que cada momento percebido é já passado. O espaço,

⁵⁹⁹ A ideia de que o lugar é um evento é expressada por Casey. Ver *ibid.* p. 26.

⁶⁰⁰ “[O]ur faculty of effecting changes in things”. BERGSON, H., *Matter and Memory*. New York: Zone Books, 2005. p. 63. Acrescenta-se que, de acordo com Bergson, todas as capacidades do nosso corpo convergem para essa possibilidade. Ver *ibid.*

⁶⁰¹ “[A] given place takes on the qualities of its occupants, reflecting [...] [them] in its constitution and description and expressing them in its occurrence as an event”. CASEY, E. S., «How To Get From Space To Place In A Fairly Short Stretch Of Time». In FELD, S.; BASSO, K. (Ed.), *Senses Of Place*. Santa Fe (NM): School of American Research Press, 1996. p. 27.

⁶⁰² HEIDEGGER, M., «Construir, Habitar, Pensar» [Em linha]. [Cons. 24 Jul. 2015]. Disponível em http://www.prourof.fau.ufrj.br/jkos/p2/heidegger_construir,%20habitar,%20pensar.pdf.

⁶⁰³ *Ibid.*

⁶⁰⁴ *Ibid.*

⁶⁰⁵ *Ibid.*

por outro lado, encontra a sua essência numa ordem de coexistentes. Mas a consciência dessa coexistência, a sua possibilidade de representação, implica que ela se refira a um tempo passado. Sem a delimitação que o presente empreende relativamente ao passado, não seria possível a consciência dessa coexistência, num certo momento. A junção de espaço e tempo, que a sua delimitação recíproca empreende, parece pois dar início à essência de cada um dos termos. Através deste raciocínio poderia também explicar-se o emergir de ambos na experiência do lugar – como refere Casey –, através da percepção, acrescentar-se-ia.

Existindo a percepção consciente nesta referência mútua de espaço e tempo, durante o seu exercício não é possível situar o espaço como um absoluto ponderável e o tempo, por outro lado, como absolutamente imponderável: no momento em que temos consciência do momento, o tempo é já determinado pela ponderabilidade; enquanto unimos a consciência desse momento, a sua memória, ao próximo momento – imponderável –, o espaço, que permite a representação do tempo passado, é já determinado pela imponderabilidade. A influência de qualidades de cada um dos termos no outro, durante a ocorrência do lugar como evento, justificaria, deste modo, que ele possa ser concebido também como existindo no limite comum entre espaço e tempo. À semelhança de um *parergon*, este limite, não pertencendo estritamente a qualquer dos termos, pode pertencer a ambos “no momento em que exerce a sua maior energia”⁶⁰⁶. E se, na segunda secção do subcapítulo 2.2., se viu como este limite comum é uma forma de espaçamento, as palavras de Heidegger parecem confirmar a emergência do lugar nesse limite: “O espaçado é o que [...] se articula, ou seja, o que se reúne de forma integradora através de um lugar”⁶⁰⁷. O lugar emergiria, então, entre o espaçado, e, por isso mesmo, no espaçamento, limite comum entre espaço e tempo, no momento em que as coisas se transformam, através da percepção; participaria, deste modo, simultaneamente dos dois termos – da representação do tempo passado, e do tempo presente –, com vista à acção, à transformação, perspectivando o futuro.

Ireneo Funes, é claro, não parece ter uma perspectiva de futuro: o espaço que ocupa não é transformado pelo corpo vivo que, deste modo, o habitaria. Não podendo delimitar tempo e espaço – espaçá-los, fazendo emergir alguma coisa no seu limite comum –, qualquer reconstituição do passado é a sua repetição: não acrescenta nem exclui, não transforma. Talvez por isso a personagem de Borges não escreva. Talvez por isso também, o narrador duvide da sua capacidade de pensar – de esquecer diferenças e formular ideias gerais. Mas

⁶⁰⁶ Derrida, ver ref. no subcapítulo 2.2, secção 2.2.2, p. 139.

⁶⁰⁷ HEIDEGGER, M., «Construir, Habitar, Pensar» [Em linha]. [Cons. 24 Jul. 2015]. Disponível em http://www.prourb.fau.ufrj.br/jkos/p2/heidegger_construir,%20habitar,%20pensar.pdf.

certamente por isso, como o seu próprio nome indica, traz consigo apenas o derradeiro fim: Funes ocupa um espaço infinito num tempo eterno. Daí que nele se multipliquem gestos inúteis; daí também o temor do narrador.

3.1.2 Ausência



Fig. 61- Maria José Cavaco, *Adereços Para Uma Pintura (Imergir)*, 2009. Vista parcial.

O interesse da referência ao conto de Borges, perspectivando-o a partir da constatação de que, em Ireneo, existe um hiato entre a percepção pura e a memória pura, que se traduz na ausência de uma percepção consciente, é a evidência que dele emerge: a de que a acção, a intervenção consciente na interacção básica entre a matéria, envolve o esquecimento.

A actualização das memórias úteis no momento presente é a delimitação dessas memórias relativamente àquelas que não são actualizadas e que, portanto, nele estão ausentes. Mas porque apenas certos aspectos do momento presente são conscientemente percebidos, a escolha desses aspectos é também a escolha do que é esquecido. O que esta escolha determina é uma ordem de coexistentes, que é activada em cada momento. Esta activação é uma delimitação desses coexistentes: uma delimitação dos aspectos que podem interagir simultaneamente, engendrando uma representação. A experiência do que fica ausente afecta qualquer acto de escolha e, uma vez que a escolha está implicada na representação enquanto resultado de uma percepção consciente, a representação é necessariamente contaminada por uma experiência da ausência: a experiência do que é

esquecido na memória e no contexto presente. Num sentido metafórico, dir-se-ia que se trata da experiência do que imerge⁶⁰⁸ na sombra.

A instalação *Adereços Para Uma Pintura (Imergir)*, apresentada em 2009 na feira de arte contemporânea *ARCOMadrid*, é uma construção cénica para uma representação. Como construção cénica, os objectos que a integram são concebidos como adereços que circunstanciam um acontecimento. Tal como um cenário numa representação teatral, a instalação é um espaço contaminado por uma ausência, uma vez que é o ponto de partida para outro acontecimento. Até que este tenha lugar, os objectos permanecem imersos na sombra, mas quando dela emergem, alguma coisa é também necessariamente esquecida.

A instalação desenvolve-se em dois momentos. No primeiro, a experiência da pintura é enfocada nas condições do próprio médio: um suporte material com uma expressão fundamentalmente bidimensional, que engendra a ilusão de uma representação espacial pela manipulação de distâncias e escalas relativas no plano; um objecto mudo⁶⁰⁹ e estático que aparenta poder existir isolado de qualquer contexto. Com o que nos confrontamos neste primeiro momento, é com a visão dos espectros materiais que ocupam o suporte pictórico nele apresentado.

No segundo momento da instalação, é propiciada a experiência da pintura como é habitualmente percebida: em movimento, num contexto espacial e sonoro. Se esta acção do exterior na pintura caracteriza as formas que anteriormente eram apenas espectros⁶¹⁰, enuncia também, por outro lado e por isso mesmo, a destruição dessas formas: com a caracterização, elas entram na sombra do que é esquecido, e o que emerge na luz é o contexto espacial que as envolve.

⁶⁰⁸ ‘Imergir’ designa também o movimento de entrada de um astro no cone de sombra de outro: um eclipse.

⁶⁰⁹ São fornecidos protectores auriculares que impedem a audição de qualquer som ambiente.

⁶¹⁰ Os eixos de composição da primeira pintura, no primeiro momento, repetem-se nesta segunda pintura, no segundo momento, para que a relação possa ser realizada.



Fig. 62- Maria José Cavaco, *Adereços Para Uma Pintura (Imergir)*, 2009. Vista parcial.

O aspecto relevante de *Adereços* é que enfoca as condições e consequências da experiência de um médio – a pintura – ensaiando a sua observação através das condições da experiência de outro médio: uma formulação temporal e sonora, como o cinema. Neste caso, sentamo-nos numa sala escurecida, com uma projecção de luz, em que o efeito de ilusão é potenciado pelo som e pelo enquadramento daquilo que nos é dado a ver, para além do qual o contexto espacial desaparece: há uma espécie de efeito ‘bolha’ na experiência. A recriação deste efeito no primeiro momento da instalação justapõe-no à experiência do segundo momento, evidenciando a absoluta contaminação da pintura pelo contexto do momento presente em que é observada: um contexto que envolve outros objectos, espaço, som exterior e movimento. A representação que ela possa despoletar é influenciada por estas circunstâncias.

Qualquer objecto pictórico – à semelhança de um adereço – transporta em si a ausência que pressupõe, até à sua experiência envolvido pelas circunstâncias em que é observado. Estas necessariamente reduzem o protagonismo de cada objecto em si, mas esta redução é também a expressão da sua absoluta conexão com o espaço e com o momento presente que é vivido na sua observação – conexão que, exprimindo a sua dimensão social, é simultaneamente expressão da sua precariedade. A pintura é efectivamente uma questão de percepção, um evento, uma questão de escolha do que é activado no momento em que confluem as suas circunstâncias, e do que é esquecido.

A ausência, em dois planos – a ausência que contamina qualquer objecto até à sua apresentação, e o que fica ausente na sua percepção –, infiltra-se em qualquer experiência da pintura e, se esse facto se deve a que ela pressuponha uma activação como evento, dir-se-ia que é esta mesma activação também que qualifica simultaneamente os objectos que a apresentam, como adereços e como ruínas. O evento, a percepção consciente que constitui a representação, ocorre entre os dois.



Fig. 63- Maria José Cavaco, *Adereços Para Uma Pintura (Imergir)*, 2009. Pormenor.

3.1.3 Orientação



Fig. 64- Maria José Cavaco, *Não Sei Onde Estou (Por Favor Fica Comigo)*, 2011. Peça A.



Fig. 65- Maria José Cavaco, *Não Sei Onde Estou (Por Favor Fica Comigo)*, 2011. Peça B.

O díptico intitulado *Não Sei Onde Estou (Por Favor Fica Comigo)*, apresentado em 2011 na exposição *Dear Painter*, na Galeria Fonseca Macedo, integra duas peças fixadas frente-a-frente em paredes paralelas. A mesma imagem repete-se nas duas peças, mas

invertida, à semelhança de uma imagem confrontada com o seu reflexo especular. A mesma matéria nos dois suportes enuncia uma indefinição relativamente à certeza do que é reflexo e do que é reflectido. Se esta indefinição é desde logo induzida pela paisagem que ocupa o rectângulo superior de cada uma das duas peças do díptico, os outros dois rectângulos que as integram – uma faixa em espelho e um rectângulo monocromático em tinta reflectora – elucidam, por outro lado, sobre as condições da possibilidade da sua resolução: o que é reflectido é qualquer corpo que atravesse o espaço entre as duas peças. Esta travessia é também a possibilidade de caracterização de cada uma das peças relativamente à outra: apenas a ocupação deste espaço permite que o troço de estrada apresentado em cada um dos rectângulos superiores se defina, como troço percorrido ou como troço a percorrer, o que esclarece também se olhamos para trás ou para a frente. Quando o díptico reflecte o observador gera-se uma orientação no espaço representado.

Se *Não Sei Onde Estou* poderia facilmente ser, por um lado, uma imagem daquilo que Edward Casey considera ser a expressão da ocorrência de um lugar como evento⁶¹¹, o facto de o reflexo do observador, que ocupa o espaço gerado entre as duas peças, fornecer uma orientação no espaço, introduz ainda, por outro lado, um aspecto significativo, quando perspectivado a partir do pensamento de Casey.

De acordo com o autor, o papel fulcral da percepção na constituição de um lugar, seria determinado pela implicação da primeira na ocupação e vivência de um espaço. Ocupando-o vivendo-o, o sujeito senciante ver-se-ia “rodeado de profundidades e horizontes”⁶¹², que forneceriam, logo de partida, uma “coerência de percepção”⁶¹³. O argumento de Casey é o de que, através da acção do nosso corpo vivo, na qual está subjacente a coerência de percepção fornecida por “profundidades e horizontes”, nos encontramos sempre já num lugar, e que o único modo de o conhecer seria estar em posição de o perceber.

Estar em condição de perceber um lugar é ocupá-lo na duração, habitá-lo. Mas as qualidades que Casey encontra neste habitar de um lugar, caracterizado pela percepção, são reveladoras: perceber seria ser constitutivo mas, ao mesmo tempo, constituído⁶¹⁴. Habitar um lugar seria, deste modo, constitui-lo, mas ser também constituído por ele. Se unirmos esta conclusão à caracterização, por Casey, da ocorrência de um lugar como evento, a dedução é a de que o modo como o lugar reflecte as qualidades dos seus ocupantes é também integrador

⁶¹¹ Na medida em que reflecte o observador. Ver secção 3.1.1, p. 189.

⁶¹² “[S]urrounded by depths and horizons”. CASEY, E. S., «How To Get From Space To Place In A Fairly Short Stretch Of Time». In FELD, S.; BASSO, K. (Ed.), *Senses Of Place*. Santa Fe (NM): School of American Research Press, 1996. p. 17.

⁶¹³ “[C]oherence of perception”. *Ibid.* pp. 17-18.

⁶¹⁴ *Ibid.* pp. 18-19.

para estes, conferindo-lhes um sentido de contiguidade, que os constitui como seus habitantes. Não é difícil associar esta constituição recíproca à contiguidade que se gera na percepção consciente, tal como é concebida por Henri Bergson: a selecção dos aspectos da matéria que, no momento presente, interessam a cada consciência, sob o efeito da memória, com vista à acção. É esta selecção que vincula cada momento ao nosso passado individual, propiciando a consciência de cada um desses momentos como o ‘nosso’ passado individual. Se actualizamos a nossa memória nesses momentos, caracterizando-os, uma vez passados, eles constituem-nos também a nós.

A percepção confere-nos, assim, um sentido de passado e de futuro, e define o momento presente como o tempo entre os dois: a possível integração dos dois. Confere-nos também, por isso mesmo, um sentido de orientação: o reconhecimento do ponto em que nos encontramos, do que está para trás e do que está para vir. A contiguidade que ela gera poderia traduzir-se como a coerência de percepção fornecida pelas “profundidades e horizontes” do lugar que ocupamos, com que Casey justifica que estejamos já num lugar quando habitamos o espaço com o nosso corpo vivo. Neste sentido, as profundidades e horizontes de Casey não parecem ser mais do que um sentido de passado e de futuro, um sentido de coexistentes e um sentido daquilo que a nossa vista alcança à altura em que nos situamos. Uma orientação, portanto, que depende da integração do nosso corpo num espaço, na medida em que o vive e caracteriza.

Integrando o observador, *Não Sei Onde Estou* activa esta orientação, este horizonte⁶¹⁵. E, enquanto o díptico dele depende para a sua constituição, constitui também, por outro lado, o observador como habitante do intervalo que delimita e une um espaço percorrido e um espaço a percorrer. Esta perspectiva de futuro para o objecto que é apresentado envolve necessariamente o habitante desse intervalo.

⁶¹⁵ De acordo com o argumento desenvolvido, refere-se aqui o horizonte como um sentido de futuro. Casey concebe-o como uma fronteira com uma dimensão espaço-temporal, associada a um princípio criativo. Dir-se-ia que é justamente esta união de espaço e tempo que justifica o princípio criativo: a acção da memória no momento presente. O horizonte/fronteira de Casey seria assim o que emerge da acção da memória no momento presente: uma orientação para os objectos, ou a definição daquilo que poderão ser. No mesmo sentido, na secção 3.2.8 do próximo subcapítulo, associa-se a concepção de horizonte de Derrida – “the anticipated unity in every incompleteness” – à de Casey, identificando o conceito (de horizonte) como o significado sempre adiado, em direcção ao qual os sentidos dos objectos artísticos se produzem, reformulando-se continuamente. Por isso mesmo, a inscrição de um sentido de futuro na ideia de horizonte. Ver referências do conceito de horizonte em Casey e em Derrida na secção 3.2.8, do subcapítulo 3.2.

3.1.4 Acção

A acção pressupõe a sua activação. Referiu-se que esta activação da acção depende de uma percepção consciente e caracterizou-se o resultado desta última como a representação, na qual estão implicados apenas os aspectos da matéria que interessam a cada consciência. A representação seria, deste modo, o resultado de uma acção que expressa a nossa capacidade “de efectuar mudanças nas coisas”⁶¹⁶. Estas mudanças implicam que esqueçamos diferenças para que um padrão possa ser apreendido, mediante a referenciação dos acontecimentos em que participamos, às memórias úteis, cuja actualização esses acontecimentos despoletam. Qualquer acto de percepção consciente assenta nesta possibilidade e, por isso mesmo, a percepção é também uma transformação daquilo que observamos: não retemos exactamente o que observamos, retemos o que pode ser útil daquilo que observamos. Neste sentido, há uma activação da acção que se exerce em duas direcções: o que observamos activa a nossa memória, mas esta última activa também o modo como podemos ser afectados pelo contexto em que nos situamos. A activação pressuposta na nossa acção sobre as coisas, nelas efectuando mudanças, exerce-se nestes dois sentidos. O que dela resulta não é a fiel reprodução do que nos rodeia tal como se nos apresenta, mas a imagem que construímos do que nos rodeia. Esta imagem, resultando dos aspectos da matéria que interessam a cada consciência sob o efeito da memória, é também a imagem do que, nessas condições, se ‘eleva’. Necessariamente parcial e sintetizada, esta imagem é a memória que doravante poderá ainda ser actualizada nas mesmas condições, continuando ainda, por isso mesmo, o seu processo de transformação. Neste processo, enuncia-se a precariedade do objecto físico que despoleta cada actualização da memória, e emerge a preponderância das ramificações mentais que ele assim adquire. Estas ramificações desenvolvem-se alcançando uma escala imponderável relativamente a cada objecto por onde passam.

⁶¹⁶ Bergson, ver ref. na secção 3.1.1, p. 189.



Fig. 66- Maria José Cavaco, *Arvorar*, 2004.

‘Arvorar’ é um vocábulo com, de um modo geral, três acepções possíveis, uma delas aparentemente contraditória relativamente às outras: por um lado, arborizar, plantar árvores e elevar, mas também, em sentido náutico, desistir de uma manobra na iminência de ser realizada. Se, ao transformarmos os objectos sobre que incide a nossa atenção, seleccionamos certas características desses objectos, não deixamos também de eleger essas características em função da aparência que elas adquirem nas relações contextuais em que os objectos existem. A caracterização pressupõe a relação: a relação com a memória, que permite, por um lado, uma diferenciação que define características e, por outro lado, um certo grau de generalidade, expressado no que é comum com experiências anteriores. Trata-se sempre de referenciar alguma coisa: o que diverge, e o que é comum. A caracterização implica esta referência dupla. Por isso mesmo, qualquer objecto, ou conjunto de objectos, com que somos confrontados lança fundamentalmente uma possibilidade de germinação dessa referência dupla, que pode desenvolver-se em sentidos que não podem ser constringidos ou ponderados. A produção de um objecto artístico é também, neste sentido, uma renúncia àquilo que conduziu a sua construção. A sua apresentação marca um momento de desistência: a acção que ele activa é circunscrita por circunstâncias que não podem ser integralmente apreendidas logo à partida. A desistência do objecto é uma necessária condição da acção que o transforma e ramifica em actualizações posteriores da sua imagem.

Arvorar é uma peça de 2004, apresentada no mesmo ano na Galeria Fonseca Macedo. Composta por sete paralelepípedos em madeira fixados à parede e por um paralelepípedo em vidro acrílico, onde é plantada uma araucária, a peça caracteriza-se na referência múltipla dos seus constituintes, uns aos outros. Com diferentes afastamentos relativamente à parede, os sete paralelepípedos de madeira são preenchidos, na frente, com rectângulos pintados com diferentes tintas industriais, genericamente identificadas como ‘branco’. A colocação lado a lado destes rectângulos sobre o branco da parede permite a distinção recíproca dos diferentes matizes que o mesmo vocábulo pode designar. A caracterização de cada um pressupõe a articulação que enuncia os aspectos comuns e os que divergem. De facto, a designação é o que une as cores cujas diferenças só se evidenciam com a sua integração num mesmo plano.



Fig. 67- Maria José Cavaco, *Arvorar*, 2004. Vista parcial.

Um dos paralelepípedos brancos é ligado⁶¹⁷ ao de vidro acrílico, de maior altura, em que germina a árvore⁶¹⁸. A fragilidade da árvore é apenas ilusória. Com o crescimento das suas raízes, a peça destruir-se-á, mas este crescimento é também a possibilidade de que a árvore, transplantada, ramifique em algum outro lugar. Se a ligação da árvore a apenas um dos paralelepípedos de madeira clarifica a escolha que fazemos quando percebemos algum objecto, esta escolha é também, por outro lado, um modo de abstracção que, entre o que diverge quando relacionado entre si, permite a formulação de uma ideia geral. Esta ideia necessariamente implica a ruína da peça, a desistência das suas reais propriedades físicas, porque, onde ela poderá desenvolver-se, será noutro lugar. Tratando-se sempre de uma possibilidade futura, esse desenvolvimento configura qualquer objecto físico artístico como a iminência de, e a base para, uma acção, cujas ramificações são imponderáveis.

⁶¹⁷ Com um tubo em plástico flexível transparente.

⁶¹⁸ A árvore é regada, e mantida viva, sendo depois transplantada. No caso desta montagem de 2004 (a única até ao momento), a árvore foi transplantada para um jardim privado.

3.1.5 Corpo

De acordo com a caracterização que Michel Foucault delas fornece, as heterotopias caracterizar-se-iam no desdobramento de um espaço real, numa dimensão irreal. O funcionamento é exemplificado com o espelho⁶¹⁹: permitindo-nos perceber o espaço em que nos encontramos, como absolutamente real, ligado a tudo o que o circunda, faz depender, não obstante, essa percepção, da observação desse espaço através do seu reflexo num ponto virtual, que se encontra para lá dele. A observação do espaço através deste reflexo conferir-lhe-ia uma dimensão simultaneamente irreal. Presumivelmente, à irrealidade a que se refere Foucault, não será estranho o facto de a imagem fornecida, no exemplo dado, ser, em rigor, a imagem simétrica daquilo que, através do espelho, é observado. A reconstituição do espaço como real implica, neste caso, uma reorientação da sua imagem – reorientação que nos é facultada pela experiência do nosso corpo senciente.

Esta ideia, de que podemos perceber alguma coisa como real, através de uma reorientação do seu reflexo num ponto virtual, que nos é fornecida pela experiência do nosso corpo, parece particularmente relevante no que aos objectos artísticos diz respeito. De facto, a sua percepção parece traduzir o desdobramento sofrido pelo espaço, entre uma dimensão real e irreal, num funcionamento heterotópico.

Alvos da representação que a selecção operada pela intervenção da memória neles empreende, os objectos artísticos são percebidos transformados de acordo com as memórias que neles actualizamos. Neste sentido, a sua percepção depende da passagem por este ponto virtual da memória. Mas no momento em que a memória se actualiza, passa a ser alguma coisa “realmente vivida”⁶²⁰, experienciada. Por isso mesmo, como nos diz Bergson, o presente é sensório-motor, ele “consiste na consciência que eu tenho do meu corpo”⁶²¹. É esta consciência que influi na apreensão das características físicas dos objectos, reorganizando o seu reflexo na memória, no momento presente. A percepção, enquanto transforma, mantém também uma conexão com a realidade do nosso corpo presente, sensível. É esta conexão que determina que, enquanto são apresentados, os objectos artísticos existam atraídos para o espaço em que esse corpo se movimenta e, com ele, atraídos para o seu movimento.

⁶¹⁹ FOUCAULT, M., «Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias» [Em linha]. [Cons. 24 Out. 2015]. Disponível em <http://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf>.

⁶²⁰ “[A]ctually lived”. BERGSON, H., *Matter and Memory*. New York: Zone Books, 2005. p. 139.

⁶²¹ “[C]onsists in the consciousness I have of my body”. *Ibid.* p. 138.



Fig. 68- Maria José Cavaco, *Repouso*, 2007. Vista da exposição.

Repouso foi uma exposição realizada em 2007 na Galeria Fonseca Macedo. O repouso pressupõe um movimento anterior ou posterior. Aliás, como refere Bergson, todo o movimento é uma “passagem de repouso para repouso”⁶²². Os objectos artísticos, enquanto existem atraídos para o corpo do observador, dependem da presença deste último para serem activados. Sem esta presença eles estão em repouso, mas, porque a sua existência como objectos artísticos dela depende, eles transportam em si a iminência da acção do corpo do observador. Há um estado de tensão a eles inerente: a sua integração, aparentemente estática, num certo espaço, mas simultaneamente a sua atracção para o que poderão vir a ser em função da sua percepção consciente, que os activa como coisa efectivamente vivida, em conexão com a memória de cada observador. Esta conexão é também a condição da sua transmutação em aparências sempre relativamente distintas.

⁶²² “[A] passage from rest to rest”. *Ibid.* p. 188.



Fig. 69- Maria José Cavaco, *Repouso*, 2007. Vista da exposição.

Os dezasseis objectos que integram a exposição partem de uma forma modular⁶²³, que se diferencia em cada um, em função da sua articulação com o plano horizontal do chão e com o plano vertical da parede. São estes planos que determinam a configuração de cada objecto, e cada um deles existe apenas nesta articulação: sem ela, não se sustenta e, dependendo dessa sustentação para a sua configuração, não pode definir-se sem o espaço em que é apresentado – é esse espaço que o activa como objecto artístico, e esse é também o espaço ocupado pelo observador.

Que os objectos sejam revestidos no seu lado exterior com tinta reflectora e apresentem no seu lado interior uma superfície que enuncia aparentemente a sua condição inacabada – um revestimento com primário para madeiras, que alude à sua incompletude – traduz o reconhecimento de que a condição de incompletude é a de qualquer objecto artístico. E que todos os seus lados sejam preenchidos com um padrão de rectângulos com diferenças mínimas em cada um dos objectos, mas simétrico em cada face oposta de cada um deles, é também revelador: a percepção do padrão e das diferenças que ele adquire, dependendo do lado de que é observado, só é possível numa relação de proximidade com o corpo que observa. A necessidade desta proximidade é ainda reforçada na escala dos objectos: uma escala que oscila entre a da mão e a do corpo. Com uma presença que não pode competir com a do corpo do observador – e esta é a sua fragilidade – eles excedem, não obstante, uma escala que possibilite o seu envolvimento por uma mão. A sua escala é referenciada na escala dos braços.

⁶²³ Um paralelepípedo, cuja secção quadrangular é de iguais dimensões em todos eles.

Atraídos para o espaço do corpo que possibilita a sua activação, estes objectos reclamam simultaneamente a proximidade desse corpo. O seu movimento iminente é apenas um estado de repouso até à passagem, em proximidade, desse corpo. Com ela, o que é apenas virtual, pode ser reorientado como alguma coisa efectivamente vivida, mas não sem que uma dimensão irreal se tenha já infiltrado na experiência dos objectos: a tinta reflectora que reveste o seu exterior é disso sintoma.



Fig. 70- Maria José Cavaco, *Repouso*, 2007. Vista da exposição.

3.1.6 Futuro

Se os objectos artísticos existem atraídos para a presença do corpo do observador, eles existem também necessariamente atraídos para o que serão no futuro.

Caderno (Livrinho de Lembranças) foi uma instalação de desenho, realizada em 1999, na Academia das Artes dos Açores. A sala de exposições temporárias da associação cultural funciona no andar térreo da antiga igreja do Convento da Graça, em Ponta Delgada. A montagem deslocou para a direita o eixo central da igreja de três naves, possibilitando uma articulação mais imediata entre as duas primeiras peças da instalação, que assim constituíam um primeiro núcleo, com o qual era confrontada uma terceira peça. Se o título desta terceira peça – *Perseu: Uma Terceira Peça* – enunciava, desde logo, a sua deslocação em relação ao núcleo constituído pelas duas primeiras, a sua formalização elucidava sobre a sua função no

conjunto: esta terceira peça preenchia conceptualmente o espaço que articulava as outras duas – dois painéis constituídos por desenhos.

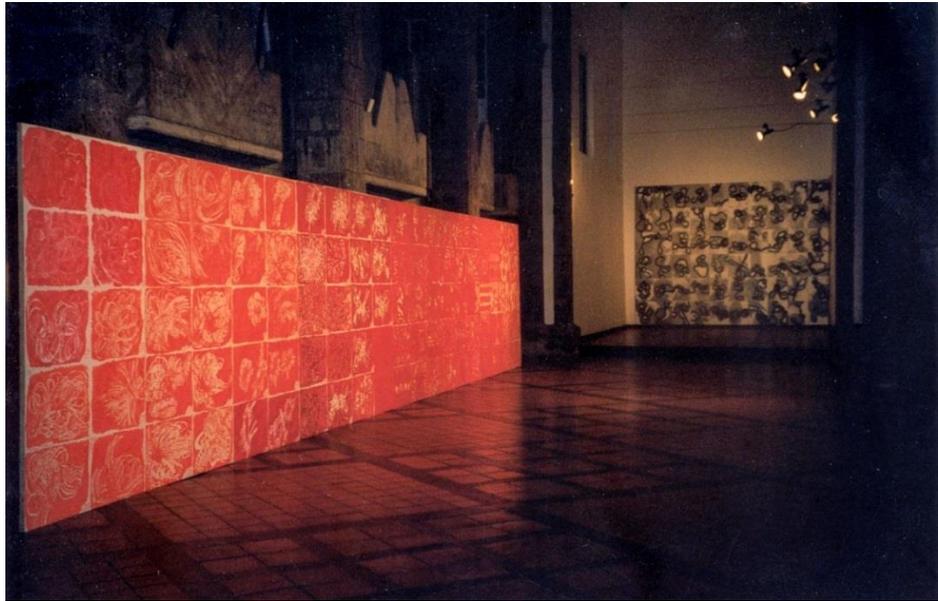


Fig. 71- Maria José Cavaco, *Caderno (Livrinho de Lembranças)*, 1999. Vista parcial.

Italo Calvino, nas *Seis Propostas Para o Próximo Milénio*, quando se refere à qualidade da ‘leveza’, recorre à exemplificação com o mito de Perseu, recusando, no entanto, uma interpretação do mito, que, acrescentando à sua literalidade uma dimensão alegórica, empobrecê-lo-ia com o “que lhe acrescentarmos nós de fora”⁶²⁴. Para Calvino, os mitos deveriam ser contemplados a partir da sua própria literalidade, deixando que “eles se depositem na memória, [...] sem sairmos da sua linguagem de imagens”⁶²⁵. As metáforas que criam perderiam o seu poder a partir do momento em que tentamos descodificá-las.

Perseu: Uma Terceira Peça toma de empréstimo o nome do herói mítico. Mais do que uma interpretação visual do mito, o que esta terceira peça expõe é a sua própria descodificação, antes que uma imagem possa gerar-se. Literalmente constituída pela anotação do raciocínio que funda a sua construção, desenhando-o no espaço – numa das paredes que o delimitam –, *Perseu* prescinde da construção imagística que poderia tornar iminente o presumir de algum significado, para além da leitura dos símbolos linguísticos e matemáticos que são desenhados na parede. A recusa da construção imagética, em *Perseu*, coloca a peça num estado de pré-formulação, e encapsula-a nesse estado. Qualquer interpretação é fundamentalmente um movimento em direcção a este estado. E se Calvino escreve que a

⁶²⁴ CALVINO, I., *Seis Propostas Para o Próximo Milénio*. Lisboa: Teorema, 1994. p. 18.

⁶²⁵ *Ibid.*

interpretação ‘sufoca’ o mito⁶²⁶, essa asfixia não traduz mais do que o movimento de regressão que faz revertê-lo a um estado em que as imagens ainda não se geraram, de facto. Este estado nunca é alcançado neste movimento regressivo, é claro, porque pressupõe, em rigor, uma condição de pré-formulação: ele é imponderável, não pode ser visível. A partir do momento em que há uma formulação, esta fica também refém das condições da sua visibilidade, tal como, de resto, *Perseu: Uma Terceira Peça*, que é completada com uma ‘gaiola’ habitada por dois pombos. O que pode decorrer da visibilidade da peça não é uma interpretação de um ‘real’ sentido do objecto, é a sua reverberação na memória, um reflexo que pode criar as condições para que, tal como da morte da Medusa, possibilitada pela sua visão indirecta, alguma outra coisa possa ainda emergir.

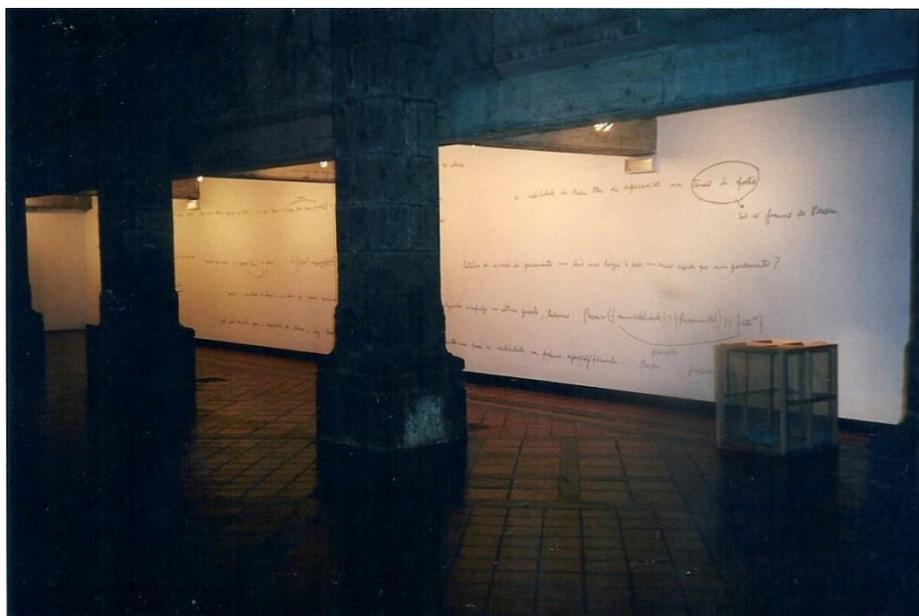


Fig. 72- Maria José Cavaco, *Perseu: Uma Terceira Peça*, 1999.

A terceira peça introduz também a possibilidade de observar através dela, indirectamente, portanto, o primeiro núcleo da instalação. O primeiro dos painéis, *Cem Desenhos Vermelhos*, desenvolve-se num registo diarístico: realizados em cem dias, os desenhos mantêm visíveis as datas em que foram executados. Partindo do mesmo impulso – um registo gestual em tinta ou papel vermelho, sobre cartolina branca –, as marcas adquirem configurações diferentes com a passagem dos dias. A exuberância cromática e gestual é reforçada pelo confronto com a terceira peça, mas esse confronto enuncia também o que o painel, de facto, é: marcas (imediatas) do que foi pensado em cada um dos dias, com as

⁶²⁶ “[T]odas as interpretações empobrecem o mito e o sufocam”. *Ibid.*

condições de partida. Como páginas de um bloco de notas, os desenhos sucedem-se, destinados a serem actualizados no futuro⁶²⁷. Ligando o que foi marcado do que foi pensado, ao que será actualizado, as anotações, ou notas, parecem esvair-se no presente: no presente são sempre uma memória do que passou e simultaneamente uma memória do que será. Bergson caracteriza o presente justamente como a materialidade da nossa existência: “um sistema de sensações e de movimentos”⁶²⁸, que mantém “um pé no meu passado e outro no meu futuro”⁶²⁹. Por isso mesmo, *Cem Desenhos Vermelhos* pode definir-se apenas em cada um dos momentos presentes que virão com cada um dos observadores, ligando o *seu* passado ao *seu* futuro. Este é o presente por que o painel espera e, porque o espera, espera também continuamente a sua definição num futuro.

O registo diarístico do primeiro painel informa necessariamente a observação do segundo: *Histórias de Uma Princesa*. Aludindo igualmente, através dessa informação – porque mantém a mesma estrutura –, à sua formulação imediata, enquanto anotação, este segundo painel tem características visivelmente hápticas: diferenças de brilho criam reflexos fragmentados, que se sobrepõem às dedadas que permanecem da execução e manuseamento dos desenhos.

Os contos infantis habitam um universo de construções metafóricas: nas histórias contadas é suposto encontrar-se um significado ocultado nas metáforas. A atribuição deste significado é fundamentalmente a projecção de associações culturalmente integradas. Estas associações funcionam como uma memória colectiva, que caracteriza um padrão interpretativo: temos de entrar nas imagens e retirar o seu ‘real’ significado. Mas quando o



Fig. 73- Maria José Cavaco, *Histórias de Uma Princesa*, 1999.

⁶²⁷ Na secção 2.2.1, do subcapítulo 2.2, viu-se como as notas, ou anotações, enquanto *hypomnemata*, funcionam como uma memória do futuro, no sentido em que implicam uma actualização subjectivada, no futuro.

⁶²⁸ “[A] system of sensations and movements”. BERSON, H., *Matter and Memory*. New York: Zone Books, 2005. p. 139.

⁶²⁹ “[O]ne foot in my past and another in my future”. *Ibid.* p. 138.

fazemos, as histórias perdem o seu poder de atracção – este poder assenta num pressuposto de “suspensão voluntária da descrença”⁶³⁰ no mundo fantástico que é construído. É esta ‘suspensão da descrença’ que permite que aquilo que nelas nos interessa se deposite na memória, com configurações que dependem das nossas experiências em cada momento presente, entre o passado individual e o futuro imediato.

As imagens constroem as suas metáforas, mas estas metáforas não têm uma interpretação padronizada, ou normalizada: algumas coisas atraem, outras distanciam-se, são esquecidas. Por isso mesmo, em qualquer marca de autoria se infiltra uma certa vacuidade, e por isso mesmo também a sombra do observador entra ainda no jogo de reflexos negros de *Histórias de Uma Princesa*. Estas são, em grande parte, as suas histórias, e, neste sentido, são uma questão de futuro – nunca uma regressão àquilo que determinou a produção dos objectos, porque isso, como Perseu, tem a leveza do que se apoia no “vento e [nas] nuvens”⁶³¹. Quando esta leveza se conforma à força da gravidade, constringe-se fisicamente, mas esta constrição é a iminência da sua abertura em dias futuros: uma certa vida habitará estas formas fisicamente constringidas.

3.1.7 Mobilidade

Que os objectos artísticos existam atraídos para o que serão no futuro é a condição da sua mobilidade. A mobilidade do texto com que cada observador os confronta justificaria, desde logo, esta mobilidade dos objectos. Mas o modo como o texto a expressa introduz também um factor que a funda nas mutações que os objectos sofrem com cada actualização da memória, na sua percepção.

A mobilidade do texto decorre do facto de este se encontrar eternamente numa condição de travessia – como Barthes refere, “o seu movimento constitutivo é a travessia”⁶³². Poder-se-ia dizer que a circulação do texto reflecte a sua qualidade textural⁶³³: criando uma trama, um entrelaçamento de palavras, cujos sentidos decorrem das articulações criadas, o texto formaliza-se gerando significados sempre provisórios, decorrentes dos contextos em que

⁶³⁰ “[T]hat willing suspension of disbelief”. COLERIDGE, S. T., *Biographia Literaria* [Em linha]. N. p. n. d. Project Gutenberg. Chapter XIV. [Cons. 01 Dez. 2015]. Disponível em <http://www.gutenberg.org/files/6081/6081-h/6081-h.htm#link2HCH0014>.

⁶³¹ CALVINO, I., *Seis Propostas Para o Próximo Milénio*. Lisboa: Teorema, 1994. p. 18.

⁶³² BARTHES, R., *O Rumor da Língua*. Lisboa: Edições 70, 1987. p. 56. Este aspecto foi desenvolvido na secção 2.2.3, do subcapítulo 2.2.

⁶³³ Na secção 2.2.1, do subcapítulo 2.2, fez-se alusão à origem etimológica comum de ‘texto’ e ‘textura’, no verbo latino *texere*.

os vocábulos se enunciam e em que são apreendidos. Mas esta provisoriedade de significação é ainda exponenciada nos nexos que estabelecemos em qualquer tentativa de paráfrase ou de interpretação: trata-se sempre de criar novas articulações, um novo “arranjo recíproco de elementos”⁶³⁴, que, por diferenciação ou por analogia, prolongam ainda a possibilidade de significação, sem que esta seja alguma vez fechada. A localização em contexto – o contexto espacial das palavras⁶³⁵, mas também o contexto espaço-temporal em que são enunciadas, lidas, ouvidas⁶³⁶ – é determinante no modo como elas em nós ressoam. A mobilidade do texto funda-se na sua constante circulação por diversas localizações, diversas relações contextuais, que diversificam a possibilidade de significação de palavras e dos sentidos dos discursos. Esta mobilidade está directamente relacionada com a transformação que esses contextos podem introduzir naquilo que é formulado. Em último caso, a mobilidade do texto expressa-se na linha imaginária que liga a oscilação de significados das palavras, em cada estância em que repousam provisoriamente. Por isso mesmo, a mobilidade implica a passagem por diferentes coordenadas que não são estritamente físicas ou geográficas: elas são espaço-temporais – envolvem simultaneamente a memória e cada momento presente. Estas coordenadas definem os contextos susceptíveis de prolongar o movimento de transformação dos sentidos do texto. Por isso o seu movimento constitutivo é a travessia: os seus sentidos reformulam-se em cada nova estância contextual que ele atravessa, na rede da sua contínua circulação.

Os objectos artísticos geram-se em contexto, são percebidos em contexto, são actualizados como memória em contexto, e os seus sentidos prolongam-se no movimento do texto com que os confrontamos e em que finalmente se transformam. O seu movimento de transformação é contínuo e, por isso mesmo, como no texto, a mobilidade neles se infiltra desde o início. *As Minhas Casas Voadoras* – instalação realizada na Galeria Fonseca Macedo, em 2002 – formaliza-se com o pressuposto desta mobilidade⁶³⁷.

⁶³⁴ Dällenbach, ver ref. no subcapítulo 2.1, secção 2.1.1, p. 92.

⁶³⁵ Aqui alude-se à espacialização do discurso, que é condição para a formulação de sentidos, através da contaminação dessa formulação pelo espaçamento da escrita. Ver secção 2.2.2, do subcapítulo 2.2.

⁶³⁶ Viu-se – na secção 1.2.3, do subcapítulo 1.2 –, através da referência ao modelo dialógico de Mikhail Bakhtin, como qualquer discurso se articula com o contexto histórico e sociocultural em que se manifesta.

⁶³⁷ Vítor dos Reis no texto de apresentação do projecto elege neste sete ideias que considera fundamentais e que, de facto, o são: as de ‘projecto’, ‘série’, ‘transformação’, ‘distorção’, ‘exactidão’, ‘ilusão’ e ‘reflexo’. Ver REIS, V. dos, «Aeronáuticas». In CAVACO, M. J., *Maria José Cavaco: As Minhas Casas Voadoras*. Ponta Delgada: Galeria Fonseca Macedo, 2002. pp. 3-5. Observa-se contudo aqui a instalação a partir da ideia de mobilidade porque o modo como ela é concebida atravessa as sete ideias identificadas por Vítor dos Reis, mantendo simultaneamente a coerência com a estrutura do subcapítulo: um conceito, associado à caracterização de lugares, abordado em cada um dos nove projectos.



Fig. 74- Maria José Cavaco, *As Minhas Casas Voadoras*, 2002. Vista parcial.

Constituída por três corpos – um livro, um grupo de quinze pinturas e um conjunto de múltiplos fotocopiados –, a instalação desenvolvia um fio condutor entre várias estâncias de transformação dos objectos, desde a sua produção, à sua percepção e possibilidade de sobrevivência no tempo. Como elemento integrador, a instalação utilizava uma forma arquetípica de ‘casa’. Ao arquétipo utilizado está subjacente o reconhecimento de que a ‘casa’, ou a sua imagem, seria, como afirma Gaston Bachelard, “uma das maiores (forças) de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos”⁶³⁸. Bachelard identifica no “devaneio” o “princípio de ligação”⁶³⁹ na integração referida. Mas a divagação do pensamento, que o vocábulo designa, é tradutora do modo como o nosso presente é sempre contaminado pelas memórias que temos do passado e pela projecção que fazemos de um futuro: o ‘devaneio’ que integra pensamentos, lembranças e sonhos é, de facto, o que pode conferir ao arquétipo de casa uma certa caracterização em contexto – uma diferenciação em cada momento.

Com este elemento integrador, a instalação percorria, no livro, o processo de desenvolvimento do projecto; formalizava, nas pinturas, diferentes configurações para o arquétipo, em função das relações contextuais operadas; e, finalmente, nos múltiplos fotocopiados – quadros com o registo das referências das tintas industriais utilizadas nas pinturas, das respectivas percentagens na composição das cores, e das áreas por estas

⁶³⁸ BACHELARD, G., *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008. p. 26.

⁶³⁹ *Ibid.*

ocupadas em cada pintura –, elucidava sobre a dimensão propriamente objectiva do que era visto: planos ocupados por diferentes áreas de pasta colorida.

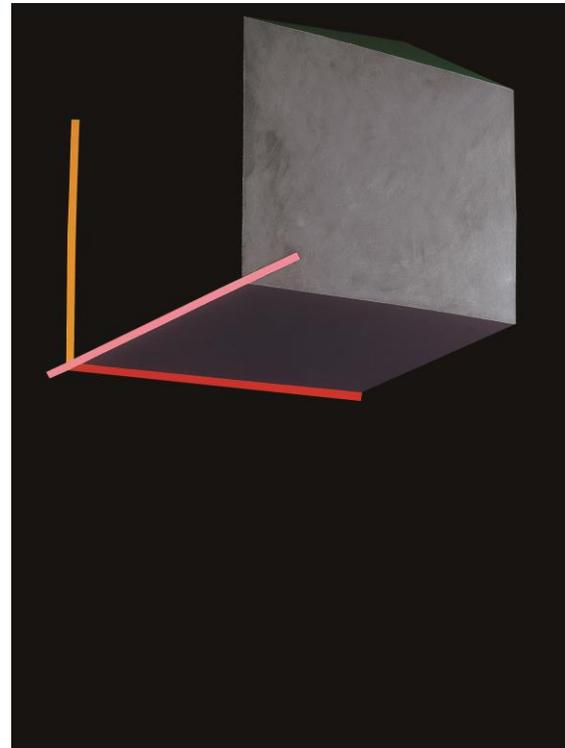


Fig. 75- Maria José Cavaco, *As Minhas Casas Voadoras* #5, 2002.

REF COR	ESM. AQUOSO_% ÁGUA	ESMALTE_% DILUENTE	ÁREA	ÁREA TOTAL
54% Ref 650+36% Ref 460+ 10% Ref 800 DYRUP	XXXXXXXXXX_até 15%	_____	3m ²	cd= 3m ²
75% Ref 650+25% Ref 528 DYRUP	_____	XXXXXXXXXX_até 5% Ref 8003	2,799m ²	cd= 3m ²
Ref 528 DYRUP	_____	XXXXXXXXXX_até 2% Ref 8003	2,496m ²	cd= 3m ²
Ref 804 DYRUP	_____	XXXXXXXXXX_0	2,48m ²	cd= 3m ²
Ref 350 DYRUP	_____	XXXXXXXXXX_0	cd=0,013m ² (2x)	cd= 3m ²
86% Ref 809+14% Ref 650 DYRUP	_____	XXXXXXXXXX_0	cd=0,014m ² (2x)	cd= 3m ²
66% Ref 350+34% Ref 650 DYRUP	_____	XXXXXXXXXX_0	cd=0,017m ² (2x)	cd= 3m ²
54% Ref 650+36% Ref 460+ 10% Ref 800 DYRUP	XXXXXXXXXX_até 10%	_____	$b1xh1/2+b2xh2/2=0,201m^2$	cd= 3m ²
75% Ref 650+25% Ref 528 DYRUP	_____	XXXXXXXXXX_0	$b1xh1/2+b2xh2/2=0,304m^2$	cd= 3m ²
Ref 528 DYRUP	_____	XXXXXXXXXX_0	$bxb/2=0,015m^2$	cd= 3m ²
Ref 1130 DYRUP	_____	XXXXXXXXXX_0	$b1xh1/2+b2xh2/2=0,475m^2$	cd= 3m ²
Ref 890 DYRUP	_____	XXXXXXXXXX_0	2,005m ² (2x)	cd= 3m ²
Ref 809 DYRUP	_____	XXXXXXXXXX_0	0,266m ² (2x)	$c1x1+c2x2+c3x3+c4x4== 0,266m^2$

Fig. 76- Maria José Cavaco, *As Minhas Casas Voadoras* #5, 2002. Quadro de registo das tintas utilizadas, cores e respectivas áreas ocupadas.



Fig. 77- Maria José Cavaco, *As Minhas Casas Voadoras #6*. 2002.

REF COR	ESM. AQUOSO_% ÁGUA	ESMALTE_% DILUENTE	ÁREA	ÁREA TOTAL
83% Ref 800+17% Ref 650 DYRUP	XXXXXXXXXX_até 15%	_____	3m ²	ca= 3m ²
89% Ref 800+11% Ref 460 DYRUP	XXXXXXXXXX_até 10%	_____	2,821m ²	ca= 3m ²
86% Ref 809+14% Ref 460 DYRUP	_____	XXXXXXXXXX_até 5% Ref 8003	1,825m ²	ca= 3m ²
Ref 804 DYRUP	_____	XXXXXXXXXX_até 2% Ref 8003	1,8m ²	ca= 3m ²
Ref 350 DYRUP	_____	XXXXXXXXXX_0	ca=0,011m ² (2x)	ca= 3m ²
80% Ref 460+20% Ref 650 DYRUP	_____	XXXXXXXXXX_0	ca=0,02m ² (2x)	ca= 3m ²
86% Ref 809+14% Ref 460 DYRUP	XXXXXXXXXX_até 10%	_____	b1xh1/2+b2xh2/2=0,179m ²	ca= 3m ²
89% Ref 800+11% Ref 460 DYRUP	XXXXXXXXXX_até 10%	_____	b1xh1/2+b2xh2/2=0,996m ²	ca= 3m ²
86% Ref 809+14% Ref 460 DYRUP	_____	XXXXXXXXXX_0	bah/2=0,025m ²	ca= 3m ²
Ref 804 DYRUP	_____	XXXXXXXXXX_0	b1xh1/2+b2xh2/2=0,196m ²	ca= 3m ²
Ref 890 DYRUP	_____	XXXXXXXXXX_0	1,604m ² (2X)	ca= 3m ²
Ref 809 DYRUP	_____	XXXXXXXXXX_0	0,298m ² (2x)	c1x1+c2x2+ c3x3+c4x4= = 0,286m ²

AS MINHAS CASAS VOADORAS #6

Fig. 78- Maria José Cavaco, *As Minhas Casas Voadoras #6*, 2002. Quadro de registo das tintas utilizadas, cores e respectivas áreas ocupadas.

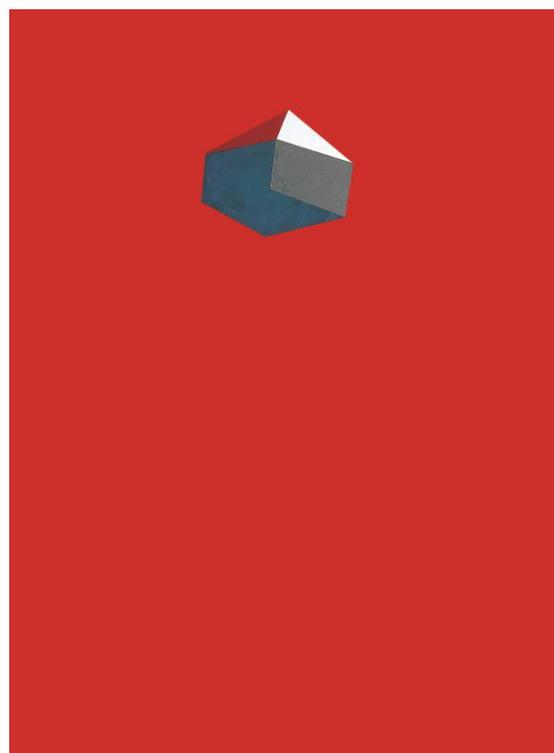


Fig. 79- Maria José Cavaco, *As Minhas Casas Voadoras* #25, 2002.

REF COR	ESM. AQUOSO_% ÁGUA	ESMALTE_% DILUENTE	ÁREA	ÁREA TOTAL
Ref 650 DYRUP	XXXXXXXXXX_até 15%	_____	3m ²	cd= 3m ²
Ref 460 DYRUP	_____	XXXXXXXXXX_até 5% Ref 8003	2,994m ²	cd= 3m ²
Ref 804 DYRUP	_____	XXXXXXXXXX_até 2% Ref 8003	1,949m ²	cd= 3m ²
Ref 650 DYRUP	XXXXXXXXXX_até 10%	_____	bwh/2=0,006m ²	cd= 3m ²
Ref 98 REVELL	_____	XXXXXXXXXX_0	b1xh1/2+b2xh2/2=0,022m ² b3xh3/2+b4xh4/2=0,023m ²	cd= 3m ²
Ref 804 DYRUP	_____	XXXXXXXXXX_0	bwh/2=0,006m ²	cd= 3m ²
Ref 1130 DYRUP	_____	XXXXXXXXXX_0	b1xh1/2+b2xh2/2=0,027m ²	cd= 3m ²
Ref 650 DYRUP	_____	XXXXXXXXXX_0	2,914m ² (2X)	cd= 3m ²
Ref 809 DYRUP	_____	XXXXXXXXXX_0	0,266m ² (2x)	c1x1+c2x2+ c3x3+b1x4= = 0,266m ²

AS MINHAS CASAS VOADORAS #26

Fig. 80- Maria José Cavaco, *As Minhas Casas Voadoras* #25, 2002. Quadro de registo das tintas utilizadas, cores e respectivas áreas ocupadas.

Que as folhas com os quadros policopiados se destinassem a ser recolhidas pelos visitantes da exposição, que ficariam assim na posse das informações que possibilitariam uma reconstrução das pinturas, num registo DIY⁶⁴⁰, apenas consolidava a referência à proliferação de configurações, determinada pela percepção de cada observador, implícita já no seu reflexo em cada uma das pinturas⁶⁴¹. De facto, nos quadros policopiados falta uma informação decisiva: a relação contextual das áreas das diferentes cores – o seu posicionamento relativamente ao rectângulo do suporte. É a definição destas coordenadas que depende de cada observador. Com esta definição, as *Casas Voadoras* continuarão a multiplicar-se, no seu contínuo movimento de transformação, em cada estância da sua actualização.

O livro que expõe o desenvolvimento do processo, documentando fotograficamente a transformação das formas ao longo dele; que regista ainda os quadros policopiados; que apresenta também a mediação fotográfica das pinturas; e que, finalmente, espacializa, nos textos, um discurso sobre elas, e sobre o evento que é a instalação, é actualmente a formalização d'*As Minhas Casas Voadoras*. A objectividade do projecto no seu conjunto é, nele, revelada: diferentes áreas de pasta colorida e um livro – uma mediação do acontecimento. A sua possibilidade de ser alguma coisa além disso, transmutando-se num contínuo movimento, é, desde logo, enunciada pelo seu elemento integrador: a 'casa'. Força integradora de pensamentos, lembranças e sonhos, ela é a confirmação de como o projecto se prolongará no tempo e no espaço: como a divagação do pensamento que, com a sua mobilidade, nele fará confluír cada presente, cada passado, e o que poderá assim ser no futuro.

⁶⁴⁰ 'Do It Yourself'.

⁶⁴¹ A superfície do fundo das pinturas é preenchida com tinta reflectora, nelas integrando o reflexo do observador.

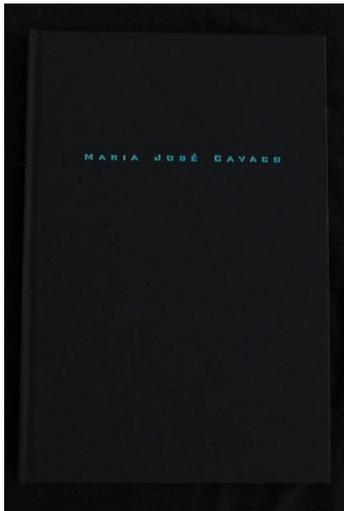


Fig. 81- *As Minhas Casas Voadoras*, 2002. Livro.

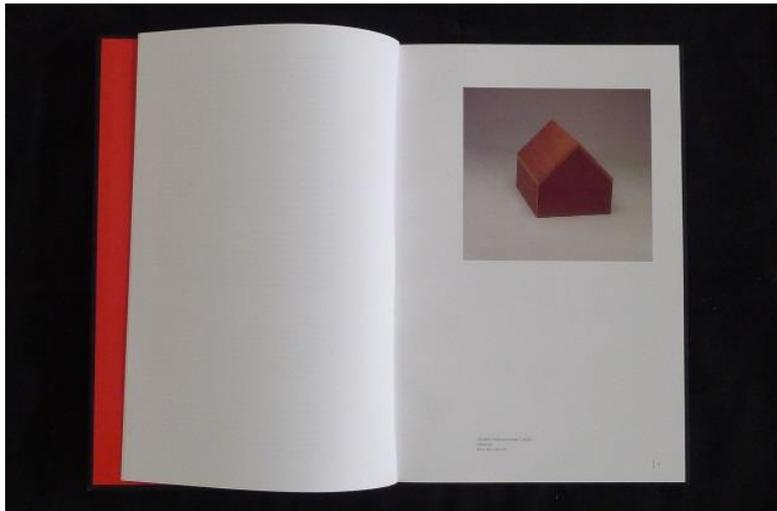


Fig. 82- *As Minhas Casas Voadoras*, 2002. Livro, páginas 6-7.



Fig. 83- *As Minhas Casas Voadoras*, 2002. Livro, páginas 10-11.

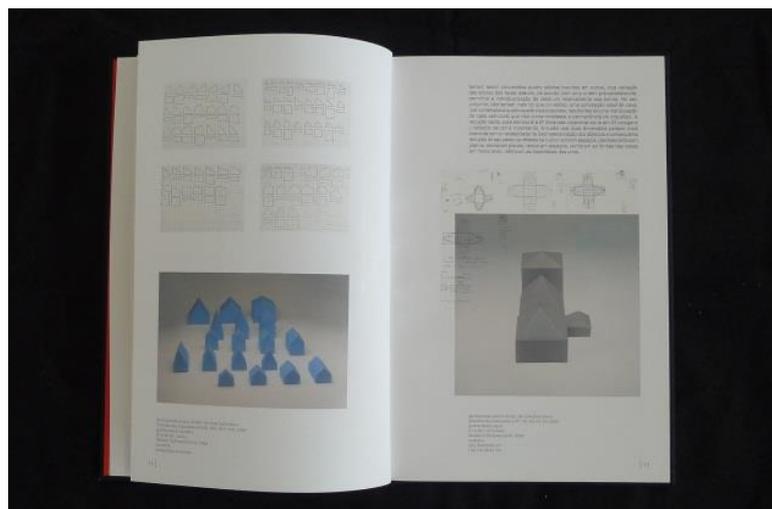


Fig. 84- *As Minhas Casas Voadoras*, 2002. Livro, páginas 14-15.

3.1.8 Multiplicação



Fig. 85- Maria José Cavaco, *Are We a Pair (Oxide Black)*, 2010. As duas imagens, com o respectivo espaçamento, constituem uma única peça.

Se a multiplicação estava subjacente no movimento de transformação que atravessava *As Minhas Casas Voadoras*, o sentido da sua configuração é enfocado e definido em *Are We a Pair*, projecto apresentado na feira de arte contemporânea *ARCOMadrid*, em 2010. O projecto, constituído por três dípticos⁶⁴², assenta na possibilidade de uma figura similar em todos os objectos, concebida como um múltiplo, adquirir propriedades distintas em função da sua relação com um exterior. Indiciando o seu enfoque, através do processo utilizado – a realização de múltiplos num médio culturalmente associado à criação de objectos únicos⁶⁴³ –

⁶⁴² Os objectos são concebidos como dípticos, uma vez que a parede que pressupõem é o seu segundo elemento.

⁶⁴³ Os múltiplos são realizados em pintura, sem recurso a qualquer processo de reprodução mecânica serial.

o projecto subvertia a eventualidade de uma concepção da pintura como singularidade, fechada nos seus próprios limites físicos e articulando um espaço visualmente ilusório, com um ponto de observação pré-definido.

A ausência de referências espaciais nas pinturas permitia que a orientação do rectângulo do seu suporte determinasse a percepção de diferentes propriedades visuais⁶⁴⁴ numa sucessão de figuras similares. De acordo com Foucault, a relação de similitude é uma afirmação do simulacro⁶⁴⁵. *Are We a Pair* funda-se no reconhecimento de que as figuras representadas não são senão simulacros: imagens que, através do elo de similitude que mantêm umas com as outras, se desenvolvem em “séries que não têm princípio ou fim”⁶⁴⁶, perturbando qualquer possibilidade de “referência a um modelo”⁶⁴⁷.

Nunca concebidas como representações, por parecença, de um modelo, mas sim como a série de pequenas diferenças que “multiplica diferentes afirmações”⁶⁴⁸, as imagens que integram o projecto formalizam a circulação⁶⁴⁹ de similitudes, que as abre a “todos os outros elementos similares”⁶⁵⁰, justificando que não refiram qualquer coisa além de si próprias⁶⁵¹. Para Foucault, a consequência desta auto-referência é que a imagem perca a sua identidade⁶⁵². *Are We a Pair* pressupõe esta ausência de identidade, que enuncia, por outro lado, as figuras apresentadas, como ‘avatars’.

As qualidades que David Joselit atribui aos ícones móveis que, no ciberespaço, são denominados ‘avatars’, são reveladoras relativamente à natureza do projecto: um avatar seria um “índice de uma localização”⁶⁵³, que não possuiria identidade, mas exerceria uma, provisoriamente, em função de um percurso para ele definido por um corpo real – e seria justamente esse percurso que o caracterizaria⁶⁵⁴.

Em *Are We a Pair*, as imagens aguardam os percursos que cada corpo real nelas projecta, podendo exercer múltiplas identidades em função de cada um desses percursos.

⁶⁴⁴ Referem-se aqui ‘propriedades visuais’ porque as alterações que a figura sofre nas relações exercidas são do domínio da impressão ou sensação e só verbalizáveis com o recurso à metáfora: diferentes ‘pesos’; diferenças de ‘movimento’; ‘atração’ para o plano horizontal do chão ou para o plano vertical da parede, o que contrai ou expande visualmente a figura.

⁶⁴⁵ FOUCAULT, M., *This Is Not a Pipe*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1983. p. 47.

⁶⁴⁶ “[S]eries that have neither beginning nor end”. *Ibid.* p. 44.

⁶⁴⁷ “[R]eference to a model”. *Ibid.*

⁶⁴⁸ “[M]ultiplies different affirmations”. *Ibid.* p. 46.

⁶⁴⁹ A expressão é empregue por Foucault. Ver *ibid.* p. 54.

⁶⁵⁰ “[A]ll the other similar elements”. *Ibid.* p. 47.

⁶⁵¹ Trata-se de uma característica que Foucault identifica nas imagens que mantêm uma relação de similitude. Ver *ibid.* p. 54.

⁶⁵² A conclusão de Foucault remete para uma referenciação na obra de Andy Warhol. Ver *ibid.* p. 54.

⁶⁵³ “[I]ndex of a location”. JOSELIT, D., «Navigating The New Territory: Art, Avatars, and the Contemporary Mediascape». In *Artforum*. Vol. 43, nº 10 (Summer, 2005), p. 278.

⁶⁵⁴ Ver *ibid.*

Permitindo a infiltração de “um ingrediente poderoso de fantasia na delineação da identidade”⁶⁵⁵ e tornando assim “possível uma mobilidade imaginária/real”⁶⁵⁶, o avatar circula por um território que é simultaneamente imaginário e real: ele mantém uma ligação com o corpo real que o activa mas percorre territórios fisicamente inacessíveis. São estes múltiplos trilhos, através de diferentes espaços e tempos, que caracterizam provisoriamente, de modo sempre diferente, os objectos, de acordo com a orientação, para eles, definida. Os objectos multiplicam-se assim com cada percurso projectado, alterando a sua natureza, com o seu desdobramento em dimensões que ultrapassam os seus limites físicos.

Se, de acordo com Deleuze e Guattari, uma multiplicidade se define por uma “[mudança] na natureza enquanto se expande em conexões”⁶⁵⁷, os objectos artísticos são contaminados pela multiplicidade desde o início, enquanto existem propensos à expansão nas conexões que determinam o seu percurso por territórios não só físicos mas também imaginários. E porque essas conexões alteram a natureza dos objectos, eles são necessariamente definidos pelo exterior: pela “linha de fuga ou desterritorialização de acordo com a qual [as multiplicidades] mudam na natureza e ligam-se a outras multiplicidades”⁶⁵⁸. O ‘par’ que o título do projecto refere em forma que oscila entre a interrogação e a exclamação⁶⁵⁹ é justamente o objecto e o seu exterior. Por isso mesmo, a parede é o segundo elemento de cada díptico; por isso mesmo, a mudança de orientação no objecto é também uma alteração da sua configuração: a orientação é sempre relativa – no caso, relativa à posição do observador. Como avatares, os ícones de *Are We a Pair* esperam a sua activação e a continuação da sua multiplicação.



Fig. 86- Maria José Cavaco, *Are We a Pair*, 2010.

⁶⁵⁵ “[A] powerful ingredient of fantasy into the delineation of identity”. *Ibid.*

⁶⁵⁶ “[P]ossible an imaginary/real mobility”. *Ibid.*

⁶⁵⁷ “[C]hanges in nature as it expands in connections”. DELEUZE, G., GUATTARI, F., *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 1987. p. 8.

⁶⁵⁸ “[T]he line of flight or deterritorialization according to which they change in nature and connect with other multiplicities”. *Ibid.* p. 9.

⁶⁵⁹ O título *Are We a Pair* só define a sua forma com a sua complexão com um ponto de interrogação ou de exclamação: ‘Are we a pair?’ ou ‘Are we a pair!’. A conclusão é propositadamente deixada em aberto.



Fig. 87- Maria José Cavaco, *Are We a Pair (Naples Yellow Red)*, 2010. As duas imagens, com o respectivo espaçamento, constituem uma única peça.

3.1.9 Moldura

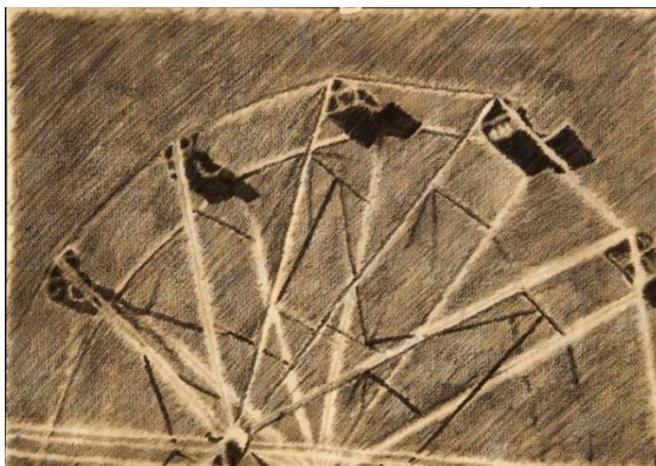


Fig. 88- Maria José Cavaco, *S/Título*, 2011. Grupo A, Nº 6.

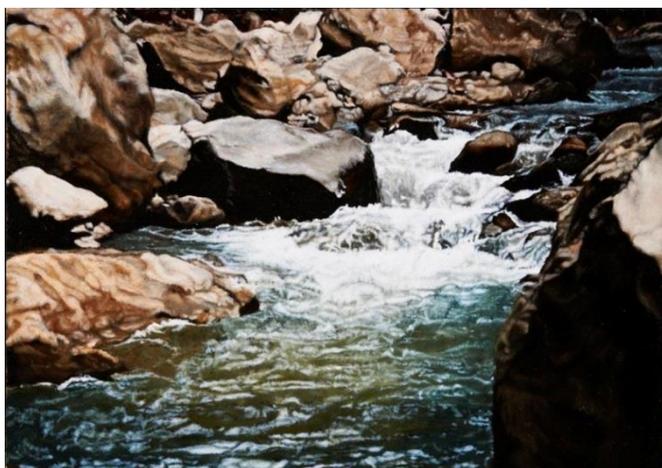


Fig. 89- Maria José Cavaco, *S/Título*, 2011. Imagem C.

O projecto *S/Título*, de 2011, apresentado na exposição colectiva *Desde o Finito*, realizada no mesmo ano na Fundação Carmona e Costa, foi concebido com a moldura que fornecia o intertexto susceptível de constituir um fio condutor para os objectos em exposição. Mais do que um fechamento para o projecto, este intertexto enunciava a sua possibilidade de abertura em articulações que, fazendo depender a caracterização do sentido de cada objecto da relação com os restantes, os prolongavam também em subsequentes nexos, determinados pelo contexto em que eram observados.

Esse contexto foi parcialmente definido no próprio projecto de curadoria⁶⁶⁰: no seu “esquisso”⁶⁶¹, a projecção de dois filmes e uma ópera. *Luz de Inverno*, de Ingmar Bergman, *O*

⁶⁶⁰ Da responsabilidade de João Miguel Fernandes Jorge.

Sol, de Alexander Sokurov, e a ópera de Leos Janacek *Da Casa dos Mortos*⁶⁶² constituíam assim uma necessária moldura para a concepção e observação dos objectos. Porque o constituíam, geravam também o intertexto para o seu prolongamento, através das construções fílmicas (e vice-versa). O reconhecimento desta articulação justificou o enfoque formal do projecto *S/Título* nas propriedades da montagem cinematográfica, que André Bazin considera serem resumidas naquilo que ficaria designado ‘Efeito Kuleshov’⁶⁶³: a sugestão de um sentido para uma imagem, que não o contém objectivamente, através da relação com a imagem que a precede na sequência fílmica. Se a progressão fílmica inviabiliza a reciprocidade do efeito, o mesmo não acontece com imagens colocadas lado a lado no espaço: neste caso, a sua interacção é determinada pelo movimento do observador, mas o modo como a observação de cada uma é contaminada pela das restantes, funda-se no mesmo princípio. O que o projecto *S/Título* releva é o poder das molduras criadas para cada objecto, na produção de sentidos.



Fig. 90- Maria José Cavaco, *S/Título*, 2011. Grupo A, Nº 5.

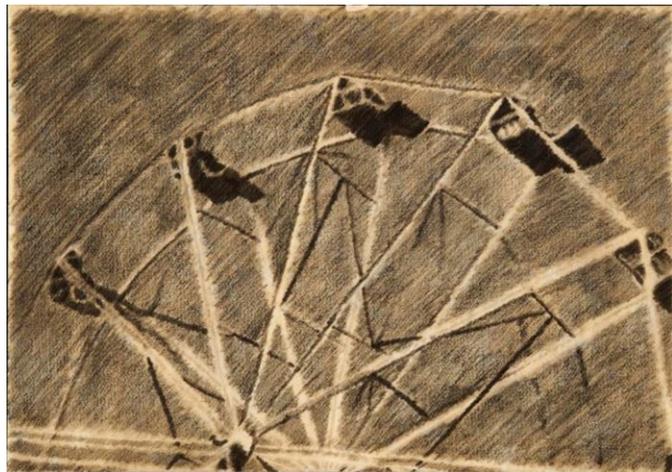


Fig. 91- Maria José Cavaco, *S/Título*, 2011. Grupo A, Nº 6.

A moldura, enquanto *parergon*, é a possibilidade de retenção de um traço do outro no mesmo, ou seja, a possibilidade de retenção de um exterior num interior, através de um limite

⁶⁶¹ A expressão é utilizada pelo curador, no texto que integra o catálogo/livro lançado com a exposição. Ver JORGE, J. M. F., *Desde o Finito: Fernando Mesquita, João Cruz Rosa, Maria José Cavaco*. Lisboa: Assírio & Alvim e Fundação Carmona e Costa, 2011. p. 9.

⁶⁶² Composta a partir da obra homónima de Dostoievski.

⁶⁶³ Bazin faz alusão à sequência fílmica realizada por Lev Kuleshov em 1918, que alterna um mesmo plano da face do actor Ivan Mosjukine, com diferentes imagens que influenciam a percepção da emoção associada à expressão do actor ao longo da sequência. Ver BAZIN, A., *O Que É o Cinema?*. Lisboa: Livros Horizonte, 1992. p. 73. A importância da montagem na alteração da percepção do sentido das imagens foi abordada por Lev Kuleshov em várias publicações. Ver, por exemplo, KULESHOV, L., «The Principles of Montage». In LEVACO, R. (Trans. and Ed.), *Kuleshov on Film: Writings of Lev Kuleshov*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1974. pp. 183-195.

comum, que é a condição para o delineamento de uma significação⁶⁶⁴. A estrutura do projecto *S/Título* desenvolve-se em múltiplas molduras, múltiplas contaminações por um exterior: desde logo, a moldura do título da exposição⁶⁶⁵; a moldura do espaço também, que envolve a contaminação de cada objecto pelos restantes; a reunião ainda dos objectos em dois grupos, cuja articulação é determinada por uma terceira imagem, justificando que cada um dos grupos forneça a moldura para a observação do outro; ou a moldura das projecções – “esquisso” do projecto de curadoria; e finalmente, mas não menos importante, a moldura daquilo que poderá ser ainda integrado por cada observador, enquanto articula os elementos que são apresentados numa exposição colectiva – esta última moldura é imponderável mas as anteriormente referidas são necessariamente informadas pelo “esquisso” delineado com as projecções. Por isso mesmo, todas as imagens, com a excepção de duas – que enunciam a provisoriedade do momento capturado – remetem para o que delas está ausente, ou seja, para o que está fora de campo: através do processo utilizado; através da direcção dos olhares; através de uma projecção de luz; ou através ainda de uma construção em palimpsesto.

Se *Luz de Inverno* é um filme que enuncia, desde logo, um sentido de ausência – no caso, o silêncio e o “vazio”⁶⁶⁶ –, *O Sol* apresenta o imperador Hirohito com a delimitação⁶⁶⁷ própria da sua condição de humano. A natureza desta condição é, por outro lado, enfocada na ópera de Janacek, enquanto Goriantchikov convive temporariamente com os reclusos da prisão siberiana – uma ‘heterotopia de desvio’, como Foucault qualifica os espaços prisionais⁶⁶⁸. As heterotopias, qualquer que seja a sua tipologia, mantêm em comum o facto de serem espaços de alteridade: simultaneamente reais e irreais, elas existem nesta duplicidade com o ‘outro’. Nelas, uma ‘realidade’ virtual – que se encontra sempre em algum outro lugar, porque se trata, na verdade, de um espaço mental – infiltra-se na percepção da realidade.

⁶⁶⁴ Ver secção 2.2.2, do subcapítulo 2.2. Reforça-se aqui a ideia de que o espaçamento, naquela secção identificado com o conceito de *parergon*, é justamente formalizado nos intervalos que distinguem as imagens em exposição, criando os “deux fonds”, nas palavras de Derrida, que justificam que as imagens sejam necessariamente observadas em contexto: os intervalos separam e unem as imagens numa influência recíproca. Relativamente a cada imagem, enquanto o *parergon* se funde com as outras, inclui-as na condição de moldura para a sua observação.

⁶⁶⁵ O título do projecto – *S/Título* – pressupõe que nele se infiltre o título da exposição: *Desde o Finito*.

⁶⁶⁶ Como escreve J. M. Fernandes Jorge, trata-se de um “filme silencioso e vazio”. O ‘silêncio’ que justifica o vazio será, nas palavras de Bergman, o “silêncio de Deus”. Ver JORGE, J. M. F., *Desde o Finito: Fernando Mesquita, João Cruz Rosa, Maria José Cavaco*. Lisboa: Assírio & Alvim e Fundação Carmona e Costa, 2011. p. 10.

⁶⁶⁷ A expressão é a utilizada por J. M. Fernandes Jorge: “Delimitou-se”. Ver *ibid.* p. 10.

⁶⁶⁸ Ver FOUCAULT, M., «Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias» [Em linha]. [Cons. 24 Out. 2015]. Disponível em <http://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf>.



Fig. 92- Maria José Cavaco, *S/Título*, 2011. Grupo B, Nº 3.

O sentido de ausência, no filme de Bergman, o reconhecimento da delimitação, que separa e une, no filme de Sokurov, e a noção de que um espaço físico é também um espaço mental, subjacente ao espaço de alteridade que *Da Casa dos Mortos* encena, constituem a moldura que informa os dois grupos de desenhos, e a imagem que os articula, no projecto *S/Título*. A observação do projecto foi perspectivada à luz destas três ideias. Que elas possam ser associadas, por seu turno, ao conceito de moldura é apenas mais um sintoma de como este conceito se infiltra em todo o projecto. Que, por outro lado, ele pressuponha o observador que estabeleça as articulações entre as projecções e os objectos, e entre os objectos, a partir da sua contaminação recíproca, é o consentimento à finitude que intitula a exposição. Se esta se desenvolve “desde o finito” – a partir dele, portanto – o projecto desenvolve-se desde a ressonância das imagens no observador. A provisoriedade do momento, que, na imagem que articula os dois grupos⁶⁶⁹, pode constituir um indício da passagem do tempo, denuncia o quanto este projecto depende de uma activação da memória: uma activação do que não está objectivamente presente em cada imagem mas que pode emergir em contexto, designadamente, um sentido de ausência, de delimitação e de existência na alteridade. A finitude é uma qualidade do tempo, e a sua consciência determinada por uma propriedade do espaço. Entre os dois, sobrepõem-se e sucedem-se as molduras.



Fig. 93- Maria José Cavaco, *S/Título*, 2011. Grupo A. Nº 1.



Fig. 94- Maria José Cavaco, *S/Título*, 2011. Grupo A, Nº 2.

⁶⁶⁹ Mantendo uma relação de formato com a imagem maior do primeiro grupo e uma relação de tratamento com a imagem central do segundo.



Fig. 95- Maria José Cavaco, *S/Título*, 2011. Grupo A, Nº 7.



Fig. 96- Maria José Cavaco, *S/Título*, 2011. Grupo A, Nº 8.



Fig. 97- Maria José Cavaco, *S/Título*, 2011. Grupo A, Nº 9.



Fig. 98- Maria José Cavaco, *S/Título*, 2011. Grupo A, Nº 10.

3.1.10 Ficção

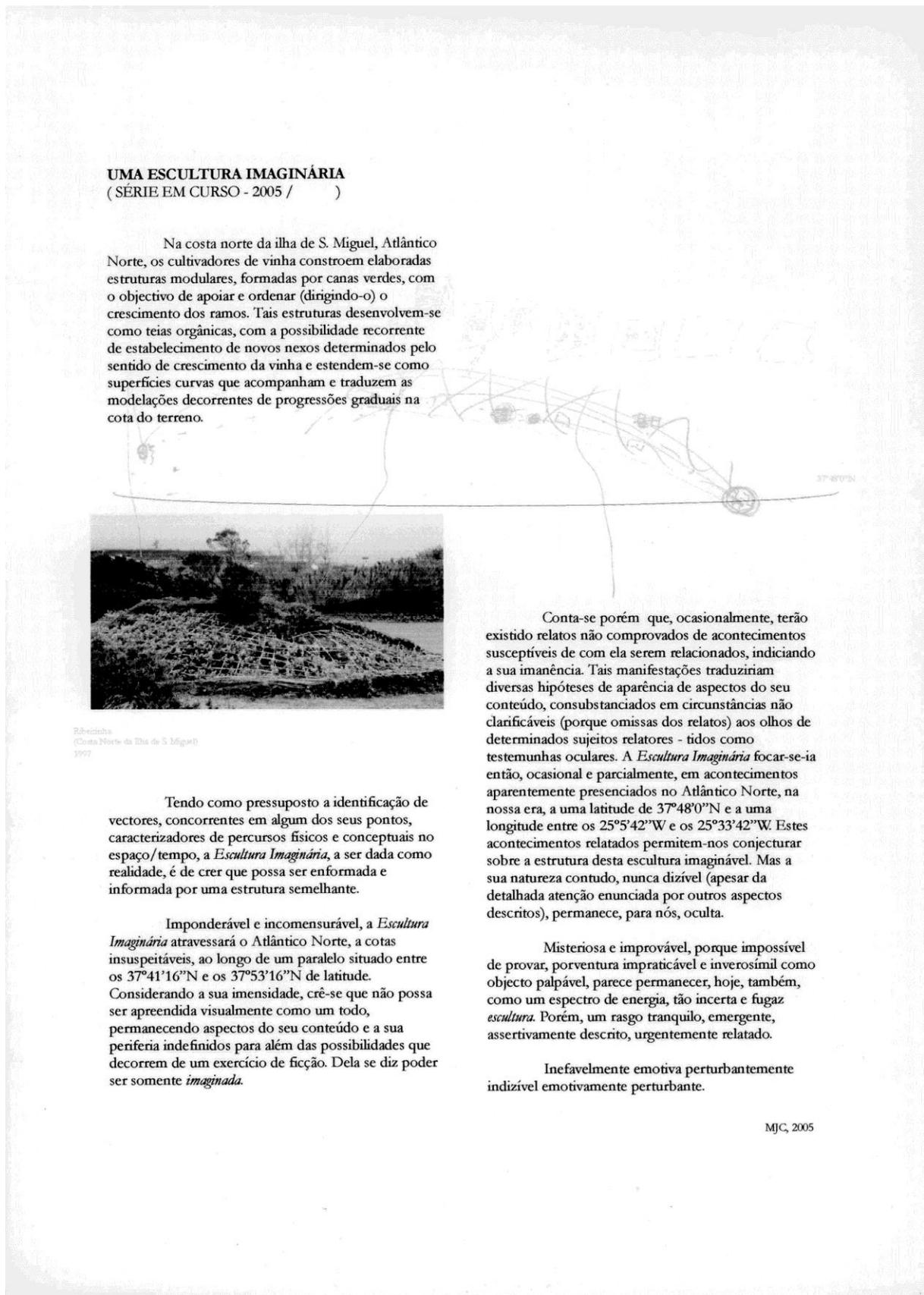


Fig. 99- Maria José Cavaco, *Uma Escultura Imaginária*, 2005/... Múltiplo.

De acordo com Rachel Haidu, para Marcel Broodthaers o lugar seria uma ficção⁶⁷⁰. A afirmação de Haidu contextualiza-se na abordagem da obra fílmica de Broodthaers mas, não obstante o contexto em que é proferida, ela enfoca uma consequência relevante, da articulação entre espaço e tempo, subjacente ao conceito de lugar como acontecimento: o acontecimento que reflecte um lugar envolve a construção ficcional.

Como acontecimento, o lugar não pode ser concebido estritamente como uma delimitação física de um espaço. Se Heidegger considera que o lugar dá “espaço a uma estância e circunstância”⁶⁷¹, o ‘estar’ implicado na estância é necessariamente influenciado pelas suas circunstâncias – as condições que o acompanham. Há uma certa noção de transitoriedade que liga a estância à circunstância: uma duração, enquanto sucessão de momentos, influenciada pelas condições circunstanciais que a acompanham. Estas condições definem uma ordem de coexistentes em cada momento que se sucede. Por isso mesmo, espaço e tempo emergem em correlação no acontecimento que é o lugar. Mas esta interdependência tem também outras consequências: ela pressupõe o sujeito senciante que pode definir os aspectos relevantes que coexistem em cada momento. Como escreve Edward Casey, os lugares qualificam-se “pelos seus próprios conteúdos, e [...] pelas várias maneiras como estes conteúdos são articulados



Fig. 100- Maria José Cavaco, *Uma Escultura Imaginária, Atlântico Norte / 37°48'0''Lat (2º Acontecimento Relatado em 1997)*, 2006.

(denotados, descritos, discutidos, narrados e assim por diante) numa dada cultura”⁶⁷², eles “emprestam-se [...] à narração, quer como história ou estória”⁶⁷³. Ora, a articulação dos conteúdos que o lugar reúne depende de um sujeito, e se os discursos com que representamos a realidade são sempre inconclusivos, porque qualquer acto de observação altera o que é

⁶⁷⁰ HAIDU, R., *The Absence of Work: Marcel Broodthaers, 1964-1976*. Cambridge (MA); London: The MIT Press, 2013. p. 273.

⁶⁷¹ Ver ref. na secção 3.1.1, p. 189.

⁶⁷² “[B]y their own contents, and [...] by the various ways these contents are articulated (denoted, described, discussed, narrated and do forth) in a given culture”. CASEY, E. S., «How to Get from Space to Place in a Fairly Short Stretch of Time». In FELD, S.; BASSO, K. (Ed.), *Senses of Place*. Santa Fe (NM): School of American Research Press, 1996. p. 28.

⁶⁷³ “[T]hey lend themselves [...] to narration, whether as history or story”. *Ibid.* p. 27.

observado⁶⁷⁴, a reunião que qualifica o lugar é sempre afecta a cada sujeito – afecta à relação deste com aquilo que o envolve.

Não existindo sem o sujeito que os representa através do discurso, os lugares são necessariamente contaminados pela ficção, com essa representação. Por isso mesmo, como as cidades invisíveis de Calvino, os lugares existem nos nexos de uma fina “filigrana”⁶⁷⁵, que articula cada modo como os “sinais que alguém manda sem saber quem os apanha”⁶⁷⁶ são re- representados. E se Heidegger escreve que “os espaços recebem a sua essência dos lugares”⁶⁷⁷ será justamente porque a integração, por articulação, que define o lugar é o que pode diferenciar cada espaço, do conceito enquanto abstracção. Essa diferenciação pressupõe naturalmente os limites para a descrição ou narração, que justificam que a “filigrana” se expanda em modos sempre diferenciados dos sinais que ela articula.



Fig. 101- Maria José Cavaco, *Uma Escultura Imaginária, Atlântico Norte / 37°48'0''Lat* (*Acontecimento Relatado em 1998*), 2008.

O lugar pode não ser uma ficção, mas é certamente marcado pela ficção. Ela infiltra-se no espaçado e constrói a teia que pode relacionar cada momento presente com um passado e que pode também transmutar-se enquanto atravessa diferentes momentos presentes. Cada configuração de um lugar é sempre uma transformação relativamente a outra, porque os lugares definem-se com os sujeitos que pressupõem. O projecto *Uma Escultura Imaginária* assenta na probabilidade de os objectos artísticos se constituírem como os nexos dessa teia em transformação, em que a ficção os prolonga.

⁶⁷⁴ Ver secção 1.2.3 do subcapítulo 1.2: é a consciência, nela envolvida, da impossibilidade de descrever um mundo objectivo, que justifica que Patrícia Waugh considere que a metaficção assenta numa versão do ‘Princípio da Incerteza’ de Heisenberg.

⁶⁷⁵ CALVINO, I., *As Cidades Invisíveis*. Lisboa: Editorial Teorema, 2006. p. 10.

⁶⁷⁶ *Ibid.* p. 165.

⁶⁷⁷ HEIDEGGER, M., «Construir, Habitar, Pensar» [Em linha]. [Cons. 24 Jul. 2015]. Disponível em http://www.prourb.fau.ufrj.br/jkos/p2/heidegger_construir,%20habitar,%20pensar.pdf.

Com início em 2005, o projecto não tem data de conclusão. Integram-no, um múltiplo – um texto impresso, emoldurado – e pinturas de pequeno formato, reunidas em grupos em cada apresentação. Foram feitas quatro apresentações do projecto, relacionando o texto com diferentes grupos de pinturas⁶⁷⁸. Se a integração do texto no conjunto de objectos apresentados circunstancia a observação das pinturas, a escrita que se sobrepõe a cada um dos objectos pintados – a indicação de coordenadas geográficas e a datação e numeração de um acontecimento – faz remeter a observação destes últimos para a sua relação com o texto. O que se deduz desta relação é que cada imagem se apresenta como um momento de visibilidade para a escultura imaginária.

A descrição verbal de um acontecimento visível tem os seus próprios limites. Aparentemente criadas a partir de relatos verbais, as imagens que integram o projecto denunciam-se, pelo seu detalhe, como invenções. O projecto inverte a habitual relação entre um texto e as imagens em que incide: fazendo-as depender de um pressuposto texto prévio, enfoca o quanto as imagens se dissociam quer do que as despoleta, quer do que despoletam. Esta dissociação assenta na impossibilidade de descrição objectiva de um facto visual. Estes objectos físicos que integram o projecto não são senão nexos de intersecção de vectores que percorrem espaços que ultrapassam as suas coordenadas geográficas e o tempo que nomeiam: o acontecimento que lhes está, de facto, associado é a sua transformação na teia delineada por esses vectores. As referências a um certo tempo e a um certo espaço são absorvidas pela teia ficcional que envolve o projecto: por isso mesmo, os auto-retratos em ateliê são ‘provavelmente fictícios’ – o que quer que



Fig. 102- Maria José Cavaco, *Uma Escultura Imaginária, Atlântico Norte / 37°48'0''Lat (4º Acontecimento Relatado em 1997)*, 2006.

⁶⁷⁸ A primeira, em 2006, na feira *ARCO Madrid*; a segunda, em 2009, na edição desse ano do mesmo certame; a terceira, em 2009, na feira de arte contemporânea *Arte Lisboa*; a quarta, em 2010, na Galeria Fonseca Macedo, em Ponta Delgada. Referem-se quatro apresentações, porque essas foram as primeiras apresentações de cada grupo. O grupo apresentado em 2009 integrou contudo outras duas exposições colectivas: a exposição *Largo Tempo*, em 2014, no Museu Carlos Machado, em Ponta Delgada, com curadoria de João Miguel Fernandes Jorge; e a exposição *Pontos Colaterais*, em 2015, no Arquipélago – Centro de Artes Contemporâneas, em Ribeira Grande, Açores, com curadoria de João Silvério.

tenha sido pensado transmuta-se com a observação dos objectos. A *Escultura Imaginária* integra um lugar com cada apresentação, mas justamente porque ela tece a fina “filigrana” que se estende entre os objectos e para lá deles: é a ficção que assim se desenvolve, que pode dar origem ao acontecimento que reúne os espaços representados, num lugar.

A parede em que objectos e texto são fixados é naturalmente incluída na *Escultura Imaginária*. Se as imagens “apagam as paredes”⁶⁷⁹, como escreve Georges Perec, parece ser precisamente porque a teia, de que elas são os nexos, nos faz esquecer as paredes que as fixam, mas que as paredes, por outro lado, ‘matem’⁶⁸⁰ as imagens, só revela como estas últimas existem na tensão entre a sua própria delimitação física e aquilo que delas pode emergir com um observador, com vários observadores: dir-se-ia que, enquanto estes não actualizam nelas as suas próprias memórias, construindo o discurso que as pode articular – conferindo assim à parede a qualidade de *parergon* –, as imagens multiplicam na parede gestos inúteis, ocupando um espaço infinito num tempo eterno. O projecto *Uma Escultura Imaginária* enuncia, no seu título, a configuração que adquire quando é observado e percebido. Que se trate de ‘uma escultura’ é uma concessão a uma denominação mais frequentemente associável à pluridimensionalidade que contamina, não obstante, qualquer objecto artístico.



Fig. 103- Maria José Cavaco, *Uma Escultura Imaginária, Atlântico Norte / 37°48'0''Lat (De Um Relato Não Datado, Provavelmente Fictício)*, 2006.

⁶⁷⁹ “Pictures efface walls”. PEREC, G., *Species of Spaces and Other Pieces*. London: Penguin Classics, 2008. p. 39.

⁶⁸⁰ *Ibid.* O ponto de vista de Perec é o de que as imagens numa parede são igualmente esquecidas. Aqui recorre-se contudo à expressão de Perec, para uma dedução diferente, decorrente da incidência do discurso: objectos artísticos que dependem da activação, por parte do observador, do intervalo de parede que os separa e une.



Fig. 104- Maria José Cavaco, *Uma Escultura Imaginária*, 2005/... Esquema de montagem na feira de arte contemporânea *Arco Madrid* 2006.



Fig. 105- Maria José Cavaco, *Uma Escultura Imaginária*, 2005/... Esquema de montagem na feira de arte contemporânea *Arco Madrid* 2009.



Fig. 106- Maria José Cavaco, *Uma Escultura Imaginária*, 2005/... Esquema de montagem na feira de arte contemporânea *Arte Lisboa* 2009.



Fig. 107- Maria José Cavaco, *Uma Escultura Imaginária*, 2005/... Esquema de montagem na exposição *Colectiva 2010*, na Galeria Fonseca Macedo.

3.1.11 A Delimitação de Um Espaço Crítico

Na secção 3.1.1, a percepção consciente, tal como é concebida por Bergson, foi identificada com o acontecimento que – para Edward. S. Casey – caracteriza o conceito de lugar. Conceito, de acordo com Casey, afastado de uma concepção fundada em propriedades exclusivamente espaciais, o lugar seria um ‘evento’⁶⁸¹ em que se reuniriam espaço e tempo, envolvendo assim simultaneamente propriedades temporais.

Seria justamente o reconhecimento desta participação, no espaço e no tempo, que permitiria a concepção do lugar como o acontecimento que se produz no espaçamento entre esses dois termos, enquanto a acção de um no outro permite que os dois se configurem a partir precisamente da sua interacção. Deste modo, a influência do tempo no espaço demarcaria o que, com a duração, nele coexiste, e reciprocamente, a consciência da transitoriedade do tempo produzir-se-ia com a possibilidade de fazer coexistir, através da memória, o passado com o presente.

Em qualquer caso, o que a união de espaço e tempo empreende é uma consciência singular de que a coexistência envolve uma transformação que se funda na constante alteração da interacção do que coexiste, enquanto novos factores intervêm nessa interacção. Foi esta constatação – de que o que coexiste é constantemente reconfigurado em cada momento presente – que justificou a fundamentação desta reconfiguração, na transformação da influência da matéria, que ocorre com a percepção consciente. Resultando da selecção de apenas aquilo que interessa a cada consciência sob o efeito da memória, a percepção consciente transforma as condições da interacção básica entre a matéria, enquanto, com ela, a memória é materializada como efectivamente vivida no presente.

Se, por um lado, cada momento, na sua transitoriedade, fornece as circunstâncias que podem afectar a nossa memória, justificando que, sob o efeito desta, algo nos possa interessar, por outro lado, ele despoleta também, justamente por isso, as condições para uma actualização das memórias que nele são úteis. Mas estas memórias divergem sempre com a duração, reconfigurando-se assim, com esta, os factores que interagem. Trata-se, naturalmente, da influência de propriedades do tempo, enquanto transforma, no espaço. Inversamente, a justaposição, de cada momento conscientemente percebido, com o próximo, permite-nos perspectivar uma acção futura. Neste sentido será justamente a possibilidade de coexistência do passado com o presente, através da memória, que enunciará a transitoriedade do tempo.

⁶⁸¹ A expressão é a utilizada por Edward S. Casey. Ver secção 3.1.1.

Tratar-se-ia, neste caso, da acção de propriedades do espaço – enquanto se relacionam coexistentes – no aparecimento da consciência da natureza do tempo – o facto de ser sucessivo, ter uma duração. A mesma influência recíproca entre espaço e tempo, que enuncia o lugar como um evento, ocorre também portanto com a percepção consciente. Por isso mesmo, a partir deste pressuposto, identificou-se o acontecimento que qualifica o lugar, com a percepção consciente.

Esta união de espaço e tempo envolve porém ainda outras ilações. Enquanto se unem exercendo a sua influência sobre a definição das propriedades do outro, espaço e tempo, de facto, empreendem uma delimitação recíproca de um e de outro – no sentido em que é justamente uma primeira distinção entre os dois termos, que permite também que um, como exterior do outro, nele exerça a sua influência. Esta influência é a abertura de cada termo ao outro, que justifica que as propriedades de um se enunciem no confronto com as propriedades do outro. É assim no tempo que o espaço encontra o lugar onde pode dar início à sua essência e, na mesma direcção, mas no sentido contrário, é no espaço que o tempo encontra o lugar onde pode dar início à sua essência. A essência de cada um identifica-se, certamente, com as propriedades que os definem⁶⁸² mas, mais do que isso, a essência de cada um encontrar-se-á na sua manifestação como efectivamente vividos: como circunstanciadores das nossas experiências vividas. Deste modo, o que emergiria no evento que caracteriza o lugar seria um espaço contaminado pela imponderabilidade do tempo e, inversamente, um tempo contaminado pela ponderabilidade do espaço, enquanto ambos circunstanciam as nossas experiências. Em qualquer caso, o que esta contaminação de um pelo outro reflecte é, de facto, a acção de um exterior num interior, ao ser interiorizado e constituindo, desde logo, esse interior como disrupção. A transformação é o que emerge desta disrupção.

Entre as secções 3.1.2 e 3.1.10, através de nove projectos artísticos foram identificados e caracterizados nove conceitos que exprimem um desenvolvimento dos projectos para além da objectividade das suas propriedades físicas. A identificação desses conceitos faz ressaltar, na configuração da obra, um factor que, interagindo com as propriedades físicas dos objectos, não pode ser contudo rigorosamente ponderado aquando da sua produção objectual.

No caso do primeiro projecto, nos objectos apresentados, está implicada uma ausência; no segundo projecto, os objectos circunstanciam as condições em que, a partir de um exterior, uma orientação neles pode ser definida; no terceiro projecto, os objectos evidenciam a sua precariedade face à dimensão da acção que prevêm; no quarto projecto, eles manifestam a

⁶⁸² A sucessividade no tempo e a coexistência no espaço.

provisoriamente da sua fixação; no quinto, enunciam a sua própria incompletude, projectando a possibilidade de complexão para um futuro; o sexto projecto prevê a transformação dos objectos nas formas que poderão objectivar a sua mobilidade; no sétimo, os objectos multiplicam-se, aguardando a continuação da sua multiplicação, a partir do exterior que, referenciando-os, distingue-os também; no oitavo projecto, os objectos justapõem-se gerando o espaçamento em que pode surgir uma possibilidade de contaminação recíproca, a partir do contexto em que são observados; finalmente, no último projecto, um texto é apresentado como parte integrante da possibilidade de articulação das imagens, prolongando-as no espaço, enquanto através dele se transformam, e potenciando igualmente a sua sobrevivência no tempo.

Através dos nove conceitos por eles informados, em qualquer destes projectos é evidenciado o pressuposto de que os objectos circunstanciam um espaço, mas também o pressuposto de que, neste espaço, um outro factor será integrado, alterando as circunstâncias da sua interacção. É com esta alteração que ocorre também a transformação que poderá, em cada projecto, objectivar os exercícios que os conceitos enunciam. Esta objectivação começa com a primeira transformação das circunstâncias da interacção dos objectos, que é operada com a materialização da memória de cada observador, enquanto, percebendo-os conscientemente, selecciona aquilo que, neles, poderá interessá-lo. É justamente este momento presente – a presença em duração, do observador – que define uma nova ordem de coexistentes no espaço que as formas ocupam. Esta nova ordem contempla as memórias materializadas por cada observador. Em cada momento, estas memórias alteram-se.

No espaço dos objectos, infiltra-se assim a imponderabilidade da duração⁶⁸³: uma qualidade temporal que não pode realmente ser ponderada. É esta acção do tempo que possibilita uma alteração recursiva do que coexiste, enquanto diferentes memórias se actualizam, interagindo com os objectos e transformando-os. O que emerge com esta transformação é um espaço que, circunstanciado pelos objectos, é também delimitado pela acção do tempo: ou seja, um espaço sempre reconfigurado pela acção do seu exterior, enquanto é vivido. Que este espaço se objective como um espaço crítico, justifica-se justamente com a transformação que um exterior nele produz – nele faz aparecer. A acção deste exterior depende naturalmente da relação dos objectos com um corpo vivo.

⁶⁸³ No sentido em que a duração sem transformação redundaria numa permanência de coexistentes, e consequentemente, em relações espaciais. A duração, enquanto qualidade temporal, pressupõe a sucessividade que exprime uma transformação, da qual, contudo, só temos consciência através de uma espacialização, como se verá no próximo subcapítulo.

Se, por um lado, a união de espaço e tempo dá início à essência – delimitando-o – de um espaço crítico, será, não obstante, a mesma união que poderá dar início igualmente à essência de um tempo crítico. E se uma possibilidade de sentido emerge nos objectos artísticos ao serem transformados em cada momento presente, sentidos são, por seu turno, efectivamente produzidos, com a reciprocidade da influência. Por isso mesmo, como se verá, os lugares que se produzem com a integração do observador no espaço que os objectos artísticos ocupam, são de uma natureza particular. De facto, se neste subcapítulo se identificaram nove conceitos que manifestam o exercício a que cada um dos nove projectos reunidos se sujeita quando é observado, esses nove conceitos estão porém mutuamente implicados na nossa interacção com cada um dos projectos. E é justamente através desta implicação mútua que os lugares produzidos com a experiência dos objectos artísticos adquirem a sua especificidade. Para compreendermos como, necessário será verificar também como a coexistência da memória com o momento presente, ao mesmo tempo que enuncia a transitoriedade deste, lhe confere uma certa ponderabilidade.

3.2 Nove Projectos: A Delimitação de Um Tempo Crítico

3.2.1 A Delimitação de Um Tempo Crítico

Se «Funes ou a Memória» fornecia os elementos que permitiam introduzir o conceito de lugar como a união de espaço e tempo, a partir da influência que este último exerce sobre o espaço⁶⁸⁴, o conto «O Aleph»⁶⁸⁵, igualmente de Borges, fornece, por outro lado, uma imagem susceptível de informar o argumento que elucida sobre o modo como a delimitação do tempo pelo seu exterior, envolvendo-o com propriedades espaciais, lhe confere uma ponderabilidade que enuncia a transitoriedade de cada momento.

Ponto no espaço onde convergem todos os espaços, o Aleph é também um momento no tempo, em que converge todo o tempo. De facto, a presença absoluta do espaço é necessariamente também a presença de um tempo absoluto, no sentido em que implica a permanente coexistência no presente. Trata-se de um presente absoluto, que não é ponderado pelo passado, com vista a um futuro: que não é portanto circunstanciado. Mais do que a hipotética percepção pura de Bergson, que traduziria a eliminação da memória, que possibilitaria “uma visão da matéria imediata e instantânea”⁶⁸⁶, em todos os seus pontos, em cada momento, o Aleph de Borges é um presente em que confluem todos os presentes: em que conflui todo o tempo.

O ponto visto por Carlos Argentino, e revisto pelo narrador, no conto de Borges mantém uma indistinção entre espaço e tempo que faz com que possa ser qualquer dos dois e ambos. É justamente esta indistinção que caracteriza o momento presente enquanto não é ponderado pela memória: ele configura, de facto, uma relação de coexistentes, mas uma

⁶⁸⁴ Como se viu, na personagem de Borges, não se operando uma selecção da influência da matéria sob o efeito da memória, todos os pontos do espaço interagem igualmente em todos os momentos. Se isto implica, por um lado, que a memória não seja actualizada, implica também, por outro lado, que cada momento, para Funes, se configure como um conjunto infinito de uma relação de coexistentes que, justamente pela sua infinidade, não contempla a transformação que caracteriza a sucessividade. O tempo presente, em Ireneu Funes, não delimita uma ordem de coexistentes, uma vez que esta se apresenta sempre como um conjunto infinito em todos os momentos, identificando-os por isso. Por este motivo, Ireneu não encontra um idioma para nomear a imensidão de particularidades que o envolvem: à infinidade, acresce ainda a infinidade. Na personagem de Borges, a sucessividade redundava sempre exclusivamente em coexistência, ou seja, o espaço nunca é contaminado pelo tempo.

⁶⁸⁵ Ver BORGES, J. L., «O Aleph». In *Jorge Luis Borges: Obras Completas*. Lisboa: Editorial Teorema, 1998. Vol I. pp. 638-649.

⁶⁸⁶ Bergson, ver ref. no subcapítulo 3.1, secção 3.1.1, p. 187.

coexistência que se altera⁶⁸⁷ – e a consciência desta alteração implica a justaposição de cada momento com o imediatamente anterior, projectando um seguinte.

Com efeito, a sucessividade do tempo exprime-se enquanto a memória nele influi: exprime-se com a justaposição do passado com o presente, perspectivando um futuro, ou, se quisermos, exprime-se com uma espacialização do tempo. Esta espacialização não é uma sobreposição ou indistinção entre espaço e tempo, é sim a representação do tempo através de propriedades espaciais, que permite delimitar cada momento, perspectivando a transformação que os distingue. Neste sentido, perspectivando também transformações futuras. Por isso mesmo, a sucessividade do tempo enuncia-se na sua ponderação com propriedades espaciais. Trata-se do emergir das propriedades do tempo, através da sua consciencialização, com a influência que propriedades espaciais nele exercem. Ou seja, trata-se da acção de um exterior no tempo. As transformações que se enunciam com a influência deste exterior implicam a selecção que a memória empreende em cada momento, enquanto o expõe como vivido.

Se, como afirma Bergson, o tempo presente não pode ser representado pelo espaço⁶⁸⁸, o tempo passado, como afirma igualmente, pode, bem como a projecção de um tempo futuro. Mas é, por outro lado, justamente esta possibilidade de articulação entre um passado e um futuro, que define o presente como o que existe entre os dois. Apenas com esta articulação, o presente se pode definir como aquilo que separa e une o passado imediato e o futuro imediato, adquirindo uma especificidade: uma certa determinação. Esta determinação inscreve o tempo com a ponderabilidade do espaço, fazendo aparecer as suas propriedades: a transitoriedade, ou a sucessividade, que configura a duração.

A união de espaço e tempo que caracteriza o lugar como um evento que se identifica com a percepção consciente fá-los existir em absoluta interdependência, e esta interdependência é o que justifica que, por um lado, o que coexiste, em cada momento, se transforme, mas também que, por outro lado, essa transformação possa ser ponderada em relação a uma perspectivação de um futuro. Ou seja, a reciprocidade da influência condiciona o sentido em que perspectivamos o futuro. Por isso mesmo é justamente no momento em que o tempo é contaminado pelo seu exterior, que os sentidos, para os objectos artísticos, podem ser efectivamente produzidos. Estes sentidos, exprimidos como linguagem, pressupõem a transformação dos objectos em cada momento, mas mais do que isso, pressupõem a justaposição de cada momento em que os objectos são observados, com o passado imediato de cada observador, que permite que uma certa delimitação daquilo que os objectos poderiam

⁶⁸⁷ No sentido em que o presente tem sempre uma duração, ainda que ínfima.

⁶⁸⁸ Como refere Bergson. Ver secção 3.1.1, do subcapítulo 3.1.

ser, enquanto potência para inúmeros significados, se produza, numa direcção coerente e única, com cada observador, porque dependente, justamente, das suas experiências vividas. Neste processo, os objectos enunciam-se, de facto, como precários: abertos a uma reformulação que lhes confere um sentido coerente, que se funda na coerência entre o passado e o futuro de cada observador. É assim que os objectos alcançam o seu futuro, com cada observação: com a especificidade dos sentidos que neles constantemente se produzem, que neles constantemente aparecem. Este futuro é necessariamente condicionado por um passado que é o de cada observador.

Nos nove conceitos identificados no subcapítulo 3.1 está implicada uma transformação dos objectos, aquando da sua apresentação, enquanto, nela, um outro factor com eles interage. A concepção de qualquer dos projectos observados pressupõe esta interacção e esta transformação. Mas apesar de a caracterização de cada um desses conceitos ter sido informada por cada um dos projectos, é, não obstante, possível traçar uma linha contínua entre o primeiro e o último conceito⁶⁸⁹, que evidencia a implicação dos restantes oito conceitos em cada um – evidenciando, por isso, também a implicação dos nove conceitos em cada projecto.

Reconhecendo que – enquanto não são observados – os objectos mantêm um sentido de ausência, foi possível argumentar que, num projecto, eles reclamam uma orientação, noutro, uma acção, noutro, um corpo, noutro, um futuro, noutro, a mobilidade, noutro, a multiplicação, noutro, a sua justaposição com molduras, e finalmente, no último, reclamam a sua formalização como uma ficção articulada através de um texto. Mas a partir desta última ideia – a de que, com a observação dos objectos, se produz, em último caso, uma ficção que envolve um conjunto de articulações a vários níveis – é possível também verificar como esses conceitos decorrem uns dos outros. É porque a ficção depende das molduras com que se formaliza, que ela implica também a multiplicação dos objectos, enquanto estes se justapõem com diferentes molduras. É porque esta multiplicação reconfigura os objectos em diferentes interacções contextuais, que eles adquirem também a sua mobilidade. As mesmas interacções justificam, por seu turno, a sua condição de reformulação sempre num futuro, em função da alteração dos contextos que envolvem a sua observação. Estes, por sua vez, dependem das memórias actualizadas com a proximidade do corpo do observador. É com este que uma acção é exercida nos objectos, e é com esta última que uma orientação – uma qualquer possibilidade de referenciação, de sentido – emerge também. Entre a ausência e a ficção,

⁶⁸⁹ A ‘ausência’ e a ‘ficção’.

interpõe-se o corpo do observador; no princípio da ficção, o reconhecimento de que um corpo é o outro factor que os objectos aguardam, enquanto pressupõem a ausência do que poderá dar forma à sua complexão provisória.

De facto, os nove conceitos estão inscritos, implicando-se mutuamente, em cada um dos nove projectos, porque a produção de sentidos depende da relação dos objectos com o corpo que justifica a sua passagem pelas transformações que os conceitos enunciam. Em todas estas transformações está envolvida a articulação do passado de cada observador, com o momento presente em que observa os objectos, perspectivando o sentido que passarão a adquirir. É com esta articulação que o passado se justapõe ao presente e é com esta justaposição que a reciprocidade da influência do tempo no espaço se efectiva⁶⁹⁰, enquanto propriedades do espaço permitem fazer aparecer um tempo circunstanciado pela ponderabilidade. O tempo crítico que assim emerge é um tempo contaminado pelas propriedades do seu exterior, enquanto é efectivamente vivido.

Que no processo⁶⁹¹, juntamente com o aparecimento de um espaço e de um tempo críticos, se produzam lugares, só traduz como os nove conceitos identificados se infiltram, em interdependência, na produção de lugares, enquanto nestes se unem espaço e tempo. E se esses conceitos configuram as transformações a que os objectos se sujeitam, à medida que os seus sentidos se produzem e reformulam, os lugares que se constituem com a observação dos objectos artísticos, encontram a sua especificidade justamente nessa produção e nessa reformulação. É com elas também que o ciclo que a união de espaço e tempo descreve se fecha: quando este ciclo retorna ao seu início, um tempo contaminado pela ponderabilidade do espaço junta-se a um espaço contaminado pela imponderabilidade do tempo, emergindo ambos com a configuração com que são vividos. A ficção artística habita este ciclo e, por isso mesmo, se enfoca no observador. Por isso ainda, a produção de sentidos é uma construção ficcional, mas uma construção que mantém, não obstante, uma relação singular com a realidade, enquanto dela se distingue, caracterizando-a⁶⁹².

⁶⁹⁰ Esta reciprocidade é, naturalmente, a que se referiu na secção 3.1.11, do subcapítulo 3.1: a influência do espaço no tempo.

⁶⁹¹ Aqui alude-se não só à influência do espaço no tempo, mas também à influência recíproca, caracterizada no subcapítulo anterior (3.1).

⁶⁹² Na medida em que esta distinção é, no mesmo sentido da relação entre tempo e espaço, uma condição da interacção que define cada uma, contaminando-a pela outra.

3.2.2 (Ficção) Moldura

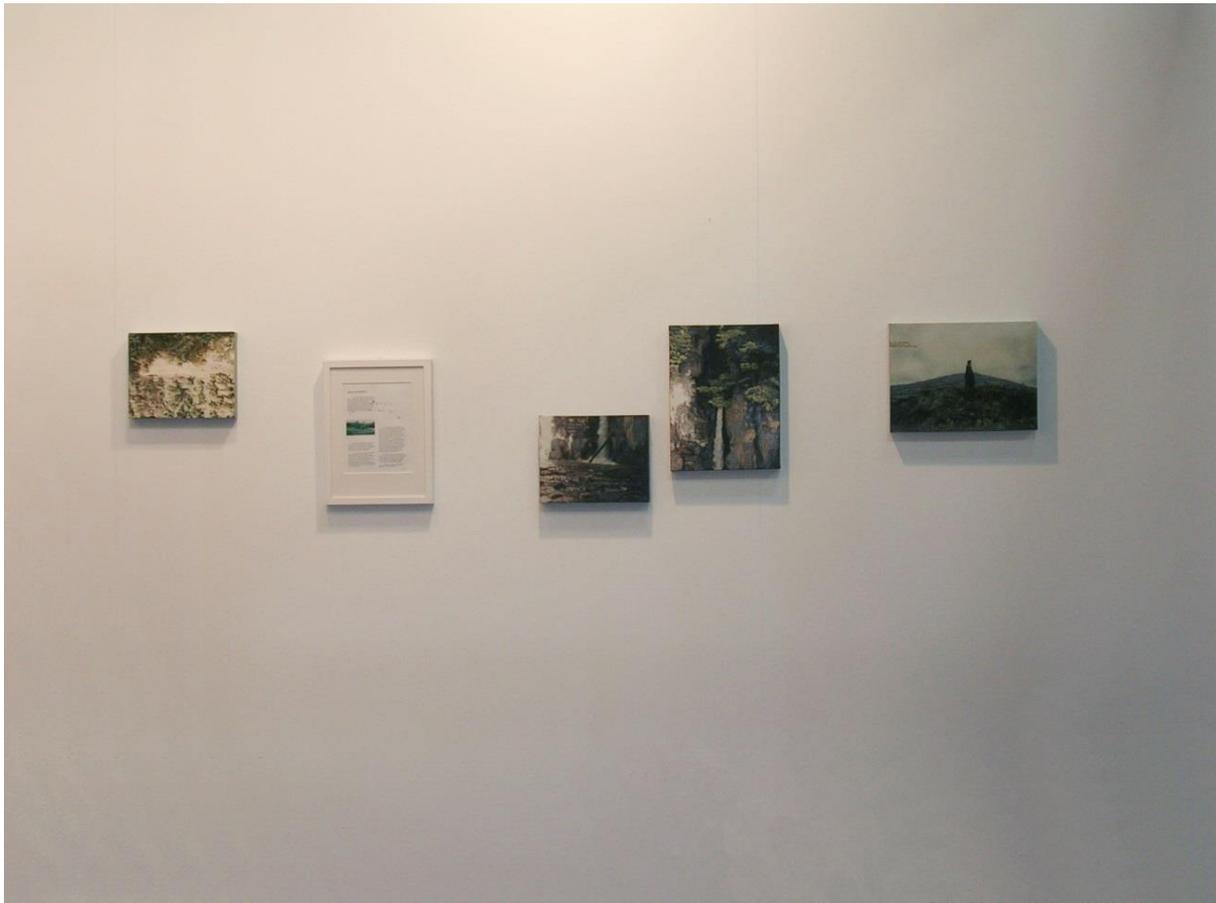


Fig. 108- Maria José Cavaco, *Uma Escultura Imaginária*, 2005/... Vista da montagem na *Arco Madrid* 2009.

Através do projecto *Uma Escultura Imaginária* foi possível inscrever a ficção na caracterização de lugares, enquanto espaço e tempo nele se correlacionam, mas a articulação das imagens, que está implicada nessa correlação, remete também para o papel que as molduras desempenham na construção ficcional. De facto, o projecto desenvolve-se construindo molduras e pressupondo também aquelas que são integradas pelo observador. A moldura não está separada da ficção e, justamente por isso, não se separa também da constituição de lugares, quando, justapondo-se a cada momento, a memória interage com o presente, perspectivando uma transformação.

Determinante no projecto é o facto de, integrando a parede em que os objectos são fixados, em cada montagem a obra ser, na realidade, a própria parede. As distâncias e alturas relativas dos objectos são rigorosamente ponderadas em função da sua interacção. O que se gera com esta interacção é o espaçamento que permite que os brancos funcionem como a moldura/*parergon* que cria um limite comum, no qual cada objecto pode ser contaminado por

um exterior. É nos brancos da parede que a teia ficcional, cujos nexos são os objectos, se desenvolve. Por isso mesmo, quando este *parergon* exerce a sua maior energia, desaparece como figura: pertencendo, ora a um, ora a outro, dos objectos que relaciona, fá-los existir apenas nesta relação, unindo-os na construção ficcional e, como tal, integrando-os, enquanto um age sobre o outro.

Viu-se, na secção 1.2.2, do subcapítulo 2.2, relativamente ao trabalho de Blinky Palermo, como o espaço ‘entre’, ou o espaçamento, é simultaneamente unificador e potenciador da observação de diferenças: as propriedades de cada objecto definem-se, por diferenciação, nesta união que o espaçamento exerce. Qualidades que não estão objectivamente presentes nos objectos podem emergir nesta diferenciação. Por isso, é ela também que justifica que trabalhos que contemplam o espaço ‘entre’, ‘rachando’, com o branco da parede, o campo físico unificado da pintura, impliquem que as suas partes constituintes existam numa cadeia de relações provisórias⁶⁹³: a caracterização de cada objecto/elemento constituinte é a engendrada na relação com os restantes. Outras relações entre os objectos implicam também o aparecimento neles de outras qualidades, e consequentemente a sua contínua diversificação.

Se Jaleh Mansoor conota este tipo de operação com a possibilidade de pensar uma nova organização social e perceptual, que designa “singularidade-como-socialidade”⁶⁹⁴, a provisoriedade da caracterização dos objectos é também indicadora da sua contingência. Esta contingência é a propensão para uma certa forma de sociabilidade: a sua existência numa relação de alteridade.

Reclamando esta alteridade, cada objecto mantém uma potencial diversidade em função das molduras que o envolvem: os outros objectos com que se articula, mas também a moldura do espaço que os une – por isso mesmo a parede os constitui – e, sobretudo, a moldura da informação que cada observador integra ao operar a articulação referida. Esta decisiva alteridade, que é o observador, é o foco de todas as relações de que os objectos são os nexos, o que justifica que a sua existência como objectos artísticos seja determinada pela sua observação.

Uma Escultura Imaginária, pressupondo o seu prolongamento em diferentes configurações enquanto é observada, pressupõe também as molduras que, ‘compondo’,

⁶⁹³ Esta ideia é desenvolvida na referida secção, através da análise que Jaleh Mansoor faz do trabalho de Palermo. Ver secção 1.2.2 do subcapítulo 1.2.

⁶⁹⁴ Mansoor, ver ref. no subcapítulo 1.2, secção 1.2.2, p. 49.

‘decompondo’, ‘enfazizando’, ‘ordenando’, ‘suprimindo’, ‘completando’, ‘deformando’⁶⁹⁵, nos permitem ver o que objectivamente não está lá. Através das operações referidas, é tecida a teia ficcional. A primeira diferenciação dos objectos, que o seu espaçamento possibilita, é a condição da articulação que tece essa teia.

Sendo uma questão de ficção, o projecto enuncia-a justamente no seu desenvolvimento através de sucessivas molduras. Se os lugares se qualificam, não só pelos seus conteúdos, mas igualmente “pelas várias maneiras como estes conteúdos são articulados”⁶⁹⁶, a moldura está necessariamente implicada na produção de lugares. Está também implicada nos lugares que se produzem com *Uma Escultura Imaginária*.



Fig. 109- Maria José Cavaco, *Uma Escultura Imaginária, Atlântico Norte / 37°48'0''Lat. (7° Acontecimento Relatado em 1997)*, 2008. Díptico.

⁶⁹⁵ São operações que, de acordo com Nelson Goodman, caracterizam o nosso comportamento cognitivo, justificando a validade das múltiplas versões de mundos que construímos, nas quais se integram as ficcionais. Ver secção 1.1.3, do subcapítulo 1.1.

⁶⁹⁶ Casey, ver ref. no subcapítulo 3.1, secção 3.1.10, p. 227.

3.2.3 (Moldura) Multiplicação



Fig. 110- Maria José Cavaco, *S/Título*, 2011. Grupo B, nº 1.



Fig. 111- Maria José Cavaco, *S/Título*, 2011. Grupo B, nº 2.

Na obra *As Ondas*, de Virginia Woolf, os monólogos interiores das seis personagens são intercalados com a descrição de vários momentos de um dia, marcados pelo percurso solar. Esta descrição tem a faculdade de estimular uma experiência sinestésica com a sua leitura – consequência do modo como nela integramos experiências previamente vividas.

Essas experiências divergem em cada leitor. *As Ondas* é um exemplo muito significativo do poder das molduras na percepção da realidade.

Desde logo, a estrutura da obra: a alternância das descrições com os monólogos interiores determina que, na sua articulação, se gere a percepção de diferentes configurações nas emoções das personagens, e consequentemente, no modo como a sua consciência é afectada por essas emoções. Neste sentido, *As Ondas* tem uma notória estrutura espacial.

Mas a estrutura espacial que enfatiza a acção das molduras na obra de Virginia Woolf, expressa-se ainda de outro modo: a caracterização das seis personagens opera-se, não só no modo como cada uma delas observa as restantes, mas sobretudo no confronto dos seus respectivos monólogos interiores. É a justaposição dos monólogos que permite que as qualidades de cada uma das personagens se evidenciem. Em qualquer caso – na alternância que marca a estrutura geral da obra, ou na justaposição dos monólogos das personagens – o que está em causa é a construção de molduras, que possibilitam que um fora-de-campo se infiltre em cada trecho lido.

O projecto *S/Título* define-se com o mesmo tipo de operação. Certamente porque se constrói formalmente explorando o conceito de moldura, mas fundamentalmente porque pressupõe a articulação dos seus elementos, com a moldura que é fornecida pelas experiências prévias com que cada observador o observa, circunscrevendo o contexto em que é observado.

Viu-se, na secção 1.2.3, do subcapítulo 1.2, como uma decisão estética pode ser concebida como um ‘enunciado’⁶⁹⁷. Viu-se também como qualquer ‘enunciado’ expressa sempre a possibilidade de uma multiplicidade de significados, alguns deles intencionais, outros, imperceptíveis para o próprio sujeito locutor, mas que podem ser, não obstante, perceptíveis para os outros locutores que lhe respondem. Em ambos os casos, enquanto o ‘enunciado’ é activamente compreendido, é assimilado para o próprio sistema ideológico conceptual daqueles que lhe respondem, nele introduzindo assim elementos novos. Cada ‘enunciado’ desdobra-se, deste modo, em múltiplas possibilidades, nas quais influem os contextos específicos dos intervenientes na comunicação. A sua existência na condição do que “poderia-ser-na-elaboração”⁶⁹⁸ é justamente a consequência da sua dependência desses contextos: o elo com o que, objectivamente fora-de-campo, nele influi.

⁶⁹⁷ O ‘enunciado’ seria, de acordo com Mikhail Bakhtin, a unidade real de comunicação verbal, que se configuraria como um elo numa cadeia de comunicação, que integraria os outros enunciados a que cada enunciado responde e também aqueles que lhe respondem.
Ver secção 1.2.3 do subcapítulo 1.2.

⁶⁹⁸ Bakhtin, ver ref. no subcapítulo 1.2, secção 1.2.3, p. 64.

Do mesmo modo, esse elo é também a possibilidade de multiplicação dos objectos artísticos. Dependentes da informação com que cada observador os confronta, eles multiplicam-se nos espaços que os intertextos fornecidos pelos diferentes observadores neles abrem.

Semelhante às ondas – que retornam sempre o seu movimento com diferentes configurações, dependentes de uma confluência de factores – é o projecto *S/Título*: o que o projecto poderá ser em cada elaboração é também a eventualidade de que a ele seja acrescentado um subtítulo – um percurso – multiplicando-o, enquanto o envolve em sucessivas molduras. Os lugares que se produzem com o aparecimento de sentidos nos objectos artísticos são, deste modo, múltiplos: tantos, quantos os observadores que os constituem. Como múltiplo é, na verdade, qualquer lugar: os lugares adquirem tantas configurações quantos os seus ocupantes.

3.2.4 (Multiplicação) Mobilidade

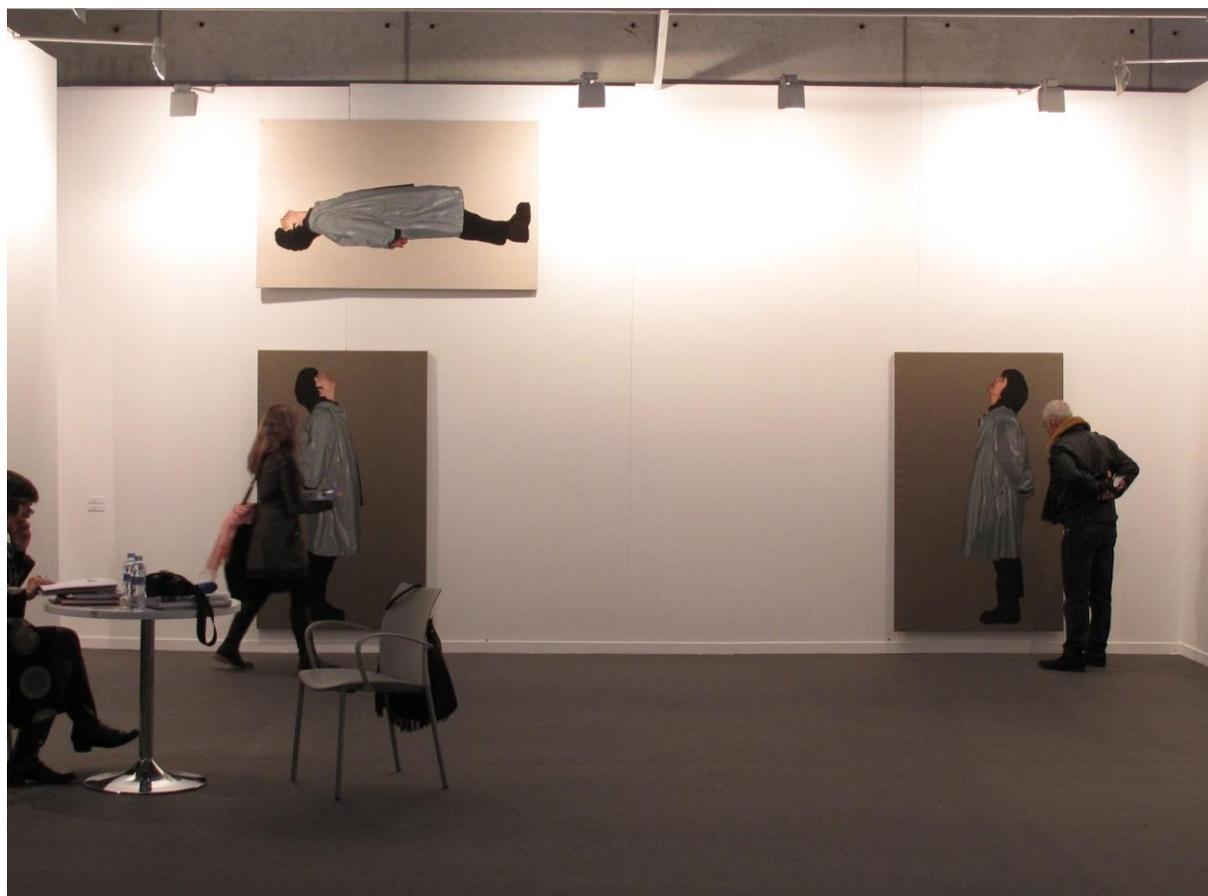


Fig. 112- Maria José Cavaco, *Are We a Pair*, 2010. Vista da montagem na *Arco Madrid* 2010.

Enquanto conjunto de três dípticos, dos quais o segundo elemento é a parede, *Are We a Pair* é um projecto incompleto a dois níveis. Desde logo porque, pressupondo a parede que lhe dará forma, cada montagem do projecto altera sempre a sua configuração. Neste sentido, cada montagem é apenas uma possibilidade de configuração, remetendo – como possibilidade – para outras. Esta é uma expressão objectiva da sua multiplicação. Mas o projecto é igualmente incompleto porque a qualidade de ‘avatars’ que pressupõe nas figuras que apresenta é um índice da sua espera por cada percurso para elas definido com cada observador. Esta é a expressão não objectiva da sua multiplicação. A exclamação/questão ‘are we a pair’ bifurca-se, deste modo, em dois sentidos – o da parede/espço e o do observador. Esta bifurcação define o exterior que justifica a incompletude do projecto e também o seu título.

Se a articulação dos ícones com as diferentes paredes que os podem constituir implica também a sua existência em transformação – com as pequenas diferenças assim introduzidas –, os percursos para eles trilhados pelos observadores conferem-lhes simultaneamente uma mobilidade.

Edward S. Casey refere a análise que Nancy Munn faz do ritual de troca *kula*, entre os habitantes da região Massim, em Papua Nova Guiné⁶⁹⁹. O interesse da referência de Casey neste contexto deve-se ao facto de, de acordo com o autor, Munn considerar que as transacções de conchas – que caracterizam o ritual *kula* – implicam um espaço/tempo próprio que designa como o da circulação.

O argumento de Munn é o de que as conchas transaccionadas circulam para além do espaço e do tempo do local de cada transacção, uma vez que a provisoriedade de cada estância na transacção faz nelas confluír os espaços e os tempos que atravessam, enquanto os recriam e substituem com a paragem para que a troca se efective. Mais do que a ideia de troca ou transacção, importa aqui reter esta ideia de que o espaço/tempo que Munn identifica como o da circulação se caracterizaria pela possibilidade de os objectos emergirem como uma espécie de palimpsesto dos espaços/tempos que atravessam e que recriam nos seus percursos.

O espaço/tempo da circulação que podemos identificar nos objectos artísticos definir-se-ia do mesmo modo que o das conchas transaccionadas no ritual *kula*. Enquanto a sua relação com cada observador constitui uma estância da sua multiplicação, constitui também uma estância dos percursos mentais que neles são projectados. A provisoriedade contextual desta estância é igualmente a provisoriedade de cada percurso. Deste modo, os objectos

⁶⁹⁹ Ver CASEY, E. S., «How to Get from Space to Place in a Fairly Short Stretch of Time». In FELD, S.; BASSO, K. (Ed.), *Senses of Place*. Santa Fe (NM): School of American Research Press, 1996. pp. 40-42.

emergem como palimpsestos dos contextos espaço-temporais que atravessam, recriando-os, nos múltiplos percursos imaginários/reais que projectam e que neles são projectados.

Quer se trate da mobilidade do texto em que finalmente se transformam, quer se trate da mobilidade decorrente da sua contínua mutação, em função do modo como são percebidos, a mobilidade dos objectos artísticos é necessariamente sempre determinada pelos nexos que nos objectos confluem, de diferentes espaços e tempos. Esses nexos confluem também nos conteúdos dos lugares, enquanto se articulam com o corpo vivo que os habita. O espaço/tempo da circulação e, com ele, a mobilidade, infiltra-se assim igualmente na constituição de lugares.

3.2.5 (Mobilidade) Futuro



Fig. 113- Maria José Cavaco, *As Minhas Casas Voadoras*, 2002. Vista parcial.

A circulação pressupõe a continuidade da mobilidade. Do mesmo modo que a relação de similitudes, a circulação não tem propriamente um princípio e um fim: cada estância é marcada pela sua provisoriedade num movimento contínuo, que atrai o que circula para a proximidade do seu movimento futuro e, como tal, da sua contaminação pela aproximação de uma outra definição, em função dos contextos que atravessará. Se a mobilidade funda a transformação que o projecto *As Minhas Casas Voadoras* formaliza, a superfície reflectora das quinze pinturas que o integram é, por seu turno, indício da actualização dos objectos num futuro.

O reflexo especular existe apenas com a presença daquele que é reflectido. A introdução de uma superfície reflectora é, por um lado, a exigência dessa presença, e, por outro, o reconhecimento de que, com essa presença, alguma coisa se altera nos objectos: um outro vulto interage com as áreas, neles, demarcadas. A superfície reflectora é, neste sentido, o indício de uma transformação num futuro momento presente, mas, mais do que isso, é igualmente o reconhecimento de que essa transformação continuará a ocorrer com cada observador que confronte os objectos. A pressuposição de um reflexo especular é o consentimento do movimento contínuo de transformação dos objectos, enquanto cada observador os fixa provisoriamente. Trata-se do consentimento da existência dos objectos numa condição de permanente definição futura.

Na secção 2.1.1, do subcapítulo 2.1, constatou-se que a pintura de Robert Ryman se esquia à duplicação fotográfica, porque implica uma percepção multissensorial, só possível com a presença do observador. A constatação foi o ponto de partida para uma análise que evidenciou o que estava implicado nessa presença: a percepção consciente que, através de uma actualização da memória, em direcção a um futuro imediato, poderia definir diferentes representações associadas aos trabalhos de Ryman. De facto, propôs-se que a sua pintura seria, em grande medida, o que dela fizemos, enquanto a observamos. Neste sentido, enquanto esperam por cada observador que possa rerepresentá-las, as pinturas de Ryman emergiriam como palimpsestos de um futuro: vestígios de alguma coisa ainda não concretizada⁷⁰⁰. Em Ryman era a textura que enunciava a existência dos objectos na teia de relações em que estava implicada a presença do observador, porém, o reflexo especular envolve igualmente a mesma exigência de presença, necessariamente com as mesmas ilações.

Como momento intermédio entre o processo de desenvolvimento que lhe está subjacente e o modo como continuarão o seu movimento de transformação no futuro, as

⁷⁰⁰ De resto, no mesmo sentido que as anotações ou notas, enquanto *hypomnemata*.

pinturas de *As Minhas Casas Voadoras* reclamam a sua transformação com a presença do observador. Enquanto contemplam estas transformações, os objectos artísticos são, de facto, palimpsestos de um futuro: *hypomnemata*⁷⁰¹, cadernos de anotações para actualizações futuras, numa teia cujo desenvolvimento é contínuo – como é o do entrançado que atravessa o projecto, as pinturas, os quadros policopiados e o livro de *As Minhas Casas Voadoras*.

Os lugares, assumindo as qualidades daqueles que os ocupam, enquanto as reflectem na sua constituição, enunciam também, necessariamente, os seus conteúdos como vestígios daquilo que poderão ser no futuro. Por isso mesmo, uma certa qualidade de *hypomnemata* os qualifica ainda: cada sujeito altera a relação contextual subjacente à sua constituição, contaminando-os pela iminência das sucessivas configurações que poderão adquirir.

3.2.6 (Futuro) Corpo

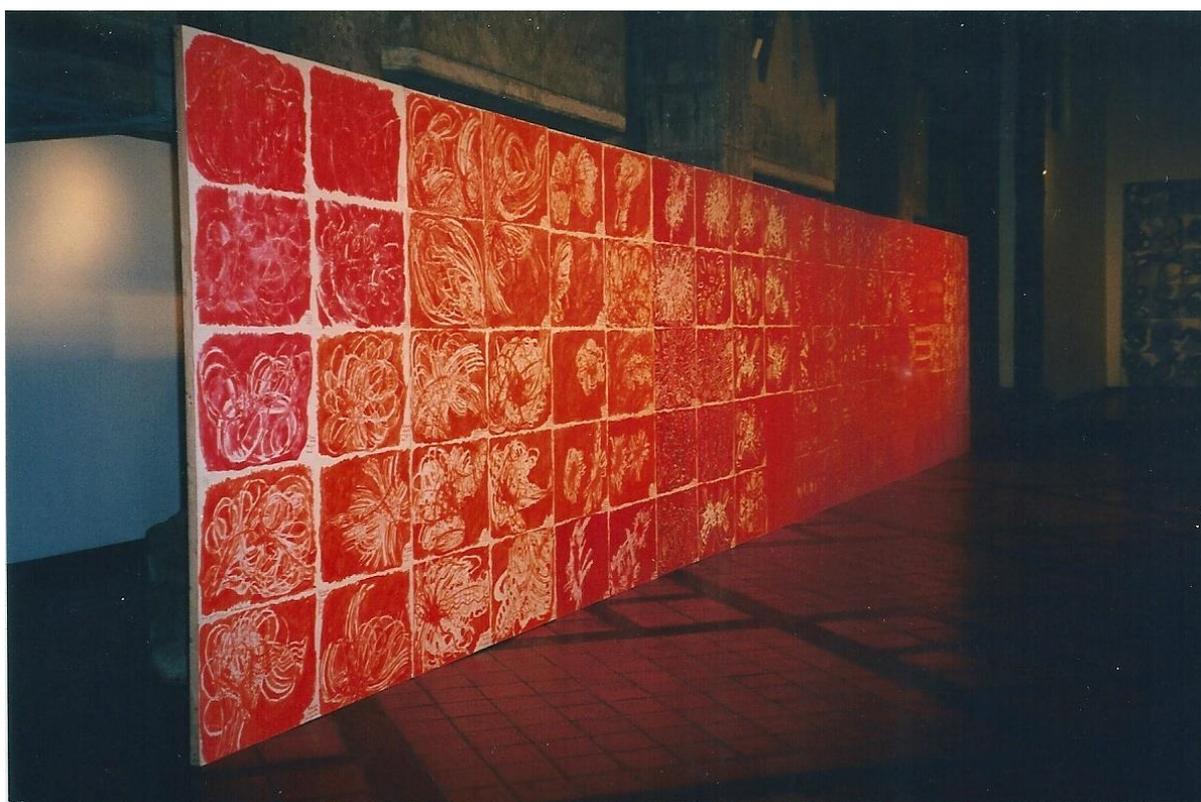


Fig. 114- Maria José Cavaco, *Cem Desenhos Vermelhos*, 1999.

⁷⁰¹ Ver secção 2.2.1 do subcapítulo 2.2, e secção 3.1.6 do subcapítulo 3.1.



Fig. 115- Maria José Cavaco, *Caderno (Livrinho de Lembranças)*, 1999. Vista da exposição.

A atracção dos objectos para o que serão no futuro é necessariamente uma consequência da pressuposição e exigência do corpo do observador.

Na secção 2.1.4, do subcapítulo 2.1, observou-se, através do pensamento de Gilles Deleuze, relativamente à filosofia de Leibniz, como a exigência de ter um corpo que nos pertença é a possibilidade de resistência individuada na interacção potencial – porque ainda passiva – da matéria primeira. Expressando a “sombra das outras mónadas sobre [nós]”⁷⁰², esta interacção traduziria o nosso vínculo primeiro com a matéria. Neste vínculo, aquilo que envolve o corpo em proximidade coincidiria com uma zona “de expressão clara e distinta”⁷⁰³. Enquanto limita a interacção da matéria às nossas circunstâncias, esta zona determinaria a actualização da nossa acção.

Com Deleuze, não estamos longe do pensamento de Bergson relativamente à percepção consciente, mas o interesse da recuperação de Deleuze para o actual contexto exprime-se no enfoque deste último na exigência de ter um corpo, para que uma resistência individuada crie as condições de definição daquilo que nos concerne em proximidade.

⁷⁰² Deleuze, ver ref. no subcapítulo 2.1, secção 2.1.4, p. 113.

⁷⁰³ Deleuze, ver ref. no subcapítulo 2.1, secção 2.1.4, p. 113.

Edward S. Casey argumenta que o lugar reclama a sua fundação no corpo, elucidando como, entre corpo e lugar, existe “um elo especial”⁷⁰⁴. Este elo exporia, em última instância, que os lugares poderiam ser considerados como tal apenas em relação à eventualidade de serem ‘habitados’ por um corpo⁷⁰⁵. Esta conclusão concilia-se com uma concepção de lugar fundada na percepção mas, na presente reflexão, é particularmente significativa a referência de Casey à perspectiva de Whitehead sobre a união que o corpo operaria entre o espaço ocupado pelo que percebe, e aquele em que os objectos são percebidos como localizados⁷⁰⁶. Reunindo estes espaços, o corpo, em movimento, seria a possibilidade de integração das diferentes localizações que esse movimento gera, ou seja, seria o centro que define diferentes localizações exteriores, relativamente à sua própria localização. Seria assim no corpo do observador que os objectos seriam percebidos com os seus sucessivos modos de localização. Com as alterações decorrentes do movimento desse corpo, altera-se também o que, em cada momento, lhe concerne em proximidade. Os objectos transmutam-se assim continuamente.

Caderno (Livrinho de Lembranças) gera um espaço definido pelas três peças, que situa a obra, não em cada uma delas, mas sim no ponto de confluência dos vectores que ligam as peças ao centro do espaço que definem. Este ponto é o local ocupado pelo corpo do observador que, móvel, altera continuamente a sua localização, e conseqüentemente o modo como os vectores convergem. O espaço ‘entre’ é o espaço próprio da obra: onde ela se produz. Com um centro móvel, *Caderno* contempla as alterações que as circunstâncias dos observadores introduzem no projecto. Existindo atraído para o espaço do observador⁷⁰⁷ em cada uma das suas complexões provisórias, o projecto encontra nesse espaço o foco da sua possibilidade de transformação. Do mesmo modo os lugares, pressupondo a sua ocupação por um corpo, para o seu espaço são atraídos. Que daí resulte a sua contínua transformação é uma necessária consequência.

⁷⁰⁴ “[A] special bond”. CASEY, E. S., «By Way of Body: Kant, Whitehead, Husserl, Merleau-Ponty». In *The Fate of Place: A Philosophical History*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1998. p. 204.

⁷⁰⁵ *Ibid.* pp. 235-236.

⁷⁰⁶ Ver *ibid.* p. 215.

⁷⁰⁷ Que não é apenas físico, mas também mental e sensorial.

3.2.7 (Corpo) Acção



Fig. 116- Maria José Cavaco, *Repouso*, 2007. Vista da exposição.

De acordo com Edward S. Casey, para Husserl, o repouso de um corpo nunca seria uma “ausência de movimento”⁷⁰⁸, mas sim o “seu estado terminal (ou inicial)”⁷⁰⁹. Se a iminência de um movimento futuro contamina o estado de repouso, fá-lo igualmente em relação às peças que constituem *Repouso*. Esse movimento é determinado pela presença do observador, e legítima que as peças existam atraídas para o espaço do seu corpo. Esta atracção é também o reconhecimento de que elas se destinam a uma acção, a uma activação.

O rigor de construção dos objectos expressa-se numa confluência de factores: desde logo, a união rigorosa das barras que constituem os dípticos e o cálculo dos ângulos precisos de cada peça, relativamente à parede e ao chão; mas também a definição com que as finas régua de esmalte reflector intercalam as de esmalte mate; ou as pequenas diferenças nos comprimentos relativos dessas régua, seleccionados em articulação com os ângulos que as peças abrem relativamente aos planos horizontal e vertical. O conjunto é um todo de pequenas e rigorosas diferenças, que se definem no seu funcionamento recíproco: comprimentos,

⁷⁰⁸ “[A]bsence of motion”. CASEY, E. S., «By Way of Body: Kant, Whitehead, Husserl, Merleau-Ponty». In *The Fate of Place: A Philosophical History*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1998. p. 227.

⁷⁰⁹ “[I]ts terminal (or initial) state”. *Ibid.*

alturas, profundidades e espaçamentos caracterizam-se na interacção que produz ocorrências em cadência, no espaço. Dir-se-ia que a cadência desta interacção poderia exemplificar a das peças de um mecanismo em funcionamento.

Na secção 2.1.3, do subcapítulo 2.1, observou-se, com Lucien Dällenbach, que a temática da máquina é frequentemente explorada por textos que enfocam a sua dimensão literal como mecanismo significante. De acordo com o autor, as máquinas teriam, por um lado, um “grau zero de significação”⁷¹⁰ e, por outro, seriam também “produtos produtivos”⁷¹¹. Os textos que reflectem a sua dimensão literal pressuporiam assim a primeira propriedade, para que a segunda se desenvolvesse. A incidência no texto como um mecanismo de interacção entre os seus elementos constituintes enunciaria também a consciência de que ele é um produto que produz ainda texto nas interacções. Argumentou-se que a pintura de Ryman funcionaria da mesma maneira: ela operaria no modo gerundivo, como a “reunião de órgãos e de funções que faz ver algo”⁷¹².

O observador é uma necessária função nesta reunião de funções que qualifica as máquinas: a sua propriedade de serem “produtos produtivos” nele assenta. *Repouso*, como cadência de um todo articulado em funcionamento, expressa a interacção de funções dos seus elementos constituintes, que, como num mecanismo, pode fazer “ver algo”.

Independentemente do seu rigor de execução, as formas são precárias. Elas dependem do desequilíbrio da cadência, que chega com a função que faz “ver algo”: a função que activa num outro sentido, que não o da interacção primeira entre a matéria, no caso de Deleuze, ou da influência da matéria em todos os seus pontos, no caso de Bergson. Em qualquer caso, essa activação chega com o corpo que pode desencadeá-la – ou não fundasse, a constituição do repouso, a da alteração⁷¹³.

Atraídas para o espaço do corpo do observador, as peças de *Repouso* existem também na iminência da acção cujas ramificações são imponderáveis. Com essa acção, lugares emergem e, por isso mesmo, estes, dependendo do corpo que os constitui, pressupõem a acção desse corpo. A acção é uma necessária característica da constituição de lugares: sem ela, os lugares, como os textos que reflectem a sua dimensão literal, permanecem num “grau zero de significação”, ou seja, permanecem na iminência da sua constituição.

⁷¹⁰ Dällenbach, ver ref. no subcapítulo 2.1, secção 2.1.3, p. 106.

⁷¹¹ Dällenbach, ver ref. no subcapítulo 2.1, secção 2.1.3, p. 107.

⁷¹² Deleuze, ver ref. no subcapítulo 2.1, secção 2.1.3, p. 102.

⁷¹³ “[T]he constitution of ‘rest’ must found that of ‘alteration’”. CASEY, E. S., «By Way of Body: Kant, Whitehead, Husserl, Merleau-Ponty». In *The Fate of Place: A Philosophical History*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1998. p. 227.

3.2.8 (Acção) Orientação



Fig. 117- Maria José Cavaco, *Arvorar*, 2004. Vista da manutenção da peça: rega da árvore.

Edward S. Casey, em *Getting Back Into Place*, introduz o capítulo «Directions», com a ideia de que “Antes da construção tem de vir a destruição”⁷¹⁴. A destruição seria, neste sentido, uma condição da construção. Nesta última está necessariamente implicada uma orientação. A orientação é sempre fornecida por pontos de referência exteriores. A relação do nosso corpo com esses pontos define direcções, às quais está subjacente um horizonte: o alcance da nossa visão, em função da cota a que nos situamos. A orientação envolve o reconhecimento de um horizonte.

Casey concebe o horizonte como uma fronteira⁷¹⁵ que, “susceptível à continuação indefinida”⁷¹⁶, recuará também continuamente. “[U]nidade antecipada em toda a

⁷¹⁴ “Before construction must come destruction”. CASEY, E. S., *Getting Back Into Place: Toward a Renewed Understanding of The Place-World*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2009. p. 44.

⁷¹⁵ No original, ‘boundary’. A língua inglesa distingue ‘boundary’ e ‘border’, ambas com tradução de ‘fronteira’ na língua portuguesa. Se ‘boundary’ expressa o que ‘fronteira’ tem de ‘união’, ‘border’ exprime o que tem de ‘divisão’. A ressalva é pertinente porque Casey num outro texto incide justamente na distinção dos dois conceitos, associando a ‘boundary’ uma dimensão espaço-temporal, que a transformaria num princípio criativo, enquanto ‘border’ é perspectivado como uma restrição espacial. Ver CASEY, E. S., «Boundary, Place, and Event in The Spatiality of History». In *Rethinking History*, Vol. 11, nº. 4 (December 2007), p. 508.

incompletude”⁷¹⁷, como o caracteriza Derrida, o horizonte estaria “virtualmente presente”⁷¹⁸ em qualquer experiência. Dir-se-ia que este horizonte se configura como o significado constantemente adiado e nunca totalmente presente ou ausente, na produção de sentidos nos objectos artísticos. Como “unidade antecipada em toda a incompletude”, ele seria provisório e “susceptível à continuação indefinida”.

Na secção 2.2.1, do subcapítulo 2.2, verificou-se, com *Pense-Bête*, de Marcel Broodthaers, que os objectos artísticos são apresentados a um público, não para serem lidos, mas para que a sua integridade física seja destruída, quando o texto do observador neles se infiltra. Essa destruição não é mais do que aquela que precede a construção – a que precede a articulação, por diferenciação, que adia constantemente um significado inequívoco. Os textos que se infiltram nos objectos com a sua destruição são a construção que dela depende. Trata-se, neste último caso, de uma construção orientada em direcção a um horizonte “susceptível à continuação indefinida”.

Arvorar é uma peça incompleta, de duas maneiras: é objectivamente inacabada, porque os objectos de parede mantêm visíveis as suas fases de construção⁷¹⁹, expondo a provisoriedade das superfícies que não estão revestidas com a película final; mas é também incompleta no sentido em que, prolongando-se na árvore, encontra-se necessariamente em contínuo desenvolvimento.

Incompleta, sempre em desenvolvimento e com a sua destruição implicada neste desenvolvimento, *Arvorar* depende da relação com o corpo que pode fornecer a orientação para a construção que sucederá a sua destruição. Ao fornecê-la, empreende também a ‘unidade antecipada’ – porque se antecipa, vem antes – na sua incompletude: define um horizonte para a peça. Qualquer percurso na sua direcção é uma ramificação que continuamente se ramifica ainda.

A constituição de lugares pressupõe a mesma definição de uma orientação e a mesma “unidade antecipada na incompletude”: a presença virtual de um horizonte que, emergindo com a orientação definida na relação de cada corpo com os conteúdos do lugar, recua porém sempre. Como *Arvorar* os lugares estão sempre em construção e, como em *Arvorar*, essa construção envolve a destruição de uma dimensão exclusivamente física.

⁷¹⁶ “[S]usceptible to indefinite continuation”. Aaron Gurwitsch, cit. por CASEY, E. S., *Getting Back Into Place: Toward a Renewed Understanding of The Place-World*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2009. p. 61.

⁷¹⁷ “[T]he anticipated unity in every incompleteness”. Jacques Derrida, cit. por *ibid.* p. 62.

⁷¹⁸ “[V]irtually present”. *Ibid.*

⁷¹⁹ Da madeira ao esmalte final, passando pelo primário que possibilita a sua aderência recíproca.

3.2.9 (Orientação) Ausência



Fig. 118- Maria José Cavaco, *Não Sei Onde Estou (Por Favor Fica Comigo)*, 2011. Vista da montagem na exposição *Dear Painter*, em 2011.

A orientação envolve pontos de referência exteriores. Esses pontos definem a direcção da orientação: a “unidade antecipada na incompletude”⁷²⁰, ou o horizonte. Se uma orientação não pode ser delineada nos objectos sem pontos de referência exteriores, uma ausência contamina-os enquanto esse exterior não os situa. Por isso mesmo, enquanto os objectos artísticos não são experienciados, transportam em si uma ausência, que é objectivada no seu espaçamento. Alguma coisa deve ser inscrita nesse espaçamento. Apenas com esta inscrição, eles podem adquirir uma orientação.

De acordo com Derrida, o espaçamento traduziria a relação de alteridade de um interior com um exterior. Este espaçamento seria “o não presente”⁷²¹ inscrito no sentido de presente, condição para a formação de significados, porque condição da diferenciação que permite uma caracterização na articulação. Qualquer espaçamento é a abertura ao ‘outro’, que funda a produção de sentidos. Como escreve Heidegger, o “espaçado” – o que mantém entre si um espaçamento – é o que “a cada vez [...] se articula, ou seja, o que se reúne de forma

⁷²⁰ Derrida, ver ref. na secção 3.2.8, p. 256.

⁷²¹ Derrida, ver ref. no subcapítulo 2.2, secção 2.2.2, p. 137.

integradora”⁷²². Esta reunião pressupõe o sujeito que a empreende. O espaçamento transporta portanto a iminência do seu preenchimento com a articulação que pode produzir sentido. Enquanto ela não ocorre, uma ausência infiltra-se no espaçamento.

É justamente esta ausência que separa as duas peças de *Não Sei Onde Estou*, enquanto um corpo, no seu espaçamento, não se atravessa. A definição de uma orientação, e consequentemente de um horizonte, é o preenchimento desse espaçamento. O horizonte que o díptico figura é, de facto, ‘a unidade antecipada na incompletude’, e a orientação fornecida pelo corpo que preenche o espaçamento entre as duas peças é o que pode fazê-la aparecer.

Porque essa unidade – esse sentido – é sempre parcial e provisória, ela é também contaminada pela ausência: a ausência dos outros sentidos que puderam e poderão ser definidos para os objectos, mas também o que deles fica ausente em cada produção de sentidos, que os verbaliza, convertendo-os em texto. Em qualquer caso, a ausência que contamina os objectos artísticos funda-se sempre na pressuposição da relação com um exterior para que os seus sentidos possam aparecer, ou ser produzidos. Por isso mesmo, os objectos artísticos, quando são apresentados, são sempre o ponto de partida para outra operação.

Não Sei Onde Estou, mais do que manter um vínculo com um referente real, objectivamente representado – no caso, uma paisagem –, mantém um vínculo com o observador e com os textos com que ele os confronta. De resto, como se referiu na secção 2.1.2, do subcapítulo 2.1, o duplo espelho, anulando o referente, anula também a cópia, funcionando como a díade que produz “um efeito de realidade”⁷²³. Este efeito surge no espaçamento dos dois termos da díade: nele a peça encontra o seu outro – o tempo do momento presente de cada observador e as memórias por ele convocadas. Que o que resulta da inscrição deste outro no presente seja um sentido verbalmente formulado, é uma expressão da transformação que os objectos sofrem com a produção dos seus sentidos, e é uma expressão também do percurso que, a partir dela, desenvolvem, com o eterno movimento de *differance* dos seus significados. E que essa verbalização mantenha ainda um espaçamento com os objectos, só evidencia a necessária espacialização subjacente à produção de significados. É esta espacialização que permite a caracterização.

Como os objectos artísticos, os espaços são contaminados por uma ausência enquanto o corpo vivo não os habita. Este corpo é a condição da produção, neles, de lugares, e por isso mesmo, um sentido de ausência se infiltra ainda nestes últimos: a ausência do que não é

⁷²² Heidegger, ver ref. no subcapítulo 3.1, secção 3.1.1, p. 190.

⁷²³ Derrida, cit. por Dällenbach, ver ref. no subcapítulo 2.1, secção 2.1.2, p. 100.

convocado em cada momento vivido – “o não presente”⁷²⁴ que contamina a sua caracterização.

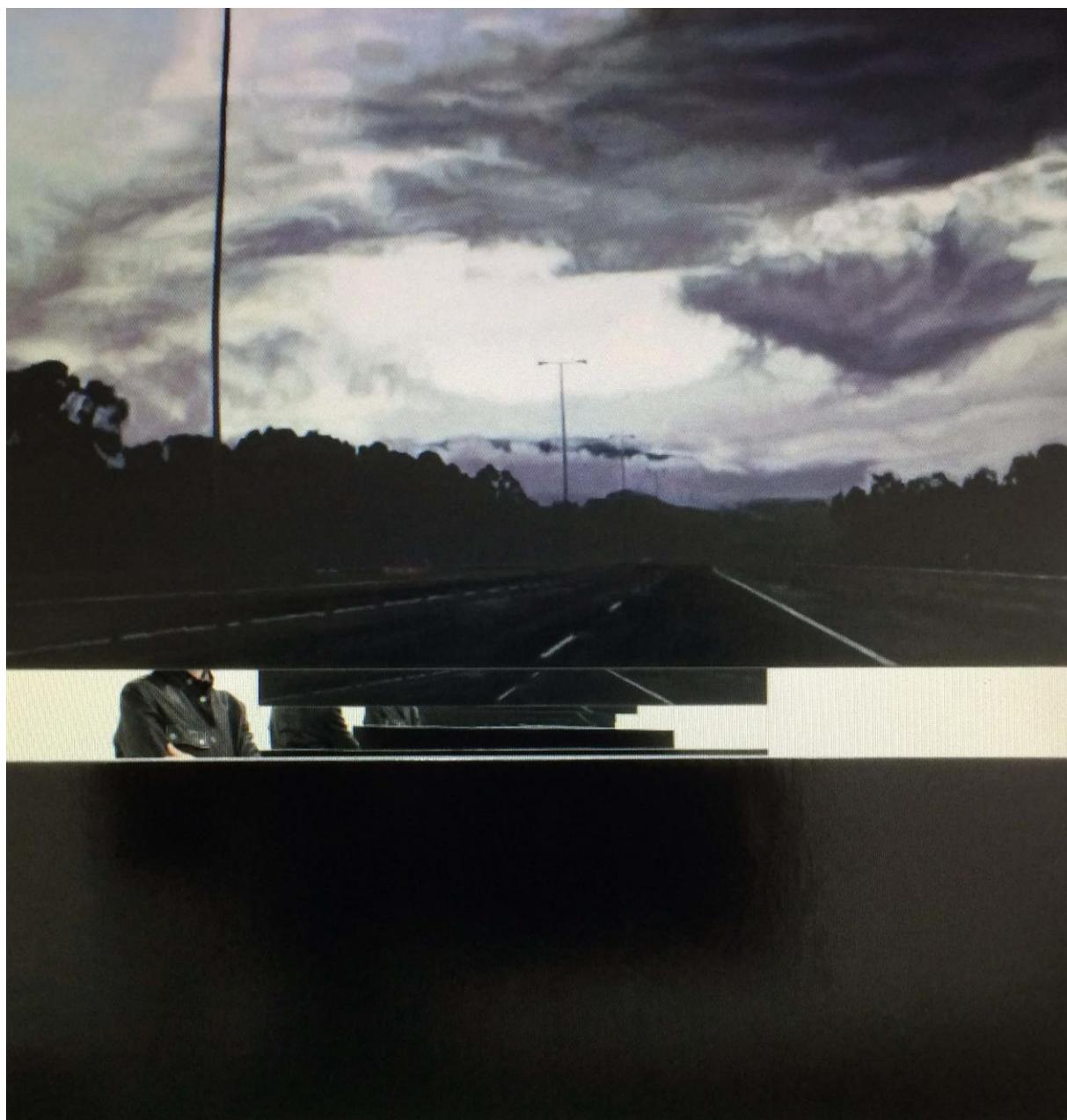


Fig. 119- Maria José Cavaco, *Não Sei Onde Estou (Por Favor Fica Comigo)*, 2011. Peça A.

⁷²⁴ Derrida, ver ref. no subcapítulo 2.2, secção 2.2.2, p. 137.

3.2.10 (Ausência) Lugar



Fig. 120- Maria José Cavaco, *Adereços Para Uma Pintura (Imergir)*, 2009.

Um sentido de ausência contamina também as barras cilíndricas de André Cadere: a ausência do artista durante o tempo em que, não as transportando, não objectiva fisicamente a sua circulação, mas sobretudo – enquanto esperam por cada observador que as confronte à luz dos textos que as revestem hoje⁷²⁵ – a ausência do discurso que necessariamente as configurará como ‘barras de texto’. Se estes textos são a possibilidade de continuação da sua circulação – e a obra de Cadere produz-se justamente nesta circulação, expressão da sua independência –, as barras cilíndricas de madeira, apresentadas pousadas na parede aguardando-os, são bem a imagem do sentido de ausência que envolve qualquer objecto artístico até à presença do observador e, com ela, a definição do horizonte que recua sempre com cada subsequente articulação dos textos que as inscrevem. Uma ‘ausência da obra’⁷²⁶, num primeiro momento, dir-se-ia, mas também uma ausência do objecto físico, íntegro, na

⁷²⁵ Ver subcapítulo 2.2.

⁷²⁶ Na expressão, alude-se ao título da obra de Rachel Haidu sobre Marcel Broodthaers: *The Absence of Work*, referenciada nas secções 2.2.1 e 2.2.2. Considerou-se que o título de Haidu pode ser extrapolado para a condição de qualquer objecto artístico, enquanto um observador não o confronta.

produção de sentidos, e nas posteriores reactualizações das peças como texto e como memória.

Por isso, quando os objectos artísticos são expostos, são sempre o suporte para uma outra operação, uma outra acção, do mesmo modo que os adereços, numa cenografia, referenciam a acção futura – a representação – que, no espaço por eles circunstanciado, decorrerá. *Adereços Para Uma Pintura (Imergir)* constrói-se a partir deste princípio. Contaminados, na sua produção, pela ausência do seu ‘outro’, estes objectos enunciam a sua incompletude e necessariamente a sua atracção pelo ‘outro’ que aguardam enquanto não são observados. Mas a observação refaz-se no tempo, razão pela qual este sentido de privação – de que alguma coisa não presente constitui ainda a obra – continuará a atravessar os objectos.

Com cada observador, emerge também uma possibilidade de complexão que, justamente por sê-lo – justamente por ser uma possibilidade, de entre as inúmeras que a sucederam e que a sucederão –, é também sempre fragmentária e provisória: a “unidade antecipada na incompletude”⁷²⁷, com que Derrida identifica o horizonte. O seu aparecimento está subjacente na orientação que o observador define nos objectos. Esta definição envolve a activação de uma acção: a acção que os transforma. Dependendo do observador para a sua transformação, os objectos artísticos reclamam necessariamente o seu corpo. Resistência individuada na interacção básica entre a matéria, este corpo é onde se geram as singularidades que expressam o interesse que o que nos envolve em proximidade pode ter em nós⁷²⁸. Por isso mesmo, os objectos artísticos são atraídos para esta proximidade e para o espaço do observador. E por isso mesmo, também, existem atraídos ainda para o que serão no futuro, com cada actualização, neles, de memórias, e com cada uma das suas actualizações como memória.

Esta existência futura dos objectos determina igualmente a sua mobilidade: a mobilidade que neles se inscreve com as transformações de que são alvo, enquanto circulam por cada contexto em que são reactualizados, mas também, e sobretudo, a mobilidade dos textos, em que finalmente se transformam.

Com os textos, multiplicam-se também as formas de mediação. Se a multiplicação era, desde logo, consequência das diferentes configurações que os objectos adquirem com os diferentes percursos que os observadores neles projectam, ela é igualmente, por isso mesmo, o

⁷²⁷ Derrida, cit. por Casey, ver ref. na secção 3.2.8, p. 256.

⁷²⁸ O pensamento exprimido por Deleuze em *Le Pli* concilia-se com o sentido em que Bergson define a percepção consciente, porque enfocam, de maneiras diferentes, o mesmo aspecto e com as mesmas consequências: a intervenção da memória na selecção daquilo que interessa a cada sujeito, na interacção básica entre a matéria, desequilibrando-a.

efeito de uma exterioridade nos objectos. Neste sentido, o mesmo efeito de multiplicação é causado ainda com cada forma de mediação que, transformando os objectos na sua natureza, a partir de um exterior, continua a desenvolvê-los como multiplicidade. Enquanto atravessam contextos espaço-temporais sempre diferenciados, essas mediações são necessariamente influenciadas por esses contextos – como é a observação dos objectos.

O espaço ‘entre’, a moldura, é a condição da contaminação de um campo (campo visual, certamente, mas também os textos que acabam por revestir os objectos) por um fora-de-campo. Enquanto *parergon*, essa moldura é a retenção de um traço de um ‘outro’ no mesmo, de um exterior num interior, que configura a possibilidade de significação.

Que, neste percurso, determinado pela pressuposição da relação dos objectos artísticos com um exterior sempre permutável, se teça também a fina “filigrana”⁷²⁹ da ficção, justifica-se com o recurso às palavras de Calvino: “sinais que alguém manda sem saber quem os apanha”⁷³⁰ – os objectos artísticos são sinais desta natureza. E, de facto, a ficção é sempre uma questão de representação, de mediação. O «Tema do Traidor e do Herói», de Jorge Luis Borges, com que se introduziu o subcapítulo 1.1, para isso já nos apontava.

Encontrando o seu ‘outro’ no corpo vivo que possibilita a sua complexão provisória, os objectos artísticos, por todos os factores mencionados, nela reflectem a acção desse corpo. É esta reflexão que justifica a aproximação da experiência implicada na produção de sentidos, à experiência implicada na produção de lugares. O percurso pelos nove conceitos identificados nos nove projectos artísticos que dão forma a este capítulo permitiu encontrar, no nexos desta aproximação, a interacção de um corpo com o espaço, no tempo. No fundamento desta interacção, a percepção consciente, que articula, por delimitação recíproca, os dois termos, fazendo surgir cada um no outro, enquanto um exterior é interiorizado. É esta articulação também que determina que os lugares reflectam as qualidades do corpo que ‘os constitui e descreve’⁷³¹. Deste modo, enquanto cada observador completa provisoriamente os objectos, conferindo-lhes um sentido ao reunir – articulando-os – os conteúdos que transporta, com os que os objectos circunstanciam, produzem-se inevitavelmente lugares com essa reunião.

⁷²⁹ Calvino, ver ref. no subcapítulo 3.1, secção 3.1.10, p. 228.

⁷³⁰ Calvino, ver ref. no subcapítulo 3.1, secção 3.1.10, p. 228.

⁷³¹ Não citando directamente Casey, refiro-me contudo à sua afirmação citada na página 189, da secção 3.1.1, do subcapítulo 3.1.

Se Edward Casey identifica uma ligação decisiva entre corpo, horizonte e lugar⁷³², dir-se-ia que o termo central – o horizonte – surge nesta ligação porque está subjacente à experiência do corpo vivo, enquanto, fazendo reflectir nos lugares as suas qualidades, neles enuncia também uma “unidade antecipada na incompletude”⁷³³ – um sentido de pertença, que não é mais do que o reconhecimento daquilo que pode interessar-lhe em proximidade, no contexto que o envolve. A memória é o que determina esse interesse e é justamente a memória que justifica que os lugares se ‘emprestem à narração’⁷³⁴: à ‘articulação dos seus conteúdos’⁷³⁵, em função dos sentidos que emergem entre esses conteúdos e aquilo que neles projectamos. Do mesmo modo, a produção de sentidos para os objectos artísticos, ao serem, com ela, reunidos espaço e tempo.

3.2.11 O Aleph: Conclusão

[E]spantou-me não ter compreendido até esse momento que Carlos Argentino era louco.⁷³⁶

De acordo com Jürgen Habermas, o Aleph representa “o elemento de que provém todo e qualquer som articulado”⁷³⁷. Figurando, em hebraico, o “movimento da laringe que precede a pronúncia de uma vogal no começo da palavra”⁷³⁸, o Aleph representaria “a transição para todas as línguas perceptíveis”⁷³⁹. Por isso mesmo, nele estaria “concentrada a plenitude da promessa”⁷⁴⁰: a consoante, só possível de distinguir na escrita, não teria um sentido específico, porque “infinitamente repleta de sentidos”⁷⁴¹.

O que é interessante nesta consoante Aleph é que, sendo discernível apenas na escrita, o seu reconhecimento é determinado por uma espacialização: pela sua coexistência com os restantes elementos que articula e com que é articulada, que caracteriza a sua função, conferindo-lhe uma forma de especificidade. A espacialização da consoante actualiza portanto

⁷³² Ver CASEY, E. S., *Getting Back Into Place: Toward a Renewed Understanding of The Place-World*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2009. p. 63.

⁷³³ Derrida cit. por Casey, ver ref. na secção 3.2.8, p. 256.

⁷³⁴ Refiro-me à afirmação de Casey citada na página 227 da secção 3.1.10, do subcapítulo 3.1.

⁷³⁵ A referência é igualmente à afirmação de Casey citada na página 227 da secção 3.1.10, do subcapítulo 3.1.

⁷³⁶ BORGES, J. L., «O Aleph». In *Jorge Luis Borges: Obras Completas*. Lisboa: Editorial Teorema, 1998. Vol 1, p. 644.

⁷³⁷ HABERMAS, J., *O Discurso Filosófico da Modernidade*. Lisboa: Texto Editores, 2010. p. 183.

⁷³⁸ *Ibid.*

⁷³⁹ *Ibid.*

⁷⁴⁰ *Ibid.*

⁷⁴¹ *Ibid.*

um dos infinitos sentidos de que está repleta enquanto ‘promessa’. O Aleph representaria assim não só “a plenitude da promessa”, mas também o necessário processo de delimitação implicado na formação de significados: a constituição do espaçamento que, distinguindo as unidades verbais, possibilita também a contaminação de um interior por um exterior⁷⁴², inscrevendo ‘a não presença’⁷⁴³ do ‘outro’ no sentido de presente. Esta inscrição seria a da memória no momento presente. Através dela, articulam-se uma ordem de coexistentes e uma ordem de sucessivos: espaço e tempo.

A articulação de espaço e tempo é da mesma natureza daquela que se processa entre as unidades verbais na linguagem: cada termo é delimitado pelo outro, que assim lhe confere uma especificidade contextual. Neste sentido, cada um caracteriza-se como expressão da operação do outro em si. Nesta operação, a consciência do tempo como sucessivo é determinada pela possibilidade da coexistência, como memória, dos momentos que passaram, com aquele que passa. Mas é justamente também a sucessividade de cada momento, que permite a definição daquilo que nele coexiste. Nesta influência que um exerce sobre o outro, o espaço delimita – ‘dá início à essência’⁷⁴⁴ de – cada momento no tempo, e este último delimita coexistentes em cada momento, dando ‘início à essência’ do espaço. Trata-se assim de uma caracterização recíproca, por delimitação.

Qualquer formação de significados, ou de sentidos, assenta nesta delimitação, que é, de facto, a efectuada com a percepção consciente. Do mesmo modo, a produção de sentidos nos objectos artísticos nela assenta também. Sendo cada um dos termos implicados, na verdade, o exterior do outro, cada um deles reflecte em si próprio, por retroacção, a influência que no outro exerce.

A percepção consciente dos objectos artísticos realiza-se com a presença do corpo do observador. O interesse que os objectos podem ter para cada consciência que os percebe é uma reflexão dessa consciência, ou seja, das memórias que neles são actualizadas. Mas esta reflexão é, desde logo, contaminada também pelas circunstâncias que os objectos fornecem. O facto de, de entre essas circunstâncias, serem projectadas de volta para os objectos aquelas que interessaram ao observador, determina que o que é efectivamente percebido como ‘circunstância fornecida pelos objectos’ seja já uma reflexão da memória. De um modo

⁷⁴² Ver secção 2.2.2, do subcapítulo 2.2.

⁷⁴³ Sem citá-la directamente, aludo à expressão de Derrida: “o não presente”. Ver ref. no subcapítulo 2.2, secção 2.2.2, p. 137.

⁷⁴⁴ Refiro o conceito de limite tal como é definido por Heidegger. Ver subcapítulo 2.2, secção 2.2.3, p. 158, e subcapítulo 3.1, secção 3.1.1, p. 189.

sucinto: o que o observador percepção nos objectos é a reflexão, por retroacção, da influência que neles exerce.

O funcionamento descrito é auto-reflexivo – nele é empreendida a interiorização de um exterior. Esta interiorização traduz-se na dobra sobre si mesmo, produzida mediante a acção da força exterior⁷⁴⁵, que faz referir “toda a porção de matéria aos ambientes”⁷⁴⁶. No vinco desta dobra, convertendo “o longínquo e o próximo”⁷⁴⁷ – a memória e o momento presente –, está o observador. Fundando o aparecimento de um interior como operação de um exterior, a auto-reflexividade é assim a condição da selecção implicada na possibilidade de produção de sentidos nos objectos artísticos. É com o seu exercício que espaço e tempo surgem como operação, também, um do outro.

Qualquer corpus de trabalho auto-reflexivo é-o de duas maneiras, que não são mais do que os dois sentidos de uma mesma direcção: por um lado, ele pressupõe a força exterior que o dobra sobre si mesmo, constituindo nele o interior; por outro, ele parte do reconhecimento de que os objectos definem um exterior que será interiorizado. Em ambos os casos, trata-se de um corpus de trabalho que opera no espaçamento entre os dois termos cuja articulação é a condição da produção dos seus sentidos: um interior e um exterior. Como tal, é um trabalho que reflecte sobre essa mesma condição. E como tal, também, ele parte do reconhecimento da precariedade dos objectos, evidenciada na sua contínua transformação com cada observação, nas diferentes etapas da sua existência. De facto, um trabalho auto-reflexivo não é mais do que aquele que faz incidir o seu foco no interlocutor: este é o corpo-hífen que actualiza a interacção dos seus elementos. É justamente esta direcção que se delinea nos nove projectos seleccionados para a constituição da arqueologia a que este capítulo deu forma.

Se através dessa arqueologia foi possível observar como a incidência no observador faz aparecer lugares no espaço que os objectos ocupam, é porque a mesma delimitação recíproca de espaço e tempo, que se opera com o exercício auto-reflexivo, opera-se igualmente, através deste último, com a produção de lugares, enquanto fundada na percepção – por isso os lugares reflectem, na sua constituição, as qualidades daqueles que os ocupam. Mas reflectem-nas também na sua descrição. É o reconhecimento de que a linguagem está ainda subjacente à constituição de lugares – porque esta, articulando os seus conteúdos, os qualifica também – que legitima que os que aparecem com a produção de sentidos nos objectos artísticos possam ser concebidos como ‘lugares de fractura’.

⁷⁴⁵ No sentido em que o interior não existe sem a operação do seu outro, e portanto é sempre a ele referido, enquanto por ele é constituído.

⁷⁴⁶ Deleuze, ver ref. no subcapítulo 2.1, secção 2.1.2, p. 96.

⁷⁴⁷ Deleuze, ver ref. no subcapítulo 2.1, secção 2.1.2, p. 101.

A fractura configura-se como a crise que um exterior abre num interior. A auto-reflexividade empreende desde logo esta fractura enquanto, com o seu exercício, um exterior é interiorizado. Como se viu, esta interiorização não é mais do que aquela que ocorre na percepção consciente, ao expressar uma selecção de apenas aqueles aspectos da matéria que interessam a cada consciência, sob o efeito da memória. Mas esta percepção consciente, referindo os objectos à memória de cada observador, refere-os também às subsequentes articulações que o que é percebido nela pode desencadear. Com essas articulações é exposto o padrão de funcionamento dos objectos, no modo como cada observador empreende a sua cadeia de “símbolos, homologias e relações”⁷⁴⁸, descobrindo “um certo inteligível”⁷⁴⁹. Este inteligível é uma forma de compreensão que se expressa verbalmente, precisamente através das analogias operadas. Delimitando essas analogias num sentido sempre coerente, em direcção a um horizonte, o observador elege um dos sentidos, de entre aqueles que os objectos poderiam acolher.

A fractura que um exterior exerce nos objectos é a condição para que o processo descrito ocorra mas, quando os sentidos dos objectos se expressam no texto que os confronta, essa fractura objectiva-se ainda, e justamente, neste confronto: não encontrando o texto um espaço comum com os objectos, uma vez que há limites para a descrição, o que emerge com os sentidos que aparecem com a verbalização, é uma entidade compósita, que reúne fragmentos do que é observado com a articulação de unidades verbais, evidenciando o espaçamento que delimita uns e outra como o campo em que contaminações recíprocas podem ocorrer. Trata-se sempre, não obstante, de uma construção fragmentária, porque implica a perda da integridade física dos objectos: não mais estes são observados sem o texto que neles descobre o “certo inteligível”, abrindo a crise de onde apenas alguns dos seus aspectos podem ser refeitos como linguagem. Esta reelaboração, porque noutra médio, distancia-se necessariamente daquilo que foi observado, e continua ainda o seu distanciamento com cada subsequente reelaboração dos textos, no eterno movimento de *difference* dos significados.

Se a linguagem é inerente à constituição de lugares, no caso dos lugares que se constituem com a produção de sentidos nos objectos artísticos, a articulação dos conteúdos não é uma simples descrição: é, sim, um exercício fracturante. Este exercício é o de um discurso crítico: ele expõe o funcionamento dos conteúdos, de modo a que apenas os aspectos

⁷⁴⁸ Barthes, ver ref. no subcapítulo 2.2, secção 2.2.3, p. 157.

⁷⁴⁹ Barthes, ver ref. no subcapítulo 2.2, secção 2.2.3, p. 157.

tidos como significativos, possam ser refeitos, através da linguagem, e assim delimitados num sentido coerente.

Os lugares que, com a produção de sentidos, emergem no espaço que os objectos artísticos ocupam assentam numa fractura fundamental, operada com a intervenção crítica do observador. Neste sentido, esses lugares são criticamente produzidos. Fundando a possibilidade de produção de sentidos, o exercício auto-reflexivo funda também necessariamente a constituição destes lugares de fractura, enquanto, através dele, se unem espaço e tempo.

Esta união expressa-se, por seu turno, num funcionamento diacrítico: cada termo separa, distingue, da potência total do outro, os aspectos que emergem na circunstância específica em que interagem. Por isso mesmo eles se delimitam reciprocamente. Que esta delimitação dê início à essência de um espaço e de um tempo críticos, justifica-se justamente com a contaminação de cada termo pelo seu exterior, que ela empreende.

Reflectindo, em si próprio, por retroacção, a influência que exerce sobre o outro, cada termo aparece, desde logo, como operação do seu outro. Esta operação é uma caracterização recíproca e, neste sentido, espaço e tempo são circunstanciados um pelo outro, ou seja, são distinguidos e particularizados nas circunstâncias da sua interacção. É com esta particularização que ambos se actualizam como efectivamente vividos: um e outro são experienciados, não já como absolutos – ponderável, no primeiro caso, imponderável, no segundo –, mas sim contaminados simultaneamente pela ponderabilidade e imponderabilidade. Trata-se da perda de integridade a partir da qual ambos os termos são refeitos na interacção recíproca que os delimita, fornecendo um sentido de coerência àquilo que é experienciado – por outras palavras: trata-se do refazer da experiência a partir da crise que neles se abre.

Incidindo no interlocutor, um corpus de trabalho auto-reflexivo enuncia, em derradeira instância, as circunstâncias em que espaço e tempo são efectivamente vividos: como um espaço e um tempo particularizados pela influência do outro em si. A enunciação dessas circunstâncias é, de facto, o enfoque na intervenção do observador. É com esta intervenção que a ponderabilidade se infiltra na imponderabilidade, e vice-versa, dando origem à efectiva experiência de um lugar vivido.

Com efeito, o narrador de Borges, no conto «O Aleph», socorre-se da rememoração de analogias para tentar verbalizar o infinito Aleph⁷⁵⁰ descoberto por Carlos Argentino⁷⁵¹. Por

⁷⁵⁰ Ver BORGES, J. L., «O Aleph». In *Jorge Luis Borges: Obras Completas*. Lisboa: Editorial Teorema, 1998. Vol. 1. p. 646.

isso mesmo, ao contrário de Ireneo Funes, aquele narrador regista apenas “algo” – aquilo que a sua “tímida memória”⁷⁵² e os limites da possibilidade de verbalização determinam. Transforma assim também “o infinito Aleph”⁷⁵³, constringendo-o à memória humana e a uma estrutura que transporta “o traço de uma alteridade perene”⁷⁵⁴: a escrita. Com estas, o infinito Aleph é circunscrito às circunstâncias da interacção humana e, com essa circunscricção, perde também a sua infinidade: actualiza-se com a delimitação que essa interacção nele empreende. Adquire assim uma forma de especificidade.

Enquanto um dos infinitos sentidos, de que é promessa, não é actualizado, o Aleph pode ser e não ser simultaneamente, e portanto seria pura potência, no sentido em que Giorgio Agamben a define em «Bartleby or On Contingency»⁷⁵⁵. Indiscernível, porque não actualizado, este Aleph, para efectivamente ser distinguido, teria de delimitar-se – teria de, para ele, ser definido o lugar onde daria início à sua efectiva possibilidade de actualização, que o particularizaria.

Todos os lugares do mundo podem estar no Aleph, todos os sentidos do mundo, todo o tempo e todo o espaço, mas quando ele se torna perceptível, apenas um lugar aparece com cada uma das suas actualizações. De facto, Carlos Argentino afirmava ter visto o aparentemente invisível: “todos os lugares da Terra [...] no Aleph”⁷⁵⁶. Daí a constatação do narrador, citada em epígrafe.

⁷⁵¹ Ver *ibid.* pp. 638-649.

⁷⁵² *Ibid.* p. 646.

⁷⁵³ *Ibid.*

⁷⁵⁴ Como se viu, na secção 2.2.2, trata-se da escrita, tal como é definida por Derrida, de acordo com Gayatri Spivak. Ver ref. no subcapítulo 2.2, secção 2.2.2, p. 137.

⁷⁵⁵ Ver secção 1.1.4 do subcapítulo 1.1.

⁷⁵⁶ BORGES, J. L., «O Aleph». In *Jorge Luis Borges: Obras Completas*. Lisboa: Editorial Teorema, 1998. Vol 1. p. 644.

4. LUGARES DE FRACTURA: UM EPÍLOGO

4.1 Lugares de Fractura: *Cartógrafos, Florestas e Um Contador de Histórias*

Ocupando uma área física de cerca de 34 m², a instalação *Cartógrafos, Florestas e Um Contador de Histórias* é constituída por três elementos: um modelo reduzido de um espaço, do qual são apresentados cinco fragmentos construídos em madeira, pousados sobre estruturas de alumínio; uma pintura sobre papel; e um título. Explorando o modo como estes elementos se contaminam reciprocamente, a instalação incide sobre a articulação entre imagem, espaço e texto na produção de sentidos. Em último caso, trata-se da construção das molduras que condicionam a observação de cada elemento objectual e que fornecem também simultaneamente uma orientação para o sentido do título, quando aplicado aos objectos.



Fig. 121- Maria José Cavaco, maquete de estudo para *Cartógrafos, Florestas e Um Contador de Histórias*, 2016.

Qualquer dos elementos objectuais da instalação, observado isolado do contexto em que nela é articulado, adquire uma certa forma de generalidade, que situa a sua relação com o observador num plano sobretudo emotivo e sensorial: no caso da pintura, tratar-se-ia da maior ou menor empatia com que a paisagem representada ressoaria na memória de quem a observa; no caso dos objectos tridimensionais, tratar-se-ia porventura do maior ou menor interesse lúdico que o exercício formal espacial pudesse despertar em quem observa; em ambos os casos, tratar-se-ia igualmente do apelo sensorial das formas e da matéria. Porém, a reunião da

pintura e do modelo tridimensional sob uma designação comum desloca o enfoque da sua observação, de cada elemento particular, para o espaçamento que mantém com os restantes, fazendo com que neste último se procure entrever o que pode emergir nos brancos entre as palavras que o título relaciona. De facto, a instalação depende decisivamente de um texto que faz reflectir no seu título o processo desenvolvido na sua concepção, inscrevendo os elementos apresentados com sentidos que objectivamente não possuem.

Tendo como ponto de partida o pressuposto de que a nossa relação com as imagens implica uma actualização das memórias que elas activam, o projecto funda-se na articulação de três diapositivos de um arquivo privado. Não referindo alguém em particular e não contendo também qualquer relação objectiva entre si, as imagens tiveram o poder de despertar memórias, traçando uma geografia literária que, em algum ponto, as cruzou.

Entre a figura cujo olhar se eleva acima da linha do horizonte, na fig. 122, os vultos que correm em direcção às colunas de árvores – cujas copas escondem o que para além delas possa existir –, na fig. 123, e a transitoriedade do instante marcado pela temperatura da luz fixada na fig. 124, foi desenvolvido um percurso no sentido de delinear uma cartografia dos pontos de conexão intuídos nas imagens, clarificando-os, ou acertando-os. Foi justamente uma reflexão sobre este exercício – cartografar o que constantemente escapa a uma formulação objectiva – que situou esses nexos entre a inutilidade de um mapa à escala do próprio território, a que ‘Mein Herr’ alude em *Silvie and Bruno Concluded* de



Fig. 122- Maria José Cavaco, fotografia de diapositivo do arquivo de J. R. Cavaco, 2013.

Lewis Carroll – ideia que Jorge Luis Borges retoma no conto/parágrafo «Del Rigor en La Ciencia» –, a representação da ‘floresta’ no imaginário cultural ocidental, e duas obras literárias: *As Ondas*, de Virginia Woolf, e *As Cidades Invisíveis*, de Italo Calvino.

Se a obra de Carroll e o parágrafo de Borges evidenciam a necessária distância da representação relativamente ao seu objecto, uma vez que um mapa à escala do território que mapeia se esvai no próprio território, sujeitando-se, como este, às “Inclências”⁷⁵⁷ da passagem do tempo, que constantemente transforma cada momento em ruína, a representação mítica e literária da floresta, por seu turno, fazendo jus à origem etimológica da palavra –

⁷⁵⁷ “Inclências”. BORGES, J. L., «Del Rigor en La Ciencia». In BORGES, Jorge Luis, *El Hacedor* [Em linha]. Madrid: Alianza Editorial S. A., 1998. p. 40. [Cons. 01 Mar. 2016]. Disponível em <http://www.itvalledelguadiana.edu.mx/librosdigitales/Jorge%20Luis%20Borges%20-%20El%20hacedor.pdf>.

origem incerta mas provável no latim *foris*, com o significado de ‘exterior’⁷⁵⁸ –, apresenta-a como um território que se subtrai quer a um domínio racional, quer à legislação que acompanha o crescimento e desenvolvimento das comunidades organizadas. Territórios de passagem, habitados apenas pelos excluídos, ou que se excluem, as florestas, no nosso imaginário cultural, configuram-se como cenário e pretexto para a construção de efabulações⁷⁵⁹: lugares fantásticos, que escapam a uma apreensão racional, lugares labirínticos de errância, por um lado, e, por outro, também, de transformação. Em qualquer caso, a passagem por estes territórios fornece, às personagens que os atravessam, experiências improváveis que são recorrentemente reformuladas através de narrativas. Com estas últimas, essas experiências são re-apresentadas como linguagem, e assim recriadas. É o modo como estas histórias reconstroem os acontecimentos experienciados, com a necessária distância de uma formulação, que mantém o nexo entre as referências anteriores e as obras de Calvino e de Woolf.



Fig. 123- Maria José Cavaco, fotografia de diapositivo do arquivo de J. R. Cavaco, 2013.

Enquanto descreve as cidades a Kublai Kan, Marco Polo poderia ser um adequado exemplo do ‘contador de histórias’ tal como o concebe Walter Benjamin: o protagonista de Calvino delinea-se, ao longo do texto, como o viajante que, vindo de longe, atravessa na sua própria experiência, ou na dos outros com que se cruzou, os acontecimentos que justificam um relato que, por sua vez, passa a integrar a experiência daqueles que o ouvem ou lêem – Kublai Kan revive as cidades descritas por Marco Polo, discernindo uma fina “filigrana”⁷⁶⁰ nas suas descrições. Mas uma característica essencial de um contador de histórias, de acordo com Benjamin, é o facto de relatar as “coisas mais extraordinárias” e “maravilhosas” com “a

⁷⁵⁸ De acordo com Robert Pogue-Harrison em *Forests: The Shadow of Civilization*. Pogue-Harrison refere ainda que o verbo latino *forestare* significaria “to keep out, to place off limits, to exclude”. Neste sentido, a palavra *foresta* teria entrado no léxico durante o período Merovíngio, como um termo jurídico para designar as extensões de terreno colocadas, por decreto real, fora dos limites destinados a cultivo ou exploração. O objectivo seria reservar essas áreas para o ritual aristocrático das caçadas. Ver POGUE-HARRISON, R., *Forests: The Shadow of Civilization*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1993. p. 69. O *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, por sua vez, situa a origem etimológica da palavra ‘floresta’ no francês antigo *forest*, do baixo-latim *forestis* com significado de ‘(bosque) externo’.

⁷⁵⁹ A obra de Pogue-Harrison anteriormente referenciada é bastante compreensiva no fornecimento de exemplos que sustentam esta afirmação. Acrescente-se que, no sentido em que as florestas são territórios absolutamente contaminados por um espaço mental da imaginação, elas configuram-se também, na nossa cultura, como “reservas de imaginação” – a expressão é de Foucault, a propósito do navio: “reserve of the imagination”. Ver FOUCAULT, M., «Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias» [Em linha]. p. 9. [Cons. 24 Out. 2015]. Disponível em <http://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf>.

⁷⁶⁰ Calvino, ver ref. no subcapítulo 1.1, secção 1.1.3, p. 20.

maior precisão”⁷⁶¹, deixando contudo abertura ao leitor ou ouvinte, para que estabeleça os nexos entre os acontecimentos narrados, interpretando-os. Se a precisão a que se refere Benjamin deixa antever a conexão que estabelece entre a capacidade de contar histórias e o domínio de um ofício – de um ponto de vista operatório, artesanal –, a abertura à interpretação do ouvinte ou leitor, que mantém a actualidade da história contada, em função de cada possibilidade de interpretação, remete, por seu turno, para outra das características que o filósofo identifica num contador de histórias: estas ‘aconselham’ quem as lê. Como Benjamin adverte, ‘conselho’ deve ser aqui entendido como “uma proposta que respeita à continuação de uma história que se desenrola”⁷⁶². Dir-se-ia que esta continuação se exprime na interpretação das diversas possibilidades de conexão dos acontecimentos contados.



Fig. 124- Maria José Cavaco, fotografia de diapositivo do arquivo de J. R. Cavaco, 2013.

É justamente a conexão entre os acontecimentos, que uma das personagens de Woolf – Bernard – se esforça por construir através da linguagem, procurando uma coerência que, não obstante, sempre se esvai: Bernard é incapaz de terminar as suas histórias. Com ele, “Imagens juntam-se a imagens”⁷⁶³, e entre estas, são as palavras que procuram a “ligação sinuosa”⁷⁶⁴ que as une. Histórias sempre incompletas, porém, as de Bernard, como as notas dos cadernos com as páginas “metodicamente dispostas por ordem alfabética”⁷⁶⁵, que projecta ter um dia: manancial de referências para as suas histórias futuras.

Entre o desejado rigor cartográfico e a impossibilidade de um mapeamento preciso das conexões que se estabelecem entre as imagens; entre a inutilidade de um mapa que coincida em cada um dos seus pontos com o território que mapeia e aquilo que desaparece sob as copas das árvores, ficando de fora de uma apreensão racional, e podendo apenas ser intuído ou imaginado; entre a precisão no domínio do ofício de relatar e a incompletude dos nexos adivinhados nos acontecimentos que, dependentes de uma interpretação, passam a integrar doravante as experiências vividas por aqueles que ouvem ou lêem cada relato, emergiu assim

⁷⁶¹ “[T]he most extraordinary things, marvelous things”; “the greatest accuracy”. BENJAMIN, W., «The Storyteller: Reflections on The Works of Nicolai Leskov». In *Illuminations: Essays and Reflections by Walter Benjamin* [Em linha]. New York: Schocken Books, 1969. p. 89. [Cons. 29 Fev. 2016]. Disponível em <https://liviugstan.files.wordpress.com/2010/09/30776674-benjamin-walter-illuminations.pdf>.

⁷⁶² “[A] proposal concerning the continuation of a story which is just unfolding”. *Ibid.* p. 86.

⁷⁶³ WOOLF, V., *As Ondas*. Lisboa: Relógio d’Água, 1988. p. 41.

⁷⁶⁴ *Ibid.*

⁷⁶⁵ *Ibid.* p. 31.

uma “ligação sinuosa”. No seu ponto de confluência, o que se interpõe entre a representação e aquilo que é representado, distanciando-os, ou, se quisermos, o emergir de um sentimento de incoerência em qualquer formulação. É justamente este sentimento que justifica que Bernard, ao tentar ligar os acontecimentos, recorra às palavras. Mas sem sucesso, contudo, uma vez que estas divergem ainda sempre daquilo que pretendem fixar – porventura por isso mesmo, a incapacidade da personagem em concluir as suas histórias. A distância que separa a representação daquilo a que se refere será certamente a que distancia as imagens daquilo que representam, mas também aquela que as separa das palavras que as re-apresentam.

Com este percurso, esboçou-se, no vulto que se destaca na fig. 122, a fotografia de um cartógrafo; a fig. 123, por sua vez, prolongou-se em territórios fantásticos, impenetráveis a um olhar objectivo, simultâneo e perpendicular; fixando-se, finalmente, na fig. 124, um instante na juventude do contador de histórias de Woolf. O recurso à justaposição destas imagens com outras, que pudessem elucidar sobre a configuração que adquiriram na sua interacção, justificou o alargamento do grupo de representações que informam o desenrolar do projecto. Uma vista superior de um espaço ocupado por pessoas (fig. 125), a imagem da ruína de um navio (fig. 126), a ruína de uma imagem⁷⁶⁶ (fig. 127), e finalmente uma vista aérea de um território parcialmente ocultado por nuvens (fig. 128) constituíram-se assim como os nexos que se substituíram à cartografia originariamente procurada.



Fig. 125- Maria José Cavaco, fotografia de diapositivo do arquivo de J. R. Cavaco, 2013.



Fig. 126- Maria José Cavaco, fotografia de diapositivo do arquivo de J. R. Cavaco, 2013.

⁷⁶⁶ A imagem foi digitalmente manipulada neste sentido.



Fig. 127- Maria José Cavaco, fotografia de diapositivo do arquivo de J. R. Cavaco, 2013.



Fig. 128- Maria José Cavaco, fotografia de diapositivo do arquivo de J. R. Cavaco, 2013.

Fixando – em função da interacção pretendida – as escalas imaginadas para os sete referentes visuais reunidos, fixou-se também o seu espaçamento. As distâncias resultantes projectaram-se então tridimensionalmente, num percurso imaginado. No espaçamento, concebeu-se assim um espaço fictício.

Tal como a memória é fragmentária, também um percurso imaginado é fragmentário: conjecturas de imagens num espaço são fluxos momentâneos, em que alguma conexão se adivinha, mas que, à semelhança das geografias que se geram cinematograficamente, não têm de ser articulados em todos os seus pontos – eles nunca serão efectivamente percorridos. Os interstícios entre os espaços vistos podem ser preenchidos por cada observador de modos diferentes. Por isso mesmo, o conjunto de objectos tridimensionais da instalação é apresentado como um duplo reduzido⁷⁶⁷: do mesmo modo que um *mise-en-abyme* literário apresenta uma versão reduzida dos traços essenciais da obra que o contém, esta construção tridimensional é duplo de cada espaço imaginado por cada observador, enquanto delineia um percurso que possa preencher os interstícios, nela, ausentes; enquanto se imagina a percorrê-lo também, com as memórias que nele actualiza.

A racionalidade da geometria das formas é portanto apenas aparente. De facto, este espaço concebido, podendo ser objectivamente ponderado enquanto construção física, não pode ser objectivamente identificado: a sua natureza aparenta alterar-se justapondo os volumes com cada uma das três imagens que fundam o projecto. De projecções de espaços habitáveis, no caso da justaposição com a fig. 122, as formas transmutam-se em fragmentos de um percurso onírico, labiríntico, com a fig. 123, e em modelos de espaços imaginados, com a fig. 124. Trata-se necessariamente de uma polimorfia assumida pelas formas, consequência das memórias que as imagens activam. E é o reconhecimento de que a mesma

⁷⁶⁷ A ficha técnica elucida que se trata de um modelo à escala 1:10.

operação tem lugar com a observação do conjunto de fragmentos tridimensionais, que justifica a sua apresentação como duplo reduzido. Em última instância, o espaço a que se refere este modelo é sempre transmutável, nunca coincidindo, de facto, com aquilo que é observado. Do mesmo modo que a cartografia dos nexos intuídos entre as imagens que originaram o projecto nunca coincide com essa intuição.

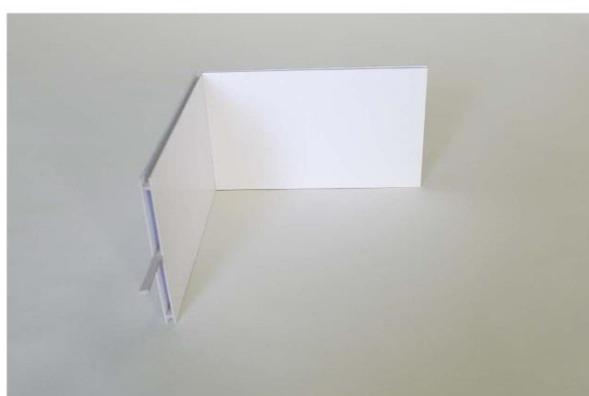
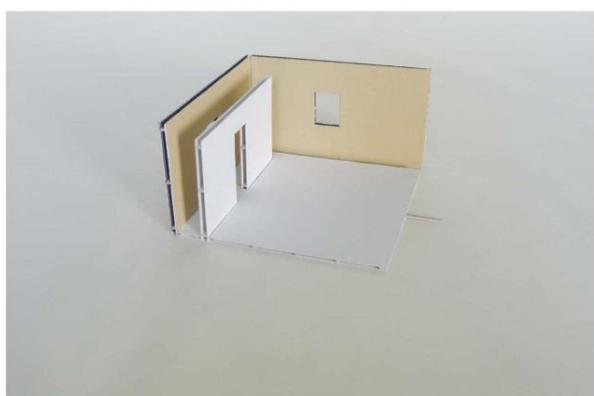
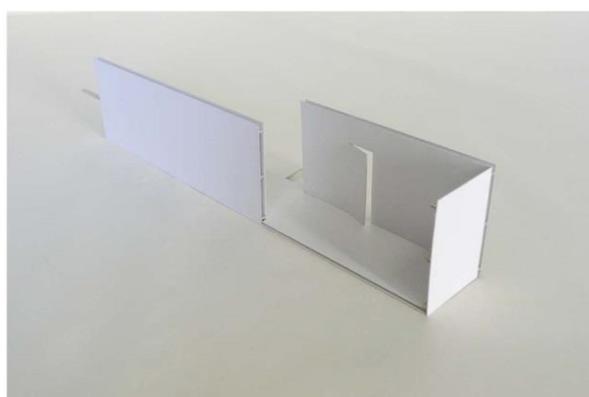
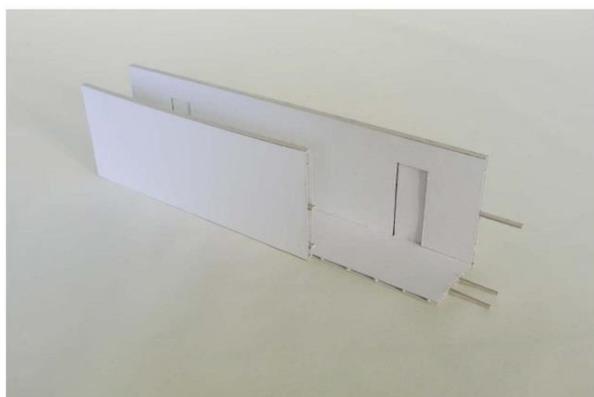
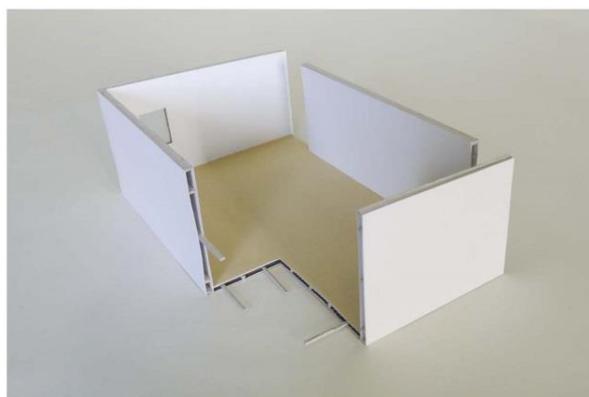


Fig. 129- Maria José Cavaco, montagem justapondo a fig. 122 com as maquetas de estudo dos volumes que integram a instalação *Cartógrafos, Florestas e Um Contador de Histórias*, 1016.

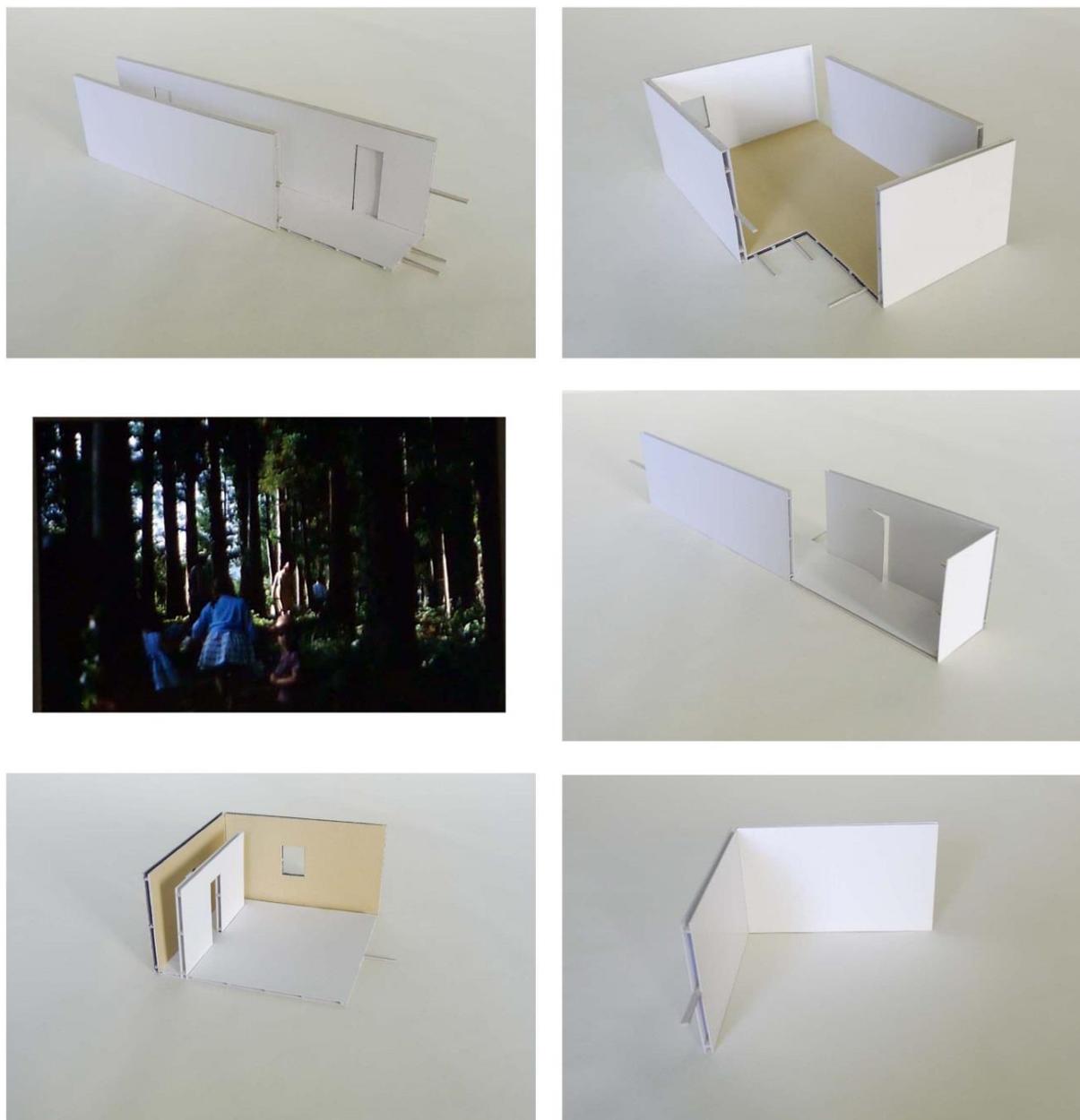


Fig. 130- Maria José Cavaco, montagem justapondo a fig. 123 com as maquetas de estudo dos volumes que integram a instalação *Cartógrafos, Florestas e Um Contador de Histórias*, 1016.

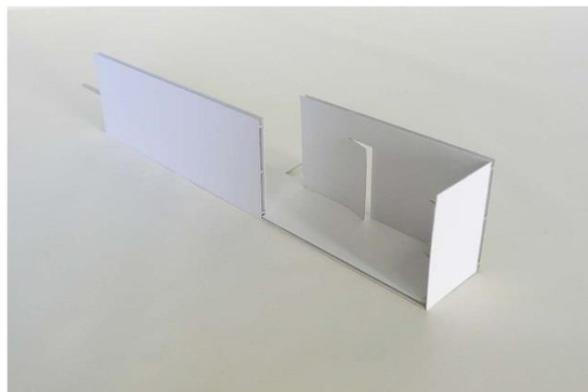
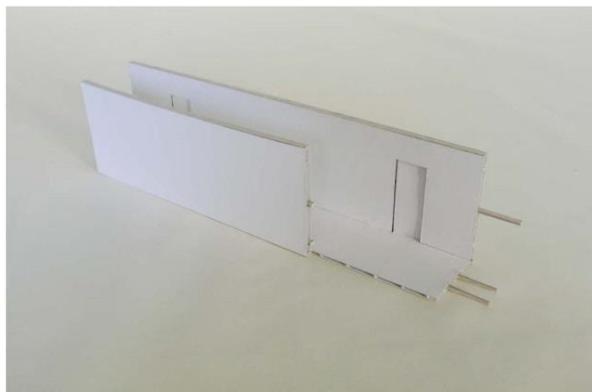


Fig. 131- Maria José Cavaco, montagem justapondo a fig. 124 com as maquetas de estudo dos volumes que integram a instalação *Cartógrafos, Florestas e Um Contador de Histórias*, 1016.

Por outro lado, se este espaço foi concebido a partir dos nexos que se esboçaram, ele é uma formulação possível desses nexos⁷⁶⁸. E se estes últimos confluíam na impossibilidade – e, de resto, também, na inutilidade – de correspondência objectiva entre a representação e aquilo a que se refere, este duplo reduzido é metáfora⁷⁶⁹ da distância que o separa de cada espaço a que é referido. A oclusão das imagens que guiaram o projecto foi assim uma necessária consequência do próprio processo que lhe está subjacente: o percurso mental traçado projectou-se no espaço a que deram forma. A imagem que finalmente integraria a apresentação deste duplo de um espaço imponderável indiciaria a natureza do projecto.

Com efeito, a fotografia aérea do território que – parcialmente ocultado por nuvens – pode ser apenas fragmentariamente vislumbrado, e necessariamente completado pela imaginação, reúne, no essencial, os traços do percurso desenvolvido entre as ideias que se configuraram no projecto: uma vista perpendicular, como a de qualquer mapa, parcialmente ocultada pelas nuvens captadas no disparo fotográfico, mas cujos movimento e transformação são, na verdade, contínuos. Nesta massa em movimento e transformação, que se interpõe entre o ponto de vista e o que é observado, o que pode ser vislumbrado altera-se também continuamente. Se o território sob as nuvens não pode ser visualmente dominado como um todo, os seus fragmentos, no mesmo sentido, não podem ser também clara e objectivamente articulados. A incomensurabilidade interpõe-se entre estes fragmentos e o esforço racional para conferir algum tipo de congruência à sua ligação. Este esforço racional delinea articulações “sinuosas”, que insistentemente se afastam do que pretendem fixar, enquanto as frases que lhes dão forma se afastam também daquilo que nomeiam, nunca coincidindo, de facto, com o que referem – como uma cartografia impossível e inútil, dir-se-ia, e por isso mesmo com o seu objecto abandonado “às Inclemências do Sol e dos Invernos”⁷⁷⁰: uma ruína de um mapa que sempre foi ruína, um destroço de si próprio. Mas também, como as experiências vividas nesses territórios que ficam de fora do que pode ser racionalmente apreendido. No sentido em que impedem a visão do que se encontra sob ou sobre elas, dependendo do local em que nos encontramos, as nuvens assemelham-se às copas de árvores numa mata densa, estendida por áreas de limites vagos. Como a nossa própria memória.

⁷⁶⁸ Na medida em que essa formulação pode sustentar uma argumentação que se aproxime dos aspectos desses nexos que foram transformados em linguagem.

⁷⁶⁹ Nesta metáfora, está implicada, naturalmente, a mudança de ‘domínio’ e de ‘região’ que identifica a formulação metafórica, de acordo com Nelson Goodman. Ver subcapítulo 1.1, secção 1.1.3, p. 27, e subcapítulo 2.2, secção 2.2.4, p. 181.

⁷⁷⁰ “[A] las Inclemencias del Sol y de los Inviernos”. BORGES, J. L., «Del Rigor en La Ciencia». In BORGES, Jorge Luis, *El Hacedor* [Em linha]. Madrid: Alianza Editorial S. A., 1998. p. 40. [Cons. 01 Mar. 2016]. Disponível em <http://www.itvalledelguadiana.edu.mx/librosdigitales/Jorge%20Luis%20Borges%20-%20El%20hacedor.pdf>.

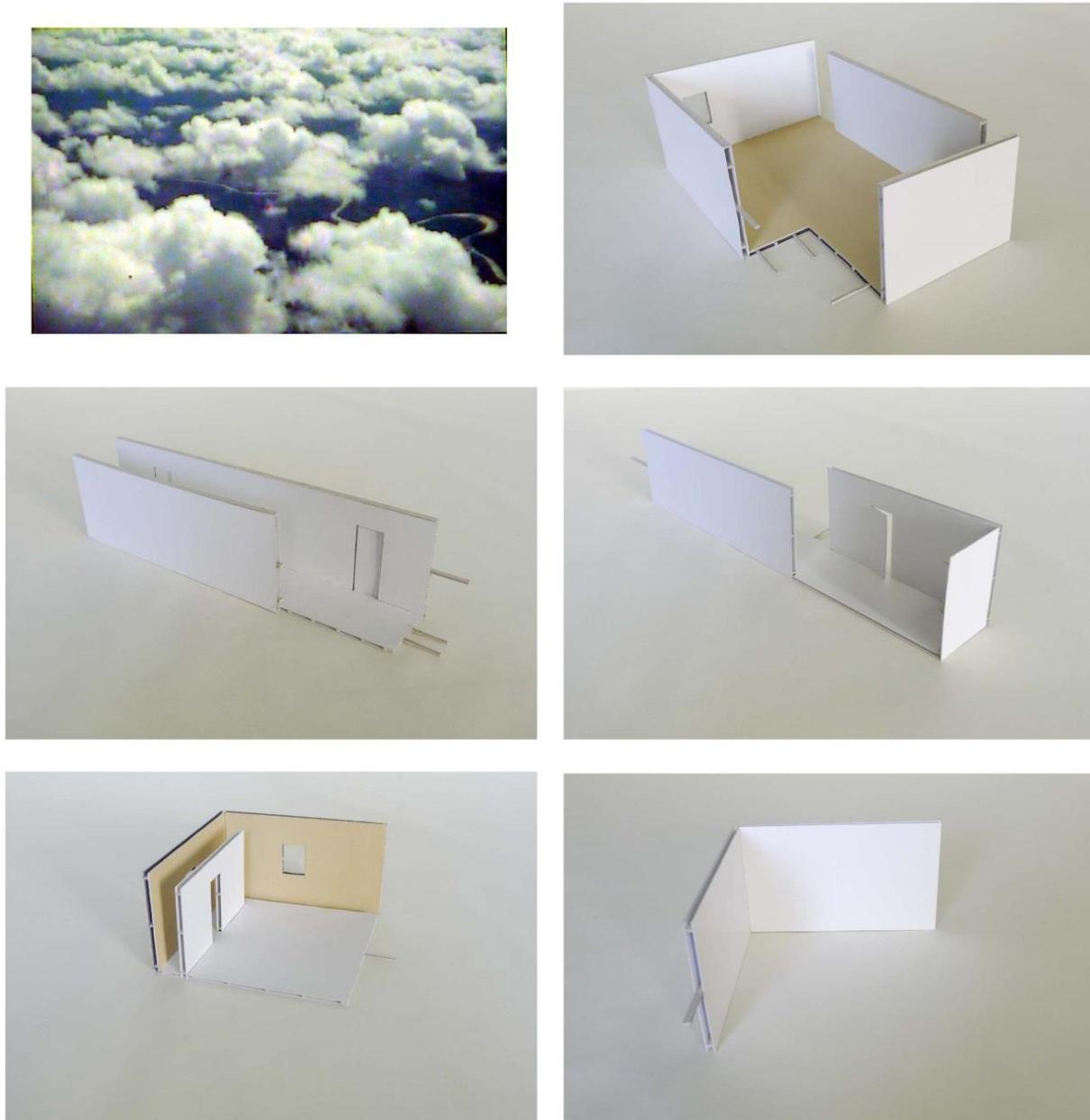


Fig. 132- Maria José Cavaco, montagem justapondo a fig. 128 com as maquetas de estudo dos volumes que integram a instalação *Cartógrafos, Florestas e Um Contador de Histórias*, 1016.

A transposição desta fotografia para pintura seria, desde logo, um pressuposto. Na mediação implicada está igualmente implicado um distanciamento relativamente a qualquer pretensão de uma representação de um fragmento de realidade, a que as imagens fotográficas possam eventualmente estar (culturalmente) associadas. Mas o domínio operatório do ofício de pintar é também um indício da “orientação para interesses práticos”⁷⁷¹, que Benjamin

⁷⁷¹ “An orientation toward practical interests”. BENJAMIN, W., «The Storyteller: Reflections on The Works of Nicolai Leskov». In *Illuminations: Essays and Reflections by Walter Benjamin* [Em linha]. New York: Schocken Books, 1969. p. 86. [Cons. 29 Fev. 2016]. Disponível em <https://liviugstan.files.wordpress.com/2010/09/30776674-benjamin-walter-illuminations.pdf>.

encontra nos contadores de histórias. É ainda um registo da precisão com que estes descrevem os acontecimentos que são alvo de relato. Nesta precisão, não podemos realmente distinguir o que foi efectivamente experienciado, daquilo que resulta de uma observação subjectiva dos acontecimentos, necessariamente contaminada por outras memórias.

Se Cartógrafos, Florestas e Um Contador de Histórias incide sobre a articulação entre imagem, espaço e texto na produção de sentidos, fá-lo porque esses três elementos, na instalação, se implicam inextricavelmente. Apenas o texto pode dar forma ao percurso desenvolvido no projecto, mas esta forma textual é também necessariamente a ruína do que as imagens objectivamente pudessem ser antes de este texto ser inscrito na sua articulação. É igualmente a ruína dessa própria intuição: é o seu distanciamento, enquanto se transforma numa re-apresentação. Por isso mesmo, esta forma textual é fragmentária, tal como a articulação dos acontecimentos que as histórias descrevem com a maior precisão é incompleta.

O espaço, por sua vez, aparece na tríade referida porque configura subliminarmente uma das molduras fornecidas com os objectos que integram a instalação. O espaçamento que separou (e uniu) as imagens – directamente relacionado com a escala que assumiram – foi um elemento decisivo no esforço de acerto dos seus sentidos. Este espaçamento influenciou decisivamente na sua percepção: forneceu-lhes o campo da sua contaminação recíproca. Apenas partindo deste pressuposto, neste campo, se podem gerar outros espaços, como no caso deste projecto. E o modo como o espaço em que a instalação será apresentada interagirá ainda com a percepção do conjunto será apenas um outro patamar de desdobramento da operação referida.

A restante moldura fornecida com os objectos é – certamente – o texto. Quanto à consideração da influência que este neles exerce, bastará um exercício simples: observe-se o projecto esquecendo o seu título, esquecendo também este próprio texto. Ressaltará então a moldura do que, com essa observação, nele for inscrito mas, em qualquer caso, com o título – assumido desde logo como parte integrante da instalação –, ou sem ele – como mero exercício de abstracção –, apenas a última das molduras – a que é integrada com a observação – poderá configurar o grupo de objectos tridimensionais como duplo reduzido. E se a pintura que os acompanha, fixada na parede posterior à área de distribuição do modelo tridimensional, remete para o que se interpõe entre o que é observado e o que é visível, é justamente porque apenas com essa última moldura a instalação pode adquirir algum sentido, transformando-se, enquanto toma finalmente forma entre imagem, espaço e texto.

Cartógrafos, Florestas e Um Contador de Histórias é assim uma construção que cria as condições para que, a partir dela, possa ser reflectido o modo como os objectos artísticos sustentam a continuidade do interesse sobre si, em confrontos sempre renovados. O que se produz entre as palavras do título é uma efabulação que, resultando da conexão de experiências anteriores de cada observador, se inscreve doravante no espaço presenciado. Esta efabulação é também o emergir de um sentido para os objectos, e é justamente o modo como este sentido se transmuta, com aquilo que informa essa efabulação, que sustenta o interesse sempre renovado nos objectos. Sustenta igualmente uma reflexão sobre a natureza dos sentidos que a eles conferimos e que é também a natureza dos sentidos que atribuímos aos acontecimentos que configuram a nossa experiência. Em qualquer caso, neste processo, uma crise está implicada: a transformação dos objectos nas frases que procuram fixar a sua ligação, e a transformação dos acontecimentos em linguagem.

Os mapas, como refere Bernhard Siegert⁷⁷², pertencem a essa classe de “objectos híbridos” que, através de uma “descontinuidade” articulam “a matéria e a forma”⁷⁷³, os objectos e a linguagem. Instrumentos que ajudam a compreender conexões, definem-nas também como conceito, enquanto as formalizam – enquanto produzem, objectivando-a, uma distinção entre as representações que são, e aquilo a que se referem. E se as histórias de Carrol e Borges nos deixam antever que os mapas são representações muito pouco objectivas – “meramente sinais convencionais”⁷⁷⁴, como reconhece a tripulação do navio em *The Hunting of The Snark*, ainda de Carrol –, será justamente porque as conexões são algo de pouco objectivo. Para que se fixem, uma tradução em sinais que as reconfiguram tem necessariamente lugar – assim se compreende também que o mapa apresentado pelo capitão nesta última história/poema de Carrol seja um ‘vazio’: um mapa em potência, susceptível de ser actualizado por cada membro da tripulação ao imprimir nele uma marca, imaginando um percurso. É, não obstante, e justamente por isso, um mapa que todos entendem.

De facto, qualquer representação da realidade é ainda uma distinção, um distanciamento da realidade, que define a representação por um lado, e a realidade por outro. Por isso mesmo, as histórias de Bernard constantemente se distanciam dos acontecimentos que pretendem ligar: elas insistentemente se definem como linguagem. Mas por isso mesmo também, nesses objectos que denominamos de arte, é a própria realidade que

⁷⁷² Ver WINTHROP-YOUNG, G.; SIEGERT, B., «Material World». In *Artforum*. Vol. 53, nº 10 (Summer, 2015), pp. 324-333.

⁷⁷³ “[H]ybrid objects”; “discontinuity”; “matter and form”. *Ibid.* p. 329.

⁷⁷⁴ “They are merely conventional signs”. CARROLL, L., *The Hunting of The Snark* [Em linha]. Los Angeles: Tigertail Associates, 2004. p. 19. [Cons. 22 Mar. 2016]. Disponível em http://www.tigertail.org/TIG/HOT/Scripts/carroll_hunting_of_the_snark.1876.pdf.

progressivamente se delinea: fragmentos ponderáveis, de um espaço imponderável, que nos esforçamos por ligar. Através da linguagem – que os encobre, enquanto os transforma.



Fig. 133- Maria José Cavaco, maquete de estudo para *Cartógrafos, Florestas e Um Contador de Histórias*, 2016.

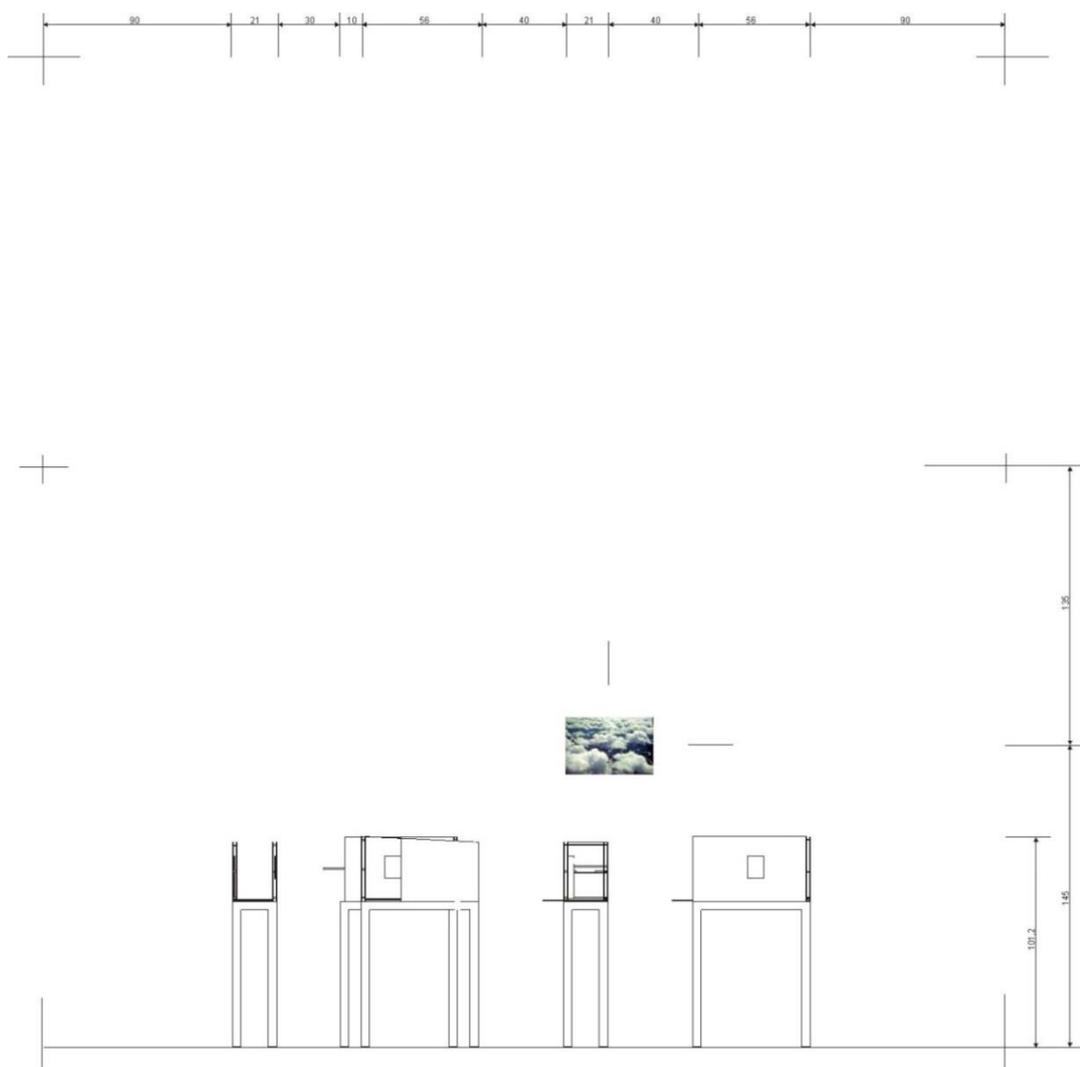


Fig. 134- Maria José Cavaco, esquema de montagem da instalação *Cartógrafos, Florestas e Um Contador de Histórias*, 2016. Vista de frente.

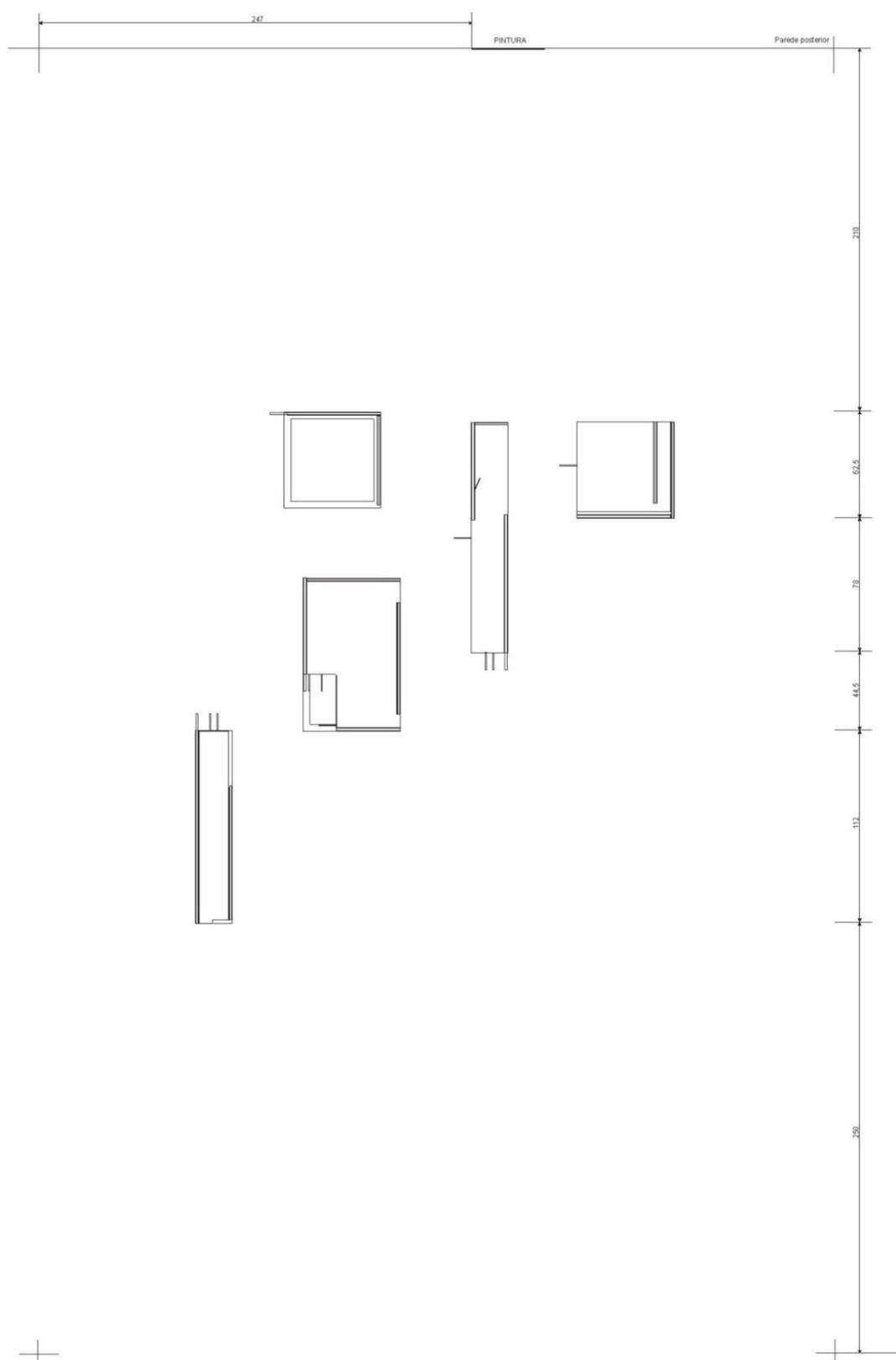


Fig. 135- Maria José Cavaco, esquema de montagem da instalação *Cartógrafos, Florestas e Um Contador de Histórias*, 2016. Vista superior.

4.2 Lugares de Fractura: ‘Publicities’

Reunindo o pensamento de Bergson, no que respeita à percepção consciente, e a concepção de lugar como um evento fundado na percepção, proposta por Edward S. Casey, identificou-se, no subcapítulo 3.1, o evento a que se refere Casey como a transformação do contexto em que interagimos, através da delimitação daquilo que nele nos interessa, sob o efeito da memória. Justificando que, nesta delimitação, se delimitam também reciprocamente espaço e tempo, reviu-se o conceito de lugar, concebendo-o com um evento que surge no limite comum, ou seja, no espaçamento, entre esses dois termos – enquanto a consciência de um é efeito da influência do outro –, ao percepcionarmos conscientemente o nos envolve, transformando-o, no sentido de perspectivar uma acção futura.

Reconhecendo, por outro lado, que a união, por delimitação, de espaço e tempo está também necessariamente implicada na formação de significados, no subcapítulo 3.2 aproximou-se a produção de lugares da possibilidade de formação de significados para os objectos artísticos, decorrente da sua percepção consciente. O que está subjacente à delimitação recíproca de espaço e tempo é a interiorização de um exterior, que caracteriza igualmente o funcionamento auto-reflexivo, e que funda a formação de significados. Fazendo reflectir nos objectos artísticos a acção do observador, transformando-os, esse funcionamento legitima ainda que os lugares possam reflectir as qualidades daqueles que os ocupam – esta reflexão não é mais do que uma transformação dos conteúdos dos lugares, por interiorização de um exterior.

Por isso mesmo – porque envolve uma transformação –, a relação auto-reflexiva com os objectos abre uma crise, resultante da acção que um exterior neles exerce. Abertos à acção desse exterior – à acção do observador, que, percepcionando-os, os transforma, enquanto actualiza as memórias úteis àquilo que neles lhe interessa –, os objectos são subsequentemente articulados, através de cadeias de conexões, por analogias e/ou diferenciações, com outros objectos e/ou experiências. Desenvolvendo-se num sentido sempre coerente, estas cadeias são expressadas verbalmente, frequentemente com recurso a metáforas, em direcção a um horizonte de significação. O sentido coerente que estes textos produzem nos objectos justifica assim que estes últimos se transformem em linguagem, objectivando, no campo de contaminações recíprocas entre esta e os objectos, a fractura subjacente à produção de sentidos.

Desenvolvendo-se a partir de um exercício auto-reflexivo, que se funda, em última instância, numa delimitação de espaço e tempo em relação diacrítica, o processo descrito conecta o observador e os objectos. Um corpus de trabalho artístico em que é um pressuposto a passagem dos objectos pela transformação que emerge com a delimitação referida faz incidir a produção de sentidos no observador. É necessariamente, portanto, um trabalho que se produz na fractura e, por isso mesmo, prevendo a fractura, ou seja, reconhecendo que os objectos artísticos se destinam a uma acção, com a sua apresentação pública, que, possibilitando a formulação de sentidos, faz simultaneamente aparecer lugares configurados a partir da crise que essa formulação abre nos objectos.

No subcapítulo 4.1 descreveram-se as ideias que guiaram a concepção e desenvolvimento do projecto *Cartógrafos, Florestas e Um Contador de Histórias*. Incidindo na articulação entre imagem, espaço e texto, o projecto decorre do reconhecimento da inobjectividade dos nexos que estabelecemos entre as imagens. Esses nexos resultam daquilo que se interpõe entre a observação e a percepção: as memórias que actualizamos nas imagens, justapondo-as com outras referências. Com esta justaposição gera-se o espaçamento onde a sua contaminação recíproca se empreende. Procurando fixar as ligações que ocorrem nesse espaçamento, distanciamos-nos constantemente delas, ao formulá-las através da linguagem. Este distanciamento enuncia a incoerência das formulações textuais relativamente àquilo a que se referem. O sentido coerente que o texto confere aos nexos entre as imagens é assim necessariamente expressão também da incoerência da representação relativamente ao seu objecto. Por isso mesmo, a concepção do projecto é conduzida pelo pressuposto de que algo diferente daquilo que objectivamente constitui a instalação se configurará com a sua apresentação, entre a pintura, o modelo tridimensional, e a frase que a intitula.

Constituída por um duplo reduzido de um espaço, por uma pintura sem conexão manifesta com este duplo e por um título que articula palavras que dificilmente são referenciáveis nos objectos apresentados, a instalação exhibe um conjunto de elementos aparentemente fragmentários. É justamente este carácter fragmentário do conjunto que remete para a sua provisoriedade: de facto, como escreve João Barrento, “um fragmento nunca vem só”⁷⁷⁵, “vive e morre na relação com os outros”⁷⁷⁶, “[sonhando] com uma totalidade”⁷⁷⁷. Esta transitoriedade associada ao fragmento, no sentido em que mantém a “nostalgia”⁷⁷⁸ daquilo de

⁷⁷⁵ BARRENTO, J., *O Género Intranquilo: Anatomia do Ensaio e do Fragmento*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010. p. 64.

⁷⁷⁶ *Ibid.* pp. 64-65.

⁷⁷⁷ *Ibid.* p. 64.

⁷⁷⁸ *Ibid.* p. 136.

que foi extraído, perspectivando simultaneamente a sua inscrição em subsequentes contextos, é uma expressão da sua tendência para uma articulação. O fragmento transporta a enunciação de uma destruição e o prenúncio de uma construção. Deste modo, qualquer contextualização de um fragmento adquire uma forma de provisoriedade: ele situa-se no espaço entre o que foi e o que poderá vir a ser – de facto, “O Lugar” parece efectivamente ser “o reino do fragmento”⁷⁷⁹.

O carácter aparentemente fragmentário da instalação, expressando a sua provisoriedade, enuncia simultaneamente a sua incompletude: uma aspiração a uma forma de totalidade, que, não obstante, nunca adquire. A sociabilidade inerente ao fragmento reflecte-se assim na apresentação da instalação, enquanto esta pressupõe uma outra operação que articula os seus elementos, de formas que podem divergir sempre, nunca sendo conclusivas.

O duplo reduzido remete, desde logo, para o espaço de que é duplo. Na sua forma fragmentária inscrevem-se as mesmas características que definem o fragmento. Transportando a destruição que lhe deu origem⁷⁸⁰ e a propensão para uma nova articulação, este modelo inscreve-se no espaço entre a sua concepção e as conexões que poderão configurá-lo como modelo reduzido. Neste sentido, ele existe sempre numa relação com a sua observação. Apenas esta pode referi-lo à escala real da qual ele é uma projecção reduzida. Mas esta referência a uma escala real, que é imaginada, é também uma referência à memória de outros espaços que caracterizem a natureza destes fragmentos apresentados, e igualmente os situem e articulem. Trata-se fundamentalmente da imaginação de um percurso, que é informada pela memória, ou mais precisamente, trata-se de um percurso na memória. O modelo reduzido é assim uma objectivação da operação que terá lugar com a apresentação da instalação e, por isso mesmo, ele só se configura efectivamente, como referência a outro espaço, com a observação. Na sua concepção, este facto é contemplado.

A pintura do território parcialmente encoberto por nuvens, por outro lado, gera um espaçamento entre o modelo e a parede em que a imagem é fixada. O espaçamento é um campo de contaminações recíprocas: diferencia, caracterizando, enquanto une, fazendo depender essa caracterização da coexistência dos dois elementos que por ele são articulados. Assim se constroem significados na linguagem e assim se enuncia também uma possibilidade de sentido para os objectos artísticos: é justamente no espaçamento entre os objectos e um texto que os seus sentidos se produzem. Condição da produção de sentidos, o espaçamento é

⁷⁷⁹ *Ibid.* p. 148.

⁷⁸⁰ Aqui refere-se necessariamente a instalação como uma representação que se distancia das imagens que deram origem ao projecto e que configuram as ideias subjacentes à sua concepção. Ver subcapítulo 4.1.

onde alguma outra coisa pode emergir, que não é exactamente qualquer dos elementos que, através dele, são relacionados, mas sim a contaminação de ambos por um exterior. Justamente por isso, o espaçamento é a imagem da “alteridade perene”⁷⁸¹, que Derrida considera inscrever-se desde logo na escrita⁷⁸².

O espaçamento entre a imagem e o modelo tridimensional, em *Cartógrafos, Florestas e Um Contador de Histórias*, activa-se de duas maneiras que, de facto, acabam por confluir numa mesma direcção: por um lado, ele relaciona o modelo com a pintura; por outro, relaciona ambos com o espaço em que a instalação é apresentada. Se a interacção entre a pintura e o modelo remete para o que se interpõe entre o ponto de vista e o que é observado, a interacção de ambos com o espaço ocupado pelo observador enfoca a instalação justamente neste último: ele ocupa o espaçamento entre a imagem e os objectos tridimensionais e ocupa também o espaçamento entre estes e as paredes do espaço em que o conjunto se apresenta. Neste sentido, é no espaçamento entre objectos tridimensionais, imagem e espaço, que uma possibilidade de sentido se pode delinear na instalação. Essa possibilidade gera-se numa relação de alteridade, a que o observador dá forma: é ele que relaciona os elementos, inscrevendo-os com a influência do outro em si, a partir da primeira diferenciação, enquanto os referencia nas suas próprias memórias. Por isso mesmo, a pintura que, na instalação, é articulada com o modelo tridimensional é um necessário reconhecimento, na sua concepção, de que a apresentação dos objectos cria as condições para uma outra operação. De resto, a imagem constrói-se com a oclusão parcial do que supostamente estaria a ser observado: o território, do qual vemos apenas fragmentos.

O título da instalação, por seu turno, substitui-se às imagens que deram origem ao projecto. É entre as palavras que o título articula, que o trajecto traçado entre essas imagens pode ser verbalmente formulado. Esse trajecto construiu sobretudo uma efabulação que cruzou várias referências literárias. Uma interpretação desses pontos de cruzamento enunciou a distância entre a representação e o seu objecto como o nexa em que as imagens confluíram. Mas a interpretação é ainda uma construção de discurso, de acordo com Derrida, e, como tal, sujeita a uma condição de forças que determina certas escolhas em determinados momentos⁷⁸³. Por isso mesmo, qualquer discurso é incompleto – como, de resto, é incompleto

⁷⁸¹ A expressão é de Gayatri Spivak, sobre o conceito de escrita em Derrida. Ver ref. no subcapítulo 2.2, secção 2.2.2, p. 137.

⁷⁸² Partindo do princípio, com Derrida, de que a escrita se infiltra em qualquer possibilidade de formulação de significados na linguagem, exactamente através do espaçamento que formaliza. Ver secção 2.2.2 do subcapítulo 2.2.

⁷⁸³ De acordo com Derrida, essas forças configurar-se-iam como uma orientação no espaço e uma estratégia histórica. Ver secção 2.2.1, do subcapítulo 2.2.

o conjunto de objectos que integram a instalação – e por isso ainda, a formulação do que possa emergir entre as palavras do título, com cada observador, continua a reconstruir o discurso para os objectos. Este discurso, por seu lado, está sempre sujeito ao movimento de diferenciação e de articulação que constantemente adia uma significação inequívoca, estendendo-o assim em subseqüentes possibilidades – subseqüentes efabulações.

A inscrição de um fragmento verbal – o título – na instalação é assim reflexo da consciência de que o movimento do texto não se cingirá às palavras nele articuladas, passando por regiões que ultrapassam as referências que justificaram o título. É também o reconhecimento de que esse movimento se sobreporá aos próprios objectos. Na concepção da instalação é portanto integrado um elemento que prevê a futura transformação dos objectos em texto; prevê também que, através deste texto, os sentidos dos objectos se produzam em direcções não formuladas aquando da sua concepção. Trata-se, na verdade, do fornecimento, com o título, de uma das molduras que se justapõem à operação que se desencadeará com a apresentação dos objectos.

Na estrutura formal do trabalho, no dispositivo encontrado para fazer depender do observador a configuração de que os objectos tridimensionais são fragmentos, no espaçamento que os elementos geram entre si e com o espaço, e, finalmente, na integração da moldura textual que desencadeia decisivamente a transformação da instalação em texto, o que é sobretudo enfocado, é a incompletude da instalação: o reconhecimento de que ainda um outro factor deverá integrá-la, dando-lhe, de facto, forma entre o modelo, a pintura e o texto. Neste sentido, a instalação é apresentada pressupondo a ausência desse outro factor: o corpo do observador que a configurará para além da sua objectivação física.

Viu-se, no capítulo 3, que é justamente um sentido de ausência – uma ‘ausência da obra’, enquanto não é observada – que indicia ser a apresentação dos objectos a base para um outro exercício. Viu-se também como este sentido de privação os atravessa sempre: eles aguardam, através do tempo, os múltiplos observadores que poderão configurá-los como objectos artísticos. Se, a partir do reconhecimento deste sentido de ausência, foi possível desenvolver um percurso que identificou mais oito conceitos que se fundam na necessária articulação dos objectos artísticos com o observador, é precisamente porque esses objectos existem nesta duplicidade entre a construção física que ensaiam e o ser vivo que os configura, através das memórias que neles actualiza. É o corpo que activa estas memórias que as construções aguardam, e é esta activação, ou acção, que pode fazer nelas emergir uma possibilidade de sentido. Esta possibilidade define-se fundamentalmente como uma orientação em direcção a um horizonte de significação. Por isso mesmo, os objectos existem

sempre atraídos para o que serão no futuro, com a presença de cada corpo que, actualizando neles memórias, os activa também como objectos artísticos.

Porque essa actualização de memórias não é mais do que um exterior exercendo a sua influência num interior, ela opera no campo da moldura, ou no espaçamento, fazendo depender a configuração que os objectos adquirem dos contextos através dos quais são observados. É esta contínua alteração dos objectos, em função das molduras com que são percebidos, que lhes confere uma certa forma de mobilidade e, no mesmo sentido, os multiplica também. Todas estas alterações se produzem no domínio da ficção: uma representação que se define a si própria como tal, enquanto se distingue da realidade. Mas esta distinção, justamente porque é uma distinção, caracteriza igualmente a realidade como o que não é a representação construída.

A instalação *Cartógrafos, Florestas e Um Contador de Histórias*, transportando a ‘ausência da obra’ enquanto não é observada, aguarda simultaneamente pelo corpo que exerça a acção que confere uma orientação ao percurso a que o modelo tridimensional pode ser referido – de facto, ela ocupa o espaço que esse corpo também ocupa. Por isso mesmo, existe igualmente atraída para o que pode ser no futuro: para os espaços imaginários que podem circunstanciar esse percurso. Enquanto construção intersticial, evidencia-se necessariamente, por outro lado, como um trabalho que opera no espaço da moldura: no espaçamento entre os elementos, e entre estes e o espaço em que são apresentados; nos interstícios dos fragmentos tridimensionais; e no espaçamento decisivo entre a construção física e o título que integra a instalação. Em qualquer caso, as ligações que esta última aguarda passam pelo corpo-hífen que as pode delinear, transmutando-se assim sempre – a instalação – com cada nova ligação. Se com esta transmutação o projecto adquire a sua mobilidade, multiplica-se, por outro lado, também, com cada percurso a que possa ser referido. Entre o que objectivamente é apresentado e o que, desta realidade física, é representado esboça-se progressivamente uma distinção: um distanciamento que configura esta representação como uma ficção.

Uma outra ausência – uma ausência de outra natureza – inscreve-se nos objectos ao longo deste processo: a ausência da sua integridade enquanto entidade física, ou seja, a sua contaminação por aquilo que, não estando presente, os caracteriza ainda⁷⁸⁴. Neste caso, o indício está lá desde o início: o carácter aparentemente fragmentário do conjunto que dá forma à instalação. Estes são os fragmentos que apenas uma construção textual pode ligar, produzindo – fazendo aparecer – finalmente um dos sentidos que a instalação aguarda e

⁷⁸⁴ No mesmo sentido em que os fragmentos mantêm um traço do contexto de que foram extraídos.

objectivando, no movimento de *differance* dos significados, a travessia da obra, bem como a sua definitiva inscrição na esfera pública, concebida como exercício de linguagem.

Se os nove conceitos anteriormente referidos⁷⁸⁵ permitiram a aproximação da experiência dos objectos artísticos – enquanto neles emerge uma possibilidade de sentido, finalmente produzida ao ser articulada verbalmente – ao evento que configura a constituição de lugares, é porque, como se viu no subcapítulo 3.2, esses conceitos estão igualmente subjacentes à natureza dos lugares, na medida em que estes dependem do corpo que os habita. De facto, quando Edward S. Casey refere que os lugares se qualificam também pelo modo como os seus conteúdos são articulados num determinado contexto espaço-temporal⁷⁸⁶, evidencia um aspecto fundamental da aproximação da constituição de lugares à produção de sentidos nos objectos artísticos: a ‘articulação’ dos conteúdos. O que pode definir lugares inscreve-se no espaçamento em que a articulação se exerce⁷⁸⁷, tal como o que pode definir lugares no espaço que os objectos artísticos ocupam. Em qualquer caso, essa articulação opera-se no corpo-hífen que ocupa o espaço no tempo. E o fundamento dessa possibilidade de articulação é, de facto, a percepção consciente que faz coexistir a memória com o momento presente.

A reconfiguração dos objectos com a sua apresentação, enquanto cada observador com eles interage, é fundamentalmente um resultado da selecção da influência da matéria, por acção da memória, e é esta primeira diferenciação que justifica que os objectos transportem uma ausência, adquiram uma orientação, se destinem a uma acção, sejam atraídos para um corpo, e, com ele, para o que serão no futuro, activem a sua mobilidade, se multipliquem, sejam circunstanciados por molduras e que, finalmente, se delineiem como ficção. Trata-se sempre da articulação dos objectos com o corpo-hífen e é isto que é reconhecido, desde logo, na concepção do projecto *Cartógrafos*....

No projecto, reconhecia-se a impossibilidade de cartografar o que não é objectivo – os nexos detectados nas imagens que lhe deram origem – justamente porque qualquer observação altera o que é observado⁷⁸⁸: no caso, a geografia literária que informa a memória

⁷⁸⁵ ‘Ausência’, ‘orientação’, ‘acção’, ‘corpo’, ‘futuro’, ‘mobilidade’, ‘multiplicação’, ‘moldura’ e ‘ficção’.

⁷⁸⁶ A frase de Casey é: “places qualified by their own contents, and qualified as well by the various ways these contents are articulated [...] in a given culture”. CASEY, E. S., «How to Get from Space to Place in a Fairly Short Stretch of Time». In FELD, S.; BASSO, K. (Ed.), *Senses of Place*. Santa Fe (NM): School of American Research Press, 1996. p. 28. E ver secção 3.1.10, do subcapítulo 3.1.

⁷⁸⁷ No mesmo sentido, a frase de João Barrento citada na página 287 desta secção – “O Lugar é o reino do fragmento”. O fragmento existe nesta predisposição para um constante modelamento de sentidos em função dos novos contextos com que é articulado. Existe portanto numa predisposição para uma alteridade.

⁷⁸⁸ Ainda aqui o ‘Princípio da Incerteza’ de Heisenberg se articula com a auto-reflexividade. Ver abordagem ao conceito de metaficção na secção 1.2.3 do subcapítulo 1.2.

através da qual as imagens foram observadas alterou-as. O mesmo acontecerá com cada observação da instalação: nela se projectarão geografias literárias, de objectos, de espaços, ou porventura de outra natureza. Mas em último caso, e não obstante, o que prevalece é o modo como estas referências da, e à, memória se articulam verbalmente: é também isto que o título da instalação consente. Como, de resto, a articulação verbal de conteúdos é um factor decisivo na constituição de lugares. E igualmente decisivo é o facto de estes reflectirem as qualidades dos seus ocupantes.

Que a reflexão das qualidades dos seus ocupantes, nos lugares, implique a interiorização de um exterior, que qualifica o exercício auto-reflexivo, só traduz como a auto-reflexividade se infiltra na produção de lugares, infiltrando-se também necessariamente – a partir da possibilidade aberta pela percepção consciente – naqueles que se constituem com a produção de sentidos nos objectos artísticos. Como se viu no capítulo 3, trata-se, em última instância, de uma delimitação de um espaço e de um tempo críticos, enquanto ambos exercem a sua influência sobre o outro, referindo o momento presente à memória e enunciando-o como efectivamente vivido.

A instalação *Cartógrafos...* foi concebida com o enfoque na transformação que sofrerá com a sua apresentação: por isso mesmo, se centra no observador. Como trabalho auto-reflexivo, ela produz-se necessariamente na fractura – com a abertura de uma crise nos objectos, que possibilitará a formulação de sentidos que ultrapassam o percurso da sua concepção. Mas produziu-se também prevendo a fractura – uma vez que é concebida com a consciência de que, em última instância, dos objectos, serão visíveis apenas fragmentos. Que o título integre ainda o trabalho é, por outro lado, o rastilho para a objectivação dessa fractura, enquanto o sentido dos objectos aparece com o texto que articula as palavras do título, distanciando-se deles, e revelando, por isso, a precariedade das formas que o justificaram.

Em qualquer caso, trata-se sempre de uma diferenciação e articulação: desde a percepção consciente dos objectos à sua transformação no texto cujos significados recuam sempre. Trata-se igualmente da interiorização de um exterior, emoldurada por “um tópico e uma estratégia histórica”⁷⁸⁹ – do mesmo modo que a produção de lugares, enquanto evento que, fundado na percepção, une, numa relação diacrítica, espaço e tempo.

Cartógrafos, Florestas e Um Contador de Histórias é assim apresentada, de facto, como um destroço do que será com a formulação do espaço de que o conjunto de elementos é

⁷⁸⁹ Recorreu-se aqui à formulação de Derrida relativamente à escolha das palavras num discurso, que, de acordo com o filósofo, é sempre circunstanciada “num tópico e numa estratégia histórica”. Ver ref. no subcapítulo 2.2, secção 2.2.1, p. 128. No mesmo sentido, a interiorização de um exterior é circunstanciada por um contexto espaço-temporal, uma vez que esse contexto pondera o momento presente com a memória.

duplo. Os lugares de fractura que assim se configurarão existem no espaçamento entre esta formulação textual e a ruína dos objectos – um espaçamento que, em última instância, delimita, unindo, tempo e espaço. É também neste espaçamento que os objectos se enunciam como texto crítico: o texto que neles abre uma crise, delimitando-os – demarcando o lugar de onde podem dar início à sua essência.

As construções metaficcionalis situam-se na fronteira que limita e une ficção e crítica⁷⁹⁰ precisamente porque nelas se reconhece a contingência de qualquer formulação – uma contingência que é a do espaçamento que articula espaço e tempo. Por isso mesmo, elas representarão a fronteira entre arte e vida, como se escreveu na secção 1.2.3, do subcapítulo 1.2. E, porque representações, elas distanciam-se necessariamente da fronteira que representam, ou seja, elas enunciam a sua oclusão. De facto, a auto-reflexividade habita o domínio da metaficção porque, na verdade, este domínio é circunscrito pelo interlocutor – no caso, o observador. É nele que a metaficção dá início à sua essência, quando, através da memória, a arte se configura como alguma coisa efectivamente vivida – unida aos acontecimentos em que participamos nas nossas vidas, e subvertendo assim a sua dimensão ilusória. Se o espaço a que o modelo se refere – em *Cartógrafos...* – é um espaço ilusório, as memórias que o informam, ao se actualizarem, de facto, não o são.

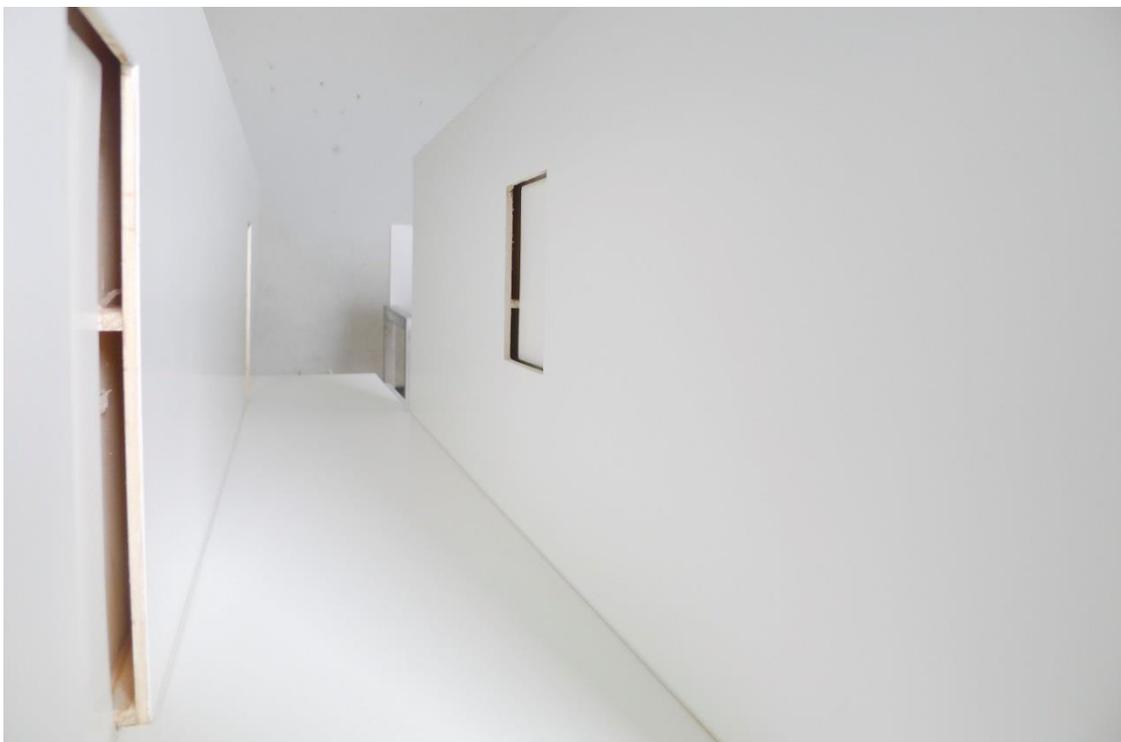


Fig. 136- Maria José Cavaco, *Cartógrafos, Florestas e Um Contador de Histórias*, 2016. Esc. 1:10. Pormenor.

⁷⁹⁰ Ver secção 1.2.3 do subcapítulo 1.2.



Fig. 137- Maria José Cavaco, *Cartógrafos, Florestas e Um Contador de Histórias*, 2016. Esc. 1:10. Pormenor.

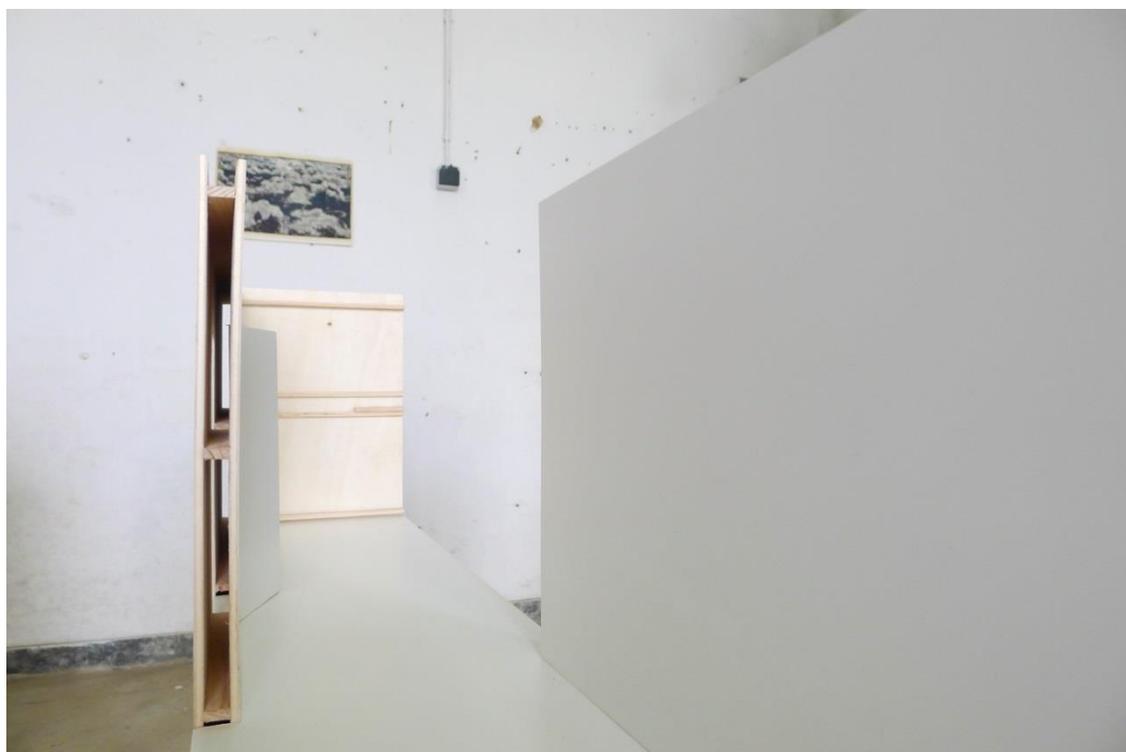


Fig. 138- Maria José Cavaco, *Cartógrafos, Florestas e Um Contador de Histórias*, 2016. Esc. 1:10. Pormenor.

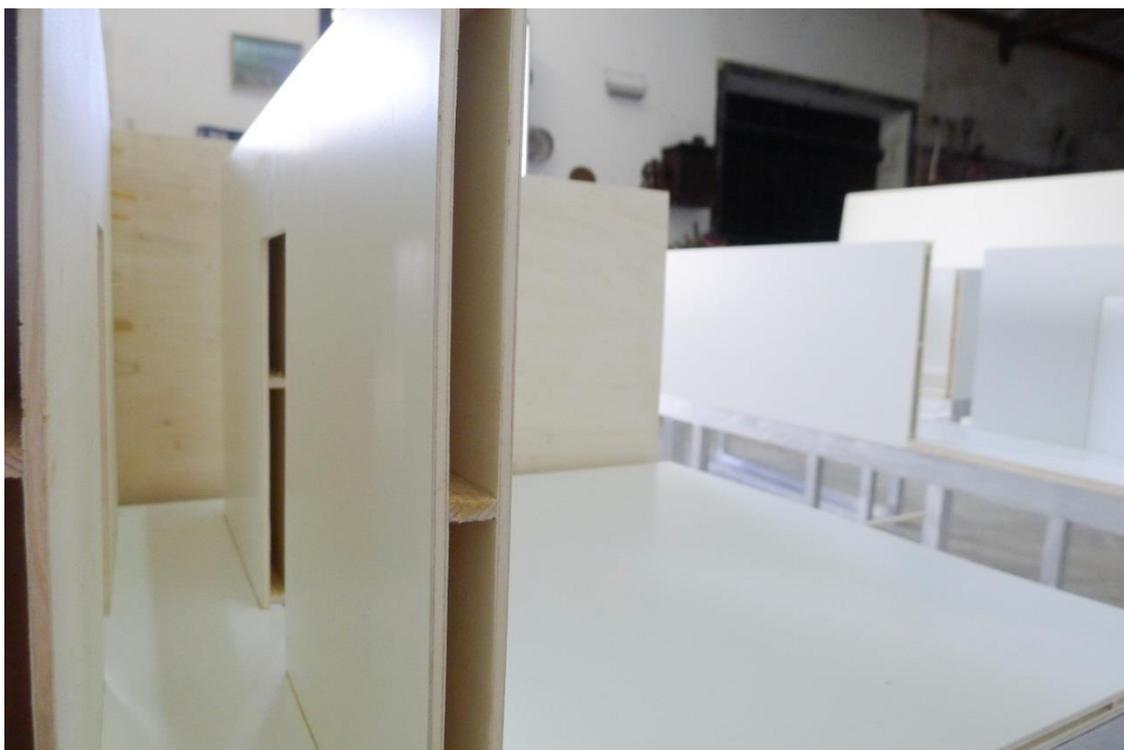


Fig. 139- Maria José Cavaco, *Cartógrafos, Florestas e Um Contador de Histórias*, 2016. Esc. 1:10. Pormenor.



Fig. 140- Maria José Cavaco, *Cartógrafos, Florestas e Um Contador de Histórias*, 2016. Esc. 1:10. Pormenor.

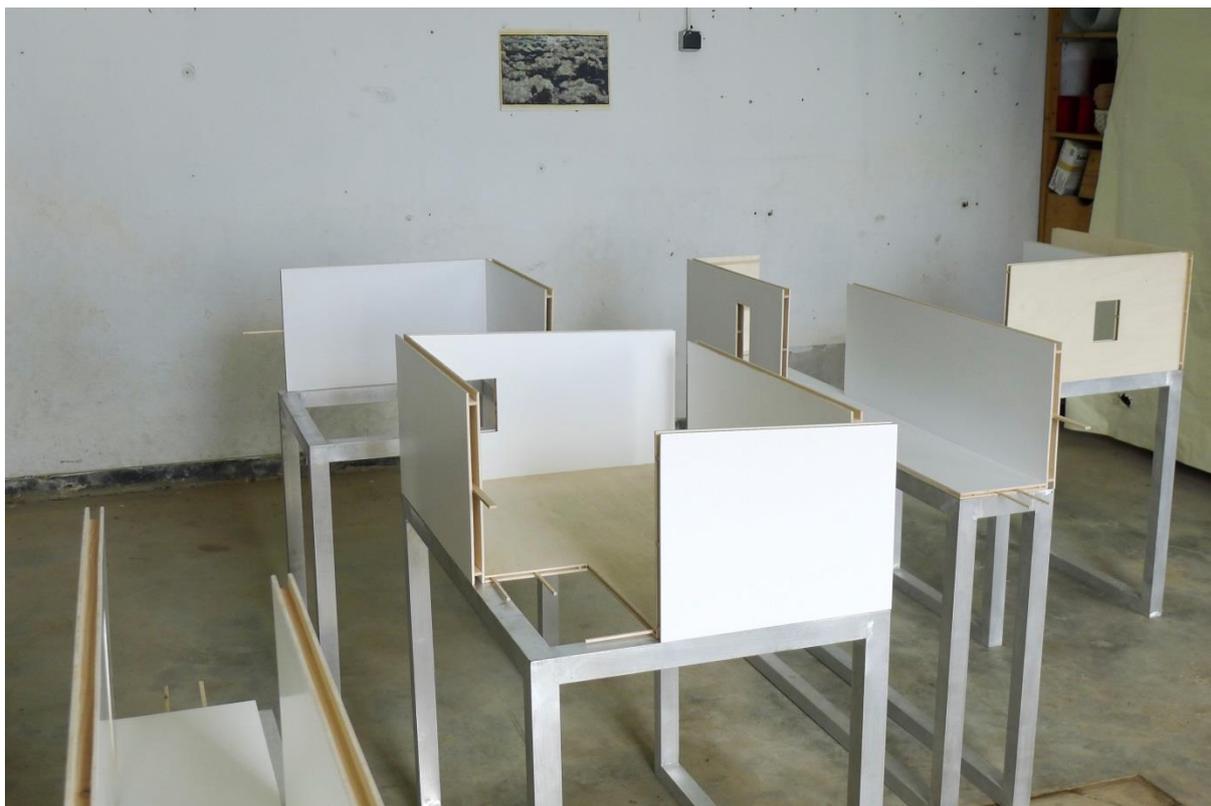


Fig. 141- Maria José Cavaco, *Cartógrafos, Florestas e Um Contador de Histórias*, 2016. Esc. 1:10. Vista parcial.



Fig. 142- Maria José Cavaco, *Cartógrafos, Florestas e Um Contador de Histórias*, 2016. Esc. 1:10. Vista da pintura.

CONCLUSÃO

*Pela minha parte, inclinar-me-ia não apenas para concordar em que não haja conexões necessárias entre dados da experiência, mas também a perguntar se existem de todo conexões.*⁷⁹¹

Se o percurso pelas formas latinas *fingere* e *fictio*, bem como pelos significados actuais da palavra, pôde enunciar a ficção como um ‘fingimento’ consentido, que referencia mas não denota coisas ou acontecimentos necessariamente reais, uma observação de Calvino nas *Seis Propostas Para o Próximo Milénio* – que não acentua uma especialização entre poesia e prosa literária – permitiu verificar que, na base desta aproximação, se encontra uma concepção interdependente entre forma e significado no processo construtivo ficcional.

Na mesma obra de Calvino constatou-se, por outro lado, a ênfase da ficção nessa interdependência, enquanto as qualidades que o escritor enuncia se reflectem, nos textos que analisa, em procedimentos de natureza formal, que objectivam descrições ou “versões”⁷⁹² de mundos que, no caso, integram as qualidades propostas por Calvino. Verificou-se como, à construção destas versões, está subjacente um comportamento cognitivo, cujas operações⁷⁹³ foram referenciadas recorrendo ao pensamento de Nelson Goodman. Reorganizando, através destas operações, a nossa percepção dos dados da experiência, a ficção produz conhecimento e projecta-o no tempo⁷⁹⁴.

O que está implicado quer nas operações que Goodman descreve, quer nas reformulações que continuam a projectar o conhecimento que a ficção produz é sobretudo a construção de relações que determinam o carácter dos termos relacionados, enquanto são relacionados. Dependendo desta contextualização, a ficção nela encontra igualmente a correcção das descrições de mundos que lhe dão forma, na medida em que essa correcção se expressa na adequação a um quadro de referências próprio. Este contexto que a valida é simultaneamente expressão da sua condicionalidade: a ficção produz-se mediante circunstâncias. Ou seja, ela enuncia-se na coexistência de certos elementos e factores em determinados momentos. E, neste sentido, ela depende de enquadramentos, ou molduras. Se

⁷⁹¹ GOODMAN, N., *Facto, Ficção e Previsão*. Lisboa: Editorial Presença, 1991. p. 75.

⁷⁹² A expressão é de Goodman. Ver ref. no subcapítulo 1.1, secção 1.1.3, p. 20.

⁷⁹³ ‘Composição’, ‘decomposição’, ‘ênfatisação’, ‘ordenação’, ‘supressão’, ‘completação’ e ‘deformação’. Ver subcapítulo 1.1, secção 1.1.3, p. 21.

⁷⁹⁴ Como se verificou, a título de exemplo, através dos ensaios de Deleuze e Agamben, sobre *Bartleby, The Scrivener*, de Herman Melville. Ver secção 1.1.4 do subcapítulo 1.1.

estas molduras justificam que a ficção mantenha a sua actualidade, elas enunciam igualmente, deste modo, um certo traço da realidade nas construções ficcionais – daí a correcção destas.

Porque a ficção é circunscrita por molduras, o domínio artístico – que é claramente circunstanciado pela moldura do espaço – foi um campo privilegiado para a observação de como se manifesta a acção de contextualização que a ela é inerente. Nesta acção, a arte reflecte também a natureza da ficção e do conhecimento que produz.

Reconhecendo, com Lessing, que o espaço se enuncia como um constrangimento, ou uma limitação, desenvolveu-se um percurso que identificou esta limitação com as sucessivas demarcações que empreendemos ao organizarmos a nossa relação com o mundo exterior. Foi a fundação das ‘artes espaciais’ nesta propensão para uma reflexão sobre a nossa interacção com o mundo exterior que fez emergir no trabalho de Blinky Palermo uma dimensão social transversal na ficção artística. Esta dimensão legitimou, por seu turno, a perspectivação do trabalho de R. H. Quaytman, à luz do modelo dialógico de Mikhail Bakhtin. Assim perspectivado, o trabalho de Quaytman demonstrou como as molduras influem decisivamente na produção e observação dos objectos artísticos, fazendo-os depender das experiências vividas por cada observador, e consequentemente, enunciando a sua eterna condição de incompletude. Através da passagem do conceito de ficção pelo domínio artístico, o observador, ou o interlocutor, apareceu como um factor decisivo, que clarifica uma condição que atravessa qualquer construção ficcional – justamente a de incompletude, porque destinada a ser completada, sempre provisoriamente, não obstante, na interacção com o interlocutor.

Viu-se, por outro lado, como, enfocando-se igualmente no papel do interlocutor, a metaficção evidencia a moldura como um elemento determinante na inconclusividade de qualquer produção ficcional. Se esta inconclusividade justifica que, em última instância, a metaficção se situe na fronteira entre arte e vida, as mesmas circunstâncias permitiram observar que a ficção artística se situa na mesma fronteira. Mas mais do que as qualidades metaficcionais que se encontraram na ficção artística, a aproximação das duas possibilita igualmente um raciocínio inverso: se o constrangimento da moldura espacial informou um percurso que identificou a ficção artística com a metaficção, será possível também reconhecer nesta última um certo constrangimento espacial. Ou seja, reflectindo sobre si própria como ficção, a metaficção gera, por um lado, espaço, e, por outro, expõe a ficção como contextualização ou construção de molduras – e, neste sentido, gerando-se no espaçamento do que é contextualizado. Por isso, se a ficção artística revela qualidades metaficcionais, dir-se-ia que o faz porque a metaficção evidencia as propriedades espaciais das construções ficcionais. E se a metaficção reflecte sobre a natureza da ficção, o espaço parece ser um factor

fundamental nessa natureza. Perspectivando-a, logo à partida, circunstanciada pela cedência ao constrangimento da sua especificidade – a moldura espacial –, a ficção artística revelou simultaneamente que a ficção tem, de facto, muito que ver com o espaço.

A moldura é um dispositivo que, ao mesmo tempo que distingue, une, contaminando um interior com um exterior. Esta contaminação caracteriza o interior, nas circunstâncias em que ambos interagem. A operação de um exterior num interior configura o conceito de ‘dobra’, tal como é definido por Gilles Deleuze.

Partindo de uma diferenciação entre exterior e interior, a dobra exprimiria a acção das forças do primeiro no segundo. Um interior que não é senão a dobra de um exterior é, por isso mesmo, ainda, a duplicação do exterior, ou seja, é o seu duplo. Existindo nesta duplicidade, este interior é sempre permutável, em função do exterior que o configura como seu duplo. Esta existência na duplicidade implica que, na relação de dois termos, a alteração de um seja a alteração do outro, justificando, igualmente, a influência que o contexto exerce em qualquer elemento. Mas esta duplicidade entre interior e exterior implica também a relatividade dos termos: um é sempre o exterior do outro, motivo pelo qual, há um retorno da operação de um exterior num interior. A observação do exercício implicado nas diversas tipologias do procedimento *mise-en-abyme* expôs, de facto, uma identificação entre a auto-reflexividade e a ‘dobra’. Como interiorização de um exterior, a auto-reflexividade configura uma operação que produz uma representação, ou que define uma forma, caracterizando-a, enquanto a enuncia como resultado do traço de um outro no mesmo. É este traço que a moldura possibilita ao abrir cada um dos termos que relaciona à influência do outro.

A importância da matéria na obra de Robert Ryman legitimou, por outro lado, ilações ponderadas com o pensamento de Henri Bergson. Reconhecendo que a matéria interage e que, na percepção consciente, é seleccionado apenas aquilo que, nessa interacção, interessa a cada consciência, sob o efeito da memória, foi possível verificar que a pintura de Ryman se abre a diferentes representações, em função de diferentes observadores. O que está implicado nesta variedade de representações é sobretudo a singularidade das memórias actualizadas na percepção. Quando se actualiza, a memória é materializada, ocupando espaço – por isso mesmo, de acordo com Bergson, cada momento é único⁷⁹⁵. Mas o facto de esta unicidade se dever ao sistema de sensações e movimentos que as memórias materializadas activam justifica igualmente que, na percepção consciente, não possamos claramente distinguir o que é

⁷⁹⁵ Ver secção 2.1.1 do subcapítulo 2.1.

a acção do sujeito e o que é efectivamente enunciado nos artefactos: desde que são percebidos, estes mantêm a acção do sujeito, distanciando-se da sua objectividade.

Reflectindo sobre a abertura a um exterior, que as molduras exercem no campo artístico, verificou-se como qualquer acto de percepção é, desde logo, uma transformação do seu objecto, enquanto um exterior o caracteriza. E se os objectos que são alvo de percepção fornecem, à partida, a possibilidade de desencadear a actualização das memórias que justificam o interesse, o que encontramos, no modo como um observador se relaciona com os objectos artísticos é o fundamento da caracterização implicada no exercício auto-reflexivo e, no mesmo sentido, o da transformação que as molduras determinam, enquanto, através delas, um interior é definido, desde logo, por uma exterioridade. Como acontece em qualquer discurso ficcional.

De facto, é justamente o exercício auto-reflexivo que justifica que a ficção se construa numa absoluta interdependência entre forma e significado: esta interdependência não é um fechamento; pelo contrário, o que a auto-reflexividade define é uma ordem de coexistentes que passa pelas memórias do observador, no caso artístico, do leitor, no caso de outras formas ficcionais, mas, em qualquer caso, sempre um interlocutor. Alterando a forma, esta coexistência altera também os significados, daí o enfoque da ficção autoconsciente no observador, e daí também que esta se funde numa versão do ‘Princípio da Incerteza’ de Heisenberg: qualquer observação altera o que é observado, porque redefine a interacção da matéria, sob o efeito da memória, e, por isso mesmo, a ficção continua a construir-se, na relação com cada interlocutor. Mantendo esta abertura, é nela que a ficção se constrói, distanciando-se sempre daquilo que objectivamente é apresentado – e ainda a produção de significados nos objectos artísticos expõe a natureza deste distanciamento.

Os significados que se produzem nos objectos são necessariamente verbalizados. Esta verbalização é uma mediação: uma representação, noutra média, que se interpõe entre os objectos e cadeias de símbolos, analogias, metáforas, oposições. Esta forma de mediação funciona de uma maneira muito significativa no domínio artístico: porque de texto se trata, não encontra um espaço comum com aquilo a que se refere, mantendo com o seu referente o espaçamento – a moldura/*parergon* – que permite que contaminações recíprocas se empreendam. Nestas contaminações exerce-se uma disrupção em qualquer suposição de integridade nos objectos, no sentido em que, de facto, o texto não tem com eles um espaço comum: qualquer acto de nomeação é já uma transformação. Enquanto neles se infiltra, esta alteridade fractura os objectos, reconfigurando-os num sentido sempre coerente – um dos muitos que poderiam acolher. Tal como no exercício auto-reflexivo um interior é

caracterizado como a acção do outro em si, também na relação de um texto com os objectos estes se caracterizam, aparecendo os seus sentidos, por acção de uma alteridade. Mas o que esta operação especificamente revela é que essa acção é também uma disrupção da interioridade que assim é caracterizada.

Se *Pense-Bête*, de Marcel Broodthaers, enunciou a apresentação dos objectos como a sua exposição à operação referida, foram ainda outros dois trabalhos de Broodthaers que, observados à luz de uma articulação do pensamento de Foucault com o de Derrida, esclareceram que a relação do texto com os objectos é da mesma natureza daquela que existe entre significantes na escrita. De facto, o espaçamento infiltra-se na produção de significação. Ele é a moldura/*parergon* que possibilita a operação de um exterior num interior. Mas este exterior é muito mais do que aquele que determina uma relação binária entre significantes – se bem que também o seja. Ele é igualmente o exterior que interage com o artefacto que é lido, observado, em último caso, percebido. O que ficou particularmente visível com o trabalho de Broodthaers é como qualquer produção de sentidos se funda numa fractura e numa articulação: uma fractura do artefacto, para que a sua forma seja reconfigurada em subsequentes articulações. A produção de sentidos implica esta transformação.

Se, no caso dos objectos, a transformação envolve a sua reconfiguração como texto, uma transformação⁷⁹⁶ invade também, não obstante, qualquer artefacto, enquanto os seus sentidos se produzem. Deste modo, esta produção é a alteração da forma, que justifica o aparecimento de novos significados. Com estes delinea-se também um distanciamento da objectividade do artefacto que os despoletou. Desde o início se esclarecia porém que a ficção se constrói na interdependência entre forma e significado, alterando-se este com a alteração da primeira. A produção de significação é, por isso mesmo, do domínio da ficção e é o seu contínuo movimento que projecta o conhecimento que ela produz. Prolonga também a ficção.

A dimensão crítica implicada na fractura e articulação em que a ficção se constrói ficou clara com o trabalho de André Cadere – trata-se sempre de uma reconfiguração por cima de descontinuidades⁷⁹⁷. E como esta reconfiguração se inscreve numa esfera pública concebida como exercício de linguagem, ficou também claro com o mesmo trabalho: o exercício da linguagem manifesta a abertura de um interior a um exterior, que o constitui em disrupção.

⁷⁹⁶ Traduzida no constante movimento de *differance* dos significados.

⁷⁹⁷ Ver secção 2.2.3 do subcapítulo 2.2. Acrescentar-se-ia que a situação da metaficção na fronteira entre arte e vida, que se identifica com a fronteira entre ficção e crítica, se justifica justamente com a dimensão crítica da ficção, enfatizada com o enfoque no papel do observador, enquanto reconfigura por cima de descontinuidades.

Cadere, de facto, reconhecia que a questão fundamental no seu trabalho seria “O que é o espaço?”, “O que acontece no espaço?”⁷⁹⁸. E o espaço parece ser uma questão de coexistência e de mediação do tipo de relações que estabelecemos no e com o exterior. A ficção habita o universo destas relações e justamente por isso mantém uma certa forma de espacialidade, mantendo também uma forma de sociabilidade, como as obras artísticas que informaram a primeira parte permitiram verificar.

A reflexão sobre o conceito de lugar, tal como o perspectiva Edward S. Casey – como um evento em que se unem espaço e tempo, que mantém uma relação com a percepção –, à luz do pensamento de Bergson, enunciou esse evento constitutivo de lugares como a transformação das circunstâncias que nos envolvem, por acção da memória, enquanto projectamos uma acção futura. Esta projecção de um futuro é determinada por uma consciência da transitoriedade do tempo, que emerge com a ponderação deste com propriedades espaciais: é a justaposição de cada momento que passou, com o seguinte, que permite perspectivar uma acção futura. Mas esta perspectiva de futuro é também necessariamente determinada pelas selecções que empreendemos na interacção básica entre a matéria, sob o efeito da memória. Neste sentido, cada momento presente fornece as circunstâncias para a selecção do que interessa a cada consciência, e consequentemente, as circunstâncias para a definição do que nele coexiste. Por isso mesmo, o tempo, em duração, influencia o que conscientemente coexiste, ao delimitá-lo em cada momento. Justificou-se assim que, na percepção consciente, esteja implicada uma união de espaço e tempo, configurada na sua interacção por delimitação, que possibilita uma transformação do presente, determinando também transformações futuras⁷⁹⁹.

Enquanto evento que une espaço e tempo, relacionado com a percepção, o lugar envolve necessariamente essas transformações. O que está implicado nessa união é a relação dos dois termos em funcionamento diacrítico, na medida em que é a operação de propriedades de um no outro que os faz manifestarem-se, desde logo, caracterizados pela sua contaminação por um exterior. Esta operação de um exterior num interior, que configura este último em disrupção, identifica-se com um exercício auto-reflexivo. É este exercício que dá início a um espaço crítico, como acção de um exterior em si, e do mesmo modo, a um tempo crítico, igualmente como expressão da acção de um exterior em si. São assim configurados, a partir da fractura que um exterior neles exerce, que o espaço e o tempo são vividos, enquanto se constituem lugares.

⁷⁹⁸ Ver ref. no subcapítulo 2.2, secção 2.2.3, p. 152.

⁷⁹⁹ Porque cada momento que passou, assim transformado, influencia também, do mesmo modo, o seguinte.

Mas justamente porque esta união de espaço e tempo é o que justifica as transformações subjacentes à constituição de lugares, será também esta união que justifica as transformações de que os objectos são alvo com a produção dos seus sentidos, desde a sua percepção consciente, à sua reformulação como linguagem. De facto, por isso mesmo, se constituem lugares com a produção de sentidos nos objectos artísticos, enquanto o espaço que ocupam é vivido por um corpo em duração.

A revisão do conceito de lugar permitiu assim a verificação de que a constituição de lugares se funda na união de espaço e tempo em funcionamento diacrítico, mas permitiu igualmente – através da anterior – a verificação de que as transformações que os objectos sofrem ao serem relacionados com as vivências de cada observador são aquelas que o exercício auto-reflexivo abre em qualquer construção ficcional, ao imprimir o traço de um exterior num interior. Fundando-se na união de espaço e tempo, essas transformações são determinadas pelas molduras que essa união constrói e por isso mesmo são circunstanciais: as molduras que as determinam alteram-se enquanto a memória interage com as circunstâncias de cada momento. Justifica-se assim que os discursos ficcionais reflectam sempre a acção do interlocutor, e também a permanente abertura desses discursos.

Se a produção de sentidos nos objectos artísticos, enquanto resultado da sua fractura por uma decisiva alteridade, objectiva a fractura que está implicada em qualquer aparecimento de sentidos, a passagem pelo conceito de lugar delineou a fractura fundamental que a justifica: ela é, em última instância, a que espaço e tempo abrem um no outro, enquanto se delimitam reciprocamente. É ela que o exercício auto-reflexivo opera, abrindo a possibilidade de produção de sentidos. E se, com ela, emerge apenas um lugar, um sentido, com a interacção de cada observador com os objectos, do mesmo modo se configura um percurso para qualquer produção ficcional, que escapa à objectividade do artefacto. Este existe na interacção com o sujeito, como os lugares existem apenas vividos por um corpo.

Se se verificou que, na ficção, se infiltram propriedades espaciais, verificou-se também que nela estão necessariamente implicadas qualidades temporais. É nesta imbricação que a ficção continuamente se produz e projecta o conhecimento que produz. De um modo singular, o domínio artístico objectiva a transformação subjacente à produção de sentidos na ficção: alterando-se a forma, aparecem sempre novos significados, enquanto espaço e tempo se delimitam reciprocamente, num exercício auto-reflexivo.

Esta tese enuncia assim uma condição transversal aos artefactos ficcionais: a sua precariedade, a sua dependência da interacção com um corpo, e a sua espera por complexões que os transformam. Do mesmo modo, destinados à travessia da linguagem, que conecta

experiências que não mantêm uma necessária conexão entre si. Reconfigurando-os com estas conexões, a linguagem, em circulação, deles se distancia – como qualquer representação. A abertura ao outro, das construções ficcionais, é também a deste enquadramento conceptual, teórico e crítico, como artefacto textual. Que a interacção que com ele temos convoque experiências diferentes daquelas convocadas com as obras artísticas, só indicia como ainda este texto as transforma, enquanto projecta o conhecimento que incorporam. Mas são essas obras que justificam a projecção. É este reconhecimento que continua a conduzir a minha prática artística.

BIBLIOGRAFIA

- ABBOTT, Edwin A., *Flatland: Uma Aventura em Muitas Dimensões*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006. ISBN 972-37-1106-0.
- AGAMBEN, Giorgio, «Bartleby, or On Contingency». In *Potentialities* [Em linha]. Stanford (CA): Stanford University Press, 1999. pp. 243-271. [Cons. 21 Dez. 2012]. Disponível em <http://pt.scribd.com/doc/4675938/Agamben-Bartleby-or-on-Contingency>. ISBN 0-8047-3277-9.
- ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake, (ed.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge (MA); London: The MIT Press, 1999. ISBN 978-0-262-51117-9.
- ALTER, Robert, *Partial Magic: The Novel as A Self-Conscious Genre*. Berkeley: University of California Press, 1975. ISBN 0-520-02755-8.
- ARENDT, Hannah, *A Condição Humana*. Lisboa : Relógio d'Água, 2001. ISBN 972-708-637-3.
- ARISTÓTELES, *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011. ISBN 978-972-31-1077-7.
- ARISTOTLE, *Physics*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1999. ISBN 0-19-283586-6.
- BACHELARD, Gaston, *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008. ISBN 978-85-336-2419-1.
- BAKHTIN, Mikhail, *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. ISBN 85-336-0075-5.
- BAKHTIN, Mikhail, *The Dialogical Imagination*. London and Austin: University of Texas Press, 1987. ISBN 0-292-71534-X
- BARTHES, Roland, *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 2010. ISBN 978-072-44-1349-5.
- BARTHES, Roland, «A Morte do Autor». In *O Rumor da Língua*. Lisboa: Edições 70, 1987. pp. 49-53. ISBN 978-972-44-0617-6.
- BARTHES, Roland, *Crítica e Verdade*. Lisboa: Edições 70, 1997. ISBN 972-44-0154-5.
- BARTHES, Roland, *O Rumor da Língua*. Lisboa: Edições 70, 1987. ISBN 978-972-44-0617-6.
- BARRENTO, João, *O Género Intranquilo: Anatomia do Ensaio e do Fragmento*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010. ISBN 978-972-37-1495-1.
- BAUDRILLARD, Jean, *Le Système des Objets*. Paris: Gallimard, 1968. ISBN 2-07-028386-0.
- BAZIN, André, *O Que É o Cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1992. ISBN 972-24-0826-7.
- BÉNABOU, Marcel; ROUBAUD, Jacques, «Qu'Est-Ce Que L'Oulipo». [Em linha]. [Cons. 22 Dez. 2012]. Disponível em <http://www.ouliipo.net>.
- BENJAMIN, Walter, *A Modernidade*. Ed. e trad. de João Barrento. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006. ISBN 978-972-37-1164-6.
- BENJAMIN, Walter «The Storyteller: Reflections on The Works of Nicolai Leskov». In BENJAMIN, Walter, *Illuminations: Essays and Reflections by Walter Benjamin* [Em linha]. New York: Schocken Books, 1969. pp. 83-109. [Cons. 29 Fev. 2016]. Disponível em <https://liviugstan.files.wordpress.com/2010/09/30776674-benjamin-walter-illuminations.pdf>. ISBN 978-0-8052-0241-0.
- BERGSON, Henri, *Ensaio Sobre os Dados Imediatos da Consciência*. Lisboa: Edições 70, 1988. ISBN 972-44-0227-4.
- BERGSON, Henri, *Matter and Memory*. New York: Zone Books, 2005. ISBN 0-942299-05-1.
- BISHOP, Claire, *Installation Art: A Critical History*. London: Tate Publishing, 2005. ISBN 1-85437-518-0.

- BLUMENBERG, Hans, *Naufrágio Com Espectador*. Lisboa: Vega, 1990. ISBN 972-699-251-6.
- BOIS, Yve-Alain, *Painting As Model*. Cambridge (MA); London: MIT Press, 1990. ISBN 0-262-52180-6.
- BOOTH, Wayne, *A Retórica da Ficção*. 1ª ed. Lisboa: Arcádia, 1980.
- BORGES, Jorge Luis, «Del Rigor en La Ciencia». In BORGES, Jorge Luis, *El Hacedor* [Em linha]. Madrid: Alianza Editorial S. A., 1998. pp. 40-41. [Cons. 01 Mar. 2016]. Disponível em <http://www.itvalledelguadiana.edu.mx/librosdigitales/Jorge%20Luis%20Borges%20-%20El%20hacedor.pdf>. ISBN 84-487-0479-7.
- BORGES, Jorge Luis, «Funes ou A Memória». In *Jorge Luis Borges: Obras Completas*. Lisboa: Editorial Teorema, 1998. Vol. 1. pp. 503-509. ISBN 972-695-347-2.
- BORGES, Jorge Luis, «O Aleph». In *Jorge Luis Borges: Obras Completas*. Lisboa: Editorial Teorema, 1998. Vol. 1. pp. 638-649. ISBN 972-695-347-2.
- BORGES, Jorge Luis, «Tema do Traidor e do Herói». In *Jorge Luis Borges: Obras Completas*. Lisboa: Editorial Teorema, 1998. Vol. 1. pp. 515-518. ISBN 972-695-347-2.
- BUCHLOH, Benjamin (Ed.), *Broodthaers: Writings, Interviews, Photographs*. Cambridge (MA): The MIT Press, 1987. ISBN 0-262-02281-8.
- BUSKIRK, Martha; NIXON, Mignon, (ed.), *The Duchamp Effect*. Cambridge (MA); London: The MIT Press, 1999. ISBN 0-262-52217-9.
- CALVINO, Italo, *As Cidades Invisíveis*. Lisboa: Editorial Teorema, 2006. ISBN 972-695-374-X.
- CALVINO, Italo, *Seis Propostas Para o Próximo Milénio*. Lisboa: Teorema, 1994. ISBN 972-695-176-3.
- CARROLL, Lewis, *The Hunting of The Snark* [Em linha]. Los Angeles: Tigertail Associates, 2004. [Cons. 22 Mar. 2016]. Disponível em http://www.tigtail.org/TIG/HOT/Scripts/carroll_hunting_of_the_snark.1876.pdf.
- CARROLL, Lewis, *Sylvie and Bruno & Sylvie and Bruno Concluded* [Em linha]. N.p. n. d. Project Gutenberg. [Cons. 01 Mar. 2016]. Disponível em <http://djelibeibi.unex.es/libros/SylvieBruno-ss.pdf>.
- CASEY, Edward S., «Boundary, Place, and Event in The Spatiality of History». In *Rethinking History*. Vol. 11, nº 4 (December, 2007), pp. 507-512. ISSN 1364-2529.
- CASEY, Edward S., *Getting Back Into Place: Toward a Renewed Understanding of The Place-World*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2009. ISBN 978-0-253-22088-2.
- CASEY, Edward S., «How to Get From Space to Place in a Fairly Short Stretch of Time», in FELD, S.; BASSO, K. (Ed.), *Senses of Place*. Santa Fe (NM): School of American Research Press, 1997. pp. 13-52. ISBN 30-933452-95-0.
- CASEY, Edward S., *The Fate of Place: A Philosophical History*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1998. ISBN 978-0-520-27603-1.
- CEIA, Carlos, *E-Dicionário de Termos Literários* [Em linha]. [Cons. 15 Out. 2012]. Disponível em <http://www.edtl.com.pt>.
- COLERIDGE, Samuel T., *Biographia Literaria* [Em linha]. N. p. n. d. Project Gutenberg. [Cons. 01 Dez. 2015]. Disponível em <http://www.gutenberg.org/files/6081/6081-h/6081-h.htm#link2HCH0014>.
- COOKE, Lynne; KELLY, Karen; SCHRÖDER, Barbara (Ed.s), *Blinky Palermo: Retrospective 1964-77*. New York: Dia Art Foundation; New Haven; London: Yale University Press, 2010. ISBN 978-0-300-15366-8.

- COOKE, Lynne; KELLY, Karen; SCHRÖDER, Barbara (Ed.s), *Blinky Palermo: To The People of New York City*. New York: Dia Art Foundation; Düsseldorf: Richter Verlag, 2009. ISBN 978-3-937572-52-9.
- CROW, Thomas E., *The Rise of The Sixties: American and European Art In The Era of Dissent, 1955-69*. New Haven (CT): Yale University Press, 2005. ISBN 0-300-10683-1.
- CURRIE, Mark (Ed. e Introd.), *Metafiction*. London and New York: Longman, 1995. ISBN 0-582-21292-8.
- CURRIE, Mark, *Postmodern Narrative Theory*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 1998. ISBN 978-0-333.68779-6.
- DÄLLENBACH, Lucien, *Le Récit Spéculaire: Essai Sur La Mise en Abyme*. Paris: Editions du Seuil, 1977. ISBN 0-02-004556-7.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 1987. ISBN 0-8166-1401-6.
- DELEUZE, Gilles, «Bartleby; Or, The Formula». In DELEUZE, Gilles, *Essays Critical and Clinical* [Em linha]. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997, pp. 68-90. [Cons. 21 Dez. 2012]. Disponível em <http://pt.scribd.com/doc/54870866/Bartleby-or-the-Formula>. ISBN 0-8166-2569-7.
- DELEUZE, Gilles, *Foucault*. Lisboa: Vega, 1998. ISBN 972-699-074-2.
- DELEUZE, Gilles, *Le Pli: Leibniz et Le Baroque*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1988. ISBN 2-7073-1182-0.
- DERRIDA, Jacques, *La Vérité en Peinture*. Paris: Flammarion, 1978. ISBN 2-08-081057-X.
- DERRIDA, Jacques, *Of Grammatology*. Transl. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997. ISBN 0-8018-5830-5.
- DEUTSCHE, Rosalyn, «Agoraphobia». In *Evictions: Art and Spatial Politics*. Cambridge (MA); London: The MIT Press, 1998. pp. 269-327. ISBN 0-262-54097-5.
- DICKINSON, Emily, (Tradução, Posfácio e Organização de Ana Luísa Amaral), *Cem Poemas*. Lisboa: Relógio D'Água, 2010. ISBN 978-989-641-173-2.
- DE DUVE, Thierry, «Don't Shoot The Messenger». In *Artforum*. Vol. 52, nº 3 (November, 2013), pp. 264-273. ISSN 1086-7058.
- DE DUVE, Thierry, *Kant After Duchamp*. Cambridge (MA): The MIT Press, 1998. ISBN 0-262-04151-0.
- DE DUVE, Thierry, «The Invention of Non-Art: A History». In *Artforum*. Vol. 52, nº 6 (February, 2014), pp. 192-199. ISSN 1086-7058.
- DE DUVE, Thierry, «Why Was Modernism Born In France?». In *Artforum*. Vol. 52, nº 5 (January, 2014), pp. 190-197. ISSN 1086-7058.
- ECO, Umberto, *Obra Aberta*. Lisboa: Difel, 1989. ISBN 972-29-0039-0.
- FOSTER, Hal, *The Art-Architecture Complex*. London; New York: Verso, 2011. ISBN 978-1-84467-689-7.
- FOUCAULT, Michel, *As Palavras e As Coisas*. Lisboa: Edições 70, 2005. ISBN 972-44-0531-1.
- FOUCAULT, Michel, «Course Summary». In FOUCAULT, Michel, *The Hermeneutics of The Subject: Lectures at The Collège de France*. Basingstoke, Hampshire; New York: Palgrave Macmillan, 2005. pp. 491-505. ISBN 0-312-20326-8.
- FOUCAULT, Michel, «Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias» [Em linha]. [Cons. 24 Out. 2015]. Disponível em <http://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf>.
- FOUCAULT, Michel, *This Is Not a Pipe*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1983. ISBN 0-520-04232-8.

- FOUCAULT, Michel, «What Is An Author». In FOUCAULT, Michel, *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1977. p 113-138. ISBN 0-8014-0979-9.
- GALVEZ, Paul, «Tabula Rasa: The Art of R. H. Quaytman». In *Artforum*. Vol. 50, nº 1 (September, 2011), pp. 302-311. ISSN 1086-7058.
- GARRONI, Emilio, «Espacialidade». In GIL, Fernando (Coord.); ROMANO, Ruggiero (Dir.), *Enciclopédia Einaudi: Criatividade/Visão*. Lisboa: INCM, 1992. Vol. 25. pp. 194-221. ISBN 972-27-0529-6.
- GASS, William H., *A Ficção e as Imagens da Vida*. São Paulo: Editora Cultrix, 1974.
- GOODMAN, Nelson, *Linguagens da Arte: Uma Abordagem a Uma Teoria dos Símbolos*. Lisboa: Gradiva, 2006. ISBN 989-616-108-9.
- GOODMAN, Nelson, *Facto, Ficção e Previsão*. Lisboa: Editorial Presença, 1991. ISBN 972-23-1339-8.
- GOODMAN, Nelson, *Modos de Fazer Mundos*. Porto: Edições Asa, 1995. ISBN 972-41-1560-7.
- GRÄSSLIN, Karola; et al., *André Cadere: Catalogue Raisonné*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2008. ISBN 978-3-86560-358-6.
- GREENBERG, Clement, «Towards a Newer Laocoön». In *Partisan Review* [Em linha]. Vol. 7, nº 4 (July-August, 1940), pp. 296-310. [Cons. 06 Mai. 2014]. Disponível em <http://hgar-pub1.bu.edu/web/partisan-review/search-collection/detail/283925>. ISSN 0031-2525.
- HABERMAS, Jürgen, *O Discurso Filosófico da Modernidade*. Lisboa: Texto Editores, 2010. ISBN 978-972-47-4152-9.
- Haidu, Rachel, *The Absence of Work: Marcel Broodthaers, 1964-1976*. Cambridge (MA); London: The MIT Press, 2013. ISBN 978-0-262-52509-1.
- HEIDEGGER, Martin, «Construir, Habitar, Pensar» [Em linha]. [Cons. 24 Jul. 2015]. Disponível em http://www.proureb.fau.ufrj.br/jkos/p2/heidegger_construir,%20habitar,%20pensar.pdf.
- HOUAISS, A.; VILLAR, M. de Salles, *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Lisboa: Temas e Debates, 2003. 3 vol. ISBN 972-759-664-9.
- HUDSON, Suzanne, *Robert Ryman: Used Paint*. Cambridge (MA); London: MIT Press, 2009. ISBN 978-0-262-01280-5.
- HUTCHEON, Linda, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. London and New York: Methuen, 1980. ISBN 0-416-37140-X.
- JORGE, João Miguel Fernandes, *Desde o Finito: Fernando Mesquita, João Cruz Rosa, Maria José Cavaco*. Lisboa: Assírio & Alvim e Fundação Carmona e Costa, 2011. ISBN 978-972-37-1619-1.
- JOSELIT, David, «Navigating The New Territory: Art, Avatars, and the Contemporary Mediascape». In *Artforum*. Vol. 43, nº 10 (Summer, 2005), pp. 276-279. ISSN 1086-7058.
- JOSELIT, David, «R. H. Quaytman: I Modi». In *Mousse* [Em linha]. Nº 29 (June, 2011), pp. 130-137. [Cons. 09 Jun. 2014]. Disponível em <http://moussomagazine.it/articolo.mm?id=710>. ISSN 2035-2565.
- JUDD, Donald, «Specific Objects» [Em linha]. [Cons. 12 Mai. 2014]. Disponível em <http://donutsandhotdogs.com/library/words/juddSPECIFICOBJECTS.pdf>.
- KANT, Immanuel, *Crítica da Razão Pura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. ISBN 972-31-0623-X.

- KEENAN, Thomas, «Windows: Of Vulnerability». In ROBBINS, Bruce, *The Phantom Public Sphere*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993. pp. 121-141. ISBN 0-8166-2126-8.
- KLEE, P., *Théorie de L'Art Moderne*. Paris: Denoel, 1980.
- KOSUTH, Joseph, «Art After Philosophy» [Em linha]. [Cons. 12 Mai. 2014]. Disponível em <http://www.intermediamfa.org/imd501/media/1236865544.pdf>.
- KRAUSS, Rosalind, *O Fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. ISBN 84-252-1858-6.
- KRAUSS, Rosalind, *Perpetual Inventory*. Cambridge (MA); London: The MIT Press, 2010. ISBN 978-0-262-01380-2.
- KULESHOV, Lev, «The Principles of Montage». In LEVACO, Ronald (Trans. & Ed.), *Kuleshov on Film: Writings of Lev Kuleshov*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1974. pp. 183-195. ISBN 0-520-02659-4.
- LAU, Yam, «A Round Bar of Wood or The Daily Practice of Independence: An Introduction to The Work of André Cadere». In *Espace : Art Actuel* [Em linha]. N° 77 (Automne, 2006), pp. 41-42. [Cons. 28 Abr. 2012]. Disponível em <https://www.erudit.org/culture/espace1041666/espace1050357/8857ac.pdf>. ISSN 0821-9222.
- LEECH, Geoffrey N., SHORT, Michael H., *Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. London: Longman, 1981. ISBN 0-582-29103-8.
- LESSING, Gotthold E., *Laocoon: An Essay on The Limits of Painting and Poetry*. London: Longman, Brown, Green and Longmans, 1853.
- LYOTARD, Jean-François, *Discours, Figure*. Paris: Éditions Klincksieck, 1985. ISBN 2-252-02484-4.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira Le Hasard* [Em linha]. Paris: N. R. F., 1914. [Cons. 29 Jun. 2015]. Disponível em <https://math.dartmouth.edu/~doyle/docs/coup/scan/coup.pdf>.
- MALRAUX, André, *O Museu Imaginário*. Lisboa: Edições 70, 2000. ISBN 972-44-1034-X.
- MARIN, Louis, «The Frame of Representation and Some of Its Figures». In DURO, Paul, *The Rethoric of The Frame: Essays on The Boundaries of The Artwork*. Cambridge; New York; Melbourne: Cambridge University Press, 1996. pp. 79-95. ISBN 0-521-46148-0.
- MELVILLE, Herman, *Bartleby*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2005. ISBN 978-972-37-0016-9.
- MELVILLE, Herman, «Bartleby, The Scrivener: A Story of Wall-Street». In SCHOLLES, Robert, *Elements of Fiction: An Anthology*. New York: Oxford University Press, 1981. pp. 143-174. ISBN 0-19-502881-3.
- MEHRING, Christine, *Blinky Palermo: Abstraction of an Era*. New Haven; London: Yale University Press. 2008. ISBN 978-0-300-12238-1.
- MOOIJ, J. J. A., *Fictional Realities: The Uses of Literary Imagination*. Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1993. ISBN 90-272-2218-5.
- MORRIS, Lynda (Ed.), *André Cadere: Documenting Cadere 1972-1978*. London: Koenig Books, 2013. ISBN 978-3-86335-290-5.
- MUSIL, Robert, *The Man Without Qualities*. London: Picador, 1997. ISBN 978-0-330-34942-0.
- O'DOHERTY, Brian, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Berkeley (CA); Los Angeles; London: University of California Press, 1999. ISBN 978-0-520-22040-9.
- PEREC, Georges, *La Disparition* [Em linha]. Paris: Édition Denoël, 1969. [Cons. 22 Dez. 2012]. Disponível em

- http://www.oasisfle.com/ebook_oasisfle/georges_perec_la_disparition.pdf. ISBN 2-07-071523-X.
- PEREC, Georges, *Species of Spaces and Other Pieces*. London: Penguin Classics, 2008. ISBN 978-0-141-44224-2.
- POGUE-HARRISON, Robert, *Forests: The Shadow of Civilization*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1993. ISBN 0-226-31807-9.
- QUANDT, James, et al., «In a Far-Off Country». In *Artforum*. Vol. 51, nº 5 (January 2013), pp. 148-157. ISSN 1086-7058.
- RANCIÈRE, Jacques, *O Destino das Imagens*. Lisboa: Orfeu Negro, 2011. ISBN 978-989-8327-17-8.
- RANCIÈRE, Jacques, *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010. ISBN 978-989-8327-06-2.
- REIS, Vítor dos, «Aeronáuticas». In CAVACO, M. J., *Maria José Cavaco: As Minhas Casas Voadoras*. Ponta Delgada: Galeria Fonseca Macedo, 2002. pp. 3-5. ISBN 972-8157-04-5.
- REISS, Julie H., *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*. Cambridge (MA); London: The MIT Press, 1999. ISBN 0-262-18196-7.
- RENTSCHLER, Eric, «A Cinema of Citation: The Films of Alexander Kluge». In *Artforum*. Vol. 45, nº 1 (September, 2008), pp. 416-423. ISSN 1086-7058.
- RICARDOU, Jean, *Le Nouveau Roman*. Paris: Seuil, 1973.
- RILKE, Rainer Maria, *As Anotações de Malte Laurids Brigge*. Lisboa: Relógio D'Água, 2003. ISBN 978-972-708-763-1.
- SAINSBURY, R. M., *Fiction and Fictionalism*. London: Routledge, 2010. ISBN 978-0-415-77435-2.
- SCHOLES, Robert, *Elements of Fiction: An Anthology*. New York: Oxford University Press, 1981. ISBN 0-19-502881-3.
- SEGRE, Cesare, «Ficção». In GIL, Fernando (Coord.); ROMANO, Ruggiero (Dir.), *Enciclopédia Einaudi: Literatura/Texto*. Lisboa: INCM, 1989. Vol. 17. pp. 41-56. ISBN 972-27-1409-0.
- SHAKESPEARE, William, *Hamlet*. London: Penguin Books, 2001. ISBN 0-14-062058-3.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de, *Territorios*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. ISBN 84-252-1864-0.
- SONTAG, Susan, *Contra a Interpretação e Outros Ensaios*. Lisboa: Gótica, 2004. ISBN 972-792-102-7.
- SONTAG, Susan, *On Photography*. London: Penguin Books, 2002. ISBN 0-14-118716-0.
- STILLMAN, Nick, «In the Studio: R. H. Quaytman». In *Art in America* [Em linha]. (June, 2010). [Cons. 09 Jun. 2014]. Disponível em <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazine/rh-quaytman/>. ISSN 0004-3214.
- STORR, Robert, *Robert Ryman*. London: Tate Gallery, 1993. ISBN 1-85437-114-2.
- TRÍAS, Eugenio, *O Artista e a Cidade*. Lisboa: Fim de Século, 2011. ISBN 978-972-754-269-7.
- VILA-MATAS, Enrique, *Bartleby & Companhia*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2001. ISBN 972-37-0629-6.
- VIRILIO, Paul, *The Original Accident*. Cambridge; Malden (MA): Polity Press, 2011. ISBN 978-07456-3614-4.
- WAUGH, Patricia, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Methuen, 1984. ISBN 0-416-32640-4.

- WINTHROP-YOUNG, Geoffrey; SIEGERT, Bernhard, «Material World». In *Artforum*. Vol. 53, nº 10 (Summer, 2015), pp. 324-333. ISSN 1986-7058.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tratado Lógico-Filosófico; Investigações Filosóficas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995. ISBN 972-31-0383-4.
- WOOLF, Virginia, *A Room of One's Own*. London: Penguin Books, 1945.
- WOOLF, Virginia, *As Ondas*. Lisboa: Relógio d'Água, 1988. ISBN 972-708436-2.

Informações em linha não assinadas:

- «Francis Alys. A Story of Deception: Room Guide, The Green Line» [Em linha]. [Cons. 13 Jan. 2013]. Disponível em <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/francis-aly/francis-aly-story-deception-room-guide/francis-aly-4>.
- «Robert Ryman» [Em linha]. [Cons. 12 Jan. 2015]. Disponível em <http://www.diaart.org/exhibitions/introduction/94>.
- «Un Coup de Dés Jamais N'Abolira Le Hasard. Image» [Em linha]. [Cons. 29 Jun. 2015]. Disponível em <http://my.yoolib.com/bubljdlec/marcel-broodthaers-un-coup-de-des-jamais-nabolira-le-hasard-1969/>.

Documentos legislativos:

DECRETO-LEI nº 230/2009. *D. R. I Série*. 178 (14 Set. 2009) 6310-6312.

Filmes:

GODARD, Jean-Luc, *Film Socialisme* [Registo video]. Suíça; França: Vega Film, TSR, Wild Bunch, Canal +, 2010. 1 DVD (97 min.).