



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes (CCTA)
Bacharelado em Artes Visuais

LUCAS LOBIANCO AZARIAS

**“A CASA É UM SÍTIO ARQUEOLÓGICO IMENSURÁVEL”:
POÉTICAS DO COTIDIANO NO CONTEXTO PANDÊMICO**

João Pessoa -PB
DEZ / 2022

LUCAS LOBIANCO AZARIAS

**“A CASA É UM SÍTIO ARQUEOLÓGICO IMENSURÁVEL”:
POÉTICAS DO COTIDIANO NO CONTEXTO PANDÊMICO**

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado ao Curso de Bacharelado em Artes Visuais da UFPB, como requisito parcial para a conclusão do Curso de Bacharelado em Artes Visuais.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Carolina Ferreira da Fonseca

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

A992a Azarias, Lucas Lobianco.

"A casa é um sítio arqueológico imensurável":
poéticas do cotidiano no contexto pandêmico / Lucas
Lobianco Azarias. - João Pessoa, 2022.
49 f. : il.

Orientação: Carolina Ferreira da Fonseca.
Monografia (Graduação) - UFPB/CCTA.

1. Artes visuais - TCC. 2. Processo criativo -
Pandemia. 3. Arte - Produção - Isolamento social. 4.
Arte e poesia. 5. Arte - Ambiente doméstico. I.
Fonseca, Carolina Ferreira da. II. Título.

UFPB/CCTA

CDU 7.01(043.2)

LUCAS LOBIANCO AZARIAS

**“A CASA É UM SÍTIO ARQUEOLÓGICO IMENSURÁVEL”:
POÉTICAS DO COTIDIANO NO CONTEXTO PANDÊMICO**

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado ao Curso de Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Carolina Ferreira da Fonseca

Aprovado em: 12/12/2022.

BANCA EXAMINADORA

Carolina Ferreira da Fonseca

Prof^a. Dr^a. Carolina Ferreira da Fonseca (Orientadora)
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Eduardo Rocha Lima

Prof. Dr. Eduardo Rocha Lima
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Marta Penner da Cunha

Prof^a. Ma. Marta Penner da Cunha
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe, Dalmaris, e ao meu Pai, Vilson, por todo apoio e incentivo, sempre acompanhado de muito carinho. Às minhas irmãs, Jamile e Viviane, que me incentivaram em momentos difíceis e compreenderam a minha ausência enquanto me dedicava a essa graduação.

Aos queridos amigos que a Paraíba me deu, que me acolheram como família e sempre se fizeram presentes, pela amizade incondicional e por todo apoio demonstrado ao longo de todo o período que me dediquei à realização deste trabalho. Em especial: Lara Torrezan, Luciano Matricardi, Mariana Lira, Max Barbosa, Maike Souto e Saulo Watanabe pelas inúmeras contribuições e Ariclenes, Emanuel, Erik, Flaviana, Glayusk, Lucas e Thalespor deixarem os meus dias mais leves.

À minha orientadora, Carolina Ferreira Fonseca, que me guiou nesse processo, sem a qual nada disso seria possível. Obrigado pela dedicação e tempo despendido em meu auxílio.

A todos os meus professores desta instituição de ensino, pela dedicação, ajuda e paciência com a qual guiaram o meu aprendizado.

Aos professores Eduardo Rocha Lima e Marta Penner por aceitarem o convite para compor a banca e se disporem a participar desse encerramento de ciclo.

RESUMO

A presente pesquisa busca investigar o cotidiano doméstico enquanto campo de reflexões poéticas, tomando como partida o período do isolamento social na pandemia da Covid-19. Analisando a pesquisa artística realizada por mim nesse contexto, que se desdobraram em diferentes produções e linguagens, desenvolvo uma investigação conceitual dos trabalhos artísticos e do processo criativo. Fabulando também coleções imaginadas a partir desse campo de investigação, trago obras de outros artistas que constroem um 'estado da arte' dessa pesquisa e que estabelecem uma possível relação entre o espaço público e o privado no contexto do espaço expositivo.

Palavras-chave: processo; criativo; domesticidade; cotidiano; pandemia.

ABSTRACT

This current research seeks to investigate the domestic daily life as a field of poetic thoughts, taking as a starting point the period of social isolation in the Covid-19 pandemic. Analyzing the artistic research carried out by me in this context, which unfolded indifferent productions and languages, I developed a conceptual investigation of artistic works and the creative process. Also creating collections imagined from this field of investigation, I bring works by other artists who construct a 'state of the art' of this research and who establish a possible relationship between public and private space in the context of the exhibition space.

Keywords: process; domesticity; daily-life; pandemic.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1. Obra “My Bed”, da artista Tracey Emin. 2017.....	14
Figura 2. Tracey Emin ao lado de sua obra na Turner Contemporary. 2017.....	15
Figura 3. Obra “Duas Camas”, do coletivo Los Carpinteros. s/d.....	16
Figura 4. Obra “A casa é o Corpo”, da artista Lygia Clark. 2006	18
Figura 5. Instalação “Free” de autoria de Rirkrit Tiravanija. 2005	19
Figura 6. vista externa da Instalação “Free” do artista Rirkrit Tiravanija. 2005	20
Figura 7. Instalação “Atelier como Arquivo”, do artista Paulo Bruscky. 2004	21
Figura 8. Instalação “Hídrica: Episódios”, da Artista Nydia Negromonte. 2012	22
Figura 9. Obra “Desvio para o Vermelho: Impregnação”, do artista Cildo Meireles. 2022	24
Figura 10. Pintura “Sol da Manhã” de Edward Hopper	26
Figura 11. Estudo da Pintura “Sol da Manhã de Edward Hopper	26
Figura 12. Pintura “Interior From Strandgade With Sunlight On The Floor”. de Vilhelm Hammershoi.....	28
Figura 13. Recorte da série de pinturas “Vestígios da presença”. 2020.....	31
Figura 14. Pintura da série “Vestígios da Presença”. 2020.....	32
Figura 15. Pintura da série “Vestígios da Presença”. 2020.....	33
Figura 16. Pintura da série “Vestígios da Presença”. 2020.....	34
Figura 17. Pintura da série “Vestígios da Presença”. 2020.....	35
Figura 18. Captura de tela do Instagram do Site Specific “Janelas Virtuais - Paisagens Sintomáticas”. 2022	36
Figura 19. Captura de tela do Instagram do Site Specific “Janelas Virtuais - Paisagens Sintomáticas”. 2022	36
Figura 20. Captura de tela do Instagram do Site Specific “Janelas Virtuais - Paisagens Sintomáticas”. 2022	37
Figura 21. Captura de tela do Instagram do Site Specific “Janelas Virtuais - Paisagens Sintomáticas”. 2022	37

Figura 22. esboço do objeto-escultura “Mito-Nascer, Transar, Morrer”. 2022	38
Figura 23. Detalhe do objeto-escultura “Mito- Nascer, Transar, Morrer”. 2022	39
Figura 24. Objeto-escultura “Mito-Nascer, Transar, Morrer”. 2022	40
Figura 25. Detalhe do objeto-escultura “Esqueleto Colchão”. 2022	41
Figura 26. Objeto-escultura “Esqueleto Colchão”. 2022	41
Figura 27. Página do livro de artista “Epopéia de Um Chinelo - Epílogo De Um Poema-Diário”. 2022.....	43
Figura 28. Página do livro de artista com as pinturas “As Vezes Tudo O Que Eu Tenho É Um Pedaço De Céu” I e II... 2022	44
Figura 29. Livro objeto “Epopéia de Um Chinelo - Epílogo De Um Poema-Diário”. 2022.....	44

SUMÁRIO

1. Introdução.....	09
2. Capítulo 1: Subjetivações cotidianas e domesticidades	11
3. Capítulo 2: Fabulando coleções com o cotidiano.....	14
3.1 My Bed	14
3.2 Duas Camas.....	16
3.3 A Casa é o Corpo	18
3.4 Free	19
3.5 Atelier Arquivo	21
3.6 Hídrica: Episódios... ..	22
3.7 Desvio para o Vermelho.....	24
3.8 Sol da Manhã	26
3.9 Interior de Strandgade com Luz do Sol no Chão	28
4. Capítulo 3: Habitando poéticas íntimas a partir da pandemia	31
4.1 Vestígios da Presença	32
4.2 Janelas Virtuais - Paisagens Sintomáticas.....	35
4.3 Mito - Nascer. Transar, Morrer	38
4.4 Esqueleto - Colchão.....	41
4.5 Epopéia de Um Chinelo - Epílogo de um Poema-Diário	43
5. Considerações Finais.....	46
Referências	48

1. INTRODUÇÃO

A vida cotidiana se apresenta atravessada por ações que configuram nossas atividades rotineiras e orientam uma lógica de realidade. Dentro dessa realidade cotidiana se localiza o universo do doméstico, no qual objetos, ações e tarefas se organizam no interior da casa, onde habitamos e onde desenvolvemos a intimidade da vida privada, que é parte integrante dos nossos processos de subjetivação. Considerando o contexto da pandemia da Covid-19, em que essa rotina de atividades sofreu uma brusca transformação, destaco a produção que se inicia no isolamento social como assunto e ponto de partida para pensar esse cotidiano doméstico e seus potenciais enquanto campo de reflexão e produção poética.

O primeiro capítulo é construído pensando na formulação do campo imagético e conceitual que orienta a pesquisa, dialogando com Peter L. Berger, Thomas Luckmann e Suely Rolnik, apresento o recorte onde se localiza o objeto de estudo da pesquisa, traçando um paralelo entre a experiência das subjetivações cotidianas e as reflexões teóricas propostas pelos autores.

O segundo capítulo é configurado como uma cartografia feita uma coleção de obras imaginadas a partir da casa, do espaço do doméstico, das atividades rotineiras e dos objetos que coabitam esses espaços, analisando as possíveis relações que podem se estabelecer nesse deslocamento, da intimidade da vida cotidiana para o espaço expositivo do museu e da galeria, buscando indicar possíveis diálogos entre essas produções e os trabalhos que serão apresentados no capítulo posterior.

Partindo dessas reflexões a pesquisa é estruturada praticando uma cartografia que aproxima artistas, obras e autores, que visam perscrutar o terreno fértil das paisagens mutáveis que se apresentaram na práxis do ato criativo, a fim de construir metodologicamente o estado da arte de pesquisas poéticas correlatas à minha. Para acompanhar a processualidade dos processos de subjetivação utilizamos da cartografia por ser um método que atua de forma transversa “porque funciona na desestabilização daqueles eixos cartesianos (vertical/horizontal) onde as formas se apresentam previamente categorizadas.” (BARROS e KASTRUP, 2009, p. 77).

No terceiro capítulo apresento as obras desenvolvidas no desenrolar da pesquisa poética, detalhando as singularidades do processo criativo e particularidades técnicas de cada uma delas. Analisando, enquanto artista/pesquisador, os questionamentos que surgiram durante o processo, aproximo o texto de um depoimento de artista, que não se limita a uma análise técnica da produção, mas permeia uma investigação filosófica junto ao recorte do tema abordado. Neste capítulo, além de discorrer sobre a materialidade do trabalho, levanto considerações embasadas nesse arcabouço teórico, que traduzem reflexões sobre essa escrita de si no campo do processo criativo.

A estranheza que surge diante da intimidade exposta nas obras, causada por esse deslocamento do ambiente doméstico para o ambiente institucional da galeria, pretende anunciar uma dimensão velada da intimidade que transporta o público para o lugar de voyeur. As experiências multissensoriais das instalações que ecoam na vivência do habitar a casa, transformam-se em parte complementar dos nossos processos de subjetivação que reverberam nas obras e nos processos criativos. São esses alguns indícios do potencial poético-criativo que podem ser encontrados nesse recorte da vida cotidiana do ambiente doméstico.

A autobiografia orientada pela escrita de si, no ambiente doméstico, no contexto da pandemia, fabula narrativas do cotidiano construídas pelas pinturas, esculturas, fotografias, e o livro de artista. Partem dessa investigação poética do espaço da casa, que encontram nos afetos e nas memórias caminhos possíveis para a realização do processo criativo.

2. CAPÍTULO 1: SUBJETIVAÇÕES COTIDIANAS E DOMESTICIDADES

O despertador tocou às 6h 19min, na manhã de quinta-feira. Eu já estava desperto, mas aguardava o sinal de levantar ainda em estado de sonolenta vigília. As manhãs são demorosas como uma prece lenta, ou o desabrochar de uma Gardênia. Quando me levantei finalmente, um pouco contrariado pelo sono que insistia, decidido prolongar-se manhã à fora, andei zumbizando até a janela, como faço todas as manhãs de forma automática, e desvelando o céu nublado de setembro senti um aroma fresco de flores, que tocavam meu rosto, com a brisa suave daquela manhã. Isto se deu, porque, a minha janela fica quase em frente ao basculante do banheiro do prédio vizinho; de certo testavam um novo aroma de shampoo ou sabonetes florais, desses que presenteariam pessoas queridas em datas festivas. Respirei surpreso aquela manhã fresca de setembro, os dias, até então, vinham se desenhando solares e estáticos, com um calor árido, impositivo.

Aquele menos de minuto que demorei para me levantar e abrir a janela que inundou minha manhã com aromas frescos e florais, durou o tempo de um despertar; antes que outros cheiros e cores tomassem conta daquela manhã, como o café que estava indo passar na cozinha. Aquele tempo demorado de segundos, da banalidade matutina de recolher cortinas e abrir janelas, do cotidiano vizinho que inundou minhas narinas naquela manhã de quinta-feira, prenúncio de uma manhã fresca, é quase como uma chegada da primavera tardia no final de setembro. A trivialidade cotidiana, no *zênite da mediocridade da vida*¹, compõe um poema inteiro, parnasianismo avesso, de uma manhã de primavera, florindo a trivialidade dos acontecimentos corriqueiros da rotina da casa e do despertar, esses acontecimentos banais, fenômenos que duram o tempo dilatado de segundos, nada afetam na ordem ordinária das ações e tarefas que estruturam a realidade cotidiana, mas podem significar profundas transformações no universo do sensível.

A vida cotidiana é atravessada por acontecimentos que se apresentam no dia a dia, desde o despertar até o momento em que vamos dormir. Essa ordem de acontecimentos pode afetar de forma direta ou indireta, sendo imperativas ou irrelevantes para a práxis cotidiana, a depender de quão próximo ou relevante eles são para a “realidade concreta”. Aqui cabe discorrer que, empregando uma análise fenomenológica da vida cotidiana, como propõe Peter L. Berger e Thomas Luckmann, partimos do pressuposto que não existe “A Realidade”, mas sim múltiplas realidades orientadas por determinado tempo cronológico e espaço geográfico, onde as relações culturais, que se estabelecem entre as pessoas que a interpretam, formam o que o senso comum chama de realidade.

¹ Trecho retirado do poema Lençóis de Tatiana Nascimento.

Essa vida cotidiana é subjetivamente dotada de sentidos que orientam uma ordenação lógica e sensível. Não se exclui, porém, que essas múltiplas realidades possam coexistir; por exemplo, durante uma peça de teatro ou em um templo religioso, as ordenações comuns que orientam e organizam a percepção subjetiva de realidade nesses espaços seguem outras lógicas de percepção de realidade, diferentemente da vida cotidiana, neles é possível e aceitável que uma pessoa fantasiada simbolize e personifique a figura de um cachorro, ou que manifestações diversas como cantos e trejeitos possam sinalizar a presença de uma divindade. Contudo, tanto o artista cênico quanto o religioso compartilham a realidade cotidiana orientada pelo senso comum, ambos podem ser vizinhos de um mesmo condomínio, ou compartilharem a fila de frios na padaria do supermercado. Tanto a realidade fabulosa do teatro, quanto a misticidade do templo estão incluídas numa lógica maior de realidade a qual chamamos de cotidiana.

O mundo da vida cotidiana não somente é tomado como uma realidade certa pelos membros ordinários da sociedade, na conduta subjetivamente dotada de sentido que imprimem a suas vidas, mas é um mundo que se origina no pensamento e na ação dos homens² comuns, sendo afirmado como real por eles. (BERGER e LUCKMANN, 1966, p. 36).

Essa lógica que orienta a chamada realidade cotidiana é intersubjetiva, como discorrem os autores, “um mundo de que participo juntamente com outros homens².” É essa intersubjetividade que diferencia a realidade cotidiana das demais realidades que coexistem com ela, e das quais tenho consciência. “O conhecimento do senso comum é o conhecimento que eu partilho com os outros nas rotinas normais, evidentes da vida cotidiana.” (BERGER e LUCKMANN, 1966, p. 40). Dessa forma a vida cotidiana se diferencia de um sonho, por exemplo, a medida que outras pessoas também têm consciência dela e atuam juntamente na sua realização e manutenção, ela é tão real para mim quanto para outros. Por ser imperativa a vida cotidiana solicita que eu participe dela em estado desperto, em total vigília.

Quando passo de uma realidade a outra, experimento a transição como uma espécie de choque. Este choque deve ser entendido como causado pelo deslocamento da atenção acarretado pela transição. A mais simples Ilustração deste deslocamento é o ato de acordar de um sonho. (BERGER e LUCKMANN, 1966, p. 38).

Este estado desperto de existir e apreender a realidade cotidiana é considerado o normal, orientado e estruturado pela linguagem, constituem o estado de atitude natural do sujeito frente a esta realidade. A linguagem é o que possibilita com que eu interaja e me

² Aqui cabe uma atualização do termo, no caso a palavra “homens”, empregada pelos autores deve ser entendida amplamente como sujeitos, mulheres, homens, pessoas que não se identificam dentro do binarismo de gênero, levando em consideração os estudos recentes sobre a Teoria Queer, Identidade de gênero e a pluralidade, em consonância com a comunidade LGBTQIAPN+

comunique, agindo diretamente no meu cotidiano prático, ou de forma indireta influenciada ou sendo manipulada por mim. Neste contexto entendemos como linguagem, a linguagem escrita e oral, as formas de imagens e vídeos e os veículos de comunicação diversos. É através dessas formas de linguagem que o mundo ao meu redor ganha significação, possibilitando atuar efetivamente na vida cotidiana, tomando decisões que influem na minha vida prática e dos outros ao meu redor.

Sei, evidentemente, que a realidade da vida cotidiana contém zonas que não me são acessíveis desta maneira. Mas, ou não tenho interesse pragmático nessas zonas ou meu interesse nelas é indireto, na medida em que podem ser potencialmente zonas manipuláveis por mim. Tipicamente meu interesse nas zonas distantes é menos intenso e certamente menos urgente. Estou intensamente interessado no aglomerado de objetos implicados em minha ocupação diária, por exemplo, o mundo da garagem se sou um mecânico. (BERGER e LUCKMANN, 1966, p. 39).

Essa forma de ser e estar no mundo é estruturada e apreendida por nós, ao longo da vida, num processo ao qual conhecemos como subjetivação, através da nossa capacidade de percepção e cognição dos códigos e linguagens que constroem o mundo ao nosso redor, marcados “pelos repertórios de representação socioculturais que estruturam o sujeito e sua linguagem.” (ROLNIK, 2018, p.110). É nessa experiência sociocultural que se constituem os hábitos, os quais nos permitem uma organização no espaço (geograficamente localizado) e tempo (cronologicamente estabelecido), da nossa cotidianidade que nos permite classificá-la e reconhecê-la a fim de produzir sentido. É a partir da decifração e interpretação desses códigos, nos diz Rolnik, que somos capazes de assimilar - sensorial, sentimental e racionalmente - as formas atuais da sociedade em que vivemos, assim a vida cotidiana assume para nós uma sensação de familiaridade.

Precisamos demarcar então que o objeto de estudo e investigação poética desse trabalho se localiza dentro de um recorte muito específico dessa vida cotidiana, entendida e apreendida por nós, sujeitos atuantes dessa realidade. Esse recorte, ao qual vamos nos debruçar com particular interesse, é o ambiente doméstico da casa e dos lugares de habitar, onde construímos a intimidade da vida privada, as políticas de subjetivação, de invenção de si, de desenho da individualidade. Os hábitos cotidianos que personificam o lugar do doméstico também são partes integrantes da nossa construção subjetiva, estruturadas socioculturalmente.

3. CAPÍTULO 2: FABULANDO COLEÇÕES COM O COTIDIANO

Partindo desse recorte proposto trarei a seguir um conjunto de obras que dialogam com a minha investigação poética. Essa coleção imaginada a partir da casa, dos ambientes que estruturam o cotidiano doméstico, dos objetos banais que corporificam e mobíliam a casa, levadas para o contexto artístico nos espaços dos museus e galerias, trazem reflexões acerca do lugar do espectador frente a materialidade da obra e possíveis questionamentos dentro do universo do sensível. Pretendendo um atravessamento, contraposição ou justaposição de sentidos, que questionem as fronteiras demarcadas entre o lugar do público e do privado, da exposição da intimidade da vida cotidiana no ambiente da galeria e do museu, e quais possíveis relações e sensações são construídas a partir desse encontro.

As obras aqui apresentadas são: “My Bed” (1998), Tracey Emin; “Duas Camas” (2005), Coletivo Los Carpinteros; “A Casa É O Corpo”(1968), Lygia Clark; “Free” (2005), Rirkrit Tiravanija; “O Atelier Como Arquivo” (2004), Paulo Bruscky; “Hídrica: Episódios” (2012), Nydia Negromonte; “Desvio Para O Vermelho” (1967-1984), Cildo Meireles; “Sol Da Manhã”(1952), Edward Hopper; “Interior De Strandgade Com Luz Do Sol No Chão” (1901), Vilhelm Hammershoi; Os trabalhos, situados em diferentes tempos e lugares de origens, constroem uma coleção que explora poeticamente a temática da casa e o cotidiano.

3.1 MY BED

FIGURA 1. Obra “My Bed”, da artista Tracey Emin, exposta na Turner Contemporary, Margate - UK. (2017).



Fonte: <https://news.artnet.com/art-world/tracey-emin-bed-margate-1115603>

FIGURA 2. Tracey Emin ao lado de sua obra na Turner Contemporary, Margarete - UK.(2017)



Fonte: Stephen White:<<https://news.artnet.com/art-world/tracey-emin-bed-margate-1115603>>

Esse trabalho intitulado “MY BED” (Minha Cama, 1998), da artista americana Tracey Emin, exibido na TATE Gallery, estabelece um diálogo direto com a obra, de minha autoria “Mito - Nascer, Transar, Morrer” (este trabalho será apresentado e discutido no próximo capítulo). Tanto na materialidade da obra/objeto, quanto nos sentidos que flutuam no campo conceitual do trabalho, nele a esfera do público e privado se encontram na galeria, revelando a intimidade da artista. O que essa cama desarrumada por uma situação de uso quase imediato aciona tanto como recepção por parte do público quanto no que tange à situação institucional do circuito da arte?

No espaço de Exposição asséptico e atemporal das galerias desse Museu, a obra de arte é individualizada e apresentada em ambientes homogêneos, que sublima as nuances arquitetônicas do edifício. (GROSSMAN, 2002, p.14).

Boa parte da produção artística contemporânea foi idealizada e pensada para ser exposta no ambiente sacralizado e distante da realidade do mundo, o bloco branco do museu e da galeria. Porém, essa obra de Emin nos revela um outro aspecto, aproximando o público a uma dimensão velada da intimidade, que está além da materialidade da obra. Essa cama desarrumada, envolta em restos de cigarros, bebidas, e vários objetos espalhados pelo chão, criam uma atmosfera caótica. Possivelmente não foi uma noite tranquila. Os lençóis denunciam um sono inquieto, de uma pessoa que acaba de se levantar.

O que me atravessa nesse trabalho é justamente esse momento de suspensão, esse quase segundo imediato ao levantar, se chagássemos momentos antes talvez ainda nos deparássemos com seu ocupante envolto em seus lençóis, ou se aguardarmos alguns segundos talvez ela retorne para recolher algo que se perdeu no chão, ou acender um cigarro. Uma presença oculta que a cama evoca. Não é também uma cama arrumada, preparada para receber um visitante, para ser vista. Os objetos estão espalhados, o lençol desarrumado,

como cúmplices de acontecimentos que nos são desconhecidos, sondamos quase com um olhar de voyeur atravessando essa intimidade que não é nossa, mas nos é familiar.

Ao deslocar sua cama para a galeria, num estado quase cru, livre de artifícios, Tracey Emin parece questionar o espaço expositivo ao mesmo tempo que tensiona os limites que vinham se desenhando naquele momento em torno da produção artística. As fronteiras entre Arte e Vida se estreitam, revelando uma estranheza diante à intimidade exposta.

Renata Marquez, nos diz que “O que interessa ao historiador do cotidiano é o invisível (...) A força da estranheza do desconhecido.” (MARQUEZ, 2012, p. 07). Nesse texto a autora discorre sobre as ações do cotidiano, que por serem comuns se tornam invisíveis. Partilhadas por todas, comum, banal, as ações cotidianas escondem uma singularidade que se desvela num olhar atento. O que essa tensão entre invisibilidade do cotidiano e a materialidade factual da cama no museu provocam frente às políticas do cotidiano?

Quando a ação comum do cotidiano é colocada no contexto artístico, se desloca do seu lugar comum, provocando um estranhamento diante de algo familiar que é recolocado em cena. Esse estranhamento pode alterar a inércia, a indiferença e a naturalidade do público frente às ações automáticas do dia a dia, transformando a esfera do doméstico, levando para destaque o que é da intimidade. O “protagonismo das coisas ordinárias”, nas palavras da autora, revelam o estranhamento no que é familiar.

3.2 DUAS CAMAS

FIGURA 3. Obra “Duas Camas”, do coletivo Los Carpinteros



, em exposição online - Objeto vital,

no Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro.

fonte:<<https://artsandculture.google.com/story/UwUBiDGumHyglA?hl=pt-BR>>

A dupla Cubana Los Carpinteros nos propõe objetos carregados de sentidos, porém destituídos de função, como é o caso do trabalho “Duas Camas” (2005). Num exercício de plasticidade uma cama é sobreposta a outra, aparentemente elas conservam a mesma estrutura de pé e cabeceira, e em nosso senso de ordenação e senso comum tendemos a esperar que ambas se encontrassem colocadas em repouso lado a lado. Porém, ao transpassar uma cama sobre a outra, inviabilizando o seu uso e frustrando a expectativa do observador com o que era esperado, somos surpreendidos por uma nova relação com o objeto cama já conhecido. Quais outras relações são possíveis de se construir com um objeto inutilizado? Destituí-lo de sua função provoca também novos afetos frente ao novo objeto desconhecido/reconhecido. O que comunica uma cama esvaziada/inutilizada?

Diferente da cama de Emin, que nos propõe um vislumbre do seu uso recente, posicionando o espectador de forma compulsória à posição do voyeur, a cama de Los Carpinteros nos provoca no sentido de que talvez nunca seja possível usá-la. Enquanto uma evoca o caos e a desordem a outra nos fornece precisão métrica e estrutura. Os lençóis revirados nos mostram movimento, corpos retorcidos, marcas do seu uso. A outra é estéril, rígida. Aqui as camas se sobrepõem em um intrigante abraço de camas.

Uma cama elástica, capaz de se esticar como um corpo mole? Uma cama ponte, que atravessa outra, efetuando uma travessia de corpos sem descanso ou sossego? A impossibilidade do seu uso causa um incômodo. Um objeto que, diferente da cama de Emin, não encontra eco fora do ambiente da galeria. Enquanto uma evoca a intimidade desvelada da artista, servindo como mobília na casa, a outra se apresenta como impossível de se conceber no ambiente doméstico.

3.3 A CASA É O CORPO

FIGURA 4. Obra “A casa é o Corpo”, da artista Lygia Clark



, montagem de curadoria de Suely Rolnik na Pinacoteca de São Paulo, 2006.

fonte: <<https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/63697/22194-jpeg>>

Essa instalação da artista Lygia Clark nos coloca diante de dois conceitos fundamentais desta investigação poética, o corpo e a casa. O labirinto permeável do corpo - casa de Lygia oferece, a quem o experimenta, diversas sensações físicas proporcionadas por suas texturas, entradas, dobras, até o espectador sair do outro lado, expelido do corpo da escultura. Essa obra (1968) é complementar ao período da produção de Lygia conhecido como “Objetos Relacionais”, momento em que a artista se aproxima da arte terapia e investiga as diferentes possibilidades de interações do corpo e da mente frente a esses objetos “ordinários” transformados.

As experiências multissensoriais propostas pelo trabalho de Lygia atravessam a prática artística, que não mais se limita ao campo do olhar, mas se expande na investigação dos sentidos, procurando reverberar no corpo do participante percepções e sensações. Uma semiótica que não se reflete mais na materialidade do objeto, e sim na qualidade das afetações propostas pelas experiências sensoriais, que através delas nos permite apreender o mundo, tornar-se parte integrante dos nossos processos de subjetivação.

O trabalho não mais se interromperia na finitude da espacialidade do objeto; realizava-se agora como temporalidade numa experiência na qual o objeto se descoisifica para voltar a ser um campo de forças vivas que afetam o mundo e são por ele afetadas, promovendo um processo contínuo de diferenciação. Esta foi sua maneira de resistir à tendência da instituição artística a neutralizar a potência da criação por meio da reificação de seu produto, reduzindo-o a um objeto fetichizado. A artista,

de fato, digeriu o objeto: a obra torna-se acontecimento, ação sobre a realidade, transformação da mesma. (ROLNIK, 2007, p. 03).

Nessa experiência os limites entre casa e corpo são confundidos, a casa vísceras, os órgãos móveis; penetrar nessa metáfora uterina nos coloca frente a alteridade da obra, o que nos provoca penetrar a casa e fecundar-se em seu interior? No processo de subjetivação somos levados a encarar uma relação de si para consigo mesmo, através das ativações sensoriais das nossas memórias, experiências, histórias, ações cotidianas, como veículos de conhecimento e autoconhecimento. Podemos entender o espaço doméstico enquanto lugar de subjetivação.

3.4 FREE

FIGURA 5. Instalação “Free”, de Rirkrit Tiravanija.



Exposta na Serpentine Gallery, Londres. 2005.

Fonte: <<https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/rirkrit-tiravanija/>>

Outro artista que nos coloca frente a tensão corpo e casa dentro da galeria é o artista argentino Rirkrit Tiravanija. Na sua instalação “Free” na Serpentine Gallery em Londres, o artista reproduz em tamanho real o Studio que morava em Nova York, com seus cômodos e móveis.

FIGURA 6. vista externa da Instalação "Free".



Autoria de Rirkrit Tiravanija, exposta na Serpentine Gallery, Londres. 2005
 fonte: <<https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/rirkrit-tiravanija/>>

Nessa instalação o público é convidado a habitar esse espaço casa, se utilizando dos cômodos da cozinha, banheiro, sala de estar e quarto. Também é transmitido diariamente na instalação um programa de rádio que conta a vida do artista. Colocando esse trabalho num limiar muito interessante entre Escultura, Performance e Instalação. Rirkrit nasceu na Argentina e possui dupla nacionalidade (Argentina e Tailandesa), mora em Nova York, Berlim e Chiang Mai. Nos seus trabalhos é muito recorrente o ato de cozinhar, onde ele prepara um Curry, ensopado de legumes com especiarias, que é servido para o público. Nessa instalação o público partilha experiências coletivas, ações cotidianas como alimentar e morar, são inseridas nos espaços institucionais.

A obra não é um objeto a ser instalado no museu, a obra é um espaço de convívio onde se estabelecem relações humanas. Claire Bishop já havia levantado o questionamento “Se a arte relacional produz relações humanas, então, a próxima pergunta lógica a se fazer é quais tipos de relações estão sendo produzidas, para quem e porquê.” (Bishop, 2004, p. 120). Como ultrapassar a fronteira imposta pelas instituições a fim de realizar práticas coletivas e interdisciplinares que se aproximam do mundo da vida? Nas obras de arte relacionais, as relações são configuradas fora da lógica dos espaços expositivos que estão inseridos?

Tanto o trabalho de Lygia quanto o de Rirkrit nos colocam em novos espaços de interação, obras que não pretendem figurar identidades fixas, mas experiências abertas, inacabadas. Podemos destacar nessas produções uma noção de arte relacional, proposta por Bourriaud, onde a proposição do artista é “produzir a vida cotidiana enquanto obra de arte”. (BOURRIAUD, 2011, p. 14).

Os dois trabalhos podem construir, durante um período de tempo, enquanto se experimenta sensorialmente essas instalações, um lugar de interação onde “as pessoas conviveriam antes de partirem em direções distintas”. (BOURRIAUD apud OBRIST, 2006, p. 81). A proposta é a não redução do trabalho artístico a um objeto, transformando-o em um produto fetichizado, formalista e aurático, mas situá-lo enquanto um acontecimento, gerando ações sobre a realidade e transformando a mesma. A obra passa a não mais poder existir senão na experiência do receptor.

3.5 ATELIER ARQUIVO

FIGURA 7. Instalação “Atelier como Arquivo”, Paulo Bruscky.



Exposto na 26ª Bienal de São Paulo. 2004.

Fonte: <<http://www.bienal.org.br/exposicoes/26bienal>>

Presente na 26ª edição da Bienal de Arte de São Paulo, o artista Paulo Bruscky apresentou na íntegra o seu atelier. A sala especial foi montada no espaço da Bienal, no Parque Ibirapuera (SP), e foi reproduzida até a vista da janela do seu atelier em Recife, através de fotografias de alta resolução. A proposta, que partiu do curador da mostra Alfons Hug, buscava transmitir toda a vivacidade criativa do artista, procurando refletir sobre seu processo criativo de forma imersiva. A infinidade de livros, trabalhos, projetos inacabados, objetos, todos catalogados e organizados na lógica criativa de Bruscky, podia apenas ser observada, solução escolhida pela instituição para garantir a integridade das peças.

Os visitantes da Bienal poderiam apenas contemplar visualmente o ateliê/arquivo, que originalmente oferece sensações multi-sensoriais, em que o tato e a visão são ativados no momento de manipulação dos livros de artista, fotografias e objetos diversificados. Esse é um diferencial importante, sobretudo num tempo em que os arquivos físicos migram para o registro digital das redes virtuais. (BRITTO, s/d, p. 20).

Através da instalação de Bruscky podemos observar o cotidiano criativo do atelier/casa, os elementos do atelier estão conectados e formam um campo conceitual no dia a dia do artista. O espaço doméstico é acionado como ferramenta de subjetivação, o atelier/casa personifica o processo criativo, quase como um retrato do artista, um caderno das suas invenções, um diário da sua poética. Isto é, podemos ter um vislumbre dos mecanismos que acionam o potencial criativo no cotidiano e na rotina do espaço doméstico.

Bruscky, durante a montagem da exposição, preferia passar as noites no espaço da sua sala na Bienal, ao invés de ir para um hotel, acostumado com a convivência diária de suas obras, projetos, livros, objetos que compõem toda uma constelação conceitual que orbitam o imaginário do artista. Dessa forma, o espaço do atelier deixou de ser apenas uma oficina onde se executam tarefas, e passou a ocupar um lugar de reflexão poética sem a qual se torna inviável o próprio processo de criação do artista.

3.6 HÍDRICA: EPISÓDIOS

FIGURA 8. Instalação “Hídrica: Episódios”, da Artista Nydia Negromonte.



Museu da Pampulha. 2012.

Fonte:<<https://nydianegromonte.com/obras/hidrica-episodios-map/>>

Exposta na mostra individual Lição das Coisas, a instalação HÍDRICA: EPISÓDIOS (2012) é uma estrutura complexa, feita em madeira, caixas d'água, tubos de PVC, mangueiras, tinhas, tanques, bebedouros, descargas e ducha. A instalação, que foi montada no Museu de Arte de Pampulha, se utiliza da água da edificação, que abastece duas caixas d'água no mezanino. Essas torres fornecem a água para a instalação que abastece um bebedouro, quatro tanques e duas descargas, e uma ducha no exterior do edifício, que podem ser acessados pelo público.

A instalação de Nydia nos coloca frente a frente com elementos do doméstico, revelando parte de suas estruturas que acionam e possibilitam o funcionamento da casa. Como nos lembra Renata, “O protagonismo das coisas ordinárias, dos elementos domésticos, dos materiais disponíveis para construção civil, do corpo e da paisagem exterior, coisas que pretendem, numa revolução pedagógica despretensiosa, nos ensinar o estranhamento.” (MARQUEZ, 2012, p. 08).

O tempo comum do cotidiano é colocado em evidência quando deslocados para o campo artístico. Ao observar a obra da artista Nydia Negromonte, a autora traz o conceito de historiografia do cotidiano como um hábito cultural. Ao colecionar objetos, guardar fotografias, selecionar, recortar, nós construímos arquivos. Que narrativas são fabuladas a partir dos vestígios do cotidiano?

Azulejos, duchas, tanques, mangueiras, filtros e descargas são elementos familiares à vida prática da casa, da cozinha, do banheiro, do jardim ou da jardineira – dos serviços domésticos automáticos; são encenações de hábitos particulares deslocados para o fórum público. (MARQUEZ, 2012, p.12).

Pensando os limites entre o público e o privado, como se fosse possível retirar a quarta parede do teatro da vida íntima e acionar suas engrenagens, os canos que transportam água deixam de se esconder sob as paredes e passam a atravessar, como fluxos vivos e visíveis o espaço expositivo. O que essa operação deixa ver? Que rastros do invisível esses fluxos explicitam.

3.7 DESVIO PARA O VERMELHO

FIGURA 9. Obra “Desvio para o Vermelho: Impregnação”, de autoria de Cildo Meireles.



Instituto Inhotim.2022.

fonte: <https://dasartes.com.br/de-arte-a-z/inhotim-restaura-e-reabre-obra-iconica-de-cildo-meireles/>

O trabalho de autoria de Cildo Meireles, em exposição permanente no Instituto Inhotim (MG), é apresentado em três ambientes: Impregnação, Entorno e Desvio (1967-1984). sendo o primeiro deles: Impregnação, o assunto desta reflexão. Nele reúne-se uma extensa coleção de móveis, objetos e obras de arte em tons de vermelho, organizados em uma sala, onde o público transita para acessar os outros ambientes, e pode vivenciar uma experiência sensorial, observando os variados objetos, todos na cor vermelha. A primeira montagem da obra, Cildo Meireles pediu a artistas e amigos objetos em cores vermelhas para compor o ambiente, parte desses estão expostos no instituto Inhotim, que atualiza a sala periodicamente com novos objetos.

Uma possível análise comumente divulgada é que a origem da obra tenha base na própria história do artista que, quando criança, vivenciou a notícia do cruel assassinato de um jovem jornalista amigo da família, onde escreveram em vermelho mensagens de indignação nas paredes. “A frase “aqui morre um jovem defendendo a liberdade de imprensa”, escrita pelos manifestantes em vermelho, teria sido apagada pela prefeitura e reescrita a cada vez que as palavras eram caiadas de branco. “(BORGES, 2014, p. 74).

A sala apresenta um clima doméstico, com sofá, geladeira, armário e utensílios, além das diversas obras de arte, que remete a um ambiente não muito bem definido, mas com elementos que indicam uma sala de estar, um estúdio, uma cozinha, um escritório, ou tudo isso junto. Alguns objetos sugerem que o espaço é habitado, como se alguém estivesse

morando ali. Roupas penduradas, alimentos na geladeira, uma máquina de escrever, os óculos na mesa de centro.

Desvio para o vermelho" propõe uma experiência visual num cenário, a princípio, perfeitamente ordenado se não fosse a saturação extensiva gerada pelos rebatimentos deliberados da escala cromática vermelha. "Imaginei uma coisa difícil de acontecer, mas não impossível" ou "uma coisa implausível, mas possível de acontecer" informa o artista. (COUTINHO, 209, p. 4).

O ambiente saturado da sala, que a princípio convida o espectador com uma instigante curiosidade, com o passar do tempo se torna opressor e cansativo, pelo imperativo espectro do vermelho. Contrapondo o ambiente receptivo do doméstico com o vermelho contrastante dos objetos que o compõe, Cildo afirma que é um lugar "possível, mas improvável", criando uma situação de familiar estranhamento, gerando um incômodo não muito nítido num primeiro momento, mas que se intensifica com o passar do tempo, conforme o público caminha dentro do ambiente. Uma espécie de hiper-realidade vermelha. Sonho? Pesadelo? Soa como uma atmosfera fantástica, embora tudo que esteja ali seja de absoluta familiaridade.

Se traçarmos um paralelo com o trabalho de Lygia Clark, *A casa é o Corpo*, aquele corpo vísceras que Lygia nos provoca através das diversas sensações táteis, estaria aqui re-invocado na cor vermelha, afinal dentro de nós, tudo é vermelho por causa do sangue. Quais afetos nos são despertados nessa intimidade do vermelho?

A casa desvio de Cildo, com seus objetos, quadros, livros, utensílios, tangencia em certa medida o *Atelier Arquivo* de Bruscky. Porém, enquanto o atelier, no seu caótico estado de organização segue a lógica criativa do artista, fazendo coro a sua poética, a casa desvio é meticulosamente pensada para gerar sensações no espectador. Vislumbramos o desvio como uma aparição, uma casa fantasma que denuncia o aconchegante ambiente familiar do doméstico.

3.8 SOL DA MANHÃ

FIGURA 10. Pintura "Sol da Manhã" de Edward Hopper



.Museu de Arte de Columbus.

fonte:<<https://dasartes.com.br/de-arte-a-z/veja-3-curiosidades-desta-pintura-de-edward-hopper-que-foi-chamada-de-uma-das-imagens-mais-incriveis-do-verao/>>

FIGURA 11. Estudo da Pintura "Sol da Manhã"



Museu Whitney de Arte Americana.

fonte:<<https://dasartes.com.br/de-arte-a-z/veja-3-curiosidades-desta-pintura-de-edward-hopper-que-foi-chamada-de-uma-das-imagens-mais-incriveis-do-verao/>>

Edward Hopper foi um dos primeiros pintores que me atravessaram e transformaram a minha relação com a pintura, logo no início da adolescência. Eu conheci as pinturas de Hopper em um cursinho preparatório para a prova de aptidão de Arquitetura, no ano de 2009, em Campinas - SP. Na época cheguei a reproduzir algumas de suas pinturas em grafite, a

fim de estudar a relação da luz e do volume nas cenas retratadas. Revisitei Hopper logo no início da pandemia da Covid-19, quando realizei a série de pinturas “Vestígios da Presença”, onde a relação com a arquitetura e o interior da casa eram imperativos, os objetos domésticos se apresentaram como figura fundamental no período de isolamento social.

Nesse quadro, intitulado “Sol da Manhã” (1952), Hopper retrata uma mulher olhando pela janela, banhada pela luz que entra por ela. Nós como espectadores também entramos nesse jogo de olhares. Através da janela vemos também um recorte da cena urbana, um pedaço da fachada de um prédio. Para onde ela olha? O espectador é mantido a distância, a mulher observa algo que não podemos ver, está fora do alcance da nossa percepção. Nesse momento de contemplação de intimidade o espectador se torna voyeur.

O olhar que num primeiro momento reconhece a figura feminina contemplando a janela, agora penetra no quadro buscando outro ponto focal, o olhar do observador se prolonga no espaço tornando-se parte constitutiva da obra. Ao voltar ao primeiro plano então é possível que o espectador compreenda a obra de modo diferente ao inicial. O que esse momento de suspensão revela nesse vislumbre de intimidade exposta?

Esse momento de silêncio do tempo cotidiano nada tem de espetacular, revelam um momento trivial, de concentração ou talvez um devaneio, ao acordar a mulher estaria concentrando-se nas atividades que deverá executar ao longo daquele dia? Talvez um momento de pausa, uma tentativa de reter o imaterial na pintura. “Hopper representa outro tipo de sensação, não o cotidiano em geral, mas certos aspectos precisos desse cotidiano. Momentos de isolamento, de vazio sensorial ou de solidão.” (KRANZFELDER, 2006, p. 48).

Segundo Maria Bernardete Ramos Flores, Hopper trabalhou de forma a construir uma configuração visual do silêncio. “O sol toma conta do ambiente, uma luz ilumina e parece acolhedora, embora não aqueça” (FLORES, 2017, p. 31). A sensação de melancolia presente nas suas pinturas desvela na intimidade do quadro um possível estranhamento que desfamiliariza o banal. Nesse momento de representação da intimidade, quando tudo tem potencial importância, como demarcar o que é impessoal da experiência emocional do observador? Esse vislumbre do cotidiano é apenas uma representação do banal ou desvela um estado de espírito?

Deliberadamente, Hopper não escolheu eventos dramáticos para pintar. Escolheu temas da vida cotidiana. Tipos mudos, reflexivos, misteriosos, sozinhos, em estado de solidão, mas pintados gloriosamente, numa total compreensão de cor e de composição. Tipos que parecem nos atingir, nos colocam num lugar onde somos todos um pouco solitários, um pouco amedrontados e muito humanos. (FLORES, 2017. p. 33).

Na tentativa frustrada de vislumbrar o que ela olha, a pintura exerce sobre nós um magnetismo que nos prende no quadro. Deslocando o olhar do observador, transcende a materialidade da pintura, revelando mais do que se mostra. O espectador busca encontrar o

seu olhar com o olhar da mulher, se colocando no mesmo estado de espírito que o quadro evoca. Como se pudéssemos inclinar a cabeça para dentro da tela e contemplarmos com ela a vista da janela.

3.9 INTERIOR DE STRANDGADE COM LUZ DO SOL NO CHÃO

FIGURA 12. Pintura "Interior From Strandgade With Sunlight On The Floor"



Vilhelm Hammershoi.

fonte: <<https://www.wikiart.org/en/vilhelm-hammershoi/interior-from-strandgade-with-sunlight-on-the-floor-1901>>

Vilhelm Hammershoi foi um artista Dinamarquês, nascido em 1864, suas principais obras datam do final do século XIX, conhecido principalmente por suas pinturas de interiores, arquiteturas e seus retratos. O que me atravessa na pintura de Hammershoi é a forma como ele cuida da luz e o vazio da arquitetura, que ganha protagonismo na obra, o ambiente do interior parece ser o motivo da pintura e a figura humana fica em segundo plano. A paleta de cores favorece para a ambientação dos quadros, em tons suaves, preferencialmente de cinzas e neutros que colaboram para o protagonismo da luz na pintura. Nada é vibrante na pintura, exceto a luz. Neste trabalho, intitulado "Interior from Strandgade with Sunlight on the Floor" (Interior de Strandgade com Luz do Sol no Chão), Hammershoi retrata o interior da sua residência em Copenhague, na Rua Strandgade, número Trinta. Sua esposa está sentada em um canto da sala, numa mesa de madeira escura, de costas para o observador, enquanto ao lado uma luz entra pela janela imprimindo no chão um desenho luminoso.

O artista registrou essa mesma cena em variadas pinturas, e muitas outras do interior de seu apartamento, em algumas delas a figura feminina aparece realizando atividades domésticas, geralmente de costas ou em um canto da pintura. Isso parece indicar que o motivo principal da pintura realmente fosse o ambiente doméstico e não exatamente a ação que se executava. Dessa forma o ambiente doméstico assume um protagonismo para além da ação realizada nele, ou nas figuras que o habitam. O próprio espaço da casa personifica a pintura.

A mulher de costas passa um ar de melancolia e solidão, retratada na sombra de um canto. Enquanto isso, o ambiente aristocrático se mostra aberto e luminoso, inundado com a luz que vem de fora e atravessa a janela. Em contraponto a janela temos uma porta fechada, não sabemos se é um cômodo da casa ou algum acesso para fora. Tanto a mulher de costas quanto a porta fechada parecem ocultar algo do observador.

A pintura também nos revela o lugar delegado à mulher na sociedade da época, e que muito ainda se perpetua, os silenciamentos que sofrem no âmbito social se refletem também no ambiente doméstico, denunciam também possíveis transformações. Uma época marcada pelas lutas de emancipação da mulher, o movimento sufragista, onde começam a reivindicar seu espaço social para além do opressor ambiente aristocrático.

O tom melancólico que a pintura evoca, contudo, não corresponde ao calor e a luminosidade que parece invadir o ambiente doméstico, vindo de fora. O ambiente da casa parece vazio, pouco mobiliado, apenas a mesa e dois pequenos quadros na parede fazem companhia para a mulher sentada na pequena mesa de madeira. O tom da madeira e do vestido contrastam com o brilho e a luminosidade das paredes brancas, portas e janelas, e principalmente, a luz que entra por elas.

Talvez por causa de nossas associações fortemente arraigadas entre espaços domésticos e habitação humana, essas salas praticamente palpitam com uma sensação de presença ou possibilidade oculta, um efeito que é, ao mesmo tempo, atraente e curiosamente ameaçador. (MAKOWIECKY, 2021, p.8).

Os ambientes retratados por Hammershoi podem, num primeiro momento, parecer monótonos. Mas com um olhar atento se desvela nuances que são próprias da vida cotidiana. A luz no pedaço de cortina, a sombra projetada, a presença e ausência da mulher e da mobília. As pequenas diferenças, quase invisíveis, as transformações silenciosas da casa, que pouco a pouco se torna outra, e nós mudamos com ela.

Justapondo e construindo relações de uma obra com as outras, dentro da intimidade das casas-instalações e casas-arquivos, os desvios e afetações multissensoriais, as estruturas que se escondem nas paredes da casa e se revelam na galeria, as perspectivas interrompidas nas janelas e os objetos-impossíveis e objetos-corpo-memória, podemos revelar uma vizinhança poética que apontam um indício, uma possibilidade de construir uma

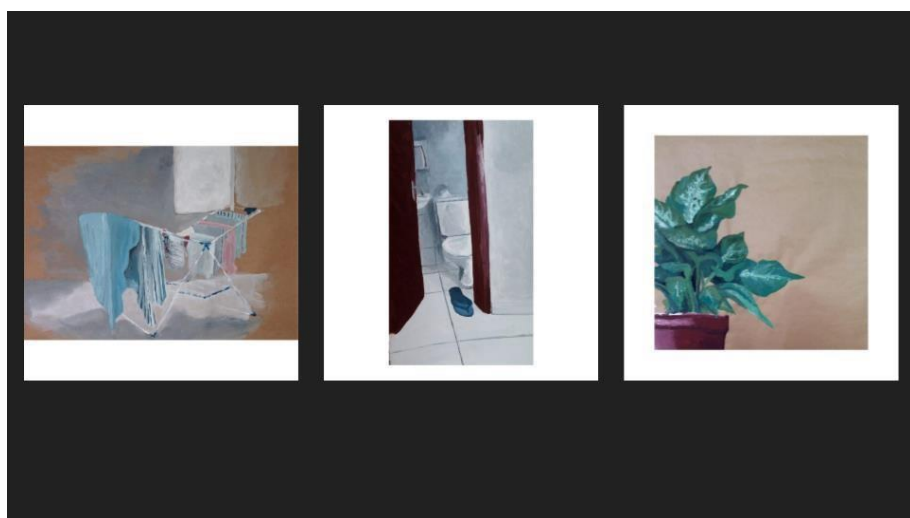
narrativa desta sutil transformação que acontece dentro deste interior e nas domesticidades, neste recorte do cotidiano que nos debruçamos neste capítulo.

4. CAPÍTULO 3: HABITANDO POÉTICAS ÍNTIMAS A PARTIR DA PANDEMIA

Os conceitos suscitados pela coleção de obras percorridas no segundo capítulo, dialogam com a minha pesquisa poética. O deslocamento do cotidiano, das ações rotineiras, os objetos domésticos, a dimensão privada desvelada pelas pinturas, esculturas, *site specific*, instalações, constroem o campo imagético, conceitual e sensível desta pesquisa. São essas presenças, sensações e territórios que orientam o olhar para o espaço doméstico da casa, dos lugares de habitar, levantando reflexões e questionamentos fundamentais para o desenvolvimento dos trabalhos aqui expostos.

A seguir, apresento as obras que compõem essa pesquisa poética: a série de pinturas “Vestígios da Presença” (2020), os objetos/esculturas “Mito-Nascer, Transar, Morrer” (2022) e “Esqueleto Colchão” (2022), “Janelas Virtuais - Paisagens Sintomáticas” (2020-2022) e o Livro de artista “Epopéia de Um Chinelo - Epílogo De Um Poema-Diário” (2022). São produções que constroem juntas um campo imagético - visual, textual, afetivo - e percorrem o espaço doméstico atravessado pelos processos de subjetivação e construção de políticas da existência que transbordam o tempo construtivo do isolamento social, fazendo eco à produção em curso.

FIGURA 13. Recorte da série de pinturas “Vestígios da presença”



fonte: acervo do autor

4.1 VESTÍGIOS DA PRESENÇA

FIGURA 14. Pintura da série "Vestígios da Presença"



Fonte: Acervo do autor

A Organização Mundial da Saúde (OMS) declarou, no dia Onze de Março de Dois Mil e Vinte, a pandemia mundial da Covid-19. Os meses que se seguiram foram bastante turbulentos, isolado em casa acompanhava o desenrolar dos fatos pelas redes sociais, minha única janela de comunicação com o mundo naquele momento. Enquanto alguns negavam a doença e outros estocavam papel higiênico, os dias no ambiente doméstico eram desconfortavelmente estáticos. As medidas protetivas de isolamento social logo foram implementadas, porém devido a péssima gestão do governo frente à pandemia, a quarentena que já se estendia por meses, para alguns nem chegou a ser possível, seja devido a função que exerciam (nos serviços essenciais) ou pelo recorte econômico-social, o que não possibilitou que essas pessoas pudessem de fato ficar em casa.

Comecei a escrever um diário, sugestão da minha terapeuta, e o mantive assiduamente pelos nove meses que passei totalmente isolado em casa, até conseguir reencontrar minha família.

Devido a impossibilidade dos encontros houve a suspensão das atividades presenciais na Universidade. Com a tentativa de implementação das medidas de isolamento social, foram ofertadas algumas disciplinas on-line, em caráter suplementar ao calendário

oficial de atividades que estava sendo reconfigurado. No período que se iniciou em Maio daquele ano, na disciplina de Estágio Supervisionado em Instituições Culturais, desenvolvemos o *Projeto Sintoma*³.

O *Projeto Sintoma* foi uma proposta desenvolvida pelos alunos, na tentativa de redefinir a ementa da disciplina. O projeto de curadoria coletiva foi pensado para acontecer nas redes sociais, em especial no Instagram. Partindo de uma demanda dos alunos em refletir sobre o momento pandêmico, e principalmente a problemática do isolamento social, e como estava afetando a produção artística. Foi no projeto que apresentei a série "Vestígios da Presença", onde os objetos e as atividades comuns do doméstico se materializam na pintura.

É uma série de pinturas que investiga os ambientes da casa. A partir de uma 'deriva interior', percorro os cômodos registrando os vestígios da minha presença pelos ambientes, usando a fotografia, desses registros desenvolvo as pinturas. De Certeau nos fala que, "Um lugar habitado pela mesma pessoa durante um certo tempo esboça um retrato semelhante, a partir dos objetos (presentes ou ausentes) e dos costumes que supõem."(DE CERTEAU, 1994, p. 204).

Os cômodos são preenchidos por esses objetos que denunciam a presença, sem revelar o elemento humano. O chinelo no banheiro, as roupas no varal, a xícara de café, apontam para uma presença oculta que é desvelada na pintura. Nesse momento o olhar sai da janela e se volta para o interior. A relação com o mundo se faz não só nas relações com o exterior e a cidade, mas também nos pequenos espaços. Que relação é possível estabelecer consigo mesmo nesse contexto? Qual a qualidade desses afetos?

FIGURA 15. Pintura da série "Vestígios da Presença"



Fonte: Acervo do autor

³ O projeto Sintoma foi apresentado na 30ª encontro nacional da Anpap, para saber mais acessar: <https://www.even3.com.br/anais/30enanpap2021/383372-projeto-sintoma--uma-proposta-de-curadoria-em-tempos-de-pandemia/>

Partindo de registros fotográficos dessas derivas íntimas, as pinturas se formam como denúncia de uma presença oculta. Parecem invocar uma solidão condensada nas suas presenças, como objetos vivos, irmanados, resistindo ao abandono. Marcam a passagem do cotidiano conhecido para o momento de isolamento social, a rotina penhorada assombrada pelo medo da doença, um medo desconhecido que ronda porta afora.

A casa é o refúgio, mas também passa a ser escola, igreja, mercado, trabalho, lar e lugar social. Os objetos se transformam em companheiros nesse momento, revelando essa presença que personifica a casa, numa relação marcada pela percepção e manutenção de si, a contrapelo da relação amparada na interação com o outro (princípio do sujeito), que é reconfigurada neste espaço interior. Uma tentativa de olhar para si por uma outra perspectiva, aproximando-se da experiência das políticas da existência, um conjunto de ações que pautam uma experiência de cuidados consigo mesmo (cuidados de si), como uma forma de vida. "É preciso ser para si mesmo, e ao longo de toda sua existência, seu próprio objeto." (FOUCAULT, 1982, p. 446).

FIGURA 16. Pintura da série "Vestígios da Presença"



Fonte: Acervo do autor

Dialogando com De Certeau, a casa denuncia um relato de vida. "Aqui se repetem em número indefinido em suas minuciosas variações as sequências de gestos indispensáveis aos ritmos do agir cotidiano." (DE CERTEAU, 1994, pg. 205). Contextualizando esse sentido de relato de vida, tal como um relato de vida pandêmica, essa repetição das ações diárias ganha outra ordem de grandeza, pois os dias tampouco se distinguiam uns dos outros. Olhar para a frigideira, a xícara de café vazia, a roupa secando, o chinelo esquecido, era como se dar conta do passar do tempo, era a concretude de que a vida seguia acontecendo.

FIGURA 17. Pinturas da série "Vestígios da Presença"



Fonte: Acervo do autor

Nessa “historiografia do cotidiano” (MARQUEZ, 2012, p. 07), que se inicia no momento pandêmico de isolamento social, o universo do doméstico se apresenta como único lugar possível de se habitar, mas revela também as angústias do medo do desconhecido, da solidão, e da interrupção. O “novo normal”, a rotina desterritorializada e reterritorializada.

4.2 JANELAS VIRTUAIS - PAISAGENS SINTOMÁTICAS

Trazer o protagonismo para o banal também é uma forma de construção de narrativa, principalmente se dialogarmos as pinturas com os trechos do diário de isolamento. Como na série de postagens no Instagram, conectando fotografias, pinturas, vídeos e texto, seguindo uma proposta muito parecida com a pensada para o *Projeto Sintoma*.

As fotografias, pinturas e textos que narram o cotidiano e a intimidade, constroem um arquivo imagético das experiências sensoriais e sensíveis vivenciadas na rotina do interior da casa. As simples ações cotidianas ganham protagonismo, personificam a casa e revelam, na justaposição, sobreposição e colagens de imagens, uma construção de um pensamento poético. O que esse olhar poético para as ações banais do cotidiano revela? Que poesia emana da casa?

A série de pinturas apresenta uma paleta de cores própria, a relação com a luz no espaço, o olhar da janela para um horizonte interrompido, um horizonte de recortes de telhados e paredes, frestas e becos por onde é possível contemplar um pouco do exterior.

Essas imagens migraram para a experiência virtual, onde se encontram com fotografias, vídeos e colagens, dialogando com textos retirados do diário de isolamento. Chamamos essas montagens de *site specific* construído para o *Instagram*.

FIGURA 18. Captura de tela do Instagram do Site Specific "Janelas Virtuais - Paisagens Sintomáticas"



FIGURA 19. Captura de tela do Instagram do Site Specific "Janelas Virtuais - Paisagens Sintomáticas"



Fonte: <<https://www.instagram.com/p/CO2jDhcnM4x/?igshid=MDJmNzVkMjY%3D>>

Fonte: <<https://www.instagram.com/p/CO2jDhcnM4x/?igshid=MDJmNzVkMjY%3D>>

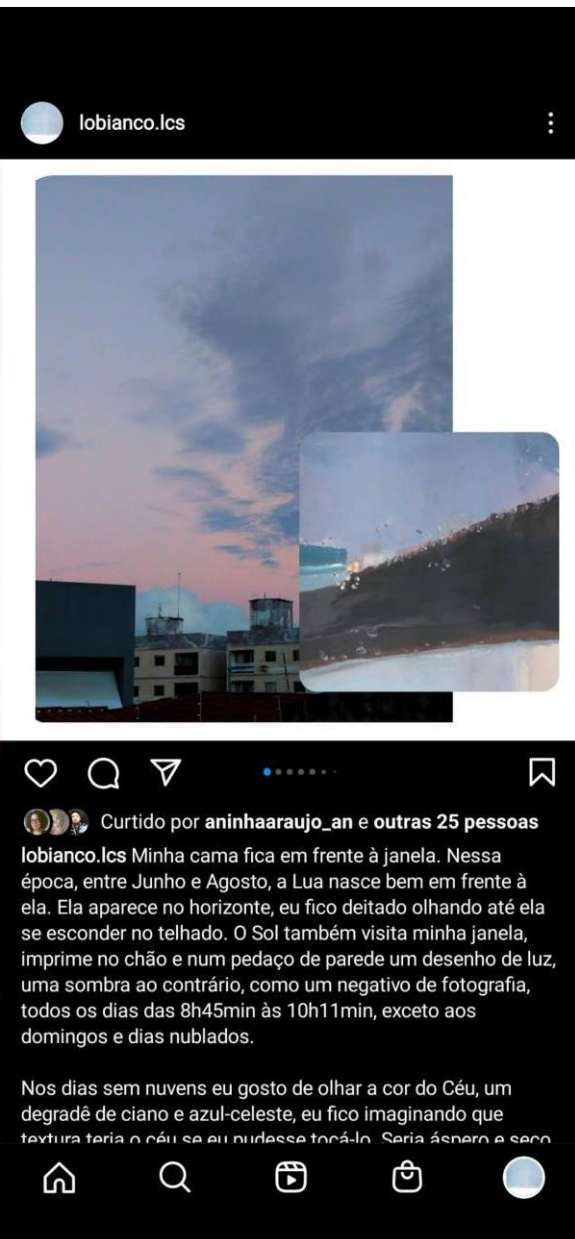
A experiência de utilizar as plataformas digitais como meio de divulgação de produções artísticas, pretende ir além da mera exposição digital de conteúdos, se utilizando dos recursos dessas mídias como estratégias poéticas. A pretensão era criar um espaço de diálogo sobre a situação vivenciada durante a pandemia. Quanto tempo leva para se reconfigurar e readaptar a rotina? Quais são as novas relações estabelecidas com o espaço do doméstico e como ele é representado no meio virtual?

FIGURA 20. Captura de tela do Instagram do Site Specific "Janelas Virtuais - Paisagens Sintomáticas"



Fonte: <<https://www.instagram.com/p/CO2jDhcnM4x/>
?igshid=MDJmNzVkMjY%3D>

FIGURA 21. Captura de tela do Instagram do Site Specific "Janelas Virtuais - Paisagens Sintomáticas"



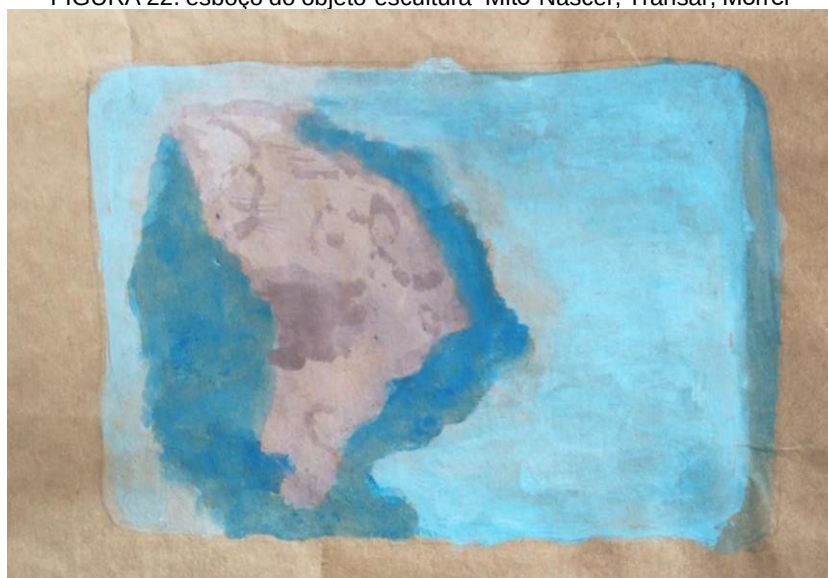
Fonte: <<https://www.instagram.com/p/CO2jDhcnM4x/>
/?igshid=MDJmNzVkMjY%3D>

Fomos inundados por uma enxurrada de *lives*, *meetings*, reuniões com amigos por chamada de vídeo, festas virtuais, todo um universo atravessado pelo ambiente doméstico passou a fazer parte da rotina nos meses de isolamento. Nessas novas configurações o ambiente doméstico ganhou protagonismo. Durante essas atividades passamos a compartilhar com os outros alguns espaços das nossas vidas privadas.

Nesses espaços vislumbramos frestas, estantes, corredores, paredes, quartos, salas, e uma infinidade de recortes dessa cenografia do interior. Algumas forjadas cenograficamente, organizadas para serem vistas, fundos falsos ou virtualmente projetados, como em *chroma key*, outras se revelavam de forma orgânica, organizadas ou bagunçadas. Essas imagens de interiores passaram a fazer parte do nosso dia a dia, na rotina das atividades.

4.3 MITO-NASCER, TRANSAR, MORRER

FIGURA 22. esboço do objeto-escultura “Mito-Nascer, Transar, Morrer”



fonte: Acervo do autor

Durante a transição entre a pandemia, o isolamento social e o novo normal (a rotina reconfigurada e as políticas de flexibilização das medidas protetivas da covid-19), surge o objeto colchão como imperativo no pensamento artístico que se desenhava naquele momento.

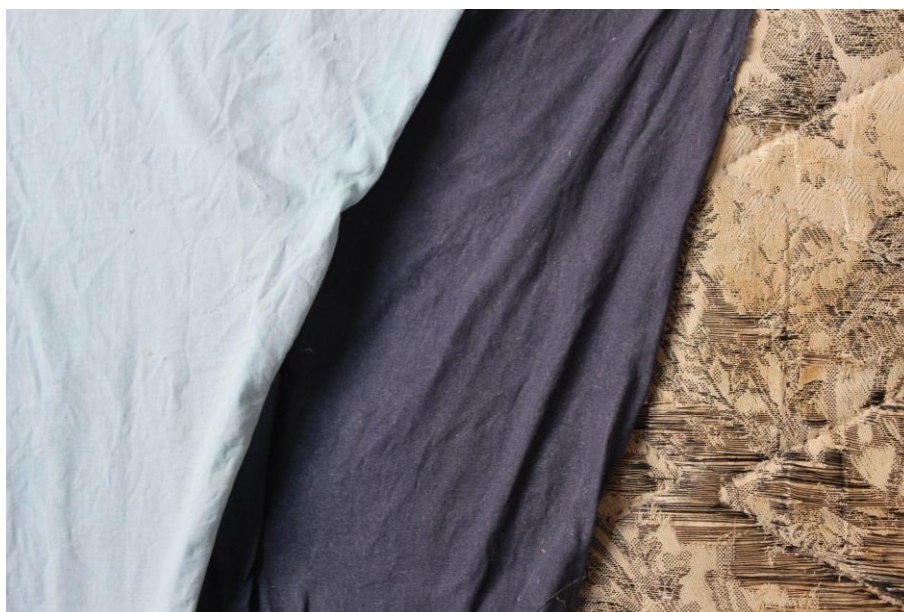
No decorrer da pesquisa entendi que o suporte tradicional da pintura que estava utilizando, tinta acrílica sobre tela, não comportava mais toda a materialidade e a sensorialidade que buscava investigar naquele momento, tenso, imponderável, construtivo. O objeto colchão surgiu, a princípio, por ser o lugar onde mais passei os meus dias durante

esse período, parecia guardar algo secreto e íntimo dessa experiência, sintoma desse momento pandêmico.

A imagem que se apresenta como sintoma, dialogando com o pensamento de Didi-Huberman (2013), sugere uma ruptura, rompe a ordem da convicção, se instaura na possibilidade de relação com o outro, e nesse sentido, é coletivizada. A imagem-sintoma é antes uma possibilidade de construção de saber, uma forma básica, um indício de algo que se constrói no imaginário, frente à nova realidade que surge no momento pandêmico. “Desagrega toda a unidade discursiva, que se intromete, rompe a ordem da idéia, abre os sistemas, a convicção do saber esbarra com a incerteza de não saber.” (Didi-Huberman, 2013, p. 221).

A obra “Mito - Nascer, Transar, Morrer” surge dessa reflexão sobre o imaginário doméstico, e os objetos e imagens que orbitam essa nova configuração de existência. É um objeto/escultura composto por um colchão de casal, vestido com dois lençóis azuis, usados, rasgados, engomados com goma de tecido de forma que fiquem firmes, mas conservem uma aparência de maleabilidade. A goma é feita com base de água e amido de milho e foi adicionado pigmento líquido na cor azul.

FIGURA 23. Detalhe do objeto-escultura “Mito- Nascer, Transar, Morrer”



Fonte: Acervo do autor

Com esse trabalho investigo essa experiência do corpo/colchão, os rastros desse corpo, entre lençóis. Com o colchão exploro a poética do tecido tingido, através da engoma, com suas possibilidades plásticas. Opero tanto no limiar da escultura, quanto da pintura, deslocando a tinta para o tingimento e a engoma, e a tela para o próprio corpo do colchão. Situando a obra no espectro da escultura em campo ampliado proposto por Rosalind Krauss (1979).

FIGURA 24. Objeto-escultura “Mito-Nascer, Transar, Morrer”



Fonte: Acervo do autor

“Mito - Nascer, Transar, Morrer” parte dessa materialidade do colchão e da experiência do deitar, para investigar sensorialmente e afetivamente essa ação aparentemente simples e cotidiana. Mito é algo que permite ver, de maneira ampliada, as operações da estrutura. Sob essa ótica, percebemos que são recorrentes nos mitos questões como vida e morte; o Eu e o outro; a diferença sexual; o perene e o transitório; e assim por diante. Na sociedade ocidental o nascimento, o sexo e a morte são ações que comumente se ritualizam deitados. A construção imagético-afetiva do berço, da cama do casal ou do leito de morte estão inseridas nesse repertório cultural. A ideia principal da obra é propor um desvelamento dessa experiência.

4.4 ESQUELETO COLCHÃO

FIGURA 25. Detalhe do objeto-escultura “Esqueleto Colchão” Imagem 26. Objeto-escultura “Esqueleto Colchão”



Fonte: Acervo do autor

Fonte: Acervo do autor

“Esqueleto Colchão” é uma escultura feita com barras de ferro e arame galvanizado. O objeto é pensado para funcionar como uma instalação, suspensa do chão por fios de arame, flutuando no espaço expositivo. A estrutura em ferro tem o formato de um colchão, moldada manualmente e amarrada com arames, formando o desenho do colchão como uma estrutura ou esqueleto. Também faz parte do trabalho um “travesseiro” de arame galvanizado, construído à maneira da primeira estrutura e que também é suspenso do chão.

O trabalho surge nesse último período de flexibilização das medidas de isolamento, durante a disciplina de Tópicos em Escultura, com a retomada das atividades presenciais na universidade. A escultura/instalação faz eco com o objeto/colchão da obra “Mito - Nascer, Transar, Morrer”, à medida que revela sua estrutura. Aqui os lençóis engomados, tentativa de registrar essa memória dos corpos no colchão, assumem um outro lugar quando se aproxima do esqueleto. O engomar dos tecidos se configura como um processo de embalsamar essa memória efêmera do corpo no colchão. Uma presença fantasmática, cujo sentido acontece pela latência, um corpo ausente, oculto pelas camadas de tecido.

Esses trabalhos constroem uma experiência solene e fúnebre. A ossatura do colchão que se apresenta como um objeto impossível, flutuando nesse espaço, revela no seu esqueleto uma decomposição da memória dos corpos presentes nos lençóis. O que resta do colchão quando sua carne desaparece?

A própria estrutura já não existe mais, pois, após a exposição no Laborateller de Escultura (UFPB) no final do primeiro semestre, a obra foi desmontada e seus pedaços reutilizados pelos alunos do semestre seguinte. Esses restos decompostos do corpo esqueleto do colchão marcam a fatalidade que sofreu a obra, apenas os registros e a experiência da exposição mantêm a memória dessa escultura/instalação.

Aqui podemos retomar a efemeridade da cama de Emin, e o objeto impossível das Duas Camas de Los Carpinteros, na tentativa de construir uma experiência visual que desloca o olhar do público e o provoca a tomar o próprio objeto como vislumbre da ausência. “Índice de uma ausência que ele sustenta...uma obra da ausência que vai e vem, sob nossos olhos e fora de nossa visão, uma obra anadiômena da ausência.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 148).

A realização da morte do objeto, calcada no desfazimento da obra para ser incorporada em outros trabalhos, gerou um sentimento de luto frente a esse acontecimento.

Um dilema se apresentou entre a possibilidade de reconstrução da obra com alguns restos do trabalho, apenas para realizar o registro fotográfico, e a aceitação da fatalidade. Optei por não reconstruir o trabalho neste momento, visto o apertado cronograma de ações e o próprio caráter processual da pesquisa, reconstruir o colchão seria aderir ao estatuto da obra e, por outro lado, assumir a falha, o fim, a própria interrupção do trabalho que foi desfeito sem meu consentimento, também indicia a morte. O ciclo do colchão se encerra, mas também surge como indício de outras possibilidades poéticas. Como um ouroboros, o colchão começa e termina em sua própria materialidade.

4.5 EPOPÉIA DE UM CHINELO - EPÍLOGO DE UM POEMA-DIÁRIO

FIGURA 27. Página do livro de artista “Epopéia de Um Chinelo - Epílogo De Um Poema-Diário”

-NASCER-

Ele acordou pela manhã mais cedo do que de costume. Uma brecha da cortina deixava passar um pedaço de sol. Acertava seu rosto, em ondulações tremeluzentes, provocadas pela cortina que balançava leve com o vento.

Acordou mas não se moveu de pronto, os olhos acostumando ainda com a claridade indesejada que invadia sua manhã de sábado. Ou será domingo? Os dias passavam todos iguais naqueles meses.

Estendeu a mão e pegou o celular que carregava próximo da cabeceira da cama. Nenhuma mensagem. Num impulso preguiçoso sentou-se no colchão. Permaneceu sentado por um momento, notando um desgaste na roupa de cama, que começava a dar sinal de rasgar. Olhou em direção a janela e, então, se decidiu. Levantou procurando os óculos que se perderam no lençol durante o sono, caminhou até a janela e abriu as cortinas de uma vez, inundando o quarto com uma claridade cega.

Barulho de água caindo. Ouve-se uma descarga.

Lavou o rosto na pia em frente ao espelho, que refletia o corredor ao fundo. A pequena pia branca derramava a água enquanto encarava sua imagem no espelho. Um cílios preso no canto do olho. A luz branca iluminava o pequeno banheiro de azulejo branco acinzentado.



Fonte: Acervo do autor

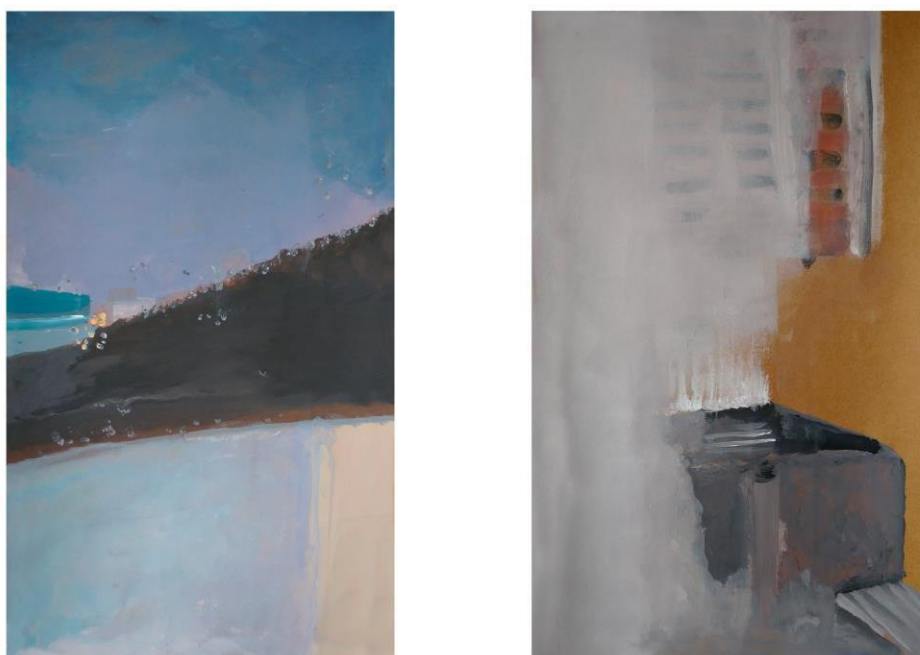
Buscando condensar os conceitos trabalhados sobre cotidiano, a intimidade e privacidade do espaço do doméstico enquanto potencial criativo, as políticas de existências e estratégias de resistência a um cotidiano pandêmico, levaram a criação das obras e coleções, que deflagraram a edição do diário da pandemia, configurando o livro de artista “Epopéia de Um Chinelo - Epílogo De Um Poema-Diário” que surgiu como estratégia poética para apresentar os textos em diálogo com as imagens.

As narrativas textuais fabuladas no diário também criam imagens. Texto, pinturas, fotografias e colagens produzem no livro camadas visuais que constroem o imaginário da casa, revelando o cotidiano doméstico, que descobre nas ações ordinárias um campo de construção poética pautada nas sutilezas. As ações triviais do dia a dia, que tecem a rotina da casa, se encontram com afetos, que constroem um campo de subjetivação, tornando-se parte integrante dos processos de reflexões poéticas.

Essas imagens construídas pelo cotidiano se encontram com memórias guardadas nas gavetas, nos cheiros, nas janelas. Essas sensações causam um paralelo de afetações no corpo e no pensamento, propõem novos caminhos internos, inauguram possibilidades de conexões interiores. O fazer artístico se esbarra nos processos de subjetivação, construo a

mim mesmo como construo uma obra de arte. O livro impresso compõe uma pequena coleção em formato de livro-objeto. O livro foi encapado com papel paraná envolto em tecido engomado, restos dos lençóis utilizados em “Mito - Nascer, Transar, Morrer”, retomam a experiência do colchão. A pintura do chinelo em referência a “Vestígios da Presença” e o porta retrato com a foto presente no livro.

FIGURA 28. Página do livro de artista com as pinturas “As Vezes Tudo O Que Eu Tenho É Um pedaço De Céu” I e II



Fonte: Acervo do autor

FIGURA 29. Livro objeto “Epopéia de Um Chinelo - Epílogo De Um Poema-Diário”



Fonte: Acervo do autor

Os processos de subjetivação, como nos lembra Rolnik (2018), não se limitam à experiência do sujeito, que é amparada na relação com outro. Nessa experiência o processo foca-se apenas na relação sujeito-objeto, o eu e o outro. O desejo enquanto pulsão criadora é diminuído em sua potência, excluindo do processo de subjetivação a “experiência fora-do-sujeito”.

Intrínseca à condição cultural própria do humano e moldada por seu imaginário, a função do sujeito é nos capacitar para decifrarmos as formas atuais da sociedade em que vivemos, os lugares e funções, suas distribuições e suas dinâmicas relacionais, seus respectivos códigos e representações. [...] Essa é a esfera macropolítica da vida humana; habitá-la é essencial para a existência em sociedade. O problema do regime do inconsciente colonial-capitalístico é a redução da subjetividade à experiência como sujeito, o que exclui sua experiência imanente à nossa condição de viventes, o fora-do-sujeito. (ROLNIK, 2018, p. 110).

Nesta experiência “fora-do-sujeito”, a qual Rolnik(2018) localiza como esfera micropolítica, o corpo é permeado por uma gama de efeito de forças, relações diversas que compõem os fluxos vitais, humanos e não-humanos, forças que reverberam em toda a existência. Esses efeitos, aos quais chama de “afetos”, constroem uma experiência “extrapessoal, extrassensorial e extrassentimental”, pois não se ancora na lógica do sujeito. Experiências que ressoam entre os corpos, animam, fecundam, resultam “devires de si e do mundo, diferentemente da dinâmica própria à esfera macropolítica, na qual as formas vigentes se repetem por princípio”. (ROLNIK, 2018, p. 112).

Partindo dessa conceituação ampliada do processo de subjetivação, o livro de artista “Epopéia de Um Chinelo - Epílogo De Um Poema-Diário” busca entender e condensar essas experiências dos afetos que surgem no interior da casa, no espaço doméstico, orientado pelas políticas de existência, as ações de escuta e de cuidados de si. O campo conceitual, imagético e sensível da casa encontra par com essa paleontologia da memória, a memória fóssil, escavada nessa rotina cotidiana, a casa é um sítio arqueológico imensurável.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essas duas coleções apresentadas no segundo e no terceiro capítulo, quando colocadas em diálogo, possibilitam investigar a formação de um pensamento crítico e poético, orientado pela dinâmica do cotidiano e da casa, que atuam como disparador do processo criativo agindo como articulador das narrativas poéticas. Posicionando a trivialidade das ações corriqueiras junto à singularidade dos afetos, memórias e reflexões conceituais, que coabitam o universo do espaço doméstico, como no “Atelier-Arquivo” de Bruscky, criam um campo conceitual.

Se tomarmos a experiência do habitar a casa enquanto estética da existência (o processo entendido como trabalho sobre si) tomando a própria vida enquanto obra de arte, podemos compreender as ações cotidianas como ações de arte, como happenings e performances da existência? Essas experiências multissensoriais quando deslocadas para o espaço da galeria, como na instalação “Free” de Tiravanija, ganham o status de arte. O livro de artista e a série no Instagram funcionam como arquivo e memória desses afetos, como vestígios dessas experiências efêmeras.

As pinturas “Vestígios da Presença” deslocam o olhar do espectador para a posição de voyeur, despertando uma curiosidade de quem busca na perspectiva escondida na pintura o olhar do outro. Assim como as pinturas de Hopper e Hammershoi, revelam nas representações do vazio da arquitetura e na rotina banal do cotidiano da casa, uma tentativa de conter algo imensurável, o tom melancólico e silencioso das pinturas anunciam a intimidade que ecoa nesse estranhamento sobre algo familiar que se configura no cotidiano. “O protagonismo das coisas ordinárias” (MARQUES, 2012, p. 8) coloca em evidência um tempo cotidiano que não é o cronologicamente definido, como na experiência dos lençóis de “Mito - Nascer, Transar, Morrer” e “My Bed” (Tracey Emin), que parecem congelar a ausência do corpo na cama, o tempo da experiência é dilatado, expandido.

As estruturas que se escondem dentro da materialidade dos objetos é revelada nesta arqueologia do cotidiano. Dissecar esses objetos, como “Esqueleto colchão” e a instalação “Hídrica:Episódios” (Nydia Negromonte), é trazer à luz os fluxos vivos e as camadas que sustentam e possibilitam o seu funcionamento. Investigar as camadas internas do colchão aproxima à experiência multissensorial de “A casa é o Corpo”, fazendo coro a fecundação do corpo-casa de Lygia Clark, adentrarmos as entranhas do objeto procurando entender como se dá essa conexão dos afetos, nesse campo micropolítico de forças, que reverberam nesse interior para além da materialidade do objeto, que é desfeito nesse processo.

Pensar o processo criativo enquanto potencial poético é um desafio. Pensar a partir do processo é pensar a ideia em construção, e suas possibilidades de conexões com outros projetos poéticos, apresentados na simultaneidade de ações e não linearidade. Índices de

um pensamento em criação. Retomamos Didi Huberman ao invocar a ideia de montagem, que, como nos lembra o autor, é uma forma de pensar o mundo criando algo diferente. As montagens das imagens são “memórias antropológicas que relacionam os momentos históricos e políticos que vivemos”. (DIDI HUBERMAN, 2013, p. 222)

A série de pinturas, as imagens no *Instagram*, os objetos/esculturas e o livro de artista formam uma coleção composta pelas aproximações e montagens, desses elementos do cotidiano, trazendo a ideia de rotina, continuidade e repetição (não enquanto cópia, mas como experimentação), e constroem uma relação enquanto possibilidade de provocação, de inquietação, que se embrenham em conexões com outros cotidianos. Outras realidades que fazem eco com essa experiência.

Essa experiência orienta um processo de formação de subjetividade deslocando a relação dualista entre sujeito-objeto e cultivando alianças com os seres inanimados, tal como testemunhas, vizinhos e cúmplices do gesto de viver. Ela também busca construir através dos afetos, outras percepções e conexões com o mundo do sensível na esfera micropolítica. A arqueologia da memória, as políticas de existência, de cuidados de si, são pavimentos de caminhos possíveis para a formulação do discurso poético nessas narrativas do cotidiano pandêmico no espaço doméstico.

REFERÊNCIAS

BARROS, Regina B; KASTRUP, Virgínia. Movimentos-funções do dispositivo na prática da cartografia. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. (orgs) **Pistas do método da cartografia**: pesquisa intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009. p. 76-91.

BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade**: tratado de sociologia do conhecimento. Petrópolis: Vozes, 2014.

BISHOP, Claire. Antagonismo e estética relacional. **Revista Tatuí**, Recife, n. 12. p.109 - 132, jul/out. 2011. Disponível em: <http://www.revistatatui.com.br/wp/wp-content/uploads/2011/10/revista-tatui-12.pdf>. Acesso em: 11 set. 2022.

BORGES, Carolina R.L. O espaço sensorial em “desvio para o vermelho”. **Revista Estética e Semiótica**, Brasília, v. 4, n. 1 p. 71-83, jan/jun. 2014. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/esteticaesemiotica/article/view/11916>. Acesso em: 23set. 2022.

BRITTO, Ludmilla. O Ateliê/Arquivo de Paulo Bruscky: um acervo vasto de quasetudo. **Revista Ohun**, Salvador, v. 1, n. 5, p. 14-23, 2010. Disponível em: <http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/ludmila.pdf>. Acesso em: 19 set. 2022.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano, 2**: morar, cozinhar. Petrópolis: Vozes. 1996.

COUTINHO, Sylvia R. O desvio de Cildo Meireles: um modo de estar no mundo contemporâneo. **Revista Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, v. 18, p. 86-91, 2009. Disponível em: <https://revistas.ufjf.br/index.php/ae/article/view/52096>. Acesso em: 05 out. 2022.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem**. Questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo: Editora 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

FABBRINI, Ricardo N. Estética e transgressão da arte radical à arte radicante. **Artelogie**, Paris, n. 8, 2016. Disponível em: <http://journals.openedition.org/artelogie/593>. Acesso em: 12 set. 2022.

FLORES, Maria. A voz do silêncio na arte de Edward Hopper: ou a modernidade desencantada. **MODOS**: Revista de História da Arte, Campinas, v. 1, n.2, p. 29-46, 2017. Disponível em: <http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8662314>. Acesso em: 21 set. 2022.

FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito**: curso dado no Collège de France (1981 - 1982). São Paulo: Martins Fontes, 2010.

GROSSMAN, M. Prefácio. *In*: O'DOHERTY, Brian. **No Interior do Cubo Branco** – A ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

KRANZFELDER, Ivo. **Hopper. Vision de la réalité**. London: TASCHEN, 2006.

MAKOWIECKY, Sandra. Vilhelm Hammershøi: inquietações, isolamento existencial, retorno ao essencial. **Porto Arte**: Revista de artes visuais, v. 26, n. 45, 2021. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/108590>. Acesso em: 4 out. 2022.

MARQUEZ, Renata (org.). **Lição de coisas**. Nydia Negromonte Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2012. Disponível em: <http://www.geografiaportatil.org/index.php/projects/estranhamente-familiar>. Acesso em: 29 ago. 2022.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco** - A ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OBRIST, Hans-Ulrich. **Arte agora**: em 5 entrevistas, São Paulo: Alameda, 2006.

ROLNIK, Suely. Memória do corpo contamina museu. **Transversal texts**, Vienna, v.1, n. 2, p. 15 - 27. 2008. Disponível em: <https://transversal.at/transversal/0507/rolnik/pt>. Acesso em: 13 set. 2022.

_____. **Esferas da Insurreição**. Notas para Uma Vida não Cafetinada. São Paulo: n-1 edições, 2018.

SANTOS, Gildenir C. Passagens e imagens do ateliê de Paulo Bruscky vistos através da contemporaneidade da bienal. **ETD – Temática Digital**, Campinas, v. 6, n. 2, jan/jun, 2005. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/780>. Acesso em: 21 set. 2022.