

Cama, mesa e chão como espaços de montagem em “O trabalho dos dias”, “Fatigues” e “Sleepcinemahotel”

Aline Maria Dias¹

DOI 10.20396/eha.vi14.3484

Primeira parte: chão

Sob uma fina película plástica de adesivo transparente estão grudados minúsculos resíduos: poeira, restos de comida, cabelos, pêlos, peles, fragmentos de insetos, farelos, migalhas de pão, pedaços de cebola, felpas de carpetes e todo um repertório de partículas não facilmente identificáveis. Cuidadosamente coletada pela artista Rivane Neuenschwander nas superfícies e frestas do espaço doméstico, a poeira recobre uma escultura-canto em “O trabalho dos dias”, 1998, versão de reduzida escala pertencente a coleção do MAM-SP² e a extensão das paredes e chão de uma pequena sala, na versão do trabalho exibida na 24a Bienal de São Paulo, 1998, integrante da coleção do MoMA, de mesmo título (“Work of days”, 1998).³

O trabalho articula as passagens entre os planos em três instâncias: coloca a poeira simbolicamente em primeiro plano (no sentido de subverter sua importância e visibilidade), operacionalmente inverte o plano de captura (colocando a poeira ‘de costas’, voltada para a parede sob o plástico) e, de maneira que particularmente interessa a este estudo, rotaciona a horizontalidade da poeira.

A poeira cai, afeita à decantação. Do plano horizontal, a artista a coleta, com orientações precisas⁴: a obtenção da poeira deve ser feita numa mesma área, de uso domiciliar, capturando toda a

1 Professora Adjunta da Universidade Federal do Espírito Santo. Doutora em Arte Contemporânea pela Universidade de Coimbra. O artigo integra o projeto de pesquisa *Montagens nos Espaços Expositivo, Fílmico e Impresso*, UFES, apoio financeiro FAPES.

2 A obra consiste em um canto, aparentemente branco, montado a partir de uma estrutura modular. Cada módulo se constitui a partir de 12 placas, assumindo a dimensão de 260 x 260 x 260 cm. A obra foi analisada no contexto da coleção MAM-SP em minha tese de doutorado (Dias, 2015) realizada na Universidade de Coimbra, com bolsa Capes de Doutorado Pleno no Exterior, do qual as reflexões sobre a obra de Neuenschwander aqui adaptadas derivam.

3 Duas pequenas salas são construídas especificamente para o trabalho com as superfícies revestidas de material adesivo contendo resíduos de poeira. Formulada como resposta à situação arquitetônica de exposição, esta versão difere na escala, forma de apresentação e interação com o espectador da versão canto produzida anteriormente. Rivane Neuenschwander em entrevista a autora, via skype, 4 fev. 2015.

4 Na versão *canto*, as placas adesivadas são conservadas pelo museu e a re-montagem dos módulos segue um desenho técnico (Arquivo MAM-SP, acesso facultado por Cristiane Gonçalves, São Paulo, fev. 2014). No caso da versão sala, os profissionais do museu são encarregados da coleta e fixação da poeira para cada montagem do trabalho, cujos módulos são posteriormente descartados. Rivane Neuenschwander, “Rivane Neuenschwander *Work of Days* Installation Instructions”; Arquivo da artista, enviado por email pelo assistente Marco Antonio Mota, 11 fev. 2015.

sujeira do chão de um determinado espaço. Seguindo uma ordem ortogonal, a disposição de captura coincide com a de exibição dos plásticos adesivos, respeitando a continuidade pictórica da sujeira. O rebatimento preciso entre o chão de onde foi obtida e a parede expositiva onde é apresentada permite manter a conexão entre as tipologias de poeira de cada espaço de proveniência: restos de alimentos em uma cozinha, de pêlos e peles em um banheiro, fragmentos de tecido em um dormitório.

No movimento de recolha (do chão) e deslocamento (para a parede), o trabalho pontua a indicação batailleana de “horizontalizar” o mundo, “dobrando” a verticalidade que caracteriza a escultura e o monumento. O monumento estabelece uma fronteira entre o campo da representação e o espaço circundante, através do pedestal, como, no caso da pintura, a moldura marca a fronteira (centrípeta ou centrífuga) entre a imagem e mundo a partir de suas bordas⁵. A rotação proposta por Bataille implica uma aproximação da realidade, duvidando e criticando a distinção biológica e ética o homem do animal, insistindo na presença do inferior e nas implicações repressivas da verticalidade como emblema do ideal.

Contrariando o eixo gravitacional, este rebatimento instaura diferentes modos de olhar da/para obra de arte, compreendida a um só tempo como agenciador e objeto mesmo deste olhar. Benjamin analisa as relações entre desenho e pintura, correlacionando-os aos eixos horizontal e vertical. Para o autor, o corte longitudinal associado à pintura é temporal, expositivo e contém as coisas, enquanto o corte transversal do desenho é simbólico, espacial, contenedor de sinais, cuja linha designa a superfície⁶.

Desenho e pintura diferenciam-se na medida em que o sinal desenhado é impresso e a mancha pictórica, ao contrário, se manifesta⁷. Sem permitir distingui-la de um fundo, como se gerada numa “vibração íntima”, a mancha comporta uma espécie de contaminação: como poderíamos distinguir o rubor da pele que o manifesta?⁸. Enquanto a pintura visa totalidade, o desenho risca, incisa, marca, descobre e determina o fundo, deixando rastros no/do ato de traçar. O texto de Benjamin não incide apenas sobre a experiência da contemplação, mas investiga os modos as obras “solicitam, sugerem e exigem um certo movimento, uma certa disposição ao contemplador”⁹.

5 KRAUSS; BOIS (1996) retomam o conceito de informe de Bataille a partir de quatro eixos: baixo materialismo, horizontalidade, batimento (ou pulsação) e entropia.

6 BENJAMIN, 1999, p.14.

7 Op.Cit, p. 15.

8 MOLDER, 1999, p.25.

9 MOLDER, 1999, p.19.

Na leitura de Molder, a linha do desenho realiza-se na relação com o fundo, assim como a mancha com a composição e a introdução da palavra linguística, sem as quais a mancha “exibiria a expressividade que lhe é própria: a do informe”¹⁰.

A operação desestabilizante do *informe* em Bataille refere-se não à adjetivação de disforme, mas à recusa de que cada coisa tenha uma forma própria e estável. Circunstancial “como uma aranha ou escarro”, o informe resiste à idealização, engajando-se em um *trabalho* das formas, mediante conflitos e agenciamentos, de “processos contra resultados, relações lábeis contra termos fixos, aberturas concretas contra clausuras abstratas, insubordinações materiais contra subordinações à ideia”¹¹.

Em “O trabalho dos dias” as formas *trabalham* na tensão entre a dispersão da poeira e a organização ortogonal de sua captura e apresentação, impregnando a grade geométrica com materiais orgânicos e sujeiras recalcadas à assepsia do espaço museal. Contrário à mediação “higienizadora” ou “neutralizante” de fotografia, vitrine ou moldura¹², o trabalho de Neuenschwander traz a presença material da poeira, sinalizando a tensão com programas ordenatórios¹³. Como o verniz que fixa minuciosamente a poeira no “Grande Vidro” de Duchamp, o plástico adesivo é agente de captura e deslocamento que viabiliza a rotação da superfície ‘empoeirada’ para a vertical, impede sua dispersão e aparta a poeira do trabalho da do museu e visitantes.

Segunda parte: mesa e quadro

Entre a horizontalidade da mesa e a verticalidade do quadro, Didi-Huberman aponta que o quadro apreende e apresenta a imagem em uma “unidade visual e imobilização temporal”, ao passo que a mesa, atrelada ao processo de trabalho e ao contexto doméstico da refeição, não opera uma inscrição permanente e unificadora, mas configura-se como “suporte de encontros”¹⁴. Diferente do quadro de análise, a mesa é um “campo operatório” onde se estabelecem e desenvolvem relações. Enquanto o quadro é resultado, a mesa acolhe o que ainda se processa, dispositivo de conhecimento transversal que potencializa montagens renovadas, desestabilizando o caráter fixo e definitivo/definidor do quadro, segundo o autor.

10 Op.Cit. p. 28.

11 DIDI-HUBERMAN, 2015, p.27-28.

12 HERKENHOFF, 2010, p.88.

13 BATAILLE, 2018.

14 DIDI-HUBERMAN, 2013.

Na série “Fatigues”, 2012, a artista Tacita Dean toma o quadro-negro como suporte para seis grandes desenhos feitos a giz. Exibidos na vertical (como pinturas), os desenhos acionam o fundo de um quadro (que não é o da pintura, delimitada por uma moldura), mas o quadro-negro da sala de aula. Nascidos da dificuldade de ir até o local e do fracasso do material fílmico produzido em uma frustrada tentativa de capturar imagens do Afeganistão através de um operador de câmera local, os desenhos foram realizados durante cerca de três semanas e exibidos na sede do que fora um edifício financeiro em Kassel na 13a edição da Documenta, em 2012. Os painéis recriam a paisagem afegã, num percurso da região montanhosa ao degelo do rio na cidade de Kabul. A artista tira partido da gravidade do espaço deste antigo escritório, estabelecendo uma consonância entre o percurso do espectador e o do rio retratado nos desenhos: começando pelo piso superior, vemos os altos picos das montanhas e a fonte glacial do rio; no piso inferior, vemos o rio descendo, o derretimento da neve e as inundações anuais.¹⁵

Podemos localizar duas montagens nos desenhos de Dean: uma lateral, a partir da narrativa dos eventos desenhados nas sequências entre os painéis (reforçadas por setas nas bordas de algumas imagens)¹⁶. E uma montagem em profundidade, patente na estratificação de marcas e apagamentos, frases escritas, rasuras e sobreposições que indicam a própria gênese do desenho: sinais que irrompem no fundo escuro e o designam, retomando as reflexões de Benjamin¹⁷.

Enquanto algumas das paisagens são cobertas por densas áreas de giz branco, destacadas no fundo escuro, outras imagens possuem apenas uma sugestão de linha que insinua o movimento da água. O poder intimidante e fascinante do rio, com sua passagem caudalosa, em “Fatigues” propulsiona a retomada de desenhos em quadros-negros¹⁸ até então atrelados à temática marítima que, segundo a artista, relaciona o fluxo da água ao processo de desenhar, apagar, redesenhar. Dean relata que, como uma performance, os desenhos geralmente são desenvolvidos *in situ*, correndo contra tempo e adentrando a noite¹⁹.

Desenhadas à giz, as imagens nos quadros-negros não podem ser fixadas. “Fatigues”, como os demais trabalhos neste suporte, prescindem de estabilidade, vulneráveis ao risco de serem apagados. Ao destacar a efemeridade da inscrição, Dean coloca sob tensão o quadro da pintura e, por

15 A dimensão épica e a relação com o poema de Kipling sobre a Segunda Guerra Anglo-Afegã (DEAN, 2013), não serão abordados no recorte deste artigo.

16 NEWMAN, 2010.

17 BENJAMIN, 1999.

18 Os desenhos a giz em quadro-negro estão presentes na trajetória da artista desde a década de 1990, como *Sixteen Blackboards*, até os recentes *The Montafon Letter*, 2017 e *Chalk Fall*, 2018.

19 DEAN, 2006.

derivação, o quadro-negro comumente associado à aprendizagem. A temporalidade e a presença da artista é sinalizada nos gestos e nas inscrições da linha desenhada como, por associação, a presença do professor através de renovadas lições. Diante do quadro, na mesa do estudante é que se dão os exercícios, testes e tentativas de capturar o que é inscrito no quadro. Nessa superfície negra, esquemas, diagramas e notas fragmentadas se processam no raciocínio do professor, bem como as repetições das reiteraões e punições no espaço privilegiado da autoridade de um conhecimento consolidado.

Os desenhos de “Fatigues”, embora expostos na vertical, contrariam a vocação totalizante e definidora do quadro. Se a pintura ambiciona durar, o desenho se afirma na tensão de sua fragilidade material e interdição contratual do seu apagamento: o trabalho convoca ao espectador e aos mantenedores da obra exposta/colecionada, a delicada e dedicada tarefa de conservá-lo.

Terceira parte: cama e tela

Como o quadro, a tela de projeção é fixada verticalmente sobre uma parede pois, segundo Godard, “uma imagem de cinema deve ficar de pé”²⁰. Na tela, vemos o resultado do trabalho, derivado e rebatido da mesa de edição onde as imagens são montadas.

Em “Sleepcinemahotel”, 2018, a tela mantém-se de pé mas a tradicional verticalidade do espectador é rotacionada nas camas onde os espectadores-hóspedes assistem as imagens. Weerasethakul apresenta uma projeção contínua, de 24h, sem loop, durante os cinco primeiros dias do International Film Festival Rotterdam. Em uma imensa tela circular era exibidos fragmentos fílmicos de mares, água, pessoas e animais dormindo, barcos, vôos e mesmo as perturbadoras imagens de uma cobra comendo um pequeno animal, provenientes de dois arquivos (EYE Filmmuseum e Netherlands Institute for Sound and Vision). As imagens eram visíveis tanto do espaço urbano exterior, quanto para os visitantes que ingressavam na instalação durante o dia ou à noite, no espaço configurado operacionalmente como um hotel.²¹

Concebendo o trabalho como um “barco flutuando em um rio de imagens”²², “Sleepcine-

20 DUBOIS, 2014, p.128.

21 O ambiente foi desenvolvido por uma equipe de designers em andaimes metálicos, com camas, cortinas semitransparentes, mesas de cabeceira, luminárias e outros acessórios de hotel, além de ofertar bar e café da manhã. Os hóspedes eram convidados a escrever seus sonhos durante a estadia em um dream book. A trilha sonora envolvia sons de oceano, vento, bambus, pássaros, conjugando, com sutileza, a escuta e a demanda de não interromper o sono, segundo o cineasta (WEERASETHAKUL, 2018).

22 WEERASETHAKUL, 2018.

mahotel” encorajava as pessoas, deitadas, durante a noite, a dormir enquanto viam os filmes. Projetados durante cinco dias, não era possível ver *tudo*. Além da duração e do convite à posição horizontal, a relação com os fragmentos fílmicos assistidos envolvia essa particular condição de apreensão (durante o sono), pautada numa experiência parcial e fragmentada dos filmes, singularmente marcada pelas imagens oníricas de cada espectador.

A instalação propunha aos participantes experimentar justamente intersecções e/ou fusões entre os estados de sono e vigília, entre sonho e cinema. Este deliberado e incontornável abandono do controle sobre as imagens potencializa a descoberta de outras imagens, uma abertura ao que ainda não sabemos e recíproca indeterminação entre o que observamos e produzimos. O cineasta aponta um elo biológico entre o sono e o cinema baseado na imersão no escuro e na duração coincidente entre os ciclos de sono e um longa-metragem, indicando que os sonhos funcionam como uma forma muito particular e pessoal de cinema.

Trabalho, cansaço, sono

Tomar a cama onde o espectador deita-se para ver os filmes na instalação de Weerasethakul, o chão onde Neuenschwander captura restos do cotidiano e o quadro-negro da escola (e não da pintura) dos desenhos de Dean como espaços de montagem implica menos uma montagem instrumentalizada que cristaliza, enquadra ou encerra o trabalho, mas uma forma relacional e processual de pensamento que integra a experiência artística. A montagem envolve a edição fílmica e a disposição das obras no espaço expositivo mas, sobretudo, operação de pensamento que mobiliza, nesses casos, as imagens intransferíveis do sonho e os potenciais cruzamentos entre tela/cama, a impureza do que supostamente está *fora* da obra ao deslocar da sujeira do chão da casa para a parede do museu e a vulnerabilidade do desenho a giz narrando o percurso fluido de um rio.

“O trabalho dos dias”, “Fatigues” e “Sleepcinemahotel” foram apresentados em três grandes eventos (respectivamente Bienal Internacional de São Paulo, 1998; Documenta de Kassel, 2012 e Festival Internacional de Cinema de Rotterdam, 2018), e suas propostas envolveram certa medida de introspecção e aguçamento perceptivo, como resistência às noções dominantes de visibilidade e produtividade.

Convocando a operação de montagem ao próprio artigo que aproxima os trabalhos neste

**[Figura01]**

Rivane Neuenschwander, *O trabalho dos dias*, 1998-2000, plastic e poeira sobre placas de mdf (detalhe).

**[Figura02]**

Tacita Dean, *Fatigues*, 2012, giz sobre quadro-negro. Vista da instalação na 13a Documenta de Kassel.

**[Figura03]**

Apichatpong Weerasethakul, *Sleep-cinemahotel*, 2018. Vista da instalação, Internacional Film Festival Rotterdam.

Fotografia de Caetano Gotardo gentilmente cedida à autora.

espaço discursivo²³, convém atentar para o trabalho, o cansaço e o sono que os títulos destas obras indicam. Como a mesa de edição, desenho e refeição, interessa-nos pensar a obra no inacabamento de “obra sempre em obras”²⁴ e tomar o trabalho fora da eficácia positivada, mas na responsabilidade de um gesto, que não apenas deriva ou conserva o trabalho, mas o constitui – podendo sujar, apagar, adormecer.

Referências bibliográficas

- BATAILLE, Georges. **Documents**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.
- BENJAMIN, Walter. Pintura e Desenho. Sobre a Pintura ou Sinal e Mancha. In: MOLDER, Maria Filomena. **Matérias sensíveis**. Lisboa: Relógio D'Água, 1999.
- DEAN, Tacita. **Fatigues**. Marian Goodman Gallery Press release, 2012. Disponível em: <https://www.mariangoodman.com/exhibitions/99-tacita-dean-fatigues/> Acesso: 28 out 2019.
- DEAN, Tacita. Marina Warner in conversation with Tacita Dean. In: WARNER, Marina et al. **Tacita Dean**. Nova Iorque: Phaidon, 2006.
- DIAS, Aline Maria. **O melhor lugar é a memória : um estudo sobre o papel da coleção nos museus de arte contemporânea** : Museu de Arte Contemporânea de Serralves e Museu de Arte Moderna de São Paulo. Coimbra :[s.n.], 2015. Tese de doutoramento.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A semelhança informe ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou A Gaia Ciência Inquieta**. Lisboa, KKYM+EAUM, 2013.
- DUBOIS, Phillippe. A questão da forma-tela: espaço, luz, narração, espectador. In: GONÇALVES, Osmar (org.) **Narrativas Sensoriais**. Rio de Janeiro: Circuito, 2014.
- HERKENHOFF, Paulo. Rivane Neuenschwander: as coisas e as palavras. In: NEUENSCHWANDER, Rivane et al. **Um dia como outro qualquer**. Nova Iorque: New Museum; Rio de Janeiro: Cobogó, 2010.
- KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain. **L'informe, mode d'emploi**. Paris: Centre Pompidou, 1996.
- MOLDER, Maria Filomena. Notas de leitura sobre um texto de Walter Benjamin. In: **Matérias sensíveis**. Lisboa: Relógio D'Água, 1999.
- NEWMAN, Michael. Drawing time: Tacita Dean's Narratives of Inscription. **Enclave Review**, 2013. Disponível em: <http://enclavereview.org/drawing-time-tacita-deans-narratives-of-inscription/> Acesso: 28 out 2019.
- PEDROSA, Adriano. Rivane Neuenschwander. O trabalho dos dias. In: HERKENHOFF, Paulo (org.). **Arte Contemporânea Brasileira: um e/entre outros**. XXIV Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998.
- WEERASETHAKUL, Apichatpong. Apichatpong Weerasethakul on SLEEPCINEMAHOTEL. **Film Comment**, 2018. Disponível em: <https://soundcloud.com/film-comment/apichatpong-weerasethakul-on-sleepcinemahotel> Acesso: 28 out 2019.

23 Outros pontos de contato podem ser estabelecidos entre a produção destes artistas, como a fluidez da água nos desenhos de Dean e nas imagens de Weerasethakul; a dispersão da poeira de Neuenschwander e do pó de giz de Dean; a dificuldade de deslocamento que marca personagens de outros trabalhos (Jenjira em Weerasethakul e Boots, em Dean) e as discretas marcas circulares (na mesa de Morandi filmada por Dean e nos desenhos “Andando em círculos” de Neuenschwander).

24 DIDI-HUBERMAN, 2019, p.9.