



Almoços partilhados, amores não correspondidos e conversas inacabadas. Quotidiano e arte contemporânea

Shared lunches, unrequited loves and unfinished conversations. Everyday life and contemporary art

**Dra. Margarida Brito Alves
Dr. Bruno Marques**

Como citar:

ALVES, M.; MARQUES, B. Almoços partilhados, amores não correspondidos e conversas inacabadas. Quotidiano e arte contemporânea. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 2, n.1, p.71-82, jan. 2018. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/797>>; DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v2i1.797>

Imagem: Daniel Spoerri, *Hahn's (Last) Supper*, 1964. Objectos para um jantar com 16 pessoas sobre uma mesa de madeira, 200 x 200 x 38 cm. Museum Moderner Kunst - Vienna. Foto: Pavel Flegontov.

Almoços partilhados, amores não correspondidos e conversas inacabadas. Quotidiano e arte contemporânea

Shared lunches, unrequited loves and unfinished conversations. Everyday life and contemporary art

Dra. Margarida Brito Alves*; Dr. Bruno Marques**

Resumo

A tentativa de fixar o trivial, de dar visibilidade ao aparentemente banal e de, assim, recusar que o quotidiano se dilua no esquecimento é um dos traços que podemos identificar em muitas das propostas artísticas que têm vindo a ser desenvolvidas, sobretudo desde o segundo pós-guerra. Esta produção privilegia um renovado contacto com a realidade e traduz-se através da apropriação, utilização e problematização das suas matérias, dos seus objectos e dos seus gestos - como se tornou particularmente evidente na *Pop Art* ou no *Nouveau Réalisme*, mas também nas diferentes dinâmicas performativas que se consubstanciaram ao longo das décadas seguintes e que continuam a ser exploradas na actualidade. Partindo da década de 1960, e tomando como referência a produção de diferentes artistas que recuperaram acções muitas vezes consideradas como anónimas ou residuais (Lefebvre 1947), este artigo procura problematizar o quotidiano nas práticas artísticas contemporâneas.

Palavras-chave

Arte Contemporânea; Quotidiano; Daniel Spoerri; Sophie Calle; Tino Seghal.

Abstract

The attempt to retain the trivial, to bring visibility to the seemingly banal and thus to refuse everyday life's dilution into oblivion is one of the features that can be identified in many artistic proposals that have been under development mostly since the second post-war. This production privileges a renewed contact with reality and finds translation through the appropriation, the use and the problematization of its materials, its objects and its gestures - as became particularly evident in Pop Art or in Nouveau Réalisme, but also in the different performative dynamics that acquired an increasing consistency over the subsequent decades and which continue to be currently explored. Starting from the 1960s, and taking as a reference the production of different artists who have recovered actions often considered as anonymous or residual (Lefebvre 1947), this paper aims at problematizing everyday life in contemporary art.

Keywords

Contemporary Art; Everyday; Daniel Spoerri; Sophie Calle; Tino Seghal.

Representação e lugar das coisas

Nove caldos de carne, uma sopa fria de pepino, uma sopa de mexilhões. Quatro alcachofras, um espargo, uma abóbora, uma salada de cogumelos *a la crème*, duas couves chinesas, treze melões, três quiches *Lorraine*, seis escalopes *milanaise*, cinco salmões fumados, quatro atuns, uma tosta de anchovas, cinco frangos, três coelhos com mostarda, três coelhos com ameixas, trinta e cinco saladas verdes, seis saladas de fruta, quatro bolos de chocolate, dois gelados de pera, uma tarte de maçã, nove cervejas, treze Beaujolais, um número indeterminado de cafés, uma tisana.

Estas são algumas das entradas que podemos encontrar em “Tentative d’inventaire des aliments liquides et solides que j’ai ingurgité au cours de l’année mil neuf cent soixante-quatorze”, de Georges Perec. Efectivamente, e como o próprio título do texto esclarece, durante o ano de 1974, Georges Perec tentou registar todos os alimentos sólidos ou líquidos que ingeriu. Tal como fez em diversos outros dos seus inventários, tentou capturar, fixar, o quotidiano.

Esta tentativa de reter o trivial, de dar visibilidade ao aparentemente banal, e de assim recusar deixá-lo perder-se no esquecimento, atravessa o pensamento de vários autores, sobretudo ao longo da segunda metade do século XX, como, ainda no contexto francês, nos mostra desde logo *La Critique de la Vie Quotidienne I, Introduction*, de Henry Lefebvre (1947 e 1962) – não por acaso escrita no imediato pós-guerra, publicada em 1947, e que se constituiria como uma forte referência para a reflexão subsequente de Roland Barthes (1957), Guy Debord (1967), Maurice Blanchot (1969), Jean Baudrillard (1970) ou Michel de Certeau (1980).

Num contexto mais alargado, é, contudo, o conjunto de ensaios *Art as Experience*, do norte-americano John Dewey, publicado em 1934, que, no âmbito da produção artística, é recorrentemente assinalado como precursor das dinâmicas que, a partir do final da década de 1950, se concentraram na exploração da relação entre arte e vida.

Com efeito, embora reconhecendo a especificidade de certas experiências – episódios que se distinguem do que os antecedeu e do que os sucedeu – Dewey (1980: 36) propunha então a experiência estética como parte de um fluxo de actividades quotidianas, não sendo assim de estranhar que, posteriormente, o seu livro tenha tido particular impacto em artistas como Allan Kaprow ou John Cage, tal como em diversos dos membros do Fluxus.

De facto, recuperando o legado das primeiras vanguardas, foi no segundo pós-guerra que as designadas neo-vanguardas exploraram uma rearticulação entre arte e vida – um “retorno ao real”, tal como nos propôs Hal Foster (1996), identificando uma produção que privilegiou o contacto directo com a realidade e questionou os limites entre o artístico e o não artístico. Este renovado contacto com a realidade traduziu-se através da apropriação e utilização das suas matérias, dos seus objectos ou dos seus gestos – como se tornou particularmente evidente na *Pop Art* ou no *Nouveau Réalisme*, mas também nos *happenings* e *environnements* e nas diferentes dinâmicas performativas e participativas que se consubstanciaram ao longo desse período.

Dormir, caminhar, comer, conversar, fazer compras ou trabalhar tornaram-se assim actividades potencialmente artísticas – e logo capazes de escapar a uma dimensão trivial, residual, ou anónima.

É essencialmente com base nestes parâmetros que, a partir do trabalho de diversos artistas, o presente artigo procurará revisitar alguns dos modos como o quotidiano tem vindo a ser abordado na produção artística desde a década de 1960, pretendendo assim contribuir para a continuada problematização da sensível relação entre arte e vida.

Almoços partilhados

Foi em Paris, no contexto do *Nouveau Réalisme* e da sua “póetica de reciclagem” – tal como a definiu Pierre Restany (Restany, 1990: 76) – que, através de um gesto de apropriação da realidade e do seu quotidiano, em 1960, Daniel Spoerri produziu *Petit Dejeuner de Kichka* ao fixar, numa placa por cima de uma cadeira, os restos do pequeno almoço ocasionalmente deixados pela sua namorada.

Essa obra foi o seu primeiro *tableau-piège*, marcando o início de uma vasta produção na qual o artista desenvolveu composições de diferentes dimensões, tendo tampo de mesa como suporte, e nas quais fixou pratos, talheres, copos, guardanapos, e os mais diversos resíduos de refeições. Enquanto testemunhas, ou vestígios, os *tableaux-piège* captavam uma experiência efémera, individual ou partilhada entre amigos, que permanecia assim arquivada, embora sujeita a variações entrópicas.

Invariavelmente apresentadas como peças de parede – e encetando assim um irónico diálogo com as convenções de categorização e apresentação de um objecto artístico –, essas composições passavam do plano horizontal ao vertical, um movimento de desterritorialização que, igualmente as transportava de um quadrante não artístico à condição de obras de arte.

Spoerri, contudo, não se definia como artista, preferindo apresentar-se como um “metteur en scène des objets” (Spoerri, 2010: 152), o que claramente evidencia o seu interesse em definir não apenas uma nova forma de olhar para o quotidiano, mas de o tornar objecto de atenção, exaltando assim o que usualmente passaria despercebido.

Seguindo essa orientação, entre 2 e 13 de Março de 1963, Spoerri organizou na Galerie J, em Paris, a exposição 723 Utensiles de Cuisine, na qual apresentou uma alargada colecção de utensílios de cozinha, mas que também correspondeu à conversão do espaço de galeria num restaurante.

Nesse contexto, confeccionou diferentes refeições – como o “menu húngaro”, o “menu sérvio”, o “menu suíço”, ou o “menu travesti”, no qual, supostamente, invertia a ordem convencional de um jantar, começando por servir uma aparente sobremesa, que era afinal um aperitivo mascarado de sobremesa. Evidenciando uma vertente performativa, nessas ocasiões os cozinhados eram servidos por críticos de arte – entre os quais Michel Ragon, Alain Jouffroy ou Pierre Restany – e, após a refeição, o que dela restava era fixado no tampo de uma mesa, transformando os restos numa obra que posteriormente era exposta nas paredes da galeria.

Dando continuidade aos princípios desse projecto, em 1968, Daniel Spoerri abriu em Düsseldorf o *Restaurant Spoerri*, onde serviu pratos que testavam as limitações culturais ocidentais – como bife de elefante, cobra ou formigas –, e dois anos depois, na mesma cidade, recorrendo à expressão que passara a utilizar desde 1967 para designar a sua produção, inaugurou a Galeria Eat Art, – um espaço onde organizou diferentes refeições e convidou outros artistas a produzirem obras comestíveis, tal como aconteceu com Arman, Ben ou Niki de Saint-Phalle.

Ampliando a sua produção, ao longo dos mesmos anos, Spoerri vendeu produtos alimentares certificados enquanto obras de arte¹, e redigiu diferentes escritos sobre culinária – como livros de cozinha ou o *Gastronoptikum*, uma série de artigos e histórias sobre curiosidades gastronómicas que, em 1967, publicou na revista suíça *Die Weltwoche*.

Constituindo-se como uma referência para muitos outros artistas, as propostas de Spoerri estabelecem um diálogo com muitos outros projectos subsequentes que tomaram, e continuam a tomar, a alimentação e a gastronomia como campo de exploração – tal como exemplifica o *Food* – um restaurante aberto, em 1971, por Gordon Matta-Clark e Carol Gooden, no Soho em Nova Iorque, no qual organizaram as *Sunday Night Guest Chef Dinners*, noites em que o jantar era criativa e experimentalmente cozinhado por um artista convidado, e que contaram com a participação de Robert Rauschenberg, Donald Judd ou Keith Sonnier, entre muitos outros – ou, mais recentemente, os eventos desenvolvidos pelo artista de ascendência tailandesa Rirkrit Tiravanija desde a década de 1990, que consistem na confecção de refeições em cozinhas improvisadas em galerias e oferecidas a um público alargado – a obra corresponde assim a um encontro social que termina quando a refeição acaba, embora após esse momento de partilha, os despojos da acção desenvolvida permaneçam no espaço, assumindo-se como vestígios.

Amores Não Correspondidos

Centrando-se em temas como o amor, a vida e a morte, ao longo dos últimos 25 anos Sophie Calle tem-nos dado retratos apaixonados e ousados da vida pessoal e íntima – tanto sua como alheia. Ao utilizar métodos semelhantes aos do detective privado, do psicólogo ou do cientista forense, Calle questiona a noção de identidade pessoal, problematizando e testando as fronteiras que separam a esfera pública da esfera privada.

Expandindo e cruzando-se com o formato literário, o trabalho de Sophie Calle baseia-se em narrativas que se constroem a partir de pequenos fragmentos e vestígios da vida quotidiana, mapeando eventos íntimos, inventariando objectos pessoais e expondo emoções – sempre numa perspectiva *voyeurista*, muitas vezes até intrusiva, senão mesmo obsessiva. No âmbito dos seus projectos, seguiu um estranho até Veneza, fotografando e anotando todos os seus passos (*Suite Vénitienne*, 1979); convidou estranhos para dormir por turnos na sua cama, que contactou por sugestão de amigos em comum, a fim de os observar e fotografar adormecidos (*Les Dormeurs*, 1979); disfarçando-se de camareira de um hotel de luxo bisbilhotou bagagens com o objectivo de examinar (e imaginar) a vida dos hóspedes (*L'Hotel*, 1981); depois de fotocopiar uma agenda encontrada na rua, retratou minuciosamente o seu proprietário, publicando, num conhecido jornal,² as descrições dele obtidas através das pessoas listadas nessa agenda e que contactou (*Le Carnet d'Adresses*, 1983); e, numa mais recente exposição, projetou

um filme dos últimos momentos de sua mãe, enquanto altifalantes transmitiam extratos seleccionados do seu diário (*Pas pu saisir la Mort*, 2007).

Sophie Calle parece ser capaz de transformar qualquer evento privado num projecto artístico. Até mesmo as suas relações amorosas – especialmente as rupturas e os dramas emocionais que lhes estão associados –, são alvo de uma minuciosa exposição e franco escrutínio.

Mediante “diários” interligados, *No Sex Last Night / Double Blind*, um filme de 1992, conta a história da viagem que Sophie Calle e Greg Shepard fizeram pelos Estados Unidos num Cadillac conversível, a partir da Costa Leste até à Califórnia, via Las Vegas, onde os dois se casaram diante da janela de uma “capela drive-in”. Cada um, munido com uma câmara de vídeo, filmou a viagem. Assim, quando vemos Shepard, ele está diante da objectiva de Sophie Calle, e quando é ela que aparece na tela, estamos a acompanhar a versão de Shepard. Deste modo, os dois projectam perspectivas individuais, que se tornam, nas palavras da artista, nas “únicas confidentes das nossas respectivas frustrações” e a quem contam “secretamente tudo o que éramos incapazes de dizer um ao outro” (Macel, 2004, 325).

No Sex Last Night conta assim duas histórias. A história de Greg Shepard, que, no meio de um colapso nervoso e apaixonado por outra mulher, toma consciência de que está envolvido nessa viagem a contragosto, mostrando-se sobretudo preocupado com o estado do seu Cadillac prateado. Mas também a história de Sophie Calle. Aos seus olhos tudo é diferente, desde logo porque foi dela que partiu a iniciativa de programar a viagem, de decidir o destino e até de planear o próprio casamento em Las Vegas.

Em suma, trata-se de um filme cuja abordagem se aproxima do documentário – neste caso, de um documentário sobre a intimidade, uma vez que é seguida a evolução de um relacionamento que Calle esperava ser amoroso. Porém, a história não se desenvolve nesse sentido, e rapidamente a artista toma consciência do estado precário da relação. Ao contrário das suas expectativas, nenhuma relação de intimidade se desenvolve, ainda que ambos compartilhem o mesmo carro durante o dia e a mesma cama durante a noite. Daí que o título do filme corresponda à frase repetida todas as manhãs por Calle ao acordar: “no sex last night”.

Noutro momento da sua vida, no final de uma viagem de 92 dias que fez ao Japão em 1984, Sophie Calle foi abandonada pelo seu amante de então, que não compareceu a um encontro previamente planeado entre os dois em Nova Deli. Profundamente perturbada pela separação, a artista apenas conseguiu falar do lamentável desfecho da viagem quando do seu regresso à França. Começou então a pedir a amigos e desconhecidos que lhe contassem as suas próprias experiências emocionais mais dolorosas. Neste processo dinâmico de partilha, mas também através do confronto com a sua própria história – que, num exercício de repetição, foi registando diariamente em texto, assumindo as transformações e variações de uma narrativa supostamente factual –, a sua dor foi desaparecendo. Passados mais de quinze anos, decidiu transformar toda a sequência de eventos por si registados na obra, *Douleur Exquise*, dramatizada em forma de exposição³ e de uma publicação – que, funcionando como um diário em contagem regressiva, desemboca no dia em que Sophie Calle se apercebeu do fim da relação que mantinha com o seu amante e caiu num profundo desespero.

Um último exemplo do seu trabalho, e que segue uma abordagem semelhante, é *Prenez soin de vous*, de 2007, e que consistiu numa exposição resultante de um desafio que Sophie Calle lançou a várias mulheres para interpretar um e-mail que lhe fora endereçado por um seu ex-namorado. Ao procurar, uma vez mais, superar uma ruptura afectiva, para a artista este projecto equivalia ao triunfo da razão sobre os caprichos da emoção. Como então explicou:

Recebi um e-mail dizendo que tudo estava acabado. Não sabia como responder. Era quase como se não fosse dirigido a mim. Terminava com as palavras, “Cuida de ti”. E assim o fiz. Pedi a 107 mulheres [...], escolhidas pela sua profissão ou ocupação, para interpretar a carta. Para analisá-la, comentá-la, dançá-la, cantá-la. Dissecá-la. Esgotá-la. Compreendê-la para me a explicar. Responder-lhe por mim. Era uma forma de digerir e viver o tempo da separação. Uma forma de cuidar de mim própria. (Coulter-Smith, Graham, 2007).

A partir destes exemplos, podemos notar que o trabalho de Sophie Calle inscreve-se algures no cruzamento entre uma narrativa factual e uma ficção de si própria⁴, sendo particularmente importante o desdobramento de acções que elabora, de modo a que essas experiências e histórias possam ser trazidas à luz. Com efeito, é desde as suas primeiras obras, que Calle convoca a ficção para estabelecer uma relação com os desgostos que o quotidiano lhe reserva. No entanto, e como apontou Marina van Zuylen num estudo sobre a monomania (Zuylen, 2004: 115-130), esses rituais diarísticos obsessivos, representarão a sua cura. Calle não tenta efectivamente substituir o seu quotidiano por um irreal perfeito, transformando antes o acaso em aliado (Bois, 2003: 38). Deste modo, os seus projectos artísticos fazem parte de um processo de exorcização dos seus desencontros passionais. Nesta perspectiva, as suas obras fazem parte do seu quotidiano, ao mesmo tempo que têm a capacidade de sobre ele influir – erodindo assim, aparentemente, quaisquer limites entre arte e vida.

Conversas Inacabadas

Primeiramente cunhado por Nicolas Bourriaud em 1998, o termo “estética relacional” (Borriaud, 2002) foi utilizado para designar uma série de práticas que adquiriram particular destaque na década de 1990, e que se evidenciavam através dos modos como convocavam o espectador enquanto participante activo.

Com base em propostas que assumem uma dimensão dita *participativa, relacional, ou social*, desde então muitos outros autores têm vindo a contribuir para a reflexão em torno dessas dinâmicas, tal como é o caso de Lars Bang Larsen (1999), Miwon Kwon (2004), Claire Bishop (2006, 2012) ou Tom Finkelpearl (2013).

Abordando a inter-relação que envolvem, em 2004, Claire Bishop salientou a forma como essas práticas tendem a definir instalações híbridas, nas quais o público é convidado a participar em actividades geradoras de um espaço que se estabelece através de um relacionamento social. Segundo a autora, os artistas que trabalham no âmbito da estética relacional, como Rirkrit Tiravanija ou Liam Gillick, oferecem um “ethos micro-utópico” no lugar das grandes “proposições utópicas”, fazendo do espaço da

galeria um ambiente social circunscrito no qual os espectadores são co-produtores do significado da obra (Bishop, 2004).

Trata-se, pois, de práticas que assumem uma dimensão participativa, constituindo-se sobretudo como processos, e que, nesses termos, se relacionam com muitas outras propostas que as antecederam – sendo de sublinhar, em particular, a legitimação da *colaboração e interação do espectador como forma de (fazer) arte* de Joseph Beuys. Recordemos, pois, que foi desde o início da década de 1970 que Beuys orientou dezenas de palestras educativas apresentadas como performances, que foram então documentadas por fotografias e desenhos feitos em quadros de sala de aula.

A noção de “instalação didáctica”, caracterizada por uma temporalidade contínua, era aliás encarada por Beuys como uma “conferência permanente” (Borer, 1997: 14). Estas performances-palestras não eram assim temporalmente delimitadas enquanto uma série de discretos e finitos eventos, constituindo-se antes como pontos de partida que tinham a intenção de promover novas discussões realizadas entre o público num momento pós-performance.

Nesta perspectiva, a prática de Beuys não pode deixar de ser convocada como uma referência central para muitos dos desdobramentos subsequentes, incluindo a “crítica institucional” e a “estética relacional”, que, por sua vez, alimentam e encontram ressonâncias na actualmente tão discutida “educational turn” (Lee Podesva, 2012; Lázár, 2012).

Um dos artistas que, cruzando várias destas vertentes, tem vindo a conquistar crescente visibilidade ao longo dos últimos anos é Tino Sehgal, que desenvolve um trabalho performativo que designa como *constructed situations*. Nestas performances, participam diferentes intervenientes, usualmente formados por Sehgal, que procuram estabelecer uma relação, muitas vezes de diálogo, com o público.

Tino Sehgal tem ainda a particularidade de não permitir quaisquer registos fotográficos ou filmicos das suas performances, na medida em que entende que a obra é um momento, único, de partilha de uma experiência que não pode ser representada.

Foi com base nestes pressupostos que em 2010, o artista apresentou, no Guggenheim Museum de Nova Iorque, o projecto *This progress*, para o qual contratou colaboradores, de várias idades, para oferecerem uma visita guiada ao museu.

Assim, na base da conhecida rampa em espiral que estrutura o percurso desse edifício, os visitantes começavam por ser recebidos por uma criança, que lhes colocava a questão “O que é o progresso?”, encetando assim um debate de ideias. À medida que a rampa era percorrida, a suposta visita guiada ia sendo continuada por outros colaboradores de Sehgal, de idades crescentes – a criança era substituída por um adolescente, que depois dava lugar a um adulto, sendo terminado o percurso com a participação de um idoso. A discussão e o diálogo em torno da noção de progresso era utilizada como fio condutor da trajectória, contando assim com uma enorme diversidade de perspectivas e diferentes graus de complexidade.

Um outro trabalho, mais recente, que exemplifica a abordagem de Sehgal é *This Variation*, inicialmente apresentado em 2012, no âmbito da Documenta 13, em Kassel.

Nesse contexto, ao entrarem numa sala escurecida, e com alguma natural desorientação, os visitantes deparavam-se com um grupo de intérpretes que, sucessivamente, se dedicavam a diversas actividades: murmuravam, batiam palmas, cantavam canções *a cappella*, desenvolviam diferentes coreografias ou envolviam-se em diálogos semi-improvisados sobre temas como o estado do mundo, a saúde mental ou o trabalho sem remuneração.

Convocando a participação do público, por vezes, esses intérpretes procuravam uma interacção oral, ou mesmo física, com os visitantes, implicando-os dessa forma enquanto parte da acção.

O acto de conversar, ou de dançar em grupo, tornava-se assim o médium e a mensagem, ou seja, a comunicação e a interacção entre colaboradores e visitantes correspondem à realização da obra – que coincide com uma experiência partilhada, e que, na ausência de registros documentais, permanecerá apenas, subjectivamente, na memória daqueles que a viveram.

Arte / Quotidiano

Como exemplificam os trabalhos destes artistas, o quotidiano tem sido problematizado na arte contemporânea através de diferentes estratégias que exploram a complexa interacção entre arte e vida, questionando as fronteiras existentes entre ambas.

Aparentemente, tudo pode ser arte, tal como nos têm vindo a mostrar as mais diversas propostas.

Foi, de resto, justamente a partir desta abertura de possibilidades e da evidência de uma suposta diluição dos limites entre arte e vida – e mais especificamente após ter visitado, em 1964, a exposição de Andy Warhol na Stable Gallery em Nova Iorque, na qual foram apresentadas as famosas caixas de sabão *Brillo* –, que Arthur Danto começou a construir a sua argumentação em torno da morte da arte, tal como defendeu em *After the End of Art – Contemporary Art and the Pale of History*, publicado em 1997.

Para Danto (2013: 19), perante a aparente impossibilidade de diferenciar o artístico e o não artístico, tornava-se então essencial redefinir a própria noção de arte e encontrar uma distinção entre arte e “coisas reais que não são arte mas poderiam muito bem ser utilizadas como obras de arte” – questões a que se dedicou continuamente⁵.

Contudo, e apesar dessa suposta justaposição, notemos que, se, por um lado, actividades quotidianas, como cozinhar, comer, escrever ou simplesmente conversar, podem constituir-se como obras de arte, por outro lado, é precisamente por tal poder acontecer que, paradoxalmente, essas actividades, enquanto arte, perdem a sua dimensão quotidiana.

“Nada acontece, é isto o quotidiano” – escreveu Maurice Blanchot (1987), defendendo uma noção de quotidiano como algo que nos escapa, algo pertencente à insignificância. Na sua perspectiva, o tédio já

não faz sequer parte do quotidiano, uma vez que interrompe uma continuidade, anónima e imperceptível, tornando-a apreensível. E tornando assim o quotidiano manifesto, e logo desprovido do seu traço essencial (Blanchot 1987: 16).

Num mesmo sentido, ao serem apresentados num contexto artístico, os gestos e objectos quotidianos inscrevem-se numa dimensão de excepção. Tornam visível o invisível, convertem o ordinário em extraordinário. Ou seja, subvertendo a potencialidade de eliminarem os limites entre o artístico e o não-artístico, esses objectos parecem banais mas não são. Deixaram de pertencer a uma esfera quotidiana para entrar num outro território, legislado por regras igualmente outras. Nessa medida, e enquanto objectos reais, embora pareçam não representar, não deixam no entanto de corresponder a representações – uma vez que, recortados de um quadrante quotidiano e apresentados enquanto obra de arte, passam a remeter para esse mesmo quotidiano.

Em todo o caso, tal como afirmou Daniel Spoerri a propósito dos vegetais que assinou, “o tomate pode muito bem manter o seu sabor enquanto tal, embora tenha sido declarado uma obra de arte” (Spoerri cit. p. Novero, 2010, 182).

Referências

- BARTHES, R. *Mythologies*. Paris: Les Lettres Nouvelles, 1957.
- BAUDRILLARD, J. *Le système des objets*. Paris: Gallimard, 1968.
- BAUDRILLARD, J. *La société de consommation*. Paris: Éditions Denoël, 1970.
- BISHOP, C. Antagonism and relational Aesthetics. *October* (Fall 2004), pp. 52-78. Disponível: <http://www.teamgal.com/production/1701/SS04/October.pdf> (consultado em 4 abr. 2008).
- BISHOP, C. (ed.). *Participation*. London / Cambridge: Whitechapel / MIT Press, 2006.
- BISHOP, C. *Artificial hells. Participatory art and the politics of spectatorship*. London / New York: Verso, 2012.
- BLANCHOT, M. La parole quotidienne. In: *L'entretien infini*, Paris: Gallimard, 1969.
- BOIS, Y. The paper tigress. In: MACEL, Christine (ed.). *Sophie Calle: M'as-tu vue?* Berlim/ Londres/ Munique / Nova Iorque: Prestel, 2003.
- BORER, A. A lament for Joseph Beuys. In: SCHIRMER, Lothar (ed.). *The essential Joseph Beuys*. Cambridge, MA: MIT Press, 1997.
- BORRIAUD, N. *Relational aesthetics*. Dijon-Quetigny: Les Presses du Réel, 2002.
- CAMART, C. Sophie Calle, alias Sophie Calle. *Artpress*, Paris, (nº especial), abr. 2002.
- CALLE, S. *Suite vénitienne*. Paris: Éditions de l'Étoile, 1983.
- CALLE, S. *True stories*. Steidl: Hasselblad Fondation, 2010.
- CALLE, S. *Le carnet d'adresse*. Arles: Actes Sud, 1998.
- CERTEAU, M. de. *L'Invention du quotidien*, Paris: Gallimard, 1980.
- COULTER-SMITH, G. Sophie Calle, Take Care of Yourself, 2007 Venice Biennale. In: *Art Intelligence* (25 ago. 2007). Disponível: <http://artintelligence.net/review/?p=147> (consultado em 3 mar. 2016).
- DANTO, A. *After the end of art – contemporary art and the pale of history*. Princeton / New Jersey: Princeton University Press, 1997.

- DANTO, A. *What art is*. New Haven / London: Yale University Press, 2013.
- DEBORD, G. *La société du spectacle*, Paris: Buchet / Chastel, 1967.
- DEWEY, J. *Art as experience*. New York: Perigee, 1980.
- FINKELPEARL, T. *What we made: conversations on art and social cooperation*. Durham: Duke University Press, 2013.
- FOSTER, H. *The return of the real*. Cambridge-Massachusetts: The MIT Press, 1996.
- JOHNSTONE, S. (ed.). Introduction. Recent art and the everyday. In: *The everyday*. London: The MIT Press/ Whitechapel Gallery, 2008.
- KELLEY, J. (ed.). *Allan Kaprow – essays on the blurring of art and life*. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 2003.
- KWON, M. *One place after another. Site-specific art and locational identity*. Cambridge (MA): The MIT Press, 2004.
- LARSEN, L. B. Social Aesthetics: 11 examples to begin with, in the light of parallel history. In: *Afterall*, n° 1. London: Central Saint Martins School of Art and Design, 1999, pp. 77-87.
- LÁZÁR, E. Educational turn. In: *tranzit.org Curatorial dictionary*, 2012. Disponível: <http://tranzit.org/curatorialdictionary/index.php/dictionary/educational-turn> (consultado em 1 mar. 2015).
- LEFEBVRE, H. *La critique de la vie quotidienne I: introduction*. Paris: Grasset, 1957.
- LEFEBVRE, H. *La critique de la vie quotidienne, II: fondements d'une sociologie de la quotidienneté*. Paris: L'Arche, 1962.
- MACEL, C. *Sophie Calle, M'as-tu vue?* Paris: Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, 2004.
- NERI, L. Sophie Calle. *Interview Magazine* (24 mar. 2009). Disponível: http://www.interviewmagazine.com/art/sophie-calle#_ (consultado em 8 mar. 2016).
- NOVERO, C. *Antidiets of the avant-garde. from futurist cooking to eat art*. Minneapolis / London: University of Minnesota Press, 2010.
- PEREC, G. Tentative d'inventaire des aliments liquides et solides que j'ai ingurgité au cours de l'année mil neuf cent soixante-quatorze. *L'infra-ordinaire*. Paris: Seuil, 1989.
- PODESVA, K. L. A pedagogical turn: brief notes on education as art. In: *Fillip* 6/2007; *fillip.ca*, Fillip. Web. 2012. szept. 9. Disponível: <http://fillip.ca/content/a-pedagogical-turn> (consultado em 4 abr. 2015).
- RESTANY, P. *60/90. Trente ans de Nouveau Réalisme*. Paris: Éditions de la Différence, 1990.
- SHERINGHAM, M. *Everyday life. Theories and practices from Surrealism to the present*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- Sophie Calle: douleur exquise* (Rotunda 1 de Bonnevoie, Luxembourg Cultural Capital 2007) [Press release]. Disponível: http://www.ernahecey.com/files/Project_calle_gehry_EN.pdf (consultado em 4 mar. 2016)
- VERGARA, C. Double-blind de Sophie Calle y Greg Shephard. In: *laFuga*, 12, 2011. Disponível: <http://2016.lafuga.cl/double-blind-de-sophie-calle-y-greg-shephard/437> (consultado em 9 mar. 2016).
- ZUYLEN, M. van. Monomanie à deux: 'Mademoiselle Bistouri' et le dialogue de Baudelaire avec l'insensé. In: *Études françaises*, vol. 40, n° 2, 2004, pp. 115-130. Disponível: <http://id.erudit.org/iderudit/008814ar> (consultado em 7 mar. 2016).

Notas

* Doutora em História da Arte Contemporânea pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa – onde é Professora Auxiliar no Departamento de História da Arte. É coordenadora do Grupo de Estudos de Arte Contemporânea do Instituto de História da Arte (IHA/FCSH-UNL) e autora dos livros *A Revista Colóquio / Artes* (Lisboa: Colibri, 2007 – Prémio José de

Figueiredo/Academia Nacional de Belas-Artes 2008) –, e *O Espaço na Criação Artística do Século XX. Heterogeneidade. Tridimensionalidade. Performatividade*. (Lisboa: Colibri, 2012).

** Bolseiro de Pós-Doutoramento no Instituto de História da Arte (IHA/FCSH-UNL).

¹ Aplicando-lhes um carimbo com as palavras "Attention. Oeuvre d'Art" e a sua assinatura.

² Incomodado com a iniciativa em causa, que considerou "uma intromissão na sua vida privada" o desconhecido, enquanto retaliação, publicou uma resposta no mesmo jornal (*Libération*), acompanhada de uma fotografia de Sophie Calle nua, conseguida através da replicação dos próprios métodos utilizados pela artista.

³ Com curadoria de Erna Hecey e uma "mise en scène" da autoria de Frank Gehry e Edwin Chan a exposição *Sophie Calle: Douleur Exquise* (Rotunda 1 de Bonnevoie, Luxembourg Cultural Capital 2007) desdobrava-se em três partes, "como uma ópera ou uma produção teatral". Disponível: http://www.ernahecey.com/files/Project_calle_gehry_EN.pdf (consultado em 6-3-2016).

⁴ Sobre as relações entre realidade e ficção na obra de Sophie Calle ver Cécile Camart (2002: 32) e Christine Macel (2003: 26).

⁵ Veja-se a argumentação que desenvolve no livro *What art is*, no qual, depois reconhecer que as diferenças entre o artístico e o não artístico podem afinal ser invisíveis, e após ter definido a obra da arte, com base nessa perspectiva, como "embodied meanings", propõe a definição de "wakeful dreams" (Danto, 2013: 48).

Artigo recebido em junho de 2017. Aprovado em setembro de 2017.