

Capítulo 3

O desenho instalado numa prática específica: convergências e divergências

Neste capítulo iremos procurar situar as práticas artísticas de Bart Lodewijks e Dan Perjovschi, no campo do desenho instalado, no espaço Culturgest no Porto, respectivamente em Julho de 2006 e Fevereiro de 2007.

Para explicar o trabalho destes dois artistas no contexto contemporâneo e do papel do artista em relação da obra exposta sustentarmos-nos naquilo que *“poderia ser descrito como o papel e o lugar dos meios de comunicação na sociedade contemporânea (e o sistema da arte aí incluído).”*⁶⁷

Nos subcapítulos seguintes, remetemos o texto para a crítica que foi feita e, também para aquilo que os autores disseram do seu próprio processo, esta opção nasce da pertinência de existir um vasto leque de texto auto-reflexivo e por isso melhor do que a nossa, será essa descrição e análise. Será integrada também a entrevista que fizemos via email, a Lodewijks, enquanto parte integrante dessa auto-reflexão.

Para compreender melhor o propósito dos artistas perante a sociedade de consumo e os mass-média, Cauquelin oferece alguns apontamentos úteis. A partir de uma distinção entre os regimes de funcionamento da arte moderna e da arte contemporânea, Cauquelin estabelece uma polarização entre regime de consumo e regime da comunicação. Diagnosticar ou apreender algo da qualidade do contemporâneo consistiria, então, em analisar o funcionamento da arte no regime da comunicação, este completamente distinto daquele regime de consumo que regulava a arte moderna. Nessa perspectiva, Cauquelin lança mão de algumas noções do campo da comunicação que servem de princípios tácitos ao funcionamento dessas práticas, para daí extrair ferramentas de leitura e entendimento da arte contemporânea.

A noção de rede é fundamental para a análise empreendida pela autora que a contrapõe à dinâmica do regime de consumo, no qual cresce o número de intermediários entre artista e consumidores. Mas, como Cauquelin pontua, *“não é na progressão linear do regime de consumo que se vão encadear as características da arte contemporânea”*. Nesse ponto, a noção de rede vem salientar o funcionamento do *“regime de comunicação”*, que gere tanto a maneira como a arte circula (o mercado), como o *“conteúdo”* das obras. Em relação a Lodewijks e Perjovschi diria que ambos os autores usam, com efeito, esse tipo de estratégia no espaço Culturgest. A noção de conferir um novo valor a um lugar, é utilizado de forma diferente, no gesto indiciador de cada um, contudo o modo como se instalam no espaço é análogo na promoção de um significado, determinado pelo contexto dos meios de comunicação: Banco-Porto-Portugal-Europa, numa visão panóptica não só sobre o espaço, mas também no contexto em que esse espaço se insere.

67 Cauquelin, Anne, (2005), Arte Contemporânea - uma introdução, S. Paulo: Martins Fontes

Caso de estudo - Bart Lodewijks e Dan Perjovschi na Culturgest do Porto



Fig. 81 – Bart Lowijks, *Porto Drawing*, Julho-2006, Carvão sobre parede



Fig 82 - Dan Perjovschi, *Desenho-parede-discurso*, Fevereiro-2007, Giz sobre parede.

Podemos estabelecer um diálogo, uma relação entre as exposições que estiveram presentes na Culturgest, ambos intervêm directamente sobre as paredes do espaço. Contudo, o método de abordagem ao espaço é radicalmente distinto. Onde Lodewijks utiliza subtilmente a linha a carvão para enfatizar, as linhas estruturais deste espaço, Perjovschi anula o vazio, contaminando a compostura arquitectónica, fazendo surgir da profundidade das paredes pintadas de negro um vasto conjunto de desenhos a giz, ligados entre si e com o contexto do lugar e do mundo por uma mesma lógica discursiva, um mesmo plano semântico.

É inerente à prática artística de ambos os autores uma condição nómada. Os artistas alimentam-se da experiência da viagem e da descoberta de outros lugares. Contudo, enquanto que para Perjovschi as histórias desses outros lugares fazem parte desta nova narrativa, enquanto discurso artístico. Para Lodewijks esse facto é menor, o importante para ele é a permanência nos lugares e a sua observação demorada e atenta. O trabalho de desenho de Lodewijks, a carvão e giz produzido apenas com recurso a um simples nível sobre as paredes da galeria parte de um confronto individual com as possibilidades particulares do espaço em questão, há uma estreita relação do desenho numa visão panóptica com a arquitectura do lugar.

Neste contexto gostaria de referir aquilo que disse Michel de Certeau acerca deste modo de concepção artística: “*Nesse conjunto, gostaria de assinalar certas práticas estranhas ao espaço ‘geométrico’ ou ‘geográfico’ das construções visuais, panópticas ou teóricas. Essas práticas reenviam para uma forma específica de operações (de ‘maneiras de fazer’), para uma ‘outra espacialidade’ (uma experiência ‘antropológica’, poética e mítica do espaço), e para um enfeudamento opaco e cego da cidade habitada. Uma cidade transumante, ou metafórica, insinua-se assim no texto claro da cidade planificada e legível.*”⁶⁸

⁶⁸ Certeau, Michel, (1970), *L’invention du quotidien*, Arts de faire, (citado por Maes, 2006: 86)

Pensamos que esta questão de nomadismo da prática artística destes dois autores, nos propõem aquilo que nas delimitações do campo se dizia: os artistas agem com estratégias semelhantes no que diz respeito a uma visão panóptica dos espaços; Lodewijks dá significado ao sítio numa visão local, geográfica e arquitectónica; Perjovschi numa perspectiva globalista, atribui um significado nesse espaço através de outras “visões” políticas e sociais que traz do mundo. Contudo ambos são diferentes nas abordagens enquanto linguagem artística, enquanto os desenhos de Lodewijks se enquadram num registo, quase poderíamos dizer abstracto, na sua visão atenta e depurada, clarificadora do espaço, Perjovschi desenha de um modo figurativo, ilustrando situações. Mais do que *site-specific*, as suas instalações devem ser entendidas como *context-specific*: elas radicam em parte numa observação atenta e penetrante dos contextos políticos, económicos, sociais e culturais em que o artista desenvolve os seus projectos (um determinado país, uma determinada cidade, um determinado quadro institucional. Lodewijks, referindo-se a este processo nómada “*de estar em viagem*” diz: “*Considero as descobertas feitas em projectos anteriores como uma espécie de material fundamental com o qual posso dar significado a “novos” lugares. Com isto não quero dizer literalmente a soma das histórias de viagem, dos documentários, do Hotel Mariakapel ou das linhas de giz, mas a urgência de abordar um lugar a partir de diferentes meios ou disciplinas de que me vou apropriando. Por exemplo, o meu trabalho não pode desenvolver-se como uma “obra” que consiste simplesmente em linhas de giz, apesar de não ser coincidência ter feito muitos desenhos destes nos últimos anos. A minha prática artística é um resultado de estar ‘em viagem’. Fazer-me ao caminho corresponde para mim a uma luta clássica com os elementos. No início, lugares feios geram resistência. Parecem perigosos. Uma permanência nesses lugares permite descobrir que a fealdade apela à capacidade de compreender. Assim, a Bósnia do pós-guerra ou a paisagem pós-industrial de Glasgow são mais atraentes para mim do que a Holanda moderna. Tenho sido afectado pela complexidade aleatória de áreas habitadas e pretendo levar esta investigação mais longe.*” (do texto que acompanhava a exposição)

Segundo Nuno Faria, curador da exposição, os desenhos de Perjovschi jogam num registo de reconhecimento imediato, de leitura/decifração directa, não muito distante, em termos de estatuto, do fluxo de imagens com que nos confrontamos e que assimilamos no dia-a-dia, na televisão, nos jornais ou até nos cartazes publicitários. Próximos da caricatura, do grafitti ou do cartoon, o desenho é uma espécie de escrita contínua, sem oscilações formais ou estilísticas, sem hierarquização ou sem inflexões semânticas do

traço. O rigor da linha traduz-se, na sua clareza, por estar ao serviço de uma ideia, quase como nos diários, Dan desenha para comunicar, para interpelar, para interrogar, para afirmar.

Não lhe interessa o desenho enquanto metáfora. Interessa-lhe chegar às pessoas, comunicar directa e inequivocamente com elas. Para ele a arte não é um meio de cultivar um gosto, mas uma forma de responsabilização, um compromisso, uma troca, um testemunho. Desta forma, os temas do trabalho de Dan Perjovschi oscilam entre a análise e a crítica sócio-políticas e o comentário sobre a condição ou o estatuto e lugar do artista no contexto artístico.

No texto que acompanhava a exposição o próprio Perjovschi, diz: *“Os meus desenhos parecem espontâneos , mas não são. Para cada projecto desenho dois ou três cadernos de apontamentos. Em cada um desses cadernos faço cento e cinquenta desenhos, dos quais seleciono trinta para serem transferidos para a parede. Desses cerca de sessenta novos desenhos cinco entrarão no reportório. Os desenhos de repertório são aqueles que são universais. Toda a gente vai percebê-los, gostar deles, confiar neles. Eu redesenho-os (volto a fazê-los) para novas circunstâncias. Redesenhar novos desenhos. Por vezes eles constituem a maioria (se a situação não for suficientemente desafiadora, se eu não tiver tempo ou se estiver preguiçoso). Outras vezes eles criam a estrutura para outras imagens surgirem. O repertório de desenhos é o meu factor de estabilização. O resto desaparecerá assim como as histórias que os geram desaparecerão. Algum do desenho que eu fiz tornou-se hoje incompreensível para mim. Esqueci-me da história, esqueci-me dos nomes. Não sei sobre o que é tudo.*

Uma nova exposição vai gerar vinte por cento da próxima exposição, e assim por diante. Marcador preto de tinta permanente, giz branco, pincel delicado, paredes, tectos, janelas, jornais...eu transporto desenhos de um contexto para outro. As mesmas imagens, uma audiência diferente. Um novo desenho de parede para ser feito aqui, outro para ser feito ali. Lyon activo, Paris já não. Adeus Lisboa, bem vindo a Santiago do Chile. O repertório é vago e virtual. Desenhos frescos entram, desenhos velhos apagam-se. Uma espécie de vocabulário de memória. Se me conseguir lembrar, eu falo.”

Neste sentido, o processo de trabalho não começa nem acaba com a intervenção propriamente dita. Perjovschi começa muito antes do momento

em que desenha na parede do espaço expositivo – o artista actua como um antropólogo, que observa, que anota, que organiza um discurso – e prolonga-se, transportado pelo público, por cada pessoa que visita a exposição, constituindo-se potencialmente um diálogo e múltiplos discursos.

O seu método de trabalho remete para uma faceta decisiva do desenho. Os desenhos que faz no seu caderno, para além de ser um valioso meio de anotação, um precioso auxiliar de memória ou uma poderosa ferramenta conceptual, são algo que lhe pertence, que lhe é interior, quase como os desenhos (obs)cena, mas o artista faz questão de que apareçam (in)cena, ampliados nas paredes do espaço e de interagir com o espectador, respondendo a perguntas e assumindo nas suas práticas, críticas incisivas, tanto num contexto local como global, nas histórias que traz na “bagagem”. Voltando a convocar o curador da exposição, ele diz que *“Perjovschi desconstrói a noção de exposição. Invadindo aparentemente de forma aleatória por desenhos aparentemente desconexos entre si, o espaço arquitectónico torna-se numa espécie de superfície de quadro. Não se trata, porém, de uma superfície neutra, pois estamos a falar de um espaço simbólico que é transformado em parte integrante, significativa, do processo de trabalho, do discurso”*. A instituição é assim vista em toda a sua extensão de significados e de valias (como espaço hospedeiro, como espaço para pensar, como espaço de crítica permanente, como espaço aberto para o exterior). E continua *“o trabalho de Dan Perjovschi distingue-se por uma linguagem única, na sua aparência próxima do desenho de expressão infantil e claramente filiada nos códigos formais e nas suas estratégias de intervenção do cartoon. Uma linguagem simples e directa, por conseguinte, através da qual o artista comenta criticamente, com uma ironia e um humor acutilantes, questões complexas relacionadas com o mundo contemporâneo, seja a uma escala global ou local. Dan Perjovschi desenha directamente sobre as paredes do espaço expositivo, usando ora marcador, ora giz”*.

Na Culturgest-Porto, Dan Perjovschi desenha a giz branco sobre paredes negras, instabilizando assim o nosso habitual modo de percepção de figura/fundo próprio do espaço expositivo da galeria, dando-nos como que o negativo do desenho inscrito numa espécie de ecrã de cinema, remetendo para a célebre palestra sobre a expansão da arte de Joseph Beuys.

A intervenção, cuidadosamente pensada em termos espaciais e simbólicos, define-se enquanto densidade e substância. Oscila permanentemente entre dois pólos, radicalizando a relação com o espectador/interlocutor, complexificando o trabalho perceptivo de cada espectador. O ecrã/o traço,

o negro/o branco, o sério/o cômico, a improvisação/a reflexão, a densidade temática e a proliferação dos desenhos, a imaterialidade da superfície negra.



Fig. 83 - Bart Lodewijks, *Porto Drawing*, 2006, Carvão sobre parede.



fig.84 - Dan Perjovschi, *Desenho-parede- discurso*, 2007, Giz sobre parede negra.

Do processo de trabalho de Lodewijks, voltamos a socorrer-nos de Frank Maes que diz: *“Quando Bart Lodewijks, montado na sua bicicleta, mergulha numa cidade para ele inteiramente desconhecida, quando parte em busca de uma parede e, tendo-a achado, começa a fazer nela desenhos a giz, ele permanece, é verdade, um estranho, um forasteiro que, nos acontecimentos diários e rotinas de uma rua, constitui uma aparição extremamente singular.(...) Como primeiro passo, o artista tracejou grandas planos. Nesta sempre repetida actividade, a distância desaparece, a dominância do olhar e a intencionalidade diminuem, a convivência com a parede e o desenho ganha um carácter mais físico, a consciência perde o controlo da situação, a experiência do espaço torna-se mais corporal. Isto, de modo análogo ao do ciclista curvado sobre o guiador, e que, incitado pela contínua rotação das pernas, liberta o espírito e desenvolve uma experiência mais ‘global’ do que o rodeia.”* (Maes, 2005.85-6)

Na crítica publicada no artigo “Designnotícias” José Roseira diz *“No pequeno texto que acompanha a exposição o autor diz que a sua “prática artística é um resultado de estar em viagem” a partir daqui sublinhamos o conceito de deriva, presente nos desenhos de Bart Lodewijks no sentido em que a análise que é imposta sobre o espaço modifica-o sem anular minimamente a sua presença ou diminuir o valor dos seus elementos.*

Contrariando aquilo que José Roseira, no seu artigo refere acerca do conceito de deriva no trabalho de Bart Lodewijks, insere-se neste texto um excerto da entrevista, já anteriormente referida, em que o artista afirma que esses conceitos não foram fortes o suficiente para deixar um legado.

Regina: O que pensa acerca do Internacional situacionismo (que culminou com a revolução de Maio de 68), e acerca do conceito de “deriva”? E sobre o “movimento etnográfico”? Pensa que esses conceitos foram importantes na sua prática artística actual? Porquê ou porque não?

Bart: Todos os movimentos influenciaram o meu trabalho. Durante as aulas de arte eu seguia-os com verdadeiro interesse, mas os Situacionistas não foram importantes no meu trabalho. A *Land Art* influenciou-me mais. Artistas como Richard Long eram como uma espécie de raiz.

Não sei se o conceito de “deriva” e o movimento etnográfico foram suficientemente bons para reagir.

*“A ‘Deriva’ é um modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana: técnico de uma passagem activa através de ambientes variados. Diz-se também, mais particularmente, para designar a duração de um exercício contínuo desta experiência.”*⁶⁹

Acerca deste conceito Guy Débord refere o seguinte: *“A construção de situações começa para além da destruição moderna da noção de espectáculo. É fácil ver até que ponto está ligado à alienação do velho mundo o próprio princípio do espectáculo: a não-intervenção (...) A situação é assim criada para ser vivida pelos seus construtores. O papel do ‘público’, se não passivo, pelo menos na qualidade de figurante apenas, há-de diminuir sempre, enquanto aumentará a parte daqueles que não podem ser chamados actores senão, num sentido novo deste termo, ‘vivos’.”* (Débord, 1958: 13)

Regina: Do seu ponto de vista qual é/são as suas relações entre a acção performativa e as condições efémeras dos seus desenhos?

Bart: Os meus desenhos em áreas públicas, estão ligadas ao tempo, porque só são visíveis enquanto trabalho neles e não durante muito tempo depois. Desenhar num espaço público é uma espécie de teatro para ninguém. As pessoas conseguem ver-me facilmente, eu não me faço invisível. Para fazer um desenho é preciso três ou quatro dias e nesse tempo eu vou estando ou residindo na área.

⁶⁹ Debord, Guy, (Juin, 1958) “Problemes preliminaires a la construction d’une situation”, in International Situationism, boletim número 1, p.11.

Sobre o significado dos desenhos *site-specific* feitos na Culturgest no Porto e qual o seu significado dada a complexidade do espaço, o artista tinha de socorrer-se de uma tática. Essa tática é explicada por Frank Maes: “O artista deu-se conta de que qualquer abordagem racional, sistemática, o privaria da capacidade de escapar à dominância de um espaço em que o observador acaba prisioneiro do punho de ferro do seu próprio olhar.” E continua, citando de novo, Michel de Certeau “(A tática) deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha. (...) Não tem, pois, possibilidade de propor-se um projecto global nem de introduzir por inteiro o adversário num espaço distinto, visível e objectivável. Ela vai direita ao alvo. Aproveita-se das ‘ocasiões’ e depende delas (...) o que ganha não o guarda. Esse não-lugar permite-lhe, sem dúvida alguma, a mobilidade, mas numa submissão aos acasos do tempo, para apanhar em voo as possibilidades que um instante oferece. É-lhe preciso utilizar, atenta, as fendas que as conjunturas particulares abrem na vigilância do poder proprietário. Ela caça aí furtivamente. Ela cria aí surpresas.” (2006: 85)

A tática usada por Lodewijks foi colocar-se no centro do espaço, sobre o círculo de mármore rosa, e a partir desse ponto através de uma perspectiva *trompe l’oeil* visualizar numa visão panóptica todo o espaço circundante. Após uma observação atenta e demorada, o espaço “disse-lhe” o que fazer, guiando-o na percepção induzida. Os desenhos daí resultantes, só seriam visionáveis, tal como Lodewijks os pensou, deste ponto de vista. Não é por acaso que por baixo deste círculo de mármore situado na cúpula central, se encontra a caixa-forte. Como disse Frank Maes: “É o templo como panóptico.” (2006: 84)

Bart Lodewijks no Muro da Bouça: análise imagética pessoal

Neste contexto gostaria de situar o processo de desenho instalado no “muro da Bouça” através do relato do seu companheiro de viagens Frank Maes e de um excerto da entrevista que lhe fizemos via email.

“Bart está em casa e liga-me. O desenho que se estendeu deveras ao longo de todo o muro, acabou-o ele em três dias. Desta vez, faltou tempo para, nos intervalos, aguardar até o trabalho e o espaço circundante lhe dizerem o que fazer. Foram três dias de trabalho quase ininterrupto. Depois foi o momento de fotografar. O apagar do desenho decorreu com facilidade. O porteiro deu-lhe uma palmadinha nas costas, sem que fosse claro se era pelo desenho, se pela limpeza. ‘La Pluie’ (Project pour un texte) é uma película curta, poética, de Marcel Broodthaeds. O artista - um auto-reconhecido poeta falhado - está sentado no quintal a escrever enquanto chove a cântaros. As palavras diluem-se assim que são escritas.” (Maes, 2006: 87)

Este excerto de Maes, remete para aquilo que se disse atrás acerca da abolição do objecto. O importante é o momento do fazer, o acto de desenhar num lugar atribuindo-lhe um novo significado. Lodewijks utilizou um meio que facilmente se apaga, não era sua intenção que aquele desenho ficasse marcado no suporte de forma perene. No entanto, acabado o desenho ele próprio o apagou e este facto pode ser conotado com um acto de censura, como nos desenhos *(obs)cena*.

Esta concepção de arte, remete para aquilo que se dizia atrás, acerca do conceito de Poética por um lado, pelo fruir do acto de fazer um desenho (in)acabado relacionando-o com um espaço, também ele, inacabado; por outro para o conceito de Elipse, podendo considerar-se o desenho inacabado como uma reserva enfatizado pela censura no apagar do desenho.

“Essa manhã, logo cedinho, subi pela sua escada à cobertura do muro de Siza. Depressa vieram moradores e transeuntes observar a sua actividade, primeiro numa desconfiança silenciosa, depois num crescente desagrado. Não podiam, contudo impedir-lho. É que ele encontrava-se sobre a cobertura, com a escada puxada para cima, e assim prosseguia o seu trabalho. Essa relação com os observadores era inteiramente diferente da vulnerável posição da figura de costas a desenhar, que é habitualmente a sua. Todavia, era seu desejo realizar, desse por onde desse, uma parte do desenho. A agitação foi crescendo, mais ainda quando de todos os lados apareceram carros da polícia. Pouco tempo depois, um representante do complexo imobiliário, vamos imaginar que um porteiro, meteu-lhe na mão um telemóvel. Alvaro Siza ao telefone. Comunicava a Bart que podia prosseguir o trabalho se o proprietário concedesse para isso autorização. Caso contrário, e independentemente da qualidade do trabalho, teria de lhe pôr fim. Quando os agentes da polícia, os únicos com quem o artista podia

entender-se em inglês, perceberam que se tratava apenas de um desenho a giz, procuraram convencer os moradores e os transeuntes a concordarem com a acção dele. Por fim, o proprietário deu o seu acordo, desde que Bart, terminado o desenho imediatamente o apagasse.” (Telefonema de Bart relatando o dia anterior, Maes 2006: 87)

A intenção de Bart Lodewijks ao fazer o desenho no “muro da Bouça”, não é outra que não seja - nem que por apenas três dias - alindar esse local, dar-lhe um novo significado, através de um desenho inacabado, com um meio (giz) que facilmente se apaga, comparando esses desenhos àqueles que as crianças fazem no chão quando brincam na rua.

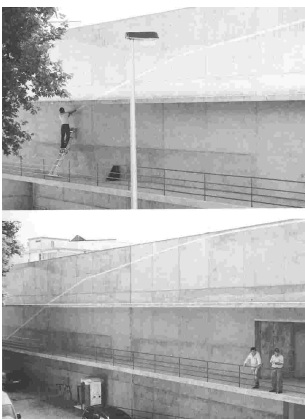
Considerando que se trata de uma obra final e não de um esquisso, este tipo de actuação tem significados implícitos. O artista não precisava de apagar o desenho porque o tempo e a chuva tratariam disso. Contudo ele fez questão de honrar a sua promessa, até porque um trabalho foi feito, um novo significado tinha sido dado, por ele, a um local, a partir daí o desenho já não importa. Ficou registado em fotografia.

Anne Cauquelin (2005) afirma que o lugar está onde o encontramos, onde o activamos. E de incorpóreo que era, ele se torna um corpo. É a passagem do incorpóreo ao corpo que é interessante. Com efeito, o vazio é infinito, ilimitado. Mas se a um vazio ilimitado chega um corpo, ele mesmo limitado visto ser um corpo, então o vazio torna-se lugar.⁷⁰

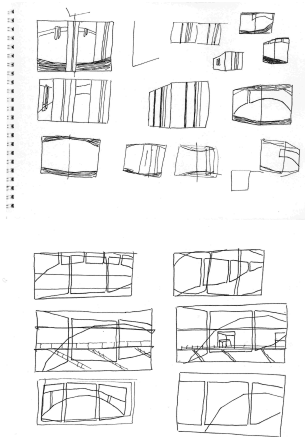
Segundo Maes, é uma prática inerente a Lodewijks não indicar, nunca, na planta das cidades o itinerário dos seus trajectos, ele não mapeia as cidades, sente-as, vive-as, percepçiona-as nas suas deambulações, numa visão panóptica montado na bicicleta. O único objecto que guarda são as fotografias dos desenhos que conservam sempre um carácter documental e nunca adquirem eles próprios o estatuto de obra de arte. “Se eu, por força, tivesse de escolher uma imagem paradigmática do artista Bart Lodewijks,

⁷⁰ Cauquelin, Anne “Sítio, Lugar e Mundo”, in Curadoria do local - Algumas abordagens da prática e da teoria, Torres Vedras:Transforma a.c., Livro bilingue, trad. de Gabriela V. Pinheiro,

da sua atitude artística, seria a da ‘figura de costas’, o inconcebível ciclista que, como um mensageiro de longas terras ou de tempos remotos, se põe ‘sem mais’, sem nenhuma razão aduzível, a desenhar numa parede em cascos de rolha.” (Maes, 2006: 86)



Drawing in Siza-building, Bairro da Bouça, 07. 2006, Giz sobre betão
Fotografia: Huig Barthels



(B/W) Sketches for Porto Drawing

Gostaríamos agora de dar a conhecer, aquilo que o autor diz sobre a sua prática artística no contexto das perguntas que lhe fizemos:

Regina: Disse que “*Dar significado a um lugar é uma ambição que tem em todos os seus projectos.*” Neste contexto o que gostaria mais de dizer acerca da intervenção no muro do “Bairro da Bouça”?

Qual a relação entre os desenhos nesse lugar e no interior do edifício da Culturgest?

Bart: A relação entre os desenhos na Culturgest em comparação com o espaço é de 1:1.

Os desenhos no muro do Siza e o edifício ele próprio estão inacabados. Como uma espécie de movimento de contraste comparando com os vazios e delapidados edifícios do centro do Porto, sinto como um que progresso desenhar num edifício inacabado. Os desenhos no edifício do Siza são uma “zoom in” e uma continuação dos desenhos do interior da Culturgest.

Tenho tentado dar um novo significado aos espaços perdidos em áreas públicas, através de desenhos a giz. Dado o carácter impermanente desse material – giz – não se torna necessário pedir autorização; comparáveis com os inocentes desenhos que as crianças fazem no chão. Um desenho feito numa parede pública deteriorada “ilumina” o espaço; o acto de desenhar releva a atenção, o espaço é visto de uma forma renovada. Os desenhos formam uma moldura na parede. As paredes que eu escolho são como “velhas senhoras”, a quem ponho “make-up”, tornando-as bonitas; o giz funciona como uma espécie de máscara. É, talvez, menos inesperado o uso de “make-up” em “velhas senhoras” do que em jovens e belas raparigas. Tal como no exemplo do “make-up”, os meus desenhos de exterior são visíveis enquanto lá permanecem.

Regina: Entendi, a partir da leitura dos seus textos, que considera os



Ponte da Arrábida



Conjunto Habitacional da Bouça,
2007

seus desenhos integrados no conceito de *site-specific*. Será que se poderia, também, considerar o termo *context-specific*, como uma eventual descrição na sua prática artística?

Bart: No meu trabalho o contexto (social) é interessante e pode ser poderoso; existe como uma expansão do termo *site-specificity*. Mas o meu trabalho é sobretudo *site-specific*; desenhos feitos a partir da percepção e relacionados com o entorno arquitetural.

As relações com os locatários, os pequenos encontros, não influenciam os desenhos. Esses encontros são importantes de um ponto de vista de relação pessoal, mas não têm influência enquanto indiciadores de uma relação artística.

Não há problema algum em conhecer as pessoas, falar com elas, ou perder uma tarde sentado nos seus jardins a ouvir os seus problemas e a beber a sua cerveja, mas simplesmente esses encontros estão sempre a acontecer

O que interessa realmente é fazer o desenho, o que os locatários me dificultam de algum modo. Eles não percebem porque é que eu desenho em paredes feias, mas percebem que a única razão para eu estar ali, é para desenhar. Por isso o desenho tem de ser levado a sério, mesmo sem haver compreensão.

O que eu faço depois é contar as histórias acerca destes pequenos e malucos encontros, por exemplo, quando faço uma apresentação na escola de artes ou quando estou com amigos.

Regina: Quais foram as suas motivações (socialógicas?) na sinalização /instalação desse “lugar” (ou quererá denominá-lo de outro modo...)?

Bart: Os meus desenhos não têm um sentido social. Não têm uma mensagem nem querem dar sinais. Isso é comparável com os *graffitis* que são feitos para dominar, provocar ou protestar.

Os meus desenhos podem ser vistos como *graffitis* geométricos. Na sua abstracção, eu luto para que o desenho faça parte desse lugar específico, eu trabalho nele até ele lhe pertencer, perceber o espaço, suave na sua presença.



Muro do Bairro da Bouça (pós-
desenho de Lodewijks, Março de
2007

Regina: vou-lhe enviar uma imagem do muro na situação que está agora e peço-lhe que me diga o que sente, sim?

Bart: Não percebo o texto mas “sabe” como “*chewing gum*” de má qualidade. Vejo-a como uma acção sem qualquer gosto e qualquer responsabilidade.

O prédio do Siza foi violado. É uma brutal acção pensada para ser vista, para dominar. Não é uma brincadeira ou gentileza, nem uma tentativa de entender o espaço ou dar uma prenda.

Por ultimo, mas no fim: não nos leva mais longe, ou traz alguma inovação, do que qualquer outro graffiti em 1000 cidades.

Bart: Obrigado por me mandar o texto. Gostei de ler, gostei de ver as imagens; especialmente o *graffiti* do Siza.

Na entrevista respondi que faço teatro para ninguém, o que se torna claro dizer: que faço teatro para ninguém específico (não para um público que espera por uma pessoa que está a fazer um desenho numa parede) mas também porque a maior das vezes eu sou visto por trás.

Regina: Quando diz que faz teatro para ninguém específico, quer dizer que, por vezes, algumas pessoas olham para o seu trabalho, mas não são espectadores, sim?

Bart: Sim.

Regina: Ainda bem que gostou do texto, mas concorda com a analogia feita entre os seus estudos e o contexto do espaço?

Bart: No contexto da entrevista está bem feito.