

“Transporte aos quadradinhos”: O chão como espaço de montagem nos trabalhos de Amanda Duarte

**“Transporte aos quadradinhos”: The floor as an montage
space in the artworks of Armanda Duarte**

Aline Maria Dias¹

Resumo

O artigo aborda um conjunto de cinco instalações da artista Armanda Duarte. A reflexão explora o modo como a artista contrapõe o caráter efêmero dos trabalhos e a precariedade de seus materiais com um rigor geométrico ou matemático. As operações de medição e deslocamento articuladas no trabalho, assim como a adoção do chão como espaço de apresentação são questões abordadas no texto, destacando sua vulnerabilidade e a adesão a uma montagem reversível e aberta. O artigo situa o pertencimento deste conjunto de instalações a uma coleção particular em comodato no Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves, em Portugal e as diferentes situações de exposição realizadas.

Palavras-chave: arte contemporânea, montagem, coleção, exposição, instalação.

Abstract

The article approaches a set of five installations of the artist Armanda Duarte. This reflection explores how the artist contrasts the ephemeral character of the works and the frailty of their materials with a geometric or mathematical rigor. The operations of measurement and displacement articulated at these artworks, as well as the the floor as a space for presentation, are issues addressed in this text, highlighting the vulnerability of this place and the adhesion to a reversible and open montage. The article places the belonging of Armanda Duarte's installations to a private collection in deposit in the Serralves Museum of Contemporary Art, Portugal and their different exhibitions.

Keywords: contemporary art, montage, collection, exhibition, installation.

ISSN: 2175-2346

¹ alinemdias@hotmail.com

Cada um deles, à nossa vontade um de cada vez, pode tornar-se o nosso porto de ancoragem, o marco em que nos apoiarmos. Basta que ele pese (Ponge, 1996).

A partir do contato com cinco discretas instalações da artista Armanda Duarte presentes no acervo do Museu de Arte Contemporânea de Serralves. O presente texto procura tecer uma reflexão sobre os deslocamentos, a ocupação sutil do espaço e o uso calculado do chão como suporte expositivo. A aproximação com o trabalho da artista e com a operação de montagem que este articula potencializa uma articulação sensível da precariedade material em tensão com os procedimentos de medição e delimitação.

Entre estes trabalhos, “Transporte aos quadradinhos”, que empresta seu título ao artigo, consiste em 968 pequenos quadrados, recortados em igual e reduzida dimensão (28 mm de lado) de um tapete (ou alcatifa, termo usado correntemente no contexto português), utilizado para cobrir e proteger o chão do ateliê da artista – uso sinalizado pelas marcas e respingos de tinta.

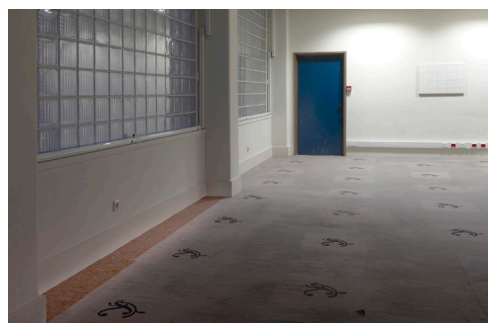
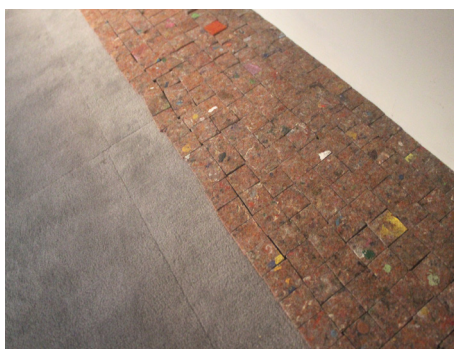
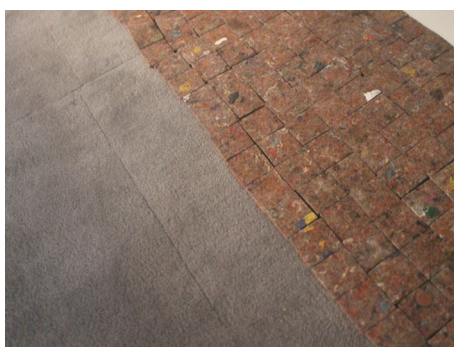


Fig. 01-05: Armanda Duarte, “Transporte aos quadradinhos”, Vista da exposição “Primeira Avenida: Rua de Sentido Único”, 2012-13.

Na situação expositiva¹, os pequenos pedaços de carpete são dispostos no chão, de modo a formar uma modesta área alinhada paralelamente à parede. A disposição destes fragmentos começa na junção de uma parede adjacente até a extremidade oposta, sendo a última linha (finalizada ou interrompida a meio caminho), consonante com a relação entre a escala do espaço disponível e a quantidade total de pedaços de carpete. A presença de uma pequena caixa no espaço de exposição, também posicionada no chão, somada à leitura do título, sinaliza o processo de deslocamento (o transporte) e a operação que antecede o transporte (‘fatiar’ o carpete em quadradinhos).

“Transporte aos quadradinhos” integra uma série de trabalhos² que envolvem a transposição de objetos provenientes do espaço de trabalho da artista, sem representar direta ou integralmente seu ateliê, mas potencializando a capacidade de fazer referência a este espaço – através de fragmentos realocados e da própria operação de deslocamento entre os lugares de realização/apresentação da obra.

A vinculação do trabalho aos lugares (e ao trânsito entre lugares) não se restringe ao processo de mudança dos objetos do ateliê para o espaço expositivo, mas reside também no procedimento de medição que cada futura/possível situação de exposição implica. O recorte da superfície extensa de um carpete (em quadradinhos) encadeia operações de empilhamento e concentração dentro da caixa (onde o trabalho é guardado) e de realinhamento e extensão espacial (onde é exposto). Este processo estabelece medidas, disposições e reaproximações renovadas a cada situação. Embora provenientes de uma mesma peça de carpete, instalados no mesmo lugar e atentando para que os ajustes entre os pequenos quadrados não sejam perceptíveis³, o trabalho não estabelece uma rígida ou definitiva coesão entre os fragmentos, tampouco entre os lugares de origem e acolhida da obra.

A peça, conforme indicação da artista, possui “duas possibilidades de instalação: como medida do espaço onde é instalada ou como medida da caixa que a guarda e transporta (nos dois casos a obra encontrar-se-á no exterior da embalagem)”, (Duarte, s.d., “Transporte aos quadradinhos”). No primeiro caso, o alinhamento começa pela tangente de duas paredes perpendiculares e sua disposição é condicionada pela dimensão da parede: se a parede for pequena, resulta em várias linhas, pois uma reduzida extensão linear demanda recomeçar a operação renovadas vezes; por outro lado, se for muito comprida, resulta em uma única linha, incluindo a possibilidade de gerar uma linha incompleta, caso a justaposição dos quadradinhos de carpete não alcance a outra extremidade.

Sem pré-definir o tamanho da parede, a operação de montar e colocar em exposição uma quantidade fixa de quadrados confere a medida do espaço e do trabalho. O procedimento de instalar encontra correspondência com o de medir. Ao

1 Utilizo como referência para a descrição da obra o contato presencial com o trabalho na exposição “Primeira Avenida: Rua de Sentido Único”, 2012-3, curadoria de Ana Anacleto, realizada na antiga sede do Banco Montepio na Avenida dos Aliados, centro da cidade do Porto, Portugal. A mostra integrou o Programa Serralves na Primeira Avenida, participação da Fundação de Serralves no Projeto “1.ª Avenida – Dinamização Económica e Social da Baixa do Porto”, iniciativa da Câmara Municipal do Porto.

2 A série, de 2002, inclui mais três peças que envolvem pequenos objetos deslocados do ateliê com indicação de remontagem: “Transporte a” (fita adesiva, grafite, um prego, papel fotográfico, quadrado de tecido, fivela de metal e plástico); “Transporte b” (pregos, fio de ferro, etiqueta de papel, linha verde de algodão, duas embalagens de tabaco, vazias, linha transparente, massinha de letras e linhas pretas de algodão) e “Transporte c (de a luz do meu atelier)”, composto por papel, pregos, linha vermelha de algodão e fragmentos de calça, brancos (Duarte, s.d. “Transportes”).

3 Em correspondência eletrônica com o Museu de Serralves, a artista assinala que importa estarem alinhados e que os ajustes, deixando mais folga ou mais apertados, não devem ser perceptíveis.

dispor todos os quadradinhos no espaço ‘até acabar’, confunde-se o que mede e o que é medido: os quadradinhos medem a sala e são por ela medidos.

A passagem reversível entre as situações de guarda e de exibição é acionada pelo trabalho. Ao manter a caixa vazia em exposição, sublinha-se a entrada em um espaço de visibilidade, reiterando a vinculação entre os estados de guarda, deslocamento e exibição. Os procedimentos de retirar os pedaços de carpete da caixa, efetuar sua disposição, atentando para o alinhamento e a extensão ocupada na instalação, é simultaneamente parte da montagem (protagonizada pela equipe da instituição) e uma ação constituinte do trabalho. Montar, medir e mostrar o trabalho se conectam: ocupar um espaço é dar sua medida, numa mútua implicação, rompendo distinção entre meio e fim. A caixa é também medida do espaço do trabalho na coleção e articulação entre coleção e exposição, potência e atualização. A flagrante diferença entre o trabalho guardado e exposto é, ao mesmo tempo, uma intensa conexão, considerando a insistência em explorar a passagem entre ambos: guardado na caixa, os quadrados também a medem e expõem; mantendo a caixa em exposição, o trabalho expõe seu estado de guardado (prévia ou futuramente).

Em “Transporte aos quadradinhos”, as operações envolvidas na exposição (tirar da caixa, alinhar, medir) não são posteriores ou independentes do trabalho, tampouco resumem-se a condições de sua instalação, mas o integram, como processo e operação conceitual. Enquanto gestos que constituem o trabalho e sua apresentação, não se restringem ao enquadramento da exposição que o abriga. Diferenciando apresentação e exposição, Vinçon (1999) aponta que a ativação, implementação ou apresentação do trabalho de arte (presentation) é parte da produção artística e da relação que esta pressupõe com o outro – não necessariamente condicionada ao modelo instituído da exposição (exposition), como forma institucionalizada, histórica e socialmente.

Para o autor, a exposição envolve um enquadramento complexo que mobiliza diferentes agentes, estratégias, soluções formais e interpretativas, assim como motivações e repercussões na relação do público com a obra. Tomar o espaço da exposição como paradigma hegemônico da apresentação/recepção da arte pressupõe e condiciona a circunscrição de seu espaço físico, de seus públicos e contribui para a afirmação de uma única e determinada concepção de arte. Formada de partes e parcial, “topológica e semântica”, a exposição mobiliza uma série de decisões que afetam o sentido da obra: o percurso expositivo, disposição, ordem e intervalos entre obras, a percepção do conjunto e a relação de cada peça singular (Vinçon, 1999, p. 25).

As cinco obras de Armanda Duarte, incluindo “Transporte aos quadradinhos”, pertencentes à coleção privada de Ivo Martins que encontram-se em comodato⁴ no Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves constituem instalações produzidas a partir de materiais e procedimentos diferentes, tendo como recorrentes a efemeridade material, a utilização do chão como espaço de apresentação e um endereçamento específico à situação expositiva.

A artista Armanda Duarte, nascida na Praia do Ribatejo em 1961, vive e trabalha em Lisboa e sua produção artística possui uma matriz conceitual em que o caráter

4 O termo em português de Portugal “em depósito”, encontra equivalência em comodato no contexto museológico brasileiro. Todas as obras de Armanda Duarte que integram coleção de Serralves provêm da coleção Ivo Martins, até a data desta investigação.

geométrico, matemático, ordenador é atrelado a um lastro sensível – apontado pela presença concreta dos objetos e de suas relações com o espaço e o observador. Estes materiais e escolhas processuais referenciam experiências e observações provenientes do espaço cotidiano, cuja reflexividade e contingência são conduzidas a partir de operações complexas e, ao mesmo tempo, desconcertantemente simples.

A coleção particular⁵ onde a obra de Duarte se situa, foi iniciada no final da década de 80, focada na produção contemporânea portuguesa, notadamente a partir dos anos 90. De caráter não-representativo em termos cronológicos ou de linguagem, a coleção pauta-se no acompanhamento da produção de um núcleo reduzido de artistas, menos ligados ao circuito comercial, dos quais o colecionador procura reunir um grupo significativo de peças (chegando a 30 peças de um único artista) no decorrer de um extenso período de tempo (alguns, há mais de 20 anos). Além da “dimensão afectiva das suas escolhas” individuais e vínculos com os artistas colecionados, soma-se as limitações financeiras que afastam a coleção de uma visada enciclopédica (Martins Apud Hargreaves, 2013, p.296-298).

Com mais de 30 instalações, a coleção engloba obras com múltiplos elementos, projeções, mecanismos motorizados, sensores e outros aparatos tecnológicos e, paralelamente, inclui peças de grande simplicidade material e tênue visibilidade. Destaca-se a presença de trabalhos, como os de Armanda Duarte, com materiais perecíveis e projetos especificamente endereçados ao contexto de exposição. As instalações requerem e instauram uma inextricável relação com a instância espaço-temporal da exposição; os objetos que as integram são acompanhados de instruções, projetos e, eventualmente, agregam registros de situações expositivas anteriores.

Dissonante à primazia da percepção visual e ao caráter tátil da relação com os objetos colecionados, destacada por Benjamin (207, p. 241), o colecionador Ivo Martins prescinde de uma relação presencial com as peças, diferenciando-se da forma convencionalmente atribuída de se relacionar com os objetos artísticos, mediante sua presença tátil e visual. Esta escolha é parcialmente justificada pelas limitações de espaço, implicações financeiras e carga emocional no contato com as obras (Martins Apud Hargreaves, 2013, p.299-230). Entusiasmado com a dimensão conceitual das obras e concentrando-se no enunciado do trabalho, Martins relata que a imagem, a escuta ou a leitura de um projeto lhe permite perceber e imaginar o trabalho, sem a demanda de sua presença física integral⁶. Especificamente nas obras de Duarte, Martins aponta que o contato com as peças, notadamente pouco mostradas publicamente, dá-se através de fotografias e de descrições, dispensando sua percepção direta no contexto de exposição ou mesmo de ateliê⁷.

Retomando as observações acerca do colecionador de Walter Benjamin, a coleção também manifesta uma adesão à temporalidade, tomando a aproximação entre a duração estendida das práticas colecionista (e artística) como possibilidade de jogo

5 O colecionador português é administrador de um hospital, conecta-se ao meio artístico como diretor artístico do festival Guimarães Jazz, proprietário da Galeria A5 em Santo Tirso (durante a década de 90), autor de textos, de um programa de rádio e colecionador de livros, discos e especificamente de arte contemporânea desde 1984. A coleção possui 248 peças, incluindo a catalogação em série de alguns conjuntos de peças (Martins, 2013, “Lista de Obras”). O depósito foi iniciado no início dos anos 90, com cerca de 50 obras, constando 167 peças em 2009. Em 2013, Serralves interrompeu o recebimento de novas peças da coleção no museu (Martins, Ivo. Entrevista a autora. Porto, 27 mai. 2014.).

6 Martins, Ivo. Entrevista a autora. Porto, 27 mai. 2014.

7 Afirmando-se seguro quanto à guarda e conservação de suas peças pelo museu, o colecionador demonstra nenhuma apreensão quanto à instabilidade material das peças e os desafios de conservação/re-apresentação (Martins, Ivo. Entrevista a autora. Porto, 27 mai. 2014.).

e, sobretudo, como construção de sentido em um projeto a longo prazo. Martins afirma recusar a noção de investimento e a posse convencionalmente ligada a materialidade, atento a coleção como legado (Martins Apud Hargreaves, 2013, p.299, 303). A coleção marca a história de sua própria constituição e da entrada de cada peça, sublinhando os longos períodos do processo de aquisição de determinadas obras, em função de sua situação econômica de assalariado sem rendimentos excepcionais. O diferencial de sua coleção reside nas linguagens não tradicionais, na cumplicidade que estabelece com artistas e em sua própria inserção social (Martins, 2001). O colecionador menciona um pequeno caderno, como os usados em pequenos comércios, em que lista os artistas, as obras e as parcelas, como forma de controlar os gastos mensais alocados para efetuar o pagamento das obras, que por vezes demoram anos a serem compradas, em numerosas parcelas pagas diretamente aos artistas⁸.

A atenção a suportes menos valorizados, a criação de um recorte que não se pauta nos artistas mais amplamente valorizados/divulgados e assimilando instalações e outras peças que problematizam a estabilidade material, a coleção de Ivo Martina se opõe a noção conservadora do colecionador. Frente à crescente espetacularização, a ação do colecionador ganha sentido quando não acompanha a valorização do mercado e inserção no circuito galerístico e institucional, apoiando financeiramente produções dissonantes dos condicionantes sociais dominantes (Jürgens, 2001).

A coleção não é necessariamente conservadora, argumenta o filósofo Boris Groys (2001), sublinhando que a concepção moderna de coleção constitui um lugar e participa no processo de instituição da produção artística. Considerando que a qualidade estética não reside intrinsecamente na obra mas compreende sua inscrição institucional, ao construir um contexto de percepção, cada coleção acolhe e enquadra uma determinada produção de arte, afirma o autor.

Se a coleção “encerra a promessa de que os objetos serão conservados” (Groys, 2001, p.15), não restringe-se a aquisição ou conservação do passado, mas aponta possibilidades para sua futura continuação. O autor defende que determinadas estratégias colecionistas são imprescindíveis no contexto moderno/contemporâneo ao abrir perspectivas inéditas de legitimação e percepção: uma obra inovadora demanda um lugar para o que ainda não foi colecionado, instituindo “novos colecionáveis”. A subjetividade do colecionador é convocada a participar tanto da história da arte (regulando, reificando e/ou renovando o campo artístico) quanto da esfera econômica, onde a linguagem financeira é colocada a serviço da subjetividade das decisões que regulam a coleção.

A condição projetual da obra quando em reserva técnica e o papel do enunciado sinalizam uma relação complexa entre coleção e exposição. Contando com rarefeita visibilidade desde ingressos no Museu de Serralves⁹, apenas dois trabalhos de Armanda Duarte foram exibidos e, notadamente, fora do espaço físico deste museu¹⁰. Embora recuse a especulação e protagonismo mediático, Martins (Apud Hargreaves,

8 Martins, Ivo. Entrevista a autora. Porto, 27 mai. 2014.

9 O ingresso das obras de Armanda Duarte foi realizado em duas etapas, sendo a obra “Grande coração de canela” em 2003 e as demais em 2010 (Duarte, s.d., s.l., Arquivo da Fundação de Serralves). A exigua exposição dos trabalhos também repercutiu em publicações e no site institucional, em que apenas dois trabalhos são acompanhados de imagens fotográficas no banco de dados online da coleção. Nos inventários fornecidos pelo museu e pelo colecionador, notadamente, algumas imagens apresentam os trabalhos tal como estão “embalados” e não sua condição de exposição.

10 Além de “Transporte aos quadradinhos”, a peça “Grande Coração de Canela” foi apresentada em “Proximidades e acessos: obras da coleção de Ivo Martins”, mostra realizada na Culturgest, Porto, em 2004, cujo contexto curatorial foi o de apresentação de obras desta coleção particular.

2013, p.300, 305) está ciente de que colecionar vincula-se à visibilidade da coleção. Se particularmente neste caso a visibilidade da coleção foi pontual, realizada por iniciativa e em espaços de outras instituições, a relação entre o colecionador e o Museu de Serralves possibilitou sobretudo o crescimento do acervo, uma vez que sanou condições adequadas de guarda, segurança, catalogação e conservação.

Como “Transporte”, a obra “Grande Coração de Canela” ocupa o espaço do chão quando montado, articulando também a passagem entre guarda/exposição através da caixa. O trabalho se ancora na tensão entre a matriz geométrica e a performatividade do corpo que realiza sua instalação. O cruzamento de referências que subsiste no trabalho inclui os desenhos que decoram a sobremesa arroz doce, a cultura japonesa (onde foi exibido pela primeira vez, na mostra em “Touching”, 1997, Sagacho Exhibit Space, Tokyo) e o legado minimalista em sua configuração geométrica, tensionada (e ampliada) pelas condições de execução e de percepção do espectador.

O trabalho se constitui na realização do desenho de uma grade a partir do alinhamento de pequenos grãos de arroz. A grelha branca e pontilhada entretanto é imprecisa, pois realizada segundo um processo peculiar que não admite marcações ou fixações. Na instrução de instalação desta obra, a artista fornece um desenho da grade (14 x 14 polígonos fechados e quadrangulares), descrevendo que: “bagos de arroz, alinhados, manualmente, sobre o solo, definindo uma quadrícula, mas sem preocupação com o rigor geométrico. O arroz é colocado sem recurso a qualquer goma, ou cola” (Duarte, s.d, s.t., Arquivo da Fundação de Serralves).

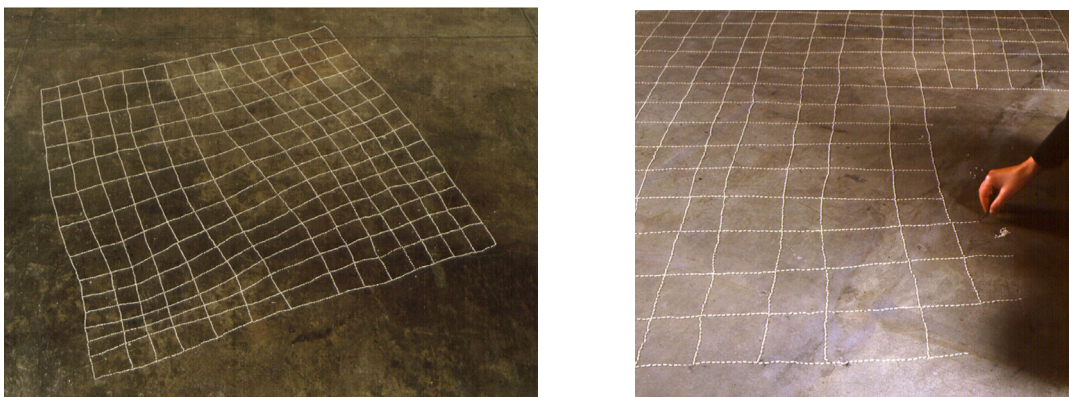


Fig. 06-07: Armanda Duarte, “Grande Coração de Canela”, Vista da instalação e processo de montagem

A dimensão do desenho é consonante às condições de exposição, “sempre atenta às características do espaço envolvente”, acrescentando que “esse espaço deverá reunir características que permitam a relação com o público, mantendo sempre a sua especificidade/fragilidade”. A artista descreve a tipologia do chão e suas características: preferencialmente neutro, sem desenhos ou demasiados reflexos, garantindo visibilidade e “algum destaque à peça”, atentando ainda para às condições do entorno: paredes próximas e envolventes despojadas de elementos evitando a sobreposição da atenção do público. Duarte (s.d, s.t., Arquivo da Fundação de Serralves) sublinha que “é necessário que, subtilmente, se prepare a aproximação do público e a descoberta da obra. Para isso, a sensibilidade e atenção dos comissários e técnicos

é fundamental”.

A grade é emblemática da hostilidade moderna às formas literárias, narrativas ou discursivas e da reveladora ambivalência da estrutura mítica da arte moderna, de acordo com a análise desenvolvida por Rosalind Krauss (1996). Tomando-a como estrutura que possibilita a existência e manutenção de uma contradição, Krauss (1996, 27-29), aborda os termos originalidade/repetição. A grade não circunscreve apenas o quadro de geometria e planaridade do campo, mas, mediante sua rede de coordenadas, inflexível e anti-evolutiva, a grade pode ser pensada em termos de repetição, configurando uma extensão também temporal.

No trabalho de Armanda Duarte, o princípio rigoroso do desenho ortogonal se embate (ou complexifica) com a execução, desempenhada sem guia nem medição. Deste modo, o processo de montar a retícula de arroz não exclui, mas amplifica, a componente corporal. A montagem deste desenho, cuja linha se faz na proximidade de unidades de escala reduzida, os grãos, envolve intuitivamente o corpo, assimilando o que o processo possui de imprecisão e contingência. Sem ajuda de uma marcação, com a mudança de ponto de vista (abaixado, a olhar de perto o chão), um corpo alinha os grãos de arroz. A configuração de base geométrica adota a grade como referência mental, num rigor interiorizado, prescindindo de aparatos de medição. A instalação mobiliza as escalas do desenho, dos elementos que o compõem (arroz) e do corpo que protagoniza o procedimento de seguir uma grelha invisível, tomando a dificuldade e a repetição do gesto como dados do trabalho.

A produção do desenho com o arroz, assim como a possibilidade de des/re/fa-zê-lo toma o processo de instalação do trabalho como estruturante. A peça inscreve a efemeridade dos elementos (material orgânico, passível de deterioração e sendo prevista sua substituição) e da configuração formal do trabalho, produzida para (e circunscrita a) exposição. A artista instrui que a caixa de madeira onde o trabalho é guardado fique “discretamente presente” na exposição, contendo uma pinça de metal e um saco de papel com alguma quantidade de arroz para que, no momento de “algum acidente que implique a destruição de parte da peça, o público ou as pessoas envolvidas na segurança e manutenção das obras, poderão refazer o desenho” (Duarte, s.d, s.t., Arquivo da Fundação de Serralves).

A minúcia demandada no processo de instalação do arroz para formar o desenho da grade ressoa na dificuldade de formulação das instruções da artista para a instituição, uma vez que a dimensão corporal requisitada envolve difícil descrição textual ou precisão técnica. A artista relata a complexidade de instruir quanto a uma experiência que mobiliza a escala de cada corpo, sua movimentação própria e a relação com o espaço, numa dinâmica não programada que abarca uma posição e uma relação com o lugar que a linguagem discursiva dificilmente comporta¹¹.

O processo sensível e cuidadoso de instalação se estende na exposição, apontando a possibilidade de que também os espectadores e vigilantes protagonizem reparos a possíveis danos. Não se trata de um convite ou fatalidade de estragar, mas da proposição de formas de lidar com a responsabilidade, atenção e o sentido dos

11 A artista afirma que o trabalho poderá ser continuado por artista e/ou por auxiliares, sinalizando a utilização da pinça contida na caixa. A artista discorre sobre o trabalho “Action line”, integrante da Coleção da Caixa Geral de Depósitos Culturgest, destacando o processo corporal na montagem da peça e a dificuldade de descrevê-lo na forma discursiva de instruções (Duarte, Armanda. Entrevista concedida a autora. Lisboa, 13 jun. 2014.).

gestos.

A noção de reversibilidade e as operações de medir não se restringem ao espaço, mas implicam a dimensão temporal¹². Calendarizações, mapas, enumerações e contagens apontam o sistema de referência e de equivalência, em que o rigor geométrico ou matemático se contrapõe à precariedade dos materiais assim como aos sentidos subterrâneos e escolhas subjetivas. “Calendário 25 dias”, 2004-07, pauta-se na contagem do tempo através dos restos de uva. Sua conservação não se afirma sem interrogações, uma vez que os elementos materiais conectam-se a um processo protagonizado pela artista, cuja repetição ou re-atualização não está prevista nas instruções¹³.

O trabalho foi realizado durante o período de primavera e verão de 2004, “a partir da aquisição e consumo regular de uvas”, envolvendo “dois momentos: a contagem dos bagos-de-uva e, por datas e definindo áreas, a disposição dos galhos excedentes, no plano horizontal” (Duarte, s.d. “Calendário”). A lista de materiais que compõe “Calendário 25 dias” envolve desconcertante simplicidade: galhos-de-uva, linhas brancas de algodão, fita crepe, caneta esferográfica, papel e grafite.



Fig. 08-10. Armanda Duarte, “Calendário 25 dias”, Vista da instalação e detalhe.

Esta desmedida atenção a materiais simples e banais, material constituinte do trabalho e estruturante do processo artístico, está marcadamente presente em “Palmira 66F”. O título mobiliza camadas de significação subterrâneas, conforme descreve a artista: “Palmira é o nome de alguém que formou a minha primeira infância. Em Lisboa, é o nome da rua que já referi. Originalmente, o de uma muito antiga cidade

¹² A reversibilidade permeia também o sentido temporal no trabalho “Lisboa no Ano da Cabra”, 2003-2004, em que o percurso de caminhadas diárias, realizadas, memorizadas e desenhadas pela artista, também antecipavam e intervinham no percurso do corpo no dia seguinte (Dias, 2015).

¹³ “Realizado durante o período que abrangeu a Primavera e o Verão de 2004 e, a partir da aquisição e consumo regular de uvas, o trabalho envolve dois momentos: a contagem dos bagos-de-uva e, por datas e definindo áreas, a disposição dos galhos excedentes, no plano horizontal” (Duarte, s.d. “Calendário”).

Síria, situada no deserto, a meio caminho entre o mar Mediterrâneo e o rio Eufrates. Elaborada por este conjunto de “coincidências”, que lhe definiram o nome e a forma” (Duarte, s.d. “...Palmira, 66F”).



Fig.11. Armanda Duarte, “Palmira , 66F”, Vista da instalação.

A obra compreende a apresentação de 19 chapéus de criança, completamente desmontados ¹⁴. Na documentação do museu, fotografias das caixas (embalagens produzidas pela artista com subdivisões) são acompanhadas por etiquetas que inventariam o conteúdo, descrevendo minuciosamente os itens que compunham cada chapéu, tais como pequenas linhas, pedaços de tecido.

palha entrançada, linhas perlé, fita de seda perlé, lã vermelha, flores de tecido branco e flores de tecido azul [acrescido, manuscrito]: elástico branco

raffia branca, artificial, fios de plástico, azuis e transparentes, fio azul, texturado, linhas brancas, duplas, linhas brancas de algodão e elástico branco e redondo

¹⁴ Apresentado em “Mediterrâneo: um novo muro?”, 2001, na Culturgest. As imagens fotográficas apontam para a instalação do trabalho no chão, sobre folhas de papel branco. Outras fotografias mostram as partes do trabalho em caixas, quando em depósito.

tecido preto aveludado, tecido de algodão, cru e espesso, rede de algodão branca, cetim preto, fita de seda preta, cartão, pequeníssimo retângulo de taffeta branco com marca inscrita e linhas pretas

feltro verde, napa verde, cartão, taffeta bege, linhas bege, linhas castanho muito claro, linhas verdes, fita de seda bege, duas tachas de metal amarelo, rede branca, engomada e de algodão e retângulo de papel com referências escritas.

tecido de xadrez muito apertado, branco e preto, flanela branca, rede branca de algodão, tecido de algodão azul cobalto, fita de seda branca, elástico branco e redondo, linhas brancas, azul cobalto e azul ultra-marinho, etiqueta de papel branco, azul cerúleo e dourado e fio de algodão perlé.

arame envolvido por linha branca, palhinha natural entretecida, veludo castanho, cetim branco, fita de veludo castanho, rede de algodão cru, etiqueta de papel bege, castanho, vermelho e verde, com marca inscrita, pequeno retângulo de plástico transparente com marca impressa, linhas castanhas, linhas brancas, fio de algodão perlé e cordel curto de algodão cru.

pele de antílope, taffeta castanho, tecido de algodão branco, fita de seda castanha, botão forrado de pele, linha preta com dois nós, cartão, duas fivelas de metal amarelo, tecido de seda autocolante, com marca e referências, insígnia de metal amarelo, representando um animal, linhas castanhas e linhas cinzentas.

tecido branco, de algodão, ‘sarja’ castanho muito claro, tecido castanho muito claro, de algodão, três fitas, também de algodão, de tecido branco, já amarelecido. papel com marca e preço, botão forrado, pequeno cordel, linhas brancas e linhas amarelo nápoles.

feltro verde com fios amarelos, violeta e azuis, fio vegetal envolto em plástico castanho escuro, fio de rede branco e verde, penas de aves desconhecidas, pequena fita de seda, pequeníssima etiqueta de papel segura por uma linha verde, tira de couro, fina, colada e tira de cartolina, linhas castanhas, linhas

cinzento escuro, linhas pretas, etiqueta dourada com marca, etiqueta dourada com número e pequeno papel manuscrito a lápis.

tecido felpudo cinzento, entretela branca, taffeta cinzento, estopa, fita de seda cinzenta, linhas cinzentas, linhas cinzento azulado, linhas pretas, pequeno retângulo de papel com referencias de cor e medida e tira de esponja amarela.

ráfia branca, linhas brancas, pequeno retângulo de papel com inscrições, fita de cetim amarelo nápoles, elástico branco e dois agrafos (grampos).

bombazine castanha, taffeta castanho, entretela de algodão branco, linhas castanhas, linhas brancas, linha preta, fivela elíptica de metal amarelo e losango branco com marca e símbolo impressos a azul.

tecido felpudo branco, taffeta branco e linhas brancas

lã cor-de-rosa escuro, vermelhão e amarelo napoles.

feltro castanho, elástico branco e redondo, fita de seda castanha, fita de seda branca, etiqueta de papel com inscrições e agrafos, linhas castanhas e linhas brancas.

tecido preto e tecido branco, de algodão, linhas pretas, linhas brancas e linhas verdes, pala de cartão e fita de seda preta.

palhinha amarelo napoles, fita de seda branca, papel autocolante com numero 48 inscrito, linhas brancas, linhas castanhas, muito claras, etiqueta de papel verde e branco com números e palavras inscritas, elástico branco e redondo, agrafa (grampo) e fivela de metal amarelo.

lã violeta, cartão, linhas violeta, pequeníssima etiqueta de papel branco e linha verde" (Duarte, s.d, s.t., Arquivo da Fundação de Serralves).

O esforço mobilizado na guarda e listagem desses fragmentos minúsculos e insignificantes, ressonam e prolongam o próprio processo de produção do trabalho através do procedimento de desmontagem. O trabalho convoca o museu à tarefa de conservação e cuidado de elementos extremamente frágeis e banais, a contrapelo do modo expositivo que adota o chão como suporte e superfície de disposição, desprovido de proteção.

A escala e a constituição dos materiais se confrontam com a forma de apresentação, sublinhando o risco de perda e destruição. Por integrarem um trabalho processual, indiciais da ação que os (des)forma e de um modo de atenção, assinala-se a impropriedade de uma simples substituição dos objetos, se danificados. Os chapéus, relata a artista, foram comprados em uma pequena loja, atentando para usos e modos de produção em processo de desaparecimento. A "progressiva aquisição" dos chapéus de "marcas já inexistentes e etiquetas com o preço primeiro, vão sendo de materiais, escalas e formas diferentes", presentes na vitrine/montra e também empilhados e espalhados nas prateleiras no interior da loja, conforme descreve a artista (Duarte, s.d. "...Palmira, 66F").

A fragmentação dos elementos, por sua vez, provém do processo de desmontagem. Através da ação de separar as partes, Armanda Duarte experimenta às avessas um modo de fazer. Mantendo as partes desconexas mas íntegras, mantém-se o processo reversível. A possibilidade de alterar os sentidos entre fazer, desfazer e refazer é pautada numa ética do gesto e do cuidado, latente nesta des-fatura e na fatura de outras peças, como "Grande Coração de Canela".





Fig.12-15. Armanda Duarte, “Palмира , 66F”, detalhes.

A desmontagem cuidadosa não é destrutiva, nela reside uma forma de aproximação. E esta intenção ressoa na disposição criteriosa dos elementos em uma superfície. A artista afirma que age “ritmada pelo descoser, ou desmanchar, cuidadoso de cada chapéu até ao pormenor mínimo da sua constituição. Nunca me interessou destruí-los, mas conhecê-los inteiramente (...) Daí todos os elementos, se disporem, criteriosamente, sobre uma superfície, passíveis de um reagrupamento, que lhes dê a configuração original” (Duarte, s.d. “...Palмира, 66F).

A artista confere uma cifrada inteligibilidade e uma inusitada visibilidade para as partes que antes se faziam invisíveis, como as linhas. Sem trair sua insignificância, o emaranhado de fios e os fragmentos desconectados são capazes (por suposição, dedução, imaginação) de atribuir uma função e um lugar para cada fragmento só aparentemente insignificante. Nas oscilações e passagens de montagem e desmontagem, a fragilidade dos fragmentos não coesos (estado decorrente do esforço minucioso da artista) apontam o projeto mental e a execução laboriosa implicada nos chapéus e, por extensão, nos demais objetos que nos cercam.

O gesto do corpo e a interação com os objetos estende-se do processo da artista para a postura do espectador, incorporando também as implicações de sua interação. Os gestos de contar o tempo pelos restos de uva ou de desfazer meticulosamente um chapéu, produzindo um conjunto de restos e, sobretudo a operação de disposição (dos fragmentos de carpete, do arroz, dos pedaços que compunham os chapéus) mobilizam as ações de quem o monta e de quem o observa.



Fig.16-18. Armanda Duarte, “Palмира , 66F”, detalhes da obra embalada.

O trabalho “Frasquinho de Amor” pauta-se na operação de gastar-se, constituindo a instalação pela extinção de seu conteúdo e implicando uma medição/extensão do que contém. O trabalho integra a coleção particular de Martins abrigada em Serralves na condição projetual, sem ter sido apresentado até o momento em nenhum contexto de exposição. A aquisição da obra e ingresso na coleção foi realizado mediante um enunciado textual e os frascos de esmalte a serem utilizados na realização do trabalho. Embora a descrição da obra no quadro institucional centre-se na materialidade, destacando os frascos de esmalte, o trabalho compreende um desenho linear realizado à pincel com o esmalte (ou verniz, como é corrente no vocabulário português) de unhas. A linha de esmalte tem sua extensão e espessura equivalente ao conteúdo do frasco: inicia-se na junção entre um plano vertical/horizontal no espaço expositivo e sobe verticalmente até encontrar a outra junção de planos, prossegue pelo teto, descendo pela parede oposta e ao tocar o chão, na junção de parede e piso, prossegue até encontrar o ponto inicial do traçado. O desenho continua, sobrepondo-se a linha já traçada, de modo a utilizar todo o esmalte de um frasco¹⁵. O texto da artista especifica que o desenho inicia “num ponto a meio da linha que separa um dos planos verticais do plano horizontal do espaço onde decorrerá a instalação, pelo pincel e pelo verniz para as unhas contidos num frasco respectivo” (Duarte, s.d. “Frasquinho de amor”).

Este contorno do espaço, espécie de quadrado aderido aos planos que delimitam a sala mostra a medida de equivalência entre extensão, espessura da linha e conteúdo do frasco, indicada na instrução da artista no tempo verbal futuro: “terá o comprimento, e espessura, dados pelo binónimo quantidade de verniz / dimensão do espaço. Sempre com o propósito de se fechar, quando o consegue, a linha de verniz prossegue o seu percurso sobrepondo a já traçada e, desse modo, oferecendo-lhe mais espessura. O percurso termina quando termina o verniz”¹⁶.

O conteúdo do frasco, como as caixas nos outros trabalhos, integram o conceito e o processo do trabalho, não se resumem a sobras ou invólucros, mas medem ou dão medida do trabalho, sinalizando os trânsitos entre lugar de exposição e de coleção. Estar guardado não anula potência do trabalho, que existe em um estado latente quando não inserido no contexto de exposição.

Instruindo que cada frasco corresponde a um desenho em uma exposição, a artista pondera a hipótese de continuidade do trabalho. Armanda Duarte aponta que um frasco corresponde a uma exposição e fornece “quatro frascos de verniz idênticos, pressupondo quatro instalações. Após esse número de instalações, deverá ser ponderada a forma de perpetuação do desenho: a substituição da cor por um cinzento correspondente (numa leitura a preto e branco do universo das cores) é uma hipótese que se coloca”.

Ao colocar em evidência uma hipótese ou possibilidade (e não regras restritas), o trabalho assimila possíveis transformações, requerendo um compromisso e uma sensibilidade do museu, que não se pauta no cumprimento objetivo de procedimentos pré-determinados. Envolvendo situações em que elementos efêmeros podem ser substituídos, como o arroz e, de modo oposto, devem ser conservados, como os

15 Duarte, Armanda. Entrevista concedida a autora. Lisboa, 13 jun. 2014.

16 Duarte, Armanda. Entrevista concedida a autora. Lisboa, 13 jun. 2014.

chapéus fragmentados, o trabalho de Armanda Duarte inviabiliza a adoção de um procedimento padrão nas rotinas do museu, destacando que estes envolvem singularidades para cada artista e para diferentes obras do mesmo artista.

O cuidado que atravessa o trabalho, mobiliza e integra o contato com a obra, demandando um compromisso do espectador, assimilando o risco de destruição, e também do museu, problematizando a retórica da exposição, renegociando o lugar (notadamente o chão) e o valor das coisas (sobretudo no processo que as forma/produz/mantém).

Armanda Duarte comenta a dificuldade em formular uma descrição minuciosa de escolhas e de gestos para realização do trabalho, uma vez que são pautadas em interações de materiais, formas, ações e temporalidades. Como descrever o gesto a ser repetido por uma terceira pessoa quando este ancora-se na escala do próprio corpo em relação a do desenho e do espaço? Quando a dinâmica não obedece a um projeto? Defendendo que o trabalho não se constitui por entidades abstratas mas pela presença material dos objetos e da configuração de uma instalação, em indiscernível relação com o sujeito que a apreende, como postular prévia e precisamente as condições de reapresentação a longo prazo?

A demanda por instruções e descrições minuciosas da obra sinalizam que o lugar-coleção altera o trabalho artístico, na diligência e enfrentamento com modos de operar não fácil ou necessariamente sistematizáveis pelo artista. A necessidade de comunicar de modo exato, tomando a linguagem como ‘negócio’ que viabiliza trocas e retira ambiguidades (Tavares, 2010, 76-77), se confronta com a tarefa de ‘complicar’ a linguagem, explorar sua potência filosófica e poética, refutando os enquadramentos burocráticos da linguagem discursiva que pauta a documentação da obra.

Instituição estável onde frágil se coloca, durável onde o efêmero se afirma e onde os projetos de longa duração são desenvolvidos, o museu pode ser pensado menos entre os pólos extremos de mero depósito ou enaltecido templo, mas como canteiro de obras (Antelo, 2005; Szeemann, 1998), envolvendo destruição e construção, imerso na desordem temporária do trabalho, pó e barulho que interpõe os acessos, altera e reconfigura os percursos. Ao conservar e instituir, o museu mobiliza um compromisso que existe no tempo, mas vulnerável e potencialmente aberto à construção de narrativas dissonantes.

O posicionamento no chão descrito em “Transporte ao quadrinhos”, com que este texto se inicia, reafirma a proveniência do material utilizado – pedaços de carpete – e, igualmente, coloca em tensão a fragilidade material dos elementos que compõem o trabalho e a tarefa museológica de conservação. Estar no chão implica redirecionar o olhar para baixo e sublinhar a presença do corpo que observa, no risco de estragar, na demanda por reparos. A artista afirma a importância de dispor no chão “desejando mapear, com o contributo da escala dos elementos, um território com relativa vastidão” (Duarte, s.d. “... Palmira 66”).

De modo similar, “Calendário”, “Grande Coração de Canela”, “...Palmira, 66F e “Frasquinho de amor” também mobilizam uma visibilidade muito discreta, na demanda de uma acurada atenção do espectador e assimilando a possibilidade de o trabalho ser danificado. A deliberada e calculada opção pelo chão choca-se com as retóricas museológicas tradicionais de valorização e proteção dos objetos. Esta noção é

sintomática na “regra fundamental” que Walter Benjamin (2007, p. 230) compila da “técnica da exposição” publicada em álbum ilustrado da Exposição Universal, de Paris, em 1862: “logo se percebe através da observação é que nenhum objeto deve ser colocado diretamente no solo no mesmo nível das vias de circulação”, demandando a exibição em pedestal ou piso elevado, a fim de protegê-lo do ar e da mão.

O chão, espaço privilegiado de montagem das obras de Armanda Duarte assume-se como campo de relação e tensão. Diferentemente da verticalidade do quadro e de sua relação com a pintura, fundante de uma “unidade visual e imobilização temporal”, de acordo com Didi-Huberman (2013), o chão não constitui um suporte passivo ou neutro tampouco um resultado estabilizado, mas instaura um lugar de sobras, excessos, descuidos e cuidados.

Sem a fixidez do quadro, Didi-Huberman (2013, p.12) defende o caráter lacunar da imagem e aponta a hibridiz e multiplicidade da montagem contra a pureza epistêmica e estética. Esta acepção insere-se na leitura que o autor propõe do pensamento de Aby Warburg¹⁷, tendo o atlas como dispositivo de conhecimento transversal que potencializa novas montagens, desestabilizando o caráter definitivo/definidor. A reflexão sobre o princípio-atlas (que desvia-se do princípio-dicionário, em busca de mensagens e sentidos) aponta a primazia das relações, visando montagens e não catalogação (Didi-Huberman, 2013, p. 14-15).

Ao ressaltar que o quadro funda a “unidade visual e imobilização temporal” (Didi-Huberman, 2013, p.53), interessa a estratégia de oposição à verticalidade da pintura também abordada por Walter Benjamin (1999). Sem permitir qualquer inscrição permanente e unificadora, o chão como espaço de montagem expositiva não resume-se a uma posição de suporte ou aos objetos em si que acolhe, mas implica as relações que mobiliza e dispõe.

O chão, ainda abaixo da mesa (abordada como espaço de relações permutáveis por Didi-Huberman), não produz resultados, mas antes recebe os resíduos e o peso de seu trabalho. A oposição à verticalidade e suas conotações idealizantes, conduz a reflexão à noção de baixo materialismo formulada por Georges Bataille (Apud Bois; Krauss, 1996), e sua defesa de horizontalizar o mundo.

Para Rosalind Krauss (1996), que segue a reflexão de Bataille, o eixo de verticalidade, característico do espaço monumental, afirma em si mesmo a separação do campo representacional da escultura em relação ao mundo real. Equivalente à moldura da pintura, o pedestal estabelece uma fronteira entre o campo da representação e o espaço circundante (Kraus, 1996, p.88-89). Dessa forma, a rotação de 90º do eixo vertical como rebaixamento do objeto implica a sua aproximação da realidade. No pensamento de Bataille, o eixo vertical é emblema das aspirações do homem em direção ao elevado, espiritual, ideal, espécie de afirmação da retidão que separa biológica e eticamente o homem do animal. Bataille duvida e critica esta distinção, insistindo na presença do inferior e nas implicações repressivas da verticalidade (Kraus,

17 O “Atlas Mnemosyne” constitui um conjunto de 63 painéis, onde Aby Warburg reuniu centenas de fotografias, numa investigação acerca da sobrevivência e das formas de recepção e transmissão das imagens. Sobre a mesa, especificamente, Didi-Huberman (2013) aborda as pranchas de Warburg que colocam em relação desenhos renascentistas e esculturas divinatórias em fígados de carneiro. A relação entre os projetos inacabados de Warburg (Bilderatlas Mnemosyne) e de Benjamin (Passagen-Werk), e dos conceitos de sobrevivência/vida póstuma e imagem dialética, é sinalizada por Guerreiro (2015). Ver também Bartholomeu (2009).

1996, p.72).

Visando a ocupação de áreas marginais, as peças de chão formuladas por Armanda Duarte, pautam-se nas reverberações das obras, espaço de montagem não-analítica mas operatória, uma vez que o trabalho de colocar no chão e seus modos particulares de disposição estabelecem relações entre obra e espectador, entre espectador e espaço, ateliê e espaço expositivo, o uso cotidiano e apresentação formal, entre obra, coleção e exposição, e da mobilidade entre estes espaços e processos. Colocando o “pensamento em movimento” (Didi-Huberman, 2013), o chão é suporte não apenas dos materiais que constituem fisicamente as obras, mas de operações, sujeitas a se desfazer e refazer, sem afirmar sua estabilização.

Referências bibliográficas

- Ponge, Francis. Alguns poemas. Lisboa: Cotovia, 1996.
- Antelo, Raúl. “Arquivo: morte e linguagem” (Palestra na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 29 nov. 2005. Acesso 10 jan 2015. <http://www.onetti.cce.ufsc.br/simposio/textosinvitados/raul/raul5.pdf>
- Bartholomeu, Cezar (org). “Dossiê Warburg” e Giorgio Agamben “Aby Warburg e a ciência sem nome” *Arte & Ensaios* n.19 (2009), 118-143.
- Benjamin, Walter. “Pintura e Desenho. Sobre a Pintura ou Sinal e Mancha” in Molder, Maria Filomena. *Matérias sensíveis*. Lisboa: Relógio D’Água, 1999, 11-17.
- Benjamin, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMJ; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- Bois, Yve-Alain; Krauss, Rosalind. *L’informe, mode d’emploi*. Paris: Centre Pompidou, 1996.
- Dias, Aline. “Porto, também no ano da cabra”, *Homeless Monalisa* (2015), acesso 16 mar. 2015, <http://homelessmonalisa.com/obra/porto-tambem-no-ano-da-cabra/>
- Didi-Huberman, Georges. *Atlas ou A Gaia Ciencia Inquieta*. Lisboa: KKYM+E-AUM, 2013.
- Fernandes, Francisco Vaz. “Armanda Duarte: Combinações e jogos”, *Pure*, n.1 (2008).
- Groys, Boris. “Sobre o colecionismo na época moderna”, in: Dávila, Mela (org.) *Onnasch: aspects of contemporary art / aspectos da arte contemporânea*. Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona; Porto: Fundação de Serralves, 2001.
- Guerreiro, António. “Aby Warburg e os arquivos da memória”, *Enciclopédia e Hipertexto*, acesso 12 fev. 2015, <http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/aguerrero-pwarburg/>.
- Hargreaves, Manuela, *Colecionismo e Mercado de Arte em Portugal, O Território e o Mapa*. Porto: Edições Afrontamento, 2013.
- Jürgens, Sandra Vieira. “A Coleção Ivo Martins na Culturgest” in *Proximidades e Acessos*. Porto: Culturgest, 2004.
- Jürgens, Sandra Vieira. “Arquivo Contemporâneo” in *321 m2 – Trabalhos de uma*

coleção particular. Coimbra: Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, 2001.

Krauss, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996.

Martins, Ivo. Entrevista a Óscar Faria "Uma coleção é um ser vivo", *Público*, abr. 2001.

Szeemann, Harald. "When attitudes become form" in Hegewisch, Katharina; Kluser, Bernd (org.). *L'Art de l'Exposition, Une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*. Paris: Editions du Regard, 1998.

Tavares, Gonçalo M. "Breves notas sobre as ligações: Llansol, Molder e Zambraño". Florianópolis: UFSC, Casa da Palavra, 2010.

Vinçon, René. "Artifices d'Exposition". Paris: L'Harmattan, 1999.

Documentos consultados

Duarte, Armanda. "...Palmira, 66F"; "Calendário"; "Transportes"; "Transporte aos quadrinhos"; "Frasquinho de amor". Arquivo da artista. Enviado em mensagem de email a autora, 15 jul. 2014.

Duarte, Armanda. Mensagem de email a Helena Abreu, Arquivo da Fundação de Serralves. Fornecido por Helena Abreu em entrevista a autora, 8 ago. 2014.

Duarte, Armanda. s.t. s.d. Arquivo da Fundação de Serralves.

Martins, Ivo. "Lista de Obras", 21 nov. 2013, arquivo do colecionador Ivo Martins. Enviado por mensagem de email a autora, 28 mai. 2014.

Entrevistas concedidas a autora

Abreu, Helena. Serviço Artes Plásticas do Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves. Entrevista a autora. Porto, 8 ago, 2014.

Martins, Ivo. Entrevista a autora. Porto, 27 mai. 2014.

Duarte, Armanda. Entrevista a autora. Lisboa, 13 jun. 2014.

Referências das imagens

Fig. 01, 02, 03: Armanda Duarte, "Transporte aos quadrinhos". Col. Ivo Martins em depósito na Fundação de Serralves. Vistas e detalhes da exposição "Primeira Avenida: Rua de Sentido Único", 2012-13. Fotos Aline Dias. Arquivo da autora.

Fig. 04. Vista da exposição "Primeira Avenida: Rua de Sentido Único", Antiga dependência do Banco Montepio na Avenida dos Aliados, Porto, 01 nov. 2012 a 28 fev. 2013 Fotos Filipe Braga, © Fundação de Serralves, Porto.

Fig.05. Armanda Duarte, "Transporte aos quadrinhos", 2001-05. Fernandes, Francisco Vaz. "Armanda Duarte: Combinações e jogos". *Pure*, n.1 (2008).

Fig. 06, 07. Armanda Duarte, "Grande Coração de Canela", 1997. Col. Ivo Martins em depósito na Fundação de Serralves. "Armanda Duarte", Caroline Pagès Gallery,

acesso 31 mai. 2015, http://www.carolinepages.com/index/118316?show_sw=1

Fig. 08, 09, 10. Armanda Duarte, “Calendário”, 2004-7. Col. Ivo Martins em depósito na Fundação de Serralves. “Armanda Duarte”, Caroline Pagès Gallery, acesso 31 mai. 2015, <http://www.carolinepages.com/index/118285>,

Fig.11-18. Armanda Duarte, “Palmira , 66F”, 2001. Col. Ivo Martins em depósito na Fundação de Serralves. “Armanda Duarte”, Caroline Pagès Gallery, acesso 31 mai. 2015, <http://www.carolinepages.com/index/118337>