



**FERNANDO
BRÍZIO
DESENHO
HABITADO**

Filomena Silvano
UM ANTROPÓLOGO FAZEDOR DE OBJECTOS

J'ai jeté, et j'ai regretté. On regrette toujours d'avoir jeté à un certain moment de la vie. Mais si on ne jette pas, si on ne se sépare pas, si on veut garder le temps, on peut passer sa vie à ranger, à archiver la vie.

Marguerite Duras, *La vie Matérielle*

Guardar objectos é uma forma de arquivar a vida. Se arquivamos demasiado a vida acabamos por ter dificuldade em continuar a vivê-la, mas se a deitamos demasiado fora fica-nos a faltar o passado. É por isso que é tão difícil decidir acerca do que se guarda e do que se deita fora. Fernando Brízio expôs um carimbo datador que foi do seu pai e onde está assinalada a data da sua morte (“Carimbo autobiográfico”, 1974). No texto que acompanhou a peça exposta, explica que esse carimbo passou anos guardado numa arca, junto de outros objectos escolhidos pela sua mãe para viajarem até Portugal quando a família teve de deixar Angola. A mãe impedia o acesso ao conteúdo dessa arca, mas Brízio, como qualquer criança, teve curiosidade e foi ver o que estava lá dentro. Eram coisas do enxoval - toalhas, rendas, vestidos - e outros objectos que tinham pertencido ao seu pai. Uma parte da memória da vida de casados de seus pais, por isso uma parte da memória da vida dele.

Nessa exposição - em que um designer expõe um objecto não desenhado por si, mas que ocupa um lugar importante na construção da sua história pessoal - podemos encontrar uma pista para ler o seu trabalho. O carimbo datador seria, se não nos fosse contada a sua história, um objecto banal que dificilmente mereceria ser exposto. Mas uma vez inserido no percurso de vida de uma família ele torna-se único e inalienável (Weiner, 1992). Enquanto a memória da sua história perdurar, ele estará ligado aos membros da família e não poderá circular pelo mundo, como provavelmente circulam os outros carimbos que pertenceram à mesma série de fabrico. Se Brízio o expôs é porque, no meu entender, lhe interessa perceber o lugar que os objectos ocupam nos processos de construção das nossas vidas. E é essa mesma inquietação que reconheço no seu trabalho. Brízio pensa o mundo através dos objectos que faz ou, dito de outra forma, pensa a vida ao mesmo tempo que constrói um

pouco da materialidade do mundo. Ele interpreta a cultura material - interroga-a - e depois devolve a interpretação ao mundo em forma de objectos. É um antropólogo fazedor de objectos.

Toda a gente chegou um dia a casa com a bata da escola manchada de tinta. Quando as canetas começaram a soltar a tinta alguns de nós terão ficado encantados, a olhar para a mancha que crescia, lentamente, enquanto outros terão retirado de imediato a caneta para não se confrontarem com o resultado final (e com as eventuais consequências ao chegar a casa). Depois, já crescidos, alguns ainda viram os bolsos das camisas serem atingidos pela mesma irrupção de cor. Essas são memórias que as peças da série "Painting with Giotto" (2005/2008) convocam. São elas que lhes conferem o sentido. O "assunto" não é a técnica de fabrico em si - se o fosse, seria apenas um "truque de malabarista" - mas o facto de essa técnica ter um potencial performativo muito particular: ao ser posta em marcha convoca, em cada um de nós, situações e emoções que carregam as peças de sentidos. No caso do vestido, o potencial performativo da técnica utilizada é levado ao seu extremo, visto que a pessoa que possui a peça pode desencadear ela própria, com o vestido no corpo, o processo de tingimento do tecido. Mais do que reactivar as memórias, o uso do vestido permite reviver, num novo contexto, essas mesmas memórias. Visto que a técnica usada para tingir as peças torna o processo, a partir de certa altura, incontrolável - a forma da mancha depende de factores externos que vão determinar os "caminhos" da tinta -, a série "Giotto" permite ainda pensar a questão da intencionalidade dos gestos que produzem os objectos. Christopher Tilley (2004), numa tentativa de ultrapassar a ideia, de raiz hegeliana, da existência de um esquema mental pré-definido que tem a sua concretização material no objecto, propõe uma interpretação mais complexa: a ideia da forma constrói-se ao mesmo tempo que se manipula a matéria. O objecto surge dessa relação entre a abstracção do pensamento e a materialidade. No meio fica, por vezes, o desenho. Num vídeo de Brízio ("Viagem", 2005), podemos ver uma série de peças de cerâmica ainda por cozer que, colocadas na parte de trás de um carro, se vão deformando à medida que o carro anda e o tempo passa. Mais do que o resultado de uma ideia prévia, a forma das peças é, neste caso, o resultado da relação entre uma prática performativa - a condução de um carro - e a reacção da matéria ao movimento que decorre dessa prática. Tal como no caso da série

“Giotto”, a certa altura o designer não só abandona o desenho como ainda se retira da relação directa com a matéria para assim construir uma outra relação, mais distanciada e menos controlável. A procura de outras modalidades de relação entre o corpo do designer e o objecto produzido surge de forma ainda mais explícita nas peças do projecto “Sound System” (2003) e cujos desenhos resultaram das ondas sonoras da sua voz pronunciando certas palavras (“jar”, “lamp”, “bombom”).

Se, como Tim Ingold (2000) mostrou, um artesão “desenha” a peça no interior de uma relação directa do seu corpo com a matéria, no caso da metodologia clássica de um designer é o desenho que constrói esse terreno de experimentação que permite chegar à forma final do objecto. A partir de um filme de Buster Keaton - em que o desenho de um cabide na parede se materializa de imediato para receber um chapéu - Brizio continua a reflexão sobre as relações entre design e desenho que havia começado com “Sound System”. Mais uma vez, a questão da construção de si, que se faz ao mesmo tempo que se constrói a matéria, é por ele colocada: “o desenho em design não é apenas operativo perante um determinado assunto, ele é também construtor/formador do ser que concebe e que experiencia o mundo através dele” (in “Desenho habitado”).

Num vídeo feito para acompanhar a peça “Water Container” (2001), vemos pequenas sequências de filmes onde aparecem pessoas a despejar o conteúdo de uma garrafa num copo. Sempre o mesmo gesto, mas tão diferente quanto são os gestos de cada pessoa. Um gesto universal mas que contém a diferença e a desigualdade do mundo. Da água ao champanhe, da cabana ao palácio. O contentor de líquidos desenhado por Brizio congela esse gesto no momento em que a garrafa está parada sobre o copo e o líquido corre de um para o outro. O objecto contém uma reflexão sobre um gesto que todos nós incorporámos, que todos nós activámos e vimos os outros activar.

Em 1936, Mauss formula a noção de “técnicas do corpo”, para entender as formas, diferentes de sociedade para sociedade, de utilização dos corpos. Os objectos fazem parte dessas técnicas do corpo porque modelam os gestos dos homens. Bourdieu (1979) recupera de Mauss a noção de *habitus*, para falar da forma como as pessoas incorporam, de forma inconsciente, uma série de práticas que são comuns aos membros do grupo social a que pertencem. A presença dos objectos é fulcral para esse processo de construção dos corpos e das pessoas: para os antropó-

logos os objectos constroem as pessoas, tanto como as pessoas fabricam os objectos (Turgeon, 2007). É dessa constatação que Brízio parte quando diz que “os designers são coreógrafos do nosso quotidiano”, ou, numa formulação mais ontológica, que “o trabalho de design é também um trabalho de design do homem” (in “Desenho habitado”).

Mas se é certo que todos os objectos - novos, velhos, raros ou banais - constroem as pessoas ao mesmo tempo que agem, com as pessoas, sobre o mundo, também é certo que as suas existências são muito diversificadas. Como vários autores demonstraram (Veblen, 1994), (Baudrillard, 1968) (Bourdieu, 1979), o estatuto dos objectos encontra-se directamente relacionado com o estabelecimento das diferenças e das desigualdades sociais. A posse de um objecto e, mais do que a simples posse, a integração do mesmo num habitus, faz com que a cada grupo social corresponda determinado tipo de objectos. Em sociedades hierarquizadas - como são todas - a gradação social faz-se também através dos objectos: há objectos que só alguns podem ter e, mais do que isso, que só alguns podem entender. A questão não é portanto apenas a da posse - e consequentemente a dos meios económicos - mas também a do saber. Numa sociedade, como são hoje (ou pelo menos eram, antes da crise) as sociedades ocidentais, em que a mobilidade social ascendente toca, em cada geração, uma parte substancial da população, a relação com os objectos integra o jogo que organiza (e reorganiza constantemente) as proximidades e as distâncias sociais. Esse jogo revela a complexidade cultural que o relacionamento com a matéria encerra.

Alguns objectos têm, por si só e independentemente de quem os possui, a capacidade de se distanciarem da banalidade. São objectos de luxo. Uns são objectos feitos de matérias raras e que incorporam um saber-fazer de excepção. São dispendiosos e têm a vantagem de, não sendo necessariamente compreendidos por todos, serem, pelo menos, reconhecíveis. Por esse motivo são os preferidos dos “novos ricos”, que embora os não apreendam nas suas subtilezas, os reconhecem no seu valor. Outros não são necessariamente feitos de matérias raras, não incorporam necessariamente um saber artesanal de excepção, não são necessariamente dispendiosos, mas incorporam sempre outro tipo de saberes. Essa característica torna-os pouco acessíveis e distancia-os da banalidade. São reconhecíveis por poucos e são por isso poucos os que desejam possuí-los. Do ponto de vista social, pode dizer-se que inte-

gram a cultura material das elites.

Penso que os objectos de Brízio fazem parte desta categoria. São objectos complexos que incorporam actos reflexivos subtis e, portanto, reconhecidos por poucos. São raros e situam-se para lá da banalidade. Comportam uma visão do mundo. Como o próprio designer afirma: não são objectos silenciosos. Possuí-los, talvez nos aproxime de uma dificilmente alcançável ética do luxo :

un luxe authentique exige le mépris achevé des richesses, la sombre indifférence de qui refuse le travail et fait de sa vie, d'une part une splendeur infiniment ruinée, d'autre part une insulte silencieuse au mensonge laborieux des riches (Bataille, 1969 : 114).

- Bataille, G., 1967, *La Part Maudite, précédé de la Notion de Dépense*, Paris, Ed. de Minuit.
- Baudrillard, J., 1968, *Le système des objets*, Paris, Gallimard.
- Bourdieu, P., 1979, *La distinction*, Paris, Minuit.
- Duras, M., 1987, *La Vie matérielle*, Paris, POL.
- Ingold, T., 2000, *The perception of the environment: essays in livelyhood, dwelling and skill*, New York e Londres, Routledge.
- Turgeon, L., 2007, *La mémoire de la culture matérielle et la culture matérielle de la mémoire*, Turgeon, L., Debary, d'O.(org.), *Objets & memoires*, Paris, Québec, Éditions da la Maison des sciences de l'homme, Presses de l'Université Laval.
- Tilley, C., 2004, *The Materiality of Stone: Explorations in Landscape Phenomenology*, Oxford, Berg.
- Veblen, T., 1994, *The theory of the leisure class*, New York, Dover Publications.
- Weiner, A., 1992, *Inalienable possessions : the paradoxo f keeping-while-giving*, Berkeley, University of Califórnia Press.

**FERNANDO
BRÍZIO
INHABITED
DESIGNS**

Filomena Silvano
AN ANTHROPOLOGIST AND OBJECT-MAKER

J'ai jeté, et j'ai regretté. On regrette toujours d'avoir jeté à un certain moment de la vie. Mais si on ne jette pas, si on ne se sépare pas, si on veut garder le temps, on peut passer sa vie à ranger, à archiver la vie.

Marguerite Duras, *La vie Matérielle*

Keeping objects is a way of archiving life. If we archive too much of our life it ends up getting difficult to go on living it, but if we throw too much away we will be missing the past. Which is why deciding what to keep and what to throw away is so difficult. Fernando Brízio exhibits a date stamp that belonged to his father and is set to the date of his death ("Autobiographical Stamp", 1974). In the text accompanying the object, he explains that the stamp spent years stored away in a trunk along with other objects chosen by his mother to take back to Portugal when the family had to leave Angola. His mother forbade him access to the trunk's contents, but Brízio, like any child, was curious and had to see what was inside. There were his mother's trousseau – towels, lace, dresses – as well as other objects that had belonged to his father. Part of the memory of his parents' married life, and therefore a part of his life's memory, too.

This exhibition of an object that was not designed by him, but which occupies an important place in the construction of his personal history provides a clue to reading his work. If we had not been told its story, the date stamp would be a banal object, one hardly worthy of featuring in an exhibition. But once it is inserted in the life trajectory of a family it becomes unique and unalienable (Weiner, 1992). As long as the memory of its history subsists it will be connected to the family members and cannot be left adrift in the world, like all the other stamps that belong to the same production series probably are. Brízio exhibited it, in my understanding, because he is interested in understanding the place objects occupy in our life construction processes. And it is precisely that disquiet that I recognize in his work. Brízio ponders the world through the objects he makes or, to put it another way, he ponders life as he builds a little of the materiality of the world. He interprets material cul-

ture – questions it – and then returns his interpretation to the world in the form of objects. He is an anthropologist who is a maker of objects.

Have we not all come home from school one day with our school smock stained with ink? When pens begin to leak ink, some of us may have been fascinated looking at the slowly spreading stain, while others probably removed the pen immediately, so as not to be confronted with the final result (and the possible consequences when they got home). Later, as grow-ups, some of us may still have seen shirt pockets being hit by the same discharge of colour. These are the memories that the objects in the “Painting with Giotto” series (2005/2008) recall. They give the objects their meaning. What they are “about” is not the production technique per se – if it were, it would be no more than a “conjurer’s trick” – but the fact that the technique has a very peculiar performative potential: its deployment invokes, in each of us, situations and emotions that load the objects with meanings. In the case of the dress, the performative potential of the technique is taken to the extreme, given that the person who owns it can herself, with the dress on the body, trigger the fabric staining process. More than just reactivating memories, the use of the dress allows one to relive those very memories in a new context. Given that the technique used to stain the pieces renders the process uncontrollable from a certain point onwards – the form the stains take depends on external factors that will determine the “paths” taken by the ink – the “Giotto” series also raises the question of intentionality of the gestures that produce objects. In an attempt to overcome the idea – Hegelian in root – of the existence of a pre-defined mental plan that has its material realisation in the object, Christopher Tilley (2004) proposes a more complex reading: the idea that the form is constructed at the same time as the material is manipulated. The object emerges from this relationship between the abstraction of thought and materiality. Sometimes the drawing is somewhere in the middle between these two. In a video by Brízio (“Viagem”, 2005), one observes a number of ceramic objects that have not yet been fired placed in the back of a car; they become deformed as the car moves and time passes. More than the result of a preconceived idea, the form of the objects, in this case, is the result of the relationship between a performative action – driving a car – and the reaction of the material to the movement resulting from that action. As in the “Giotto” series, at a certain point in time the designer not only

abandons the drawing but also withdraws from the direct relationship with the material to then construct another – more distanced and less controllable – relationship. The search for other modes of relationship between the body of the designer and the object produced emerges even more explicitly in the pieces resulting from the “Sound System” (2003) project, the designs of which resulted from the sound waves of his voice as he utters certain words (“jar”, “lamp” and “bonbon”).

If, as Tim Ingold (2000) argues, a craftsman “designs” his piece from within a direct relationship between his body and the material, in the case of the classic methodology of a designer it is the drawing that builds that terrain of experimentation that makes it possible to arrive at the object’s final form. Taking inspiration from a Buster Keaton movie – in which the drawing of a rack on a wall immediately materialises to receive a hat – Brizio continues his reflection on the relationship between design and drawing that began with “Sound System”. Once again, he raises the question of the construction of himself, which happens at the same time as the construction of the material: “the drawing in design is not merely operative in relation to a specific matter, it is also constructive/formative for the being that conceives and experiences the world through it” (in “Inhabited designs”).

A video made to accompany his “Water Container” piece (2001) shows small film sequences featuring people pouring the contents of a bottle into a glass. Always the same gesture, but always as different as the way each individual moves. A universal gesture but one that encapsulates the difference and inequality of the world. From water to champagne; from the hut to the palace. The container designed by Brizio freezes the movement in the moment the bottle hovers over the glass and the liquid is running from one into the other. The object contains a reflection on a movement that we have all incorporated, that we have all performed and seen others perform.

In 1936, Mauss developed the idea of “techniques of the body” as a way of understanding the forms of use of the body, which differ from society to society. Objects are part of these techniques of the body because they model the gestures of man. Bourdieu (1979) revisited Mauss’s notion of “habitus” in his examination of the way in which people incorporate, unconsciously, a series of practices that are common to the members of the social group to which they belong. The presence of objects

is of pivotal importance for this process of construction of bodies and persons: for anthropologists, objects construct people, just as people produce the objects (Turgeon, 2007). And it is from that affirmation that Brizio proceeds when he says that “designers are choreographers of our daily life”, or, more ontologically, that “the process of design is also the process of designing man” (in “Inhabited designs”).

But while it is true that all objects – be they new, old, rare or banal – construct persons while at the same time impact, with those persons, the world, it is also true that their existences are also much diversified. As demonstrated by several authors – Veblen, 1994; Baudrillard, 1968; Bourdieu, 1979 – the status of objects is directly related to the establishment of social differences and inequalities. Possession of an object and, more than simple possession, integration of that object in a habitus result in a certain type of object corresponding to a certain social group. In hierarchized societies – and all societies are hierarchized – social classification also takes place via objects: there are objects that only some are able to have and, moreover, that only some are able to understand. So the question is not merely one of possession – and, consequently, one of economic resources – but also one of knowledge. In a society such as western societies are today (or at least were, before the financial crisis), in which upward social mobility affects, in each generation, a substantial part of the population, the relationship with objects incorporates the game that organizes (and constantly reorganizes) social proximities and alienations. This game reveals the cultural complexity that the relationship with the material encapsulates.

Some objects have, in and of themselves, i.e. independently of who owns them, the capacity to distance themselves from banality. They are luxury objects. Some of them are objects made of rare materials that incorporate exceptional know-how. They are expensive and have the advantage that, while not necessarily understood by all, they are, at least, recognizable. This latter aspect makes them the preferred objects of the nouveaux riches, who, although they don’t understand them in all their subtlety, recognize them for their value. Others again are not necessarily made of rare materials, do not necessarily incorporate exceptional craftsmanship and are not necessarily expensive, but they invariably incorporate other types of knowledge. That characteristic makes them not easily accessible and distances them from banality. They are recog-

nizable only to a few and, accordingly, only a few wish to possess them. In social terms, one could say that they are part of the material culture of the elites.

I think that Brizio's objects belong in the latter category. They are complex objects that incorporate subtle reflective acts and are therefore recognized only by a few. They are rare and beyond banality. They encompass a view of the world. As the designer himself has said: they are not silent objects. Possessing them might perhaps brings us closer to an ethics of luxury that is difficult to achieve:

un luxe authentique exige le mépris achevé des richesses, la sombre indifférence de qui refuse le travail et fait de sa vie, d'une part une splendeur infiniment ruinée, d'autre part une insulte silencieuse au mensonge laborieux des riches (Bataille, 1969 : 114).

- Bataille, G., 1967, *La Part Maudite, précédé de la Notion de Dépense*, Paris, Ed. de Minuit.
- Baudrillard, J., 1968, *Le système des objets*, Paris, Gallimard.
- Bourdieu, P., 1979, *La distinction*, Paris, Minuit.
- Duras, M., 1987, *La Vie matérielle*, Paris, POL.
- Ingold, T., 2000, *The perception of the environment: essays in livelihood, dwelling and skill*, New York e Londres, Routledge.
- Turgeon, L., 2007, *La mémoire de la culture matérielle et la culture matérielle de la mémoire*, Turgeon, L., Debary, d'O.(org.), *Objets & memoires*, Paris, Québec, Éditions da la Maison des sciences de l'homme, Presses de l'Université Laval.
- Tilley, C., 2004, *The Materiality of Stone: Explorations in Landscape Phenomenology*, Oxford, Berg.
- Veblen, T., 1994, *The theory of the leisure class*, New York, Dover Publications.
- Weiner, A., 1992, *Inalienable possessions : the paradoxo f keeping-while-giving*, Berkeley, University of Califórnia Press.

