



**CON
VOC
ARTE**

ISSN 2183-6973

REVISTA DE CIÊNCIAS DA ARTE N.º4 | SET'17
ARTE E ACTIVISMO POLÍTICO: TEORIAS, PROBLEMÁTICAS E CONCEITOS

**CON
VOC
ARTE**



ISSN 2183-6973

REVISTA DE CIÊNCIAS DA ARTE N.º4 | SET'17
ARTE E ACTIVISMO POLÍTICO: TEORIAS PROBLEMÁTICAS E CONCEITOS

**Convocarte – Revista de
Ciências da Arte**

Revista Internacional Digital com
Comissão Científica Editorial e Revisão
de Pares

N.º 4, Setembro de 2017

Tema do Dossier Temático

Arte e Activismo Político: Teorias,
Problemáticas e Conceitos

Ideia e Coordenação Científica Geral

Fernando Rosa Dias

**Coordenação Científica
do Dossier Temático**

N.º 4 e 5 – Arte e Activismo Político

Cristina Pratas Cruzeiro

**Colaboração Científica do Dossier –
Homenagem a Rocha de Sousa**

Ana de Sousa

Periodicidade

Semestral

Edição

FBAUL – CIEBA

(Secção Francisco d’Holanda e Área de
Ciências da Arte e do Património)

Depósito Legal

418146/16

ISSN

2183-6973

e-ISSN (Em linha)

2183-6981

Plataforma digital de edição e contactos

convocarte.belasartes.ulisboa.pt
convocarte@belasartes.ulisboa.pt

Versão digital gratuita

convocarte.belasartes.ulisboa.pt

Versão impressa

loja.belasartes.ulisboa.pt

Gabinete de Comunicação e Imagem

Isabel Nunes e Teresa Sabido
(+351) 213 252 108
comunicacao@belasartes.ulisboa.pt

Desenho Gráfico

João Capitolino

Apoio à edição digital

Ricardo Vilhena, Paulo Santos e
Tomás Gouveia (FBAUL)

Créditos capa N.º 4

Bruno Raposo Ferreira

Créditos capa dossier temático N.º 4

Miguel Januário

Produção Gráfica

inPrintout – Fluxo de Produção Gráfica

Tiragem

150 exemplares

Propriedade e Serviços

Faculdade de Belas Artes da
Universidade de Lisboa (FBAUL)
Centro de Investigação e Estudos em
Belas Artes (CIEBA), secção Francisco
d’Holanda (FH), Área de Ciências da Arte
e do Património (gabinete 4.23)
Largo da Academia Nacional de Belas
Artes, 1249-058 Lisboa
(+351) 213 252 100
belasartes.ulisboa.pt

**Conselho Científico Editorial e Pares
Académicos – N. º4**

Interno à FBAUL

Cristina Azevedo Tavares – FBAUL/CFCUL
Cristina Pratas Cruzeiro – FBAUL/FCSH-NOVA
Eduardo Duarte – FBAUL/CIEBA-FH
Fernando António Baptista Pereira -
FBAUL/CIEBA-FH
Fernando Rosa Dias – FBAUL/CIEBA-FH
Margarida Calado – FBAUL/CIEBA-FH

Externo à FBAUL

Angela Ancora da Luz - UFRJ
António Quadros Ferreira - Professor
Emérito da FBAUP
Delinda Collier - SAIC
Isabel Nogueira - UC
Joana Cunha Leal – FCSH-NOVA
José Francisco Alves - Membro de
ICOM e AICA
Juan Carlos Ramos Guadix – FBA-UGR
Mário Caeiro - ESAD.CR/LIDA e CECC/UCP
Mark Harvey - UA (NZ)
Pascal Krajewski - CIEBA
Raquel Henriques da Silva – FCSH-UNL
Rita Macedo – FCT-UNL
Sylvie Coellier - UAM

**Membros Honorários do Conselho
Científico Editorial (Honorary Advisory
Member of the Editorial Scientific Board)**

Michel Guérin - Professeur Émérite UAM
James Elkins - SAIC

Abreviaturas

ABCA - Associação Brasileira de Críticos
de Arte
CECC/UCP - Centro de Estudos em
Comunicação e Cultura da Universidade
Católica Portuguesa
CFCUL - Centro de Filosofia das Ciências
da Universidade de Lisboa
CIEBA - Centro de Investigação e
Estudos em Belas Artes
ESAD.CR - Escola Superior de Arte e
Design das Caldas da Rainha
FBA-UGR - Facultad de Bellas Artes,
Universidad de Granada
FBAUL - Faculdade de Belas Artes da
Universidade de Lisboa
FCSH-NOVA - Faculdade de Ciências
Sociais e Humanas da Universidade
Nova de Lisboa
FH - Secção Francisco d’Holanda do
CIEBA
ICOM - Conselho Internacional de
Museus (Brasil)
SAIC - School of the Art Institute of
Chicago
UFRJ - Professora da Universidade
Federal do Rio de Janeiro
UA (NZ) - University of Auckland (New
Zealand)
UAM - Université d’Aix-Marseille

Índice

CONVOCARTE N.º 4

– 010

EDITORIAL

– 020

DOSSIER TEMÁTICO | ARTE E ACTIVISMO POLÍTICO: TEORIAS, PROBLEMÁTICAS E CONCEITOS

– 022

Introdução

– Cristina Pratas Cruzeiro

– 026

Gregory Sholette – Answers for Convocarte: Art and Political Activism

– 031

L'agonisme des avant-gardes historiques

– Michel Guérin

– 048

Déficit de croyance et déni de représentation ? Le moment moderne de l'art révolutionnaire

– Dirk Dehouck

– 061

Le retour de l'artiste (dé)masqué

– Bruno Goosse

– 076

Quelle efficacité pour l'activisme politique en art ?

– Sylvie Coellier

– 089

Arte e Política, "Arte Política": Pleonasma ou a arte como discurso, participação e resistência

– Carlos Vidal

– 107

Rumo a um novo activismo político e artístico

– Jean-Marc Lachaud

– 117

Engajamento e *Artivismo*

– Dominique Berthet

– 125

Between Creativity and Criminality: On the liminal zones of art and political action

– Pascal Gielen

– 139

In Media Res: Tragic Crisis and the *Artivism* in the New *Social Movements* in Portugal

– Cláudia Madeira

– 157

Sortilégios artistas. Por uma extradisciplinariedade monumentalmente afectiva

– Mário Caeiro

– 179

Podemos levar a sério o Ecossexo? Arte e Activismo no Século XXI

– Bruno Marques

– 191

Feminismo Materialista: da Teoria da Arte *encarnada* e do *feminino* enquanto local de resistência e radical enunciação

– Joana Tomé

– 201

Da Arte como intervenção à Educação Artística no sentido de uma consciência social crítica

– Ana Sousa

– 226

A política social das exposições de arte contemporânea no espaço Museu e a mostra *Toda a memória do Mundo, Parte I*, de Daniel Blaufuks

– Juan Gonçalves

– 238

HOMENAGEM A ROCHA DE SOUSA

– 240

Rocha de Sousa em Entrevista

– 273

**Rocha De Sousa, Anotações
sobre os Presentimentos de
Sísifo**

– Hugo Ferrão

– 286

**Rocha de Sousa – um
testemunho**

– Margarida Calado

– 288

**Sobre Rocha de Sousa
Historiador e Ensaísta:
algumas leituras e cogitações**

– Cristina Azevedo Tavares

– 295

**Rocha de Sousa: de Artista
a Professor, Pedagogo e
Didacta**

– Ana Sousa

– 308

**O Crítico de Arte entre
«Coincidências Voluntárias»**

– Fernando Rosa Dias

– 337

A Hora Zero

– Maria João Gamito

– 383

**Rocha de Sousa, O bater das
asas de papel (ou: O escritor -
Memória e ficção)**

– Isabel Sabino

– 398

**CONSELHO CIENTÍFICO EDITORIAL
E PARES ACADÉMICOS**

– 402

**PROCEDIMENTOS E ORIENTAÇÕES
DE PUBLICAÇÃO**

Editorial



«*Dimidium facti qui coepit habet: sapere aude*»
 [«Aquele que começou já fez metade: ouse saber!»]
 (Horácio, *Epistularum liber primus*, século I a.C)

«Que é esclarecimento [Aufklärung]? Esclarecimento é a saída do homem de sua menoridade, da qual ele próprio é culpado. (...) *Sapere aude!* Tem coragem de fazer uso do teu próprio entendimento, tal é o lema do esclarecimento»
 (Immanuel Kant, *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?*, 1784)

Após cem anos da Revolução de Outubro e do seu impacto na história mundial, política e cultural, do século XX, e com a experiência de uma travessia de utopias e desastres, mergulhamos numa actualidade algo suspensa e desconfiada de si que nos revela desafiante para pensar e discutir *Arte e Activismo Político*, tema do *dossier* principal, com coordenação especial da Professora e Investigadora Cristina Pratas Cruzeiro. Com essa distância secular podemos problematizar a relação entre as utopias e as revoluções sociais e os processos artísticos, entre as vanguardas políticas e culturais. Não se trata de comemorar nem recuperar. Interessa-nos a distância crítica que a história agiliza. Mas também o seu reflexo com a actualidade, a crise dos fundamentos das democracias ocidentais e a crise da relativamente recente tradição europeia do estado social. Com a distância desses cem anos assistimos ao ocaso de uma política nacionalista que marcou os tradicionais Estados Modernos, à crise da sua autoridade e das ideologias que os guiavam na acção do discurso e da decisão, deparando com um tempo global e neo liberal, onde a alta economia financeira se infiltrou nos mecanismos de decisão e poder.

O lugar de uma revista académica não pode ser apenas o de produção científica nas suas áreas, como quem cumpre um papel burocrático. A tradição da imprensa, seja dos jornais ou das revistas literárias, sempre foi de um activismo cívico, decisivo na construção e dinâmica do espaço público na Era Contemporânea. A nossa construção editorial sempre partiu desta premissa de preocupação com o lugar social a partir do espaço universitário. Também observamos que a Universidade está a sofrer transformações tão lentas, ao olhar do quotidiano, que torna o processo pouco visível, como galopantes, ao ritmo dos processos históricos, que também demoram a ser devidamente aferidos. Neste processo assistimos ao extravio de um espírito crítico, sem reacção nem discussão evidente. É com estas preocupações que assumimos a necessidade do tema do *dossier* temático. Propomos, a partir de uma edição universitária no campo das ciências das artes, pensar o lugar das artes e humanidades na *ousadia* da execução de um *editorial activista*.

Deixamos para ulterior editorial a discussão sobre as recentes transformações da Universidade, para lançarmos por agora algumas reflexões sobre a própria *cultura do pensamento e da verdade* na actualidade. Pensar a Universidade é pensar num dos lugares determinantes da produção intelectual no mundo actual. E o que se passa com essa *produção de pensamento*? Outra pergunta que lançamos, para entender a política actual, expandida nas redes globais da comunicação de massas e da internet, é a seguinte: quais os condicionamentos ou os novos mecanismo de controlo num tempo de crise da autoridade que tinham marcado os Estados Modernos? Autores como Louis Althusser (1918-1990) ou Michel Foucault (1926-1984), ao estudarem estruturas de controlo e exclusão (prisões, escolas, hospícios, etc.), lançarem luzes sobre alguns mecanismos, mas os fundamentos eram outros, ainda marcados pela noção modernista de Estado.

Numa das obras de referência do pensamento crítico do século XX, *A Dialéctica do Iluminismo*¹ de Theodor Adorno (1903-1969) e Max Horkheimer (1895-1973), que teorizava sobre uma «nova forma de barbárie» resultante da capacidade de «autodestruição incessante da Razão»², diagnosticava-se o domínio do homem sobre a natureza, sendo a *razão* o instrumento triunfal em dominar uma natureza desmistificada³. Não se tratava da felicidade, mas de «dominar o mais amplamente possível a natureza»⁴, e com isso, também, do *homem enquanto natureza*. O poder do saber servia a economia, a guerra e a fábrica, tornando-se trabalho capital e não felicidade: «Poder e conhecimento são sinónimos»⁵.

A razão libertava a relação do Homem com a natureza da *magia* e da «multiplicidade ambígua dos demónios míticos»⁶, característica do ritual e do mito, e do seu esforço de diálogo com forças ocultas e indómitas da naturezas. Com a *ciência*, o *mito* passava a ser considerado antropomorfismo, uma projecção da subjectividade sobre a natureza. Se a natureza é o *caos*, a sua síntese racional é a *saúde*. A razão passou a dominar no interior das suas equações e explicações, excluindo o que não é por ela manipulável. A razão reconhece apenas o que se reduz à unidade, ao sistema ou teorema a partir do qual tudo é deduzido: «Para a Razão o que não é divisível por um nome, e finalmente por um, não é mais que ilusão; (...) a divisa: Unidade. O que se continua a exigir é a destruição dos deuses e das qualidades»⁷.

Para estes autores a «razão é totalitária»⁸, ela compara o que é heterogéneo para o reduzir a quantidades abstractas, estabelecendo relações com essa «confiança nos sistemas abstractos» característicos da modernidade, sublinhada por Anthony Giddens⁹. Abolindo os deuses, o espírito humano passou a enfrentar a natureza com complexo de superioridade da razão (paradigma do idealismo), rompendo com o seu mistério e ameaça, tornando-a desencantada

e sem poder – e apontamos esta passagem de uma *Natureza Espiritual (mítica)* para uma *Natureza-Morta*¹⁰ (*instrumentalizada*) como a grande base ideológica dos actuais problemas ecológicos. Negando o mito religioso, fazia-se da tecnologia um mito: este domínio tecnológico, não humanizado apresentava-se como um «espírito sem finalidade» que esquecia a finalidade humana – era um *trunfo infeliz*: «O mito torna-se Razão e a natureza pura objectividade. Os homens pagam o aumento do seu poder tornando-se estranhos àquilo sobre o qual o exercem. A Razão comporta-se perante as coisas como um ditador perante os homens: ele conhece-os na medida em que os pode manipular. O homem da ciência conhece as coisas na medida em que as sabe fazer. Ele utiliza assim o seu *em-si para si* próprio. Nesta metamorfose, a natureza das coisas revela-se sempre a mesma: o substrato da dominação. É esta identidade que constitui a unidade da natureza»¹¹. A ciência e o iluminismo actuam numa dimensão quantitativa que domina sobre a qualitativa das coisas, cujos paradigmas são: técnica, operação, eficácia, economia... As múltiplas afinidades entre as coisas da realidade são suprimidas por uma redução à simples relação entre o sujeito doador de sentido e o objecto desprovido de sentido, entre a significação racional e o portador acidental de uma significação.

Opomos a esta tese de Adorno e Horkheimer o contrapeso que alimenta estes pensadores: as origens da *razão instrumental* são também as do *pensamento crítico*, permitindo pensadores tão díspares e necessários como Kant, um determinado Hegel, Marx, Nietzsche, os próprios Adorno e Horkheimer, Althusser, Foucault, Baudrillard, etc. Preferimos a possibilidade (e dever) desta *dialéctica do iluminismo*. O problema é quando esse pensamento crítico é o derrotado ou esquecido da história – e achamos que a escrita de *A Dialéctica do Iluminismo*, realizada em pleno exílio durante a segunda Guerra Mundial por dois autores alemães de origens judaicas, com pensamentos neo-hegelianos e neo-marxistas, foi feita por homens que viviam a clara sensação de serem os derrotados de um momento histórico da dialéctica do iluminismo. Eis o problema dos tempos contemporâneos. Uma análoga sensação de uma derrota histórica do pensamento crítico¹² saída dos destroços da *orgia de ocasos*¹³ da situação pós-moderna da década de 1980 e do domínio viral do neoliberalismo no seio das tradicionais elites de poder.

Uma das questões a colocar sobre a cultura actual é como se anda a conceber o saber e se *produz a verdade*? Assistimos a um domínio cada vez maior do elemento quantificador, de uma acumulação e organização de dados (*data*) que define o real das instituições, com implicações sociais e políticas, em que os processos quantitativos avaliam e decidem sobre os qualitativos. O coreano Byung-Chul Han, pensando a cultura contemporânea e a particular sobrevivência de um pensamento crítico, separa e opõe as noções de *verdade* e *transparência*: «A transparência e a verdade não são idênticas. A

segunda é uma negatividade, uma vez que se põe e impõe declarando falso todo o *outro*. Mais informação ou uma acumulação de informação não é por si só qualquer verdade. Falta-lhe a direção - ou seja, o *sentido*. É precisamente à falta de negatividade do verdadeiro que se desemboca na pululação e na massificação do positivo»¹⁴. E em continuidade, acrescenta: «As coisas tornam-se transparentes quando abandonam toda a negatividade, quando se alisam e *aplanam*, quando se inserem sem resistência na corrente lisa do capital, da comunicação e da informação. As ações tornam-se transparentes quando se tornam operacionais, submetendo-se aos processos do cálculo, da direção e do controlo»¹⁵. É a partir deste ponto que se sublinha o lugar das ciências humanísticas, estas não se determinam por *suspensões em paradigmas estabilizados de objectividade*: o seu *rigor* faz-se através de uma reflexão e questionamento que *dúvida da transparência*.

O filósofo coreano aproxima-se de certas posições de Jean Baudrillard, nas quais a transparência é acumuladora enquanto o verdadeiro sentido tende à opacidade. Na sua crítica à cultura contemporânea, Baudrillard considera que «estamos num universo em que existe cada vez mais informação e cada vez menos sentido»¹⁶. Para este autor estamos para além da representação na proliferação de signos. Já não há ilusão para desmascarar, mas apenas recorrências e permutas dos signos. A luta actual já não é contra a alienação, as trevas ou as sombras, mas «contra a transparência»¹⁷. Vivemos num excesso de real assente numa positividade do real. Este excesso é o «curto-circuito da realidade» e a «sua reduplicação pelos signos» que destitui toda a negatividade e opacidade¹⁸. Podemos pensar numa *neo-censura*, já não assente na recusa do signo, mas no seu contrário, na sua proliferação. Uma *neo-censura* que não anula a voz crítica, mas antes, que a integra e até anima na órbita dessa saturação de signos, disseminando a sua voz crítica entre outras, convulsas numa sucessão vertiginosa, sem suspensão de ponderação nem de ancoragem com a realidade, portanto, sem se confrontar com a sua opacidade. Este novo palco da *Era do Simulacro*, que adita e acumula disseminando qualquer oposição e alteridade, dificilmente sustenta um lugar activista para o pensamento crítico.

Byung-Chul Han observa, nesse excesso de informação, a ameaça da desnecessidade de uma posição e produção de sentido tal como o *fim da teoria* - retomando texto de Chris Anderson, «The End of Theory»¹⁹, segundo o qual o *big data* tornava os modelos teóricos completamente supérfluos, criando uma ilusão de inutilidade do *porquê* pela transparência do *é assim*²⁰. Mas o filósofo alerta: «É um erro supor que a massa *positiva* de dados e de informação, que hoje cresce até ao monstruoso, torna a teoria supérflua - (...). A teoria da negatividade é estabelecida *antes* dos dados e informações positivos, e também antes dos modelos. A *ciência positiva*, baseada nos dados,

não é a causa, mas a consequência de um *fim da teoria*, no sentido autêntico, que se aproxima»²¹. O autor coreano faz uma crítica à «razão higiênica» dos dados: «As coisas tornam-se transparentes quando se inserem em fluxos polidos de informações e de dados. Os dados têm qualquer coisa de pornográfico e de obsceno. Não têm intimidade, nem *reverso*, nem *fundo duplo*. Nisso distinguem-se da *linguagem*, que não permite uma *nitidez* total. Os dados e as informações entregam-se a uma visibilidade total e tornam tudo visível». A *ação* torna-se *transacção*, um «*processo manipulado através de dados*»²², um processo polido e sem atrito que acelera os circuitos de aceleração de comunicação e de capital. A verdade, contudo, não é um *amontoado* nem se decide na *frequência*. Por isso, «um amontoado de dados» «pode fornecer informações úteis, mas não gera nem conhecimento nem verdade»²³. Uma teoria completamente substituída por dados implica um certo fim da verdade, da narrativa, do espírito: «Os dados são simplesmente *aditivos*. A adição opõem-se à narração. A verdade tem uma verticalidade intrínseca. Os dados e as informações, em contrapartida, habitam o horizontal»²⁴.

O trabalho de reflexão (como o de produção artística) é lento por excelência, obriga a um retraimento da poluição *dromológica*²⁵, para se confrontar com a negatividade da opacidade do mundo: «O espírito é lento porque se demora no negativo e o trabalha para si. O sistema de transparência suprime toda a negatividade em busca da aceleração. A demora no negativo abandona a *corrida louca através do positivo*»²⁶.

Byung-Chul Han usa a *Skholé* (ócio) grega para se referir a uma preguiça, não no sentido que uma ideologia económico-política tem alimentado nos últimos tempos, como tempo livre e inútil, mas como liberdade perante necessidades, como uma desocupação da existência (do trabalho e do estar ocupado), permitindo um exercício livre de crítica, reflexão ou criação²⁷. A *theoria* nasce dessa contemplação como *amor da verdade*, em imediatas analogias com o *desinteresse do gosto na estética kantiana*.

Tal vai ao encontro de uma das nossas premissas: de que a política actual age na transparência e na velocidade. Hoje a ditadura é a dos tempos (de *cronos*), e já não a dos espaços (dos territórios), mas não propriamente porque nos *retira* o tempo, mas porque o enche e o satura. A pressão exerce-se sobre os tempos de espera, de contemplação ou de reflexão, com coerções sobre a temporalidade necessária ao exercício da reflexão crítica. Se Adorno e Horkheimer consideraram na referida *A Dialéctica do Iluminismo* que foram três as invenções que implicaram grandes mudanças em grandes campos: imprensa (na ciência); canhão (na guerra); bússola (nas finanças, comércio e navegação) – poderíamos acrescentar o relógio, sincronizando essas várias áreas, como o instrumento de autonomia e domínio do humano sobre os ciclos da

natureza. O mundo actual é o seu paroxismo. Já não se trata de instrumentalização da natureza, mas da sua superação. O económico, o político e o militar demitem-se do território, absorvido como *data transparente*, para lucrarem nos registos da velocidade. O *stress* do tempo dromológico, sob coacção da simultânea necessidade da eficácia e do lucro, é hoje a grande limitação da liberdade de pensar, da *theoria* sustentada na *Skholé*.

Se Adorno e Horkheimer falavam da ciência como razão instrumental, definindo o que é real, outro actua nas últimas décadas, que é o fundamento do que se costuma apelidar de neoliberalismo: vamos chamar-lhe *razão económica*. Atendemos a Alan Badiou quando nos pergunta: «Ou commence la pensée?» e como se «ajuste la pensée à une réel véritable, un réel authentique, un réel réel ?»²⁸. Para o filósofo francês, a tensão é entre «(...) une *hypothèse sur le réel*, mais non une présentation du réel lui-même». Esta é a sua crítica à filosofia demasiado racional, tentada pelo idealismo, que «manquerait de réel, parce que dans sa façon même de commencer, elle l'aurait raturé, oblitéré, dissimulé, sous des abstractions trop faciles»²⁹.

Na actualidade é dominante o espaço que ocupa a economia em toda a discussão sobre o real: «On dirait que c'est à l'économie qu'est confié le savoir du réel. C'est elle qui sait». O mesmo Badiou ironiza sobre o facto de ser a economia financeira que domina e vaticina o nosso real, enquanto nunca acerta sobre o que acontece na sua própria área: «Elle [economia] ne sait même pas prévoir d'imminents désastres dans sa propre sphère. Mais ça n'a quasiment rien change. C'est encore et toujours elle qui sait le réel et nous l'impose»³⁰. Diríamos que é na ameaça da catástrofe, que ela diz possuir os instrumentos de ultrapassagem ou alívio, que a economia, como novo apocalipse que ocupa o lugar das utopias modernas, e colocando-se para além delas³¹, melhor exerce a sua função. O nosso *real*, no qual se move a nossa política actual, é um real intimidado por este poder instrumental, abstracto, que define os nossos objectivos e papéis sociais. Crise não só do *real*, mas do seu projecto. Um *real sem inscrição*, sem desígnio que não seja o da própria economia.

Ao contrário da consistência das clássicas ideologias da modernidade, é difícil determinar este fundo que tem dominado globalmente, e que se tem apelidado de *neoliberalismo*, dominado as razões do real, dos seus poderes, decisões e desígnios, enquanto finge que não existe, o que faz dele uma *ideologia* típica da *Era do Simulacro*. No fundo, o *neoliberalismo* não é mais do que uma mera teoria económica, relativo à famosa Escola de Chicago e que tem em Milton Friedman (1912-2006) o seu grande *ideólogo*, que nem nos parece *complicada*³², sendo apenas *complexa* nos seus mecanismos, mas cujos efeitos e alcances se tornaram globais e perniciosos. Sem ideologia clara, aproveitasse da crise das ideologias como que manipulando as suas ruínas. Silenciosa

e indolor, invadiu lentamente os processos históricos da política tradicional moderna. Ela não é afirmativa como o foram os pesados estados modernos, mas viral, agindo na plasticidade da sua falta de solidez ideológica, sendo espantoso o sucesso do neoliberalismo nos mais diferentes regimes: depois da experiência na ditadura do Chile, das suas várias experiências sul-americanas (sendo grande caso de estudo a Argentina³³), e o seu sucesso no capitalismo avançado americano, nos últimos tempos ela invadiu tanto as democracias de Estado Social da Europa, como a China dita comunista. Como um vírus camaleónico, parece mover-se bem nos tempos actuais, diríamos em tempos de simulacros, de ontologias fracas³⁴ e de sujeitos flutuantes³⁵.

Talvez por isso, e perante as dificuldades de respostas do pensamento crítico, seja a *arte* quem melhor possa lidar com esta ideologia da era do simulacro: as respostas do *artivismo* nas últimas décadas assim o fazem supor, reinventando o dever e as possibilidades políticas da arte, recuperando teorias estéticas de uma possibilidade política da arte ou uma *politização da estética* no século XX, a actuar exactamente a partir do seio da sua ludicidade e imaginário, tais como as que encontramos em Adorno, Marcuse, Walter Benjamin, Guy Debord, etc.

Se defendemos atrás que a pergunta e procura pela *verdade*, sendo mais um esforço de aproximação e confronto com a sua opacidade do que a estabilização histórica num paradigma de objectividade e transparência, é um acto político, então a Universidade tem responsabilidades nas suas estratégias e definições. Deixaremos em suspenso, para ulterior editorial, a reflexão sobre a Universidade, a quem está ser retirado a autonomia do tempo de pensar, enquanto se exige que ela se coloque aos serviços de mecanismos da economia financeira. A autonomia económica obriga a universidade a pensar como empresa, portanto, a ser também uma. A tecnocracia que a invade retira-a dos seus modos e tempos próprios, sobretudo nas artes e humanísticas, onde se requiere um fundo de inutilidade (já o dizia Kant relativamente à arte) para ser devidamente útil. Quando as artes e humanidades começam a ser obviamente úteis, podemos desconfiar de estarem a *ser instrumentalizadas* e de *serem instrumentalizadas*. A verdade deve ser criticada. Talvez essa seja uma das grandes revoluções da filosofia de Karl Marx e uma das actualidades maiores do poder crítico do seu pensamento: que a verdade não é um absoluto, mas um resultado histórico-social que a torna a *voz dos vitoriosos da história*. Foi com a herança de tal consciência que Walter Benjamin se preocupou com esse passado transmitido e caucionado como um poder sobre a memória como um espólio histórico. Mas para Walter Benjamin se a História é «poder do mundo» e as marcas da História são «paixão do mundo», então a História é ainda dolorosa e inacabada, como «ruínas». Daí que nada deva estar perdido para a história e, debaixo dessas ruínas da história, existem murmúrios que ecoam esperanças para o futuro. Isso

permite que a história possa ser constantemente refeita, permitindo a esperança de que no interior da *história se possa suster a possibilidade de um acto de redenção* e de *re-escrita*. Para o autor «existe um entendimento tácito entre as gerações passadas e a nossa»³⁶. Talvez nos baste isso: *saber escutar os murmúrios que ecoam das ruínas do pensamento crítico*, reinventando-o.

Depois de termos dedicado no número dois de *Convocarte* uma pasta especial a Rui Mário Gonçalves, congratulamo-nos também muito com a pasta que neste número dedicamos a Rocha de Sousa, resultante dos trabalhos dos 3^{os} *Encontros com Críticos de Arte*, e da sessão especial que lhe foi dedicada a 26 de Maio de 2017, com a alegria da sua presença a acompanhar por dentro os trabalhos. Procurámos deixar um panorama tão alargado como esclarecido da sua atividade múltipla ligada às artes, de Professor na Instituição que representamos, com uma importância histórica na teoria e prática da didáctica das artes visuais em Portugal nas últimas quase cinco décadas, de artista plástico com presença actuante na nova-figuração portuguesa, de crítico de arte, com atividade regular desde a década de 1960, de escritor, onde ficção e real se misturam transmutados em objecto literário, ou a menos conhecida faceta de cineasta e vídeo-artista, numa esquecida vertente experimental, além da didáctica. Agradecemos a todos os Professores e colegas que participaram nesta homenagem, em especial à Ana Sousa na ajuda da construção desta pasta, além da elaboração da entrevista inicial que partiu dos seus trabalhos de investigação. Sempre múltiplo, Rocha de Sousa foi sujeito de uma dimensão cívica, que não evitou querelas, que sempre passou não por pertencer a estruturas de representação de poder político, mas pela afirmação de uma posição, que é o da liberdade de criar e pensar. Por isso, o acerto desta pasta que lhe dedicamos com o tema do *dossier* temático, não fica, de todo, nada furtivo.

«(...) crente assim (...) na *utilidade do inútil* desses *lugares abertos*, simultaneamente puros e perversos, que são as obras de arte, sob qualquer pretexto de representação, pesquisa, ou trabalho de memórias ficcionáveis»
(Rocha de Sousa, *Coincidências Voluntárias*, p.34)

Fernando Rosa Dias
Ideia e Coordenação Científica Geral de *Convocarte*

Notas

- ¹ Theodor W. Adorno, M. Horkheimer, *La Dialectique de la raison - Fragments philosophiques*, Paris: Éditions Gallimard, 1974. Retomamos algumas ideias apresentadas in: Fernando Rosa Dias, «Vanguarda e Pós-Modernidade: Do Tempo de Ruptura à ruptura dos Tempos», in *Revisitação da Querela Modernidade/ Pós-Modernidade* (coordenação: Fernando Rosa Dias, José Quaresma), Lisboa: Editora Ur, 2011, pp.162-252.
- ² Theodor W. Adorno, M. Horkheimer, *Op. Cit.*, p.14.
- ³ *Ibidem*, p.22.
- ⁴ *Ibidem*, p.15.
- ⁵ Sobre as relações entre saber e poder, ver: Peter Slaterdijk, *Crítica da Razão Cínica*, Lisboa: Relógio d'Água, 2011.
- ⁶ *Ibidem*, p.24
- ⁷ *Ibidem*, p.25 [tradução nossa da versão francesa].
- ⁸ *Ibidem*, p.24.
- ⁹ Anthony Giddens, *As Consequências da Modernidade*, Oeiras: Celta Editora, 1992, pp.58-61.
- ¹⁰ «La raison qui supplante la mimésis n'est pas simplement sa contrepartie. Elle est elle-même mimesis : mimesis de la mort. L'esprit subjectif qui fait perdre son âme à la nature ne domine cette nature privée d'âme qu'en imitant sa rigidité, lui aussi devenu âme qui perde son âme». Theodor W. Adorno, M. Horkheimer, *Op.cit.*, pp.71-72. Para síntese e problematização da «mimesis da morte», cf. Albrecht Wellmer, *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*, Madrid: Visor, 1993pp.139-148.
- ¹¹ Theodor W. Adorno, M. Horkheimer, *Op.cit.*, p.27 [tradução noss do francês].
- ¹² Jacques Rancière, «As Desventuras do Pensamento crítico», in *O Espectador Emancipado*, Lisboa: Orfeu Negro, 2010, pp.37-73
- ¹³ Cf. Fernando Rosa Dias, «Vanguarda e Pós-Modernidade: Do Tempo de Ruptura à ruptura dos Tempos», in *Revisitação da Querela Modernidade/ Pós-Modernidade* (coordenação: Fernando Rosa Dias, José Quaresma), Lisboa: Editora Ur, 2011, pp.220-221.
- ¹⁴ Byung-Chul Hun, *A Sociedade Transparente*, Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2014, pp.19-21.
- ¹⁵ *Ibidem*, p.11.
- ¹⁶ Jean Baudrillard, *Simulacros e Simulação*, Lisboa: Relógio d'Água, 1991, p.103.
- ¹⁷ Idem, *O Crime Perfeito*, Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1996, p.95.
- ¹⁸ Idem, *Simulacros e Simulação*, Lisboa: Relógio d'Água, 1991, p.39.
- ¹⁹ Chris Anderson, «The End of Theory: the data deluge makes the scientific method obsolete», in *Wired*, 16 Junho 2012, in: <https://www.wired.com/2008/06/pb-theory/>.
- ²⁰ Cf. Byung-Chul Hun, *No Enxame. Reflexões sobre o Digital*, Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2016, p.90
- ²¹ Byung-Chul Hun, *A Sociedade Transparente*, Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2014, p.17.
- ²² Byung-Chul Hun, *A Salvação do Belo*, Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2016, pp.20-21.
- ²³ *Ibidem*, p.70.
- ²⁴ *Ibidem*.
- ²⁵ Pensamos na famosa noção de «dromologia» de Paul Virilio, questão que já nos interessou. Cf. Fernando Rosa Dias, «A "dromologia" de Paul Virilio e a arquitectura contemporânea: reflexões sobre a crise da "polis" e da "domus"», in *Arte Teoria*, Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, nº7, 2005, pp.234-248.
- ²⁶ Byung-Chul Hun, *A Sociedade Transparente*, Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2014, p.16.
- ²⁷ Idem, *O Aroma do Tempo. Um Ensaio*

Filosófico sobre a Arte da Demora, Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2016, pp.104-105.

²⁸ Alan Badiou, *A la recherche du réel perdu*, Paris: Éditeur Fayard, 2015, p.8.

²⁹ *Ibidem*, p.9

³⁰ *Ibidem*, p.10.

³¹ Cf. Jean Baudrillard, *A Ilusão do fim ou a greve dos acontecimentos*, Lisboa: Terramar, 1995.

³² A própria obra de referência do pensamento de Milton Friedman, muito lida e pouco discutida, é de tom coloquial. Cf. Milton Friedman, *Capitalism and Freedom*, The University of Chicago, 1962, 1982, in: <http://circuloliberal.org/livros/capitalismo-e-liberdade.pdf>

³³ Sobre o caso da Argentina, apreciamos o trabalho de documentário crítico de Fernando Pino Solanas: *Memória del Saqueo (Memória do Saque)* (Argentina, 2004) e *La Dignidad de los Nadies (A Dignidades dos Ninguéns)* (Argentina, 2005). Sobre o neoliberalismo, destacamos o documentário de Richard Brouillette: *L'Encerclement - La Demarche dans les Rets du Neoliberalism (O Cerco - a Democracia nas Malhas do Neo-liberalismo)* (Canadá, 2008).

³⁴ Pensamos no pensamento fraco (*pensiero Debole*), noção que ficou ligada ao filósofo italiano Gianni Vattimo, com particular sucesso no pós-modernismo da década de 1980. Cf. Gianni Vattimo, Pier Aldo Rovatti, *Il pensiero debole*, Milano: Feltrinelli, 1983.

³⁵ Cf. Gilles Lipovetsky, *A Era do Vazio. Ensaio sobre o individualismo contemporâneo*, Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1989.

³⁶ Walter Benjamin, «Teses sobre a Filosofia da História», in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa: Relógio d'Água, 1992.



OILY G

ARCHY

Arte e Activismo Político: Teorias, Problemáticas
e Conceitos



Se a arte sempre teve uma relação com a política, nem que seja enquanto voz dos poderes, o pensamento crítico que emergiu com a Era Contemporânea, enquanto marca antitética do próprio Iluminismo, anunciou uma tensão interna na relação entre cultura e poderes. Coincidente com a autonomização da esfera artística e animada por um processo público e de democratização da cultura, esta tensão começaria a verificar-se sobretudo a partir do século XVIII. A meio do século seguinte, já no seio das contradições da cidade industrial e burguesa, Marx denunciava que a cultura (e a arte) se tendia a estabilizar na história como espólio e voz da classe dominante. A arte perdia inocência e entre a liberdade do individualismo romântico e o compromisso social dos realismos, assumiu desde logo responsabilidades críticas, como Daumier, Courbet ou a importância da caricatura no século XIX, entre outros exemplos, demonstram.

Um conjunto de tensões estavam lançadas para a cultura: entre vanguardas artísticas e vanguardas políticas; entre autonomia da esfera artística e o seu contexto político e social; entre produção e recepção; entre liberdade e compromisso; entre dimensão crítica e/ou utópica; etc.

Na actualidade, pensar a relação entre a arte e a intervenção política assume uma nova pertinência, comprovada desde logo pelo franco crescimento de práticas artísticas que se fundem nessa relação. O domínio globalizante do neoliberalismo, com um poder tão vigoroso quanto nebuloso, dissimulado da visibilidade e discussão pública, inseriu-se na cena política, subvertendo-a e dominando-a. E inseriu-se de igual modo na cena artística. Sendo este um tema lato, com várias possibilidades de reflexão, assumimos o desafio de nos concentrarmos numa produção artística que assume a sua acção no espaço social, onde o estético se ultrapassa por uma urgência de proeminência ética.

Trata-se essencialmente de recuperar a marca da arte que age criticamente no seio da sociedade para lhe transformar a consciência política e que, na tradição de autores como Hegel, Marx, Adorno, Marcuse, Althusser, Foucault, Deleuze ou Baudrillard, entre outros, deve ser pensada para além da estrita ligação à propaganda ou alienação, ou ainda à cristalização dos ismos artísticos ou políticos. O activismo que aqui se evoca, supõe uma intervenção de dimensão pública de confrontação política (que assumimos aqui numa acepção alargada, derivada da etimologia fundadora de polis como lugar da cidadania e da comunidade).

O tema do dossier dos números 4 e 5 da revista Convocarte - Arte e Activismo Político - centra a reflexão no lugar de uma arte que age criticamente na esfera da política. Isso implica articular dimensões como o espaço público, a sua ordem social, o jogo de poderes, o lugar da arte no seu seio, as estruturas e dinâmicas

de produção e recepção artísticas, com os seus regimes de crítica ou submissão/alienação, o modo e lugar das próprias obras e a eficácia da sua acção, etc. Implica ainda reflectir acerca da ideia de que os artistas e restantes trabalhadores da cultura desempenham um papel imprescindível na sociedade, porque as artes são também um terreno de luta, de luta pela hegemonia cultural mas também de luta ideológica e política. Em suma, importa reflectir acerca do papel dos artistas enquanto activistas políticos e simultaneamente acerca do seu trabalho artístico activista.

Os textos aqui inclusos centram-se na consideração desta situação, através de dimensões variadas e abordagens distintas, contribuindo de forma inequívoca para a compreensão de um tema que tem tanto de actual como de complexo e abrangente.

A abrir o dossier temático nos dois números da revista, apresentam-se três entrevistas a artistas que dedicam o seu trabalho e acção ao activismo político. Pode-se dizer que os três assumem o seu percurso enquanto *activistas políticos*, cujo trabalho artístico, não se esgotando aí, assume uma postura activista perante o mundo. Gregory Sholette (nº4), Pedro Penilo e Mark Harvey (nº5) responderam a uma série de questões, colocadas pelos editores, sobre a relação entre a sua prática artística e o activismo político. Sediados em geografias distantes – EUA, Portugal e Nova Zelândia – as suas respostas, distintas em muitos aspectos, não poderiam ser mais coincidentes quanto à urgência de intervenção política no mundo e quanto ao contributo da arte para a reflexão e combate ao neoliberalismo. Assumindo-se como registo de experiências vividas, posicionamentos ideológicos e percursos individuais, estas entrevistas são, em simultâneo, uma introdução ao tema do *dossier* e à multiplicidade de perspectivas que o mesmo exige.

No volume 4 incluem-se os textos que incidem particularmente sobre teorias, problemáticas e conceitos relacionados com o tema. O pensamento crítico aqui reunido contribui para a estabilização de noções e nomenclaturas, mas contribui fundamentalmente para uma possível compilação de problemáticas, contextos e inquirições implicadas na relação da arte com o activismo político.

A abrir o volume encontra-se a entrevista a Gregory Sholette, artista e investigador sediado em Nova Iorque e com um percurso de grande visibilidade na área da arte activista.

O texto de Michel Guérin propõe pensar as vanguardas históricas a partir do que considera ser uma das suas principais características, o agonismo. Relacionando-o com o «pathos do combate» e evocando autores como Renato Poggioli, Peter Bürger ou Frederic Jameson, o autor segue o percurso do «momento agónico» desde o seu estabelecimento e tradução numa ambição pela aproximação da

arte à vida, até à «traição do espírito da vanguarda», quando o próprio capitalismo adopta a mesma característica como estratégia de neutralização das artes.

Dirk Dehouck questiona a possibilidade da conjugação entre arte e activismo político poder libertar-se da noção de «revolução» enquanto conceito, levantando a hipótese da existência de um défice de crença revolucionária, tanto na Modernidade como na actualidade, suportando o seu discurso na análise ao pensamento de autores como Foucault, Marx, Jean-Claude Milner, Michel Guérin, entre outros.

Bruno Goosse incide o seu texto na questão dos contextos da arte e da política. Partindo da tradição de descontextualização, inaugurada pelas vanguardas históricas, o autor levanta e discute a hipótese da passagem do mundo da arte para o mundo da política, a partir dos efeitos que essa transposição poderá ter nos dois campos.

No seu texto, Sylvie Coellier assume como ponto de partida uma inquirição sobre a eficácia do activismo político na arte a partir dos seus contextos geopolíticos de implementação e desenvolvimento. Confrontando diferentes práticas artísticas, a autora reflecte sobre o posicionamento político dos artistas assim como sobre o sistema económico e político dos países onde trabalham, dissociando a questão da premência dos projectos da eficácia política dos mesmos, considerando esta última mais dependente do poder económico do país do que do artista.

Carlos Vidal parte da relação entre arte e sociedade, reflectindo sobre as noções de «arte e política» e de «arte política» no contexto do capitalismo actual e dos desafios que este coloca aos artistas e à arte. Evocando Marx, Alain Badiou, Jean-Luc Nancy, entre outros, o autor inicia o seu texto com uma análise teórica da questão para passar em seguida a uma análise do trabalho de vários artistas contemporâneos.

Segue-se o texto de Jean-Marc Lachaud, que situa a sua reflexão na emergência de novas figuras de resistência, protesto e intervenção política e artística. Observando a coexistência de movimentos e organizações sociais que utilizam metodologias da arte e artistas que utilizam metodologias da política, o autor reflecte sobre as possíveis fronteiras da acção artística e da militância política.

Partindo do neologismo «ativismo», Dominique Berthet situa a sua emergência nas práticas artísticas radicais desenvolvidas desde o início do século XX e perpetuadas até à actualidade. Centrando-se em colectivos como o Guerrilla Girls, o Pussy Riot, o Critical Art Ensemble, o Yes Men, entre outros, o autor extrai dos estudos de caso algumas características que poderão contribuir para a definição do termo «ativismo» na actualidade.

Pascal Gielen reflecte sobre intervenções artísticas que na actualidade medeiam diferentes acções políticas, num espaço que se encontra entre «a legalidade e a ilegalidade e entre a criatividade e a criminalidade». Para tal, o autor analisa teoricamente noções como as de espaço público, cívico e civil, assim como a de espaço comum.

Partindo da noção de «in media res», Cláudia Madeira aborda a relação entre crise e ativismo nos novíssimos movimentos sociais portugueses, criados a partir da instalação da crise económica e social, tais como 'Geração à Rasca' e 'Que se lixe a Troika! Queremos as nossas vidas!'

O texto de Mário Caeiro incide sobre a arte crítica e activista na sua relação com o espaço urbano. As noções de espaço público e esfera pública são aqui evocados para uma articulação diacrónica sobre o desenrolar do activismo artístico até à actualidade.

O texto de Bruno Marques centra-se numa reflexão sobre a sexoecologia, uma corrente de combina arte, activismo e ecologia, a partir do envolvimento com a comunidade LGBTQ. Partindo da análise do trabalho que Elizabeth Stephens e Annie Sprinkle têm realizado neste âmbito, em particular o apresentado na DOCUMENTA 14 (Kassel), o autor questiona o impacto e a validação deste projecto enquanto manifestação política e artística.

O texto de Joana Tomé faz uma indagação entre a arte criada por mulheres a partir da corrente teórica do feminismo materialista. A autora assume como propósito reflectir de que forma esta relação poderá contribuir para a transformação das condições de produção, apresentação e recepção das obras que se impõem como resistência à actual conjuntura neoliberal.

Ana Sousa traça um percurso que se inicia com a explanação de alguns exemplos, que no seu entender, enquadram a arte como intervenção para passar de seguida às relações entre os estudos no domínio da cultura visual e as primeiras propostas de educação artística, detendo-se finalmente numa proposta de paradigma da educação pela cultura visual.

Por fim, a rematar o primeiro volume, Juan Gonçalves reflecte no seu texto sobre o contributo dos museus de arte contemporânea para a formação de valores políticos e ideológicos na sociedade, a partir das suas programações expositivas. Fá-lo utilizando como estudo de caso a exposição 'Toda a Memória do Mundo, Parte I' (2015), de Daniel Blaufuks.

Gregory Sholette – Answers for Convocarte: Art and Political Activism

July 15, 2017

The political activity is in your work as an artist. Do you consider that it is the political intervention that unites all your activity? In which sense and why?

Anti-capitalist politics is the denominator that sits beneath the bar, cultural practice the numerator above; at least this is how I would express my overall approach to what I do in the form of a mathematical fraction. And I would like to think that yes, this calculus carries over into all of my art making, research, writing, teaching and of course activism, even though these practices do not always take the shape of public interventions. For while it is true that direct action plays a key role in my work, in fact it more often involves investigating what I call the *dark matter of the art world* as this has evolved throughout my own lifetime: from the cold war era of cultural politics in the 1950s, 1960s and early 1970s, through neoliberalism's creative enterprise culture roughly from the mid-1970s until today when I would argue we are now witnessing a new phase of political culture, one yet to be fully defined, that falls under the regime of capitalist-nationalism: a seemingly improbable hybrid of free-market and closed market policies entwined with overt elements of xenophobia, misogyny, racism and propagated by openly reactionary political leaders.

For more on this premise of capitalist-nationalism and the arts, please see my recent book:

Delirium and Resistance: Activist Art and the Crisis of Capitalism (Pluto Press, 2017): <http://press.uchicago.edu/ucp/books/book/distributed/D/bo26304430.html>

For a short treatise on dark matter please see:

<http://www.manifestajournal.org/issues/i-forgot-remember-forget/artists-embrace-your-redundancy-introduction-gregory-sholettes-dark>

Could you define your position about the commitment between art and politics and from what moment did you understand that your activity as an artist was linked with political activism?

Like many others of my generation who came of age in the United States at the very end of the cold war I was shaped early on as a teenage by mass opposition to the Viet Nam War, as well as by other liberation movements including Civil Rights, though also by the more militant Black Panthers in the late 1960s and early 1970s. However, I really became active politically through the anti-nuclear movement in the late 1970s and 1980s. It was also at this

time that I studied at The Cooper Union with Hans Haacke, who offered a model of merging one's political outlook and art practice, and when I first read Marx's *Das Kapital*, which was truly an eye-opener. My background is lower middle class and I had worked many low-paying jobs as a janitor or restaurant dish washer to go to college before moving to New York in 1977 from the suburbs of Philadelphia. I had struck out on my own educationally speaking, eventually becoming the only one of four siblings to complete anything other than high school. Though ironically, as a university professor, my economic situation is probably the least affluent. In terms of connecting this personal background to the evolution of my creative practice, I think the earliest attempt to make politicized art—with the exception of a suite of drawings about psychiatric patients at the Philadelphia State Hospital where I worked for a time after high school—was *Art of the Pentagon* in 1979. But this was not an "activist" work of art, it was instead a didactic work that visually demonstrated the horrific effects of thermo-nuclear weapons on the human body and presented in a cold and clinical manner using archival photographs of victims from Hiroshima and Nagasaki. *Art of the Pentagon* was influenced by Peter Watkins film *The War Game* and Fred Lonidier's *The Health And Safety Game* as I recall. I reworked the piece a bit and publicly displayed it in 1981 inside the large shop windows of Printed Matter Artists Books facing out onto Lispenard Street in downtown Manhattan. So the work did have a somewhat more interventionist presence for passersby, though it was not the type of direct performative art action I have engaged in with such collaborations as *Global Ultra Luxury Faction* (GULF) or *Precarious Workers Pageant*.

Greg Sholette, *Art of the Pentagon* (1979-1981): http://www.gregorysholette.com/?page_id=11

Fred Lonideir, *Health And Safety Game* (1976/78): <http://www.essexstreet.biz/exhibition/50>

Peter Watkins, *The War Game* (1965): https://archive.org/details/TheWar-Game_201405

Precarious Workers Pageant (2015): <https://vimeo.com/159525389>

Global Ultra Luxury Faction (GULF) (2015): <https://www.youtube.com/watch?v=OQOSezG4qb8>

In what ways do you consider it is important to think of art as a form of political intervention?

I would like to answer this question with three statements that are not my own:

Walter Benjamin: *Rather than asking what is the attitude of a [literary] work to the relations of production of its time? I would like to ask, 'What is its position in them?'*

Bertolt Brecht: *They won't say: the times were dark. Rather: why were their poets silent?*

GULF: *We recognize that our work, our creativity, and our potential are channeled into the operations and legitimization of the system. We work—often precariously—as both exploiters and exploited, but we do not cynically resign ourselves to this morbid status quo. We will not allow our songs to*

become ashes, or our dreams to become nightmares.

If you had to define a genealogy (in historical and political terms) regarding to the artistic activism where you define it and why?

That is a very long answer with many complex branches, both thick and thin, elongated and stubby or even broken off, all of which transverses multiple geopolitical locations within space and time, however, from my particular point of view if we were to transform this genealogical archive into a sort of hovering drone-like device it would look something like this: <http://exhibition.cyberartspace.net/2012/?gregory-sholette>

We mark this year the 100th anniversary of the October Revolution. The artists involved with the Revolution started a reflection based on the conditions of production and reception of the works. Do you consider that the awareness of the social, economic and political model where the artist works is essential for artistic practice?

Because we artists are cultural laborers we must address ideology in our work; and because we are also laborers we must address our own artistic working conditions themselves. As part of the artists' group Political Art Documentation/Distribution (PAD/D) in the 1980s we sought to redefine our entire role within the art world, dramatically stating in a 1981 manifesto that

PAD [D] can not serve as a means of advancement within the art world structure of museums and galleries. Rather, we have to develop new forms of distribution economy as well as art

[in order to construct] an international, grass roots network of artist/activists who will support with their talents and their political energies the liberation and self-determination of all disenfranchised peoples

The problem in 2017 is that the deregulated networked economy celebrates its many links to micro-institutional practices and eccentric frames of mind so that every shade of political or cultural resistance is permitted its own disconnected autonomy from politics as a whole within limits of course (ISIS is not tolerated for example and it Germany Nazism is also banned). But with a few exceptions these individualized spaces of identity not only thrive, but they even appear to add value to capitalism as an aggregate whole. I suspect that not unlike those intense intellectual political debates before, during and just after the Bolshevik-led revolution in Russia about the relationship between party leadership and people's democracy, we may need to begin to engage again with the very idea of the state as a means of providing for a population's basic needs: affordable housing, water and food, energy, education, health-care and so forth. Ironically, in light of the failures of the ultra-deregulated marketplace to manage these needs, it is actually certain facets of the far Right that appear to be giving the idea of the state another consideration after trying to demolish it now for decades. Except that their version of the state is ultra-nationalist, white, and seeks to politically disenfranchise large segments of the local and global population in order to protect the privileges of a minority. It's almost like the apartheid regime of the former South Africa only now amplified

into a transportable racialized ideological program. Any progressive/Left pro-state project must navigate away from this anti-immigrant model in order to reimagine social governance in the service of the entire population while taking back power and the accumulated affluence away from the oligarchical 1% ruling class who are now busy waging all-out class war against us. What sort of avant-garde art practice this program will generate I for one cannot wait to see, though I believe it is happening.

What parameters do you consider allowing us to speak of artistcity in a certain practice of political activism?

Do you mean what is the possibility of an aesthetic of political activism? Specifically in terms of activist art and the practice of direct intervention I have thought of this as an event-object whose sensuality is less about the actual occurrence of the work and more about the rippling wave of disturbance it sends through what Fred Jameson has termed the political unconscious. Why I think authorities seek to repair, punish and erase activist moments from memory –from Courbet’s involvement with the Communards and the destruction of the Vendôme Column in 1870, to Pussy Riot’s Punk Prayer against Putin and the Russian Orthodox Church in the Cathedral of Christ the Savior in Moscow– though always ultimately unsuccessful has less to do with the spectacle of action in itself, but instead is aimed at shutting down the sudden disappearance of a tacitly accepted state of un-freedom. In other words, these interventionist action-objects effectively open-up a temporary hole or gap in our day-to-day societal narrative, with its implicit and “commonplace” condition of repression. And it is this blank spot

that poses the real threat because this existential break or cut may lead directly to another kind of experiential knowledge. So if there is an “aesthetic” dimension to art activism, it would most likely be located here, in that opening, whether or not this momentary encounter is experienced as freeing, and therefore as also pleasurable and motivating, or if it is experienced as terrifying, and therefore also paralyzing or enraging.

Do you consider that we are in a process of reaffirming the forms of political and social resistance from the artistic or cultural activity?

I think cultural politics is dead, and has been dead for some time. Once, in the post-war era of the cold war, a thinker such as Jean-Paul Sartre for example could be both philosopher of existentialism and public intellectual, shooting off opinion pieces to newspapers and popular magazines, even launching *Libération*, his own daily Left paper in 1973. Today there is an ever-diminishing belief that cultural producers bring something extraordinary to the under-privileged masses via the elevated benefits of serious and sophisticated art practices. Cultural politics is becoming just plain politics, and the legacy of the post-war cultural turn appears to have persuaded artists that they are simply one type of producer amongst others. One can only wonder if it is possible to rekindle, in a self-critical way, the symbolic power art once had as an expression of freely directed labor? If so, the task is not to wield it solely for cultural producers or their elite audiences, but instead to turn it outwards towards whole populations that are increasingly caught in the cruel cycle of precarity. This is our opportunity now,

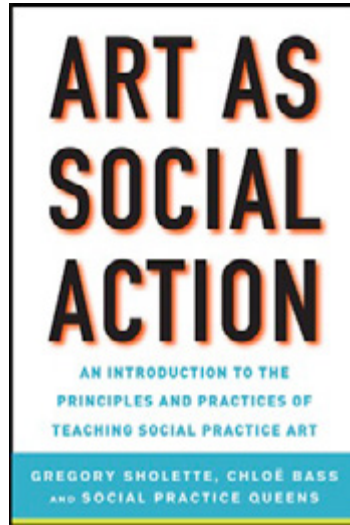
but also the danger of any art practice – politically committed or otherwise – in a society so asymmetrical and incredibly separated between the very few “haves,” and so many “have-nots.”

You have a prominent position regarding your intervention in national (from where you are or work) and international cultural policies. What substantial changes do you propose in this context?

Together with my terrific colleague Chloë Bass we are working on a new book entitled *Art as Social Action* that is not only a collection of essays by leading people involved in socially engaged art education (SEAE) including Mary Jane Jacobs, Pablo Helguera, Jen Delos Reyes, but also a slew of actual lesson plans previously tried out primarily in a class-room setting. Our hope is that this project will be a thoughtful, at times critical, but also affirmatively useful tool for future interventions in this time of incredible danger and need. [I can send a link to this book in a week or so if you like].

Gregory Sholette

Associate Professor Queens College CUNY
gsholettstudio@gmail.com



L'agonisme des avant-gardes historiques

Michel Guérin

Professeur Émérite AMU Université d'Aix-Marseille-michelcharles.

michelcharles.guerin@gmail.com

*En hommage au livre de Renato Poggioli,
Teoria dell'arte d'avanguardia [1962]*

1. Origines

Qu'est-ce qu'une *avant-garde* ? C'est une petite troupe sur le pied de guerre : la partie de l'armée, sa pointe, qui marche en avant ; elle a mission d'éclairer le commandement, d'aller au contact de l'ennemi pour le tester, de jouer de la rapidité et de la surprise. Tant mieux si, seule, elle peut s'emparer d'une position stratégique et la garder ! Le danger qu'elle court en volant vers l'avant est d'être séparée du gros des troupes, resté derrière ; le prix (potentiel) à payer pour avoir nettement précédé est d'être anéanti. Aussi la qualité nécessaire de l'avant-garde est-elle l'*audace* (sa sûreté dépend de sa capacité d'*anticipation*). Pourtant, une avant-garde qui ne *fonce pas* est une contradiction. Elle est faite pour *agir*, aussitôt représenté le but.

Cette esquisse de description militaire mène à l'usage qui sera fait du mot dans les domaines socio-politique, littéraire et artistique, au XIXe siècle après la révolution de 1848. Renato Poggioli allègue trois sources-signes : un écrit d'un fouriériste peu connu, Gabriel-Désiré Laverdant, *De la mission de l'art et du rôle des artistes*, publié en 1845, l'éphémère feuille d'agitation politique publiée par Bakounine en Suisse portant précisément le titre, *L'Avant-garde* et une formule de Baudelaire dans *Mon cœur mis à nu* mentionnant « les littérateurs d'avant-garde ». Si la politique et l'art s'emparent alors si vite du signifiant (qui, de

Os movimentos históricos de vanguarda na viragem dos séculos XIX e XX são os herdeiros do romantismo europeu. O historicismo e a legitimação da ação pelo apelo ao futuro substituem-se pelo princípio que funda na natureza (das coisas) a criação clássica. Em modo de homenagem a Renato Poggioli e de um debate com Peter Bürger, Michel Guérin destaca aqui, entre as principais características da vanguarda (ativismo, agonismo, antagonismo, niilismo) o momento agónico. O pathos do combate (agôn) parece ser a marca de uma inflação controversa da subjetividade individual e da ambição dos Modernos. Ele procura liderar a emancipação da vida humana e a criação de novas formas artísticas. As vanguardas históricas pretendem derrubar a instituição da arte para aproximá-la da vida prática? Por uma ironia da história, este programa parece ter sido aplicado literalmente pela «lógica cultural do capitalismo tardio» (F. Jameson), ainda que para trair o espírito da vanguarda, não sem dificuldade de manutenção até os anos 50 e 60 do século anterior.

son côté, se hâte de proposer ses services), c'est qu'il existe désormais plus qu'une analogie entre combattre, écrire et produire des œuvres d'art : une homologie. Sur le terrain littéraire et artistique, l'*avant-garde* est plus qu'une métaphore ; le terme désigne directement la structure de la conscience et de l'action¹. Il importe de voir loin en avant et d'agir vite et avec hardiesse pour hâter l'approche du but, la *fin dernière* de toute espérance.

L'écrivain et l'artiste s'éprouvent comme des précurseurs, des sentinelles ou des avant-courriers et ils ressentent l'obligation, fussent-ils affronter la solitude, l'incompréhension et l'hostilité, de brûler leurs vaisseaux pour se lancer à la découverte du *nouveau*.

Il y a, dans la personnalité du précurseur, de l'aventurier, du militant, du sectaire enthousiaste prêt au sacrifice (une fois la voie ouverte, d'autres viendront et continueront de défricher les nouvelles terres). Eux-mêmes héritiers de Baudelaire, Mallarmé et Rimbaud, singulièrement, sont à l'origine poétique, éthique et mythique de ce *Novum* dont les avant-gardes (surtout ses dernières vagues) se mettront à célébrer le culte. Pour la première fois, la poésie s'indexe explicitement sur un secret qui ne vient pas des dieux (Mallarmé : « la poésie veut des arcanes secrets »), sur l'*inconnu* et sur l'*inouï*. Dans sa lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny, dite *Lettre du Voyant*, Rimbaud écrit (du poète, dont la Poésie « sera en avant ») : « Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innommables : viendront d'autres horribles travailleurs ; ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé !² »

Il est piquant de noter que l'intuition « polémique » de l'avant-garde est d'abord une invention de poète³. La lettre à Demeny ne commence-t-elle pas par une sorte de fanfaronnade ? Elle s'annonce comme un « psaume d'actualité » dont le titre, écrit en majuscules, claque : CHANT DE GUERRE PARISIEN. À travers Rimbaud (et dans le cadre de la guerre franco-prussienne et de la guerre sociale menant à l'extermination de la Commune de Paris), c'est un vaste pan du romantisme qui se trouve réactualisé, revisité, rajeuni et « politisé » de neuf.

2. Le romantisme préfiguration des avant-gardes ?

La *Lettre du voyant* (en vérité les lettres à Georges Izambard du 13 mai et à Paul Demeny, du 15 mai 1871), correspondance privée que la postérité érigeria en texte-clef et par soi, innove par une intensité, un pathos qui s'assume *expressis verbis* comme morbide : le Poète voyant « devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit », condition acceptée pour être « le suprême Savant ». Car ni l'idée que le poète est un voyant⁴, ni celle de la mission impérative dont il se charge ne sont à mettre au crédit de Rimbaud ; elles viennent du romantisme allemand et français. Hugo fait du poète inspiré – le *vates* – un « mage » ou un « rêveur sacré ». La question hœlderlinienne (« pourquoi des poètes en temps de détresse ? ») est le pendant allemand (métaphysique) du poète « paria », marginal essentiel dont le

portrait est dessiné par Vigny dans *Stello* (1832), puis, trois ans plus tard dans *Chatterton* (III, 6). Celui-ci s'efforce vainement de convaincre M. Beckford, incarnation raide de la dureté sociale et de la bonne conscience mercantile, que le poète est « utile » à sa façon au vaisseau Angleterre parce que, juché tout en haut du mât, il est comme le « pilote » qui « lit dans les astres la route que nous montre le doigt du Seigneur ». Peine perdue : « Imagination, mon cher, réplique Beckford ! ou folie, c'est la même chose ; vous n'êtes bon à rien etc. ». Qu'elle se décline métaphysiquement ou bien qu'elle croise une inspiration orphique avec une protestation sociale et « politique » au sens le plus large (quelle vie pourrait enfin être digne de l'humanité ?), l'idée fait son chemin que le poète est un éclairer d'avenir. Sentinelle sur le qui-vive, il bataille pour plus de clarté et se présente comme avant-courrier d'un état (utopique ?) des choses humaines dans lequel, pour reprendre Baudelaire, l'action pourrait devenir « la sœur du rêve ».

Mais ce n'est pas seulement par la thématique que, par l'intermédiaire de Baudelaire, Mallarmé et Rimbaud, la conscience avant-gardiste recueille l'héritage du romantisme ; c'est aussi et surtout que le *mouvement* romantique, phénomène pluridimensionnel d'ampleur européenne, marque la rupture avec une littérature curiale (qui plus est, réglementée par un « art poétique ») et avec une critique d'experts patentés. La poésie, le roman, la peinture etc. s'adressent potentiellement à tous sans intermédiaire/interprète/censeur. La pratique de l'art (ou de la poésie), aventure spirituelle éminemment individuelle, n'est plus une profession (protégée, encadrée, portant obligation de respecter *la règle* en toutes ses espèces), mais une vocation ou encore une expérience personnelle. Cette exclamation de Stendhal en 1823 résume le basculement d'une littérature confinée (froide parce qu'immotivée) à une pratique vivante, nourrie des événements, désirs, émotions que l'auteur a pu ressentir au long de son existence : « Et l'on veut que cette poésie [celle de l'abbé Delille] plaise à un Français [lui-même] qui fut de la retraite de Moscou !⁵ » Pour la première fois, avec le romantisme, le créateur est seul face à cette entité fuyante en voie de formation : le public. Il n'y a plus de règles pour bien dire ou bien faire : l'écrivain ou l'artiste affronte l'inconnu, puisque, s'adressant à « tout le monde » il ne rencontrera peut-être « personne ». Lorsque la création n'a plus lieu en chambre et pour un auditoire sélectionné, il lui faut, descendue dans l'arène, élever la voix. À la compétition entre les artistes pour gagner les faveurs d'un public capricieux, s'ajoutent le combat avec l'ange et le débat avec soi. Le plus acclamé est-il assuré de ne pas clamer dans le désert ? C'est du romantisme que date aussi sans doute cette amplification prophétique du discours (que les Manifestes avant-gardistes illustrent jusqu'à la caricature), dont l'origine tient, pour pasticher Nietzsche, au fait qu'il est *pour tous et pour personne*. Se dessine déjà le *paradoxe* qui accompagnera désormais le cours de l'art moderne : à compter du moment où il se destine à tous et où il doit, pour ainsi dire, gérer lui-même sa pétition d'universalité, il se voit contraint,

non seulement de se contenter d'une audience limitée, voire de mettre en place des tactiques de conquête d'un public indifférent sinon hostile. Avec la montée en puissance des médias, la création est avisée de se munir d'un programme, qui a fonction d'alerter quelques bons entendeurs se détachant de la masse apathique. Universel dans son principe, l'art est nécessairement sélectif dans la pratique, c'est-à-dire dans sa réception.

Renato Poggioli, qui voit dans le romantisme le premier des mouvements, transversaux aux lettres et aux arts⁶, établit une opposition heuristique entre l'école et le *mouvement*. L'école suppose un maître et, par conséquent, une méthode, une discipline ; elle se structure depuis le principe d'autorité. Elle subordonne le maître à la cause de l'art qu'il a pour devoir de maintenir dans la durée à travers des disciples bien formés. La maxime de l'école : *ars longa, vita brevis*⁷. Elle n'est pas une enceinte de discussion, mais d'enseignement où se diffuse la saine doctrine. « L'école est inconcevable en dehors de l'idéal humaniste, l'idée de culture comme *thesaurus* », écrit Poggioli⁸. Les individus se relayent pour défendre et illustrer un art qui dépasse et estompe leurs personnalités. Au contraire, le mouvement privilégie le dynamisme présent, l'action (même désordonnée), il n'exclut pas l'excès, l'exagération, l'affirmation intempestive de soi et de ses humeurs et émotions, parce que celles-ci vont de pair avec l'*énergie*. Le mouvement n'a pas de maître pour stabiliser la pratique de l'art, il ne peut reconnaître (par la force des choses) qu'un *chef de file* celui, justement, dont la personnalité et la force créatrice auront fini par s'imposer aux autres. La subjectivité et l'individualisme sont désormais au cœur de la création littéraire et artistique. Hugo déclarant la guerre au « vieux dictionnaire » est l'emblème par excellence du mouvement en tant qu'il ne peut pas ne pas vouloir *déstabiliser* ce que la tradition a pensé immuable.

3. Anti-humanisme ?

Renato Poggioli observe qu'Ortega y Gasset, plutôt que de parler d'« avant-garde », préfère y voir un « art déshumanisé ». L'argument n'est pas faux, à condition de le considérer moins comme une critique sans appel que comme le constat (par les premiers intéressés, poètes, écrivains, artistes) que la notion d'œuvre en tant que totalité *organique* et unité substantielle a cessé d'apporter ses rassurantes certitudes. Ainsi que le remarque un autre interprète de l'avant-garde, Peter Bürger, la « destruction de l'œuvre organique »⁹ va de pair avec l'abandon du vieil adage de l'imitation de la nature. Tant que l'art s'est donné pour fin la reproduction de la réalité, autrement dit s'est réglé sur la *mimèsis*, le lien à la nature l'a emporté sur l'imagination subjective de l'artiste. Reproduire n'était pas copier, mais plutôt transposer l'unité naturelle dans la composition de l'œuvre ; celle-ci est la production du génie qui, lui-même, est une nature. Ainsi l'œuvre pouvait être subjective *tout en* faisant immédiatement écho à l'unité de la *Physis*. En soulignant le rôle de l'imagination et en exaltant, dans le génie, la faculté, comme dit Kant, de « créer sans règles », le

romantisme se détourne de l'imitation et ne répugne pas à l'outrance, la défiguration, le grotesque. Dans ce premier mouvement européen, au sens où l'entend Poggioli, c'est aussi corollairement un topos très ancien (remontant au plus ancien Moyen Âge) qui s'efface : celui de l'*opus decens*. L'œuvre, indexée sur la nature (des choses) pouvait à la fois être utile et plaisante, joindre le *prodesse* au *delectare* : les classiques français (Racine, Molière) n'auront cessé de s'y référer. Certes, le romantisme ignore le *montage* (quoique Schlegel, en Allemagne découvre avec d'autres les vertus du *fragment*) dans lequel Bürger voit non sans raison un caractère essentiel de l'œuvre moderne ; mais il amorçe des tendances que les avant-gardes transformeront de façon décisive et irréversible. L'autonomisation de l'art, son découplage tant avec la nature qu'avec une fonction sociale nettement assignée, le conduisent, par le truchement d'un moment autocentré (l'esthétisme) à n'avoir plus de comptes à rendre qu'à lui-même ; cette gratuité, pour ne pas dire cet arbitraire, menace le sens traditionnel qui l'a porté au sein de la culture.

De là ce ressenti de « morbidité » ou de malédiction (Rimbaud, que d'autres suivront dans cette voie) qui entoure l'apparition de l'avant-garde. Comme si la coupure du lien avec la nature (honorée par Baudelaire par dépit de sa perte irrémédiable) avait entraîné cette mauvaise conscience ou ce sentiment de culpabilité inséparable des transgressions avant-gardistes.

De quoi l'art moderne est-il malade ? – De l'*équivocité de son autonomie*, qu'il ne peut plus, désormais, assumer que totale. Elle est signe de liberté sans frein. Cette absence de contrepoids, c'est-à-dire de finalité ou de sens, porte un nom : *nihilisme*. Le poète ou l'artiste ont beau se dégager des contraintes que subissaient leurs prédécesseurs, ils ne savent comment évacuer un arrière-sentiment de vacuité, puisque la création n'a plus d'ancrage ontologique et a perdu en cours de route sa légitimité évidente (par et dans la nature). Désormais la *pétition de légitimation*, fait moderne distinctif, n'a même plus l'idée de *revenir* à la nature, il lui faut au contraire recourir à l'*avenir* (inventé, extrapolé, invoqué). Il s'agit aussi d'une inflation des mots par rapport aux choses qui se sont éclipsées. Avec les avant-gardes, le présent moderniste est habité par un fantôme d'avenir. Il s'écrit au futur.

Goethe, contemporain à Weimar du premier romantisme (à Léna) et intimidante figure du Classique (l'« Olympien »), se tenait à bonne distance des jeunes poètes qui auraient volontiers recherché son parrainage. On lui doit cette sentence à l'emporte-pièce : « je nomme classique ce qui est sain et romantique ce qui est malade ». Dans le fait, alors que Goethe avait voulu tourner la page de sa jeunesse tourmentée de *Stürmer* et se convainquit du bienfait contenu dans *Les limites de l'humanité*¹⁰, célébrait l'ordre (fût-ce au détriment de la justice), la clarté (présente jusque dans la nuit romaine, « *heller als nordischer Tag* ¹¹ », plus claire que le jour du Nord), la forme telle que la statuare grecque la magnifie, pour tout dire la *mesure* ; au contraire l'âme romantique¹² (chez Novalis, par exemple) couvait une nouvelle intériorité faite

de rêve, de mystère (voire de mystique) et de nocturne obscurité ; elle révérait la ressource de l'*infini* là où le rationalisme, cartésien aussi bien que kantien, s'attachait à *limites ingenii definire*.

Cette *augmentation de la subjectivité* propre au mouvement romantique à travers l'Europe a pour corollaire la *déstabilisation* de l'équilibre de l'intérieur et de l'extérieur qui avait, selon Hegel, caractérisé le grand art (classique). Même si, pour le philosophe, la catégorie de l'art romantique est de bien plus vaste amplitude historique, il reste que le trait par quoi il le caractérise intéresse au plus haut point les XIXe et XXe siècles – soit la dimension intrinsèquement *agonale* de l'esprit : en d'autres termes la Négativité, qui s'attaque à toute forme fixe et corrode les institutions qui se croyaient les plus solides – et parmi celles-ci l'art. La thèse centrale de Peter Bürger affirme que c'est *contre l'institution art* que se dressent les avant-gardes¹³.

Anti-humanisme ? Plus exactement anti-naturalisme : l'art moderne, que le négatif fouette, rompt avec toutes les espèces d'organicité. Peter Bürger, s'inspirant du concept benjaminien d'*allégorie*, observe que le « principe structural » de l'œuvre d'avant-garde est « la négation de la synthèse », ajoutant : « La construction de la totalité de l'œuvre n'est plus assumée par l'harmonie des parties singulières entre elles, mais par le rapport contradictoire des éléments hétérogènes ¹⁴ ». L'Histoire prend désormais le pas sur la Nature. À l'harmonie de la *Physis* succède la redondante discordance de l'Histoire, dont le moteur est précisément le conflit des contradictions. Si l'homme moderne est malade, c'est d'être déserté par l'ancienne *symmetria*¹⁵ (qu'on peut rendre par proportionnalité, d'où l'équilibre produit par la juste répartition des parties dans le tout), de ne pouvoir faire la paix avec soi et avec le cosmos, d'avoir perdu cette aptitude à la concentration que le *Symbole* dénotait. L'art se condamne à l'allégorie et finit par la choisir parce qu'il sait ne plus pouvoir faire autrement¹⁶. Elle est signe d'une altérité, d'un déplacement, d'un désajustement perpétuel entre les êtres. L'arbitraire du signe ne cessera plus d'exercer son despotisme. Une sorte de *diabolos* a mis un coin, comme pour empêcher les portes du monde de s'ouvrir et/ou de se fermer nettement, entre les mots et les choses. L'art moderne sera décidément *diabolique* (*sumballein*, rassembler/*diaballein*, disperser, déstructurer¹⁷).

4. La typologie quadripartite de l'avant-garde selon Renato Poggioli

De souligner la signification du romantisme comme *premier mouvement* (plus exactement sans doute comme moment historique de la transition entre l'école et le mouvement) n'autorise aucunement, s'appuyant sur un préjugé continuiste, à exagérer la similitude avec l'avant-garde. Il serait trop long de thématiser ici pour elle-même cette transition. Il me semble, pour dire vite, que l'effort de l'art moderne (par Baudelaire, puis le symbolisme) sera, non sans mal, de se séparer progressivement de l'idéalisme ou plutôt du spiritualisme qui relie encore le romantisme au monde ancien. En

ce sens, il mettra du temps à se dégriser, tout en conservant (par exemple dans le surréalisme, malgré ses protestations matérialistes) des traits spécifiquement romantiques.

Renato Poggioli caractérise le mouvement d'avant-garde par quatre traits ou *moments* : l'activisme, l'antagonisme, le nihilisme et l'agonisme. Il précise que les deux premiers sont rationnels, les deux autres irrationnels. Chaque trait est, bien sûr, plus ou moins accusé dans tel ou tel mouvement (par exemple, le nihilisme est au cœur de Dada).

L'activisme signifie l'action pour l'action, la valorisation de l'action (opposée à la contemplation ou au discours déconnecté de la réalité). L'activiste est comme l'Hernani de Victor Hugo, une « force qui va » (*Hernani*, Actes III, scène 2), un morceau brut d'énergie ; il pourrait s'écrier comme Faust : « *Im Anfang, war die Tat !* au commencement était l'action ! » (*Faust I*, v. 1237). En Allemagne, deux revues expressionnistes affichent la couleur dans leur titre : *Die Aktion* (L'Action) et *Der Sturm* (La Tempête) qui, peut-être, veut se souvenir du *Sturm und Drang* de la période des génies (« Geniezeit ») des années 1770. Un recueil poétique futuriste en Italie a pour titre *Coups de revolver*. Par ailleurs l'exaltation du sport (sorte de combat, où l'on est d'abord son propre adversaire), de la vitesse, de l'automobile, du train, de l'avion, montre assez de quelle sorte d'action il s'agit plus spécialement : celle qui prône la lutte et le dépassement de soi par la compétition. Ce qu'on révère dans l'action, c'est une démiurgie à demi hypnotique de la force et de la vitesse conjuguée.

C'est pourquoi il est difficile de séparer le « moment activiste », comme dit Poggioli, des moments antagoniste et agonistique. Un mélange d'anarchisme foncier et de sectarisme aristocratique situe l'avant-garde décidément dans le *contra*. S'opposer (antagonisme) est comme un réflexe premier. Les édifices s'offrant à la démolition ne manquent pas : l'art comme institution, comme y insiste Bürger, la tradition, le passé, les valeurs et les maîtres – en un mot tout ce qui fleure le respect de l'ordre établi. L'avant-garde, disons-le, est *jeuniste*, les anciens sont forcément des vieux croutons. Voyez les manifestations surréalistes contre les écrivains « reconnus », dont Anatole France est le parangon (mais aussi Barrès et même Paul Valéry). L'avant-garde a l'allure d'une bohème aristocratique et recourt volontiers à l'infantilisme, à des manifestations psychologiquement (et esthétiquement) régressives, car cette coterie terriblement cultivée a vite compris *la puissance subversive de la régression*. D'une certaine façon, elle « en crève » de cette culture – après que la génération de la Grande Guerre a découvert que, selon la formule célèbre de Walter Benjamin, « il n'est aucun document de la civilisation qui ne le soit simultanément de la barbarie ¹⁸ ». Le même Benjamin forge le concept de « barbarie positive » pour qualifier la posture quasi forcée de ceux qui sortent d'un cauchemar qui a anéanti l'esprit européen et dévasté l'expérience que les hommes, par tradition, se léguent de génération en génération, si bien que la dernière ne se trouvait pas contrainte de réinventer la culture *ab ovo*.

Pour Dada, principalement, tout est à refaire, sur fond d'une pauvreté extrême de l'expérience, qu'a précipitée non seulement le déchaînement de violence aveugle, mais encore la démystification brutale de cette monumentale supercherie ayant pris le masque de la Civilisation. Benjamin écrit : « Où la pauvreté d'expérience mène t-elle le barbare ? Elle le conduit à commencer par le début, à recommencer de neuf, à se tirer d'affaire avec peu, à construire avec, et sans regarder à droite ni à gauche ¹⁹ ». C'est le programme du « Manifeste de l'art élémentariste », daté de Berlin (21 octobre 1921) et signé par Raoul Hausmann, Hans Arp, Ivan Puni et Moholy-Nagy, publié à Leyde dans *De Stijl* n°10 : « Nous exigeons, comme résultat de notre époque, un art qui ne peut partir que de nous-mêmes () Nous exigeons l'art élémentariste ! Contre la réaction dans l'art ! ²⁰ »

L'agonisme, encore une fois, colle à l'activisme et à l'antagonisme ; il y ajoute toutefois une nuance particulière, qu'on résumerait ainsi : on n'a pas besoin d'ennemis extérieurs quand on peut résolument se prendre soi-même comme adversaire. Le débat/combat avec soi qu'est l'*agôn* installe une *tension* psychologique que Poggioli décrit ainsi : « Agonisme veut dire sacrifice et consécration : une passion hyperbolique, un arc tendu vers l'impossible, une forme paradoxale et positive de défaitisme ²¹ ». Il en voit le paradigme sublimé dans le *Coup de dés* de Mallarmé. L'artiste se rapproche du martyr ; il est un héros victime ou une victime héroïque. Le sacrifice s'inscrit dans une vocation solitaire d'anticipation, il va de pair avec le mythe du précurseur : celui qui n'ouvre la porte de l'avenir qu'à se perdre dans cette tâche surhumaine. La future notion d'*Impossible* forgée par un Georges Bataille²² se situe dans le droit fil de cette sorte de *dévouement* historico-eschatologique à la cause du Nouveau et de l'Inouï. Baudelaire voulait que l'art eût deux « moitiés » : l'éternel et le transitoire ²³ ; l'avant-gardiste conséquent revendique de s'effacer au plus aigu de la crête, là où le futur absorbe le présent ou plutôt l'engloutit : il entend coïncider avec la transition elle-même. Son modèle est à l'opposé du monument installé passivement dans la durée : c'est l'opération, qui (dis)paraît dans l'acte productif. Aussi, même si l'avant-garde se constitue - de s'excepter de l'Institution détestée - en *intelligentsia* triant ses membres²⁴ ; même si elle a des allures de secte ou de chapelle (on reprochera assez à André Breton son despotisme autoritaire, Joseph Delteil allant jusqu'à le qualifier de « Hitler des Lettres » !), les individus qu'un même combat rassemble s'éprouvent comme solitaires. Suzi Gablik fait de cette solitude²⁵ un gène essentiel du « moderne ».

5. Nihilisme et modernité²⁶

C'est sur le « moment » nihiliste que l'analyse de R. Poggioli paraît courte ; faute d'en apercevoir la signification philosophique et transhistorique, il en reste aux signes extérieurs, en l'espèce à des comportements spectaculaires et à des événements qui lui dissimulent une lame de fond pluriséculaire qui explose, précisément, au tournant des XIXe et XXe siècles. Que Dada soit

nihiliste, sans doute, puisque le « rien » est au cœur de son activité destructrice. Le lien avec les « nihilistes » russes, qui jettent des bombes sous les carrosses de la cour impériale, c'est le choc, la terreur, l'absence de frein (moral), le choix de l'acte extrême, irrémédiable. C'est le côté événementiel et spectaculaire d'un nihilisme d'action inspirant des desperados. Combien plus subtil et raffiné le nihilisme d'un Marcel Duchamp, dont l'« obsession », écrit-il, était de « réduire, réduire, réduire ²⁷ ». Dans le fait, Marcel Duchamp, à sa manière apparemment désinvolte, a procédé conséquemment à l'*exténuation de l'esthétique et à la profanation de l'art*. Ce crime discret fut éclipsé sur le moment par les débordements dadaïstes ou d'autres artistes « radicaux ».

J'ai tenté de montrer ailleurs que nihilisme et modernité cheminaient historiquement ensemble. Il serait injuste de disqualifier celle-ci au motif qu'elle aurait couvé un monstre, *un esprit de négation emporté par son propre vertige*. Par un autre aspect, il est impossible de méconnaître le lien étroit qui lie la modernité, *a fortiori* l'avant-garde qui en exagère les traits et les *donne en spectacle*, à l'accélération du nihilisme. Que faut-il entendre par nihilisme s'il ne se réduit pas à l'action terroriste ?

Nietzsche, on le sait, est le théoricien du « nihilisme européen » ; à ses yeux, il s'agit d'un retour de balancier, du contre-mouvement qui ré-agit au mouvement de valorisation incontinent pluriséculaire propre à l'histoire et à la métaphysique occidentales. Le nihilisme est le reflux déceptif qui, tel un boomerang, fait retour après qu'on a cessé de croire, *d'ajouter foi* à des valeurs soi-disant inscrites dans la nature des choses. Le nihilisme est une crise du crédit, une sorte de banqueroute métaphysico-religieuse. Son scandale est celui d'un krach. Parce que l'Être s'est vu « renforcé » par une *raison d'être* et qu'on l'a conduit à coïncider avec des valeurs, *à faire corps avec elles*, il se passe, lorsque celles-ci s'effritent victimes de l'érosion temporelle, qu'il est emporté avec elles dans l'abîme. À la lettre, on appelle nihilisme le devenir-*nihil* de l'esse. Non seulement les plus hautes valeurs se dévalorisent, mais elles se révèlent, de surcroît dans leur imposture et le mensonge d'origine : on a commis une faute de logique (de grammaire, dit Nietzsche) en greffant sur l'Être des valeurs qui, par nature, ne sont que prêtées, on a absolutisé et « ontologisé » des évaluations et des appréciations qui n'ont de signification correcte qu'en fonction des perspectives et, surtout, que selon le comparatif (du plus et du moins). Bref, le concept de valeur en soi est une contradiction dans les termes – et c'est la source, lorsque se produit le grand reflux, d'une déception irrémédiable qui prend la forme du pessimisme, du désespoir, de la mélancolie.

Il n'y a pas que Dieu, la religion, la morale, la vérité, la justice qui sont touchés ; l'art n'est pas épargné, il s'en faut, contre l'irrespect et les postures violemment démystificatrices ; d'autant plus que, la religion s'affaiblissant, l'art s'est vite offert comme religion de substitution. Non content de poursuivre le paradoxe de son institutionnalisation croissante par l'affirmation de son

autonomie, l'art s'est protégé de l'impure vanité du monde vécu ; l'esthétisme, l'art pour l'art se répandent sur fond de pessimisme dans les dernières années du XIXe siècle. Il a cru un moment pouvoir échapper au fort courant nihiliste en s'abritant dans son réduit, comme pour offrir le moins de surface à l'impétuosité du flot. Mais cela même ne pouvait lui éviter – au contraire – de s'apercevoir qu'il était lui-même le juge le plus terrible de l'ensemble du processus historique. Plus l'art se hausse jusqu'à devenir le sel de la terre, l'entreprise par excellence digne d'un sujet libre et maître de sa pensée jusque dans la forme, plus il accomplit le destin d'autonomie que lui ont réservé les modernités, et plus il se fait l'agent lucide de sa propre agonie. Pour condenser : plus on croit à l'art et plus l'artiste se crédite d'une réflexion à la mesure de cette ambition – et moins on croira à l'art ! La mécréance artistique suit de l'augmentation de la confiance qu'il mettait en lui. C'est, encore une fois, cette aventure paradoxale, ironique au possible, qu'a incarné et porté au rang d'emblème singulier un Marcel Duchamp, l'« anartiste »²⁸.

C'est que l'engrenage qui entraîne l'art moderne dans ses dents est la recherche d'un Graal qui est moins mystique que *chimique*. Si l'esthétique (son univers et ses récompenses de plaisir) est une sphère *sui generis* et si l'artiste ne dépend que de son propre contrat avec son médium pour réaliser ses œuvres en parfaite autonomie, vient le jour où chacun et tous se demandent : Que reste t-il de l'art (par exemple la peinture, mais cela vaudrait pour la poésie et la musique également) une fois qu'on a *retiré*, par hypothèse le modèle, la perspective, l'histoire – et puis, au-delà encore, les couleurs contrastives, le cadre, le tableau quoi encore ? Où s'arrêtera la *réduction*, en l'espèce non pas eidétique au sens de Husserl, mais formaliste au sens de Greenberg ? Si la peinture ne consiste qu'en un plan recouvert, tout le reste n'étant que bagage encombrant, dimension adventice, ne pourra t-on encore ôter quelque chose d'inutile, au risque de réaliser que l'inutile, c'est de peindre tout court ! À force de chercher le noyau dur et pur qui, dans un art, résiste tant et si bien à toutes les *attaques expérimentales*²⁹ qu'il *identifie sa définition entière à cet irréductible point de résistance*, dont il fera désormais sa cause ; à force d'être plus royaliste que le roi, emporté par ce catharisme nihiliste, une partie de l'art (mais l'autre le ressent forcément) affronte le danger d'un troc extrême : en quête de ce pur *rien que l'art*, elle retourne un visage macabre : au-delà de *l'art du rien*, voire de *l'art n'est rien*³⁰ – l'art est (le) rien. Une sorte de cache-néant, d'illusion à peine consolatrice.

6. Art et politique - la contrainte historiciste

En vérité, seuls quelques individus décident de *pratiquer* un nihilisme qui, pour la plupart, est un ressenti diffus ou mêlé à d'autres affects, y compris diamétralement opposés. Entre le prône du suicide et le péan pour saluer un nouvel âge d'or qui ne peut pas ne pas venir, toutes les nuances de l'historicisme sont présentes dans les mouvements avant-gardistes, en cela cyclothymiques.

Qu'est-ce, d'un mot, que l'historicisme ? C'est moins l'idéologie qui fait de l'histoire l'explication de toutes choses que la mentalité répandue aux XIXe et XXe siècles qui a bâti en quasi réflexe le recours à l'évolution et, au-delà, au progrès. Dans le cosmos ancien, on se demandait quelle était l'essence ou la nature d'un être ; l'évolutionnisme moderne, fatal à l'ontologisme, voit le devenir plus que l'être. Or, si « tout évolue », selon la naïve caricature d'un juste axiome, on finit par ne plus savoir ce qui est le sujet de l'évolution. D'intuition principielle guidant la compréhension du vivant (Darwin), l'évolution tombe idée reçue et fait le bonheur des Bouvard-et-Pécuchet. Métamorphose de l'évidence, enfin homologuée par le discours scientifique, en trivialité fournissant la sottise de ses redondances !

Il ne faut pas s'étonner que le siècle (le XIXe) qui a inversé le développement des sciences et des techniques dans les premières grandes applications *industrielles* ait été simultanément celui du triomphe de l'histoire et de sa rationalité *progressiste*. Comment eût-il éviter de confondre l'évolution des espèces, la nôtre formant la pointe et la fine fleur, avec le progrès techno-scientifique ? L'historicisme mettait le progrès dans le sillage de l'évolution et faisait ainsi du temps, long d'abord puis accéléré au fur et à mesure des inventions humaines, l'accoucheur universel. Pour les uns, il était regardé sous l'aspect de la caducité, du déclin ; pour les autres comme le dispensateur d'un avenir meilleur que l'état actuel des choses. Décadentisme et progressisme ont constitué pile et face de la monnaie du dix-neuvième siècle finissant. Le positivisme eut comme vis-à-vis le négativisme.

Dans l'avant-garde, l'autre visage de l'agonisme (plus ou moins imprégné de nihilisme) n'est-il pas l'utopie ? Telle est l'ambiguïté de l'historicisme qu'il se prête également à dire que la réalité n'est *rien* (que passé) et qu'elle couve un futur où l'homme sera *tout*, une fois délivré de ses maîtres extérieurs et des démons qui le ruinent de l'intérieur. Le surréalisme est sans doute le premier mouvement qui, du moins un certain temps, ait cru possible de rassembler dans une utopie poétique la logique des classes et l'illogisme des rêves. Bien après, le binôme Marx-et-Freud, automatisme basique des années soixante-soixante-dix du XXe siècle, présentera tous les symptômes de l'usure théorique et d'une fatigue extrême de la croyance.

Mais, à la charnière des siècles et jusqu'à la seconde guerre mondiale, comment résister au tactisme qui attirait dans un même faisceau le *combat* des avant-gardes, la *lutte* politique pour l'émancipation et la « Tiefenpsychologie » (la psychologie des profondeurs) dont la dynamique procédait également du *conflit* (psychique) ? Chacun sait comment ces affinités se lézardèrent : comment l'avant-garde russe (que Lénine, conservateur en art à la différence de Trotsky, n'appréciait guère) fut liquidée, comment Breton et les surréalistes vinrent à s'opposer au communisme, combien le « fascisme » de la deuxième génération des futuristes italiens relevait plus de l'opportunisme que de la conviction. Si forte, toutefois, était alors ce que j'appellerais la *contrainte historiciste*

qu'il fallait bien que *tous* les engagements s'exerçant sur les différents fronts aillent *dans le même sens* – celui d'un avenir à construire qui libérerait les individus comme la société de l'aliénation, de l'exploitation et du rabougrissement psychologique.

Compte tenu de l'amplitude des luttes sociales d'un siècle qui fut ponctué par trois révolutions³¹, la dernière (1848) au niveau de toute l'Europe, et par une insurrection devenue mythique (la Commune de Paris, « glorieux fourrier d'une société nouvelle » selon Marx), l'avant-garde, qui pensait révolutionner l'art en trempant sa substance à même la vie, se persuadait que son programme n'avait pas d'avenir s'il n'était étayé par une révolution plus large, s'attachant à produire un Homme nouveau. Affinité et solidarité lièrent ainsi avant-gardistes de l'art et de la politique. Néanmoins, cette alliance *historique* incontestable (partage, de surcroît, d'une semblable confiance en l'histoire) dura aussi longtemps que les malentendus qu'elle dissimulait.

Si l'on approuve la thèse principale de Peter Bürger, pour qui, encore une fois, les avant-gardes constituent « la tentative de transférer l'art dans la vie pratique », on ne peut qu'en conclure que l'engagement ou la sympathie marquée en faveur d'une politique révolutionnaire représente le cœur de ce « transfert ». Pour l'auteur, pareille tentative est toutefois « passablement contradictoire ». Dans le cas d'une obédience assumée de l'artiste à un parti, qui aura, en cas de conflit, le dernier mot, entre la « nécessité intérieure » de la conscience esthétique, gain séculaire de l'autonomie artistique, et le diktat du commissaire politique ? L'esthétique devra t-elle se dissoudre dans la politique, comme le décrète un peu rapidement Benjamin en simplifiant à l'extrême le choix (entre fascisme et socialisme) ? Même si, maintenant, l'artiste se contente d'accompagner tel parti ou tel camp sans être tenu de leur rendre des comptes, que signifie transférer l'art dans la vie sinon renoncer à l'art pour lequel des générations ont milité pour qu'il soit vraiment autonome ? S'évertuer à détruire l'institution de l'art, n'est-ce pas ruiner tous les efforts qui ont été faits afin qu'il soit libre ?

7. De la néo-avant-garde au postmodernisme

Le mérite de Renato Poggioli est de nous rappeler que l'avant-garde regarde l'avenir (le *Novum*) non seulement à travers un mythe et une croyance historiciste, mais encore et surtout dans l'ambiance d'un pathos foncièrement négativiste. La demande d'action l'emporte sur l'offre de résultat. Le prisme constitué par l'activisme, l'antagonisme, l'agonisme et le nihilisme manifeste que le sens de l'action avant-gardiste est indiqué bien plus par un « contre » que par un « pour ». Le geste premier est d'opposition, de subversion, voire de destruction. Le but « positif » reste flou, aussi vague que peut l'être le désir de changer la vie. C'est pourquoi ce programme en son temps s'accommode sans trop de difficultés de ses contradictions. Que veut vraiment l'artiste, le poète, l'écrivain ? Il veut d'abord, comme le notait Benjamin, *faire place nette*,

déblayer (*aufräumen*) ; après, on verra. L'ambiguïté de l'avant-garde consiste à compenser un programme sommaire (à l'image de nombre de Manifestes) par un pathos sincère, en prise avec les tensions historico-psychologiques de l'époque. Le ton était donné dès qu'on avait compris qu'*il fallait se battre*, et de toutes les façons. Sur ce point, l'état du monde et l'état d'esprit des hommes venaient à coïncider.

Peter Bürger est ainsi fondé à écrire : « La tentative de surmonter la distance entre l'art et la vie pratique pouvait encore, à l'âge des avant-gardes historiques, revendiquer sans réserve le pathos du progressisme historique. L'industrie culturelle, entre temps, a toutefois fait place à un faux dépassement de la distance entre l'art et la vie qui rend encore plus évident le caractère contradictoire de l'entreprise des avant-gardes³² ». Faut-il parler, comme le fait cet auteur, d'un « échec » de l'avant-garde ? Ou se demander, comme Suzi Gablik, « si le modernisme a failli » ? Il me semble que pareille interrogation (avec sa réponse entendue d'avance, *au vu de ce qui a suivi*) pêche, elle la première, par historicisme. Y avait-il donc une autre voie, que les précurseurs auraient manquée ? Parler d'un échec implique en effet une certaine idée de ce qu'aurait pu être la réussite. Veut-on parler seulement d'un défaut de réalisation du programme annoncé ? Dans ce cas, encore convient-il de savoir, premièrement, si l'on interprète correctement ce programme ; et deuxièmement, si un artiste, quel qu'il soit et à quelque époque que ce soit, s'applique à réaliser un programme, sachant au contraire que l'œuvre *seule* est témoin et vestige de ce qu'il a voulu « dire » en tant qu'artiste.

C'est sans doute Poggioli qui voit juste quand il parle d'agonisme. La *tension* que les avant-gardes ont *traduite* (et qu'ils ont héritée de l'époque) est en effet ce qui compte dans la manière dont la création artistique a formulé esthétiquement son « vouloir artistique » (son *Kunstwollen*), en l'envisageant souvent sur un mode sacrificiel. Elle a cherché à pousser l'activité artistique à *l'extrême*, sans vraiment consentir à y renoncer. Bien entendu, les limites et l'accent du présent propos négligent de spécifier les avant-gardes, malgré le danger de la généralisation ; au moins peut-on leur reconnaître à toutes l'authenticité de leur protestation.

Liée à une histoire tourmentée, à la fois pleine de risques extrêmes et de folle espérance, l'avant-garde pouvait-elle se survivre ? Son agonisme même (qui, décidément, me paraît le caractère déterminant) ne la vouait-il pas à une fulguration sans lendemain ? Son extrémisme s'installerait-il dans la durée ? Le pathos qui, un temps, avait permis de voiler les contradictions en les soldant en regain d'énergie, reviendrait-il ?

Dans le fait, la néo-avant-garde des années 50-70 du XXe siècle imite un geste qui a cessé d'être en phase avec les tendances nouvellement apparues dans les sociétés. Elle n'a plus en face d'elle - contre elle - une société qui l'empêche, fait barrage à ses mouvements ; à l'inverse, celle-ci s'est encore libéralisée, elle a établi avec rang d'institution (payée de révérence

muséale et patrimoniale) les œuvres de ceux qui voulaient renverser l'art institution ; bref, non seulement, la société ne relève plus l'enchère de la provocation, se rit en douce des défis qu'on croit lui lancer, mais se targue - ironie suprême - d'accomplir le programme supposé des avant-gardes historiques en rapprochant, autant que le marché le permet, l'art de la vie concrète. On reconnaît là le déferlement irréversible des industries culturelles et de la médiatisation, entraînant l'abolition de la frontière, à laquelle l'avant-garde avait scrupuleusement veillé, entre le grand art (*high art*) et l'art populaire (*low art*). Dans le duel greenbergien³³ entre l'avant-garde et le kitsch, c'est le second qui l'emporte : triomphe de la mauvaise copie sur l'original, du convenu sur le trouvé, des sosies sur l'unique. « Dans la société du capitalisme avancé, note Bürger, les visées des mouvements historiques d'avant-garde trouvent leur réalisation en se changeant en leur contraire ³⁴». Une des contradictions de l'avant-garde historique était le contraste entre l'élitisme aristocratique de l'art *comme forme* intransigeante et le désir « politique » de son extension à la *masse* - dilemme resté alors à l'état de tension. Le capitalisme avancé (ou tardif, comme dit Fredric Jameson³⁵) a converti en *logique culturelle* cette tension irrésolue qui fait, je le veux bien, l'amère victoire des précurseurs³⁶, la défaite dans la victoire (ou l'inverse aussi bien) des avant-gardes historiques. La contradiction est devenue conciliation³⁷, comme le kitsch, censément au second degré, passe pour tendance ; comme le sérieux s'est dissipé dans le jeu, l'ironie dans le pastiche, la quête de l'art pur en extension maximale du domaine des « arts ³⁸» à condition qu'ils se séparent de la beauté et laissent l'esthétique vivre sa propre carrière en suspension dans l'air ambiant. Tout adornien conséquent (et Peter Bürger se range dans cette cohorte) tient que le postmodernisme a accompli, *de facto*, le rêve avant-gardiste, *mais* la réalité par laquelle il l'a remplacé ressemble à une farce de potache que la « sorcellerie capitaliste ³⁹» a vite adoubee. En tarissant la source historiciste (donc en prétendant avoir agi *au-delà de toute espérance*), le postmodernisme a ouvert, selon Jameson, une *crise de l'historicité* ; il a sanctifié le présent, mais un présent instable et perpétuellement mouvant, aléatoire, qui n'a qu'un caractère invariant - tuer dans l'œuf la mémoire et boucher la fenêtre de l'avenir. Un jour, pourtant, de cette bonace « présentiste ⁴⁰» - il faudra bien écrire l'*histoire*.

Michel Guérin, 19 septembre 2017

Notes

¹ J'utilise la traduction anglaise de l'ouvrage de Renato Poggioli, *The Theorie of the Avant-garde*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London, 1968. Ici, p. 14.

² Arthur Rimbaud, *œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, p. 251. Texte cité par Renato Poggioli, *op. cit.*, p. 68.

³ Poggioli parle de « la prédilection des Français pour les métaphores militaires » (p. 10) : héritage symbolique peut-être - c'est moi qui extrapole - de la geste napoléonienne, de cette grande Action (épique) que, de Victor Hugo à Musset, Vigny ou Nerval, sans oublier Balzac et Stendhal, les romantiques n'ont eu de cesse de transposer et de distiller. Voir mon livre, *La Grande Dispute (Essai sur l'ambition, Stendhal et le dix-neuvième siècle)*, Actes Sud, Arles, 2006.

⁴ Une note d'Antoine Adam, éditeur d'Arthur Rimbaud dans l'édition de la Pléiade (p. 1076), indique qu'une revue progressiste, *Le Mouvement*, avait publié un article en 1862 d'un certain Henri de Cleuziou qui écrivait littéralement : « Le vrai poète est un voyant ». Lui-même ne revendiquait pas cette découverte, expliquant au contraire qu'il s'agissait d'une conception fondamentale du romantisme allemand. Par exemple, selon Novalis, la poésie est dite « Erkenntnis des Grundes », c'est-à-dire connaissance du plus fondamental.

⁵ Stendhal, *Racine et Shakespeare*, Garnier Flammarion, Paris, 1970, I, 3, p. 74. Sur la relation entre romantisme et modernité, Anja Ernst/Paul Geyer (sld), *Die Romantik : ein Gründungsmythos der Europäischen Moderne*, Bonn University Press, 2010.

⁶ Pensons au symbolisme et à son organe, le *Mercur de France*.

⁷ *Aphorisme I*, 1 d'Hippocrate, voir Jackie Pigeaud, *L'Art et le vivant*, Gallimard, Paris, 1995, p. 35.

⁸ *The Theorie of the Avant-garde*, *op. cit.*, p. 20.

⁹ Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde* [Francfort sur le Main, 1974], traduit de l'allemand par Jean-Pierre Cometti, Questions théoriques, 2013, p. 122. D'inspiration marxiste, l'ouvrage, tardivement disponible en français, ne mentionne pas - chose étrange - le livre de Renato Poggioli, traduit en anglais seulement quelques années auparavant.

¹⁰ *Grenzen der Menschheit* est justement le titre d'un poème, qui affirme cette sentence-clef : « *Denn mit Göttern/Soll sich nicht messen/Irgendein Mensch* » (Car il ne convient pas qu'avec les dieux aucun homme se mesure), Goethe, *Gedichte, Epen, Reflexionen*, in *Werke 1*, Der Tempel Verlag, Berlin et Darmstadt, 1962, p. 240.

¹¹ *Ibid.*, *Römische Elegien*, VII, p. 388. Pour être exact, c'est, dans le poème, la lune qui luit (*leuchtet*) pour l'auteur *heller als nordischer Tag*.

¹² Impossible de ne pas renvoyer au classique d'Albert Béguin, *L'Âme romantique et le rêve*, José Corti, Paris, 1939.

¹³ Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, p. 82. « Les mouvements européens d'avant-garde peuvent être considérés comme une attaque menée contre le statut de l'art dans la société bourgeoise, () contre l'institution art en tant qu'institution séparée de la vie pratique des hommes ».

¹⁴ *Ibid.*, p. 133.

¹⁵ Jackie Pigeaud, *L'Art et le vivant*, *op. cit.*, p. 309.

¹⁶ De cette posture procède l'assomption par Rimbaud du « dérèglement de tous les sens » comme *instrument d'une poésie heuristique*.

¹⁷ On sait l'importance pour Goethe de la dichotomie symbole/allégorie et la disqualification de celle-ci en raison de l'arbitraire du lien entre le particulier et l'universel. Ce qui caractérise au contraire le symbole, c'est la compénétration du particulier et de l'universel. Goethe,

Gedichte... , Werke 1, op. cit., p. 1191. Ces passages des *Maximes et réflexions* sont traduits par Jean-Marie Schaeffer : voir Goethe, *Écrits sur l'art*, GF Flammarion, Paris 1996, particulièrement p. 105 et p. 310.

¹⁸ Walter Benjamin, *Eduard Fuchs...*, *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Francfort sur le Main, 1977, II, 2, p. 477. « Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein »

¹⁹ Walter Benjamin, *Erfahrung und Armut* [Expérience et pauvreté], G. S., II, 1, p. 214. Ma traduction.

²⁰ Cité dans *La Pensée de midi* n°2 (« Créations - La traversée des frontières »), Actes Sud, 2000, p. 43.

²¹ Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, *op. cit.*, p. 66.

²² Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, Gallimard, Paris, 1943.

²³ Charles Baudelaire, « Le Peintre de la vie moderne », dans *Critique d'art*, Folio, Paris, 1992. Citons encore ces célèbres propositions : « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable », p. 355.

²⁴ Pour reprendre, non sans précaution ni réserves, le terme forgé par Herzen.

²⁵ Suzi Gablik, *Has Modernism failed ?*, Thames and Hudson, Londres 1984, p. 13. « The legacy of modernism is that the artist stands alone. He has lost his shadow. As his art can find no direction from society, it must invent its own destiny ». « L'avant-garde, écrivait Poggioli, est originellement un fait de culture individuelle », *The Theory...*, *op. cit.*, p. 93.

²⁶ Voir Michel Guérin, *Nihilisme et modernité*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 2003.

²⁷ Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Écrits réunis et présentés par M. Sanouillet, Champs Flammarion, Paris, [1975] 1994, p. 171.

²⁸ Michel Guérin, *Marcel Duchamp, portrait de l'anartiste*, Champ social/Lucie Éditions, Nîmes, 2008.

²⁹ Sur l'expérimentation propre à l'avant-garde, voir Poggioli, *op. cit.*, p. 136-138. L'auteur souligne que le nom programmatique des mouvements (impressionnisme, cubisme, abstraction, divisionnisme, futurisme, expressionnisme, constructivisme) indique assez, non seulement qu'on a affaire à une expérimentation à l'intérieur d'une discipline artistique donnée, mais encore par l'appel à des facteurs extrinsèques à cet art (par exemple, le surréalisme n'entend pas seulement modifier la poésie, il entend bien changer la vie et agrandir l'âme humaine). Pensons encore à Apollinaire qui, dans ses *Peintres cubistes* [1909] subordonne les découvertes du nouvel art pictural à l'invention, capitale pour comprendre la place de l'homme dans l'univers, d'une *quatrième dimension*, quête qui est commune aux poètes, artistes et aux hommes de science. L'art devient un instrument heuristique pour requalifier la pensée et le vécu de l'humanité, parvenue à un stade des sciences et des techniques qui lui autorise pareille audace.

³⁰ Arthur Rimbaud encore et de la manière la plus nette : « Maintenant je sais que l'art est une sottise ».

³¹ La Révolution Française (« la Grande Révolution ») appartient certes, *stricto sensu*, au XVIIIe siècle, mais elle inaugure véritablement le XIXe et fournit le modèle des révolutions qui en seront les répliques, jusqu'à la révolution bolchevique de 1917.

³² Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, *op. cit.*, p. 86.

³³ Je fais allusion, bien sûr, à l'article de 1939 « Avant-garde et kitsch », dont la traduction française se trouve dans le recueil : Clement Greenberg, *Art et culture*, Macula, Paris, 1988.

³⁴ Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, *op. cit.*, p. 90.

³⁵ Fredric Jameson, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Beaux Arts de Paris, 2007 [Duke University Press 1991]

³⁶ Perry Anderson, *Les origines de la postmodernité* [Londres, 1998], Les Prairies ordinaires, Paris, 2010. À l'opposé de « la baisse de niveau caractéristique du postmoderne », « la culture du modernisme, issue d'exilés isolés, de minorités rebelles, d'avant-gardes intransigeantes, était inéluctablement élitiste. En tant qu'art coulé dans un moule héroïque, il était constitutivement oppositionnel : non seulement il bafouait les conventions du goût, mais surtout il défiait les sollicitations du marché », p. 89.

³⁷ Suzi Gablik, *Has modernism failed ?* « Negativity and opposition have been transformed into acceptance and collusion », *op. cit.*, p. 57.

³⁸ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 35. « The danger is when everything becomes art, art becomes nothing ».

³⁹ Philippe Pignarre, Isabelle Stengers, *La sorcellerie capitaliste*, La Découverte, Paris, 2005.

⁴⁰ François Hartog, *Régimes d'historicité (Présentisme et expériences du temps)*, Éditions du Seuil, Paris, 2003.

Déficit de croyance et déni de représentation ? Le moment moderne de l'art révolutionnaire

Dirk Dehouck

Plasticien et philosophe; professeur en Écoles Supérieures
des Arts (ArBA-Esa, ARTS²) et assistant à l'ULB
dirkdeh@yahoo.fr

Les réflexions qui suivent prennent leur point de départ dans la lecture de l'ouvrage récent de Jean-Claude Milner, *Relire la Révolution*, dans la thèse qu'il développe et le geste qui l'accompagne. De la thèse et de son argumentation détaillée il sera toutefois peu question. Seule l'interrogation qu'elle soulève et les outils conceptuels qu'elle propose retiendront mon attention. En ce qui concerne la thèse, elle tient, pour la résumer aussi simplement que possible et pour m'en tenir à ce que je crois en être l'essentiel, dans la double affirmation selon laquelle seule la révolution française mérite (absolument) le nom de « révolution » et que le temps est venu de fermer définitivement le livre de la « croyance révolutionnaire » d'en interrompre le récit et d'en abandonner la fiction mensongère¹. Quant au geste qui accompagne cette thèse, il consiste à libérer le réel du signifiant « révolution » de l'imaginaire qui le voile et à restituer les dites révolutions majeures enregistrées par l'histoire moderne (principalement ici, la révolution française de 1789, la révolution soviétique de 1917 et la révolution culturelle chinoise de 1966) à leur diversité irréductible, à ne plus les soumettre à la logique d'une représentation (historique) unique régie par un unique point de fuite.

A tout prendre, ces termes (« modernité », « révolution », « croyance », « art » et « politique ») sont

Pode a conjugação da arte e do activismo político ser superada não só pela palavra "revolução", do seu conceito, das suas lógicas, da sua obsessão, mas também da crença que determina? Gostaríamos de examinar aqui a hipótese de um défice da crença (revolucionária) como um momento constituinte da modernidade e do nosso presente.

étroitement liés les uns aux autres et c'est à leurs articulations conceptuelles et historiquement déterminées qu'il faut se mesurer si l'on veut poser la question d'un *activisme* politique et de son rapport à l'art aujourd'hui. A quelles conditions un art sera-t-il (encore *dit*) révolutionnaire ou engagé ? Dans cette parenthèse du « dire » vient se loger une double question. Celle d'une désarticulation de la croyance et du langage qui la supporte (*la* croyance ou une croyance peut-elle d'ailleurs se passer du langage ? et qu'en est-il de la croyance dans le langage et en sa force ?), et celle des gestes, des actions et des formes plastiques et artistiques que ce même langage parvient à saisir, nommer ou qualifier. Pour le dire de façon brève et provisoire, la question que je voudrais examiner ici est celle de savoir si le couplage art et activisme politique peut s'affranchir non seulement du mot « révolution », de son concept, de ses logiques, de sa hantise, mais également de la *croyance* qu'il détermine. J'emprunte à ce titre à Jean-Claude Milner la formulation d'une question dont la portée excède le cadre des analyses qui la justifient : « La révolution subsiste-t-elle hors de la croyance² ? »

Le dispositif de la croyance révolutionnaire

Quelques précisions sont ici nécessaires pour entrevoir la portée d'une telle question et ses implications pour penser l'art. Pour cela, je retiendrai essentiellement du livre de Milner trois points qui sous-tendent cette première question. Tout d'abord le constat que dresse objectivement Milner, précédé en cela par Foucault qui en énonçait la formule dès 1978, et selon lequel le signifiant de « révolution » a organisé, pendant plus de deux siècles, les représentations (politiques) de l'occident et qu'il en a saturé l'horizon³. Ensuite, l'affirmation selon laquelle la croyance révolutionnaire est née d'abord comme croyance en la révolution française avant de trouver, sous la plume de Marx, son langage et sa théorie et qu'elle devienne par là « croyance *moderne* » opérant un renversement de son orientation. Si la révolution française voulait rétablir un ordre naturel dans la société que le progrès des arts et des sciences avait bouleversé, avec Marx, la révolution s'inscrit résolument du côté de la modernité et du progrès. Enfin, l'hypothèse selon laquelle cette croyance (*moderne*) révolutionnaire aujourd'hui s'épuise et décline, qu'elle est en passe de s'éteindre absolument, tout comme son nom serait voué à disparaître.

Ces trois points soulèvent aussitôt au moins deux ordres de questions qui appelleraient des développements bien plus conséquents. D'une part, à supposer que la « révolution » ait bien organisé les représentations politiques pendant plus de deux siècles, il est légitime de se demander ce qui vient occuper aujourd'hui cette place – sauf à penser que cette place est aujourd'hui vacante ? A l'aune de quel horizon l'activisme politique (s'il en est) est-il envisagé ? D'autre part, à supposer que la croyance révolutionnaire décline au point de perdre jusqu'à son langage, qu'en est-il de la croyance *moderne* et de son découplage avec la première ? La question peut être formulée encore

autrement. Qu'en est-il en définitive d'une croyance révolutionnaire qui, tournant le dos à la modernité, à sa rationalité et sa sensibilité, renouerait avec une forme de romantisme et un refus de l'irréversibilité technique ? Opposer le romantisme à la modernité et assimiler celle-ci à la conviction que la force motrice de l'histoire réside dans le progrès technique n'a rien d'évident. La croyance révolutionnaire est peut-être indissociable des oppositions entre l'ancien et le moderne, entre la nature et le progrès technique, entre l'appropriation et l'aliénation (dépropriation). Le tout est d'en détailler les articulations.

Commençons donc par la « croyance révolutionnaire » telle que Jean-Claude Milner en résume le dispositif⁴. Celui-ci repose principalement sur la distinction entre « Idéal de la Révolution » et « révolutions idéales ». La révolution est indissociable de la façon dont les acteurs d'une révolution se représentent à eux-mêmes leurs propres actions en fonction d'un Idéal - l'*Idéal de la Révolution* - sur lequel se règlent en définitive chaque *révolution idéale* (considérée comme telle). La croyance révolutionnaire peut dès lors se définir comme un va-et-vient entre ces deux référents. Elle consiste à mesurer une séquence de l'histoire à l'Idéal de la Révolution pour en reconnaître les traits marquants⁵ et, en retour, à organiser en une représentation consistante et unifiée les séquences disparates de l'histoire.

Dans ce dispositif, l'Idéal de la Révolution, occupe une fonction que l'analogie avec le vocabulaire de la peinture permet de préciser. C'est à ce titre que la question de la croyance est indissociable de celle de la représentation. Cela suppose toutefois de souscrire à l'affirmation qui sous-tend l'ouverture de *Les mots et les choses* dans laquelle Foucault décrit longuement le tableau des *Ménines*. « Il faut, écrit Milner, y restituer une affirmation ; le texte donne à entendre qu'un dispositif discursif, quel qu'il soit, détermine un tableau possible et qu'un tableau donné met en image un dispositif discursif.⁶ » Affirmer que l'Idéal de la Révolution a organisé l'imaginaire politique et l'histoire de l'Europe au XIXème et une partie du XXème siècle, c'est reconnaître à celui-ci la fonction du point de fuite dans une représentation (de l'histoire) qui se donne comme un tableau perspectif. L'analogie est instructive dans la mesure où elle assigne à l'Idéal de la Révolution une fonction unificatrice visant à organiser les révolutions idéales tout en excluant cet Idéal de toute forme de représentation. Le point de fuite, comme l'Idéal, échappe à la représentation tout en s'y inscrivant⁷.

Mais l'analogie force aussi la question. Qu'advient-il de la représentation (de l'histoire) lorsqu'elle n'est plus soumise à l'organisation d'un tel point-Idéal ? Si, comme l'affirme Milner, l'Idéal de la révolution « n'impose plus sa structure de point de fuite aux perspectives discursives ; la perspective elle-même n'a plus lieu de régner sur les tableaux et les récits⁸ », qu'advient-il alors du sens et de la fonction que revête le nom de révolution ? Qu'advient-il, réciproquement, du sujet (de l'histoire) comme effet d'un tel dispositif perspectiviste⁹ ? Qu'en est-il du sujet de la révolution, en d'autres termes, du sujet (dit) *révolutionnaire* ?

Il faut ici distinguer, avec Milner, deux sens du mot. En tant qu'elle permet d'accéder au plus près du réel du nom de « révolution » (c'est la thèse de Milner), la révolution française opèrerait une coupure avec sa signification usuelle pour la pensée politique et les représentations communes antérieures. La notion de révolution est transformée dans le mouvement même de la révolution française de sorte que sa signification nouvelle fondera la croyance révolutionnaire. Deux modèles se laissent donc dégager. Pour le premier, l'œuvre de Polybe sert ici de référence. La révolution y est conçue comme une phase de transition instable entre deux régimes politiques stables¹⁰. Elle est envisagée comme *négativité*, *coupure* et devant tendre au plus vite vers son achèvement. C'est avec ce modèle que rompt la croyance révolutionnaire à partir d'un renversement complet du terme sous l'impulsion de Saint-Just. Le nouveau modèle qui commence alors à s'imposer envisage la révolution comme une forme politique en soi et devant s'installer dans la durée. En ce sens, « révolutionnaire » ne qualifie plus une opération, au sens d'une conduite ou d'un énoncé, qui contribue à l'achèvement de la révolution comme *transition*, mais, au contraire, tout ce qui en assure le prolongement, y compris sur le mode d'une *position subjective*.

Croyance et modernité

Cette position peut se laisser qualifier du terme « d'ambition » dans la mesure où cette passion de l'action, pour reprendre ici l'expression de Michel Guérin, résume toute une strate de la sensibilité moderne et de la littérature du XIX^e siècle¹¹. L'appel à la nature et au génie cède le pas à une métaphysique de la volonté ou, pour le dire autrement, la figure du génie n'est plus nature (comme chez Diderot et Kant), mais volonté (comme chez Balzac ou Hugo). « La littérature, écrit Guérin, se réfléchit comme pouvoir. Ecrire est agir¹². » Pour un auteur comme Balzac il s'agira en effet d'achever l'œuvre de Napoléon (incarnation même de l'ambition) par d'autres moyens, de sorte que l'art romantique se laisse partiellement définir par cette confiance en sa mission et sa puissance. Traduisant l'acte en verbe, la littérature du début du XIX^e siècle écrit Guérin, « pouvait se pénétrer de la certitude qu'elle était elle-même action et que les pouvoirs constitués, désormais vides d'inspiration politique, n'étaient pas de force contre cette nouvelle puissance.¹³ »

La modernité ne peut toutefois se laisser réduire à cette seule « passion du siècle », l'ambition. Le tableau doit être complété si l'on suit ici l'hypothèse avancée par Michel Guérin dans cet essai sur la sensibilité des époques modernes. En se donnant pour tâche de comprendre comment, en quelques décennies, les modernités, sous le coup de l'historicité, ont été conduites à abandonner un socle de croyances métaphysiques et esthétiques, désormais impossibles à « tenir »¹⁴, Guérin suggère en effet un découpage dont je retiendrai ici trois moments dans la mesure où ils permettent de préciser la nature du couplage entre croyance et modernité.

Le premier moment prend son ancrage dans la Révolution française. Là aussi un constat s'impose. Je cite ici Guérin : « Il ne fait aucun doute que l'événement terrible, durablement mythique, qui a *tendu* êtres et choses, c'est la Révolution française. Il y aura désormais l'avant et l'après. Récurremment, le rappel de l'Ancien régime est vécu par certains comme nostalgie d'un *naturel* perdu¹⁵ », l'histoire ayant infligé « à l'ordre des choses le trauma de l'artifice ». Premier moment donc, la Nature a fait place à l'Histoire. Ce que résume la formule « L'Être se livre désormais comme Histoire¹⁶ ».

Dans cette fresque de la sensibilité moderne, le nom de Baudelaire fait office de rupture et résume à lui seul le second moment où se dégage la première modernité (véritablement) moderne. Résumons. Pour l'essentiel, Guérin affirme que la coupure tient dans un « redoublement du deuil ». Baudelaire « est dessaisi et du havre de la Nature et de la perspective de l'Histoire ». La conséquence d'une telle débâcle se traduit par un renversement où « l'art de l'ambition se retourne en ambition d'art ». Or, ce retournement s'accompagne d'un déficit de croyance. Je cite cette phrase décisive : « La modernité commence précisément là où le désir est laissé sans croyance. Il est renvoyé de son propre vide au « réel en soi » ». La modernité baudelairienne s'accompagne d'un affaiblissement du temps de l'action, c'est-à-dire du « temps comme *foi profane* ». Avec Baudelaire, l'ambition est ainsi ramenée à « la passion à l'état simple », passion pour l'âpreté du *présent* dans sa réalité nue. Je résumerai donc la thèse de Guérin de la façon suivante : c'est sous le signe d'une « éthique du présent » que l'affaiblissement de la croyance se laisse positivement qualifier. Il se dégage de cette interprétation que la modernité est, en son moment constitutif – c'est-à-dire baudelairien –, découplée de la croyance.

Le troisième moment est marqué par la différence entre « modernité » et « moderne ». Manet constitue ici le point de repère¹⁷. Suivant Guérin, la modernité baudelairienne se définit *encore* et *négativement* par rapport à cette nature qui ne sait plus se faire aimer. Baudelaire est en ce sens (un) réactif. « La « diabolisation » de la Nature (le grec *diaballein* signifie : diviser, désunir, séparer) apparaît comme le *moment indispensable*, alors même qu'il reste profondément affecté par ce qu'il dénie, vers l'indifférence qui sera celle de Manet¹⁸ ». Plus qu'un tableau, c'est un triptyque qui se dégage de ce qui s'apparente ici à un mouvement dialectique (ambition, diabolisation, indifférence) de la passion. Positivement, ce troisième moment est défini par trois découplages que résume la formule de Guérin : « énoncer sans représenter, saisir sans enfermer, témoigner sans démontrer¹⁹ ».

La peinture (entendons moderne) ne se donnerait plus pour tâche première de représenter un réel (pour en dire quelque chose) en fonction d'une contrainte qui lui vient d'ailleurs, mais, pour reprendre l'expression de Guérin, de « *se tenir au fait* de l'énoncé comme tel, en tant qu'il ne représente rien au-delà²⁰ ». Cette réduction repose en réalité sur un double découplage. Non seulement la représentation est découplée de l'exigence de vérité pour être

connectée à la vie (glissement d'une métaphysique de la représentation et de la nature vers une ontologie du monde), mais l'art est simultanément découplé de la logique de la reproduction et de l'imitation au profit d'un principe de révélation du monde. Ce modernisme-là échapperait donc à l'alternative du vide maniaque d'une picturalité pure et à l'inféodation à des causes extra-artistiques qui requièrent la visibilité du message. Ce que nous pourrions reformuler comme l'ouverture d'une troisième voie entre le primat du contenu et la simple négation de la forme, de la profondeur - et de la figuration.

Je n'ignore pas les objections que l'on pourrait adresser à cette interprétation de la « modernité ». L'une d'elles - c'est la thèse de Jacques Rancière - affirme que la notion de « modernité » occulte ce qu'il appelle le régime esthétique des arts au profit d'une coupure entre ancien et moderne, représentation et anti-représentation²¹. La modernité, selon Rancière, recouvre en réalité deux logiques contradictoires. L'une fait de l'art une forme de vie autonome et l'autre envisage l'art comme un moment dans le processus d'autofondation de la vie. Rancière a proposé d'appeler « modernitarisme » l'identification des formes de l'art avec la tâche de l'accomplissement du destin de la modernité. Mais la notion de régime esthétique des arts qu'il prétend opposer à celle de modernité n'est pas étrangère à l'idée de révolution, bien au contraire. C'est peut-être même dans le couplage de la révolution et de ce moment de l'indifférence que Rancière entend maintenir l'effectivité de la « révolution esthétique ». En effet, comme il s'est employé à le montrer, la révolution politique chez Marx, de même que chez Schiller, passe par une révolution esthétique des facultés humaines de sentir et de percevoir²². La révolution propre au régime esthétique des arts est ainsi caractérisée par un régime spécifique de l'expérience sensible et par le brouillage des séparations entre des manières de sentir relatives à des objets perçus. En cela, ce régime procède d'une reconfiguration du partage du sensible. Or, ce « sensorium spécifique » au régime esthétique des arts repose sur un retrait de la volonté et une libre indifférence.

Rancière l'écrit explicitement lorsqu'il se réfère à la description de la *Junon Ludovisi* à laquelle procède Schiller dans ces *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*²³. Je cite ici le commentaire qu'en fait Rancière : « Ce que la « libre apparence » de la statue grecque manifeste, c'est la caractéristique essentielle de la divinité, son « oisiveté » ou « indifférence ». Le propre de la divinité est de ne rien vouloir, d'être libérée du souci de se proposer des fins et d'avoir à les réaliser. Et la statue tient sa spécificité artistique de sa participation à cette oisiveté, à cette absence de volonté²⁴ » qui rejaillit sur le spectateur dans le libre « jeu » et la « suspension » de l'exercice ordinaire de ses facultés. La « libre apparence » et la « suspension » fondent ainsi une « politique » du régime esthétique des arts parce qu'elles sont « la réfutation sensible de cette opposition de la forme intelligente et de la matière sensible²⁵ », de la supériorité de la première sur la seconde. Comme l'écrit Rancière, Schiller traduit les propositions philosophiques de Kant dans un langage anthropologique et politique et

instruit l’analogie qui voit dans le pouvoir de la forme sur la matière le pouvoir de l’Etat sur les masses. La révolution esthétique telle que l’envisage Schiller s’entend donc comme une réponse à la faillite de la Révolution française. « La suspension esthétique de la suprématie de la forme sur la matière et de l’activité sur la passivité se donne alors comme le principe d’une révolution plus profonde, une révolution de l’existence sensible elle-même et non plus seulement des formes de l’Etat²⁶ ».

La thèse de Rancière consiste dès lors à renvoyer dos à dos les deux logiques contradictoires évoqués plus haut comme la tension irréductible au régime esthétique des arts et à sa « révolution ». Lorsqu’il analyse les transformations de l’art critique au XX^{ème} siècle et les apories des deux paradigmes qui se sont revendiqués de l’une ou de l’autre de ces deux logiques qu’il appelle métapolitiques (soit l’art fait de la politique en se supprimant comme art - la forme devient action - soit il fait de la politique en n’en faisant pas du tout - la forme oppose sa résistance à l’action), Rancière se réfère au brouillage spécifique au régime esthétique des arts – où « les produits de l’art ne cessent de passer dans le domaine de la marchandise et inversement les marchandises et les biens d’usage ne cessent de passer la frontière dans l’autre sens²⁷ » – pour diagnostiquer l’émergence d’une troisième voie, celle d’une micropolitique de l’art où le double schème du dépassement (de l’art) et de la résistance (de l’art) ainsi que celui que la distinction des moyens et des fins fait place, aujourd’hui, à « ce mode de voisinage indécis entre le militantisme politique, l’attention aux transformations des formes de vie et un monde de l’art qui est marqué par le croisement des types d’expression et le montage de leurs éléments plus que par des dynamiques propres aux arts constitués²⁸ ». A tous égards, les pratiques dans lesquelles Rancière perçoit la façon dont se poursuit aujourd’hui la révolution esthétique se marquent davantage par ce moment de « l’indifférence » et de la suspension que par des formes de la croyance qui, fut-ce sur le mode ludique ou parodique, renoueraient avec la passion de l’ambition.

Révolutionnaire sans croyance ?

Risquons une hypothèse toute provisoire en reprenant à présent la question du sujet révolutionnaire. S’il y a lieu de parler d’une croyance révolutionnaire, force est de constater qu’elle a trouvé dans la foulée de la Révolution française une première expression sous le signe de « l’ambition » fondée à poursuivre par d’autres moyens, ceux de la littérature, ce que l’action politique n’a pu apporter²⁹. Sur ce point, il faudrait préciser. En Allemagne, c’est sur le plan philosophique que s’approfondit une pensée de l’être comme vouloir alors qu’en France, l’élan politique et la croyance qui l’accompagne se poursuivent, après la Révolution française, sur le plan poétique et artistique. Cette orientation justifiera par la suite les critiques adressées au principe de *l’art pour l’art*, par un auteur comme Sartre notamment. Dans un article de 1962

consacré précisément aux apories de la littérature engagée, Adorno remarque que c'est en raison de la prégnance de ce principe en France que la référence à l'existence et à l'engagement avait un « ton révolutionnaire », alors qu'en Allemagne, au contraire, selon une tradition latente que Adorno fait remonter jusqu'à l'idéalisme allemand, l'absence de finalité de l'art devait paraître suspect. Selon cette tradition, écrit Adorno, l'œuvre d'art « ne doit rien être pour soi, parce que, sinon [...], elle entraînerait un relâchement des mœurs et détournerait de l'action pour l'action³⁰ ».

Un tel déplacement qui, pour le dire en ces termes, devait conduire à poursuivre par les moyens de l'art la réalisation d'un Idéal politique devait-il se traduire (d'abord) par un déficit de croyance ? L'interprétation que propose Michel Guérin de la « modernité » tend à créditer cette hypothèse. Aussi, « loin que la conscience moderne se soit aussitôt entichée du Progrès, elle a plutôt remâché le leitmotiv d'une *décadence*³¹ ». On serait alors autorisé à dire, au sujet de Baudelaire, qu'il répond au qualificatif de « révolutionnaire sans croyance », à condition toutefois de l'entendre au sens polybien du terme, c'est-à-dire comme ce qui est dit de ce qui, dans l'instabilité et le déchirement, opère une transition. En cela, on ne s'écarterait pas de la thèse de Guérin selon qui « la modernité baudelairienne est à tous égards intermédiaire³² » et fait fond sur une figure de l'artiste-témoin. Un témoin toutefois étrange si l'on tient la distinction entre attestation et protestation que propose Guérin. Dans le premier cas, le témoin entend représenter l'être dans et par la parole et se donne pour tâche de faire correspondre sa parole à ce qui est. Dans le second, il ne s'autorise d'aucune référence, l'absence de l'être motivant ici le témoignage.

Adorno n'est pas loin de caractériser Baudelaire dans des termes similaires lorsqu'il écrit, dans la *Théorie esthétique*, que « Baudelaire ne vitupère pas contre la réification [engendrée par le capitalisme montant et la marchandise], il ne la reproduit pas non plus ; il proteste contre elle dans l'expérience de ses archétypes, et le médium de cette expérience est la forme poétique³³. »

Mais c'est sans doute à l'interprétation de Benjamin qu'il faudrait se mesurer ici et à la portée théorique de son geste. Quel est-il ? Je dirais qu'il aura consisté à faire rejallir *l'interrogation* quant à la possibilité d'une telle figure du « révolutionnaire sans croyance » comme image dialectique. On en trouve explicitement la formulation dans l'un des fragments sur Baudelaire : « L'image dialectique est une image qui fulgure. Il faut donc conserver l'image du passé, dans le cas présent celle de Baudelaire, comme une image qui fulgure dans l'instant actuel, dans le « maintenant » de la possibilité de la connaissance³⁴ ».

On notera que cette image n'est pas étrangère à celle du conspirateur. Les premières et les dernières pages du texte sur « Le Paris du second Empire chez Baudelaire » établissent explicitement la physionomie conspiratrice de Baudelaire. Benjamin entame son texte par la longue description que Marx consacre aux conspirateurs de profession pour qui la seule condition de la révolution est « l'organisation suffisante de leur conspiration » justifiant l'engouement

pour toutes les inventions qui permettent de réaliser « des miracles révolutionnaires ; les bombes incendiaires, les machines infernales à effet magique, les émeutes qui doivent avoir des conséquences d'autant plus surprenantes et miraculeuses que leur fondement est moins rationnel » et un mépris à l'égard de tout ce qui peut contribuer à « faire prendre conscience aux travailleurs de leurs intérêts de classe³⁵. » A l'autre bout du texte, Benjamin avance que Baudelaire a cherché à retrouver l'image du héros moderne dans la figure du conspirateur, partageant avec le révolutionnaire Auguste Blanqui la force de l'indignation et la technique du putsch qu'il sut transposer et maintenir dans le langage poétique. C'est donc au regard de l'image de Blanqui que l'image de Baudelaire – que le projet théorique de Benjamin ravive – est mise au point³⁶.

Benjamin reprend la métaphore de la conspiration pour caractériser la façon dont Baudelaire joue avec les mots : « les mots ont leurs places exactement définis comme des conspirateurs avant que n'éclate la révolte³⁷ ». Mais la métaphore qui sert à qualifier l'agencement poétique des mots va plus loin lorsqu'elle s'attache à expliciter l'image de la création poétique chez Baudelaire lui-même. Dans les réflexions qu'il consacre « Sur quelques thèmes baudelairiens », Benjamin analyse le thème de la foule dans la littérature du XIX^eme et chez Baudelaire en particulier. Loin de constituer un objet qu'il dépeint dans ses poèmes, c'est l'expérience vécue de la foule qui, selon Benjamin, éclaire l'image de la création poétique telle que Baudelaire se l'est représentée à lui-même. C'est dans la figure de l'escrimeur que le processus de création trouve à s'incarner comme dans le poème « Le soleil ». Je cite Benjamin :

« Cette foule, dont Baudelaire n'oublie jamais la présence, n'a servi de modèle à aucune de ses œuvres. Mais elle a laissé sa marque secrète sur toute sa création, et c'est elle qu'on aperçoit aussi en filigrane dans le fragment cité plus haut³⁸. Elle éclaire l'image de l'escrimeur ; les coups qu'il assène sont destinés à lui frayer la voie parmi la foule. Sans doute est-ce à travers des faubourgs vides que s'avance le poète du « Soleil ». Mais la secrète constellation (en qui la beauté de la strophe devient jusqu'à son fond transparente) doit s'entendre ainsi : en luttant contre la foule spirituelle des mots, des fragments, des débuts de vers, le poète, à travers les rues désertées, gagne à la pointe de l'épée son butin poétique³⁹. »

L'importance que prend l'expérience de la foule, son émergence en tant que sujet romanesque, poétique, littéraire, historique et théorique marque plus largement l'imaginaire politique de l'époque. Sur ce point encore, l'opposition que Benjamin construit entre Baudelaire et Victor Hugo – comme le poète qui se retranche de la foule et du peuple et celui qui, au contraire, s'y reconnaît et s'y mêle – est instructive. Elle permet en effet de dégager schématiquement trois positions subjectives et critiques à l'égard du peuple et de la foule comme « sujet révolutionnaire ». Chez Hugo, la foule est investie

et célébrée en héroïne d'une épopée moderne. La masse informe des passants de la grande ville est perçue comme la foule du peuple, de ses lecteurs et de ses électeurs. A ce titre, « Hugo n'était pas un flâneur⁴⁰ » écrit Benjamin. Au contraire, comme citoyen, il entendait se mêler activement au peuple. La figure du flâneur relève quant à elle d'une expérience de la distinction dans l'ivresse que procure l'immersion dans la foule. Benjamin soutient qu'une telle expérience fût rendue possible par l'existence des passages qui permettent au flâneur de retrouver dans la ville des espaces libres et presque privés. De plus, elle est conditionnée par les descriptions physiologiques des villes que l'on trouve dans nombres d'écrits de l'époque et qui façonnent la fantasmagorie de la vie parisienne. Cependant – c'est la thèse de Benjamin – pas plus que Hugo, Baudelaire ne s'est laissé enfermer dans cette figure du flâneur, ni aveugler par la fascination qu'exerçait pourtant sur lui l'expérience de la foule.

La foule – imaginativement dotée d'une âme – ne dissimule donc pas entièrement aux yeux du poète la réalité sociale de la masse informe qui ne constitue en rien une classe (sociale). Mais l'interprétation de Benjamin n'est pas aussi clémente envers la lucidité de Baudelaire⁴¹. En effet, Benjamin soutient que Baudelaire a pu opposer « un idéal aussi peu critique que la conception que Hugo se faisait d'elle [la foule]⁴² ». Cet idéal est celui de la *modernité* même, où le héros s'apparente au rebut – le chiffonnier, la prostituée, parfois même le prolétaire comme autant de rôle et de place que le poète peut occuper⁴³. Même lorsqu'il aura « perdu l'illusion d'une foule ayant en elle-même son mouvement et son âme, et dont se toquait le flâneur⁴⁴ », il fera du retournement contre cette foule évidée le ressort de son expérience poétique.

Pour terminer, je voudrais esquisser une réflexion que seule l'analogie avec le dispositif perspectif rend peut-être possible. Serait-on autoriser à dire que la « foule » – l'expérience de celle-ci par le poète, l'artiste – occupe la fonction d'un point de fuite qui, tout en s'inscrivant dans son œuvre sans s'y laisser représenter – en orienterait la logique ? Se faisant, elle déterminerait symétriquement – au titre du sujet qui lui fait pendant – cette place depuis laquelle le poète se définit (comme héros) ainsi que l'image et la tâche qu'il s'assigne.

« En réalité, écrit Benjamin, cette image [celle de la vie de Baudelaire] est déterminée par le fait que Baudelaire prit le premier conscience, et de la façon la plus riche en conséquences, de ce que la bourgeoisie était sur le point de retirer sa mission au poète. Quelle mission sociale pouvait la remplacer ? Aucune classe sociale ne pouvait répondre⁴⁵. » Peut-être cette absence de réponse est-elle la chance même d'un art où le révolutionnaire sans croyance puisse trouver sa place.

Notes

¹ Jean-Claude Milner, *Relire la Révolution*, Paris, Editions Verdier, 2016. Sur ces points, voir pp. 65, 249 et 267-8.

² *Ibid.*, p. 23.

³ Cf. *Ibid.*, p. 11 et 13. Foucault écrit : « Depuis 1789, l'Europe a changé en fonction de l'idée de révolution. L'histoire européenne a été dominée par cette idée. C'est exactement cette idée la qui est en train de disparaître en ce moment. » Michel Foucault, *Dits et écrits, 1976-1979*, tome III, p. 623. Sur le rapport de Foucault à la révolution, voir Sophie Wahnich, « Foucault saisi par la révolution », *Vacarme*, 2014/3 (N°68), pp 138-151. DOI 10.3917/vaca.068.0138. Sophie Wahnich observe que « De ce fait, Foucault préfère parler « d'insurrection » plutôt que de révolution [...] » (p. 140), ce qui intéresse Foucault étant « plutôt une émotion : l'enthousiasme activé par l'événement insurrectionnel » (p. 143). Selon Wahnich, c'est par le biais de cette notion qu'il est possible d'interroger les révolutions « dans leur capacité à ne pas incarner et donc figer l'insurrection politique » (p. 144). Sur ce point, on lira également du même auteur *La liberté ou la mort. Essai sur la Terreur et le terrorisme*, Paris, La Fabrique éditions, 2003. En ce qui concerne la substitution du mot insurrection au mot révolution chez Foucault, Milner défend une lecture différente. Selon Milner, « ce n'est pas qu'il [Foucault] voulut abolir la croyance révolutionnaire. Au contraire, il voulait la sauver à tout prix en la débarrassant de ses anciens talismans » (*Relire la Révolution*, op. cit., p. 13). Foucault sauva la croyance révolutionnaire « en l'épurant de la trace la plus infime du signifiant *révolution* » réduisant la première « à son noyau le plus pur, la croyance comme telle, dont le seul garant adéquat serait le non-sens », « l'abolition de quelque fragment de savoir que ce soit », justifiant l'attachement de Foucault à l'*enthousiasme* des Iraniens.

⁴ Je reprends ici les principaux éléments avancés par Milner dans les pages, pp. 25 à 28.

⁵ Milner analyse sous le titre de « la geste révolutionnaire » un ensemble de neuf

traits communs déterminant une sorte de figure incarnée de l'Idéal de la Révolution, une morphologique unique. Je les énumère ici à l'attention du lecteur, sans les commenter pour autant. Les conditions auxquelles une séquence historique doit répondre pour prétendre au titre de révolution idéale sont les suivantes : 1. Elle doit être explicitement *nommée* du nom de « révolution » ; 2. Elle doit être *comparée* aux révolutions antérieures et à défaut de s'y référer, se projeter dans un passé lointain ; 3. Le changement qu'elle programme doit *concerner les gouvernés* prioritairement, il doit être mené en leur nom ; 4. Simultanément, la révolution doit éviter le double écueil du sacrifice et de l'égoïsme, c'est pourquoi elle finit toujours par être menée au nom de tous, de l'*humanité* ; 5. Son échelle adéquate est celle du groupe et non de l'individu, bien que l'*exigence d'unité* finisse toujours par se traduire dans l'élection d'un chef et se condenser en un nom propre (Robespierre, Lénine, Mao) ; 6. Le changement révolutionnaire doit affecter tous les aspects de l'existence, en ce sens il est *illimité* ; 7. Il doit dès lors nécessairement impliquer *la question de l'Etat* et en faire l'objet politique par excellence ; 8. Le changement vers l'Etat révolutionnaire doit faire de la superposition des gouvernés et des gouvernants une exigence théorique et promouvoir pratiquement les régimes politiques qui y répondent le mieux (comme la république démocratique) ; 9. Le recourt à la violence et à la force ouverte est incontournable et constitutif du moment insurrectionnelle que comporte toute révolution.

⁶ Milner, *Relire la Révolution*, op. cit., p. 26.

⁷ Dans un autre registre, Jacques Derrida s'est attaché à analyser dans le discours des sciences humaines des années 50-60', sous l'effet d'un structuralisme dominant, un *décentrement* du concept de structure. Dans « La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines » (1967), Derrida commençait en effet par rappeler que jusqu'à l'événement dont ce texte entendait prendre la mesure, le *jeu* de la structure avait été neutralisé

par un geste qui consistait à lui conférer un centre dont la double fonction est d'organiser un système et d'y limiter le jeu des substitutions en son centre. Derrida notait que pour une pensée classique de la structure, le centre qui commande la structure échappe à la structuralité dans la mesure où le centre est à la fois dans et hors de la structure. En ce sens, on est autorisé à s'interroger sur la conjoncture historique de la fin des années soixante où semble converger le début d'une fragilisation du dispositif de la croyance révolutionnaire et la critique d'un certain structuralisme, indissociablement pris dans une critique, en France du moins, de l'existentialisme sartrien. Conjoncture historique qui voit également coexister, comme l'ont montré Boltanski et Chiapello dans *Le nouvel esprit du capitalisme*, la formulation d'une critique (artiste) de l'inauthenticité sous l'effet d'une généralisation des rapports marchands d'une part, et, d'autre part, la neutralisation de cette même critique sur le plan philosophique par la déconstruction des présupposés de l'authenticité, de la spontanéité, etc. Sur ce point, cf. *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, réédition 2011, p. 606 et suivantes.

⁸ Milner, *Relire la Révolution*, op. cit., p. 67.

⁹ Cf. Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, réédition 2012, plus particulièrement le chapitre VIII consacré à « la vue » et les pages 146 et suivantes.

¹⁰ Cf. Milner, *Relire la Révolution*, op. cit., p. 90, 99, 121.

¹¹ Cf. Michel Guérin, *Nihilisme et modernité. Essai sur la sensibilité des époques modernes de Diderot à Duchamp*, Paris, Editions Jacqueline Chambon, 2003. Sur l'ambition comme passion du siècle, cf. p. 33 et suivantes, p. 172 et 176.

¹² *Ibid.*, p. 40.

¹³ *Ibid.*, p. 42.

¹⁴ *Ibid.*, p. 96.

¹⁵ *Ibid.*, p. 34.

¹⁶ *Ibid.*, p. 40. Les citations et expressions qui suivent sont toutes tirées, dans l'ordre, des pages 52-53 et 172-173.

¹⁷ Pourquoi ici la peinture en lieu et place de la littérature et de la poésie ? Il faut restituer ici le constat qui guide les analyses de Guérin et selon lequel, la modernité littéraire après Baudelaire est guettée par la clôture sur le jeu des signifiants, érigeant le « rien » en « signifiant séducteur » et en nouvel Absolu (cf. *Ibid.*, p. 66-67)

¹⁸ *Ibid.*, p. 178. Je souligne.

¹⁹ *Ibid.*, p. 93.

²⁰ *Ibid.*, p. 89.

²¹ Cf. Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 33.

²² Cf. *Le partage du sensible*, op. cit., p. 40 ; *id.*, *En quel temps vivons-nous ?*, Paris, La Fabrique, 2017, p. 44 ; *id.*, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, p. 40 à 55.

²³ Friedrich von Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, trad. Fr. P. Leroux, Paris, Aubier, 1992, p. 223.

²⁴ Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, op. cit., p. 42.

²⁵ *Ibid.*, p. 46.

²⁶ *Ibid.*, p. 48.

²⁷ *Ibid.*, p. 71.

²⁸ Rancière, *En quel temps vivons-nous ?* op. cit., p. 49.

²⁹ Cf. *Ibid.*, p. 172.

³⁰ Theodor W. Adorno, « Engagement » (1962), in *Notes sur la littérature*, trad. fr. S. Muller, Paris, Flammarion, 1984, p. 303.

³¹ Michel Guérin, *Nihilisme et modernité*, op. cit., p. 176.

³² *Ibid.*, p. 57.

³³ Adorno, *Théorie esthétique*, trad. fr. M. Jimenez, Paris, Klincksieck, 1995, p. 43.

³⁴ Walter Benjamin, « Zentralpark. Fragments sur Baudelaire », fragment 33, in *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du*

capitalisme, trad. fr. J. Lacoste, Paris, Editions Payot et Rivages, 2002, p. 241.

³⁵ Benjamin, *Charles Baudelaire*, op. cit., p. 27-28. Benjamin cite ici le compte rendu que Marx et Engels consacrent aux ouvrages de J. E. A. Chenu, *Les conspirateurs* et *La Naissance de la République de février 1848* de Lucien de la Hodde.

³⁶ « L'image de Baudelaire se met comme d'elle-même au point : le capharnaüm énigmatique de l'allégorie chez l'un, le bric-à-brac mystérieux du conspirateur chez l'autre ». Benjamin, *Charles Baudelaire*, op. cit., p. 33-34.

³⁷ Benjamin, *Charles Baudelaire*, op. cit., p. 146.

³⁸ Il s'agit des premières strophes du poème « Le soleil » publié dans la section des « Tableaux parisiens » des *Fleurs du mal* : « Le long du vieux faubourg, où pendent aux masures / Les persiennes, abri des secrètes luxures, / Quand le soleil cruel frappe à traits redoublés / Sur la ville et les champs, sur les toits et les blés, / Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime, / Flairant dans tous les coins les hasards de la rime, / Trébuchant sur les mots comme sur les pavés / Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés. ». cf. Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, texte établi par Cl. Pichois, Paris, Gallimard, 1972, p. 122.

³⁹ Benjamin, *Charles Baudelaire*, op. cit., p. 163. Cf. également p. 103.

⁴⁰ Benjamin, *Charles Baudelaire*, op. cit., p. 99.

⁴¹ Benjamin observe ainsi que la foule n'est pas encore chez Baudelaire ce qu'elle est chez Poe, où la description des passants les assimile à des automates soumis au mouvement fiévreux de la production matérielle et à une déshumanisation des rapports sociaux. Cf. 83,180 sq.

⁴² *Ibid.*, p. 100.

⁴³ Cf. *Ibid.*, p. 85, 110, 118, 141.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 207.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 221.

Le retour de l'artiste (dé)masqué

Bruno Goosse

Artiste et Professeur, Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles

bruno.goose@gmail.com

« Le politique se révèle non pas dans ce qu'on nomme l'activité politique, mais dans un double mouvement d'apparition et d'occultation du mode d'institution de la société. Apparition en ce sens qu'émerge à la visibilité le procès par lequel s'ordonne et s'unifie la société à travers ses divisions ; occultation en ce sens qu'un lieu de la politique (lieu où s'exerce la compétition entre les partis et où se forme et s'exerce l'instance générale du pouvoir) se désigne comme particulier, tandis que se trouve dissimulé le principe générateur de la configuration de l'ensemble. »

Claude Lefort¹

Les études actuelles concernant l'engagement politique de l'artiste dans le champ de l'art contemporain s'entendent pour considérer la mutation de la conception de la nature du politique, issue des réflexions structuralistes post 68, comme inaugurant une nouvelle possibilité pour l'art d'expérimenter son rapport au politique et pour l'artiste son rapport à l'engagement² : le pouvoir n'est plus uniquement identifié à ceux qui l'exercent mais est dorénavant vu comme présent dans l'ensemble du corps social. « Bref, tout est politique, mais toute politique est à la fois *macropolitique* et *micropolitique*³ » écrivent Deleuze et Guattari. Dès lors, le modèle des avant-gardes historiques, longtemps considéré comme exemplaire du rapport entre art et politique apparaît comme dépassé. Le glissement des artistes vers la micropolitique⁴ est significatif. « Il suggère la fin de l'héroïsme de l'art politique, plus le goût de la relativité⁵ ».

Da mesma forma que o artista, desde Duchamp, continua a arrancar objectos, prácticas, discursos ou documentos do mundo não artístico, interrogando-os no campo da arte, para reconfigurar não apenas os limites, mas também o conteúdo, as suas tensões e as suas questões, não poderemos nós considerar uma passagem do mundo da arte para o mundo político? Qual será o efeito "micropolitico" do trabalho de um artista que integra na esfera artística uma estrutura de trabalho que quer ser activa ao nível "macropolitico": um gabinete ministerial. E o que faz o artista quando trabalha em política? A arte consegue a sua vingança, como um acto falhado (de arte) que virá a revelar ao artista a sua perseverante insistência?

La distinction qui apparaît entre *la* politique et *le* politique valorise le second terme alors que le premier y perd tout intérêt. « On observe ainsi une désaffection progressive à l'égard de *la* politique et de l'exercice du pouvoir mais un regain d'intérêt pour *le* politique entendu comme souci de soi et de l'autre, qui se traduit par un glissement du projet révolutionnaire vers une forme d'investissement introspectif ou communautaire et par une substitution des experts aux maîtres à penser⁶. »

Désaffection de l'un au profit de l'autre, substitution, glissement, il semble que nous soyons progressivement passés de l'interdépendance du macropolitique et du micropolitique de Deleuze et Guattari à une conception distincte, créant comme deux mondes entre lesquels il y aurait à choisir. « L'art micropolitique devient un véritable phénomène, théorisé par Paul Ardenne, Stephen Wright et bien d'autres, devenant l'objet d'expositions, de colloques et d'essais, lesquels continuent néanmoins d'entretenir une soigneuse séparation entre art et activisme, entre art et politique⁷. » Maintenir la séparation entre art et politique conduit à penser ces pratiques comme deux mondes ou deux milieux étanches, dont les fonctionnements, asservissements et libertés diffèrent.

De la même manière que l'artiste, depuis Duchamp, ne cesse d'arracher objets, pratiques, discours ou documents au monde non-artistique pour, les interrogeant dans le champ de l'art, en reconfigurer non seulement le contour mais aussi le contenu, ses tensions et ses enjeux, ne pourrait-on envisager une traversée du monde de l'art vers le monde politique ? A condition, bien entendu, d'envisager également le mouvement inverse. La question que je souhaite aborder ici est celle de l'effet « micropolitique » du travail d'un artiste qui intègre à la sphère artistique une structure de travail qui se veut agissante au niveau « macropolitique » : un cabinet ministériel. L'art prendrait-il sa revanche sur l'artiste, comme un acte manqué (de l'art) qui viendrait révéler à l'artiste son entêtante insistance ? C'est ce que nous espérons interroger.

Contexte

La première nuit passée à bord du petit bateau semble étirer le temps au fil du fleuve dont on peine à voir dans quel sens il s'écoule. Partout, l'obscurité s'étend comme une flaque brûlante.

Arrivés après la tombée du jour, accueillis par une chaleur provocante, nous avons traversé rapidement l'aéroport presque désert, suivi le groupe des voyageurs, ou les indications du guide. Après avoir parcouru rapidement des rues inconnues en taxi, nous avons grimpé les marches menant à une passerelle pour parvenir au bateau qui devait nous emmener. Dans la petite cabine, nous sommes surpris d'avoir conscience de flotter malgré l'absence de tout roulis. Le flottement accompagne un demi-sommeil et l'attente que ce voyage commence enfin. Après quelques heures, lorsque le brouhaha du moteur fait place au clapotis de l'eau, le jour s'est levé. C'est l'heure de la première visite. Nous nous déplaçons en groupe, traversons une petite ville animée d'Afrique

du Nord paraissant fort semblable aux autres petites villes d’Afrique du Nord que nous connaissons déjà. Et puis soudain, au détour d’une rue, une porte s’ouvre dans un mur disproportionné, tournant le dos à la foule bruyante de la place et son marché odorant que nous venons de quitter. Nous entrons dans un autre monde. Nous sommes dans le temple d’Horus, à Edfou, au mois d’août 1999.

Je reçois l’écart entre les deux mondes comme un choc violent. Il ne semble y avoir aucun lien entre les habitants actuels d’Edfou et le temple. Le bâtiment antique, particulièrement bien préservé, donne presque l’impression d’avoir été abandonné la veille. Son calme, ses espaces vides, dégagés, contrastent avec la vie de la ville aux alentours, renforçant le sentiment d’un profond désintérêt pour ce qui avait été naguère adoré, comme s’il n’y avait aucune continuité entre le monde d’hier et celui d’aujourd’hui. L’opposition entre cette permanence de l’édifice et la disparition de la civilisation qui l’a bâti me bouleverse. Tout à ma découverte naïve, je perçois l’extrême fragilité de ce qui peut sembler pérenne.

La proposition

Quelques heures plus tard, sur le pont du bateau qui remonte le Nil en direction de Louxor, l’appel téléphonique d’un ami interrompt la contemplation distraite du lent défilé de la végétation luxuriante des berges. Je ne m’attendais ni à cet appel ni à sa proposition : « La Ministre de l’enseignement supérieur cherche un collaborateur pour s’occuper de l’enseignement supérieur artistique et en réaliser la réforme structurelle. Nous avons pensé à toi. » Surpris, je demande 24 heures de réflexion.

L’année précédente, j’avais participé aux réunions d’un groupe d’artistes-enseignants qui s’étaient opposés au projet du Gouvernement de réformer l’enseignement artistique en proposant de l’absorber dans une structure existante : celle des Hautes écoles. Nous refusions cette absorption

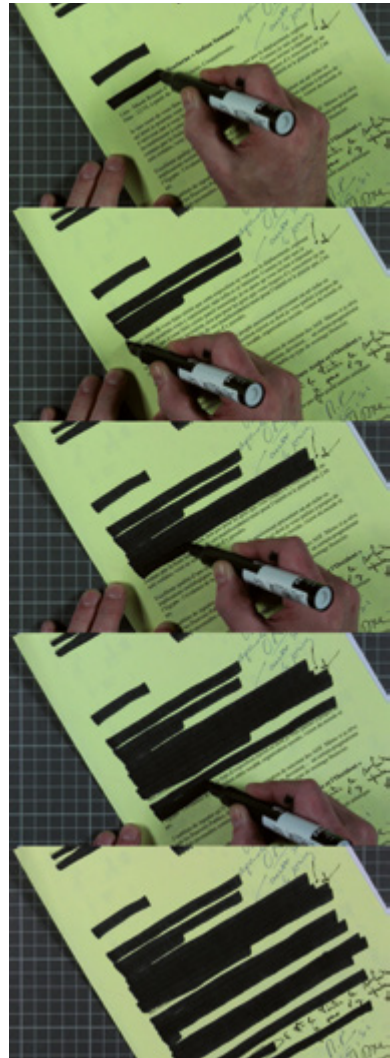


Fig. 1 – « Extrait de la vidéo: FD/MP/BG/ av03: votre invitation à: Nocturne « Indian Summer », 1'38", 2013 »

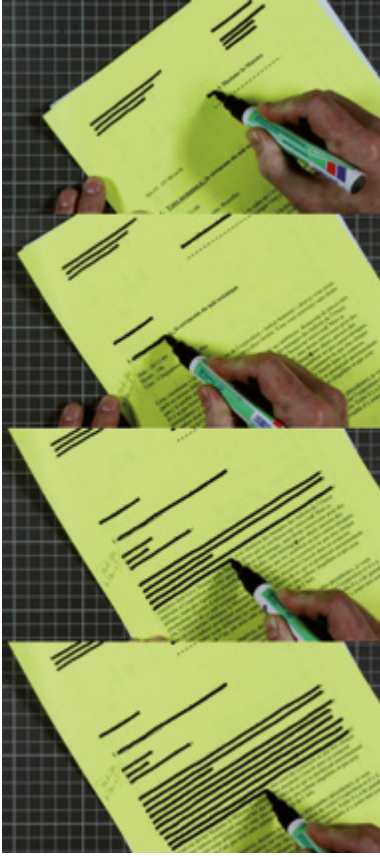


Fig. 2 - « Extrait de la vidéo: FD/BG/av10: votre invitation à la cérémonie du mât totémique, 1'42", 2013 »

car elle aurait conduit, selon nous, à une uniformisation des pratiques pédagogiques et notamment à ne plus permettre le travail essentiellement individuel inhérent à la transmission dans l'enseignement artistique. Le groupe en question, constitué de collègues de différentes écoles artistiques (arts-plastiques, cinéma, musique, théâtre), s'était organisé pour parler d'une même voix et avait trouvé l'oreille bienveillante d'une élue qui porta sa parole dans les discussions parlementaires. Peut-être que cette manière de présenter la situation est erronée. Elle donne l'impression que nous utilisons une femme politique pour obtenir une situation qui nous convienne. Mais il n'est pas impossible que ce soit l'inverse, que l'élue a trouvé dans ce groupe des informateurs lui permettant de construire un discours politique plus étayé, plus brillant, plus visible. Quoi qu'il en soit, la Parlementaire, bien informée, était habile à convaincre. Le texte de loi, qui a finalement été voté, a été tellement amendé qu'il est l'inverse de l'avant-projet de décret déposé par le Ministre de l'époque. Plutôt que d'être intégré aux Hautes écoles, l'enseignement supérieur artistique sera autonome, doté d'une législation propre, donc d'un fonctionnement propre. Le spectre de notre disparition par absorption s'étant éloigné, je supposais que le groupe d'opposants-militants-usagers-et-acteurs-de-l'enseignement-artistique n'avait plus de raison de se réunir et j'en étais soulagé.

Le vote de ce décret eu lieu en toute fin de législature. Les élections qui suivirent aboutirent à une nouvelle coalition, un nouveau Gouvernement. La Parlementaire, qui avait relayé nos propositions et qui avait si bien manœuvré, fut désignée Ministre de l'Enseignement supérieur. C'était donc à elle de réaliser la réforme proprement dite de l'Enseignement artistique. Le décret voté en 1999 se contentant de dire que l'enseignement artistique était classé dans l'enseignement supérieur, il fallait encore trouver comment l'organiser et qui allait s'en occuper. C'est du moins comme cela que les choses étaient comprises à ce moment-là.

La Ministre proposa d'abord ce travail au Président de notre groupe d'artistes-enseignants. Il le refusa. Il lui fut demandé de proposer un candidat. C'est la raison de l'appel téléphonique reçu cet après-midi d'août, alors que je visitais l'Égypte.

Le choix

Après la visite d'Edfou, tout ce qui me semblait pérenne, même solidement ancré dans une Histoire grandiose, m'apparaît pouvoir n'être en réalité que fragilité extrême, au bord de son évanouissement. Je croyais avoir vu le spectre de la disparition de l'enseignement supérieur artistique s'éloigner définitivement. A tort ou à raison, je ne peux alors m'empêcher de considérer que le risque est toujours bien là. Le travail proposé ne se résume donc pas, pour moi, à la gestion d'un état de fait, mais est plutôt celui d'une sauvegarde, d'une résistance et, pour y parvenir, d'un travail qui me semble être de création.

Il m'est proposé d'agir. Mais, chose nouvelle et impensable pour moi, d'agir avec le pouvoir. Jusqu'ici, il s'agissait de résister à une proposition émanant du pouvoir et de proposer des alternatives. Même si nos propositions étaient suivies d'effets, nous étions dans des mondes différents : celui qu'on appelle le terrain (c'est à dire le monde des travailleurs sur lesquels la proposition législative aura un effet) et celui de la gouvernance (c'est à dire celui des décideurs, même si cette décision n'est prise qu'au bout d'un processus concerté). Division que l'on retrouve toujours dans tout discours relatif à la sphère politique : que ce soit lorsque l'on parle de *société civile* (ouverture de la classe politique à la société civile), que ce soit lorsque l'on parle du manque de confiance des citoyens envers *la classe politique* (classe qui s'invente par cet effet de discours). Donc une division. Et la proposition de la franchir. Je pense refuser. Mais ne serait-ce pas se placer définitivement du côté de l'observation plutôt que de l'action ? Comme le journaliste ou le politologue observe les actions des politiques. Même si on sait qu'un observateur, par sa présence d'observateur, a un effet sur l'observation, il ne peut pas agir sans perdre ce statut d'observateur. On le constate dès qu'un journaliste ou un politologue décide de faire de la politique. Agir implique de choisir. La liberté de l'observateur, sa neutralité, est liée à cette qualité d'observateur et à son respect. Ici, le travail concerne l'enseignement artistique. Je suis enseignant et artiste. Les deux activités sont étroitement liées. L'artiste est-il plus du côté de l'observation que de l'action ? Ne peut-on comparer la situation à celle du critique ou de l'historien d'art dans son rapport à l'art ? L'artiste, par sa pratique, fait l'art. Peut-il en même temps en faire l'histoire comme l'historien le ferait ?

De mon point de vue, refuser m'aurait fait courir le risque de devenir l'aigri que je redoute, dont rien ne peut empêcher qu'il pense qu'il aurait fallu faire les choses autrement, mais qui n'a pas essayé. Essayer avait l'avantage de la promesse d'une compréhension du système et de ses limites. Je saurais pourquoi le dispositif est ainsi plutôt qu'autrement. Je participerais, à ma

mesure, à la création de la structure dans laquelle j’agis : celle de l’enseignement supérieur artistique.

Mais mon activité est également artistique. Or l’art n’a que faire d’une structure d’accueil qui lui préexisterait. L’art produit sa structure et la déplace sans cesse. Les deux mondes sont-ils compossibles ?

Le temps de réflexion étant passé, dans cet état d’esprit, j’accepte la proposition. Il s’agit d’une acceptation citoyenne, dans un contexte particulier, celui de l’enseignement artistique. Mais cette présence de l’artiste, opérant dans le champ politique, sera-t-elle sans effet inattendu tant pour lui que pour le politique ?

Effets pratiques

Le premier bouleversement est lié à l’emploi du temps. Jusqu’ici, je partageais équitablement mon temps entre le travail d’atelier et l’enseignement. Lors de ma rencontre avec la Ministre, en vue de mon engagement, je pose comme condition d’être libre un jour par semaine afin de travailler dans mon atelier. Cette journée m’est accordée. Je pensais que si le politique voulait un artiste pour faire cette réforme, il fallait bien qu’il en paye le prix et qu’il s’adapte. Plus tard j’ai compris que ce genre d’adaptation était courante, car nombreux sont les collaborateurs qui ont une autre activité politique, notamment locale, ce qui implique certains aménagements horaires. Durant les premières semaines, cet accord m’a permis de poursuivre les projets artistiques en cours. Je remarque après coup que cette demande renvoie de manière explicite à la distinction entre (travail) politique et (travail) artistique. Deux mondes différents, nécessitant deux temps de travail différents. Et entre les deux, une négociation.

Concrètement, très vite, le temps obtenu pour le travail de l’atelier s’est évanoui. J’ai pensé que c’était un problème comptable. Le travail du cabinet requérait toute mon énergie et tout mon temps si je voulais lui donner un quelconque sens, c’est-à-dire une efficacité. Il y avait tout un monde à découvrir, un fonctionnement à comprendre, participer à de nombreuses réunions, en organiser certaines et surtout consulter. Recevoir les acteurs du secteur, les écouter, comprendre dans ce que chacun dit ce qui pourrait construire un commun. Distraire du temps de travail à cette tâche me semblait alors au mieux un manquement, au pire une prise de pouvoir autoritaire. J’ai donc arrêté de passer une journée dans l’atelier, j’ai arrêté ma pratique de l’atelier.

Que signifie pour un artiste « arrêter sa pratique d’atelier » ? Lorsqu’il arrête de consacrer un temps déterminé à son art, dans un lieu identifié à cette pratique, perd-il sa qualité d’artiste, comme l’observateur perd sa qualité d’observateur lorsqu’il agit ? L’artiste n’est-il pas artiste quelle que soit l’activité qu’il mène. Certaines professions sont d’abord une manière d’être au monde avant d’être un métier⁸ et l’on comprendrait mal qu’il n’en soit pas ainsi pour les artistes. Godard dit qu’il n’y a pas vraiment de différence entre écrire sur un film

ou faire un film⁹, ou entre voir un film et le faire¹⁰. Selon lui, ce n'est donc pas l'activité de production, le faire, qui détermine le cinéaste. Nombreux sont les artistes qui ont rendu poreuse la frontière entre l'art et la vie¹¹. Par ailleurs, on peut aussi se demander où va l'énergie créatrice, le désir d'art de l'artiste lorsque lieu réservé et temps réservé disparaissent. Il faut bien que le désir se fixe, se construise, s'exprime ailleurs, dans d'autres activités.

Plus qu'au temps ou au lieu, la qualité d'artiste n'est-elle pas liée à l'environnement, au champ social ? Est artiste celui qui est considéré comme tel¹².

Le fou du roi

Or, ici, au sein de ce cabinet ministériel, dès le début, je jouissais d'un statut particulier parce que j'étais considéré comme *l'artiste*. Je n'en tirais ni prestige, ni avantage, mais il m'était reconnu une certaine différence qui m'autorisait de ne pas me conformer à tous les codes que par ailleurs je ne maîtrisais nullement. D'une certaine manière, il m'était autorisé d'être quelque peu autre, car cette altérité pouvait être comprise, elle pouvait être nommée sous le signifiant « artiste ». À l'inverse, dans le milieu artistique, travailler dans un cabinet ministériel était plutôt considéré comme avoir définitivement abandonné toute prétention à l'art en lui préférant le pouvoir ou l'administration, rejoignant ainsi les positions du politique¹³.

Concrètement, ce statut particulier n'avait rien de spectaculaire. On peut même le qualifier d'anecdotique lorsque, par exemple, je n'étais pas soumis aux codes vestimentaires qui ont une importance certaine dans un cabinet. On y porte un costume pour négocier. Les membres du cabinet qui travaillaient uniquement dans un bureau, n'en portaient pas. Les étudiants et les représentants des organisations syndicales n'en portent pas non plus. Comme s'il fallait reconnaître au premier coup d'oeil qui est qui.

Aussi, comme j'étais là parce qu'artiste (et enseignant), je n'étais pas vraiment considéré



Fig. 3 - « Note jaune FD/BG/av10: votre invitation à la cérémonie du mât totémique, 2013 »

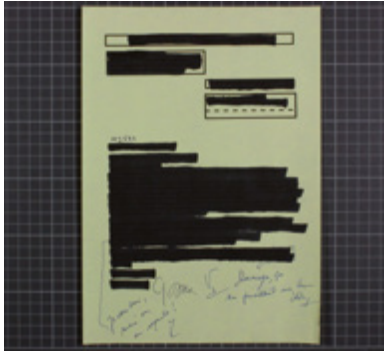


Fig. 4 – « Note jaune: FD/MP/BG/nj593: Bilan-Direction »

comme un militant. Je n'étais pas encarté, et on ne m'a jamais demandé de le devenir, ni de faire une quelconque allégeance au Parti. J'apparaissais donc comme un élément étranger dans cette vaste organisation militante qui se considère comme une famille. Ma place n'était pas liée à l'identification au groupe. Je n'étais pas obligé de penser comme eux sans pour autant me retrouver dans le camp ennemi.

Par ailleurs, puisqu'artiste, on m'attribuait une compétence quasi universelle en matière artistique. La ministre recevait des invitations à assister à des spectacles, des vernissages. On me demandait de rédiger une note sur ces spectacles ou ces expositions. On attendait de moi une aide à la décision : fallait-il y être ou pas ?

Surtout, je bénéficiais d'une liberté de ton, dont je n'ai pris conscience que bien plus tard. Sans doute cet exercice imposé (et qui n'a duré qu'un temps) de rédiger de courts textes sur des expositions ou des spectacles que je n'avais pas vus, en faire un compte rendu à l'avance, jouer les critiques en quelque sorte, en supposant un intérêt pour la Ministre, a-t-il joué un rôle important en autorisant un ton particulier. L'intérêt que je lui supposais pouvait être de deux ordres : politique ou artistique.

L'intérêt politique se résume à l'opportunité d'être présente afin de soutenir une initiative, de marquer son intérêt pour les personnes qui organisent cet événement ou les possibilités de rencontres qu'il offrira. Il n'y a pas grand-chose à en dire. Par contre, la supposition d'un intérêt artistique, ce pourquoi on me confiait la tâche d'écrire sur ces invitations, interroge la nature de l'intérêt artistique d'un homme ou d'une femme de pouvoir. Non pas son intérêt réel, subjectif, intime, mais celui que nous lui supposons : d'une part le Directeur de Cabinet et d'autres membres du dispositif hiérarchique, en me demandant de l'écrire, et moi, d'autre part, en l'écrivant. Pour que je suppose un intérêt artistique à une proposition, il fallait que je la considère comme intéressante

artistiquement. Contrairement à l'intérêt politique que je pouvais projeter, imaginer du point de vue de l'autre, l'intérêt artistique ne pouvait qu'être le mien, je devais en être affecté.

Dès lors, le statut de mon analyse était autre, mon écriture n'avait plus grand chose à voir avec l'analyse factuelle et distanciée car il devenait essentiel de faire apparaître par l'écrit l'intérêt dont j'étais à présent porteur. L'écriture s'infléchissait alors en une entreprise de conviction afin de faire émerger le désir de se rendre à tel spectacle ou de visiter telle exposition. Que l'écriture se constitue dans un rapport au désir crée une relative intimité épistolaire, qui autorise un ton particulier, ton qui deviendra mon mode de relation à celle qui représente le Pouvoir.

Dans ce cabinet, le mode de communication entre les collaborateurs et la Ministre passait par la rédaction de notes que l'on identifiait par leur couleur jaune. Elles permettent de différer le temps de la conversation. Idéalement, le collaborateur devrait avoir l'occasion de rencontrer la Ministre pour lui faire part de son analyse et discuter des éventuelles positions à adopter. Dans les faits, le temps disponible de la Ministre est tellement morcelé et parfois imprévisible que ce n'est pas possible de faire ainsi. D'où le recours aux notes qui peuvent être lues à n'importe quel moment. Les notes jaunes sont placées dans un signataire. Elles sont d'abord lues et éventuellement annotées par le Directeur de cabinet-adjoint, puis par le Directeur de cabinet et enfin par la Ministre. La note jaune revient ensuite au collaborateur en suivant le même chemin, chacun pouvant commenter les commentaires.

Les notes jaunes relatives à l'actualité culturelle ont d'abord suivi ce grand trajet, puis, à la demande de la Ministre, le circuit s'est rétréci jusqu'à devenir un circuit court : de mon bureau au sien. Elle semblait ennuyée de leur diffusion et de l'intérêt que les autres membres du cabinet y trouvaient.

En jugeant qu'elles ne devaient être lues que par elle-même, elle indiquait une séparation entre ce qu'elle semblait considérer relever de la sphère privée et ce qu'elle considérait relever de la sphère politique de la vie du cabinet. Mais cette distinction était loin d'être claire. En effet, je rédigeais ces notes uniquement du fait que je travaillais dans ce cabinet, avec pour but la réforme de l'enseignement supérieur artistique. Je n'ai jamais été l'intime de la Ministre. Nous ne nous sommes jamais tutoyés. Seule l'écriture des notes était en jeu. Je mesurais alors que la Ministre en leur attribuant une nature privée était sensible à la dimension de l'adresse. Lorsque j'écrivais une note, elle était adressée. Je ne pouvais faire autrement. La question de l'adresse est présente dans tout travail artistique et on ne s'en débarrasse pas si facilement. Impossible pour moi d'écrire depuis un point de vue général, surplombant, à distance. Ceci produisit une modification du circuit des notes, c'est-à-dire une modification du partage de l'information, donc une modification du rapport au pouvoir au sein de la structure. Est introduit au coeur du fonctionnement du pouvoir un petit élément étranger : l'intérêt artistique, singulier, échappant

à la manière dont le partage des informations recoupe les logiques de pouvoir du politique. L'effet est microscopique. Pourtant quelque chose allait en rester comme terreau d'une réactivation possible.

Cette place légèrement décalée que j'occupais dans le cabinet était par moment comparable à celle du fou du roi, celui qui peut se permettre de dire des choses, parce qu'il n'a pas d'importance politique. Bien entendu, ne pas avoir d'importance politique ne signifie pas ne pas avoir d'importance tactique ou stratégique. Il y avait bien un travail sur les textes, rigoureux, précis.

Politique et tactique

J'ai d'ailleurs cru longtemps que c'était ce qui comptait : l'habileté à convaincre et à trouver un consensus. Le cœur de mon travail était de faire entendre les logiques de l'enseignement de l'art aux autres mondes : le monde politique, le monde de l'enseignement en université et en haute école, le monde des étudiants, le monde des représentants syndicaux et bien entendu, les mondes politique, administratif et juridique. Faire entendre qu'il est nécessaire d'envisager une différenciation. Pour cela, je devais moi-même comprendre ces différents mondes, leurs logiques, leurs craintes et manières de penser afin de déjouer leurs résistances et oppositions. Car on a beau être du côté du pouvoir, rien ne se fait réellement s'il n'est accepté par toutes les parties en présence.

Il fallait notamment, justifier en droit chaque différence par rapport au système existant en université ou en haute école. Par exemple, l'épreuve d'admission. Nécessaire dans la plupart des écoles artistiques, cette épreuve n'existe pas dans le reste de l'enseignement supérieur. Pour les organisations représentatives des étudiants (et pour le parti qui leur est proche), cette épreuve était contraire au libre accès à l'enseignement supérieur, donc contraire à la démocratisation des études supérieures. De plus, il y avait la crainte de créer un précédent. Si on autorise certaines écoles à organiser une épreuve d'admission, on leur donne la possibilité d'être plus sélectives à l'entrée, elles auront sans doute de meilleurs résultats à la sortie. Les classements n'en seront que meilleurs. La concurrence entre établissements va croître. Toutes devront alors organiser un filtre à l'entrée. Mais la mission générale de l'enseignement supérieur est-elle d'offrir, aux étudiants diplômés de l'enseignement secondaire qui le souhaitent la possibilité de se former ou s'agit-il de produire l'élite dont la société a besoin ? L'enseignement supérieur est-il plutôt un outil d'émancipation individuelle ou un instrument au service des intérêts de la société ? Bien sûr on peut argumenter que la société a un intérêt à l'émancipation de ses membres, mais on comprend l'exemple : deux modèles de société s'opposent et le but du travail de discussion est de parvenir à situer cette épreuve d'admission en dehors de cette opposition. La réforme ne concernant que l'enseignement artistique il n'était évidemment pas possible d'étendre le cadre du débat à l'ensemble de l'enseignement supérieur.

Les négociations visaient donc à créer des exceptions aux règles générales. Si on pouvait les accepter pour l'enseignement de l'art, encore fallait-il être certain que ce serait sans conséquences sur la règle générale. Mes interlocuteurs acceptaient l'exception à condition d'être certains qu'elle reste exceptionnelle. Ils craignaient la contagion. Cette crainte est si forte que, souvent, elle conduit même à refuser l'exception¹⁴.

J'ai cru que mon travail consistait à trouver les meilleures solutions, à écrire des scénarios et des récits - acceptables sur le plan artistique (c'est-à-dire qui permettent à toutes les pédagogies particulières de continuer à s'exprimer) et suffisamment nombreux pour qu'ils soient opportuns sur le plan politique en fonction des variations des rapports de forces - que je traduisais en un texte de loi. J'ai cru qu'il s'agissait d'ingénierie politico-administrative et de subtilités juridiques permettant d'éviter la normalisation inhérente à la loi, son incapacité à s'adapter parfaitement aux choses réelles¹⁵.

Avoir fait le choix de l'action signifiait essentiellement adopter un point de vue de négociation, respecter les points de vues des acteurs, à l'exception de ceux dont les conséquences seraient d'empêcher la possibilité de la diversité et trouver les zones communes qui préservent la capacité d'invention de l'enseignement artistique.

Mais le négociateur qui cherche le consensus n'est plus l'artiste de départ. L'art ne peut qu'être du côté du dissensus. Où est donc passé son désir d'art ? Le négociateur déplace son désir sur la trouvaille qui ne vaut que dans le désir des autres. Mon travail devait aussi se situer ailleurs.

Expérience de dé-subjectivation

L'expérience du travail de cabinet consiste à jouer sur deux tableaux : celui du secteur que je connais et d'une certaine manière représente, et celui de la Ministre pour qui je travaille en toute confiance. Dans ce système, travailler *pour* signifie travailler en acceptant de disparaître derrière

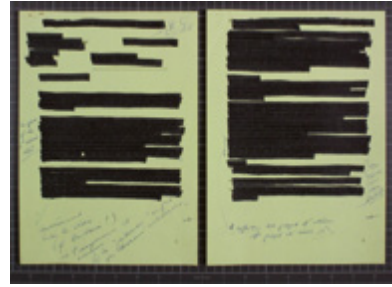


Fig. 5 - « Note jaune: FD/MP/BG/lm/99-NJ-032-Le but de la réforme 1, 2013 »

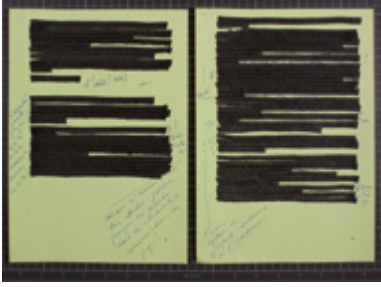


Fig.6 – « Note jaune: FD/MP/BG/lm/99-NJ-032-Le but de la réforme 2, 2013 »

cet autre sujet : la Ministre. D'une certaine manière, il s'agit d'une expérience de dé-subjectivation. Ainsi, lorsque j'écrivais une lettre pour elle, lorsque j'écrivais « je », il ne s'agit évidemment pas de moi, mais de la Ministre. Je devais donc penser à féminiser mes phrases. Non plus « je suis heureux de savoir que... », mais « je suis heureuse de savoir que... ». Ensuite, les lettres écrites à la première personne suivent le parcours explicite précédemment, durant lequel elles peuvent être modifiées, corrigées, parfois préalablement à l'auteur officiel, puis acceptées, et enfin après avoir été réécrites, signées. Ce « je » subissant de nombreuses modifications devient particulièrement plastique.

Par ailleurs, le jeu de la représentation me conduisait à intervenir dans des réunions au nom de la Ministre, c'est-à-dire parfois en soutenant un point de vue auquel je n'adhérais pas pleinement ou dont le bienfondé ne m'apparaissait pas. Bien entendu, il ne s'agissait pas de défendre une position avec laquelle je n'étais pas du tout d'accord. Mais ce n'était pas celle qui me semblait la meilleure. Simplement, je n'étais pas arrivé à en convaincre la Ministre. Alors, je devais trouver malgré tout à argumenter. Curieusement, dans cette situation, on trouve les arguments. Puis on se demande d'où ils viennent. On se demande encore si c'est un mensonge avec soi-même ou s'il s'agit du jeu de la démocratie représentative ?

Ce jeu de la représentation, où je devais en quelque sorte me mettre à la place de la Ministre, disparaissait dans deux circonstances : lorsqu'elle était présente, elle n'avait alors pas besoin d'avatar, et lorsque je lui écrivais des notes. Je redevais alors, autant que faire se peut, le sujet de mes pensées, écrits et paroles.

« La création puise dans le plus "subjectif", mais elle est l'art, simultanément de contrer le subjectivisme en faveur d'un lieu poétique partagé » écrit Michel Guérin¹⁶. Le travail d'écriture d'un texte juridique procède d'une manière inverse. Il est puisé dans le collectif. Le texte résulte d'un

processus de consultation et de concertation qui est en fait un processus d'appropriation au cours duquel chaque phrase, chaque mot, devient la phrase ou le mot écrit par le Parlement lui-même, et ce, au nom du peuple qu'il représente. La loi n'a pas d'autre auteur que le peuple, même si c'était bien moi qui écrivais. Il est des artistes qui visent cet anonymat.

La fin d'une législature signe la fin d'un cabinet. Il faut vider les bureaux, supprimer toute trace non officielle du travail effectué car ce travail est considéré comme privé. On me demande explicitement de détruire mes notes jaunes. Je n'ai pas obéi. J'en ai gardé certaines, celles que j'avais rédigées seul et qu'aucune secrétaire n'avait classées.

Reprise et réactivation

Elles sont restées longtemps dans un carton, ont été oubliées, puis ont été redécouvertes. Se posait alors la question de leur propriété, de leur auteur, et du droit qui pourrait y être attaché. Le contexte historique, politique, relationnel ou lié à une actualité ayant disparu, ne restait que le document écrit, et la trace de son adresse.

C'est en les relisant, dans cet après coup donc, que m'est apparu l'effet de la position particulière qu'un artiste occupe dans n'importe quel lieu. Cette manière d'adresser ce qu'il produit comme il le fait avec une production artistique. Une adresse qui l'implique. Ce qui est très différent de la désincarnation de la loi.

J'ai alors envisagé d'interroger ces notes jaunes dans le champ artistique. Les reprendre, les citer, les ré-employer, me les réapproprier. Elles avaient un statut particulier en ce sens qu'elles remplaçaient ce qui aurait dû être une discussion. Elles n'étaient ni vraiment de l'écrit, ni de l'oral. Écrites à la place de la conversation qu'elles représentaient, les réactiver oralement, en les lisant, impliquait de les biffer afin d'en supprimer la lisibilité. Ainsi, cette réactivation des notes est non seulement la dernière, mais aussi la première, puisqu'elles n'ont jamais été lues avant, et ce en

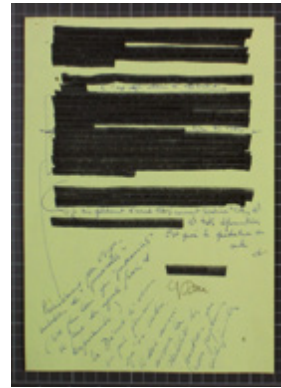


Fig. 7 - « Note jaune : FD/MP/BG/lm/99-NJ-032-Le but de la réforme 3, 2013 »

pure perte, le contexte ayant disparu. L'opération a été filmée, la vidéo diffusée. Mais dans ce processus, l'adresse a été déplacée : le public se retrouve maintenant à la place qui était occupée par le *représentant* du pouvoir. Alors que le politique m'avait contraint à parler en son nom, à écrire en son nom, à argumenter en son nom, voilà que la réactivation des notes jaunes permettait un ultime retournement : le public mis à la place du représentant du pouvoir dont j'avais moi-même occupé la place. Je tenais ma revanche d'artiste : la mise en visibilité d'un jeu de représentations, du jeu de la représentation.

Notes

¹ Essais sur le politique, Paris, Seuil, 1986, p. 19-20.

² Voir à ce sujet l'introduction de Daniel Vander Gucht à son livre *L'expérience politique de l'art, retour sur la définition de l'art engagé*, les Impressions Nouvelles, Bruxelles, 2014 ; réédition augmentée de *Art et politique. Pour une redéfinition de l'art engagé*, Collection « Quartier Libre », Édition Labor, Bruxelles, 2005.

³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie, 2. Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 260.

⁴ « Ce que l'on appelle la « micropolitique » s'intéresse plutôt aux structures de pouvoir à petite échelle, disséminées, ainsi qu'aux mécanismes de contrôle inhérents aux activités sociales et à la vie quotidienne. » Yi Junqing, À PROPOS DE LA PHILOSOPHIE MICROPOLITIQUE, « Diogène », Presses Universitaires de France, Paris, 2008/1 n° 221, p. 58.

⁵ Paul Ardenne, *Subversions multiples et raffinées*, in *Art et activisme INTER, ART ACTUEL n°107*, Montréal, p. 10. Voir également Paul Ardenne et Christine Macel (commissaires), *Micropolitiques*, catalogue de l'exposition, Le Magasin, Centre national d'art contemporain, Grenoble, 2000.

⁶ Daniel Vander Gucht, op cit., p. 11.

⁷ Edith Brunette, *Le discours micropolitique : les nouveaux atouts de l'art politique*, [T] ex[t]o, http://espace-texto.blogspot.be/p/micropolitique_12.html

⁸ Sur le rapport structurant de l'activité et du sujet, et l'impossibilité de se mettre en congé de l'activité voir « La Psychanalyse n'est pas un lorgnon que l'on met pour lire et que l'on enlève pour se promener. » Freud, (6e Conférence.) cité par Janine Chasseguet-Smirgel dans *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*, Bibliothèque Payot, Paris, 1971, p. 11.

⁹ « En tant que critique, je me considérais déjà comme cinéaste ». In « Entretien », *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, cahiers du cinéma-éditions de l'étoile, Paris, 1985, p. 215.

¹⁰ « Aujourd'hui, c'est pareil : voir un bon film, c'est la même chose que faire du cinéma ». In « Le bon plaisir de Jean-Luc Godard », *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 2, 1984-1998*, cahiers du cinéma, Paris, 1998, p. 313.

¹¹ Voir par exemple Allan Kaprow, *L'art et la vie confondus*, Ed. du centre Pompidou, Paris, 1996

¹² Sur cette affirmation peu étayée et la difficulté de la définition de l'artiste voir Paul Audi, *Discours sur la légitimation actuelle de l'artiste*, Les Belles Lettres, coll. « Encre marine », Paris, 2012.

¹³ Voir, par exemple, le « Décret relatif au fonctionnement des instances d'avis œuvrant dans le secteur culturel » du 10-04-2003 voté durant cette même législature, dont un des buts était de bien distinguer parmi les experts siégeant dans ces instances d'avis, ceux qui sont

membres d'un cabinet ministériels et ceux qui ne le sont pas. Art. 3, [...] « A voix consultative même s'il est issu de l'appel public aux candidatures : 1° le membre d'un cabinet ministériel; [...]. [Le membre d'un cabinet ministériel] qui appartient à une instance d'avis en qualité de membre avec voix délibérative cesse immédiatement de siéger au sein de celle-ci. » Autrement dit, selon ce Gouvernement, un artiste qui devient membre d'un cabinet ministériel ne peut plus représenter autre chose que le politique.

¹⁴ Bruno Goosse, *L'ordre de Bologne, in l'art même 45, chronique des arts plastiques de la Communauté française de Belgique*, 4e trimestre 2009, Ministère de la Communauté française, Bruxelles, p. 8 accessible sur <http://www.lartmeme.cfwb.be/no045/documents/AM45.pdf> « La législation sur l'enseignement de l'art en Communauté française est bornée par deux grandes forces tendant vers l'uniformisation : l'égalité de traitement, contenue dans la Constitution d'une part, et la comparabilité des programmes, promue par Bologne d'autre part. Contre ces deux forces, il y a à imposer le maintien de la possibilité de la diversité afin de permettre la construction de la singularité des artistes de demain. C'est ce que promeuvent les textes et c'est une gageure. »

¹⁵ Cornelius Castoriadis, *Sur le politique de Platon*, Editions du Seuil, Paris, 1999, p. 52 : « Il ne peut y avoir de loi qui embrasse une fois pour toutes et à jamais tous les aspects des activités humaines puisque l'écart entre la loi et la réalité n'est pas accidentel, il est d'essence. »

¹⁶ Michel Guérin, *L'artiste ou la toute-puissance des idées*, Publications de l'université de Provence, Aix-en-Provence, 2007, p. 93.

Quelle efficacité pour l'activisme politique en art ?

Sylvie Collier

Professeure, département Arts d'Aix-Marseille Université
sylviecoellier@wanadoo.fr

La question de l'art et de l'activisme politique semble *a priori* requérir des définitions concernant chacun des deux termes, art et politique. Pourtant cerner de telles définitions implique d'emblée l'idée d'une autonomie de l'art tandis que le terme volontariste d'*activisme* implique, lui, qu'une dimension politique puisse être « ajoutée » à l'art, ou au moins que l'œuvre puisse être la mise en forme, le « design », d'un engagement politique. On connaît le défaut d'une telle dichotomie ; voici comment la résume Boris Groÿs :

*Art activism's attempts to combine art and social action come under attack from both of these opposite perspectives—traditionally artistic and traditionally activist ones. Traditional artistic criticism operates according to the notion of artistic quality. From this point of view, art activism seems to be artistically not good enough: many critics say that the morally good intentions of art activism substitute for artistic quality. This kind of criticism is, actually, easy to reject. In the twentieth century, all criteria of quality and taste were abolished by different artistic avant-gardes—so, today, it makes no sense to appeal to them again. However, criticism from the other side is much more serious and demands an elaborate critical answer.*¹

De fait, aujourd'hui, la question de l'activisme en art et par l'art est particulièrement complexe, excepté, certainement, dans les pays où l'oppression

O artigo questiona a eficácia do ativismo político na arte. Esta é uma questão urgente para os artistas de países oprimidos. Mas a sua voz é restrita; a mediação das suas obras implica muitas vezes a sua simplificação quando o reconhecimento financeiro não perverte o significado. Nos países ocidentalizados, o sistema capitalista manifesta-se na arte através do poder do mercado que se dirige ao colecionador. Este é o objectivo da exposição de Damien Hirst em Veneza em 2017, que elucida os processos de enriquecimento, conforme descrito pelos sociólogos Boltanski e Esquerre no seu último livro (Enrichissement, une critique de la marchandise, 2017). O ativismo político deve consistir em inverter esses mesmos processos, sem que eles levem a uma acumulação de bens, mas a uma reflexão sobre o estado do mundo: é o que tenta o artista Till Roeskens. Se o ativismo que ele apresenta é indispensável e urgente, a sua eficácia permanece escassa em comparação com a mediação de que beneficia o sistema económico.

confère aux artistes l'urgence d'agir. Nonobstant la pertinence de la remarque de Boris Groÿs sur l'abolition des critères de qualité et de goût, personne ne cesse de porter des jugements de valeur sur les œuvres qu'il ou elle regarde. Certes les critères de beauté, de finition artisanale, d'harmonie de composition et de couleurs sont devenus inopérants, mais il reste possible de juger superficielle une œuvre légitimée d'une couverture politique... Il s'agit donc de discuter de l'efficacité des œuvres saisies d'un engagement politique à produire sur la réception un effet physique, émotionnel, réflexif. Depuis *Les Magiciens de la Terre* de 1989, et surtout depuis les discussions qui ont suivi, les grandes manifestations artistiques et l'histoire de l'art occidentales ont cherché à remettre en question l'orientation téléologique et colonialiste des événements et publications construites par elles et qui avait prédominé au cours du vingtième siècle. Au-delà d'une salutaire et éthique révision des valeurs de la critique, et au-delà d'une ouverture enrichissante sur des productions artistiques véritablement internationales, cette intention manifeste régulièrement un moralisme contre-productif. Cette année 2017, par exemple, la proposition du commissaire général de la *documenta 14*, Adam Szymczyk, consistant à déplacer à Athènes une partie de l'événement afin d'agir contre l'anathème de « crise » subie par la Grèce, fut certainement une action politique réussie, comme fut réussi l'exploit de monter la *documenta* sans passer par les galeries qui pervertissent les sélections (les 130 mécénats furent-ils neutres ?). En revanche, la démarche risquait qu'une partie des œuvres, venues de pays éloignés du dynamisme des métropoles artistiquement actives, soit vite oubliée. Car le chapeau politique général de la *documenta* alourdissait les propos d'un grand nombre de productions en accentuant une univocité de message, nécessairement « démocratique ». L'excès de moralisme politique renforçait une simplification de l'expression formelle et retournait contre elles les paroles du commissaire fustigeant les « formules bien connues, pseudo-compassionnelles, moralisatrices ² » des instances qui avaient décrété la « crise » de la Grèce.

L'extension internationale des grandes manifestations – y compris, d'ailleurs, des foires – aux réalisations artistiques de pays ignorés en Occident avant *Les Magiciens de la Terre*³ nous met, spectateurs, en demeure de repenser à la construction culturelle de nos critères d'approche de l'art. Pourtant, vingt-huit ans plus tard, il reste très difficile d'« entrer » pleinement dans une œuvre réalisée à l'intérieur d'une culture dans laquelle nous n'avons pas été formés. D'une façon générale, l'Occident offre ce que l'on peut nommer une liberté d'expression. Il est clair qu'à l'aune internationale, c'est dans les pays sous contrainte que les artistes ont la plus grande urgence à faire de leurs réalisations de l'activisme politique – s'ils le peuvent. Exposées en Occident, leurs formes ne sont pas toujours ressenties par le spectateur européen (qui trouvera la forme trop traditionnelle, ou qui ne saisira pas toutes les références). Leur portée politique sera reçue à travers une explication discursive, leur forme comme l'illustration d'une idée. C'est alors que se distingue le plus souvent

une dichotomie entre art et action politique. Il demeure que la circulation de telles œuvres et leur réception, même partielle, apportent à notre connaissance et à leur efficacité. Il demeure une forte différence entre les enjeux des pays opprimés et l'internationalisme « occidental » aujourd'hui dominé par des questions plus insidieuses, concernant, nous le verrons plus loin, la relation à l'économie de marché.

Trois artistes iraniens nous donneront des exemples de modes d'efficacité en relation à leur pays et à la réception occidentale. Shirin Neshat, née près de Téhéran en 1957 dans une famille occidentalisée, a fait ses études artistiques aux Etats-Unis lors de la révolution iranienne. Elle n'est pas rentrée en Iran. « La politique a défini nos vies⁴ », explique-t-elle dans un discours pour son exposition à Doha en 2014. Une visite dans son pays en 1990 a déterminé son activisme féminin : elle montre alors une série de photographies, *Les femmes d'Allah*, portraits de femmes voilées dont le visage est recouvert d'écritures, mais qui exprime aussi une détermination et une violence contenue (par exemple, l'un des portraits montre le canon vertical d'un fusil partageant le visage en deux). Le succès aux Etats-Unis est immédiat. Sa revendication résonne avec les mouvements féministes qui prennent de l'ampleur dans les années 1990. L'artiste continue ensuite de développer un art critique, aux Etats-Unis et non en Iran : elle se considère en exil⁵. L'attribution du Lion d'Or de la biennale de Venise en 1999 lui donne une reconnaissance qui gagne peu à peu son pays d'origine. Elle est exposée au Qatar en 2014. Est-ce pour sa dimension artistique critique ou parce que la médiatisation l'auréole de puissance économique servant le prestige que cherche ce pays ? Pour être efficace, l'activisme artistique nécessite une visibilité. Celle de Shirin Neshat a pu ajouter sa part au profit d'un récent adoucissement du gouvernement iranien sous la pression de ses classes moyennes éduquées.

Sans doute le précédent de Shirin Neshat permet-il à Shadi Ghadirian d'affirmer récemment avec vigueur : « Je suis une femme et je vis et travaille en Iran et la seule chose que je sais faire est de la photographie ». Mais elle dit aussi : « L'Iran d'aujourd'hui n'a jamais autant limité la créativité des artistes. Pour tout artiste qui a envie de travailler en Iran aujourd'hui il existe des lignes rouges mais nous les connaissons tous, et je m'efforce personnellement de ne jamais les dépasser, ce qui m'a permis de continuer d'exposer »⁶. Sa série *Like every day* de 2000 lui a donné une notoriété. Il s'agit de silhouettes de femmes recouvertes d'une burqa aux motifs variés, et dont le visage est rendu invisible par l'imposition d'un gant de ménage, d'une passoire, d'une théière... Ce sont des images au message entier, à l'impact direct, compréhensible immédiatement.

La performance peut prendre des aspects plus complexes, car elle s'adresse à un public restreint (mais une photographie frappante de performance peut en étendre l'audience). Ce mode intervient par sa force de présence et peut défier la censure (si elle n'est pas interdite en amont par dénonciation). On

peut comprendre son impact politique et la force de la répression en Iran par le simple constat qu'aucune femme ne la pratique : là est la ligne rouge⁷. En revanche, la performance *Fraud* d'Amir Mobed en 2013 à la galerie d'art contemporain Azad (« Libre ») à Téhéran témoigne d'une certaine possibilité d'action et d'une réception sans doute grandissante (les spectateurs très nombreux sont serrés les uns contre les autres). La voici rapportée par Tara Sadeghi :

Nous sommes invités à entrer dans une salle vide : il n'y a rien sauf une toile blanche sur le mur du fond devant lequel est posé un lit. La salle est silencieuse quand l'artiste entre et s'allonge sur le lit, accompagné d'un homme en blouse blanche. L'artiste donne son sang, puis le vide dans un seau blanc et le jette sur la toile. L'action est très rapide. Il commence alors à toucher la surface de la toile et petit à petit une phrase apparaît : « Au prix d'un cheval ». L'artiste quitte la salle.⁸⁻⁹

Bien que l'action soit saisissante à sa lecture même, le récepteur non iranien n'est pas en mesure de ressentir l'effet du sens de la phrase. Il peut deviner l'impact en supposant la valeur culturelle d'un cheval dans la culture iranienne. Il est aisé d'imaginer l'effet du sang, de l'aspect clinique, aujourd'hui transculturel. Sur place la présence physique, l'odeur provoquent, on le devine, leur impact propre. Vu de France, nous savons replacer l'action dans une histoire, celle des performances des années 1960-70 (les actionnistes viennois, Michel Journiac, Burden), ce qui confère une assise de réception, laquelle permet à un auditoire sans doute relativement informé d'atteindre plus aisément le sens sans qu'il soit brouillé par le choc physique. Mais sans explications, le récepteur étranger ne peut appréhender la référence de la performance du « prix du sang » versé en 2009, lors des répressions particulièrement violentes exercées sur les manifestants à Téhéran. L'activisme politique a nécessairement un aspect contingent à une situation vécue.

Ainsi l'art mobilisé politiquement doit-il choisir ses médiums en fonction de son adresse. La performance joue de la proximité physique. La photographie, la vidéo, en captant le monde, énoncent la possibilité d'une action sur celui-ci (sans nuire à l'imaginaire ou à l'idéalisme). L'activisme politique en art utilise aussi souvent les images d'archives, qui produisent des contenus narratifs en écho historique ou en contraste avec le présent du spectateur. Ces médiums sont une façon de se battre coup pour coup contre la domination des images, et nous pouvons admirer le courage des artistes des pays opprimés, partager jusqu'à un certain point leur indignation. Mais cet art risque aussi la simplification au profit de l'impact, comme le fait la publicité. Il risque l'appropriation convenue du spectateur, sa lassitude d'un message trop vite compris.

Car souvent, nous ne sommes que compatissants, parce que les enjeux vécus en Occident par les artistes et qui agissent dans la vie des spectateurs

se situent ailleurs : avant tout, aujourd’hui, dans la relation entre art, argent et médiatisation. C’est une question très complexe dont nous avons essayé dans un autre texte de saisir quelques-uns des tenants et des aboutissants¹⁰. Depuis, la double exposition de Damien Hirst, *Treasures from the wreck of the Unbelievable* qui s’est tenu à Venise d’avril à décembre 2017 nous a semblé développer l’exact contre-exemple de l’activisme politique, ou plutôt l’exemple le plus manifeste d’un activisme politique néo-capitalistique. Son analyse nous permettra d’en cibler les différents aspects.

Nous ne retirerons pas à Damien Hirst une forme d’engagement assez confondante. Au vu de l’importance quantitative de l’exposition, il semble que l’artiste ait pris le temps de chercher la recette d’un *blockbuster*, et qu’il ait trouvé un co-producteur en la personne de François Pinault, ce collectionneur détenteur bien connu en France d’un empire économique. Sa Fondation, sise à Venise en deux lieux, la Punta della Dogana et le Palazzo Grassi, a offert ainsi, d’avril à décembre 2017, presque 5000 m² à l’exposition *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*. Cette dernière repose avant tout sur une narration, simple, habilement choisie, et rapportée en préalable dans le communiqué de presse et sur les panneaux introduisant les espaces. Nous n’en rapporterons que l’essentiel :

Il était une fois un collectionneur très riche, ancien esclave d’Antioche, prénommé Cif Amotan II, qui vécut de la moitié du I^{er} siècle au début du II^{ème} siècle de l’Ère Commune (...). On raconte qu’une fois sa liberté recouvrée, Amotan se mit à collectionner des sculptures, des bijoux, des pièces de monnaie et des biens provenant des quatre coins du monde. Les historiens affirment que ce trésor inouï fut chargé à bord de l’Apistos (l’Incroyable), un navire aux dimensions jusqu’alors inégalées qui embarqua vers Asit Mayor où Amotan avait fait édifier un temple dédié au Soleil. Pour des raisons mystérieuses (...), le bateau sombra, emportant avec lui le chargement d’une inestimable valeur. (...) En 2008, au large de la côte est de l’Afrique, ce trésor légendaire, resté enfoui au fond de l’océan Indien pendant près de deux mille ans, fut découvert et extrait des profondeurs de la mer. ...

La fiction mettant en scène l’archéologie marine est un puissant stimulant d’imaginaire, régulièrement convoqué par Hollywood. Ici, l’*entertainment* s’allie habilement au documentaire scientifique par de pseudo-précisions de dates. Cette fiction permet des audaces : ainsi l’exposition de la Dogana s’ouvre sur un gigantesque calendrier aztèque, suggérant l’idée que les découvertes opérées vont modifier nos connaissances de l’Antiquité, ou vérifier des récits que l’on croyait fantaisistes, les objets évoquant l’Amérique comme l’Inde ou la Chine « attestent » de la mondialisation de l’Antiquité. De plus, la fiction archéologique autorise différents formats de présentation : films, photographies (géantes, lumineuses), sculptures, vitrines... Elle permet

l'exposition d'œuvres recouvertes de « coraux », qui ajoutent leur parasitage coloré et des matières tactiles (dont on peut s'étonner de la qualité de reproduction) aux factures antiques censées être lisses. Les œuvres « inventées » sont pour les principales des groupes statuaire évoquant une action saisie au moment prégnant, selon les critères classiques relevés par Lessing. Elles renvoient toutes à un épisode mythologique qu'un cartel « explicite ». Plusieurs sculptures sont de colossales dimensions - le *Démon au bol* dans le hall du Palazzo Grassi s'élève à 18 mètres. D'autres sont de dimensions plus humaines, et représentent des groupes (un minotaure violant une femme), des statues en pied, des torsos, des bustes. Cette statuaire montre des prototypes - la « découverte » juste exhumée et couverte de coraux déformant la surface et l'anatomie - et leur déclinaison en trois ou quatre versions. Le « Crâne de cyclope », par exemple, qui reprend manifestement un crâne de mammoth creusé d'un trou central, est réalisé deux fois en marbre blanc et une fois en bronze. Au Palazzo Grassi (moins public que la Dogana) sont privilégiées des versions miniatures, avec ou sans scories, mais faites d'or ou d'argent, avec des pierres précieuses ou fines. Les versions offrent donc à la fois des pièces uniques tout en démontrant l'historicité de la reproduction en art, en ce qui concerne les « chefs d'œuvre » notamment. Enfin, une quantité assez impressionnante de vitrines (21 en tout) meublent majoritairement les espaces le long des murs. Elles présentent, classées par ordre de grandeur, des centaines de statuette, amulettes, poteries, objets divers, pièces de monnaie, bribes d'or aux formes improbables, censées avoir été érodées par la mer. Au Palazzo Grassi, la fiction se complète d'une salle d'exposition de pseudo dessins de la Renaissance au XVIII^e siècle, lesquels auraient été inspirés des textes antiques ou de la transmission des modèles des œuvres accumulées dans *l'Incrovable*, ce qui témoignerait ainsi de la notoriété de la fabuleuse collection avant le naufrage.

Le spectateur est invité à se rendre complice de la fiction, tout en n'étant pas dupe, ce qui le flatte. Il est même expliqué que l'artiste a utilisé les « coraux » pour déformer les visages et les corps : le spectateur est bien devant une figuration contemporaine, qui a depuis longtemps « dépassé » la notion du beau classique. Cette complicité est confortée de traits d'humour : on lit le second degré des cartels, on sourit au Mickey Mouse mangée de coraux, au produit dérivé façon Star Wars en or et pierres fines. Le spectateur joue à tester ses connaissances en histoire de l'art : il reconnaît ici une allusion à Néfertiti, là une mythologie célèbre (Méduse), là encore le pied de la statue de Constantin, un bronze célèbre du Bénin... tous ces chefs-d'œuvre dont la reproduction fait le substrat des grands ouvrages classiques de l'histoire de l'art.

Boris Groÿs relève avec justesse le caractère désormais quasi public et populaire de l'art contemporain, fût-il desservi dans un espace privé¹¹. De fait le visiteur ne serait pas différemment accueilli dans un espace institutionnel public. Le caractère grandiose des statues en extérieur, visibles du Grand

Canal, est un attracteur. La médiatisation de ses lieux opérée par Pinault les ouvre sur le tourisme de masse qui affecte Venise tout en préservant sa forme plus élitiste. Ce caractère ouvert est plus qu'assumé par la collaboration Hirst/Pinault, elle est une forme supplémentaire de légitimation pour qui s'adressent, en définitive, ces œuvres : le collectionneur.

Le collectionneur est le « héros » du récit : il fait modèle. L'accumulation des objets de sa collection est proprement renversante. Sa qualité est indexée à l'histoire de l'art internationale. Les œuvres sont modifiées par des « coraux », dont l'extinction presque programmée renforce la rareté et fait briller leur diversité comme une richesse. Les vitrines, avec leurs items classés du plus petit au plus grand, ajoutent le plaisir du « cabinet de curiosités » à la collection dédiée à quelques chefs d'œuvre. L'ensemble des deux expositions cible toutes les catégories du collectionneur : le contemporain, le moderne « classique » que les torsos épurés « grecs » raviront, le comité d'entreprise qui marquera son entrée d'un groupe statuaire, l'amateur de dessins anciens charmé des pastiches très habiles réalisés à la sanguine façon Léonard ou Rubens, le branché ne craignant pas d'acheter très cher une figurine dérivée de Star Wars mais d'or et de pierres précieuses ; le collectionneur d'armes, de céramiques, le numismate... Le collectionneur cherchant le prestige et le collectionneur simplement obsessionnel. Le méfiant de l'art contemporain sera rassuré par le prix de l'or. L'entreprise aimera les groupes statuaire aux scènes dominant le spectateur, l'agressivité de l'action représentée, la férocité des animaux et des monstres, leur légitimation par référence aux récits mythologiques. L'obsessionnel rêvera de vitrines à compléter... *Treasures from the wreck of the Unbelievable* est vraiment *incroyable* en termes d'éventail de biens marchands.

Le développement de notre propos sur cet ensemble tendrait à montrer le pouvoir de fascination qu'exerce ce déploiement quantitatif. Mais il est possible aussi que Damien Hirst ne réussisse pas le pari de vente que nous déduisons de sa visée - le collectionneur - tant les ressorts de la relation art, médiatisation et argent sont énoncés, et partant, dévoilés. Après tout, écrit ailleurs Boris Groÿs : « The goal of art is not to change things—things are changing by themselves all the time anyway. Art's function is rather to show, to make visible the realities that are generally overlooked.¹² » La précision avec laquelle Hirst a mis en place sa stratégie tient au fait qu'il bénéficie d'une perspective dont peu d'autres artistes peuvent se targuer¹³. Cette stratégie nous paraît illustrer le plus clairement l'étude publiée en 2017 par Luc Boltanski et Arnaud Esquerre dans *Enrichissement, une critique de la marchandise*¹⁴, étude qui fut vraisemblablement concomitante aux années de préparation de l'exposition. Dans ce livre, les deux auteurs identifient « un changement économique en cours, particulièrement dans les pays de l'Ouest européen » :

Sans alléguer des arguments aujourd'hui souvent repris du prestige que confère l'art à la richesse, nous soulignerons un changement caractérisé par

le développement de ce que nous avons appelé une économie de l'enrichissement, centrée sur l'exploitation d'une source de création de richesse qui n'avait pas été utilisée jusque-là, au moins à ce degré (...) pour nourrir l'accumulation capitaliste (...) Cette ressource est le passé. L'économie de l'enrichissement prend appui non pas, principalement, sur la production d'objets neufs, mais surtout sur la mise en valeur d'objets déjà là, extraits de gisements de choses passées, souvent oubliées ou réduites à l'état de déchets, ainsi que sur la fabrication de choses indexées au passé...¹⁵

Autant les phases précédentes de la société capitaliste industrielle et de consommation se fondaient sur la valeur du nouveau, de la mode qui suscite un désir sans fin de renouvellement de la marchandise, autant le constat que mettent au jour Boltanski et Esquerre fait appel à cette autre « moitié de l'art » que Baudelaire décrivait dans « Le Peintre de la vie moderne »¹⁶. Si ce « Peintre » conçoit en effet que « la modernité c'est le transitoire, le fugitif, le contingent », il cherche aussi à « dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, tirer l'éternel du transitoire. » Conformément à un désir d'immortalité bien en résonance avec la puissance, la dernière phase (en date) du capitalisme met à la mode « l'historique », « l'éternel et l'immuable ».

Dans leur analyse, Boltanski et Esquerre insistent sur la présentation narrative, parce que « la structure de la narration rend possible la représentation du passé et l'enchâssement au sein d'une même histoire de l'évocation du passé et de la référence à un présent qui le remémore ¹⁷ ». La fiction archéologique de Hirst suit exactement ce schéma. L'artiste bénéficie de la mode à laquelle il a contribué et qui a fait d'un art contemporain considéré comme élitiste la base d'un système culturel spectaculaire. La « force mémorielle » dont parlent Boltanski et Esquerre et qui étayent les nouvelles stratégies de l'enrichissement est ici réhaussée par le prestige des lieux de l'exposition qui font vitrine, et enchâssent l'événement dans un cadre lui-même empreint de pouvoir narratif mémoriel : Venise et ses Palais, son histoire, le personnage même de Pinault et de ses achats retentissants qui font garantie. Hirst n'a pas oublié en nommant son collectionneur modèle que la présentation narrative a « pour enjeu d'attacher le nom de personnes, singulières ou collectives, [le plus souvent mortes] à des choses¹⁸ ». L'artiste organise la mise en scène d'un passé qui serait de l'ordre du patrimoine historique mondial dans l'actualité de la mondialisation (des collectionneurs), car « c'est l'alliance par un récit du présent et du passé qui permet d'accéder à « l'immortalité »¹⁹ », laquelle est toujours ultimement le but du collectionneur. Celui-ci sera sensible à l'histoire accompagnée de récits « mythiques » auxquels il se sentira participant par l'acquisition matérielle d'un morceau de la narration. D'autre part l'exposition de la collection d'objets et de sculptures se référant au passé a pour but, ou pour effet, de légitimer par l'histoire l'appartenance de l'art à la catégorie des objets de luxe, de montrer la logique de continuité entre une œuvre historiquement

légitimée et des objets précieux, cumulables, collectionnables. En regard de la collection, Boltanski et Esquerre expliquent en sociologues historiens qu'elle « s'articule à la relation ambiguë » (tantôt comble de l'inutilité, tantôt métaphore du capitalisme) que son développement a entretenu depuis le XIX^{ème} siècle « avec la formation d'un cosmos de la marchandise »²⁰. Ainsi la collection serait un phénomène en expansion. Quoiqu'il en soit, devant *Treasures from the wreck of the Unbelievable* le collectionneur comme le visiteur qui n'achètera jamais de l'art sont amenés dans un imaginaire qui les extraie de la confrontation au quotidien, dans leur ébahissement devant la richesse. Les ressorts de l'art dans sa dimension critique, provoquant la réflexion à travers une émotion et l'invention d'un imaginaire constructif du réel sont ici proprement évacués.

La puissance de feu d'une telle coalition (Pinault-Hirst) fait paraître bien faibles les tentatives de résistance. Celles-ci bénéficient rarement d'un appareil médiatique qui, de toute façon, en détournerait le sens. *Folk Archive* de Jeremy Deller et Alex Cane, que nous avons analysé ailleurs²¹ fait peut-être exception à cet égard, puisque Deller bénéficie d'une belle reconnaissance. *Folk Archive* met en valeur le patrimoine populaire, gratuit, public, issu de rituels mais vif au présent, et montre ainsi une autre forme de relation au passé. Mais nous verrons ci-après un travail récemment proposé (été 2017) par l'artiste d'origine allemande Till Roeskens au Cairn, le centre d'art de Digne-les-Bains, situé dans « l'Unesco Géoparc de Haute-Provence », en France. La spécificité du lieu implique que les artistes invités produisent une œuvre en relation avec le paysage. Les centres d'art sont des structures qui ont commencé à émerger en France dans les années 1970²² et que la politique culturelle déployée par le ministre socialiste Jack Lang dans les années 1980 a confortées, en synergie avec les Fonds Régionaux d'art contemporain. Ces politiques culturelles destinées à ouvrir la culture à l'ensemble des citoyens, et qui défendent également le patrimoine ancien (y compris géologique, donc), ne sont pas sans attendre un retour sur investissement. Boltanski et Esquerre rappellent comment le même Jack Lang a décomplexé le tabou des relations entre l'art et l'économie²³. Ainsi un centre d'art est-il censé travailler avec l'éducation, mais aussi avec le tourisme, en l'occurrence lorsqu'un centre d'art, comme celui du Cairn, est dans une zone qualifiée à cet égard. Ces obligations plus ou moins explicites apparaissent dans les arguments des demandes de subvention que ces petites institutions adressent chaque année aux différentes instances publiques (Etat, Région, Département, ville). Par contrepartie logique, les œuvres produites sont avant tout destinées à tout public, auquel est toutefois demandé depuis quelque temps une modeste contribution (de nombreux petits centres d'art demeurent gratuits). Il faut savoir que ce système est régulièrement fragilisé par la demande de la part de l'Etat ou des politiques régionales de compléments par des financements privés (20%), ce qui implique des mécénats bien affichés. Une fois l'accord établi entre le centre d'art et l'artiste sur la double modalité du caractère public de la production et de

la ligne défendue par le centre (ici par sa directrice Nadine Gomez), l'artiste a une grande liberté de conception en accord avec le montant (modeste) de production qui lui est attribué : il ne se sent pas tenu de faire des productions matérielles collectionnables. Ainsi ces centres sont-ils assez souvent des lieux d'expérimentations, souvent éphémères.

Till Roeskens est un artiste qui tient à son intégrité politique, il ne fait guère de concessions au marché ou à la médiation. Mais vivre de son art, ou simplement pouvoir le réaliser, nécessite une rétribution minimum, qui passe en l'occurrence par le système de demandes de résidences et d'aides de l'état et des institutions culturelles. Till Roeskens n'est pas sans une certaine notoriété. Il a bénéficié d'une résidence-bourse en 2013-2014 à la prestigieuse Villa Médicis à Rome afin d'éditer un catalogue reprenant ses travaux antérieurs. Il se sert volontiers de récits, il a une qualité de conteur, qu'il émaille de photographies ou de dessins. Au Cairn, il entreprend de marcher dans les montagnes environnant la ville de Digne et d'en rencontrer les habitants. Son travail se cristallise sur deux projets, issus de moments de discussions et d'écoute de deux bergers, Marcel Segond et Charles Garcin. Les discussions portent sur leurs souvenirs d'une époque révolue où ces bergers montaient à pied chaque jour à la saison avec leurs troupeaux de brebis dans les prairies hautes. Marcel Segond a 91 ans lorsque Till Roeskens recueille ses souvenirs. L'artiste décide d'en inscrire les épisodes sur des plaques qu'il installe lui-même sur des bornes à différents points de l'ancien trajet du troupeau. Ces plaques et leurs narrations inscrivent ainsi des pauses de lecture et de regard sur le lieu au cours de la montée. L'artiste crée à partir de ce parcours un chemin de randonnée, intitulé *Chemin Marcel* (environ une heure ; dénivelé 240 m). A cette fin, il s'est occupé avec la directrice du centre d'art des démarches pour rendre légale la voie (avec l'accord de différents propriétaires) afin qu'elle soit ouverte et signalée aux randonneurs.

Le second projet, issu de conversations avec l'autre berger, est intitulé *drailles*, ce mot qui nomme les chemins que tracent les moutons quand ils rejoignent les alpages. Exposé dans la salle principale du petit centre d'art, il est d'abord le fruit d'une cartographie, celle du paysage montagneux alentour et de tous les noms, souvent poétiques, imagés, porteurs d'histoire, et pour la plupart oubliés parce qu'inutilisés, des lieux, vallons, pentes, ruisseaux, coteaux, bosquets, et que rappelle à la mémoire le berger Charles. L'exposition se compose de textes écrits en chemins ondulant sur deux murs, évoquant la marche à travers les montagnes, rapportant les petits événements et les rencontres. S'ajoutent sur les deux autres murs plusieurs photographies, et des cartes légères, fragiles, retracées à la main avec, annotés soigneusement, les noms de chaque chemin, de chaque lieu-dit où passaient les troupeaux, où restaient une maison, un refuge, une source.

Les deux projets se présentent donc comme un travail d'écoute de la part de l'artiste, comme la captation d'un patrimoine précieux mais sans matérialité, sinon celle du paysage réel. Les œuvres prennent soin de faire état d'un partage,

d'une attention à la parole de l'autre. Le déroulement de la procédure de création est horizontal dans l'échange entre l'artiste et les bergers, ce que traduisent les réalisations – le dénivelé du chemin de randonnée lui-même matérialise un chemin d'usage, non un parcours de découverte de spectacles naturels. Dans l'espace d'exposition, nulle œuvre ne surplombe impérieusement le spectateur : les feuillets, les cartes, destinées à être lues, sont à hauteur des yeux. Toute la présentation tend à faire valoir la qualité de la rencontre, c'est-à-dire à ne pas affirmer la part de création de l'artiste, mais à lui donner le statut de recueilleur.

Il est toutefois remarquable que les réalisations utilisent les deux notions exploitées par Hirst, la narration et le passé. Mais les récits ne sont en rien « *unbelievable* », ils ne sont pas imaginaires. Ils ouvrent le paysage à l'imagination du passé. Ce passé se dessine dans l'expérience au présent de la randonnée, il résonne dans l'évocation des noms, il n'est pas sollicité pour la création d'un enrichissement matériel, mais dresse le dessin d'une autre vie, lente, campagne, profonde. Le *Chemin Marcel* est ouvert gratuitement par un accord avec les propriétaires des terrains : un échange entre individus. Rien ne s'y achète, les plaques sont les seules matérialisations qui perdraient leur sens à être possédées de façon privative. Dans l'espace d'exposition, les textes écrits au mur seront effacés. Les photographies et les cartes dessinées ne sont pas encadrées et conformément au statut des centres d'art, ne sont pas en vente. Rien ne se monnaie à l'exception, à l'entrée, du livre réalisé à la Villa Médicis et laissé en dépôt. Aujourd'hui tout dessin se valorise, mais ici, les réalisations ne brouillent pas leur statut avec un bien de luxe ou de prestige. Elles ne représentent pas le concept de l'artiste réalisé par des exécutants. Elles exposent le partage de la création elle-même. Les dessins peuvent être achetés par un service public (le Fonds régional d'art contemporain par exemple). Mais le prix ne pourra guère faire plus que compenser quelques heures de travail. Cependant le marché aujourd'hui ne néglige aucune source : l'achat institutionnel confère une valorisation qui permet ensuite aux galeries de solliciter l'artiste. La galerie en retour aura la tentation d'exercer une pression (logistique, financière) auprès des institutions pour augmenter encore la valorisation des réalisations en favorisant des expositions. C'est de ce cercle même que Till Roeskens se tient à l'écart en continuant ses démarches artistiques difficiles, impossibles ou inutiles à accumuler, en prenant des supports légers et reproductibles, par exemple des vidéos qu'il vend lui-même à un prix très bas. Dans une courte présentation, Till Roeskens explique son intérêt pour le récit des bergers parce qu'ils rapportent un temps et un espace « hors du monde marchand »²⁴. L'art de Till Roeskens est une pratique de modestie, qui est aussi une attitude politique courageuse. Celle-ci dépend du maintien par l'Etat de politiques culturelles au service de tous, une condition périodiquement minée.

Depuis les années 1980, de nombreuses pratiques artistiques ont eu explicitement recours au passé. C'est un mouvement qui a accompagné le développement grandissant de l'enregistrement et de la constitution d'archives.

Ces dernières constituent une accumulation exponentielle d'images accompagnées de commentaires écrits ou oraux qui fait désormais partie de l'environnement constitutif de notre perception et réflexion. Ainsi l'image et sa narration, validées par un enregistrement qui les met au passé, est la modalité la plus partagée aujourd'hui par la société. En art, les retours et recours au passé connaissent une grande diversité d'expressions, depuis la reprise des méthodes traditionnelles jusqu'aux « *remakes* » d'œuvres conceptuelles. Les retours peuvent conforter les esprits peu aventureux, mais la découverte du passé est aussi un champ quasi infini de découvertes pour les curieux lassés du présentisme imposé par le tempo de nos sociétés. L'attractivité du patrimoine, le tourisme du passé (refabriqués), la « force mémorielle » conférée par les narrations qui encadrent et refabrique leurs images sont une cible logique de l'économie, laquelle sait en retirer les signes qui donneront l'illusion d'une profondeur aux biens matériels. Les deux exemples que nous avons analysés (auquel nous pouvons ajouter *Folk Archive* de Jeremy Deller et Alan Kane) pointent le lieu où la force récupératrice du marché s'exerce avec le plus de poids et d'efficacité dans le maintien du système économique dominant : c'est là où l'activisme politique doit se porter aujourd'hui. L'activisme des artistes des pays politiquement opprimés a d'autres urgences. Leur impact est aussi réduit, mais aussi nécessaire, que les propositions de Till Roeskens (qui performe souvent ses récits devant un public). L'activisme en art doit aussi s'armer contre son propre succès. Comment agit l'activisme de Shirin Neshat exposant à Doha ? Combien de randonneurs feront-ils le *Chemin Marcel* en comparaison du nombre de visiteurs de la Dogana ? L'inégalité d'impact est flagrante.

Notes

¹ Boris Groÿs, "On Art Activism", *e-flux Journal* # 56, Juin 2014. Consulté le 20/08/2017.

² Adam Szymczyk, "Iterability and otherness - Learning and working from Athens", *The documenta 14 reader*, 2017, p. 21.

³ *Magiciens de la terre* s'est déroulée au Centre Georges Pompidou et à la Grande Halle de la Villette du 18 Mai au 14 Août 1989 sous le commissariat de Jean-Hubert Martin. Elle inaugurerait l'exposition de l'art de tout pays à égalité de l'art occidental.

⁴ <http://qataractu.com/shirin-neshat-artiste-en-resistance-4641.html>. Présentation du 4 nov. 2014. Consulté le 2/09/2017.

⁵ Ibid.

⁶ <https://www.bm-lyon.fr/expositions-en-ligne/shadi-ghadirian/exposition/article/propos-de-l-artiste> (sans date); voir aussi <http://culturebox.francetvinfo.fr/arts/photo/la-guerre-les-femmes-et-l-iran-rencontre-avec-la-photographe-shadi-ghadirian-228931>. Entretien par Odile Morain @Culturebox, mis à jour le 06/12/2016 à 06H30, publié le 09/10/2015 à 17H53. Consulté le 2/09/2017.

⁷ Tara Sadeghi, « Expression de la violence dans les œuvres d'Ana Mendieta, Valie Export, Marie-Jo Lafontaine et de la jeune scène iranienne », thèse de doctorat, 2017.

⁸ « 2017 ». *مُنْتَهَى جَدِيد و دَرَك مَفَاهِيم | يَلِّه*. Consulté le 2 avril 2017. <http://www.pellemag.com/?p=50>.

⁹ « Azad Art Gallery | Fraud, Amir Mobed ». Consulté le 2 avril 2017. <http://azadart.gallery/en/eventdetail.aspx?id=15>.

¹⁰ Voir Coëllier, « Collectionneurs, spéculateurs... », in *L'art et l'argent*, sous la dir. de Jean-Pierre Cometti et Nathalie Quintane, Paris, éditions Amsterdam, 2017, p. 100-124.

¹¹ Boris Groÿs : " the number of large-scale exhibitions—biennales, triennales, documentas, manifestas—is constantly growing. In spite of the vast amounts of money and energy invested in these exhibitions, they do not exist primarily for art buyers, but for the public—for an anonymous visitor who will perhaps never buy an artwork. "The politics of installation", *e-flux* # 2, January 2009.

¹² Boris Groÿs, « The truth of art », *E-flux Journal* #71 - March 2016. Consulté le 5/9/2017

¹³ Nous faisons allusion ici au crâne couvert de diamants, *For the Love of God*, 2007, et surtout à sa propre vente aux enchères de toutes ses œuvres, en 2008, qui était une forme de test du marché.

¹⁴ Luc Boltanski et Arnaud Esquerre, *Enrichissement, une critique de la marchandise*, Paris, Gallimard, 2017.

¹⁵ *Id.*, p. 107.

¹⁶ Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, in *L'art romantique*, vol. III., Paris, Calmann-Lévy, 1885, p. 68-69 pour les citations qui suivent.

¹⁷ *Id.*, p. 169.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Id.*, p. 312.

²⁰ *Id.*, p. 244

²¹ Coëllier, « Folk Archive de Jeremy Deller et Alan Kane : une question de valeurs », dans *Document, fiction et droit en art contemporain*, Jean Arnaud et Bruno Goosse, dir., co-édition ARBA (Académie Royale des Beaux arts, Bruxelles) et PUP (AMU), 2015, p. 146-161.

²² Site du ministère de la culture, consulté le 20/08/2017.

²³ *Ibid.*, p. 81. Dans son "fameux discours de Mexico en 1982 », il « affirme que les liens entre culture et économie ne sont pas scandaleux (...) sans économie, pas de culture ».

²⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=y5grB42lOr4>

Arte e Política, “Arte Política”: Pleonasmo ou a arte como discurso, participação e resistência

Carlos Vidal

Professor na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, artista plástico e crítico de arte. O espectro das suas análises pretende alargar-se na História da Arte: tem escrito sobre Caravaggio e videoarte.
c.caseiro@belasartes.ulisboa.pt

A. Preâmbulo

O presente texto é uma proposta, com diversos matizes e vias de trabalho, para reflectir a relação entre arte e (todo, quase todo) o mundo circundante, digo deste modo iniciando este texto, para depois proceder a subsequentes clarificações. Ou seja, o agrupamento *arte e mundo* pode ter (pelo menos) dois sentidos: arte e natureza (ou paisagem, porque para Georg Simmel a paisagem é a unidade natural que o homem divide em “unidades isoladas”)¹ ou arte e sociedade (arte que é “social” num sentido crítico, interventivo, político, revolucionário – como, por exemplo, o experimentalismo soviético dos anos 20, na transfiguração de cada *medium* em causa única e última).

A opção por mim tomada será a de me quedar nas relações entre arte e sociedade, pois se aqui, nestes pólos (arte e sociedade), pode haver um debate profícuo e político, já entre arte e natureza pode dizer-se que, à entrada na modernidade (iniciando-se assim o século XX), houve declarado conflito que perduraria (inclusive) até pelo menos à arte minimal/conceptual anglo-americana nos anos 60 e 70 (sequência de que excluiríamos alguns aspectos da Land Art ou do *earth work*, que, nos Estados

The purpose of this text is to essentially link what we call “art and politics” with what we call “political art”. They are essential synonymies for an analysis of the place of the art in society. Its protagonist is, of course, the artist. Throughout the text we will study all possible relationships between the artist and the outside world. Even when the so-called “outer world” is not part of the work of art, it – the art – aspires to be represented in this outer world (ours).

Keywords:

Art, politics, society, action, criticism, ambivalence

Unidos, também era conflitual embora não o parecesse; seja, é fácil verificar o quanto um artista como Robert Smithson pretendia “redesenhar” a natureza, uma forma de “conflito”). É pois importante constatar esta relação conflitual (e de “rivalidade”) entre arte e natureza, para melhor perceber e dilucidar o factor distintivo da ligação entre arte e sociedade.

Quanto à citada conflitualidade arte e natureza, fiquemo-nos por um conhecido texto de Mondrian, “The New Plastic in Painting”, de 1917, onde lemos: “enquanto as relações equilibradas na natureza são expressas pela *posição*, *dimensão* e *valor* da forma e da cor natural, no [modo] ‘abstracto’ são expressas directamente pela *posição*, *dimensão* e *valor* da linha e do plano (cor) rectangular”.² Claramente, o que Mondrian nos diz é que entre a pintura e a natureza há um fosso intransponível. Porque a pintura existe entre o visível e o invisível (a que chamo de “invisibilidade óptica”) e a natureza, por sua índole, presentifica-se além e aquém do olhar

Digamos que não é aqui o lugar e o momento para dilucidar este tema da relação conflitual (ou ambivalente) entre arte e mundo natural, e que iremos antes por outra via constitutiva do espaço circundante, como disse: o mundo social, a sociedade e a política, sua interacção com o objecto artístico e as redes por este criadas na sociedade.

Este universo de relações pode ter quatro formulações: podemos nomear este tema (ou, como digo no título, um quase pleonasma) como o das relações entre *arte* e *política*; entre *arte* e *sociedade*; entre *artista* e *política*; por fim, entre *artista* e *sociedade*. Saber, entretanto, se estes múltiplos pólos são uma e a mesma coisa é tarefa para outro ensaio (ou seja, se toda a arte é política, ou se toda a arte é um momento/movimento da sociedade, então “arte política” seria uma expressão pleonástica). Mas convém proceder a algumas desambiguações. Em primeiro lugar, de que sociedade falamos quando usamos o termo “sociedade”? Natural resposta – da sociedade capitalista, demoliberal. Predadora, sendo que nela a finança se sobrepõe á própria economia – em suma, um problemático desafio aos artistas e à criação artística.

Sucintamente, o capitalismo provém de um desenvolvimento mercantil da Europa posterior às catástrofes demográficas provocadas pela Peste Negra, e das fomes do feudalismo. Desde esse mercantilismo até à consolidação da Revolução Industrial da segunda metade do século XVIII, assistimos ao estabelecimento definitivo (??) do capitalismo. Como sabemos muitíssimo bem, para Marx, o capitalismo é um modo de produção que desapossa os trabalhadores do seu trabalho, porquanto os meios de produção estão nas mãos de uma classe exclusiva da sociedade, tornada uma comunidade fragmentada. Fragmentação, desapossamento, alienação, propriedade privada, exploração, mais-valia, divisão social do trabalho, produção de mercadorias e sua fetichização, são os elementos da vida e produção capitalistas.

Diz Marx nos *Manuscritos Parisienses*: “(...) o produto do trabalho vem opor-se ao trabalho como um *ser estranho*, como uma *potência independente*

do produtor. O produto do trabalho é o trabalho que se fixou, materializou num objecto, é a *transformação do trabalho em objecto* (...).

A realização do trabalho é a sua materialização. Nas condições da economia política, esta realização surge como a dissipação do operário, uma perda e servidão materiais, a apropriação como alienação, como despojamento. (...) Separando o homem, 1º da sua natureza, 2º do seu 'eu', da sua própria função activa e vital, o trabalho alienado torna a espécie humana *estranha ao homem* [sublinhado meu].³ É isto o demoliberalismo onde se desenrola a arte das vanguardas às neovanguardas (mais cúmplices do demoliberalismo que dos totalitarismos, como erradamente julgava Jean Clair), o mundo do homem irreconhecível diante de si mesmo. Separado do que produziu, separado do seu "ser genérico" num processo de alienação que se alimenta a si mesmo até à potencial eclosão de um (inevitável) processo de transformação e emancipação.

Acima de tudo, o capitalismo é hoje, cada vez mais (na "sociedade do espectáculo"), uma máquina dupla: é um destrutivo processo de expropriação, do trabalho e da vida, e uma *máquina de linguagem* que tende a impor a inexistência e "impossibilidade" de uma outra forma de existir, promovendo a impossibilidade de pensar-se outra forma de vida em comum.

Numa entrevista a *Cabinet*, Alain Badiou descreve melhor que ninguém este processo e esta falsificação/inevitabilidade (que progressivamente se manifesta na colocação daquilo que o mundo do trabalho possui, e dos serviços públicos, à mercê da dívida privada dos especuladores): "1) A história mostrou-nos que o capitalismo liberal democrático é o único regime político e social verdadeiramente humano, o único que verdadeiramente se adequa ao Bem da humanidade. 2) Todos os outros regimes políticos são ditaduras monstruosas e sangrentas, completamente irracionais. 3) A prova deste facto reside na partilha da mesma face do Mal entre todos estes regimes que combateram o liberalismo e a democracia. Assim, o fascismo e o comunismo, que aparentemente se opõem entre si, são de todo similares. Pertencem ambos à família 'totalitária', que, por sua vez, se opõe à família das democracias capitalistas. 4) Estes regimes monstruosos nunca podem produzir um projecto racional, uma ideia de justiça ou algo dessa natureza. Aqueles que alguma vez lideraram um desses regimes (fascistas ou comunistas) foram necessariamente casos patológicos: precisamos de estudar Hitler ou Estaline com as ferramentas da psicologia criminal. Aqueles que alguma vez os apoiaram, e tiveram milhares de apoiantes, eram seres alienados pelo misticismo totalitário. Em suma, eram pessoas conduzidas pelo Mal e por paixões destrutivas. (...)".⁴

E eis a refutação de Badiou deste enunciado, ele sim enunciado totalitário: "Trata-se de 'raciocinar' numa pura ilusão ideológica. Primeiro, o capitalismo liberal não é o Bem da humanidade. Muito pelo contrário; é o veículo de um selvático e destrutivo nihilismo. Segundo, as revoluções comunistas do século XX representaram esforços grandiosos para a criação de uma história e de

um universo político completamente inovadores. A política não é a gestão do poder de estado. A política é, em primeiro lugar, a invenção e o exercício de uma realidade concreta absolutamente nova. *A política cria o pensamento.*”⁵ Portanto, a política cria o pensamento e não o contrário como nos tentam impor!

Que o capitalismo é selvático e destrutivo, sabemos-lo agora melhor do que nunca no actual contexto da chamada “crise das dívidas soberanas” e na renovada febre privatizadora que assola a Europa movida, não há muito, pelo ritmo do *bailout*.

E a pergunta que aqui surge é esta: e a arte – *que faz?*, que fazer no seio da criação cultural, ela própria sufocada (pois nunca o capitalismo apreciou a cultura livre, outro pleonasma, pois só *há cultura livre*, naturalmente)? Ora, para o capitalismo não há arte nem cultura, apenas “indústria cultural”.

Num outro texto, diz-nos Alain Badiou que a única alternativa à delapidação do capitalismo é aquilo que ele denomina “ideia”, “hipótese” ou construção revolucionária de uma sociedade comunista e de uma democracia igualitária, com poucos paralelismos com a sociedade actual, fantasmagórica, pois só no acto eleitoral é capaz de simular um “igualitarismo” efémero. **Uma pergunta para um outro ensaio: como distinguir a prática artística, ou o que dela se espera, numa sociedade socialista da sua realidade numa sociedade capitalista?** Ou seja, há “arte no capitalismo”, “arte no socialismo”, ou há “arte”, “criação” simplesmente, coisa ontologicamente (um Ser) similar. Temos uma definição de arte e prática artística. Unas ou há uma “arte” e sequente intervenção artística para cada tipo de sociedade? De outro modo, talvez totalmente genérico, há arte ou há “artes”? Jean-Luc Nancy:

*As artes fazem-se umas contra as outras: esta frase deve entender-se de várias maneiras segundo os sentidos dados ao verbo “fazer” e à proposição “contra”. Provavelmente, toma-se o verbo no sentido de “formar-se” ou de “exercitar-se”. A proposição pode ter um valor de oposição ou de continuidade. Na realidade, estas quatro modulações aqui tendem a produzir uma só: as artes nascem de uma relação mútua de proximidade e de exclusão, de atracção e de repulsa, e as suas respectivas obras operam e se entretecem nessa dupla relação.*⁶

B. Casos

Para falar deste tema – arte política ou arte e política – eu procederia a um seu desdobramento em 5 tipologias que analisarei seguidamente.

1) Num primeiro tempo, e num arco que nos leva de Malevich, Mondrian a Pollock e Barnett Newman (meados do século XX), ou destes ao minimalismo, a Ângelo de Sousa ou Tania Bruguera (cujas obras não reflectem as suas posições políticas, mas é a importância da sua obra que a faz ter posições políticas), encontramos arte e artistas que crêem numa radical

autonomia (estética, formal) dos seus objectos, predominantemente alicerçados em formulações abstractas/geométricas (do misticismo de Malevich às unidades de modulação/seriação do minimalismo), processos que se julgam *distantes* e intrinsecamente *distintos* dos eventos sociais e políticos. Contudo, muitos destes autores assumem ou *atribuem-se* algo que se pode denominar "componente cívica", intervindo na sociedade pessoal ou colectivamente, mas não artisticamente. Ou melhor, nalguns exemplos propostos – Ângelo de Sousa e Barnett Newman –, intervêm as "pessoas" (como artistas e cidadãos prestigiados) e não as "obras".

2) Num segundo tempo, e através de autores como Francis Alÿs, Krzysztof Wodiczko ou Santiago Sierra, não há obra de arte sem um olhar para a sociedade e seus problemas, pois a política está inscrita no *medium* utilizado (filme, fotografia, pintura, performance, etc.).

3) Num terceiro tempo (de Courbet a Alves Redol ou Álvaro Cunhal, digamos), ou numa terceira forma de relacionamento entre arte e sociedade e política, através de linguagens predominantemente *realistas*, o artista vive *com* e *partilha* dos problemas do operariado ou campesinato e as suas obras reflectem essas vidas, experiências e dramas colectivos.

4) Neste ponto, o artista não aborda directamente temas "políticos" (num sentido estrito), mas antes eventos (ou temas) que têm e, em permanência, conduzem a uma forma de crítica social (Géricault) com *consequências políticas*.

5) Teremos ainda o artista que, num contexto político extremo (a barbárie nazi, por exemplo) não procura refugiar-se nem se exila (do país), antes permanece no que acha ser o *seu lugar* (em múltiplos sentidos) embora, de modo deveras ambivalente (por vezes, pactuando selectiva e mesmo perigosamente – para a sua "reputação" histórica), se vá ligar ao poder político para "salvar" (é o caso ou os casos que apresentarei, sendo que tratarei de um deles) algo que acha que deve ser "salvo" (ou ele pode "salvar"), se necessário for a custa da sua vida, momento extremado e admitido desde o início: tomemos o caso do maestro Wilhelm Furtwängler (1886-1954), uma figura complexa da história da arte do século XX, para uns cúmplice do nazismo, para outros arquitecto a seu modo dessa cumplicidade que lhe serviria para "salvar a música" alemã, levando a sua aura e prestígio (arriscadamente?) ao poder para lhe mostrar a necessidade de uma excelência que supera a ideologia (veja-se a defesa de Furtwängler de inúmeros músicos judeus) – Furtwängler (diferentemente de Heidegger) protagoniza aqui uma "resistência ambivalente".

Mostra como esta categoria, que eu aqui proponho, é a do artista sem medo, porque opera no seio da barbárie que tudo destrói á sua volta, e ele intenta sempre ver além disso, ainda que se perca nas teias da barbárie, ou estas aí o imobilizem. Mas o seu ponto de partida é o de que a imobilidade é impossível.

1. Como disse, nesta primeira tipologia, o artista crê, certa ou erradamente, na autonomia absoluta da sua obra em relação à sociedade e, como tal, posteriormente ele próprio – por sua conta e inadiável responsabilidade – intervém no mundo social. Trata-se do que eu chamo o par “arte autónoma / artista participativo com empenhamento cívico”.

Explico melhor, e com exemplos.

Proponho dois casos: um português e outro norte-americano, respectivamente o de Ângelo de Sousa (há pouco falecido) e o de Barnett Newman, nome incontornável da arte internacional de meados do século XX, um dos mais importantes autores americanos do pós-guerra, expoente de uma espécie de *visão mística* do Expressionismo Abstracto. Num e noutro há como que uma crença, talvez condicionada pelos poderes existentes burgueses (isto é, o mercado), de que a obra pode ser auto-reflexiva, que ela *apenas* se legitima pelo sucesso de resolução dos seus problemas e invenções formais. Ou que a obra contém os meios da sua própria legitimação, ou que o seu abstraccionismo radicalizado (ou assim pensado) *não fala*, se não para anunciar a presentificação dos elementos estruturais da linguagem plástica (da pintura, por exemplo: ponto, linha, plano, gesto, cor, etc.).

Ora, para chegar a esta admissão de possibilidade de uma “pureza” formal a-social houve um longo caminho nas artes e nas letras, desde o poeta Mallarmé, desde as inovações de Rodin e do Impressionismo, caminho que podemos chamar de *MODERNISMO*, e que, curiosamente, começa com uma interessante articulação entre descobertas científicas e proposições filosóficas. No caso, umas e outras foram sedutoras para os artistas ligados às vanguardas a às tendências mais radicalmente afirmativas.

Paradigmático do afirmado. Em 1839, o químico Eugène Chevreul publicou o seu estudo *Sobre a Lei do Contraste Simultâneo das Cores*; para ele não há cor em si (contrariando, de certo modo, Goethe), mas antes uma cor que se lê como “aquela” cor dependendo das circunstâncias envolventes (mutação, interacção). Chevreul inventou uma gestação da cor dependente de uma mistura *aditiva*, óptica, efectuada não na tela mas na retina. Esta exigência de elasticidade da retina (que deixara para sempre uma anterior condição de passividade: seja, a retinopassividade) é coincidente com a filosofia de Henri Bergson, exposta mais adiante, no seu livro *Matéria e Memória*,⁷ no final do século XIX. Diremos que neste momento mais facilmente a arte se aproximou de premissas científicas do que políticas ou sociais.

Foi então a partir daqui que os impressionistas inventaram um discurso sobre a cor, no qual a cor era o mundo inteiro, formalmente, construtivamente: desde a forma ao espaço, profundidade e perspectiva, uma vez que eles não se interessavam pelo desenho, nem, como disse, pela marcação espacial perspectíca linear (uma lei vigente desde o Renascimento).

Com a evolução de um e de outro, o museu e o mercado burgueses promovem esta atitude auto-reflexa; contudo, muitos artistas a ela não se confinam. Daí

esboçam uma bifurcação, digamos assim: laboram na sua obra e, paralelamente, reclamam uma intervenção cívica no mundo social em que vivem.

Claramente Barnett Newman tinha uma vida cívica com acertada notoriedade. Em 1933 decide concorrer a *mayor* da cidade de Nova Iorque, com um programa cultural, político e educacional muito concreto. O seu acto era claro, mas a componente política, ou a leitura que ele fazia da militância política, era um tanto ou quanto dúbia. Deixando mesmo transparecer as limitações desta dupla frente: arte auto-reflexa, intervenção cívica pessoal (não propriamente "artística"). Newman separava o intelectual e o artista do partido, pois dizia que o partido, ao serviço de uma classe social, tornava o intelectual "invisível". Ainda noutros escritos, nomeadamente no seu Manifesto mais conhecido, "The Sublime is Now",⁸ 1948, faz uma leitura política da história recente da América, esperançado que estava então no futuro do New Deal; dizia: "nós aqui na América, libertos da história europeia, fundamos um novo mundo de emoções".

Tinha esperanças numa sociedade mais justa depois de Roosevelt, com as suas políticas de combate ao desemprego, fixação do salário mínimo, investimentos públicos, novas fórmulas quanto às pensões, etc., *mas é um facto, pelo menos para ele, que nós não podemos averiguar o quanto isso se manifestava na sua obra e na sua "esperança" no "agora" e no "futuro"*.

O que sabemos é o inverso: estas esperanças não tiveram consequências na sociedade americana, onde o capitalismo atinge proporções cada vez mais trágicas (na aproximação de um mais do que certo colapso social e bancarrota, numa re-facção de estado social, cada vez mais longe vão estando os tempos de Roosevelt). E, de certo modo, a obra de Newman mantém-se, incólume a tudo isso. Será correcta esta leitura (pode haver uma obra isolada da sociedade)? Trata-se de uma discussão interminável, que pelo menos aqui foi apresentada nos seus contornos essenciais.



Fig. 1. Barnett Newman - Programa político para as eleições a Mayor de Nova Iorque, 1933

O artista português Ângelo de Sousa não estaria muito longe deste contexto. A sua obra sempre teve os elementos estruturais da linguagem como referentes (cor, linha, plano, na pintura; ou o movimento, implícito e explícito na escultura, para além de intermináveis pesquisas sobre outros media, como a fotografia e o vídeo). Paralelamente, empenhou-se em vários combates políticos: mandatário de partidos políticos, concretamente mandatário pelo Porto da candidatura presidencial de Jorge Sampaio, em 1995.

É complexa, esta separação entre homem e obra, tão complexa que não podemos aqui clarificá-la por completo. Apenas indiciá-la como tópico e problema central do tema deste ensaio.

2. Portanto, na primeira tipologia, a anterior, há a obra e o artista: a obra julga-se ou julgam-na autónoma, mas o artista disso não está certo nem seguro, digamos, por isso intervém na vida pública, não com a sua obra, mas porque sente essa obrigação como cidadão. Deste modo, não diremos haver uma separação TOTAL entre arte, artista, política e sociedade, mas uma separação parcial: pois não intervém o “artista”, mas antes a sua “visão do mundo”, que a tal o obriga.

Agora, na segunda tipologia, a situação é completamente diferente: o artista vê vivificar-se, ou vê inscrever-se no seu *MEDIUM* (MEIO ou disciplina), logo desde o início, portanto, uma razão política-social. A arte, a poesia, ou a pintura só pode ser política, logo “arte política” é, efectivamente, um pleonasmo. Gostaria de dar três exemplos:

- Aqui, artista e obra são políticos porque não podem deixar de o ser, isto é, a obra é política porque o MEIO ou *MEDIUM* empregue é parte do mundo político e social envolvente.

Os 3 exemplos são:

- a) A obra *Veículo para Homeless*, de 1988, do polaco com carreira novaiorquina, Krzysztof Wodiczko.
- b) A grande acção colectiva *Cuando la fé mueve montañas*, para a Bienal de Lima de 2002, Peru, de Francis Alÿs.
- c) E alguns aspectos da obra de Santiago Sierra

2. a) A obra de Wodiczko tem por tema a vida e as circunstâncias da população sem-casa, os *homeless*, na autodenominada cidade mais rica do mundo. É uma obra sobre esse absurdo de não ter casa na cidade do \$\$\$\$\$, e sobre a forma natural e “despreocupada” como o capitalismo vê essa situação, ou melhor ela, a obra, é sobre o facto do capitalismo não ver aí nada de significativo, quer dizer, *no capitalismo o mais fraco deve viver na rua*, e a conversa está encerrada. Na época da realização deste projecto de Wodiczko, o *homeless* era obrigado a ser recolhido em hospícios sem nenhum nível humano e se permanecesse na rua era uma espécie de doente mental – segundo considerações do *mayor* da cidade.

Mas a obra de Wodiczko é política não apenas pelo seu tema, ela é política porque surge sob a forma de um objecto e porque nos fala de um tipo de urbanismo, muito característico das supostamente ricas cidades americanas, onde a exclusão é a norma, a sedução ao crédito enganador é a outra norma, e, em suma, o humano posto no lixo por razões ligadas ao suposto pomposo "reordenamento urbano".

Por outro lado, trabalhando com objectos, Wodiczko entra dentro do *sistema dos objectos*, para citar uma expressão do pensador francês Baudrillard.

No sistema dos objectos e no sistema das mercadorias, o valor de uso cede terreno ao valor-imagem, objecto e mercadoria são sempre fetiches:

- O objecto nada tem a ver com o sujeito
- O seu fetiche é a sua imagem de marca
- Ele não é mais real, para nada serve, é uma fantasmagoria - problema do Design contemporâneo, onde tudo é signo, forma, fantasmagoria, *status*.
- Em resumo, criando algo que não é Escultura nem Pintura nem Literatura, Wodiczko inventa um objecto e, por isso, logo desde essa escolha do objecto, ele terá de enfrentar estes problemas: do Design, da mercadoria, etc. Logo, a sua obra é política NÃO PELO TEMA (que também o é), mas desde a CONCEPÇÃO e invenção de um novo mundo de objectos !!

2. b) A obra de Alÿs, é das mais interessantes e imponentes da última década e descreve-se deste modo:

- O artista reuniu cerca de 500 pessoas.
- A cada uma deu uma pá, alinhou-as no sopé de uma colina.
- Fê-las subir e descer ordenadamente escavando, levantando terra.
- No final, muito pouco, mas algo a montanha se moveu.



Fig. 2 - Krzysztof Wodiczko - "Homeless Vehicle". 1988-1989

Fig. 3 - Rancis Alÿs - "Algunas veces el hacer algo no lleva a nada". 1997



Em primeiro lugar, o artista criou uma comunidade de seres iguais, uma comunidade utópica sem classes. Foi uma obra momentânea? Foi.

Mas duas coisas são aqui de destacar: em primeiro lugar, a posse da terra para todos, a abolição da propriedade em nome de um projecto colectivo tornou-se possível. Diremos que o mito se tornou realidade.

Diremos que o artista pretendeu fixar a hipótese dessa possibilidade na mente dos intervenientes, daí criar uma narrativa que passasse de pessoa para pessoa, e de geração em geração.

2. c) Falemos agora de Santiago Sierra. É um espanhol nascido em 1966 e de vivência mexicana (vivência que, certamente, lhe tem feito ver o mundo de forma muito peculiar e algo violenta).

Fora do espaço das artes, Sierra não acredita no mercado livre e mostra-nos que todas as relações de trabalho são relações pagas de puro sadismo e humilhação. No campo da arte, Sierra não acredita igualmente numa relação livre autor-espectador que não envolva dinheiro. Por isso, Sierra paga aos seus figurantes para representarem situações *razoavelmente* humilhantes que ele imagina como “obras de arte”: o espectador é uma marioneta nas mãos do autor, e ambos apenas interagem porque o autor quer e para tal paga mais ou menos bem. Crapulice do autor-artista? Não, exposição, acima de tudo, da falácia democrática em arte e em sociedade, onde o dinheiro pode comprar todo o tipo de humilhação esteticizada. Por isso, Sierra interage, sim, mas humilha o espectador com genialidade, e mostra que o grande desejo das democracias é ter figurantes como os seus – passivos, obedientes e pagos (bem ou mal pagos, conforme as crises e défices orçamentais).

Vejamos agora algumas obras (em que Sierra nos baralha inclusive nos termos em que não sabemos se faz “arte pública” se “arte com o público”, pago para tal, é claro):

- Em 1999, Sierra desenha uma linha de 2,5m nas costas de seis pessoas (remuneradas).
- No ano seguinte, paga a vários trabalhadores ilegais para permanecerem dentro de cartões.
- Em 2001, paga uma sessão e a cento e trinta e três pessoas para pintarem o seu cabelo de loiro.
- Em 2002, fez várias performances em que pagava a uma pessoa para permanecer de cara virada para a parede.
- Ainda em 2002, realiza a acção (escultura?) intitulada (de título descritivo), *Trinta trabalhadores remunerados, virados para a parede e ordenados em dégradé desde a pele mais clara à mais escura*.
- 2003 é o ano da sua famosa intervenção na 50ª Bienal de Veneza, no Pavilhão de Espanha, seu país (onde não vive) e terra pela qual não sente

nenhum vínculo patriótico, como por nenhuma outra, naturalmente. A sua intervenção constituía-se por um muro construído nos Giardini que obstruía parcialmente o acesso ao Pavilhão nacional, no qual apenas podiam entrar cidadãos munidos de passaportes espanhóis, tal como sucede aos imigrantes do Magrebe nas costas do sul de Espanha ou nas suas cidades do Norte de África. Entretanto, a palavra "Espanha" que sinalizava o pavilhão era tapada.

- Em 2008, realiza *Grupo de mulheres sem casa pagas para se manterem uma noite de pé e viradas para a parede*.

- Em 2009, paga a três casais negros para praticarem sexo ao vivo (milimetricamente arrumados, postura *doggiestyle*) numa galeria de arte, acção depois noutros locais alargada a um maior número de participantes e com o título *Los Penetrados*.

- Desde 2009, outra intervenção paradigmática para a definição e redefinição da ideia de arte pública crítica foi encetada pelo autor, o *NO: Global Tour*.

Consiste na *tournee* de uma enormíssima escultura apenas formada pela palavra NÃO (*NO*, em espanhol, inglês, francês...), materializada numa chapa negra com cerca de 3,20 m de altura e 4 m de largura colocada numa camioneta. A intervenção foi global (isto é, a palavra percorreu o mundo) e transdisciplinar: a obra podia ser uma escultura minimalista, mas uma escultura em viagem; por fim, essa viagem deu origem a um filme, ou melhor, a um *road movie*. A obra foge simultaneamente à escultura e à linguagem, pois uma palavra em movimento pelo mundo não é nem uma frase nem uma escultura, é cinema!

Em concreto, três "NO" percorreram o mundo: um, parte de Lucca, passa por Berlim e por áreas habitacionais e industriais da antiga RDA; Dortmund, Roterdão, Maastricht, Bruxelas, Londres e Greenwich (escolhas não inocentes). Em Nova Iorque, depois de atravessado o oceano, visitou ruas e avenidas junto à Bolsa de Valores (imprescindível passagem por Wall Street), e junto ao edifício da ONU. Depois Miami, Art Basel Miami, e Washington.

Um segundo "NO" sai de Toronto e passa por cidades operárias dos Estados Unidos (como a deprimidíssima Detroit). Um terceiro e último "NO" sai também de Lucca, detém-se com todo o *prazer* defronte do Palácio da ridícula família Grimaldi, passa ainda por alguns eventos artísticos (ARCO, Madrid) e vai até ao Japão, à Trienal de Aichi.

A situação deve assim ser sintetizada: mais do que uma obra de arte pública, um *road movie* tridimensional, uma mensagem política, uma escultura minimal, uma frase, um emblema, um signo e grito para os tempos actuais, Santiago Sierra inventou um novo *medium* para a obra de arte: o *medium* não é a matéria em que a obra se concretiza, nem o filme que a documenta circulando à volta do mundo, aqui o *medium* é um estado de espírito: a pura negatividade, a recusa de existir na sua própria existência objectual, o prazer de não-ser.



Fig. 4 - Santiago Sierra - Projecto "NO".
2009



Fig. 5 - Gustave Courbet - "Britadores de Pedra". 1849



3. A terceira tipologia da arte política, ou da relação entre arte, política e sociedade, é talvez a mais fácil de entender, o que não significa um tipo de facilitismo estético: é coincidente com aquilo que, por vezes, e desde Courbet, chamamos REALISMO, na literatura como na pintura.

Trata-se de obras ilustrativas de situações de luta política e de luta por uma vida humana digna: de cenas pertencentes ao processo da luta de classes e das massas trabalhadoras, cenas de luta pela dignificação do trabalho, cenas e vivências representadas que o artista experimenta directamente antes de as descrever. Álvaro Cunhal dedica a este tipo de arte comprometida o seu capítulo 7 de *A arte, o artista e a sociedade*; ele viveu interiormente este processo, como crítico literário, e como pintor, por isso para aí vos remeto, numa teia de análises enciclopédica e de casos paradigmáticos tão diversos como os de Alves Redol, Homero, Bruegel, Van Gogh, Portinari, Pomar, Vespeira, Augusto Gomes, Soeiro, Manuel da Fonseca.....

4. Há uma quarta tipologia nas relações que temos aqui estado a tratar entre arte, política, artista e sociedade. Aqui o artista não *faz* política, mas ocupa-se de algo que, pelo modo como o



Fig. 6 - Álvaro Cunhal - desenho. 1958

trata, pode ter ressonâncias e, desejavelmente, consequências políticas

É paradigmática a obra de Géricault, *A Jangada do Medusa*.

Contemos resumidamente a história desta obra e daquilo que ocorreu para o artista ter assumido de forma invulgarmente dedicada (fechou-se no seu atelier, rapou o seu cabelo, isolou-se do mundo) este evento.

A Jangada do Medusa é a obra de uma vida, de proporções gigantescas, foi terminada pelo pintor aos 27 anos de idade (nada há de mais inadiável do que esta urgência). Trata do naufrágio da fragata francesa Méduse nas costas da Mauritània em 1816. Não se reporta a uma vulgar narrativa de sobrevivência, mas de *um atlas impressionante da condição humana*. Durante treze dias cerca de 150 pessoas vagaram pelo oceano numa pequena jangada improvisada. As que sobreviveram viram cenas, nesse pequeno espaço, de fome e canibalismo, desidratação e loucura. O escândalo, e a revolta do pintor, dirigia-se à recentemente restaurada Monarquia francesa e à nomeação de favor de um incompetente capitão. O interesse público pela tragédia, leva Géricault, indirectamente, a uma acusação política e a um retrato dos limites do humano. Que, precisamente, pelo ocorrido e pela pintura, ficamos a saber

Fig. 7 - Géricault - "Jangada do Medusa". 1819





Fig. 8 –Notícia da estreia mundial da sinfonia “Mathis der Maler” de Paul Hindemith. Wilhelm Furtwängler dirigiu a Orquestra Filarmónica de Berlim.

não ter limites. Ilimitado é o humano, como a sua arte. Como esta pintura: grito de revolta, ícone de luta, símbolo de que a mera sobrevivência não é certamente a nossa meta. Não é a nossa única nem a última meta.⁹

5. Vejamos, por fim, o caso de Wilhelm Furtwängler, enorme intelectual obviamente (ao nível dos milhares de exilados como Thomas Mann, Gropius ou Schoenberg), escritor e teórico, compositor e, muito provavelmente, o maior regente de orquestra da Alemanha, director da Filarmónica de Berlim entre 1922 e 1945, durante toda a II Guerra, portanto (se apenas nos ativermos às datas) o “The Devil Music Master”,¹⁰ o maestro que terá dirigido para um dos aniversários do führer, ou o maestro que teria defendido a qualidade da música e intérpretes intransigentemente, mesmo em cartas a Joseph Goebbels (e há cartas muito “secas” dos anos 30);¹¹ foi ele o maestro do Reich como Riefensthal fora a sua cineasta (ou, antes, Veit Harlan) e Richard Strauss (que sublinhou tal ter sucedido em 1933 sem a sua autorização e conhecimento) fora o *Reichsmusikkammer* que compôs mesmo o hino dos Jogos Olímpicos de 1936, e Elizabeth Schwarzkopf a figura operática do Reich tendo filmado e cantado para Goebbels (e sendo a militante 7.548.960 do partido)?

Entretanto, Schwarzkopf nega as ligações com a ideologia nazi e os seus defensores sempre afirmaram ter a cantora distinguido a política da arte; Strauss trabalhou permanentemente com judeus (Stephan Zweig) e nunca deixou de interpretar as suas referências como Mahler ou Debussy. Riefensthal pouco falou relevando-se daí a sua cumplicidade absoluta com o “fascinante fascismo” (como o demonstrou, desde o título, Susan Sontag em conhecido ensaio).¹²

Voltemos a Furtwängler.

Furtwängler e Heidegger, uma comparação (de um ponto de vista de “resistência” totalmente clarificadora - e/ou abonatória - para o maestro) pertinente, embora elaborada a partir de

personagens sem ligação. Questione-se deste modo: terá sido Furtwängler o Heidegger da música, ou terá sido Heidegger o Furtwängler da filosofia? Ou um símbolo de resistência? Em 1936, foi convidado para titular da Orquestra Sinfónica de Nova Iorque. Não aceitou ou Göring não o permitiu? Terá usado um lenço (creio haver um pequeno filme dessa cena) para limpar as suas mãos depois de cumprimentar Goebbels ou dirigiu *Os Mestres Cantores* de Wagner num dos aniversários de Hitler e para o führer? Tudo isso ao mesmo tempo?

Para Sam H. Shirakawa,¹³ a atitude de Furtwängler é ambivalente, eventualmente naive, mas persistente na defesa da música alemã (que Furtwängler - e aqui diverge, neste cosmopolitismo além-pátria, de Heidegger - sempre considerou património europeu),¹⁴ Bach, Beethoven, Wagner ou Brahms. Sobre música e "Europa":

*A música, parecendo a mais irreal de todas as artes, oferece-nos, mais do que qualquer outra forma de expressão, a prova mais profunda e definitiva de que a "Europa" não é uma mania, nem uma invenção de um cérebro ocioso. Em nenhum outro lugar um alemão se aproxima mais abertamente de um italiano e sem reservas, nunca o compreenderá melhor do que nas obras de Rafael, Ticiano ou Verdi. Em nenhuma outra parte parecerá um russo mais inteligível e amável que nos seus grandes escritores e músicos. E onde é que o enigmático alemão se entende melhor a si mesmo, ou onde será mais conhecido e ... amado do que em Bach, Beethoven, Schubert ou Mozart?*¹⁵

Para Furtwängler a arte musical tem "limitações nacionais" mas não políticas, porque se separa de todas as doutrinas e dos mercados: Beethoven, Brahms, Bizet, Verdi, Debussy são "Europa", pois mesmo que fossem apenas admirados, ou mais admirados, nos seus países isso não poderia fazer deles melhores compositores - portanto, a arte e a música em particular estão além dos números e dos solos. Além disso, como disse, foi decisiva e corajosa a sua carta a Goebbels de 1933 sobre o "carácter popular nacional alemão" e a defesa dos músicos judeus.

Defendeu Hindemith até ao limite (mas, apesar disso, o compositor acabaria por partir para os Estados Unidos), arriscando tudo em 1934 para interpretar a ópera, e antes sinfonia, *Mathias der Maler* (executada em 12 de Março). Esta "vencida" batalha em torno de uma obra "degenerada" e "judia", sabe-se, teve custos e levou à ascensão de Karajan, desde 1938 protegido por Göring, depois de um *Tristan* na Staatsoper de Berlim.

Com efeito, o verdadeiro combate de Furtwängler em nada se relaciona com a "luta" de Heidegger que, no "Discurso do Reitorado"¹⁶ se propunha (seu subtítulo) defender "A Universidade alemã frente a tudo e contra tudo ela mesma". A exaltação do "começo" grego em torno da "fecunda impotência do

saber” é, para Heidegger, “o irromper no nosso futuro” que, diferentemente de Furtwängler, só podia ser alemão. A verdade não é pragmática, a ciência não é eficácia e a vida não é biológica. Mas esta desconstrução da técnica e da metafísica é um projecto alemão.

A universidade educa um “povo” naquilo que ele já é. Como se sabe, Víctor Farias¹⁷ é muito mais violento que François Fédier. Este considera o projecto de universidade de Heidegger oposto ao do führer, sendo o projecto de Heidegger algo condenado desde o princípio. E o “erro” do filósofo foi ter-se inscrito no Partido Nacional-Socialista sem ter percebido isto mesmo. Mas Farias vê permanentemente um Heidegger ultra-nacionalista, autoritário e anti-semita, conservador e sacralizador da pátria, ou seja, do ser que, de certo modo, já é. Lendo Heidegger e Furtwängler percebemos que um mergulha no risco para mudar e resgatar e o outro mergulha na realidade em que acredita (Heidegger nunca deixou de pertencer ao partido) para cimentar a sua definição de comunidade. A sua! Mas Furtwängler tem uma outra comunidade. Que nunca é a sua. Para Furtwängler, Hindemith, o compositor ameaçado, degenerado e em fuga, foi o maior pedagogo da Alemanha.

Furtwängler, o resistente ambivalente, no fundo, nunca teve medo.

Notas

¹ Georg Simmel, “Filosofia del paisaje”, em *El Individuo y la Libertad: Ensayos de Crítica de la Cultura*, trad. Salvador Mas, Barcelona, Península, 1998, p. 176.

² Piet Mondrian, *The New Art - The New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian*, trad. org. Harry Holtzman e Martin S. James, Londres, Thames & Hudson, 1987, p. 30.

³ Marx, *Manuscritos Parisienses* citado por Terry Eagleton, *Marx e a Liberdade*, trad. C. Meneses, Lisboa, Dinossauro, 2002, p. 40. Ou ainda, consequentemente: “Chega-se assim ao resultado de que o homem (o operário) já só se sente livremente activo nas suas funções animais – comer, beber e procriar, quanto muito ainda habitação, adorno, etc. – e já só como animal nas suas funções humanas. O homem torna-se o humano e o humano o animal”, *Manuscritos Parisienses* ou *Manuscritos Económico-Filosóficos de 1844*, trad. Maria A. Pacheco, org. Barata-Moura e Francisco Melo, Lisboa, Avante!, 1994, p. 65.

⁴ Christoph Cox/Molly Whalen/Alain Badiou, «On Evil: an interview with Alain Badiou», *Cabinet*, 5, Outono, 2001, pp. 69-74 (on-line: <http://cabinetmagazine.org/issues/5/alainbadiou.php>).

⁵ *Ibidem*.

⁶ Jean-Luc Nancy, *Les Muses*, Paris, Galilée, 2001, p. 163.

⁷ Ver Henri Bergson, *Matter and Memory*, trans. Nancy M. Paul e W. Scot Palmer, Nova Iorque, Zone Books, 1991.

⁸ Barnett Newman, “The Sublime is Now” em *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews*, org. John P. O’Neill, Nova Iorque, Alfred A. Knopf, 1990, pp. 170-173.

⁹ Ver a monografia de Albert Alhadeff, *The Raft of the Medusa*, Munique, Prestel, 1988.

¹⁰ Citando o título da monografia de Sam H. Shikawa, *The Devil’s Music Master: The Controversial Life and Career of Wilhelm Furtwängler*, Oxford University Press, 1992.

¹¹ Wilhelm Furtwängler, "Arte del carácter nacional popular alemán - Carta a Joseph Goebbels" em *Sonido y Palabra: Ensayos y Discursos (1918-1954)*, trad. Juan José del Solar, Barcelona, Acantilado, 2012, pp. 69, 70. Excerto: "A arte e os artistas existem para unir e não para separar. Em última instância, eu apenas reconheço uma separação, a que existe entre a arte boa e a de má qualidade. Mas quando a separação entre judeus e não judeus se mantém com rigor inexorável (...), descuida-se demasiadamente a outra separação, a decisiva, a que existe entre bons e maus artistas". E se algo é reconhecido a Furtwängler, pelos seu biógrafos, como veremos, foi o ter salvado não só vital, mas musicalmente (impondo-os nos seus lugares de trabalho) inúmeros judeus.

¹² Clara referência a "Fascinante fascismo" em Susan Sontag, *Sob o Signo de Saturno*, trads. Albino Poli e Anna M. Capovilla, Porto Alegre e S. Paulo, 1986, pp. 59-83.

Bibliografia

ALHADEFF, Albert, *The Raft of the Medusa: Géricault, Art, and Race*, Munique, Prestel, 1988.

ATHANASSOGLU-KALLMYER, Nina, *Théodore Géricault*, Londres, Phaidon, 2010.

BADIOU, Alain, *L'Être et L'Événement*, Paris, Seuil, 1988.

BADIOU, Alain, *Logiques des Mondes: L'Être et L'Événement, 2*, Paris, Seuil, 2006.

BERGSON, Henri, *Matter and Memory*, trads. Nancy M. Paul e W. Scot Palmer, Nova Iorque, Zone Books, 1991.

COX, Christof, Molly Whalen/Alain Badiou, «On Evil: an interview with Alain Badiou», *Cabinet*, 5, Outono, 2001. (online: <http://cabinetmagazine.org/issues/5/alainbadiou.php>).

CUNHAL, Álvaro, *Desenhos da Prisão*, Lisboa, Avante!, 1989.

CUNHAL, Álvaro, *A Arte, o Artista e a Sociedade*, Lisboa, Caminho, 1996.

EAGLETON, Terry, *Marx e a Liberdade*, trad. C. Meneses, Lisboa, Dinossauro, 2002.

¹³ Sam H. Shikawa, ob. cit.

¹⁴ Ver a Sexta Conversa, "El Compositor y la Sociedad", em *Wilhelm Furtwängler: Conversaciones sobre música*, trad. Joan Fontcuberta, Acantilado, Barcelona, 2011, pp. 63-82.

¹⁵ *Ibidem*, p. 64.

¹⁶ Martin Heidegger, *Escritos Políticos 1933-1966*, org. François Fédiér, trad. José Pedro Cabrera, Lisboa, Instituto Piaget, 1997, pp. 93-103.

¹⁷ Cfr. Victor Farias, *Heidegger e o Nazismo*, Maria do Carmo E. Janeiro, Lisboa, Caminho, 1990.

EAGLETON, Terry, *Why Marx was Right*, Yale University Press, 2011.

FARIAS, Victor, *Heidegger e o Nazismo*, trad. Maria do Carmo E. Janeiro, Lisboa, Caminho, 1990.

FURTWÄNGLER, Wilhelm, *Conversaciones sobre Música*, trad. Joan Fontcuberta, Barcelona, Acantilado, 2011.

FURTWÄNGLER, Wilhelm, *Sonido y Palabra: Ensayos y Discursos (1918-1954)*, trad. Juan José del Solar, Barcelona, Acantilado, 2012.

HEIDEGGER, Martin, *Escritos Políticos 1933-1966*, org. François Fédiér, trad. José Pedro Cabrera, Lisboa, Instituto Piaget, 1997.

HEIDEGGER, Martin, *Being and Time*, trad. John Macquarrie & Edward Robinson, Malden, Blackwell, 2007.

HEIDEGGER, Martin, [Entrevista ao *Der Spiegel*, 31/5/1976] *Réponses et Question sur l'Histoire et la Politique*, Mercure de France, 1988.

- MARX, Karl, *Obras Escolhidas – Tomo I*, org. José Barata-Moura, Eduardo Chitas, Francisco Melo e Álvaro Pina, Lisboa, Moscovo, Avante!, 1982.
- MARX, Karl, *Manuscritos Económico-Filosóficos de 1844*, trad. Maria A. Pacheco, org. Barata-Moura e Francisco Melo, Lisboa, Avante!, 1994.
- MONDRIAN, Piet, *The New Art – The New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian*, trad. org. Harry Holtzman e Martin S. James, Londres, Thames & Hudson, 1987.
- NANCY, Jean-Luc, *Les Muses*, Paris, Galilée, 2001.
- NEWMAN, Barnett, “The Sublime is Now” em *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews*, org. John P. O’Neill, Nova Iorque, Alfred A. Knopf, 1990.
- PETROPOULOS, Jonathan, *Artists Under Hitler: Collaboration and Survival in Nazi Germany*, Yale University Press, 2014.
- PRIEBERGER, Fred K., *Trial of Strength: Wilhelm Furtwängler and the Third Reich*, Londres, Quartet, 1991.
- SHIRAKAWA, Sam H., *The Devil’s Music Master: The Controversial Life and Career of Wilhelm Furtwängler*; Nova Iorque, Oxford, Oxford University Press, 1992.
- SIMMEL, Georg, “Filosofia del paisaje”, em *El Individuo y la Libertad: Ensayos de Crítica de la Cultura*, trad. Salvador Mas, Barcelona, Península, 1998.
- SONTAG, Susan, *Sob o Signo de Saturno*, trads. Albino Poli e Anna M. Capovilla, Porto Alegre e S. Paulo, 1986.
- VIDAL, Carlos, *Definição da Arte Política*, Lisboa, Fenda, 1997.
- VIDAL, Carlos, *Sombras Irredutíveis: Arte, Amor, Ciência e Política em Alain Badiou*, Lisboa, Vendaval, 2005.
- WODICZKO, Krzysztof, *Instruments, Projeccions, Vehicles*, org. Manuel Borja-Villel, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1992.
- ZWEITE, Armin, *Barnett Newman: Paintings, Sculptures, Works on Paper*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 1999.

Rumo a um novo activismo político e artístico

Jean - Marc Lachaud

Professeur de Paris 1-Panthéon-Sorbonne

jmichd@club-internet.fr

«Afirmar que não há nenhuma conjuntura que seja um estado de coisas insuperável é sustentar, como correlação, a possibilidade de romper com as coordenadas do que é oferecido para abrir um mundo diferente; é, face aqueles que têm interesse em ver triunfar a resignação, argumentar que é possível uma outra escolha».

Véronique Bergen

Contestar a ordem estabelecida, sonhar com outro mundo... Ali e noutros lugares, local e globalmente, aqui e agora... Certamente, hoje em França como à escala do planeta, o fundo do ar aparentemente já não parece muito vermelho¹. No entanto, várias frentes de recusa estão abertas e uma nova geração comprometida esforça-se para *manter as barricadas*². Se continuam os métodos tradicionais de acção militante (folhetos, greves, desfiles, ocupações de locais...) ³ também se inventam novas figuras de resistência, protesto e intervenção. Assim, perante emergências múltiplas, experimenta-se uma «nova arte de militância»⁴.

Ao mesmo tempo, certos artistas, através das suas abordagens, práticas e produções, questionam o mundo real e até desafiam as suas bases. Fazendo eco às posturas e aos preconceitos críticos adoptados por aqueles que, no século XX, nas palavras de Herbert Marcuse, expressaram uma «Grande Recusa», mas sem os considerar como modelos nem os copiar, concebem, contra o consenso dominante, obras e ações polémicas, perturbando a ordem

S'exprimant contre l'ordre existant, refusant l'inacceptable, l'art en appelle parfois à la résistance, à la révolte, à la rupture (ce, sans cependant dessiner arbitrairement les possibles / impossibles paysages du futur, mais en esquissant au cœur du présent ce que Ernst Bloch appelle des images-souhaits et en nous invitant ainsi à défricher un à venir non a priori tracé et déterminé). L'art est ainsi un indispensable contre-pouvoir (selon le mot de Pierre Bourdieu), qui, bruyamment ou sourdement, explicitement ou souterrainement, met en péril la brutale et arrogante domination du monde établi. Dans cet article, sont abordées quelques formes activistes.

pública, esboçando paisagens utópicas, gerando experiências libertadoras e, finalmente, colocando, *esteticamente*, a incontornável questão política da emancipação individual e coletiva.

Activismo de outro modo

«... uma preocupação estética minimal nunca está ausente das formas mais rotineiras de ação coletiva», sublinha Justyne Balasinski⁵, fazendo alusão à «encenação de manifestações». De facto, a imaginação dos manifestantes – a originalidade das bandeirinhas, a poética dos *slogans* e as canções, o uso da música e do teatro – demonstra isso (o efeito é obviamente reforçado quando uma trupe, como a *Compagnie Jolie Môme*, com as suas imensas bandeiras vermelhas e as suas músicas partidárias, participa nesses desfiles⁶). Jovens activistas políticos também reativam o *agit-prop*⁷. Por ocasião das eleições europeias de 2009, os viajantes do metro de Paris foram interpelados pelos *arautos* do *Parti de Gauche (Partido da Esquerda)*, que apontaram a orientação liberal adoptada pelas instituições europeias; esses *comandos culturais* também oferecem aos transeuntes um *jogo do ganso* gigante, permitindo denunciar a política governamental e desencadear o debate sobre a sua agenda política. Da mesma forma, os ativistas de *L'Appel et la Pioche*⁸, próximos do *Novo Partido Anticapitalist [Nouveau Parti Anticapitaliste]*, lutando contra a precariedade e o empobrecimento daqueles que foram abandonados à sua própria conta pela crise económica e social, e castigando os lucros realizados pelos grandes distribuidores, intervêm no terreno *pilhando* as prateleiras dos supermercados. Após encherem alguns carrinhos de supermercado, distribuindo os seus folhetos e cantando os seus *slogans* («Eles devoram o nosso poder de compra, vamos devorar os seus lucros excessivos!»), estes activistas convidam os clientes-consumidores, numa atmosfera cúmplice e festiva, a um piquenique improvisado (pelo menos até a intervenção dos seguranças). Trata-se de interpelar os cidadãos e de despertar as consciências adormecidas, trazendo ao seu conhecimento a análise e as posições do Partido (no primeiro caso), incitando-os a envolverem-se na luta (no segundo). Os movimentos sociais também favorecem o surgimento de formas originais. Durante as greves universitárias contra a lei sobre a autonomia das universidades em 2009, por exemplo, os grevistas da Universidade Paris 8 participam numa *Ronda Infinita dos Obstinad-o-s (Ronde infinie des obstiné-e-s)*; incansavelmente, durante vários dias e noites, revezando-se, eles marcharam silenciosamente em círculo pela praça do Hotel de Ville de Paris. Da mesma forma, os *esclarecidos doutores* historiadores da Universidade de Paris 1 escreveram e interpretaram uma peça de teatro, insolente e facciosa, encenando o julgamento da «bande des trois»⁹.

A partir da década de 1990, à margem dos partidos e dos sindicatos, emergiram coletivos militantes, que, para agirem, inspiraram-se em directa ou indirectamente em processos artísticos (acontecimentos, performances,

etc.)¹⁰. Deve-se salientar-se, no entanto, que seria errado ver aí qualquer *estetização da política*. Não há lugar para confusão; apesar de tudo este activismo permanece ancorado no campo político. Pela acções-eventos que *fomentam* (concisos, específicos, sérios ou alegres, às vezes maliciosos¹¹, certamente provocativos), eles procuram produzir *efeitos de choque* susceptíveis de perturbar a tranquilidade do mundo administrado. Não violento, mas não hesitando em transgredir os limites impostos pela Lei, reivindicando o direito à desobediência civil¹², funcionando horizontalmente, apoiando-se em redes mais ou menos informais, talvez algo *mouvementiste* (para esses coletivos, não se trata de anunciar a «Grand Soir» (Grande Noite) nem de assumir o poder¹³, mas de fazer a política de modo diferente para desmascarar os absurdos do sistema e mudar a vida diariamente), esse ativismo quer, criando dissensões, alertar e sensibilizar os cidadãos, criando brechas no coração da experiência, causando a «turbulência das suas bases»¹⁴ e pressionando diretamente aqueles que têm o poder decisório para mudar a ordem das coisas.

Desde 1989, *Act Up - Paris*¹⁵, considerando que a luta contra a sida não se faz apenas com a medicina, mas «da vontade daqueles que fazem [...] políticas de saúde», realiza de operações *de golpe*, os *zaps*¹⁶ (um preservativo é colocado sobre o Obelisco da Concorde em Paris em 1993, um casamento homossexual é celebrado na Catedral de Notre-Dame de Paris em 2005, um *Die-in*¹⁷ insurge-se contra as posições do Vaticano sobre o uso de preservativos em 2009). Outras batalhas são concebidas como a que Act Up - Paris chamou de «acto político de pesquisa pública». Contra a homofobia, a estigmatização e a rejeição, os militantes (*militant-e-s*) da *Interassociative lesbienne, gaie, bi et trans* (*Interassociativa lésbica, gay, bi e trans*) (LGTB¹⁸) organizam, tal como quando do último Dia dos Namorados, os *Kiss in*¹⁹. Os *effFRONTé-e-s* colocam em causa a "ordem social patriarcal", feministas, anti-racistas, laicas..., elas/ eles defendem também a abolição do "sistema de prostituição"²⁰. Praticando a educação popular, elas e eles organizam várias ações de sensibilização (paradas musicais, *jogos das latas*, *happenings*²¹...). As *Femen*²², que se proclamam como «sextremistas», desenvolvem intervenções radicais, espetaculares e barulhentas pelos direitos das mulheres em escala internacional. Peitos nus, *slogans* pintados nos peitos, as suas imprevisíveis irrupções no espaço público desafiam os poderes (políticos, religiosos...) e os cidadãos²³.

Visto que a rejeição da sociedade de consumo e o modelo produtivista se exprime através de práticas específicas²⁴, os *Casseurs de pub*²⁵, *StoPub*²⁶ e os *Déboulonneurs*²⁷ lutam contra a propaganda desviando (pela técnica de colagem-montagem) as imagens publicitárias²⁸, manchando os painéis sobre os quais estão expostas ou cobrindo-as («Quando a publicidade não está lá, os cérebros dançam!», proclama um cartaz dos *Déboulonneurs* colocado numa paragem de autocarro). Outras questões (relativas à precariedade generalizada ou à situação dos desalojados) são, através de técnicas aproximadas, também colocadas. *Generation-Précaire* (*Geração-Precária*)²⁹, denunciando

a exploração dos estagiários, organiza manifestações-marchas (os jovens estagiários usam uma máscara branca neutra garantindo o seu anonimato). Recentemente, a *Droits Nouveaux (Novos Direitos)*³⁰ abordou a pandemia de *Gripe P (Precária)*; usando máscaras sanitárias e batas brancas, equipados com desinfetantes, os ativistas intervieram em locais públicos ou privados simbólicos (centros de emprego, empresas de *fast food*...) para *proteger* aqueles que são condenados à frequentá-los ou que ali trabalham. Os agitadores da *Jeudi Noir (Quinta-feira Negra)*³¹, contra o aumento das rendas num contexto de crise da habitação, convidam-se ruidosamente (música, confetes, bebidas gaseificadas...) para visitas colectivas a apartamentos para alugar ou ao *Salon de l'Immobilier (Salão de Imóveis)*.

Também podemos mencionar as farsas lúdicas e burlescas concebidas pela *Brigade Activiste des Clowns (Brigada de Ativistas de Palhaços)*³², com base num humor corrosivo («Couvre-fou obligatoire!»³³) e uma ironia mordaz (quando, em 2005, o Ministro do Interior declarou que era preciso limpar *au Kärcher* da escória dos subúrbios, os militantes da *BAC*, com os seus narizes vermelhos e armados com vassouras, esfregões e produtos de limpeza, irromperam na sua cidade, Neuilly-sur-Seine, não respeitando a lei sobre habitação social e *purificando* a fachada da Câmara Municipal). A *BAC* também esteve presente numa falsa manifestação *de direita* (vestidos segundo o suposto *look* das pessoas de direita, os manifestantes vaguearam pelas calçadas cantando *slogans* tais como: «Trabalho, Família, Sarkozy», «Subsídio-dependente, vai trabalhar») programada em maio de 2007 em Paris³⁴. Do mesmo modo, devemos insistir no papel desempenhado pelos internautas activistas que, nos seus sites e nos seus blogues (ou via *Facebook*), desafiam os cidadãos para mobilizações efêmeras (*Flash Mob*, *Freeze Party* ...) ³⁵.

Para além da difícil eficácia na avaliação dessas acções, há dois desafios a serem enfrentados por esses activistas. Por um lado, como gerir o seu relacionamento com os *media* (em busca de uma visibilidade imediata, não aceitaram eles o jogo exigido pela sociedade do espectáculo, mantendo uma relação *forçada* com o mundo mediático que assegura a cobertura das suas intervenções impetuosas?). Por outro lado, questiona S. Porte³⁶, como fazer com que, entre «criatividade e contestação», «aceitação e radicalidade», «em cada uma dessas relações, o primeiro dos dois elementos não predomine sobre o outro»?

Arte e política hoje

A publicação nos últimos anos de vários livros que questionam a problemática das relações complexas que existem entre a arte com o/a político/a (questão muito apressadamente considerada ultrapassada nas décadas de 1980 e 1990) é um sintoma. Não assistiremos de facto à emergência de «formas contemporâneas de arte comprometida»³⁷ ? Por outras palavras, a questão da «função crítica da arte»³⁸, da sua capacidade de «mostrar o que é

intolerável (...) no nosso presente» e a «abrir uma experiência, um *sentido de futuro*»³⁹, não será ainda actual?

Dez anos antes que o rosto de Karl Marx, tempo de crise(s) a isso obriga, não faça as *primeiras páginas* das revistas, duas peças de teatro, *Karl Marx, théâtre inédit* (1997)⁴⁰ de Jean-Pierre Vincent e *Karl Marx, le retour* (1999)⁴¹ de Howard Zinn lembraram-nos que, finalmente, a história não acabou (a lógica da finitude então dominante foi, no entanto, negada, apesar do colapso das grandes narrativas, por alguns irredutíveis da cena rebelde, como André Benedetto e Armand Gatti). Abandonando as posturas pós-modernas do relativismo, da indiferença, do recuo, da retirada narcisista..., recusando-se a sucumbir à tentação da arte de entretenimento ou da arte de mercado, os artistas estão agora confrontados, de novo, com o mundo real (não sem ambiguidades, por vezes, é verdade) e, «sem ter até agora uma teoria política revolucionária, uma referência a um compromisso partidário, ou uma teoria da revolução da sociedade através da cultura e as artes»⁴², propõem obras que têm um poder de resistência e dispõem a sua dimensão política no sentido em que, de acordo com Jacques Rancière⁴³, levantam «uma mudança no visível, nas maneiras de o perceber e de o dizer, de senti-lo como tolerável ou intolerável».

Muitas propostas recentes abordam a questão do trabalho (condições impostas aos trabalhadores, o desemprego...). Santiago Sierra recruta imigrantes ou marginalizados e, em troca de um salário miserável, pede-lhes que realizem trabalhos dolorosos e desnecessários ou entreguem os seus corpos a actos degradantes⁴⁴. Malachi Farrell concebe uma instalação, *O'Black (Atelier clandestin)* (2004), introduzindo-nos numa fábrica de confecção de roupas; mas, se as máquinas, os tecidos e as roupas impõem a sua presença, não há nenhum vestígio dos trabalhadores (apenas a violência intolerável dos sons recorda a exploração de que são vítimas). Na fachada da Escola Nacional de Belas Artes de Paris, parodiando um famoso *slogan* eleitoral («Trabalhar mais para ganhar mais»), Ko Siu Lan pendurou quatro bandeiras gigantes em que se inscreveram quatro palavras: «TRABALHAR», «MENOS», «GANHAR», «MAIS» (2010). Julien Bouffier e a *Compagnie Adesso e Sempre* adaptaram em 2007 o romance de Gérard Mordillat, *Les Vivants et les morts*, que relata a luta dos trabalhadores que não aceitavam ver a sua fábrica fechar (dois anos antes, com *Les yeux rouges* de Dominique Féret, a companhia evocou a luta emblemática dos *Lip* de Besançon na década de 1970⁴⁵). Mohamed Rouabhi encenou *Vive la France 2 « Travail Famille Patrie »* (2008), uma peça que aborda, com um olhar agudo, a história do trabalho do ponto de vista da luta de classes. Jean-François Maurier e os palhaços-comediantes da companhia *Le Crik* investigam o desenvolvimento da precariedade e do sofrimento no trabalho em *Rêve général* (2009). Outras questões, a miséria social, o horror do mundo (guerras, genocídios...), as relações de classes, género e raça, as relações de domínio que o Centro exerce sobre as periferias, o futuro do planeta..., são

também *apostrofadas*, por via da ficção e do documentário, pela produção artística e literatura actual.

Além disso, fora dos lugares reservados à arte, os *artistas*, situam-se na fronteira da acção artística e do activismo político, fornecendo intervenções através das quais «murmura-se a política [...] potencialmente (re) mobilizadora» de acordo com a expressão de Jade Lindgaard⁴⁶. *The Yes Men*⁴⁷, por exemplo, reivindicam com humor corrosivo, contra a «impostura neoliberal», uma arte de pirataria susceptível de provocar uma «consternação produtiva» face ao absurdo do sistema. Através das suas acções brincalhonas, infiltrando-se nos locais frequentados pelos donos do mundo e pelos seus ideólogos, mas também nos *media* informativos que releem acriticamente o seu discurso, usam com cruel lucidez as armas do inimigo, os *The Yes Men* pretendem desmascarar o cinismo dos poderosos e os malefícios das políticas neoliberais que se estendem à escala planetária. No entanto, segundo eles o ativismo artístico não está vocacionado para substituir as lutas políticas e sociais concretas (consequentemente, eles apelam aos cidadãos que se empenhem no movimento anti-globalização). Muitos outros princípios e modalidades de intervenção estão a afirmar-se hoje. Praticando o *teatro-fórum* e o *teatro-imagem*, caros a Augusto Boal e ao *Teatro do Oprimido*, os palhaços do *Caravane Théâtre* participam em fóruns sociais mundiais; para Jean-Pierre Besnard⁴⁸, o palhaço favorece a participação de espectadores, que se atrevem a «intervir diretamente no palco [...] para dar a sua opinião e propor as suas soluções». Investindo na Web para desviar o domínio da propaganda dos *media*, o coletivo *Critical Art Ensemble*⁴⁹, não sem afinidade com a teoria das *Zonas Autônomas Temporárias*, proposto por Hakim Bey⁵⁰, pratica a arte da guerrilha (plágio, apropriação indevida...) e a desobediência cívica (chamando a atenção, por exemplo, para os riscos biotecnológicos gerados e ignorados pelo capitalismo global).

Em 1992, Thierry de Duve⁵¹ colocou a seguinte pergunta: «[...] a atividade artística pode manter uma função crítica enquanto ela é atravessada por um projeto de emancipação?». Os artistas aqui mencionados respondem positivamente. Actuando por *dentro* ou por *fora*, activando várias formas, eles não permanecem sem palavras diante da realidade do seu tempo. A complexidade do mundo contemporâneo e as contradições que o caracterizam ressoam no centro das suas atitudes, das suas obras e acções. Se a arte, no entanto, agora como no passado, não pode mudar o mundo de forma concreta, as experiências às quais ela nos convida podem, apesar de tudo, *agitar* e *perturbar* a nossa capacidade de nos revoltarmos e despertar a nossa faculdade para aspirarmos a algo diferente do que temos. É certo que o uso de estratégias adoptadas (a renovação *agitacional*, mas também a abordagem micropolítica e a parasitagem segundo Paul Ardenne⁵², o desejo de recriar vínculos sociais segundo Claire Moulène⁵³, a construção de *relação* segundo Nicolas Bourriaud⁵⁴, o recurso ao documentário por Dominique Baqué⁵⁵, e mesmo as práticas com

baixo coeficiente de visibilidade por Stephen Wright⁵⁶...) devem ser avaliadas estéticamente e politicamente. Nesse sentido, atendendo às advertências dadas por Walter Benjamin, Theodor W. Adorno e Herbert Marcuse contra os limites de uma arte que deu prioridade ao conteúdo político da obra, André Rouillé tem razão em lembrar que, se podemos considerar a dimensão política de uma obra (mesmo no seu caráter militante), tal é apenas político apenas «pelo seu modo de criar sensações capazes de experienciar, através do corpo e de todos os sentidos, algo do mundo, fazendo ao mesmo tempo entrever outros destinos do que aqueles que estão traçados pela dominação»⁵⁷.

Tradução para português por Fernando Rosa Dias / Traduction en Portugais par Fernando Rosa Dias / Translation to Portuguese by Fernando Rosa Dias

Este texto é uma reedição autorizada pelo autor, pelo que não teve revisão de pares. Para primeira edição ver: / This text is a new edition authorized by the author, therefore did not undergo peer review. For first edition see / Ce texte est une nouvelle édition autorisée par l'auteur, n'ayant pas subi d'examen par ses pairs. Pour la première édition, voir:

«Vers un nouvel activisme politique et artistique», in *Que peut (malgré tout) l'art?*, Paris : L'Harmattan, 2015, pp.95-108

Notas

¹ Nós fazemos referência ao filme realizado por Chris Marker, *Le fond de l'air est rouge* (1977), que, a partir de arquivos subtilmente montados pelo realizador, evoca as utopias e as lutas dos anos de 1970.

² Ver o ensaio de Isabelle Sommier, *Les Nouveaux mouvements contestataires à l'heure de la mondialisation* (Paris, Flammarion, 2001) e o estudo de Laurent Jeanneau e de Sébastien Lernoould, *Les nouveaux militants* (Paris, Les petits matins, 2008).

³ Outras estratégias, mais violentas, podem ser escolhidas. À medida que a crise se aprofunda, os trabalhadores demitidos não hesitam em ameaçar explodir a sua fábrica. Da mesma forma, pertencendo a movimento autónomo, os *Black Blocks* praticam uma espécie de guerrilha urbana à margem das manifestações antiglobalização.

⁴ Sébastien Porte (texto) e Cyril Cavalié (fotografias), *Un nouvel art de militer. Happenings, luttes festives, actions directes*, Paris, Alternatives, 2009.

⁵ J. Balasinski, « Art et contestation », in Olivier Fillieule, Lilian Mathieu e Cécile Péchu (Eds), *Dictionnaire des mouvements sociaux*, Paris, Presses de la Fondation nationale des Sciences politiques, 2009, p. 72.

⁶ www.cie-joliemome.org.

⁷ Nota de tradução: agitação e propaganda políticas expressas em geral através da literatura e das artes.

⁸ www.lappeletlapioche.org

⁹ Interpretada a 13 de março de 2009 na *Place de la Sorbonne* em Paris, esta peça fixa com escárnio o Presidente da República e os seus dois ministros responsáveis pela Educação Nacional e pelo Ensino Superior e da Investigação

(daí o piscar de olho malicioso ao julgamento da «bande des quatre» [«banda dos quatro»] organizada após a morte de Mao Zedong, em 1976, pelas autoridades chinesas) e decifra os problemas e consequências do seu projeto (ao citar e comentar trechos de seus discursos). No final da apresentação, com humor, o Presidente da República está condenado a comparecer ao «despedaçamento dos seus relógios» e a ser encerrado numa cela com a Princesa de Cleves (este último declarou que não era essencial colocar no programa de certos concursos do serviço público o romance de Madame de La Fayette!).

¹⁰ Apenas o contexto francês é aqui evocado (e os que não são citados aceitem as nossas desculpas).

¹¹ Como a manifestação organizada pelos cyclonudistes em Paris no ano de 2007, que desfilaram nus sobre as suas bicicletas (www.cyclonudistes.fr) para que o espaço público seja dedicado «às pessoas [...] e não às máquinas e à velocidade». Ou, ainda, quando, em 2009, as feministas *Les Tumultueuses* tiraram o top das suas camisolas numa piscina parisiense.

¹² Como José Bové e os *Faucheurs volontaires* (Ceifadores voluntários) que destroem plantas de milho transgênico. Daí, em consequência, a repressão a que são expostos esses militantes!

¹³ Tese defendida por John Holloway na sua obra *Changer le monde sans prendre le pouvoir* (2002, trad. S. Bosserelle, Paris, Syllepse, 2008). Ver igualmente as posições exprimidas por Miguel Benasayag em *Du Contre-pouvoir* (em colaboração com Diego Sztulwarkal, Paris, La Découverte, 2000).

¹⁴ « Conversation avec Miguel Benasayag », in Laurent Jeanneau et de Sébastien Lernoud, *Les nouveaux militants, op. cit.*, p. 137.

¹⁵ www.actupparis.org e Act Up – Paris, *Act Up - Paris : Action = vie*, Paris, Jean di Sciuillo, 2009.

¹⁶ Acções executadas rapidamente usando o efeito surpresa.

¹⁷ Os ativistas deitam-se no chão e permanecem imóveis; as suas silhuetas podem ser traçadas com a ajuda de pintura.

¹⁸ www.inter-lgbt.org

¹⁹ Pessoas do mesmo sexo beijam-se publicamente.

²⁰ <https://effrontees.wordpress.com> e a obra da sua antitriã, Fatima-Ezzahra Benomar, *Féminisme : la révolution inachevée !* (Paris, Bruno Leprince, 2013).

²¹ Em 2012, por exemplo, elas e eles conceberam no espaço público um casamento entre duas jovens raparigas, rodeadas por uma presidente da câmara mulher e um padre.

²² <http://femen.org/fr> e Galia Ackerman, *Femen* (Paris, Calmann-Lévy, 2013).

²³ Em 2014, por exemplo, elas manifestaram-se em Paris, na Câmara do Senado, e pediram aos senadores para examinarem um projeto de lei sobre a penalização de clientes de prostitutas: «Vocês são MACS [diminutivo de *maquereau*, que significa *chulo*] ou senadores?». No mesmo ano, em Madrid, ocuparam o altar de uma catedral, para protestar contra as restrições previstas pelo governo do direito ao aborto.

²⁴ Tais como o boicote a certas marcas, de campanhas por um comércio justo, de dias sem compra... (cf. Sophie Dubuisson-Quellier, *La consommation engagée*, Paris, Presses de la Fondation nationale des Sciences politiques, 2009).

²⁵ www.casseursdepub.org e *Casseurs de pub. 10 ans*, Lyon, Parangon/Vs, 2009.

²⁶ Ver André Gattolin e Thierry Lefebvre, « StoPub : analyse provisoire d'un rhizome activiste, *Multitudes*, n.º 16, printemps 2004, p. 85-97.

²⁷ www.deboulonneurs.org

²⁸ Para Michaël Löwy e Estienne Rodari, o «sistema de manipulação mental chamado "publicidade"» responde às «necessidades mercantis do capital» e representa «um tremendo desperdício dos recursos limitados do planeta». («La

publicité nuit gravement à la santé» de l'environnement », in « Ecologie critique de la pub », *Ecologie & Politique*, n° 39, 2009, p. 13-23).

²⁹ www.generation-precaire.org e Génération Précaire, *Sois stage et tais-toi*, Paris, La Découverte, 2006.

30 Reunião coletiva de activistas de associações de desempregados, de sindicatos, de partidos da esquerda e de diferentes movimentos (ATTAC, DAL...).

³¹ www.jeudi-noir.org e Jeudi Noir, *Le petit livre noir du logement*, Paris, La Découverte, 2009.

³² Ramo francês da *Clandestine Insurgent Rebel Clown Army*, que apareceu em 2003 na Grã-Bretanha (www.clownarmy.org), a BAC (referência irónica às brigadas anti-crime) intervêm pontualmente, em música e usando-os com os seus coloridos figurinos de uma mordaz verve burlesca (www.brigadeclowns.org); Em 2009, eles organizaram a Operação *Serre-Veaux* no seio de um restaurante universitário parisiense (foi para detectar os cérebros de investigadores não competitivos para que eles fossem reciclados nas cozinhas do restaurante) e uma contramanifestação *mili-terre*, a 14 de julho ("Comprometei-vos!", proclamaram eles com os seus *jerycans* de *banho de musgo* e suas armas de *enorme gozo*). Note-se que vários *destacamentos* de palhaços operam nas províncias, como CRS (*Clowns à Responsabilités Sociales*) em Clermont-Ferrand (clomidettes.fr). Para estes usos contestatários da figura do palhaço, ver *Martine Maleval*, « *Le clown : une figure transgressive ?* », dans *J-M. Lachaud et Olivier Neveux (dir.) Une esthétique de l'outrage ?*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 197-208.

³³ Nota de tradução: A expressão faz um jogo irónico de palavras, aludindo ao «couvre-feu» (que significa «toque de recolher», implicando por vezes o apagamento das luzes) e opondo a expressão *feu*, relativo a opressão, e *fou* (louco), relativo a liberdade.

³⁴ www.manifdedroite.com

³⁵ Um grupo de cidadãos pede um dia sem imigrantes, «24 horas sem nós», o 1 de março de 2010 (www.la-journee-sans-immigres.org). Um grupo de blogueiros lança um apelo a um dia sem Sarkozy a 27 de março de 2010 sob a forma de encontros em frente a Câmara Municipais e Juntas de Freguesia, em Paris Place de la Bastille, e por todo o mundo, em frente às embaixadas da França (www.no-sarkozy-day.fr).

³⁶ S. Porte (texto) e C. Cavalieri (fotografia), *Un nouvel art de militer. Happenings, luttes festives, actions directes*, op. cit., p. 139.

³⁷ Ver Eric Van Essche (Ed.), *Les formes contemporaines de l'art engagé*, Bruxelles, La Lettre volée, 2007.

³⁸ Ver Evelyne Toussaint (Dir.), *La Fonction critique de l'art*, Bruxelles, La Lettre volée, 2009.

³⁹ Stathis Kouvélakis, « *Après le capitalisme, la vie !* », in *Ya-t-il une vie après le capitalisme ?*, textos recolhidos por Stathis Kouvélakis, Pantin, Le Temps des Cerises, 2008, pp.20-21.

⁴⁰ Jacques Derrida, Marc Guillaume, Jean-Pierre Vincent, *Marx en jeu*, Paris, Descartes & Cie, 1997. Esta peça foi uma montagem a partir de textos de Bernard Chartreux, Karl Marx, Jacques Derrida e William Shakespeare.

⁴¹ H. Zinn, *Karl Marx, le retour* (1999), trad. Th. Discepolo, Marseille, Agone, 2002.

⁴² Chr. Ruby, « *La «résistance» dans les arts contemporains* », *EspacesTemps.net*, 2002 (<http://espacestemp.net>).

⁴³ J. Rancière, « *L'art du possible* » (2007), entrevista realizada por Fulvia Carnevale e John Kelsey, retomada in *Et tant pis pour les gens fatigués. Entretien*, Paris, Amsterdam, 2009, p.591.

⁴⁴ É óbvio que a abordagem do artista, que consiste em aplicar as regras do sistema capitalista para denunciar a sua selvageria, é discutível.

⁴⁵ Ocupando a sua fábrica em liquidação judicial, os trabalhadores relançam a produção e venda de relógios. Ver o filme dirigido em 2007 por Christian Rouault, *Les Lip, l'imagination au pouvoir*.

⁴⁶ J. Lindgaard, « Artivisme », *Vacarme*, nº21, 2005 (Os textos da obra « Techniques de lutte » abertos por este número estão disponíveis no site da revista: www.vacarme.org). *L'auteure n'exclut cependant pas le risque d'une « folklorisation » de ces formes.*

⁴⁷ Andy Bichlbaum e Mike Bonamo, *Les Yes Men. Comment démasquer (en s'amusant un peu) l'imposture néolibérale*, trad. Marc Saint-Upéry, Paris, La Découverte, 2005. Ver também *The Yes Men*, film réalisé par Chris Smith, Sarah Price et Dan Ollman en 2005.

⁴⁸ J.-P. Besnard, « Clowns vecteurs d'espoir », *Culture Clown*, nº 15, 2009, p. 33.

⁴⁹ Critical Art Ensemble, *La résistance électronique et autres idées impopulaires*, trad. Chr. Tréguier, Paris, L'Éclat, 1997.

⁵⁰ Hakim Bey, *TAZ - Zone autonome temporaire*, trad. Chr. Tréguier, Paris, L'Éclat, 1997.

⁵¹ Th. de Duve, « Fonction critique de l'art ? Examen d'une question », in *L'art sans compas*, obra colectiva sob a direcção de Christian Bouchindhomme e de Rainer Rochlitz, Paris, Ed. du cerf, 1992, p. 15.

⁵² www.arpla.fr/canal10/ardenne/micropolitiques (« Micropolitiques ») e « L'art contemporain a-t-il une dimension politique ? » (www.arpla.univ-paris8.fr).

⁵³ Cl. Moulène, *Art contemporain et lien social*, Paris, Cercle d'Art, 2006.

⁵⁴ N. Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 1998.

⁵⁵ D. Baqué, *Pour un nouvel art politique*, Paris, Flammarion, 2004.

⁵⁶ S. Wright, « Vers un art sans œuvre, sans auteur et sans spectateur », Montréal, Article Publications, 2006.

⁵⁷ A. Rouillé, « Le Grand Soir des utopies perdues », *PARISart*, nº 283, 26 juin 2009 (www.paris-art.com).

Engajamento e *Artivismo*

Dominique Berthet

Professeur à l'Université des Antilles (Fort-de-France) et fondateur directeur de la revue Recherches en Esthétique
berthet.dominique@wanadoo.fr

Enquanto alguns autores observavam há algum tempo um desinteresse dos artistas por tudo o que se referia ao político, parece que a década anterior voltou, ao contrário, com as práticas artísticas contestadoras, como resistência frente à sociedade neoliberal. Essas práticas são designadas pelo termo *artivismo*, contração das palavras arte e ativismo, que também se refere a uma arte de viver. Essas « maneiras de fazer », « participam de uma redefinição da função social da arte e da arte propriamente dita »¹, explicam Stéphanie Lemoine e Samira Ouardi, autores de uma obra sobre essas práticas.

As ações realizadas pelos *artivistas* estão relacionadas a ações sociais e mesmo políticas. Trata-se sempre de denunciar e de experimentar. Denúncia das desigualdades, das injustiças, da violência, do sexismo, etc. Experimentar outras formas de viver, outras possibilidades. Essas ações são destinadas a mudar o relacionamento com as coisas, poder, autoridade, corpo, outros. São atos de resistência face ao que estão tentando nos impor.

Essas práticas estão no prolongamento de algumas vanguardas artísticas como o Dadaísmo, o Surrealismo, os Acionistas Vienenses, Fluxus, os Situacionistas, a contracultura americana dos anos 1960, a desobediência civil, a ação direta não violenta. O *artivismo* é transdisciplinar. Ele trespassa as fronteiras da arte e, além disso, procura suprimir a fronteira que separa a arte e a vida. A definição de arte é aqui estendida até o ponto de se confundir com a vida. Essas práticas artísticas são experiências de vida. Trata-se de viver a contestação pela arte e de viver a arte através da crítica. Entretanto, o objetivo

L'artivisme est une forme nouvelle d'engagement artistique, apparue au tournant du XXe siècle. Contraction des mots artistique et activisme, ce néologisme renvoie à des pratiques et des gestes artistiques liés à des questions sociales, voire politiques. Ces actions se situent dans le prolongement d'avant-gardes artistiques radicales du XXesiècle combinées avec la désobéissance civile et l'action directe non violente. Ces pratiques ainsi que leurs modalités conduisent à une réflexion sur le rôle de l'art dans la société et sur son impact. De même, ces pratiques généralement insolites, souvent transgressives, résolument critiques, sortent des limites établies de l'art, des normes et des codifications. Elles tentent de supprimer la frontière qui sépare l'art de la vie et, ainsi, obligent à une redéfinition de l'art ; une définition nécessairement élargie, ouverte à d'autres possibles. Cet article s'appuie sur quelques cas de collectifs d'artistes pour exemplifier le propos.

não se resume a contestar e a denunciar o que é inaceitável na sociedade, mas de levar propostas, explorar utopias concretas e vivas, utopias em ato.

Dentro desse movimento observam-se formas muito diferentes de práticas, mas todas se unem no questionamento sobre as formas de agir, de ganhar em liberdade e em qualidade de vida. Elas se interrogam igualmente sobre a experimentação de novas táticas, sobre novas formas de intervir no espaço público, de estimular pensamentos, de resistir ao capitalismo dominante. São práticas em situação. A ação realmente é parte do momento e não é para durar. A dívida com os situacionistas é evidente. Sem dúvida estamos numa concepção próxima à « superação da arte » que os situacionistas pediam, isto é, na fusão da arte com a vida?

Dito isto, essas práticas não são necessariamente parte do projeto revolucionário. É certamente uma maneira de tentar mudar as coisas, mas não na perspectiva do Grand Soir (Grande Noite). Entre os *artistas* existem duas tendências, aqueles que têm ligação com organizações políticas e aqueles que são cautelosos ao ponto de rejeitar às vezes o termo « política ». De qualquer forma, revolucionários ou não, esses artistas são contestadores e às vezes subversivos.

A dimensão lúdica é um dado importante nessas práticas. Trata-se de lutar contra o espírito sério pelo jogo, humor, escárnio. Os *artistas* querem igualmente se destacar da seriedade do militantismo tradicional, um militantismo considerado como pertencente a uma era passada. O ativista Alex Foti² explica: « Um militante sempre acredita nas grandes causas. Um ativista se mobiliza se ele ama o que está fazendo. Um artista não se mobiliza porque ele deve fazer isso, nem porque “é preciso fazer”, mas porque ele sente que ele o quer fazer »³.

Quando a arte integra a vida, quando interfere, surge a questão do status do artista e de sua relação com a instituição? As respostas são variadas, uns recusam o status de artista profissional, enquanto outros têm uma posição menos nítida; alguns recusam o mundo da arte e da comercialização das obras, enquanto outros utilizam a instituição. Dito isto, em geral, trata-se de rejeitar o mundo das galerias e dos museus, em favor de uma arte feita para o maior número, que participa à transformação do mundo. Nesta abordagem há a questão da assinatura. Muitos fazem a escolha do anonimato, ou ainda da assinatura de vários. Se a ação é coletiva ou anônima, trata-se de rever a relação arte e política. Assim as Guerrilla Girls ou os Pussy Riot, cultivam o anonimato e a máscara para enfatizar a luta e não a personalidade de tal ou qual pessoa.

As Guerrilla Girls são um grupo de artistas feministas que se constituiu em Nova York em 1985, em reação a uma exposição organizada pelo MoMA de Nova York que apresentou um inventário das grandes tendências da arte contemporânea⁴. Dos 169 participantes somente 13 eram mulheres. Depois de terem se manifestado sem grande sucesso diante das portas do museu, elas constituíram esse grupo destinado a combater as discriminações das quais

são vítimas as mulheres no mundo da arte. Usando uma máscara de gorila, elas realizam apresentações de cartazes nas ruas denunciando a falta de representação das mulheres e das minorias étnicas nas galerias e museus. Seu ativismo se estendeu para a crítica à indústria cinematográfica, cultura popular, estereótipos, mercado da arte, racismo no mundo da arte, sexismo. Seu engajamento liga os domínios artístico e político. Elas militam em favor dos direitos da mulher, por exemplo, o direito ao aborto, bem como pela política de cotas. Uma de suas intervenções mais visíveis e ressonantes consistiu em colar, em 1989, um cartaz sobre os ônibus de Nova York onde se podia ler : « As mulheres precisam estar nuas para poder entrar no Museu Metropolitano ? », denunciando assim o fato de que « menos de 5 % dos artistas expostos na seção de arte moderna são mulheres, mas que 85 % dos nus são femininos ».

Essa máscara de gorila cuja origem se deu por um lapso de uma do grupo que em vez de escrever « guerrilla-guerrilha » escreveu « guorrilla-gorila », é também uma referência a King Kong, símbolo da virilidade e da dominação masculina e um aceno a Marlene Dietrich que em *Loira Venus*, de Josef von Sternberg, em 1932, durante um número musical (*Hot Voodoo*), se fantasiou de gorila. Essa máscara, desde o início de suas ações, lhes permite guardar o anonimato. Elas se servem de nomes emprestados de mulheres artistas ou escritoras como Frida Khalo, Kathe Kollwitz⁵ (as 2 fundadoras), Éva Hesse⁶, Hannah Höch⁷, etc., prestando assim homenagem às mulheres que tiveram um reconhecimento.

É pelo humor e pelas imagens chocantes que as Guerrilla Girls, cujos nomes são desconhecidos, denunciam em cada uma de suas intervenções as discriminações no mundo da arte. Elas realizam performances, ateliers de sensibilização e dão conferências no mundo inteiro, como em Paris, durante um colóquio em Beaubourg em fevereiro de 2010⁸.

Os Pussy Riot, entretanto, passaram do registro artístico para o registro político-judiciário quando três dentre elas foram presas e julgadas dia 17 de agosto de 2012. Duas foram condenadas a dois anos de prisão num campo de trabalho na Rússia. Ekaterina Samoutsevitch, foi liberada em outubro de 2012. Maria Alekhina e Nadejda Tolokonnikova, após dezoito meses de prisão, foram beneficiadas com uma lei de anistia e foram liberadas dia 23 de dezembro de 2014. Nadejda Tolokonnikova, depois de ter denunciado suas condições de detenção, o terror que reinava no campo, os assédios e ameaças, após ter empreendido uma greve de fome, foi transferida dia 22 de outubro de 2013, para um novo campo, em Krasnoïarsk, na Sibéria oriental, a 4.400 km de sua família.

Os Pussy Riot são um grupo de punk-rock feminista russo formado em 2011 em Moscou. Esse grupo do qual não se conhece os nomes dos integrantes, pratica igualmente o anonimato e organiza performances artísticas para promover os direitos das mulheres na Rússia. Em 2012, elas tomaram partido contra o Primeiro Ministro Vladimir Putin então candidato, novamente, nas

eleições presidenciais. Elas realizaram uma performance numa igreja ortodoxa, a catedral do Cristo Salvador em Moscou que foi julgada « profana ». Durante essa performance três dentre elas foram presas e condenadas por « vandalismo » e « incitação ao ódio religioso ».

Os *artistas* funcionam geralmente sob a forma de coletivos considerados como espaços de resistência. « O coletivo não é somente para os *artistas* um modo organizacional ou uma tática de proteção frente à autoridade. Trata-se de um *valor* »⁹, explicam Stéphanie Lemoine et Samira Ouardi. Mas de que valor se trata? Segundo os dois autores, essas práticas coletivas possuem uma dimensão crítica essencial. Elas são uma « recusa do hiperindividualismo na arte », elas revelam uma « concepção democrática da criação que não distingue o criador e o espectador e coloca a arte ao serviço de um diálogo, de uma aventura de uma experiência coletiva potencialmente transformadora »¹⁰. Os autores dão como exemplo as performances coletivas contestadoras, os agachamentos, as ações inspiradas no carnaval, o TAZ (Zona Autônoma Temporária teorizadas por Hakim Bey) como tantas outras « experiências de partilha humana e de participação »¹¹. Esta forma coletiva, enquanto método e tática tem, entre outras, o interesse de proteger os participantes, de « ganhar em poder e em força de ataque, mesmo que seja simbólica »¹².

Transdisciplinaridade e prática coletiva são apresentadas como uma necessidade face à sociedade, quando se trata de instaurar relações de força. Face a uma sociedade descrita como « ultra especializada, ultra supervisionada e ultra comunicacional »¹³, os teóricos do *artivismo* pensam que a transdisciplinaridade e a organização coletiva são uma quase obrigação. Dentre os diferentes tipos de grupos, evoquemos os laboratórios, tais como o Laboratório da Imaginação Insurgente, o Laboratório das Situações Incontroláveis (do grupo alemão Ligna), Ne pas plier (Não Dobrar), o Yes Lab (Sim Lab) ou ainda o Critical Art Ensemble (CAE). Esses laboratórios são lugares de reflexão, de elaboração e de invenção permanente que alimentam as futuras ações. São espaços de resistência. A invenção permanente é, de fato, um dado essencial já que a característica do *artivismo* é sempre surpreender, produzir choque. Ele não pode, portanto, se satisfazer com a repetição. Esses grupos de outro gênero tentam aliar a experiência da criação individual com a criação coletiva. Em termos de organização eles tentam igualmente escapar do funcionamento hierarquizado que eles criticam. Alguns grupos se constituem por afinidade, outros segundo uma organização celular como o Critical Art Ensemble, que defende uma « hierarquia fluante » ou ainda uma hierarquia em alternância.

Este grupo fundado em Chicago em 1987 reúne cientistas da computação, um filósofo e artistas visuais. Para evitar que se constitua uma hierarquia, o Critical Art Ensemble defende a organização celular constituída de três a oito pessoas, cada membro possuindo uma especialidade, o que

supostamente evitaria rivalidades. Cada projeto envolve diferentes especialidades e é pilotado por um especialista do campo em questão. Assim o « poder » circula em função do projeto.

Este grupo expôs nos Estados Unidos (New York, Washington, Chicago) e na Europa (França, Grã-Bretanha, Alemanha). Ele « explora as interseções entre arte, tecnologia, as políticas radicais e a teoria crítica » para utilizar seus próprios termos. Ele publicou seis obras traduzidas em dezoito línguas em que defende práticas críticas e de resistências ligadas à desobediência civil eletrônica, desempenho virtual, biotecnologias (mais especificamente quanto à reprodução e aos organismos transgênicos). O grupo intervém através de performances ou de instalações cujo objetivo é aumentar a conscientização sobre problemas colocados pelas biotecnologias, por exemplo, convidando o público a manipular diretamente bactérias (naturalmente inofensivas). Aborda o problema dos organismos geneticamente modificados (OGM)¹⁴. Analisa as biotecnologias de maneira crítica e desenvolve o conceito de « biologia contestatória ». Steve Kurtz, Professor na Universidade de Buffalo, membro do grupo Critical Art Ensemble no qual faz um trabalho de pesquisa e de sensibilização sobre as biotecnologias, suas políticas e consequências, em 2004, foi alvo de atenção. Foi preso por suspeita de bioterrorismo. Logo após a morte de sua mulher, tendo chamado os serviços de urgência, os policiais presentes, surpresos pelo conteúdo do atelier do artista, alertaram o FBI que apreendeu os equipamentos biológicos bem como a documentação. Tratava-se em realidade de uma instalação em curso, destinada ao Museu de Arte Contemporânea em Boston. Oito artistas, membros ou próximos do Critical Art Ensemble foram convocados a comparecer diante de um grande júri federal. Steve Kurtz foi solto em 2008.

Entre essa galáxia de coletivos, evoquemos para terminar o Yes Men, dois ativistas (Jacques Servin e Igor Vamos) usando o engano (a mentira) para denunciar o neoliberalismo. Dentre seus objetivos: a OMC (Organização Mundial do Comércio), Georges W. Bush, a indústria química (uma companhia americana está na origem da catástrofe de Bhopal em 1984, na Índia), poder, etc. Eles criaram uma mentira magistral: a difusão em 12 de novembro de 2008 de uma edição falsa do New York Times de 14 páginas, absolutamente semelhante ao modelo do verdadeiro New York Times. Esse jornal foi pós-datado de 4 de julho de 2009, dia da festa nacional americana. Ele anunciava « A guerra do Iraque acabou », « Bush culpado por alta traição ». Poucos dias antes, 4 de novembro, Barack Obama acabara de ser eleito presidente dos Estados Unidos e um dos leitores desse número, declarou : « Eu sabia que as coisas mudariam na América, mas não sabia que seria assim tão rápido »... Esse leitor não tinha compreendido ainda que se tratava de uma mentira. Na realidade, todos os artigos davam falsas boas notícias, como o anúncio da « adoção do plano nacional de cobertura médica », do voto de uma lei fixando o salário mínimo, a limitação dos mais altos salários a quinze vezes no

máximo o salário base, a nacionalização das companhias petrolíferas destinadas a financiar o desenvolvimento das energias renováveis, a gratuidade das universidades, um plano econômico para banir o lobby, etc. Oito dias depois das eleições de Obama, esse jornal parecia uma antecipação do que poderiam ser as primeiras ações do novo presidente.

A redação e a fabricação desse jornal foram realizadas no maior segredo por certo número de ativistas.¹⁵ Um dos organizadores, o artista Steve Lambert, conta que foram necessários nove meses para montar e realizar esse projeto. Eles solicitaram a artistas, escritores, organizações, auxílio para redigir os artigos. Tiveram mais de trinta redatores. O grupo de várias centenas de participantes nomeou-se « Porque nós queremos ». A ideia era de implicar um grande número de pessoas para dar uma verdadeira amplitude a esse projeto. O trabalho foi feito num primeiro momento sem dinheiro, mas no momento de fabricar o jornal, via Internet, as diferentes pessoas e os grupos reunidos nesse coletivo fizeram apelo a seus contatos e às suas redes. Sem nada revelar sobre o projeto, mas indicando apenas sua importância, eles juntaram mais de 15.000 dólares que permitiram cobrir as despesas com a impressão, a locação dos caminhões de entrega, a equipe produtora de vídeo. Sempre via Net e SMS milhares de pessoas se inscreveram para participar gratuitamente à distribuição. Ao todo mais de 1800 pessoas distribuíram 1,2 milhões de exemplares em Nova York, Los Angeles, São Francisco, Chicago, Filadélfia. Simultaneamente foi colocado em linha um clone do site do New York Times idêntico ao site oficial do jornal que anunciava as mesmas notícias que a versão em papel.

Durante alguns instantes, antes de constatar que se tratava de uma farsa, os americanos acreditaram no anúncio principal do fim da guerra do Iraque e se alegraram. Para o parlamentar ecologista francês André Gattolin, essa mentira foi « um formidável instrumento de guerrilha comunicacional, uma arma não convencional de perturbação do discurso dominante »¹⁶. Alguns a viram como um encorajamento ao novo presidente de manter suas promessas de campanha.

Essas práticas na sua grande diversidade, das quais apenas mencionamos algumas, se baseiam no inesperado, na desordem, no incomum para tentar preservar sua eficácia em termos de crítica, de despertar, de questionamento, de resistência. Nós dissemos, elas não podem e não devem ser repetidas. É preciso inventar, criar sempre a surpresa. Como explica o grupo de *artistes* Space Hijackers : « É preciso sem cessar reinventar as formas de protestos para ultrapassar aquilo que facilmente pode se transformar em fórmula [...], para garantir que a resistência continue viva e desejável »¹⁷. Esta é, de fato, a condição para que essas ações se conservem um passo adiante do sistema, sempre pronto à assimilação, à absorção, à recuperação do que o contesta, esvaziando ou diminuindo a dimensão crítica das obras e das práticas.

A questão do engajamento do artista, hoje, surge de forma diferente que no século passado. Outro tempo, outras práticas, outros modos de intervenção, mesmo que certas ações sejam inspiradas do agitprop, da performance e

do happening do século XX. Os artistas atuais não são menos engajados que os do « século rebelde »¹⁸, mas eles inventam outras práticas. Como vimos, desconfiados dos partidos políticos e dos sindicatos, eles se agrupam em coletivos, em redes, em grupos de intervenção às vezes pontuais ou mesmo clandestinos. A dimensão crítica não deixou a nova geração que inventa sem cessar outras maneiras de interpelar o público através de novas formas artísticas. É outro tempo. Aquele da Internet, das redes sociais e das novas tecnologias. Também da dominação do capitalismo planetário. Edgar Morin fala de dois polvos aos quais precisamos resistir : « o polvo do fanatismo religioso, nacionalista, étnico » e « o polvo do capitalismo especulador e financeiro »¹⁹.

Jean-Marc Lachaud diz de forma justa que esses artistas « concebem, contra o consenso dominante, obras e ações polêmicas, perturbando a ordem pública, esboçando paisagens utópicas, suscitando experiências liberadoras e colocando finalmente, *esteticamente*, a inevitável questão política da emancipação individual e coletiva »²⁰. A arte continua sendo um espaço de resistência onde se formula uma crítica do que é. Abandona cada vez mais as formas convencionais para se desenvolver em lugares públicos, na estrada, no contato com a população, os cidadãos. Trata-se de interpelar o transeunte, sensibilizá-lo para uma causa, um problema social ou político. O objetivo é de alertar, de questionar, encorajar o questionamento, abalar as certezas. Isso também acontece através de intervenções lúdicas, ações festivas como por provocação. Essas formas contemporâneas de arte comprometida continuam a explorar a função crítica da arte inventando outras modalidades de emergência no espaço social e de questionamento dos cidadãos.

Essas formas de intervenção são, sem dúvida, mais dificilmente recuperáveis pelo sistema ou, ao menos, menos rapidamente assimiladas. Evidentemente que elas não são capazes de mudar concretamente as coisas, mas elas são suscetíveis de despertar mentes, de provocar tomadas de consciência, de influir nos julgamentos. Elas colocam e trazem críticas ao coração da cidade, elas exprimem esperanças de mudança. Criam fissuras, brechas, aberturas no espaço social de onde emergem desejos de outra coisa.

Tradução Annamaria Rangel

Notas

¹ Stéphanie Lemoine et Samira Ouardi, *Artivisme. Art, action politique et résistance culturelle*, Paris, Éditions Alternatives, 2010, p. 11.

² Alex Foti, é economista de formação, editor e membro da rede italiana de chainworkers, que une indivíduos e grupos mobilizados em torno de questões de precariedade. Ele teve a iniciativa do « euro mayday », em 2004, que foi a primeira edição europeia de uma manifestação festiva e ativista que reuniu entre 60 000 e 70 000 pessoas em Milão.

³ Citado por Jade Lingaard, « Artivisme : les noces joyeuses de l'art et de l'activisme », in *Vacarme*, n.º 31, primavera 2005.

⁴ *An International Survey of Painting and Sculpture*.

⁵ 1867-1945, escultora, gravadora e desenhista alemã.

⁶ 1936-1970, escultora americana de origem alemã.

⁷ 1889-1978, artista dadaísta alemã.

⁸ Colóquio « *Les Normes de genre dans la création contemporaine : reproduction/déconstruction* », Beaubourg, Paris, 5-6 fevereiro 2010.

⁹ *Id.*, *ibid.*, p. 166.

¹⁰ *Id.*, *ibid.*, p. 166.

¹¹ *Id.*, *ibid.*, p. 166.

¹² *Id.*, *ibid.*, p. 170.

¹³ *Id.*, *ibid.*, p. 171.

¹⁴ Apresentação da conferência dada por Steve Kurtz, Critical Art Ensemble, no Beaux-Arts de Paris, dia 14 de dezembro de 2010. <http://www.lepeuplequimanque.org/quefaire/conference-14-12-2010>. Acesso: 26 de novembro de 2013.

¹⁵ Les Yes Men, Steve Kurtz, Trevor Paglen, Eva, Franco Mattes, Bob Ostertag, Nina Felshin, Improv Everywhere, Steve Lambert.

¹⁶ Cf. <http://poptronics.fr/un-faux-New-York-Times-Yes-Men-we>. Consultation le 28 nov. 2013.

¹⁷ Os Space Hijackers, entrevista com os autores, *ibid.*, p. 151. O ativista está num processo de resistência. Ele procura « criar formas culturais, ou artísticas, de resistência ».

¹⁸ Emmanuel Waresquiel (dir.), *Le siècle rebelle. Dictionnaire de la contestation au XX^e siècle*, Paris, Larousse, 1999.

¹⁹ Cf. emissão de TV : « L'invité » de TV5Monde, apresentado por Patrick Simonin, dia 14 de fevereiro de 2011.

²⁰ Jean-Marc Lachaud, « Vers un nouvel activisme politique et artistique », *Gaiac*, n.º 2, « Pratiques de l'engagement », dezembro 2010, p. 53.

Between Creativity and Criminality: On the liminal zones of art and political action

Pascal Gielen

Prof. Sociology of Art & Cultural Politics ARIA - Antwerp University

pascal.gielen@uantwerpen.be

Reimagining Utopias

Those who have been scouring biennales and arts festivals over the past decade have been treated to a veritable feast of political discussions and social debates. Sometimes art is hardly the topic anymore, but rather globalism, neoliberalism, precarity or ecology, to name but a few. This political discourse is mostly limited to the discursive space, which in addition hardly moves beyond the borders of the parish of the already converted. Words and actions are still very far apart here, which means that true political activism does not materialize. However, this takes nothing away from the fact that the professional art world is increasingly taking a political role upon itself. The time-space that is skimmed on in education seems to be shifting to biennales and theatres. Adding to that the thinning of the critical debate, the cutbacks on research journalism and the commodification of the writing and speaking space in mainstream media, it seems sometimes that art institutions are among the few remaining places of refuge for public debate and critical political analyses.

And there is more than just room for debate. After proclaiming 'the end of history' (Fukuyama, 1992), advocating the end of ideological differences and *de facto* the end of democracy, the idea of utopia as a possible political project was also buried. The intellectual and especially academic/scientific taboo on

Actualmente, um crescente número de artistas aproxima-se novamente do compromisso político. Nas bienais e festivais de arte assistimos a mais do que simples aproximações à teoria política radical: os artisticamente comprometidos estão cada vez mais a arregaçar as mangas, a sujar as mãos na construção do espaço cívico, em emendar os erros pós-coloniais, ou pelo menos a desafiar a política neoliberal. Neste artigo, será feita uma diferenciação analítica entre espaços públicos, civis, cívicos e comuns com o objectivo de entender melhor como as intervenções artísticas podem e são mediadoras em acções políticas na actualidade. O ponto de partida teórico é o de que a acção cívica ocorre geralmente no abismo entre a legalidade e a ilegalidade e entre a criatividade e a criminalidade. Na área cinzenta entre o que é permitido ou não, ou até o que é proibido, cidadãos dão início àquilo que ainda não foi pensado por qualquer governo ou

estado e para o qual não existem mercados interessados. As acções cívicas e os espaços comuns dizem sobretudo respeito a domínios não regulados, áreas que ainda não foram abrangidas pela lei. É por isso que uma acção cívica é sempre uma iniciativa arriscada, na qual alguém arrisca o pescoço e o seu próprio posicionamento social, político e, como artista, artístico. Com base na investigação realizada para a European Culture Foundation, são descritas as diferentes etapas de uma cadeia cívica e, com vários exemplos, é analisado o papel específico da arte e das intervenções artísticas no domínio político.

utopian thinking erodes the humus soil of both the political and the civil space, especially that of the *social imagination*. The current dominance of ‘realism’ and pragmatism in politics (Fisher, 2009) as well as in philosophy deprives politics of chances for developing a long-term vision. Nowadays, any visionary project with an eye on an ideal society invariably runs aground on the Realpolitik of budget policies. Politics has become policy, and governing seems to become more and more a matter of bookkeeping. This corners the imagination, or rather: sends it into exile to the exclusive domain of fiction. Only within the walls of a cinema, a theatre, a museum, or in the pages of a novel is there still room to dream of a possibly different world. There, one can still freely speculate about a possible future society.

Perhaps the boom in fantasy and science fiction movies in popular culture need therefore not surprise us. The first genre is a rosy escape from reality, while in the second genre utopia becomes dystopia (Berardi, 2015). Both genres have in common that they create an image of a truly post-political society at the end of history. Whereas in fantasy movies all power relations have been depoliticized—as they are dissolved in supernatural and magical, but also highly moral decisions about good and evil—the world of science fiction tends to presents us with societies that are at the mercy of terror, totalitarian regimes, dehumanized camp-like situations controlled by machines, or natural disasters of apocalyptic proportions. Convincing stories about possibly different, utopian worlds are however few and far between. Our future is either transcendental or catastrophic. This popular field of the imaginary doesn’t seem to offer many other flavours. The contrast with the boom in political and social commitment in that other segment of the imaginary domain of fiction could hardly be sharper. From the heterotopic project of Michelangelo Pistoletto to the activist architecture of Recetas Urbanas, from the political art of Jonas Staal and

Oliver Ressler to the economic, postcolonial interventions by Renzo Martens, or the utopian but also highly concrete gestures of Thomas Hirschhorn – they are all concerned with imagining a possibly different world. Admittedly, many of them are reluctant to use the word ‘utopia’, almost always stressing the direct relation their work has to the real world. Pistoletto, for example, does not just imagine *The Third Paradise* (2010) but also laid the foundation for a real functioning organization Cittadellarte. Likewise, *Recetas Urbanas* is building real homes and schools that meet an acute social demand, and Renzo Martens is really rolling up his sleeves in Congo to build a museum and to transform the art exchange chain between the north and the south. In short, we see here a real praxis where actions are suited to words. Perhaps this is why these artists are reluctant to call their practices ‘utopian’. Nevertheless, it can hardly be denied that in their quest they are hoping for a possibly different, indeed, *better* world. And although, alas, this is often only observed by the few in the professional art world, their actions nevertheless demonstrate the will to break out of this confinement. Driven by their imagination they frequently jump into the gap between legality and illegality, creativity and criminality. It is precisely this imaginary potency that gives them the possibility to go further than debates about politics and civil activism. Not only are artists capable of presenting an imagined world, their skills allow them to make us also actually experience that world. Perhaps this is where their extra political potency lies.

As will explained later, the civil space is an undecided grey zone, fallow land on which civil actions and political activism mostly settle only temporarily. However, this undecided space also provides the necessary opening that sets a civil movement into motion and keeps it going. Especially here something has to happen because no one has seen it yet or no one cares about it. And this brings us to the importance of art or, more broadly, the imaginary. In order to see what no one else has seen yet, artists can deploy their powers of imagination—powers that are being smothered in today’s Realpolitik. But, to understand better which strategies artists can follow, it is useful to make a more analytical distinction of the different realms in which political activism takes shape.

Between Creativity and Criminality

It is in the gaping gulf between legality and illegality, between creativity and criminality that the civil space sees the light of day. In the grey area between what is allowed and not or not yet allowed, civilians engage in political actions to initiate that of which a government or state has not yet thought (or does not want to think of) and for which there are no interested markets. For the record: civil action does not coincide with criminal behaviour. Civil actions simply concern non-regulated domains, areas not yet covered by law. However, within a democracy, at the end of the day it is the legislative and judicial powers that decide whether to categorize the issue at hand as legal

or illegal. At the moment of the actual action itself this is still undecided: will this practice be tolerated, embraced, or even passed into law, or rather not? Civilians who invoke their civil rights, are in other words still uncertain about where they will end up, how they will be judged. This is why a political action is mostly a risky undertaking in which one sticks one's neck out and risks one's own social position.

Civil and Civic Spaces

Because of this undecided nature of the space in which the civil action takes place, it seems wise to distinguish between the terms 'civil' and 'civic'. Although both concepts are often used interchangeably in everyday usage, 'civic' mainly refers to the government, which has 'civic tasks' or sets these well-defined civic tasks to persons or delegates them to places and institutions. In other words, political actions in the civic place are already regulated (by law or otherwise) whereas those in the civil space still lay open. Or, to paraphrase Michel de Certeau's analytical distinction between place and space: the civic place is a place that is established or has taken root in policies, education programmes, regulations or laws. By contrast, the civil space, in the Certeausian sense, is a space that remains fluid; a realm where positions still have to be taken up or created (Certeau, 1980).

Governments or authorities who wish to regulate civil space by, for example, guaranteeing a public square in a city, or public cultural infrastructures such as (national) museums and theaters, are transforming the civil space into a civic place. Likewise, the civil movement that demands a better legal framework for a certain issue, is paradoxically promoting the elimination of its own reason for existence. It is no coincidence that civil movements, including independent subcultures and squatters often evaporate once a government supports them. The movement comes to a standstill as it becomes rooted in a civic law or a civic infrastructure.

Why both the true civil action and the civil space find themselves in between illegality and legality is perhaps better understood by looking at the problem of - modern or (post)revolutionary - politics. As Hannah Arendt states in *On Revolution*: '... those who get together to constitute a new government are themselves unconstitutional, that is, they have no authority to do what they have set out to achieve. The vicious circle in legislating is present not in ordinary law making, but in laying down the fundamental law, the law of the land or the constitution which, from then on, is supposed to incarnate the "higher law" from which all laws ultimately derive their authority.' (Arendt, 183-84, 1990).

So, the constitutive power and the constitutive body are always outside of the constitution, since they precede it. They are therefore neither legal nor illegal, which immediately presents the problem of authority within modern democracies: of whom is it accepted that they place themselves outside, or rather above the law, precisely in order to establish that law? Civil space relates

to civic place in a similar ambivalent manner. The former precedes the latter, running the risk of never, ever being recognized or legalized and thus of remaining permanently in the sphere of illegality.

Civil and Public Spaces

Like the advocated difference between 'civic' and 'civil', also the terms 'public' and 'civil' are best kept apart rather than have them coincide. Here too, a distinction may be productive. The civil space often requires collective initiatives and organizations. People have to make an effort, organize something or simply 'do' something in order to shape a civil space. By contrast, public space is the space we can enter freely, that is or should be accessible to anyone. It's the space of public opinion where people can make their more or less idiosyncratic voice be heard, freely, and preferably with good arguments, like in the media, in public debate or in the time-honoured salon conversations (Habermas, 1989). We can articulate the relationship between these concepts as follows: whereas the public space is a space for the free exchange of thoughts, opinions, ideas, and people, the civil domain provides the framework for organizing these thoughts, opinions, ideas, and people. Within the latter space, an opinion or idea is expressed in a public action or in the form of an organization. The earlier mentioned political debates at biennials and art festivals belong in that sense to the public space, but they need civil initiatives to organize that space for debate. In other words, civil space needs the public domain. After all, the second constitutes the utterly vital source of inspiration for the first. Public space provides, as it were, both new ideas and new people (new citizens) but they can only claim and obtain their place in society through self-organization in the civil domain. Vice versa this also implies that public space is reliant on civil space, as the latter makes the public domain possible by organizing it or claiming a place for it; for example by enforcing the freedom of speech by legal means, but also by founding organizations and institutions such as newspapers or other platforms, for that purpose. Simply put, public space is all about the free word, while in the civil domain the action takes centre stage, such as in the mentioned activities of Martens or Recetas Urbanas. The interaction between both constitutes a *praxis*, where the action is suited to the word but also where actions can and may be put into words.

Commons

Before going deeper into the role of art in political activism, there is a last distinction that should be made clear: the realm of the commons. The concept of the commons has won much attention in cultural and political debates the last decade and it gained prominence both in recent philosophy (Hardt and Negri, 2009) and in law research (Lessig, 2004). According to Michael Hardt and Antonio Negri, guaranteeing a commons is necessary to safeguard future cultural production. These philosophers have described the commons as a

category that transcends the classic contrast between public property (guaranteed by the state) and private property. In the area of culture, Negri and Hardt mention knowledge, language, codes, information and affects as belonging to the commons. This shared and freely accessible communality is necessary to keep the economy running in the long term, to regain the balance in the ecological system, and to keep our sociopolitical fabric dynamic (Hardt and Negri, 2009: viii). Also economical studies stressed already in the early 1990's the importance of the regulation of (free) access to the commons (fe. see Ostrom, 1990). For this reason the commons is defined here as the space where in fact the access to public and private goods and services is discussed and regulated. And, as well known, a lot of political debate and activism revolves around this issue: who, how many people and under which conditions can people get access to debates in public space, to civil and civic services (f.e. public libraries, museums, education, social security) often first claimed by civil actions and later on organized by cultural grass root initiatives in civil space or taken over by governments in the defined civic space.

In summary, the relationship between the differentiated spaces can be described as followed: in public space ideas and proposals (f.e. alternative forms of (sub)cultural expressions) can be articulated and discussed which can be worked-out and organized in civil space, or they can be taken over by a government in civic place or by the market in the private sphere (f.e. the construction of and support for cultural infrastructure). But the discussion and regulation about the access to those services is a matter of the commons (f.e. who and how many people can participate, or discussions about what needs to be guaranteed by a government and what can be done by the private sector). Political activism takes place in all those spheres, and art can play different roles in it. To understand better what kind of forms artistic initiatives can take in those different spheres, they will be related to the different phases in a 'civil chain of political activism', which was developed in earlier research (Gielen and Lijster, 2016).

The Civil Chain

Civil action is born from emotion, argues the Spanish sociologist Manuel Castells (2015). Although such actions always imply the hopeful expectation that something in society can be improved, this initial emotion is often of a negative nature, fed by fear, discomfort or irritation. The reasons for this can be manifold. An individual may feel threatened by beggars or by drug dealers hanging around in the neighbourhood. But they can also feel ill at ease because there are too many policemen, soldiers or security cameras in the streets. Employees may feel intimidated by their boss or colleagues and may also experience stress because of a too heavy workload. In short, feelings of annoyance, frustration or injustice can have many causes. And, as may be evident from this range of examples, certainly not every negative emotional experience leads to civil action and political activism.

Discomfort can be channelled in many ways. Those who choose therapy or decide to hire a lawyer opt for a private and individual solution to their problem. Indeed, communication with a therapist or lawyer has little to do with public action or political claims. In order to 'enter' civil society we need to specifically address a collective and generate public support. The initial emotion must be recognized as a shared emotion or irritation. Civil action is only possible if we take our personal discomfort out of the private sphere, when we 'de-privatize' the subject matter. However, such a step towards civil space requires an important skill: the ability of (self)rationalization. This is required to articulate an initial intuition or basic emotion. It is the cognitive competence of analyzing one's own feelings and perhaps point out possible causes. Rationalization, and especially self-rationalization, therefore precedes communication, although the causes of certain emotions might be further clarified in dialogue with others.

And, further, after the processes of rationalization, communication and de-privatization, the skill of organization is required in order to set the civil action in motion and, if necessary, keep it going in the long run. For instance, one must organize oneself in order to write an opinion piece, but also encourage others to do the same. Protesting in the streets or rolling up our sleeves to clean the neighbourhood requires at least a modicum of (self)organization.

Balancing between Emotion and Rationalization

What is important here is that those processes of self-rationalization and of self-organization can temper the initial emotion that triggered them in the first place. For instance, having to find one's way through a maze of legal rules, being obliged to study political procedures, or having to follow the long and winding road through bureaucratic institutions in order to arrive at the right form of (self-)organization can make one lose the energy to go on. Both processes therefore require that we literally rationalize that initial emotion, to distance ourselves from it and in a sense 'bureaucratize' it (all forms of organization presuppose setting up a minimum number of rules and procedures and sticking to them). In themselves such processes are not dramatic and even necessary to initiate civil action. However, this points to the fact that the basic emotion as mentioned determines the 'drive' or the energy of the civil undertaking. Or, in an analogy by Castells (2015): it is an initial fear converted into anger that defines the engine of civil action. It is the steam that powers civil initiatives with a civil mission. This also means that political action derives its basic energy from very direct, mundane and mostly local human experience. The chances of success and continuance of every civil initiative therefore depend on finding the right balance between rationalizing and organizing on the one hand and keeping up the energy that is obtained from a basic emotion on the other hand. This balance is all the more urgent the more organizations 'scale up' their activities, for instance from a local to a regional or from the national to the transnational level. Each step up the ladder demands more

rationalization and organization, and thereby one risks evaporating the initial drive and emotion, as well losing track of the local problems that started it all.

Commoning

When political activists want to reach structural change they need to act on a more abstract systemic level (f.e. to change the 'neoliberal' organization of society, work and life; or to safeguard the welfare state; or to reduce our ecological footprint). Political activism needs to deal often with this tension between on the one hand 'local' emotions and reasons to act and on the other hand global issues and political mechanisms. The latter are often articulated in the described public space where both, visionary ideas and utopias, as well as new ideologies can be discussed in a quite abstract way. However, ideas alone cannot produce real social change. This takes actions or acts. Citizens take initiatives to build, for example, alternative social formations and forms of self-organization in the defined civil space. Self-organization, however, is again usually initiated locally and may therefore become stranded in localism or what Nick Snricek and Alex Williams (2015) call 'folk politics'. In this case, social or ecological problems are addressed for a relatively small and primarily closed community but do not build systemic change. In order to make political activism effective it needs to organize structural change. For this reason alternative social, ecological, political, economic,... models must be distributed and shared, and at that moment the described common space comes in. Alternative economies and forms of self-organization must demonstrate their effectiveness to others if political activism wants to generate structural effects. This necessitates the preferably free or very cheap sharing of information and knowledge, of materials and logistics, but also of business models and new solidarity structures. Political activism dealing with fundamental and deep embedded problems should also influence institutional bodies to have any effect. It are exactly processes of sharing, or *commoning* which force governments into an alternative legislative organization, as for example, the Creative Commons licence or the Bologna Regulation for the Care and Regeneration of Urban Commons show.¹ It is only when actions take place on this political and legislative level that sustainable reform may actually take place and the current social, ecological or economic problems can be addressed in a sustainable way.

From the above we may conclude that artists who get involved in political activism can be situated in a chain of successive, distinctive operations. And that such activities will continuously have to take into account all the previous stages in the chain in order not to alienate itself from its own source of energy. Analytically, this succession of processes - which is called the civil chain - looks like this: (1) emotion - (2) (self-)rationalization - (3) communication - (4) de-privatization (or going public), (5) (self-)organization, and, finally, (6) 'commoning'.

Converting Emotions

By using the civil chain as an analytical tool to analyse the artistic involvement in political activism, it's finally possible to detect at least three transitions in which art can play a crucial role. The first one takes place at the emotional level. An initially negative feeling must be converted into a sense of positive energy, of simple enthusiasm to 'get cracking' or at least of not resigning oneself to the situation. Castells gives, as already mentioned, the example of fear that must be 'positively' converted into outrage and hope (2015: 247-248). By 'positively' we mean that outrage and hope lead to action. However negative the results of bursts of outrage may be, they always indicate an accumulation of energy. Through outrage, the paralyzing effect of fear changes from passive to active. Feelings of discomfort, irritation, insecurity, injustice and the like often result in defeatism or resignation. Especially when people feel they are alone in their efforts, they tend to resign themselves to the situation. Only when a sometimes hard to pinpoint 'spark' turns negative energy into positive energy does political action become an option.

Artists or collectives such as Renzo Martens or Têtes de L'Art often mention this defeatism when they arrive at the spot in Congo, a suburb or a local community. Sometimes citizens undertook already several steps in civil actions but failed to succeed. In other situations they undertake nothing because they can see the bigger political and economic picture in which their local problems seemed unresolvable, or they just don't know where to start. Artists have tools in their hands to shift those feelings of defeatism. The most effective one here seems simple 'doing'. Renzo Martens activated with his Institute for Human Activities local citizens on a Unilever plantation to make their own chocolate art works and even to build a white cube on the spot. By engaging people in creative processes, stimulating and coaching them in realizing concrete things citizens get a kind of positive energy and drive because they are involved in an interactive process with a positive outcome such as a creative work, a theatre performance or an exhibition. By taking, for example, a closer look at the activities of Les Têtes de l'Art in Marseille we can see the same mechanisms at work. It is precisely a simple act of making art together with others or 'doing things' that plays an important part. Drive is not so much communicated in words, and energy rarely comes from a well-articulated view in a debate, a newspaper or scientific report. Rather, they emerge from the activities that are organized, the artistic interventions that are staged and the actions that are undertaken. Just like the transference of emotions can take place subconsciously and non-verbally through mirror neurons, the drive and energy are primarily communicated through the actions themselves. Artistic activities generate a 'mimetic effect', which spurs others into action. Artistic interventions and performances in public space can point out the social issues within a group, neighbourhood or square. Cultural civil actions not only bring to light what is not visible, but also make manifest how the surroundings, a space or a neighbourhood may be experienced differently.

In this respect, artistic activities differ from other civil actions such as protests, opinion pieces or petitions. Whereas such civil actions are generally limited to social criticism, the artistic civil action has an extra element: an alternative experience. For a little while the artists provide an often quite modest, but possibly different, sometimes utopic world, which in most cases generates positive energy. Les Têtes de l'Art illustrates this quite literally with their initiatives named Place à l'Art (2007), a sort of 'fair' where people in the neighbourhood can together engage in all sorts of artistic activities, producing a very positive social dynamics in places where before drug dealers and other petty criminals created an unsafe social environment. The outrage over an unsafe environment is immediately 'compensated' for with a positive alternative. At the emotional level, especially artistic interventions provide opportunities for converting negative feelings into a positive energy. Conversely, for some it might be precisely this alternative experience that makes them understand that their living conditions or precarious social environment are far from ideal. Crucial in this is that it is 'through' the artistic process or the work of art itself that participants are given an experience of alternative possibilities. A project of Les Têtes de l'Art in Bel Horizon, a degraded building in the centre of Marseille, illustrates this energizing shift very well. After a request of an inhabitant of this high-rise flat, Les Têtes de l'Art organized a collective work of several months. A group of adults and children from the tower block worked together on a script and collectively produced a fictional video about a problematic situation that affected all inhabitants. The fiction involved children and adults of the tower block as actors. The artistic vector allowed for alternative representations to the negative image attached to the place and encouraged the meeting of inhabitants in the tower. After this fiction, a second project consisted in realizing five short films about the wishes of inhabitants about the rehabilitation of the tower. At that moment a rather classic community art project resulted in political claims and activism.

The Bel Horizon (2010) case is just one of many actions that demonstrate how an artistic experience works within civil action. What we can observe here is how (negative) criticism of a certain situation goes hand in hand with theatrical action that generates a rather positive experience of an alternative situation. This positive experience in turn evokes new criticism and civil action. Or, as mentioned before: the artistic activity itself is what is keeping the energy alive. If such a positive experience does no longer or not yet exist in the social reality, this actually provides artists with an interesting tool to create this experience all the same, especially in a fictional setting. A play or film creates a distance from the world we actually live in and precisely thereby generates the context for an alternative world. It is this experience that can make participants reflect on their real social reality. For them art generates – in the words of Niklas Luhmann (1997) – a 'second order observation': from the artistic, imaginary or fictional 'second order' experience they can better observe how

they live and experience their own everyday 'first order' reality. In the cases of Place à l'Art and Bel Horizon we see how this experience then encourages people to intervene in real life or at least long for and demand a different reality.

Expression

A second necessary transition in the civil chain is to be found on the level of communication, as only through communication a transformation can take place from the individual to the collective level. We can, for example, test whether we really feel what we feel by consulting a therapist, in the sense that we can check whether such a professional recognizes our feelings as also occurring in others or is familiar with them from the scientific literature. It is only in that confirmation that an individual problem can become a collective one, in the sense that others share our supposedly individual feeling. In the same sense city dwellers can have a chat with their neighbours about street litter. This is also communication in which a basic experience is shared and tested. Only if a neighbour confirms that: 'Yes, you're right, there is a lot of litter here these days', the feeling of discomfort is collectivized and the possibility of action emerges.

So, without collectivization there is no civil or political action at all. And, as underlined above with the work of Les Têtes de l'Art, artistic skills such as play and imagination are sufficient tools to express and communicate personal fears or suppressed feelings. The modes of expression which are available in the arts makes it also possible to use alternatives for words or analytical concepts to reflect on and communicate about sometimes very complex situations. One of the reasons for this is that artists can use aesthetic tools as aesthesis in which much more senses can be activated beyond the discursive realm of words and concepts. Singing, dancing, performing or making visuals and films are just other ways of communication which can be used to express and to 'de-individualize' unclear feelings or complex social and political issues. We just can point at the use of subversive performances by *Pussy Riot* in Russia, the guerrilla architecture of *Recetas Urbanas* in Spain, or the use of giants by the *Hart boven Hard* movement in Belgium to realize the important role of aesthetic tools to express and to communicate in different ways. A striking example of how to express controversial political issues by artistic means is probably the project *Ausländer Raus* ('Foreigners Out') by the Austrian artist Christoph Schlingensiefel (2002). He had twelve asylum seekers stay in a sea container in the centre of Vienna and had the public decide who was to be extradited through *Big Brother*-like voting rounds. Naturally, this performance led to much controversy but it also made sensitive people for the immigrant and refugee problems in a completely different way than in classical opinion pieces or political debates. This shows again that artistic tools and fiction can play an important part in making invisible feelings and private opinions visible and in creating a communal space in which political discussion and activism can arise.

Performance

The artistic examples of collectivization by expression also illustrate that de-individualization in itself is not enough to speak of civil action and to get to political activism. To do so requires yet another transition, from the private to the public sphere. As indicated earlier, feelings and issues can be shared and therefore collectivized in both the private and the public sphere. For example, as long as the employee suffering from stress only discusses the problem with a therapist or only collectivizes it in a self-help group, we cannot speak of a civil action. Only when this worker articulates the initial feeling or syndrome in social terms does it acquire civil value. This means that, say, stress is no longer only explained as a mental condition but is recognized as a structural problem too. Stress is then not only about the irritated nerves of individual employees or about the annoying personal character of their boss, but also about, for instance, high work pressure, about increasingly precarious working conditions such as flexible project labour, or about the decrease in long-term employment contracts and job security. In other words, in the transition from the private to the public sphere a personal issue (being a stress-sensitive person) is not only translated into a collective problem (a stressful environment, stressful working conditions), but the cause of the problem of discomfort is then also located in broader social phenomena. This is why the transformation from the private to the public sphere implies the politicization of the initial feeling. If 'the political' stands for openly shaping our living together (Rancière, 2012), this translation is an appeal to the political to articulate and address the issue.

So, to transform from the private to the public sphere one needs to be 'performative', and it are again artists who are very well trained to perform. The concept of performativity is understood here in the spirit of Judith Butler (1993). Far more than being simply a reference to or a representation of reality, the artistic expression can be an act in itself that gives form to the social reality. One needs to organize oneself in an alternative way, and one can convince others to share this way of organizing just by performing it. For the sake of the latter the importance of the mentioned process of commoning comes back into the picture. How this works concrete can be illustrated very well by the operations of the Spanish architect collective Recetas Urbanas. They build houses, schools and community centres wherever associations and communities deem them necessary with legal permission or not. So, Recetas Urbanas does not cater to the free market, or to governments, but rather to citizens who feel a civil need. In response to their requests, Recetas offers strategies to occupy public spaces to create places of agony in which the opportunity for action, appropriation, occupation and use of a city is given back to the citizens through architectural interventions and actual buildings. Their building projects transit often between legality and illegality, playing with the established order to re-articulate laws and urban regulations to compose new social and economic exchanges around their very pragmatic constructing activities. In

those performative acts they disarticulate at the same time existing discourses and praxis by offering visionary urban projects in which citizens become the initiators of actions, appropriations and occupations as responses to their collective needs and common necessities. Rather than a withdrawal, *Recetas Urbanas* provides citizens with the tools to engage, with the authorities and dispute their power from within. And those articulations and alternative social compositions do not stay at the level of the local spot or community. *Recetas* went beyond such folk politics by the mentioned process of commoning, by building a huge national and even European network (The Group for the Reuse and Redistribution of Resources) of exchange of knowledge, (building) materials, and practices. In this network, for example, legal precedents established in one city are communicated and used to fight for the same civil rights in another city. So, the network is not only used to exchange information, but also to develop political strategies and juridical practices.

Recetas Urbanas not just experiments with forms of resistance and political activism, but also performs effective strategies and practices in civil space. Those are used furthermore as testing grounds that enunciate political discourses in order to activate possible ways of civil governance. By exploring legal systems, alternative economic exchange practices and by finding broader public support, they experiment with processes of commoning which are very necessary to make political activism effective on a higher abstract and structural level.

Crossing Borders

To conclude it can be stated that although the institutional space for the imagination of theatres, museums and biennales may serve as a productive kitchen for political debate, artists can only be really constituting a civil space if they bet on the liminal zones between art and political action. Only when they venture outside of the assigned civic place by crossing the border of the museum and go beyond the public domain of words and ideas, they will have the chance to arrive in the hazardous civil space of effective political activism. This space is hazardous because here artists step outside their acknowledged civic role, thus risking their very status as an artist. Just like those spraying graffiti on walls or trains, they run the risk of being criminalized, or at least not being recognized anymore by their peers in the professional art world. It is only just before the checkpoint of legality and civic regulated spaces that artists sketch the contours of real political activism, in peril of never being acknowledged as artists again. This means also that artist will not build civil space by just making political art inside the foreseen civic or market structures of museums, theatres, biennials or art fairs. They can only realize this by making their art political, that means by reposition their art and by reorganizing themselves and the original art institutions in society.

Now that the result of elections in the USA and Turkey made the familiar liberal representative democracy shaking on its foundations, the need for

political activism has become clearer than ever. It only adds to the pressure on artists to cross the borders of the familiar artistic biotopes. If we wake up tomorrow in a dystopia without a civil domain, we will find ourselves in a space without freedom and without autonomous art. It therefore looks as if artists have no choice but to hazard the jump into the unknown, outside the white walls of the museum into political activism, if only to safeguard their own space of imagination in the museum.

Notes

¹ Bologna Regulation for the Care and Regeneration of Urban Commons; Regulation at <http://www.comune.bologna.it/media/files/bolognaregulation.pdf> ; context via https://wiki.p2pfoundation.net/Bologna_Regulation_for_the_Care_and_Regeneration_of_Urban_Commons

References

- Arendt, H. (1990), *On Revolution*. Penguin: New York
- Berardi, F. (2015) *Heroes. Mass Murder and Suicide*. Verso: London & New York
- Butler, J. (1993) *Bodies that matter: on the discursive limits of "sex"*. Routledge: New York
- Castells, Manuel (2015) *Networks of Outrage and Hope. Social Movements in the Internet Age*. Second Edition, Enlarged and Updated. Polity Press: Cambridge
- De Certeau, M. (1980), *The Practice of Everyday Life*. University of California Press: California
- Fisher, M. (2009), *Capitalist Realism. Is There No Alternative?* Zero Books: Winchester UK
- Fukuyama, F. (1992), *The End of History and The Last Men*. Free Press: New York
- Gielen, P. and Lijster, T. (2016), *New Civil Roles and Organizational Models of Cultural Organizations. Reviewing the Potential of Contemporary Cultural Practices and Alternative Working Structures*. Not published research report, European Cultural Foundation: Amsterdam
- Habermas, J. (1989), *The Structural Transformation of the Public Sphere. An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Polity Press: London
- Hardt, M. and Negri, A., 2009. *CommonWealth*. Cambridge: Harvard University Press.
- Lessig, L., 2004. *Free Culture. How Big Media Uses Technology and the Law to Lock Down Culture and to Control Creativity*. New York: The Penguin Press.
- Luhmann, N. (1997) *Die Kunst der Gesellschaft*, Suhrkamp: Frankfurt am Main
- Ostrom, E., 1990. *Governing the Commons. The Evolution of Institutions for Collective Action*. Cambridge: Cambridge University Press
- Rancière, J. (2012) *Dissensus. On Politics and Aesthetics*. Bloombury: Londen, New Delhi, New York & Sydney
- Srnicek, N. & Williams, A. (2015), *Inventing the Future. Postcapitalism and a World Without Work*. Verso: London & New York

In Media Res: Tragic Crisis and the Artivism in the New New Social Movements in Portugal

Cláudia Madeira

CIC-Digital/IHA/FCSH/NOVA
madeira.claudia@gmail.com

In media res?

The new millennium has seen thousands of protesters on the streets. Various social, political and economic crises have affected the global population, with some focused on national issues actually triggering other crises in other places, spreading like wildfire and with systematic global characteristics. This generalized sense of crisis has influenced the collective imagination, bringing up – once again – questions on the relationship between the tragic and Tragedy that should be studied. This paper will, therefore, be discussing how classical Tragedy, whose main role was to represent the tragic experienced in people's lives poetically when dealing with a community in a crisis (due to plague, starvation, wars, droughts and other natural cataclysms), can contribute to the study of contemporary social crises and the reactions, namely the artivism processes, presented in the "new new social movements" (Raison 2009; Gohn 2011; Juris et al 2011)?

In an attempt to provide an answer, this article aims to explore not only some characteristics and notions of Tragedy, but also the concepts of *in media res*, *hubris*, chorus and masks, among others. It will also address its analytical developments, both in terms of greater hybridism between art and the social, as well as a greater mixture of "artistic genres", in Tragedy's proximity to Comedy and Farce.

A noção in media res ("no meio das coisas") corresponde, na tragédia clássica, a um momento de crise. Um momento que escapa à mera sequencialidade cronológica e onde o presente se "dilata", misturando fragmentos do passado e pronúncios do futuro. Esta noção surge-nos hoje particularmente operativa para reflectirmos a relação entre crise e os processos de artivismo inerentes aos novíssimos movimentos sociais em Portugal, tais como a Geração à Rasca (2011) e Que se lixe a Troika! Queremos as nossas vidas (2012), nomeadamente, para uma problematização sobre que "guiões" de passado, de presente e de futuro são inventariados neste cenário.

Palavras chave: In media Res; Crise Trágica; Artivismo; Performance; Novíssimos Movimentos Sociais.

The notion *in media res* (“in the middle of things”) corresponding, in classical tragedy, to a time of crisis, will be the guideline for this study. *In media res*, it is a moment that escapes the mere chronological sequence and where the present will be “dilated” by mixing fragments of the past and pronouncements of the future. This seems a key notion that is particularly relevant to an analysis of what past, present and future “guidelines” are inventoried in this scenario of crises and their correspondent social movements. Today, in fact, when trying to analyse “the new new social movements”, whose principal precursors in Portugal were *Geração à Rasca* (*The Struggling Generation*) (March 2011) and *Que se lixe a Troika! Queremos as nossas vidas!* (*The Troika can get lost! We want our lives back!*) (June 2012), we are obliged to ask not only where we were in relation to the crisis at the moment it appeared but also where we are in relation to that same crisis today.

Some years before *Geração à Rasca* appeared in Portugal, the crisis had already sown seeds of dissatisfaction in the population regarding the ongoing political and economic scene in Europe and the USA. 2007 saw the stock market crisis, the subprime mortgages, that affected the global market and whose effects are still felt today, as we approach the end of 2017. This led to social protest movements that were mainly partidarial as well as global and with systematic characteristics, as the social networks spread through the Internet broadened public space, and where the performative and activist factor was clearly in evidence: through the profusion of *almost choral* claims, of masks, of caricatures, in addition to the building of political posters and graffiti that filled the streets (Madeira 2007, 2012, 2015a). Portugal ended up having, rather unexpectedly, a role in spreading the wave of protest. Although it was not one of the first countries to suffer from the stock market crisis, it was later intensely affected economically by a set of associated factors that weakened the fragile national economy. The integrating of Eastern European countries in the EU and the expansion of the Chinese economy particularly affected traditional sectors of the economy, especially with regard to Portuguese exports. At the same time as the Portuguese government was unable to come up with policies capable of minimizing these effects, the labour market also failed to absorb young Portuguese graduates, which led to the aggravation of unemployment and precarious employment for many of these young people and their families. *Geração à rasca* was the slogan previously used in the 1990s by student movements demanding education without fees. It reemerged in 2011, bringing thousands of young people together from the most diverse parts of society in a social movement, who held various demonstrations. The claims of this movement were initially focused on a generation of educated young people who had degrees but no access to employment and, therefore, saw a bleak future stretching before them. The movement was not, however, limited to this age group but eventually incorporated all other sections of the population. It included all those who experienced the same problems

of precarious employment or the families of these young people who participated in this collective drama, causing a large group to come under the same banner, including individuals who had never participated in demonstrations.

A year later, in 2012, as a reaction to the subprime crisis that led to the collapse of Portuguese banks and the application of austerity measures by the Troika, the even more all-embracing social movement *Que Se Lixe a Troika! Queremos as nossas vidas!* appeared.

If the concept *in media res* in these movements defines a crisis whose focus is broader than the temporal axis in which they take place; we can also now hypothesize that the intense mass mobilization, which continued in other subsequent transnational movements such as *Indignados (The Indignant)* (October / November 2011) or *Juntos Podemos (Together We Can)* (2012)¹, who tried to occupy public squares² and that, in the last year, have lost much of their energy. Nevertheless, this does not mean that the crisis and the spectres of tragedy do not remain in Portuguese society. What factors can explain the seeming withdrawal these social movements? Alternative forms of empowering demonstrators, including attempts to structure or incorporate political parties? An effective leftist alliance (a coalition government between the Socialist Party / Left Bloc / Communist Party)? A mere change of ideological rhetoric? The emergence of alternative structures of resistance (collective projects and social and artistic centres)? The skilled population emigrating in a wave unprecedented in history and the international context? Reinvestment in the tourism sector? The new world crises, such as that of the refugees that has dominated the global public space? Is there a crisis that gave rise to these movements that ended in Portugal (and in Europe) that has led to a decline in demonstrations? Or, on the contrary, are we still only relating to the crisis *in media res*; that is, exactly in the middle of things?

Tragedy and tragic?

If this study is to develop, it is important to underline that Tragedy's relationship with the tragic is, to some extent, analogous to that which exists between art and life, as Tragedy is a poetic depiction of the tragic. Moreover, if it is true that, in a specific analyse, there is still a debate today between those who advocate the death of Tragedy and those who argue that Tragedy and the tragic have never been so interconnected as they are in our times. We shall see below that, in a more general analysis relating art and the social, various authors have unequivocally stated that there is a correlation between social manifestations - periods of crisis, revolution and anarchy, for example - and a more interventionist kind of art.³ In *From Art to Politics* (1995), Murray Edelman argues that art provides the environment for reflective thinking about the social, i.e. that art manifests itself like a kind of *cloud of notions* that can function as a model or script that influences social change. For Edelman: "Works of art generate the ideas about leadership, bravery, cowardice, altruism, dangers,

authority, and fantasies about the future that people typically assume to be reflections of their own observations and reasoning” (*ibidem*:3). So, the author concludes that “art supplies the menu of models. From one perspective, that is its essential function” (*ibidem*:8).

Based on this, we can hypothesize that in some artistic initiatives taking a performative stance on the streets in the late 2000s, signs and latencies of the social movements that were to emerge in 2011 had already germinated. These art forms appear to be based on recurring themes in the Portuguese historical imagination, such as the dilution of historical memory (of Dictatorship and Revolution) or the practice of a discrete or semi-clandestine resistance, appearing to be made through a kind of repertoire of social crisis, which was then returning (Madeira 2007, 2012, 2015^a, 2016 c, d).

One of the concepts that links art and the social to the Greeks of Classical Antiquity is that of *hubris*. This concept is defined in myth as exaggeration and insolence and canonized in Greek tragedy as the *driving force* behind the fall of heroes in the face of the “blind forces” of fate (Ubersfeld, 2010). Since then, the progressive mixture of the genres of tragedy and comedy (or drama and farce), like their relationship with the social tragic and their presence *in everyday life*, has led to various theoretical controversies about the applicability of tragic *hubris* beyond the Greek origins where it was forged.

On the stages of antiquity, this concept functioned as an *example* of what happened to those who exceeded or transgressed the laws of the gods or humans. It may be noted that Athenian society even created a law on *hubris*, stating that “if anyone hybrizei (commit[s] *hubris*) against anyone, either child or woman or man, free or slave, or does anything illegal against any of these, let anyone who wishes, of those Athenians who are entitled, prosecute him” (Fischer 1976:24). On the Athenian stage, the tragic hero thus reflected a remarkable character, usually a real representative, who acted as an intermediary between gods and men and, through his *hubris*, intentionally or not, through ignorance or pure accident, allowed people to see the staging of a difference that endangered the group identity (Meyer 2007:15): therefore he (sometimes she) had to be excluded or sacrificed. Crime, incest, rape, adultery, theft, assault, excesses of all kinds, or merely the fact of being young, healthy, rich or powerful and, therefore, feeling superior and invulnerable to the reverses of fortune, while becoming unable to empathize or feel pity for those who are not, made him a *hubristes*⁴. All these excesses were to be punished so that the group identity and order could be restored. For this reason, there is a terminal and, simultaneously, inaugural role (Nietzsche 2004 [1872]:105) that leads to the crisis and tragic death being transformed into the salvation of the community.

Paradoxically, the canonization of this example in Greek tragedy leads various authors, e.g. Nietzsche, Schopenhauer or Steiner, to advocate the death of tragedy and its impossibility in modern times, thus creating a dichotomy between a “literary and artistic conception” of the tragic and an “anthropological

conception" (Ubersfeld 2010) or "fundamental structure" (Domenach 1967) of the tragic in human existence⁵. It is precisely these factors that have been questioned by authors such as Jean-Marie Domenach in *Return of the Tragic* (1967), Michael Maffesoli in *The Eternal Moment - The Return of the Tragic in Postmodern Societies* (2001) or Raymond Williams in *Modern Tragedy* (2002). According to these authors the tragic has not only not died but presents itself in social life and in art as one of the most striking features of our time, where life is lived under the yoke of a "risk society" (Beck 2000) and constant threat, which has led to the collapse of humanisms⁶. Other authors, however, such as Slavoj Žižek in his book, *From Tragedy to Farce* (2010), pursue the idea of Kierkegaard or Marx, who predicted in their time that we would be on the way to a tragi-comedy or farce. Žižek says that even Marx in his *18th Brumaire of Louis Bonaparte* complements Hegel's observation that all great events and personalities in world history happen twice, the first time as a tragedy, the second as a farce, and that, in the introduction to a new edition of the same book in the 1960s, Herbert Marcuse says that sometimes the repetition in the form of a farce can be more terrifying than the original tragedy (2010:10; 14).

As Raymond Williams (2002) says, the argument that there is no tragedy or tragic sense in the everyday life of ordinary mortals, when it is so deeply rooted in our culture, excludes tragic suffering in the common man or woman, an ethical content and a trademark of human action - and, therefore, such an argument can only reflect an analytical flaw or ideological censorship by some academics.

For this reason, the author not only states that our current social tragedies cannot in any way be interpreted in light of the meanings given in Greek tragedy, but also that it is necessary to identify and critically interpret the new relationships in contemporary tragedy⁷ (*ibidem*:76). He begins by telling us that "major tragedies, it seems, do not occur in periods of real stability or periods of open and decisive conflict. Their more usual historical scenario is the period preceding the collapse and substantial transformation of an important culture. The condition for them is the real tension between the old and new" (*ibidem*:79). So, this - our - time of social and existential crisis cannot but reflect tragedy and the tragic, and it becomes necessary to identify how they are expressed today. First, the notion of the tragic accident has changed. While this appeared in antiquity as design, fate or providence, connected with metaphysical and social institutions, today this link is being diluted, with the social disorder and crisis being produced in direct relation to the unequal order created within the capitalist system - one that generates inequality, humiliation, unemployment, violence, deprivation, and injustice. This tragic experience, which does not have to finish with the real death of the hero⁸, who, today, can reflect any ordinary person, should rest on clarifying the fact that, in the first and last place, this disorder is a product of the struggle of person against person. According to Raymond Williams, that represents the need for a revolution,

which is included in the struggle or in “man’s search to free himself or deny the tragedy of life” (Domenach 1967), replacing it with an order that ensures the participation of everybody in the construction of a more equal and common destiny. There, he tells us, the only really tragic danger, underlying revolution, “is a disorder that we ourselves continually re-stage” (Williams 2002:111). However, there are few who dare to dream of this revolution, or even “dream dreams of utopian alternatives to capitalism” (Zizek 2010:92). There are more of those who consider that the crisis is not caused by the capitalist system itself but secondary and contingent deviations that delay this revolution (excessively lax legal rules, the corruption of large financial institutions, etc.) (*ibidem*:28).

Maffesoli also notes that this “return to the tragic” reveals itself in a presentist and polychrome time that sees the rise of an ethic of the moment, a culture of pleasure, which produces not only new nomadic and tribal groups but also “new heroes of post-modernity who are capable of risking their lives for a cause that can, simultaneously, be idealistic and perfectly frivolous, taking a risk that can be phantasmal, as a kind of simulation or with real consequences” (2001:26). In a way, this complements Jean-Marie Domenach’s perspective – already presented by Zizek and preceded by Kierkegaard and Marx – that, today, tragedy is manifested through the “absurd, which is sin without God”, produced by men themselves (Domenach 1967: 219).

The capitalist system itself is a kind of replacement of the gods where tragedy included the fall of any noble man, a sort of new “religion of merchandise and the show”, in the sense defined by Débord in *The Society of the Spectacle* (Débord quoted by Jappe: 2008:19). This creates a notion of chaos where, today, any man can fall, indiscriminately, which makes people return to relative passivity in relation to destiny. For this reason, too, according to Domenach, the birth of contemporary tragedy has its origin at the opposite extreme from tragedy itself, i.e. the comic, especially in its least noteworthy forms of farce and parody (Domenach 1967:256).

This mixture of the various facets of the tragic and comic allow more hybridization and unpredictability in the repertoire of life and art, with the repertoire incorporating differences in the characters’ social status (from the dignitary to the common mortal), the type of language (learned, vulgar), the ending (unhappy, happy), the action (the fall, the rise), and the topic (deception/error that is discovered or triumphant). In a farce, the characters, situations, action and speeches are oriented according to the abstract criterion of the “in general” (Kierkegaard, (2009[1848]): 64). Hence, the viewers’ own reactions in a farce, where they must be active entirely as individuals, are also unpredictable. They can be in a sad mood or beside themselves with laughter (*idem*) or, today, more often, indifferent – because, as Meyer told us, “Comedies have long ceased to make us laugh or tragedies to make us cry”. This makes him question whether “men have become insensitive to the suffering of others or to the misfortune of their most naive fellow human beings” (Meyer 2007: 46).

Therefore, I will address some of the features that seem important to contemporary performance in the *new new social movements*, which include these hybrid characteristics between art and the social, as well as the tragic and farce, such as animality, masquerade, chorus and the ghostly.

Animality was, at first, a feature of festive rituals⁹, in legends¹⁰, and in Greek theatre, which was placed early on under the aegis of Dionysus, the goat-footed satyr god who incites humans¹¹ to assume their physicality and animal instincts, and leads them to fall into *hubris*¹². In humans, animals represent ambivalent figures who share common traits with them – an expression of how civilization has failed to tame the animal in us – as well as an alterity. Today, however, this alterity no longer refers to an assumption of the superiority of man over animals¹³ or acts as a metaphor of good and evil (Tesnière and Delcourt 2004:23) but, rather, is taken by humans themselves as a representation and critique of the dehumanization of the human (Agamben 2011) or a “positive negation of the human” (Jorn 2012 [1988]) and as a means of questioning social inequalities.

In one of the most important representatives of Greek Cynicism, the 4th century philosopher Diogenes of Sinope, we find a referent for an analysis of the role of animality in contemporary performance in social movements. This philosopher, nicknamed the “Dog” for his decision to divest himself of his possessions and live on the streets in an empty barrel with a cup as his only possession, intentionally began to search for a “return to the animal nature” of humanity (Sloterdijk 2011 [1983]:165). Thus, in public, he exposed his animal nature and corporeality, just as they were, as opposed to his urbanity¹⁴. This display of his divesting himself of objects and passions was combined with the use of “argumentation” (*ibidem*) or a “rhetoric of confrontation”¹⁵, a sign of protest against the opulence and corruption of Athenian society. During the day, it is said, he came to the point, in his “cynicism”, of walking the streets with a lantern in his hand, looking for a single reasonable person. In this way, a kind of cynicism was established that can reflect an effective form of resistance against all the powers that be, on the basis of laughter and irony (Sloterdijk 2011[1983]:160, Maffesoli 2001:91). Diogenes thus personifies the political animal that is searching for an honourable place for the animal side (Sloterdijk 2011[1983]:167) of humanity.

This resource of alterity – which, in the Portuguese case, is often identified with an active and performative, almost animal, body occupying the public space and thus demanding a voice – is often accompanied by the mask and masquerade of the participants. This appears as a process of de-identification and de-individualization. The mask can be anyone and everyone, a human and something different from a human, or neither human nor animal. It is precisely this sense that runs through the political protest performances in the *new new social movements* today, e.g. the figure of *Anonymous*, the mimicked film character of *V for Vendetta*, where more mechanical comic features are blended, with interference, as Bergson states (quoted by Meyer 2007). This

“mythology of masks” thus expresses “the set of reflexes” of a discourse that goes beyond the individual who speaks (Pavis 2005: 235).

In the new social movements, the heroes often become a collective or chorus, returning to the primitive form of the chorus in Greek tragedy, which was originally mainly a chorus (Nietzsche 2004 [1872]:71) consisting of a community of citizens or victims. The chorus sings, dances and speaks, and often addresses its declarations to itself, as a participant and spectator at the same time (Ubersfeld 2010:29). These features are often combined, especially in performances of a political nature, with what we may call the ghosts of history that sometimes haunt contemporary manifestations with imaginaries that are decontextualized in relation to today. Examples are the mobilization of the “ghosts of the class struggle” (Zizek 2010:25) and the imaginaries of other revolutionary movements, through the revival of songs, slogans, etc., as well as, according to Maffesoli, “the great ghost of [tragic] universality” (2001:31).

Tragic Overcoming?

All these features have been reworked in the *new new social movements*, but have been done so through diverse forms of activism in an idea of enlarged public space. They have taken place in squares, streets and even social networks on the Internet; and as often in abandoned spaces as in theatres and conventional cultural centres.

In this process, with the crescendo of the social crisis, a new “cycle” began, recycling the “revolutionary script” (Madeira 2007, 2012, 2015a) that had been in force in Portugal during the Portuguese Revolution of 1974 and which manifested itself, in the new millennium particularly, in diverse artistic performative initiatives. In 2008, there was a performance in central Lisbon called “À Procura da Revolução Perdida” (“*In Search of the Lost Revolution*”). On 9th July 2008, contrary to what had happened on the morning of 25th April 1974 when Portuguese radio stations recommended that they stay at home, the radio station *Antena 2* appealed to the population to come to the streets. They were asked to participate in this event - produced by the radio station and put on by Lignha Theatre - which aimed to gather the collective recollection of what came to be known as the ‘Carnation Revolution’. About 200 people were at the event. Some participants, as can be deduced from the following two statements¹⁶, stressed the importance of the event in reactivating the memories of the revolution:

“It should be done every year, precisely on 25th April ... an initiative like this, starting at the Carmo barracks and ending here at the Terreiro do Paço.”

“Maybe what we need is a revolution! We should have looked for this a long time ago ... not just now, but anyway, we’re still on time!”

However, its tone was more of nostalgia than genuine belief in the possibility of recovering this world and, until this performance, the moments when there was a questioning approach to the collective memory of the revolution and the Portuguese dictatorship were rare.

One of these rare moments and from which we here can build a connection between Tragic and Tragedy clearly emerged in 1984 in *Elegia para um caixão vazio* (*Elegy for an Empty Coffin*) by the Portuguese writer and journalist, Baptista Bastos. The book presents the funereal image of Portugal as a coffin that had been performed various times during the Portuguese revolutionary process to symbolize death to fascism. It had a resurgence, with a new meaning, in the new millennium during the period of social demonstrations.

The title of the book is justified when someone asks: "Have you noticed that Portugal is shaped like a coffin and an empty coffin?" (59), and later we are told: "empty because of no people; which is worse than containing corpses" (*idem*), it is is "Calvary" (65). The book deals with the bankruptcy, ten years after, of the revolutionary ideology of the April 1974: "It is the fault of this terrible time. It is the fault of this Revolution that failed" (10). He wonders if the Revolution and the proposed liberty wasn't just a myth: "You spend your time longing for that impossible heroism. They believed too much in liberty as a primordial act (...). Well, it happened on April 25th. Are they free? Are we free? We were all freer in the time of fascism. Know why? Because hope was intact, because we fought against every form of individual mutilation. Fascism was there and we fought it as a group. And now?" (58). "April was not a Revolution, but many things changed" (96); "April was not, nor could it have been, the uninterrupted party. And we, of course, cleaned up the remains, the leftovers of a party that was almost a revolution" (97).

The book also desecrates the memories of what life was like in the 60s in Portugal, especially for those who dared to resist; as well as the imaginary future that kept them firm in this resistance, even when they were political prisoners: "You lived in the Future, ignoring the present" (64). "What nourished, stimulated that man and other men and women was an obscure, but inalienable sense of the future" (104). There is also a reference to historical cyclicality: "time is circular, anti-historic, infinitely recoverable: a kind of eternal present whose fearful texture rests on endured humiliations, on pains suffered, on immemorial mourning" (23), and further on, this circularity is justified through the dates of Portugal's emergence as a nation and democracy "1383¹⁷, 1820¹⁸, 1910¹⁹, 1974²⁰. Dates suspended, things that were not continued, directions that suddenly stopped, gradually obscured as if there had been absent parties (26) and finally stating that

"The problem of fascism, today, no longer comes up in Portugal, in Europe. It is a different threat, the danger has another name ... Nonetheless, we should not forget that in a country with millions of inhabitants, PIDE had

files on four million people, and some hundreds of thousands of agents, informers, accomplices, sympathisers, collaborators, legionaries. In addition to the Armed Forces, who were no more than the arrogant mimicry of fascism. Portuguese Tragedy is moral. Furthermore, we cannot allow others to say, at some later date: 'Fascism? I don't know what that is!' Bringing the past to light is, sometimes, painful and tricky. In our case, however, it is an urgent pedagogical task" (110).

Immediately after 25th April, 1974, the image of the coffin was exhibited by Clara de Menéres in her work, *Jaz morto e arrefece (Lying dead growing cold)*: a realistic statue of a dead soldier on top of a coffin, ready for the wake, which expressed the reality of the death of military personnel in the Portuguese Colonial War (Madeira 2016a). However, it generally appeared in a festive context, as a symbol of hope, in the sense of burying a dead fascism, and its institutions, to build a new future. *Festa (Party)* is an example of this: an event promoted by the *Galeria de Arte Moderna de Lisboa*, in 1974, including theatre groups, musical ensembles, choirs, poetry recitals and a collective exhibition of 48 paintings (as many years as Portugal had lived under the dictatorship) as a tribute to the Armed Forces Movement and to the Portuguese people. This initiative was followed by a farce-like performance with "characters alluding to certain prominent figures of the previous regime" and where a "Coffin" with a flag bearing an "s" was cast into the river, and which represented fascism. This gesture was emphasized by drumming played in the manner of 18th century guillotine executions" (Couceiro 2004, 22). This performance, by the *A Comuna* theatre group, led to the RTP live broadcast being cut and generated the most contradictory reactions from various sectors of society.

In the same year, in Porto, in an initiative set up by *Cooperativa Árvore*, the *Enterro do Museu Soares dos Reis* (the Burial of the Museum Soares dos Reis) was performed, in which a group of artists tried to "denounce the Soares dos Reis Museum as an "inert body", without any pedagogical or didactic action". At the funeral, in front of the museum, the writers Egito Gonçalves and Correia Alves made speeches. An epitaph was placed at the door, which read: Soares dos Reis Museum - b.1926 and died in 1974 - Here lies the former Soares dos Reis Museum, having died of the moth, stuffiness and the yawning mouth of tedium, to the eternal joy of those who will forget it and want a living museum" (Couceiro 2004, 24).

The post-revolutionary period in Portugal was essentially marked by political art in which genuine criticism gradually dissolved into satire and even farce, although occasionally there were moments or artists who, in the line of Baptista Bastos, sought to break out and question this silencing or "non-inscription" (José Gil, 2005) of the memory that had been imposed regarding the Dictatorship / Revolution. One of these moments came up through an act of vandalism by the population of Beja, at a photographic exhibition by Cristina

Mateus, in 1997, which tried to confront the contemporary Alentejo with an Alentejo of the past, which had played an important role in the fight against the dictatorship. The exhibition consisted of a triptych of large black and white screens arranged on the façade of the building housing the exhibition. The two side screens were made up of an identical image of a silo, the only difference being that on the left-hand screen the word "power" could be read over the silo with "ideology" on the right screen. The central screen showed the image of António de Oliveira Salazar - who was the main figure representing power during the 40 years of fascist dictatorship in Portugal.

These screens ended up taking on a performative character due to the reaction they provoked. Even as the exhibition was being set up, the local population began criticising the exhibition of the image of Salazar in a public space. It was considered an insult to the collective memory. On the opening night of the exhibition, someone burned the screen with Salazar's image. The next day, people passing by laughed at the "subversive act" (Cauter 2011) that had destroyed the image of the Dictator. In Catarina Mourão's documentary *Fora de Água* (Out of Water), where one can see part of this process, ends with the phrase "a few days after Salazar's image was burned, there was a demonstration by an extreme left wing party, the UDP²¹, in the same square. In honour of one of the *Estado Novo* victims, protesters placed an image of Catarina Eufémia²² in the empty space left by the burned image." In this specific example, paradoxically, the artistic work's critical act was reduced to the same extent that the performative reaction to the work was amplified by the population, leading to the act of replacing a negative image of the dictatorship with a positive image of the revolution.

On a par with this initiative, the Portuguese artist who has focused most frequently and to most telling effect on this area from a critical perspective is Paulo Mendes. In particular, through a group of works begun in 1999, in which he has worked on the wiping of memory, of both the revolution; as well as the fascist regime itself, and the figure of its dictator, in a series entitled *S de Saudade* (*L for Longing*). In the former, he has directly called the event into question through the title: *O 25 de Abril existiu? (Did 25th April exist?)*. The latter consisted of distributing a series of stickers, creating images in graffiti, exhibitions and outdoors – some of which were "censored" by the Lisbon City Council, who had invited him to produce some public art. As from 2010, Mendes put together a series of performances in which António de Oliveira Salazar was presented as "Sr. S" (or "Mr. S"). The first of these performances was called *silêncio, ordens, preces, ameaças, elogios, censuras, razões, que querem que eu compreenda do que eles dizem* (*Silence, orders, prayers, threats, praise, censorship, reasons that want me to understand what they say*). In the second, called *se pudessem parar de fazer para não fazerem nada enquanto não param de todo* (If they could stop doing it so they would not do anything while they did not stop at all), the artist used a series of his photographs and depictions of the *Estado Novo* in which the

images were dipped in a tub of white paint and then glued to the wall. In 2011, Mendes put on another performance: the *tortura da memória* (*torture of memory*) at the Porto Military Museum, headquarters of the former fascist police, PIDE, in the city. Here Mendes critically evoked the repressive past and the absence of freedom of expression, associating it with contemporary history and highlighting two facts: the headquarters of PIDE, in Chiado, being turned into a luxurious condominium and the law suit brought by the family of the former director of PIDE, Silva Pais (1905-1981) against the author of the play, *A Filha Rebelde* (*The Rebellious Daughter*) and other members of the D. Maria II National Theatre, accusing them of an “offense to memory”. These performances appeared to be justified by the artist himself as a symbolic act of the historical Portuguese political memory that, in his view, continued to disappear without criticism²³.

Susana Chiocca, an artist who, in 2011, produced the writing-performance act *à espera que o nevoeiro passe* (*waiting for the fog to pass*) on the walls of the Galeria Boavista, in Porto, alluding to the Portuguese crisis, in 2013, performed in an Amsterdam square and called *Não temos de morrer* (*We don't have to die*), where various small Barcelos cockerels are thrown at a photograph of Ângela Merkel, stuck on the floor, reflecting the political-social tension going on in Europe.

However, one of the novelties in recycling this “revolutionary script” were the settings in which these activist demonstrations happened that, in addition to the streets or unconventional spaces, occupied not only the new social networks on the Internet but also institutional artistic spaces, such as museums, theatres, or even EXPOS (European capital cities of Culture).

In this expanded public space, we can highlight, for example, a collective and symbolic performance by the artist Miguel Januário in which the *enterro de Portugal* or “burial of Portugal” was carried out, through the project ± PORTUGAL 1143-2012 ±, in the very of the “birthplace” of Portugal, as part of EXPO Guimarães 2012. The country's burial “procession”, symbolically represented by a black coffin in the shape of Portugal, was accompanied by mourners lamenting the death of the country. There was also a guard of honour formed by the *Guarda Nacional Republicana* (the Republican National Guard) and the performance finishing (near the wall on which “Portugal was born here” can be read) with the sound of gunshots in keeping with an official event. Future actions, after this death of Portugal, would translate, according to Miguel Januário, as the “resurrection” and “reconquest” of the country, with actions appearing as mottoes for the Portuguese to “Self-Revolutionize” themselves. Paradoxically, this apparently playful participation of the *Guarda Nacional Republicana* led to an official investigation that ended with the exoneration of the territorial commander in charge. Moreover, in the same year, a young university artist, Élsio Manau, came up with a project in the Algarve entitled *Portugal na Forca* (*Portugal on the Gallows*), which consisted of a flag hoisted on a gallows, which led to the artist being tried in court for causing outrage over

his treatment of national symbols. Later however, in 2014, he was acquitted and the work considered purely artistic.

There were new artistic demonstrations against the crisis in 2014, during the commemorations for the 40th anniversary of 25th April: António Barros, an artist who had been part of an experimental poetry group in the 60-70s, posted 40 visual poems – one by one – on his Facebook page in black carnations; and then sent them to the Portuguese parliament, under the title *Lástima* (Pity). Rui Mourão, when opening a vídeo-installation at the Chiado Museum called *Os Nossos sonhos não cabem nas vossas urnas* (Our dreams do not fit in your urns) ended up producing a new activist act by presenting a “manifesto against the current cultural state in Portugal”, with the active participation of some visitors and guests at the inauguration of the exhibition, who “occupied” the museum for a night until the arrival of the police the next day. Vera Mantero presented a conference / performance called *Salário Máximo* (Maximum Salary), in the very space where the Portuguese parliamentary sessions take place. She tried to discuss “the question of the proportion between minimum wage and maximum salary”, with Portugal being one of the most unequal countries in Europe in terms of wages. Joana Craveiro created *Um museu vivo de memórias pequenas e esquecidas* (A living museum of small and forgotten memories) - a play about dictatorship, revolution and the revolutionary process - which explored the Portuguese collective memory. At the end of the show, which was usually around midnight (after five hours only interrupted by a “community dinner”), the director held a debate with the audience who told their own stories and featured subjects such as “persecution, prisons and torture” and “fears”. The “silencing of collective memory” also featured and there was, for example, discussion on “the plaque identifying the former PIDE building in Lisbon, which was removed anonymously several times”.

In 2015, the experimental poet Ernesto de Melo e Castro produced a re-signification of a performance by António Aragão, called *Funeração de Aragal*, (Aragal’s Funeration), during the collective event *Concerto e Audição Pictórica* (Concert and Pictorial Hearing), in 1965, characterizing it as “clear symbolism taking into account the dead from the wars in the African colonies” (Melo e Castro 2015; Madeira 2016b).

In a recent interview²⁴, and in order to explain this 2015 resignification, Melo e Castro talked precisely of *Concerto e Audição Pictórica* having been contextualized as an event “fully imagined in a completely open way” by Jorge Peixinho, a “deeply politicized man” who wanted to create an event composed of several interventions by the “also politicized” invited participants, with total freedom to do what they wanted in a “context where freedom did not exist.” The colonial war, metaphorically present in António Aragão intervention, was among the other issues relating to impositions on Portuguese society, as one of the dictatorship’s major prohibitions. Melo and Castro describes the performance as follows:

“Around a table which was brought already set with plates of food, we sat down and started to [simulate] noisy eating, chewing and banging cutlery on plates... a pine coffin where Aragon lay was placed beside the table. Then everyone stood up, one by one, and dumped the leftovers on top of Aragon’s body. Then we lifted the coffin and went out slowly to the chords of the traditional funeral march (2015:132)”.

Melo e Castro goes on to explain that this performance:

“1) was a clear allusion to the abundance and / or wasting of food taking place in Portugal while people died; 2) showed that many young Portuguese were being killed in various ways, not only physically but also psychically. Jorge Peixinho himself was admitted to the Military Hospital as a mad man! He simply feigned madness to be excused service! I did not go to war because of my age. If April 25th had not been in 1974, I would have been sent off in the next call-up. I was psychically ready to not go to war, but I had a family. I would have had to go into exile and leave my family behind me, but I would go abroad. But April 25th came and my generation was saved. However, the generation three or four years younger than I was, among them Jorge Peixinho, would all be sent to Guinea. Jorge didn’t go because he was crazy and so was excused military service. But there were some who literally shot themselves in the foot, there were kids who shot themselves not to go to war. I know a critic who mutilated himself. He cut a finger off. It’s not a joke! Others fled and never returned”²⁵.

This continuous “resurrection of memories of the Dictatorship, the Revolution and the Portuguese Colonial War has intensified and expanded in recent years. Nonetheless, it has taken place in a context in which, contrary to what happened in the revolutionary period of 1974, the burial symbol is not necessarily an image of hope for the future, but rather accentuates a bankruptcy of the idea of the future, as Baptista Bastos had predicted in *Elegia para um caixão vazio*.

In fact, the resurrection that Miguel Januário proposed in his performance, *enterro de Portugal* was yet to take place, despite the recent setting up - based on these social and artistic movements and/or the atmosphere they created - diverse projects and collective platforms occupying or re-occupying spaces, and social and artistic causes, generally for a fleeting time, such as *hortas comunitárias* or community gardens, some of which were based on artistic programmes. This was the case with choreographer Vera Mantero’s *mais pra menos que pra mais* (More for less than for more) (2014), which gave origin to the *Horta do Baldio*: still going thanks to the initiative of a group of “guardians” (Madeira 2015b, 2016e). Projects have taken on the line of occupying abandoned spaces, such as the *Ocupação* (Occupation) platform (2015) or

the *Plataforma Trafaria* (Trafaria Platform) (2016), which aim to develop collective artistic projects such as art shows, residences, conversations, communal kitchens or even the creation of radios.

Under these circumstances, the return of this funereal “revolutionary script” (Madeira 2007, 2012, 2015a, 2016a, b, c, d) has a double meaning. On the one hand, it emphasizes the phantom-like character of the revolutions and tragedies of the past, which seems to corroborate the claim with which the sociologist Avery Gordon ends her book, *Ghostly Matters* (2008). Gordon tells us that some people believe “that ghosts do not like new things” (2008: xix) and so, in her opinion, if the injustices were eliminated, we would perhaps cease to be so haunted by the ghosts of the past. In contrast, keeping ourselves *in media res* as regards the crisis, allows us to develop, on a par with the uncertainty of new paradigms for the future, where it is possible to overcome scenarios of disenchantment, precariousness, unpredictability, and disbelief in the value of institutions that affects the belief system and values and creates a tragic imaginary, some alternative strategies, however ephemeral, to rehearse the future, beyond the tragic.

Perhaps this is why this tragic tone has featured on the main stages of Portuguese theatrical performance. One example of this is the piece *Isto é uma Tragédia* (*This is a Tragedy*) from *Cão Solteiro & Vasco Araújo* by Só Solteiro & Vasco Araújo, which premiered recently at the Maria Matos Theatre in Lisbon (November 17th-20th 2016). There is no mention of social movements or contemporary protests, nor of historical counter-memories of the Revolution, Dictatorship, Colonial War, etc ... It speaks of everything and nothing, of the banality of everyday life, while background noise makes it difficult for spectators to hear the speeches on stage. The performers carry on talking as if it was nothing, and even when, sometimes, dead geese fall from the sky, or even dead men who disappear down trapdoors, the action continues on stage. Nothing seems to interrupt this tragedy where there are no collective memories, but only a passing life and small individual memories, as one of the characters tells us: “How stupid, the stuff that comes into your head... This nostalgia thing. This thing of memories appearing, as if they came to make sense of the present. But you can’t control anything. They appear, seeming to come out of thin air, and short-circuit the day, don’t they? Then everything seems to have the aura of a psychodrama, it’s horrible”. However, in the Portuguese National Theatres, in Lisbon and in Porto, the Classical Tragedy repertoire has been more intensely re-programmed. Tragedy, in its poetic expression, carries within it the possibility of overcoming the negative by the positive.



Notes

¹ Social movements that sprang up in Spain and then spread to Portugal.

² In Portugal, a number of popular assemblies appeared based on the *Acampada do Rossio (The Rossio Camp)* (May 2011), which were decentralized to various areas of the city of Lisbon and regions of the country.

³ Victor Turner and Richard Schechner (1989) speak of a relationship in spiral form between art and the social, where the two worlds are continuously contaminated through non-linear influences. This process, for the authors, “is responsive to inventions and the changes in the mode of production in a given society. Individuals can make an enormous impact on the sensibility and understanding of members of society. Philosophers feed their work into the spiraling process; poets feed poems into it; politicians feed their acts into it; and so on” (idem). Long before, Richard Wagner in *Art and Revolution* (1849) and Anatoly Lunacharsky in *Revolution and Art* (1920) spoke about a zigzag relationship, with the first stating that art influenced the revolution and the second the inverse. Moreover, the controversy between Joseph Proudhon, with his book *Du principe de l'art et de sa destination sociale* (1846), and the journalist and writer Emile Zola regarding the work of the anarchist artist Courbet refers to this intrinsic and conflict-ridden relationship between art and the social (Antliff, 2007).

⁴ Or, as David Cairns says, “blind over-valuation of oneself caused by the experience or the illusion of excessive prosperity” (Cairns 1996:8).

⁵ A conception that has taken root especially since the 19th century, through authors such as Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, Scheler, Luckacs, and Unamano (Ubersfeld 2010).

⁶ In the current collapse of humanisms and their relationship with a reflection on the tragic, José Pedro Serra (2006) sees the outcome of the extremely close relationship between the metaphysical-

religious crisis, political crisis, the search for human identity, the question of technique, the question of urbanism and the new labyrinthine contours of city life, the new issues of genetic engineering, and ecological issues.

⁷ In his own words: “Any attempt to abstract these orders as definitions of tragedy either leads us to the wrong conclusion or condemns us to a merely sterile attitude towards the tragic experience of our own culture” (2002:77).

⁸ Though the so-called “Bomb-Menbombers” and “terrorists/martyrs” maintain this “heroic” effect today, even arranging performances and media spectacles before the act. On YouTube, there are many examples of this.

⁹ Where according to Bataille it represented an entry point to the sacred. See Bataille quoted by Boric 2007.

¹⁰ Which depict an affinity between humans and animals based on the transmutation of souls. See Grimal 2002:34.

¹¹ Greek theatre is full of animals (horses, monkeys, bulls, snakes and cocks) that are also defined by hubris - and aggressive and noisy.

¹² *The Bacchae* of Euripides portrays this image.

¹³ As happened in the bestiaries of the Middle Ages, which recovered and promoted the bestiary inherited from antiquity.

¹⁴ Therefore not hesitating to urinate or masturbate in public.

¹⁵ In contrast to the rhetoric of Aristotle, which presupposed the assets of order, civility, reason, decorum and civil law (Scoot and Smith quoted by Kennedy:1999).

¹⁶ Report by Paulo M. Guerrinha and Carla Costa for the *Sapo* site. See <http://videos.sapo.pt/dJKjizkw3Ki8ONwZtPiZ>, last accessed 15/11/2016.

¹⁷ Interregnum.

¹⁸ The Liberal Revolution in Porto.

¹⁹ Implantation of the Republic.

²⁰ 25th April Revolution.

²¹ *União Democrática Portuguesa*.

²² A symbol of the rural Alentejo proletariat's resistance to the repression and exploitation of Salazarism, she was killed by the forces of the fascist regime in 1954.

²³ See the artist's page at <http://www.paulomendes.org>, last accessed 15/11/2016.

²⁴ Interviewed by me on 24th July 2016, in Lisbon.

²⁵ Idem.

References

Aristóteles, *Poética*, Trans. Eudoro de Sousa (Lisbon: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2000).

Giorgio Agamben, *O Aberto - O Homem e o Animal* (Lisbon: Edições70, 2011).

Baptista Bastos, *Elegia para um caixão vazio* (Lisbon: o jornal, 1987 [1985]).

Beck, Ulrich; Anthony Giddens and Scott Lach, *Modernização Reflexiva - Política, Tradição e Estética no Mundo Moderno* (Oeiras: CELTA, 2000)

Dušan Borić (2007), "Images of Animality: Hybrid Bodies and Mimesis in Early Prehistoric Art", in *Image and imagination: a global prehistory of figurative representation*, Ed. C. Renfrew and I. Morley, (Cambridge: McDonald Institute of Archeological Research/ University of Cambridge, xxii. 2000) 89-105.

Douglas L. Cairns, "Hybris, Dishonour, and Thinking Big", in *The Journal of Hellenic Studies* (UK: University of Edinburgh, 1996), Vol. 116: 1-32.

Ernesto de Melo e Castro, "António António, Aragão Aragão", in *Revista cibertextualidades*, ed. by Rui Torres (Porto: UFP, 2015) N°7, 127-134.

Lieven De Cauter, "Notes on Subversion/ Theses on Activism. In *Art and Activism in the Age of Globalization*, Eds. Lieven De Cauter, Ruben De Roo and Karel Vanhaesebrouk (Rotterdam: NAI Publishers, 2011) 8-18.

Gonçalo Couceiro, *Artes e Revolução 1974-1979*, (Lisbon: Livros Horizonte, 2004).

Jean-Marie Domenach, *Le Retour du Tragique*, (Paris: Éditions du Seuil, 1967).

Murray Edelman, *From art to politics: how artistic creations shape political conceptions*, (Chicago: University of Chicago Press, 1995).

Nick R.E. Fisher "'Hybris' and Dishonour: I". In *Greece & Rome*, Second Series, Vol.23 /2, Oct.1976, 177-193.

José Gil, *Portugal, Hoje - O Medo de Existir*. (Lisbon: Relógio de Água, 2005 -10th ed.).

Maria da Glória Gohn, "Movimentos sociais na contemporaneidade", in *Revista Brasileira de Educação* (2011, Vol. 16, n° 47, May-Aug) 333- 361.

Avery F. Gordon, *Ghostly Matters - Haunting and the Sociological Imagination*, (Minneapolis, London University of Minnesota Press, 2008).

Anselm Jappe, *Guy Debord*, (Lisbon: Antígona, 2008).

Pierre Grimal, *O Teatro Antigo*, (Lisbon: Edições 70, 2000).

Asger Jorn, "The Human Animal", in *October Summer*, 141 (Mit Press, 2012 [1988]) 53-58.

Juris, Jeffrey S., Michelle Ronayne, Firuzeh Shokooch-Valle and Wengronowitz, Robert Wengronowitz, "Negotiating Power and Difference within the 99% in *Social Movements Studies*, (2012, 11:3-4) 434-440.

Kristen Kenedy "Cynic Rhetoric: The Ethics and Tactis of Resistance", in *Rhetoric Review* (1999, Vol.18, N°1) 26-45.

Søren Kierkegaard, *A Repetição* (Lisbon: Relógio D'Água, 2009 [1848]).

Cláudia Madeira, *O Hibridismo nas Artes em Portugal*, PHD Thesis, (Lisbon: Repositório da Universidade de Lisboa, 2007).

Cláudia Madeira 2012. "The 'return' of performance art from a glocal perspective" in *Cadernos de Arte e Antropologia*, (Vol. 1, No 2, 2012) 87-102.

Cláudia Madeira "'O que eu quero é uma revolução!': a performatividade de uma palavra de ordem", in *Cadernos de Arte e Antropologia*, (2015a Vol. 4, No 2) 29-52.

Cláudia Madeira "Horti+cultures: Participation and sustainable development of cities", in *The Ecology of Culture: Community Engagement, Co-creation, Cross Fertilization*, Book Proceedings 6th Annual Research Session, (Lecce: ENCATC, 2015b.) 316-325.

Cláudia Madeira, "A arte contra o silêncio. Relações entre arte e guerra colonial em Portugal", in *Colóquio Letras* (Lisbon: FCG, 191, Jan/Apr, 2016a.) 95-108.

Cláudia Madeira, "Arte da performance e a guerra colonial portuguesa: relações no tempo histórico/ Performance art and the portuguese colonial war: relations in historical time", in *Media & Jornalismo*, [S.l.], v. 16, n. 29, p. 15-25, out. 2016b. ISSN 2183-5462. Available at: <<http://impactum-journals.uc.pt/index.php/mj/article/view/3736/2941>>. Last accessed: 17 Nov. 2016.

Cláudia Madeira, "Transgenealogies of Portuguese Performance Art", in *Performance Research: On Trans/ Performance*, Ed. Amélia Jones (2016c:21/5)37-46.

Cláudia Madeira, "Performance Art in the 80's? A drift towards music?", Book Proceedings International Conference, *Keep it Simple, Make it Fast!*, 2015, Ed. Paula Guerra and Tânia Moreira, Porto: FLUP 2016d) 109-11.

Cláudia Madeira "Art programming as a test laboratory for social questions – the case of Horta do Baldio, a vegetable garden for agri+culture", in *Redefining Art Worlds in Late Modernity*, Ed. Paula Guerra and Pedro Costa (Porto: FLUP, 2016e).

Michael Maffesoli, *O Eterno Instante - O Retorno Trágico nas Sociedades Pós-Modernas*, (Lisbon: Instituto Piaget, 2001)

Michel Meyer, *Le Comique et le Tragique*, (Paris: PUF, 2007).

Patrice Pavis, *Dicionário de Teatro*, (São Paulo: Perspectiva, 2005)

David Raison, "Are 'Smart Mobs' the New New Social Movements?" In david.raison.lu/raison_2009_social_movements.pdf. Last accessed 15/11/2016.

Peter Sloterdijk, *Crítica da Razão Cínica*, (Lisbon: Relógio d'Água, 2011 [1983]).

José Pedro Serra, *Pensar o Trágico. Categorias da Tragédia Grega*, (Lisbon: Calouste Gulbenkian Foundation, 2006).

Tesnière, Marie-Hélène and Thierry Delcourt, *Bestiaire du Moyen Âge - Les animaux dans les manuscrits*, (Paris: Somogy Éditions d'Art, 2004).

Victor Turner, "Are there universals of performance in myth, ritual, and drama?", in *By Means of Performance*, Ed. Richard Schechner and Willa Appel, (Cambridge: Cambridge University, 1989).

Anne Ubersfeld, *Os Termos-Chave da Análise Teatral*, (Lisbon: Editora Licorne, 2010) 8-18.

Raymond Williams, *Tragedy Moderna*, (São Paulo: Cosac & Naify, 2002).

Slavoj Žižek, *Da Tragedy à Farsa*, (Lisbon: Relógio d'Água, 2010).

Sortilégios Artivistas.

Por uma extradisciplinariedade monumentalmente afectiva

Mário Caeiro

Professor na ESAD das Caldas da Rainha, Investigador e Curador
mariojorgecaeiro@gmail.com

Art, because we do not want to renounce neither to that word, not (above all) to its history/ies, its tradition(s), to avoid its usufruct by the predominant forms of alliance between aesthetics, state and capital.

Dario Corbeira

Introdução - da arte crítica urbana

Escrevo do ponto de vista do investigador com um pé na Academia, onde é minha obrigação continuamente equacionar a validade de conceitos, e outro na realidade da produção do acontecimento artístico. Aí a experiência da arte como *momento urbano* - a noção é de Henri Lefebvre, no cerne de sua teoria da presença, fundamento da *praxis* emancipatória - é da ordem de um *prazer do texto* - a noção é de Barthes -... da cidade. Ontem como hoje continuamos a ter a responsabilidade de exercitar um *prazer crítico* da cidade como dispositivo (Agamben) e acumulação de dispositivos urbanos.

Na epígrafe, fica patente ao que venho: da arte como campo criticamente *expandido* - a noção é de Krauss - e num espírito revolucionário - onde se encontram a nostalgia do futuro e o desafio que é materializar o presente. Tal revolução são muitas, a começar pelas *urbanas* - a noção é de Krzysztof Nawratek -, servindo a palavra sobretudo para afirmar a possibilidade de as coisas mudarem; mas mais, de

The article is a reflection on the several ways art crosses paths with activism. In the context of urban theory, what is proposed is a landscape of understandings of art as a critically rhetoric instancy in urban life. In this framework, several conceptual topics and artistic modalities, as well as specific artistic experiments, overlap, in order to seize a multidimensional problematic. From the acknowledgment of diverse genealogies of political intervention to the actualization of a critical apparatus for today, the text promotes the idea of a total rhetoric as the basis for the connection between artistic work and the activist ethos. One which might be publicly appropriated as a technique of existence.

que ao mudar nos obriguem a repensar até mesmo as designações com que quotidianamente lidamos. Dario Corbeira, editor da obra *Art y Revolución / Art and Revolution* (2007), à falta de melhor modo de formalizar os desafios do activismo, (ar)risca na grafia um gesto performativo para comunicar as tensões que estão em cima da mesa, colocando um traço horizontal sobre a palavra 'revolução'.

O assunto em análise assume, quanto a mim, muitas formas: da *arte como serviço* à *de interesse público*, da provocação cidadã a contributos para uma esfera pública incremental, devendo desde já ficar claro que não seria capaz de, *a priori*, me preocupar em definir quando uma intervenção é arte (ou não), e se é activista (ou não). Mas outra coisa é certa, perante casos concretos em que uma estética urbana integra o desejo de mudar o mundo, vislumbro concatenações conscientes da ligação que aqui nos traz: a articulação em sentido abrangente entre criação artística e activismo político. Espero na verdade que este texto desvele uma retórica, assente no equilíbrio entre uma disposição interventiva (*ethos*), a vivência de valores comunitários (*pathos*) e a promoção de um modo de operar cooperativo (*logos*).

Recuperado as palavras de Delfim Sardo no prefácio a *Arte na Cidade* (Círculo de Leitores/Temas e Debates, 2014), trata-se de *pensar o problema político (a questão da participação), um problema social (a questão da acessibilidade), e um problema estético (que regime de partilha)* (in Caeiro 15). No quadro das heterotopias participatórias e comunitárias, fruto da *lente relacional* (Rolnik 236), ligar arte e activismo passa por revelar e promover - mais do que propriamente desvelar - contextos para a acção; e por conseguinte de concomitantemente gerar situações que activam um horizonte social. Tal decorre no quadro e na fragilidade de processos criativos, plásticos ou propriamente artísticos, que aqui invoco na sua dimensão essencialmente urbana, isto é, que possamos entender como activismo na cidade, pela cidade, no cerne da vida urbana. Ao limite, o activismo artístico que aqui evoco - um *ativismo*, para usar uma expressão da artista nepalesa Ashmina Ranjit - é o lado proactivo de uma estética dialógica sempre renovada, sobretudo nas condições do efémero - *arte do kairos*. O campo, de limites difusos, pode ser sucintamente equacionado como o da *arte crítica urbana*.

Da estética social ao intervencionismo molecular

Em *Arte na Cidade*, arrisquei esta frase: *Face à imponderabilidade da incerteza que Marx introduz na nossa concepção de tempo urbano, uma leitura participatória quer da possibilidade, quer da concreticidade da situação, a caminho de meios para efetivar o testemunho (Liggett) é condição sine qua non para a participação, desde já como experiência produtiva de um sublime social.* (Caeiro 401) Na sempreemergente relação (de troca) entre arte e activismo, irrompe um sentido comunitário em que a arte do social é maior que a soma de todas as suas partes, precisamente porque aponta à existência de

uma economia *outra* que a da arte como sistema fechado (em si própria, face à dinâmica da vida social).

Neste quadro, o foco no objecto físico da arte desloca-se para outras complexidades no âmbito da relação entre agente (emissor do gesto artístico) e público (receptor), procurando desenvolver uma reflexão acerca de questões como as do vínculo social a formar. Este pode ser aqui compromisso de longo termo, ali reactividade com carácter de urgência, acolá trocando eficácia imediata pela ironia mais intemporal.

Sob várias modalidades – colaborativa, participativa, comunitária, pública... – a arte crítica activista (pode colocar-se aqui a questão de saber se toda a arte crítica não será por princípio um activismo...) encontra o seu *punctum* num *sensus communis* que se surpreende tanto no momento de iluminação fugaz como no activismo de longa duração (ou *lento*, com lhe chamam alguns autores). A generosidade e o compromisso podem constituir *durées* radicalmente diferentes, mas hoje enfrentando decisivamente, e cito Rui Matoso a propósito da noção de activismo cultural, esse “*poder absorvente*” enraizado nas sociedades contemporâneas, uma espécie de novo totalitarismo disfarçado de pluralismo, [que] esvazia a dimensão artística neutralizando todos os conteúdos antagónicos, permitindo assim que as obras e os pensamentos mais contraditórios coexistam pacificamente e nada valham por si mesmos (Matoso 6).

A arte crítica e activista pode então ser mais ou menos *espectacular* (ao limite, quando os *media* lhe dão fugazmente tempo de antena, confunde-se com a cultura dos eventos), e variar de identidade em função das problemáticas que decide abordar. Com efeito, existem activismos focados em questões directas a par de activismos envolvidos em problemáticas intrincadas, gerando *sobressaltos* com impactos muito distintos, aspirando estrategicamente a diferentes graus de visibilidade, naturalmente que em função de imperativos estéticos que lhes são inerentes. Donde que é bem difícil conferir, perante tão diferentes modos, espaços e tempos de operar, em face de tão diferentes sentidos da responsabilidade e da urgência, que arte cumpre o âmago irredutível do activismo como *praxis* social enriquecedora da vida urbana – tocando *no* ponto – e qual é mero epifenómeno superficial e ao final *irrelevante* de dinâmicas sociais críticas que, à falta de melhor, se sublimam em imagens apenas aparentemente redentoras.

Esta é uma questão ligada a outra, a de como dosear-se a dimensão estética do activismo (condição para a sua memorabilidade) face ao problema do seu impacto estritamente político (resultados ao nível das transformações sociais que possam estar em cima da mesa). Isto explica que muito activismo acabe por ser assumidamente *cosmético*... e não cósmico; não que isso seja necessariamente um problema, tendo em conta as condições dramaticamente invisíveis com que o campo da arte opera – não o da ‘grande arte’ que o Mercado acaba por afirmar, mas o da *pequena grande arte* (Pinson) que se lhe escapa por entre as malhas.



Fig.1 – Acção d'A Linha Vermelha (em parceria com Tamera) contra a exploração de petróleo e gás em Portugal. Realizou-se no dia 9 de novembro de 2017, durante a Web Summit.

Fotografia publicamente disponível no endereço www.linhavermelha.org

Vejamos: Paula Rego criar uma série de obras sobre a questão da interrupção (in)voluntária da gravidez («O Aborto», 1997) – que não pode considerar-se uma obra de arte pública activista em sentido estrito – não leva obrigatoriamente a maior transformação social do que as nano-intervenções performativas que encontro em manifestações de minorias (por exemplo, o tecer colectivo e global de uma peça em lã vermelha – a *maior linha vermelha do mundo* – que um colectivo de activistas ambientais tem vindo a desenvolver durante as suas manifestações na cidade¹). No primeiro caso, o político tira partido da modalidade 'arte' para se fazer ouvir; no segundo caso – o projecto transnacional Linha Vermelha – é a 'arte', sob a forma da recuperação participatória de um *craft* tradicional, que irrompe no seio da política, no *hype* da oportunidade.

Em todo o caso, apenas alguma arte e algum activismo encontram um equilíbrio genuinamente retórico, logo persuasivo, memorável, definitivo, entre o desejo de eficácia (desde logo, comunicativa, ou não fossem política e comunicação duas faces da mesma moeda) e de experiência (desde logo da arte como *durée* capaz de dignificar o humano). Resta saber se, numa altura em que a soberania individual e colectiva cedeu perante as hegemonias das grandes corporações e de todas as formas de dominação tecnopolítica, é para Pinochet (!) que nos temos de virar para evocar uma ideia perturbadora: por vezes a democracia tem de ser banhada em sangue (Stimson e Scholette). O cinismo, mesmo o produtivo, tem os seus limites, nomeadamente o discursivo.

O problema é, no fundo, o de continuamente actualizarmos a própria ideia de mediação, no sentido que lhe dá Régis Debray num texto cujo título é precisamente... *activista, Manifestos Midiológicos*. Com Gerardo Mosquera, digamos que a *capacidade mínima da arte para a comunicação e a acção social acarreta de imediato problemas éticos para os artistas e críticos com*

orientação política. Deverão limitar o seu trabalho à arte? Poderiam talvez explorar novas formas de comunicação? Teriam antes a obrigação de se tornarem sujeitos políticos de acções políticas específicas? (Mosquera 219)

Ocorre-me neste quadro a consistência autoral de Miguel Januário (±) na sua continuada apropriação da forma urbana ou o ritual de comunicação do colectivo As Toupeiras em sucessivas manifestações celebrando o 25 de Abril. Em todo o caso, o que liga arte e activismo é necessariamente da ordem de um *pensamento mágico* (Seno 220) que se consubstancia sob o modelo da intervenção. Aferir da qualidade ou da intensidade desta ligação arte-activismo é conferir o potencial ou manancial de empoderamento que a acção suscita. *Dieu reconnaitra les siens*, mas é evidente que uma intervenção artística activista tanto pode irromper no quotidiano como uma importante e continuada reconfiguração do espaço público e/ou da esfera pública, como apenas constituir uma fugaz válvula de escape convivial no seio da cultura burguesa, no quadro restrito dos seus tempos livres, hoje *espectacularmente colonizados* (para falar à situacionista). A verdade é que entre ambos os extremos são infinitas as nuances e suas implicações...

Mas há fórmulas particularmente relevantes para o actual contexto sócio-económico-político, momento de transição civilizacional que procura vias para articular as grandes narrativas (quais 'amanhãs que cantem') com a performance cidadã de cada um de nós. Estou a pensar no activismo artístico como modalidade de *intervenção molecular* (Raunig). Esta noção é essencial, na medida em que parece poder redimir a nossa relação ansiosa com a finitude (do nosso próprio agenciamento, aspecto-chave da biografia): *A revolução molecular não significa estabelecer outro poder constitutivo, outra relação hierárquica, outro aparato estatal [...] emerge de concatenações transversais, aberturas para outras máquinas* (Raunig 223).



Fig.2 - Miguel Januário (±), 'Oilygarchy', Nuart Festival 2017, Stavanger, Noruega. A peça foi realizada numa doca da cidade de Stavanger, junto a um bairro de classe média alta. Stavanger é a cidade petrolífera da Noruega, o maior país europeu produtor de petróleo. Fotografia cedida pelo autor.

Fig.3 - Cover photo da página de Facebook do colectivo As Toupeiras, por altura da redacção deste artigo (Janeiro de 2018).



Aspecto interessante desta paisagem de conexões é a figura do artista-investigador, mostrando que, nas actuais condições da *praxis* da arte e das coisas do mundo, ambos os papéis acabam por ser virtualmente indistinguíveis. Mais, dada a matricidade histórica do assunto, cada *action-researcher* tem a possibilidade de aceder a modelos filosóficos diversos, bem como a modalidades e dispositivos técnicos com diferentes raízes, o que faz com que hoje estejamos perante as mais diversas intensificações do activismo artístico, das mais discretas à mais *gritantes*, das de base mais tecnológica às de registo humanista em sentido tradicional, das conviviais às ostensivamente revolucionárias, e ao final sempre com uma mesma mensagem implícita.

Genealogias do político no seio de uma esfera pública plástica

O que o activismo... activa – sobretudo nas actuais condições de uma *estupidificação* da esfera pública sob a hegemonia capitalista – é uma comunidade conversacional (Kester). Trocar ideias. Tornando visíveis certas realidades ou problemas, e sobretudo inapelavelmente *objecto de discussão*. É esse o compromisso cultural que é estabelecido. E que, no caso da arte crítica mais diligentemente focada no dispositivo (Hans Haacke), é naturalmente menos fácil de encaixar em ideologias estabelecidas, pelo simples facto de a arte estar *em tempo real* a problematizar um dispositivo social e até tecno-lógico em constante e acelerada mudança. Isso não impede – pelo contrário – que um público mais atento não encontre precisamente aspectos comuns entre activismos artísticos oriundos de épocas distintas ou que recorram a linguagens estéticas diversas, cada nova geração recuperando-reinventando a seu modo uma disposição anacrónica (no sentido de virtualmente para além do tempo).

Em síntese e ainda com Raunig, há uma genealogia dos activismos artísticos. Ora, sob a figura da já referida mecanicidade do revolucionário, existirão quatro modos essenciais de articular a arte e a revolução (ou a mudança social, numa terminologia *soft*): o *modo sequencial* da Internacional Situacionista (de Courbet a Constant, passando pelos Letristas...), talvez a mais genuína *redescoberta da história* [...] *o sentimento de uma intervenção possível sobre a história e sobre a irreversibilidade dos acontecimentos* (Marcus 509); a concatenação negativa do Accionismo Vienense (cuja incomensurabilidade ecoa no discurso *punk*, esse poço sem fundo de *soundbites* performativos); a subordinação autodeterminada no Teatro Soviético pós-revolucionário (em que um cuidado com as hierarquias assegura ao activismo cultural um lugar, sim, mas secundário face à dimensão política no geral); e finalmente as práticas transversais como as de Yomango (que poderíamos equiparar ao activismo *cool* de colectivos como os Yes Men ou Adbusters).

Carlos Vidal, interessado na história na *transformação crítica da cultura a partir de dentro* (in Caeiro 50), esclarece por sua vez *quatro planos do político face à arte*, ou se quisermos, quatro tipologias de arte política: *a arte enquanto atividade completamente autónoma*, em que o artista participa na sociedade

pelo seu empenhamento cívico, intervindo na sociedade pessoal ou coletivamente, mas não artisticamente; a arte que olha para a sociedade e seus problemas e depois os inscreve num medium adequado, em função da sua pertença ao mundo envolvente (é o caso de Alys, Santiago Sierra ou Wodiczko); a arte comprometida, em que o artista não aborda diretamente temas 'políticos' (num sentido estrito), mas antes eventos (ou temas) que têm e, em permanência, conduzem a uma força de crítica social (pensemos em Géricault) com consequências políticas; e por fim aquela arte que, não sendo 'política', veicula a crítica social - o caso da community art empenhada em mudanças na esfera da cidadania (in Caeiro 50).

Deste tipo de sínteses infiro que a arte activista de hoje tem de 'matar o pai' (a arte activista de ontem). Perante a dramática redução (e, por outro lado, multiplicação) das possibilidades participatórias da esfera e do espaço públicos contemporâneos, a arte que é genuinamente activação social vai provavelmente trocar as voltas à tradição e dissimular-se em linguagens de ironia, citação, distanciamento ou cinismo que dificilmente permitem que ela seja simplesmente 'arrumada' numa qualquer 'gaveta'. Porque a arte enquanto racionalidade criativa permeia todas as esferas da vida social, também ao cruzar-se com a consciência activista ela se torna num híbrido de mil faces e de fronteiras fluidas (apenas passíveis de reconhecer, talvez, do ponto de vista da ética). É neste quadro que os outros da arte, os destinatários dos seus perceptos, podem aliás ser continua- e renovadamente activados, por exemplo como quando Pedro Cabrita Reis, em «Os Outros» (2010), eloquentemente coloca em cooperação, com toda a precisão, comunidades previamente separadas.

Esta é uma questão que se encontra inscrita nas vanguardas, que sob a figura da reacção invocam diferentes outros para o seu desenvolvimento e legitimação históricos (no momento das lutas, que como é sabido, são momentos para o exercício da dialéctica). E é uma questão que sofre mutação assinalável no quadro actual em que a imagem do desenrolar da história se torna, no mínimo... difusa. Desafio importante, em cada *artivismo* - ao final, um termo *portmanteau* cuja potência metafórica se vai esvaziando, como veio acontecendo com outras como... *street art?* -, é então saber escolher ou determinar os valores que a obra activa para inscrever assertivamente o seu potencial crítico e de mudança social. Pode ser hoje um desejo de informalidade convivial e redentora, mas amanhã uma violenta demonstração cúnica do absurdo. Seja a arte aqui uma combinação entre dispositivo e desobediência cidadã - como em movimentos-surpresa como *Reclaim the Streets* -, e ali expressão de um fundamental *ludismo táctico* na era dos meios digitais, ou de tantas outras materialidades pós-media... Nestes termos, *anything goes*, conquanto prevaleça no acontecimento/objecto artístico um certo carácter de *experimento* social, no sentido de criar-se no(s) receptor(es) a vivência de princípios críticos.

Em València, Espanha, um projecto como *Portes Obertes* demonstra desde 1998 esta condição *gasosa* do activismo artístico. Na esfera do conceito de

arte pública como tecnologia da amizade (para parafrasear Hannah Arendt), o projecto impõe a questão de a arte activar um território do ponto de vista da transformação do seu quotidiano, logo, o que não é tão paradoxal como parece, da sua identidade socio-política. *Portes Obertes* é dotado de uma eloquência que lhe advém do facto de se inscrever como compromisso estável com a comunidade, prolongando-se no tempo (mais de duas décadas) e no espaço (um bairro inteiro) e com significativa diversidade estética (assegurando a intersecção com um, mas também múltiplos, públicos sucessivos, quer locais quer internacionais, quer permanentes quer efémeros). Numa palavra, um assunto potencialmente árido – uma violência urbanística – transforma-se em *motivo de vida*. Para Emilio Martinez Arroyo, um dos mentores da acção, o traço característico de *Portes Obertes* será converter a própria textura do bairro no cenário do evento, um suporte único, vivo e gravemente ameaçado de extinção. Em particular, utilizar as casas dos vizinhos como espaços expositivos. Estas tornam-se espaços de vida quotidiana que albergam durante algumas semanas obras de todos os artistas que queiram mostrar a sua solidariedade com o Cabanyal e a sua rejeição do projeto urbanístico proposto (in Caeiro 405).

A força deste tipo de conceitos interventivos é precisamente a de encontrarem na forma-cidade a interface concreta para afirmarem a sua autonomia. No projecto *Portes Obertes* a arte (da vida) transmuta-se em activismo (urbano) e vice-versa, com certos valores fundamentais e práticas específicas indo ao encontro de modalidades expositivas consideradas adequadas para cada edição, e com uma atenção conjugada e multidisciplinar a factores estritamente estéticos mas também estritamente políticos. Neste tipo de acção híbrida e de teor absolutamente transversal, o compromisso cíclico com o território encontra ano após ano a contínua contemporanização do seu registo.

Naturalmente, uma determinada situação política, ou dois momentos distintos no *continuum* de uma mesma evolução de um contexto político obrigam a diferentes activismos: a *política maternal* de Irina Aristarkhova responde à ‘mesma’ Rússia a que reage as Pussy Riot, mas entre ambos os mecanismos – no caso, *feministas* – há um mundo de diferenças na atitude. Activismo comunal vs. activismo de choque, ainda que ambos busquem o mesmo objectivo radical: tirar a população da apatia. Por outras palavras, o que está em causa tanto em Aristarkhova como nas Pussy Riot é o dar-se forma à potência pública, por forma a *augmentar-se o desejo*, como sintetiza Daniel Lins d’après Nietzsche (in Caeiro 482).

Regressando a uma personalidade que há décadas interpreta a ligação entre arte e activismo na perspectiva do que baptizou como *arte pública crítica*, Krzysztof Wodiczko: *A mais antiga e mais comum referência a este tipo de design é a ligadura. A ligadura cobre e trata uma ferida, mas, ao mesmo tempo, expõe a sua presença, significando tanto a experiência da dor como a esperança de recuperação* (in Caeiro 406). O termo que define este tipo de *praxis* é o de *estética crítica* (Holmes 198). Cuja viabilidade e efectividade

são precisamente aferidos pela sua conexão com o activismo. Um activismo obrigatoriamente *extradisciplinar*: *a ambição extradisciplinar é a de levar a cabo rigorosas investigações em terrenos tão distantes como a arte como finança, biotecnologia, geografia, urbanismo, psiquiatria, o espectro electromagnético, etc* (Holmes in Caiero 197). É a estes terrenos *escorregadios*, seja na informalidade de *loose spaces* (Franck e Stevens), seja bem no coração da instituição museológica, que nos pode conduzir a noção vivida da *crítica imanente*. Conferir a este propósito o *statement* processual que é o Musée Précaire Albinet de Thomas Hirschhorn (2004) genuinamente um *tableaux vivant* – como diria Suzanne Lacy (Kester 189).

Daqui poderá ainda depreender-se que se na cidade (e no mundo) há ‘feridas’, então a arte, na impossibilidade de as sarar – isso é tarefa do tempo – delas *cuidará* – a tarefa do momento. Se o espírito do activismo coloca a arte perante desafios como o da cidadania criativa, porquanto implicam a acção assumidamente (e já não apenas lateral- ou obliquamente) política, veja-se o caso das *flâneries* de Francis Alys: uma dimensão abertamente circunstancial encontra sempre uma forma aforística para permanecer no imaginário social. O acto individual passa a discurso tornado comum, precisamente como inscrição de um acontecimento específico *em que o exterior e o interior se tornam equivalentes* (Holert 364). Curiosamente, as *flâneries* de Alys são permeadas por um certo distancimento, por via do qual o carácter de *passeio filosófico* (Holert 365) é o que impedirá a acção de se filiar mais resolutamente no activismo.

Tendo porém o cuidado de manter sob vigilância a naturalização de tal tipo de acções, e para nos ficarmos por ora no campo da arte e da sua relação com as principais instituições que (supostamente) a preservam, há que conferir se uma tradição como a da *institutional critique* não acaba por se tornar a instituição da crítica. É que há legitimações que apesar de válidas são ao limite politicamente inoperantes (por exemplo quando os artistas se apropriam *em modo self-service* da teoria institucional da arte, para justificar a sua actividade), sem se poder vislumbrar uma narrativa monumental por detrás das suas investigações.

Vejamos: ou definimos a possibilidade de uma linhagem monumental por exemplo entre Gordon Matta-Clark e Critical Art Ensemble, entre Hans Haacke e Christian Nold, mas também entre Pedro Penilo² e inúmeros criadores anónimos na esfera da chamada arte não autorizada, ou acabamos pulverizados por diferenças irrelevantes para o sentido vital de comunidade que a ligação entre arte e activismo acarreta. Isto se quisermos procurar nessa ligação uma legitimação (mais) absoluta, ou que vá além do tropismo, do anedótico. Eis o desafio, passar do dichote ao aforismo.

Um célebre aforismo urbano, diz tudo, no nada do seu distante contexto (Rio de Janeiro): *Gentileza gera gentileza...* No melhor dos mundos, a coisa funciona. *Quando uma ideia é válida, quando uma obra de arte corresponde a uma mutação genuína, artigos a explicá-la na imprensa ou na TV não são*



Fig.4 – Pedro Penilo, '8!8!8!', Lisboa, 2010. Acção durante a manifestação do 1.º de Maio da CGTP. O projeto '8!8!8!' tem como suporte central uma série de nove cartazes, que simultaneamente proclamam e desenvolvem um argumentário que sustenta uma reivindicação política.
Fotografia cedida pelo autor

necessários. *Transmite-se directamente, como a gripe asiática.* (Guattari in Rolnik 235). Mas não serei por princípio tão optimista, e talvez por isso uma reflexão sobre as possibilidades de monumentalizar o activismo, desde logo a partir das trincheiras da teoria, nunca deixaram de me interessar.

Horizonte sublime da comunidade

Em nome do termo 'comunidade' são inúmeros os abusos cometidos (Kester 129). Seja porque perspectivada como puramente positiva (graças ao âmbito pretensamente redentor dos valores comunitários) ou inteiramente negativa (a comunidade perigosamente essencializada que as teorias da suspeita temem). Para Kester, *d'après Nancy: A comunicação, seja em que forma for, tem de envolver algum enquadramento ontológico e temporal no seio do qual se fala e se ouve. De facto, esta identidade provisória está implícita na convicção de Nancy de que uma das condições definitórias da comunidade "inoperativa" é a percepção crítica da contingência da própria comunidade e identidade* (Kester 157).

Resta entender para que comunidade, para que prospectiva ética e horizonte temporal aponta o gesto artístico, este de que vale a pena aqui falar. Que comunidade é criada, com que escala, duração, materialidade... Em que condições decorre, e fundamentalmente face a que ideia concreta e operativa de se si mesma enquanto comunidade. Ou seja, *activismos* há muitos, mas a cada agente da transformação e seus públicos é exigido que actualize derivas históricas em condições sempre novas. Uma ética dialógica do projecto, com todos os problemas da colaboração (Bishop) que nela advém, pode começar por aqui. A comunidade que (aí) vem é onde não há uma essência da comunidade nem o medo de a sua estratégica ausência se tornar socialmente paralizante. É por isso que jogos de ironia ou de ambiguidade ou de ruptura são o contraponto *activista* de qualquer situação pensada como estável, fixa ou estática. É isso que aponta para

o *modo dialógico* da identidade que subjaz à mais profunda ligação entre a criação artística e o activismo.

Em palavras de Grant H. Kester, voltemos à pertinente instrumentalidade da ligação entre feminismo e *praxis* política: *Laborei aí no âmbito do conceito feminista de um conhecimento “processual” em que o participante dialógico, em vez de ser conduzido pela força da lógica, procura compreender o contexto social de onde os seus interlocutores falam (um contexto definido pelos discursos culturais individuais e colectivos, bem como diversas formas de opressão e privilégio). Esta compreensão é facilitada pela consciência empática que ocorre por via do processo de audição activa. As nossas identidades existentes não se dissolvem simplesmente no contacto com a diferença. Pelo contrário, mantém uma coerência provisória, permanecendo abertos à experiência transformativa dos outros, no entanto mantendo um sentido suficientemente material do eu para que a experiência gere uma impressão durável* (Kester 158).

Com efeito, recentemente, a noção de comunidade inoperativa ou negativa (em Blanchot e Nancy) tem informado a reconstrução da comunidade humana em condições particularmente difíceis (o capitalismo cognitivo, a sociedade de controlo, o neoliberalismo *starring* T.I.N.A. – *There Is no Alternative*³); mas até que ponto é que a demanda biopolítica deste espaço público humano e espiritual, que gosto de abordar na perspectiva do que chamo espaço público mítico, é ainda um activismo? Ou sequer ‘arte’? A questão é pertinente se tivermos, precisamente com Nancy (*d’après* Blanchot), uma ideia *em aberto* do acontecimento comunitário.

Com efeito, para Blanchot, *uma ideia empática do espaço público como espaço vazio e aberto surge em momentos de revolta e revolução [...] em nome da aparição comum de seres humanos no espaço público. Isto é, o espaço é apropriado por forma a ser esvaziado, a ser apresentado como vazio, aberto a todos* (Hirsch 291). Na busca de formas para dizer e eventualmente reafirmar este vazio é preciso falarmos de uma pluralidade do Nós sem transformar esse Nós numa entidade singular. Nancy então propõe a concepção de comunidade não propriamente como resultado de um estar-em-comum, mas como *inoperosidade* [*désouvement*] desse estar-em-comum.

Nancy, que desconfia dos horizontes que temos projetado ao longo da história, advoga nada mais nada menos que um desafiar do próprio horizonte, para tal rejeitando a ideia de laços entre os indivíduos para substituir tal palavra por comparação [*comparence*], de uma ordem mais originária. Nesta condição *sine qua non* para a partilha/encontro dos Eus na vida urbana, a metáfora da morte (ecoando um longo diálogo com Bakhtin) torna-se uma espécie de ‘ovo de Colombo’ da ideia de participação. Ela recorda ao sujeito que as vias nietzschiana, aristotélica e até comunista podem conviver a partir da consciência essencial da realidade da morte e a partir daí alimantar tensões produtivas. Portais.

Em concreto, e quanto ao horizonte comunista – que hoje se redescobre *caminho para a libertação* das singularidades individuais e colectivas (Negri e Guattari x) –, e face à traição do ideal de justiça, liberdade e igualdade no comunismo (dito real), Nancy nota que estes fardos são ainda talvez relativos quando comparados com o peso absoluto que nos esmaga e bloqueia todos os horizontes. É nestes termos que Badiou ou Žižek apelam a uma renovação radical da monumentalidade comunista: *Não se trata de repetir o modelo que fracassou, mas de preservar o momento em que foi possível ter a liberdade de pensar e agir segundo a ideia de que o capitalismo não era inevitável* (Žižek in Caeiro 409).

Ora, Nancy assevera, numa operação conceptual verdadeiramente nietzschiana, que *mesmo quando assumimos que o comunismo já não é um horizonte inultrapassável, temos igualmente de assumir, com não menos força, que a exigência ou demanda comunista comunica com o gesto através do qual temos de ir além de todos os horizontes possíveis* (Nancy in Caeiro 409). Num certo sentido, vislumbrar este horizonte é impedir que a transformação emancipatória se confunda com o que quer que exista, no plano de uma inclinação ou tendência do um para o outro, do um pelo outro, ou do um até ao outro. Daí que Nancy explicita que a perda de comunidade moderna e contemporânea não é a perda de algo que tenha existido previamente – uma qualquer imaginada *Gesellschaft*. [...] *a comunidade, longe de ser o que a sociedade destruiu ou perdeu, é o que nos acontece como pergunta, espera, evento, imperativo no dealbar da sociedade*. (Ibidem)

Assim, na *articulação entre igualdade e singularidade* (Neves 321) que a arte como nenhuma outra forma de estarmos juntos proporciona, venham todas as experiências da estética relacional, da bio-arte crítica, da arte-como-generosidade, etc., desde que entre agentes culturais e públicos se estabeleça um diálogo fundamental acerca do sentido e da pertinência dos seus gestos, sendo que sem uma reflexão sobre seus princípios éticos e depois sobre seus equilíbrios retóricos (entre as esferas *ethos/pathos/logos*) quaisquer ‘novidades’ do activismo estão condenadas a ser tendências passageiras sem consequências na conscientização colectiva. Meras *bricolages*. Folclore.

É aqui que a relação entre arte e estética – o problema do belo – tem de ser afectada pela reconfiguração da problemática do sublime. Por um sublime social: *O homem torna-se então símbolo vivo porque aparece como símbolo sempre já instituído de um instituinte simbólico que, do fundo do abismo, que no entanto não tem um fundo à vista, leva a que nós, enigmas, nos encontremos conosco*. (Richir in Caeiro 425). A festa do activismo, como nas acções mais criativas do Greenpeace, é um modo de fazer a política, ou de tornar política a política. A ligação entre arte e activismo será assim um dos traços fundamentais da arte do futuro via Richard Wagner, que em 1849 estabelece os princípios de um *Gesamtkunstwerk* onde acontece – está sempre a voltar a acontecer – essa epifânica *complementaridade entre revolução estética e revolução social* (Miranda Justo in Caeiro 451).

Nós colectivo, o espectro radical

As modalidades de conexão operativa entre arte e activismo tocam necessariamente a questão do colectivo – e do colectivismo (Stimson e Sholette) –, e inerentemente do conceito de colectivo na sua relação com o de autonomia. Até porque a própria noção de autonomia tem de ser procurada em terrenos *inclinados*: *a verdade da experiência estética na era da derisão electrónica e da degradação humana não se encontra na sua negação niilista; nem na sua sublimação espectacular. É na sua imersão no seu interior quebrado, e na luta criativa por novas harmonias no seu medium* (Subirats 259). É por isso que tanto activismo emprega um discurso em que redescobrimos termos *técnicos* como ‘plataforma’ ou ‘interface’.

Por outras palavras, e quadratura do círculo a realizar é a da ligação (tanto quanto possível) entre a mais radical apropriação das linguagens disponíveis, *para além* do cerco dos meios de comunicação de/das massas e das indústrias culturais. Articulações como a de Subirats demonstram o trabalho continuamente recomeçado: *Theodor W. Adorno notou que as expeditas linguagens da cultura do espectáculo forçaram a experiência artística a um novo hermetismo. De Joyce a Strindbergh este hermetismo poético não isola a linguagem simpatética com as coisas como num sentido mágico ou cabalístico, como queria o Romantismo, por exemplo em Novalis, ou na forma degradada que o realismo mágico da América Latina colocou no mercado. Nasce antes de um distanciamento necessário da experiência estética face às linguagens da comunicação dos mass media, e da conseqüente profundização reflexiva. A semiologia do choque, os princípios da simplicidade unívoca e da infinita repetição das mensagens, o empobrecimento e a homologação das formas, ícones e linguagens, bem como a aceleração mecânica que governa a eficiência quantitativa dos sistemas de comunicação isola as reflexões poética e filosófica num mundo fechado. A criação artística tem necessariamente de começar nesse reino de silêncio* (Subirats 258-259). Os equívocos que esta demanda provoca são muitos, levando a que por exemplo o campo da arte pública seja por norma considerado incompatível com o de reflexões estéticas supostamente mais profundas.

Quando penso no colectivo, em como possa a noção de colectivo permean o silêncio da arte, não encaro obviamente o colectivismo na sua vertente *minimamente regulada, hipercapitalista, sob a forma DIY, que luta para substituir os velhos e gloriosos ideais comunitários da Cristandade, do Islão, do Nacionalismo, do Comunismo por “new media” extra-idealistas e novas tecnologias* (Stimson e Sholette 2), no fundo, trocando o ideólogo pelo programador. Penso nos projectos irredutivelmente artísticos de colectivos de arte pública como Wochenklausur, na sua plasticidade política: *sempre uma oportuna reorganização e actualização de formas e forças sociais disponíveis, sempre uma libertação fortuita da sociabilidade da sua instrumentalização enquanto forma mercantil* (Stimson e Sholette 4).

O activismo no colectivo corresponde em suma à tarefa de imaginar uma sociedade radicalmente diferente, o que pode redundar nos termos de um problema de *design social monumental* – veja-se o activismo no âmbito da ecologia profunda. O labor incansável de um *tecnólogo* como Christian Nold é em torno desta resiliência, o de *dar corpo colectivo* (mapas produzidos colectiva- e interactivamente) a uma cultura de massas *conformada* com/pelas tecnologias do controlo. O seu projecto de *biomapping*, activo desde 2004, é um caso da mais inconformada intervenção crítica, já que (des)monta a geografia visual quotidiana, o modo como lidamos com os dispositivos tecnológicos e a própria *durée* da vida urbana, simultaneamente.

Também por aqui o projecto modernista continua a ser um espectro que assombra as práticas radicais. Sholette e Stimson (citando Huizinga): *Era este o fetiche do modernismo, que o colectivismo pudesse trazer vantagens não apenas para “greves, sabotagem, criatividade social, consumo alimentar, apartamentos”, mas também a “vida íntima do proletariado, incluindo as suas necessidades estéticas, mentais e sexuais,” isto é, que libertaria e daria forma ao potencial humano inato para a vida, a o prazer e a riqueza* (Stimson e Sholette 6). Prosseguem os autores, actualizando reivindicações situacionistas: *Este é nosso fetiche agora: que o sonho do colectivismo se realize não na visão estratégica de algum ideal futuro, ou de um modernismo revisto, ou de uma contrahegemonia nómada, culture-jamming, mediada-até-mais-não de um colectivismo depois do modernismo, mas em vez disso, com Marx, enquanto auto-realização da natureza humana constituída pelo cuidar do ser social aqui e agora. Isto não significa visualizar a forma social ou ir para a batalha no campo da representação, mas sim engajar-se na vida social enquanto produção, engajar-se na vida social enquanto medium de expressão* (Stimson e Sholette 13). É naturalmente outra forma de regressarmos ao mito da ligação entre arte e vida. Ao *velho sonho do jovem Karl Marx* (Marcus 61).

Aliás, quando pensamos na relação entre activismo e urbanismo, que enforma muita da ética e da estética da arte pública, vemos então que uma série de tensões criativas vão gerando um potencial emancipatório, ao nível da relação entre criação artística e vida urbana: do entendimento do festival em Lefebvre ao conceito de *plug-in citizen* em Nawratek, o que está em causa é *agir enquanto é tempo* no que diz respeito ao restaurar da experiência humana no meio-cidade. Seja no plano da alteração do uso de espaços, seja na transformação/transfiguração/transmutação da paisagem simbólica. Reitere-se aliás esta nota sobre a importância do espaço, agora com Malcolm Miles, a propósito de uma ligação entre Marcuse e Paulo Freire: *o problema da revolução é a sua temporalidade. Se deslocarmos o cerne do problema do tempo para o espaço, o novo existe logo aqui ao lado, à mistura com o velho* (Miles 347). Pensemos nas icónicas provocações letristas, situacionistas... ou DADA; ou olhemos para os *slogans publicitados* pelos britânicos Freee⁴.

Por momentos que seja, e na lógica de uma revolução imanente e contínua, o que surge então são paisagens críticas: *na medida em que maio de 68 foi uma instância em que convergiram o colectivismo, a acção política directa, e a crítica grotesca do internacionalismo formalista, foi também um notável momento de reconstituição que testemunhou o renascimento da fraternidade entre estudantes e trabalhadores, Franceses e estrangeiros, que já não se via desde os dias da "Internacional"* (Stojanović 37). Noutros termos, eventos como Maio de 68 têm consequências nas epistemologias do conhecimento e ao nível dos modelos do(s) movimento(s) social(ais), precisamente por sugerirem novas figuras do engajamento. Afastando-se da arte pela arte - *que é um nihilismo* (Marcus 315) - para dar corpo, simbólico, aos desejos não satisfeitos no interior do inconsciente cultural.

É neste quadro que decorreram as acções de grupos como Gutai ou Hi Red Center, podendo nós perguntarmo-nos se, quando um activista *free-lancer* como Régis Perray - cujo projecto-processo passa pela ideia-vontade de *limpar o planeta* - entra em acção, se o que está em causa não será uma expansão dos valores colectivos sob a forma de uma acção artística individual *focada no bem comum*. É por aqui que é *activista* a performance em que Perray limpa o lixo em torno das pirâmides de Gizé, bem como a provocação antifascista - tão radical- quanto subtilmente irónica - de Maurizio Cattelan com o seu dedo *provisoriamente* espetado à alta finança na Piazza Affari, em frente ao Palácio da Bolsa em Milão (L.O.V.E., 2010).

Sobrando ainda outra questão: o acto artístico é mais ou menos activista em função do progressivo enquadramento social do seu acontecer. Estou a pensar na pintura urbana sobre *outdoor* que sobreviveu às manifestações de março de 2012, durante meses, na Praça de Espanha. Durante certo período, ela foi ressonância da festa; depois, memória. E como é importante a



Fig.5 - Freee, 'The Function Of Public Art For Regeneration...', Roding Road, Homerton High Street, Hackney, Londres, Agosto de 2005. A obra reflecte sobre a necessidade de a comunidade estar atenta à evolução dos processos de regeneração urbana enquadrados pelas indústrias culturais (*culture-led urban regeneration*).

Fotografia cedida pelos autores.



Fig.6 - Régis Perray, 'Balayage de la Route Occidentale', Gizé, Egipto, Março de 1999. Autoretrato, extraído do tríptico éponimo. Coleção Frac Franche-Comté. Nas suas viagens de descoberta, o artista deixa-se impregnar pelos mais diversos lugares e dos mesmos revela uma nova faceta.

Fotografia cedida pelo autor.



cidade manter viva a memória dos sucessivos activismos que em seu nome ou no seu território são perpretados (aliás, não menos que esquecê-los, para que revivam mais determinadamente). Mas comparada com o inenarrável acto performativo de *détournement* de um cartaz do PSD - 'Todos temos de fazer a nossa [p]arte' -, noutra *outdoor* imediatamente ao lado, e que 'durou' escassas semanas, compreendemos como são diferentes os planos da representação (a utilização do painel, oportunamente, para pintar a festa) e da presentificação (a anónima e genial apropriação situacionista de um cartaz de uma força política comprometida, sim, mas com *o estado a que isto chegou*).

Neste quadro, reforço, interessa continuamente aferir do que possa haver em comum, ou sobreposto, entre coisas díspares como o activismo dos anos 60 e 70 (Art Workers Coalition, Carnival Knowledge), dos anos 80 e 90 (Jenny Holzer, Guerrilla Girls) ou a arte que, nos anos 00, é afinal política sem ostensivamente o apregoar. Afinal o essencial é saber se a arte se *liga à vida* - por exemplo da cidade - determinadamente. Estou a pensar em obras de arte de síntese como o *reenactment The Battle of Orgreave* de Jeremy Deller (2001) em que, em registo performativo-perfomático, algo ou alguém é representado ou se torna um signo de si próprio, por forma a adquirir reconhecimento ou significado. Nesta extraordinária obra de Deller, a experiência do Nós e do Outro é radicalmente *encenada* mas também *presentificada*, tornando-se um modelo de *Plastik* cidadã. Como se a possibilidade de a arte poder *abrir dossiers* que a todos dizem respeito fosse o âmago da sua função social.

Reverberar os processos do pensar e do agir

Em *Semblance and Event - Activist Philosophy and the Ocurrent Arts* (2011) de Brian Massumi encontro uma série de teses fundamentais para ancorar filosoficamente a perspectiva que tenho vindo a propor - em que a arte activista será tanto mais efectiva quanto melhor expressão de si própria enquanto *técnica-para-compor-com - técnicas de existência para combinar técnicas de existência* (Massumi 158). No capítulo 'Artes da Experiência, Políticas da Expressão: Em Quatro Andamentos', uma série de noções explicitam dos mais fundamentais factos que fazem da problemática do encontro da arte com o activismo uma questão que *interessa à cidade* como materialização da vida política, plateia da sua percepção, palco da acção.

Nos termos de Massumi, só será interessante aquela arte activista que, precisamente pela sua capacidade de integrar um contexto (e de o integrar em si enquanto acontecimento), consiga que nela o efeito de abstracção não seja completamente *abstractizável*. Só assim, na sua capacidade de comunicar e mediar situações - mas também de manter o enigma (daquilo que está vivo), como diria Goethe -, a arte será capaz de potenciar a capacidade de autoorganização do mundo. Os ecos abstractos de uma *ideia* - como na nomadologia de Santiago Reyes⁵ - *intensificam* a vida da cidade do ponto de vista dos valores estéticos que inscrevem. Tenho dúvidas de que aquela arte

que é activista *ao pé da letra* seja capaz de comunicar tão definitivamente a sua contingência – tornando-se por isso, porque não é actualização criativa e plástica de qualquer linguagem, mas apenas *mera* comunicação... *mero* activismo.

Extrapolo aqui a possibilidade de um *processo montado num sítio qualquer reverberar em toda a parte* (Massumi 114), o que aliás sublinha o poder que as grandes obras de arte têm de ligar o acto criativo à agenda política – veja-se, quintessencialmente, os *7 000 Carvalhos* (1982-) de Joseph Beuys. Eis uma obra que teve (tem tido) uma notável posteridade, precisamente enquanto monumental iniciativa colectiva *para além* do gesto original.

Claro que, quando nos deparamos com a febre de cobrir árvores com malhas de *crochet* colorido ou quando actividades lúdico-produtivas como o *guerrilla gardening* se tornam virais, falamos de gestos activistas cuja consistência estética me parece módica, dando dos temas mais candentes uma imagem pálida. É que à arte *produtivamente activista* exige-se que seja *encontro urbano* (Liggett) – definitivo na sua circunstacialidade e na sua capacidade *amodal* (Massumi 109-110) de gerar mundo – *worldling*. Acontecimento.

Uma arte genuinamente pública e engajada, confluência de imaginação e informação, iluminação e cognição, constitui afecto preciso: *O mundo não é redutível à capacidade reconhecida da forma objectiva para conservar a sua identidade sensual em cada uma das suas aparições seriais em diferentes locais. Pelo contrário, tal aptidão é o produto de outro poder: o de conexões “não reconhecidas”, não sensuais, afectivas, que juntam diferenças não locais “extremamente diversas” qualitativamente. O afecto aporta forma à vida, qualitativamente* (Massumi 111).

Só a arte que é então capaz de me *sintonizar* diferencialmente com as problemáticas que se impõem, e de me convidar para um evento perceptivo que me leva a participar num inovador horizonte cultural – só essa me interessa. Porque



Fig.7 - Santiago Reyes, 'Sin título (Eric et moi dormant)', 2007. O projecto foi objecto de censura institucional, tendo sido impedida a sua apresentação no espaço público de Cuenca, no Equador. Fotografia cedida pelo autor.



Fig.8 - Cristian Nold, 'I speak your feelings' [protótipo], 2017. O protótipo apresenta uma proposta para lidar com o ruído do tráfego aéreo e constituir redes de actores humanos e não-humanos. O objectivo é permitir aos participantes experienciar e articular novas composições infraestruturais que possam desafiar a governância do aeroporto de Heathrow. Fotografia cedida pelo autor.

só essa se me afigura como *forma de vida*, só essa me *individualiza* como agente da minha própria afectação, só essa me faz relacionar os factos como um sistema de interacções mais ou menos invisíveis que é urgente pensar. Porque só essa me leva a experimentar a dimensão construtiva da verdade. Porque só essa me faz... pensar e sentir ao mesmo tempo.

Ora o que é fascinante é tentar continuamente perceber quando estamos perante uma genuína *operação estética* (para evocar o activismo artístico de mestre Ernesto de Sousa), no sentido de ser realmente capaz de articular o *momentum* artístico-político, independentemente de temas, escala, impacto mediático ou, claro, filiações estéticas. É isto que quanto a mim está em causa no excepcional que se torna comum, no sentido de integrar a vida e porventura a memória colectiva não tanto por se tratar de arte, ou de activismo, mas precisamente por dar corpo a uma híbrida forma de consciência de ambos os termos, dialecticamente. Será o que une fundamentalmente operações extremamente distintas nos seus *targets*: as projecções não autorizadas de Krzysztof Wodiczko, as campanhas de comunicação de Ron English - e já agora essa obra prima do comentário que é «Liquidated McDonalds, de ZEVS (2005) -, as acções de limpeza de Régis Perray. As esferas da política, da saúde, do ambiente, são como que desnaturalizadas, desancantonadas, para *florir* - a metáfora é franciscana - como sortilégio da imaginação crítica. Talvez para que os 99% - nós⁶ - tirem finalmente partido... da arte da vida.

Conclusão - por um regime de resiliência retórica e crítica

Assomos persuasivos, apelo à fantasia, seduções irreverentes, estratégias de partilha de informação... todo o tipo de acções individuais e em grupo vão transformando a cidade e o quotidiano num mosaico de oportunidades para a conscientização. Mas esta confronta-se, muitas

vezes, com a falta de uma dimensão sistémica, estrutural, global, estratégica. Por outras palavras, muitos projectos ganhariam em verem-se partilhados de forma mais transversal e socialmente conectada, de modo a dar-se maior visibilidade à sua linguagem intangível e para lá do consumo.

Em todo o caso, o que é extremamente importante é que há nalgumas concatenações da arte com o activismo – mesmo nas mais ingénuas – uma *mais-valia ética* (Behnke 347). Ela decorre de acções como as de ‘acordar’ os consumidores, de criticar a cultura empresarial a partir do seu interior, de enriquecer a filosofia da programação de eventos, ou ainda de reagir provocatoriamente à omnipresença da própria indústria da comunicação urbana.

Mas perante os *despojos* da arte como coisa pública (o Museu tem tratado disso), e do público como forma de arte (os festivais têm tratado disso), como recuperar – como pede a CONVOCARTE – *a marca da arte que age criticamente no seio da sociedade para lhe transformar a consciência política?* Sobretudo quando ela passa ‘abaixo do radar’ dos *media*, desde logo os culturais? E mantendo vários artistas e curadores a posição de que *não seria em todo o caso do campo da arte estabelecida que poderia vir qual-quer reconhecimento da sua actividade* (Kester 188)? Se há telhados a arder, não é na galeria que vamos apagar fogos.

Reflectir sobre *arte e activismo* no seio do *político* implica, em suma, articular produtivamente dimensões como o espaço público, a sua ordem social, o jogo de poderes, o lugar da arte no seu seio, as estruturas e dinâmicas de produção e recepção artísticas, com os seus regimes de crítica ou submissão/alienação, o modo e lugar das próprias obras e a eficácia específica da sua acção. Do que falo é assim de um sempreemergente regime de resiliência retórico-crítico (acervo sismográfico de gramáticas...). É a minha forma de interpretar a *tensão interna na relação entre cultura e poderes* que a CONVOCARTE identifica no seu *briefing*. Na prática, trata-se de concatenar uma certa noção de que *politizar é preciso* com a operatividade de uma arte contemporânea que desde os anos 70 (com Beuys ou Kaprow, na senda de Duchamp) se tornou oficialmente ‘pós-media’ (num sentido muitas vezes incompreendido, pois o que está em causa nas suas operações de *deskilling* (Roberts), na esfera de uma técnica social geral, é a proficiência criativa como algo próximo do que o artista Robert Irwin define como *Conditional Art*.

Em suma, apenas uma certa arte é feita *em condições*: *A ética da ‘arte condicional’ reside no abraçar a realidade continuamente em mudança; a abordagem artística tem início com o exame de todos os fenómenos numa dada situação, da qual resiltam as dimensões materiais, formais, proporcionais e temporais da intervenção. A forma artística torna-se um instrumento para registar a complexidade de um mundo exterior continuamente em transformação. A arte e a experiência têm ao fim e ao cabo o mesmo valor* (Plath 345).

Vê-se aqui como quaisquer *ativismos* expandidos são para mim mais produtiva- e instrumentalmente (ir)relevantes (Agamben) que uma arte que

se autoexclua como serviço a uma agenda política *tout court* ou uma *polity* que submeta a arte ao papel de instância de produção de *conteúdo*. Por outras palavras ainda, o que está em causa na melhor arte activista será sempre uma dupla e profundamente contraditória dinâmica comunicacional, traduzindo a urgência da política nos excessos da arte, bem como a autonomia da arte para um agenciamento político que integre o íntimo (Bataille 175). Impoderabilidades. Como em qualquer tradução, há aspectos irredutíveis na operação que justificam que a acção artística activista se torne fundamental modelo de apreender e comunicar a cidade e o mundo conforme o vamos edificando colectiva- ou comunitariamente, enquanto membros de um *povo do mundo*.

A questão da cultura como poder entronca aqui. No caso, a partir da noção de cognição do meio urbano e da vida social enquanto sistema complexo. Cada ‘peça’ que aqui refiro definem modos de operar de um espaço público incremental que é, por um lado, contributo para uma gramática do interventionismo, por outro, pura experiência, incomensurável, de uma estética da intervenção pública. Resiliência a quê? A todos os dispositivos e nomeadamente aos de um paradigma de negação do humano como totalidade consciente. Marx, apesar das limitações apontadas por Bataille ou Lefebvre, aqui, mais uma vez, ainda ‘serve’, já que nos casos de arte publicamente crítica a sua denúncia da arte como espólio e voz da classe dominante vai de encontro a formas de superação ou sublimação com potencial emancipatório. Falar de resiliência a todos os dispositivos, ideologias (antigas e novas), é finalmente olhar determinados contextos como oportunidades e determinadas situações como condição para experimentos exemplares. Talvez se trate no activismo de arte reencontrar, paradoxalmente, no interesse (*inter-esse*), uma das suas principais modalidades da inocência.

Ainda quanto ao desafio dos editores – repensar o lugar de uma *arte que age criticamente na esfera da política* – li-o como imperativo de reflectir-se sobre a pertinência do activismo cultural, que identifico na emergente aceção de uma esfera pública criativa, que concorre com esferas públicas políticas ou activistas mais tradicionais para, nas suas franjas, elaborar uma nova rede de relações temáticas, senão as premissas para uma tecnologia específica da *acção política e social*. Na feliz expressão deste convite – *Trata-se essencialmente de recuperar a marca da arte que age criticamente no seio da sociedade para lhe transformar a consciência política* – vislumbro uma experiência da arte como coisa comum e ao mesmo tempo absolutamente irredutível, ao mesmo tempo universal- e irredutivelmente íntima, em que determinados processos – os passos do projecto, desígnio da esperança – desenham uma ética. Ou várias, como convém.

A relação destes experimentos com uma revolução paradigmática – intervenção no sistema na perspectiva de um horizonte monumental – é algo a que aludi no final, apenas para por um lado denunciar a minha própria incapacidade

de imaginar como levar a arte a sair do beco em que tantas vezes é enclausurada; e por outro arriscar uma ideia: a arte que se assume activismo é, no âmbito social, a resposta entrópica ao fenómeno omnipresente de negação do humano (do ser-se humano no sentido de ser-com-os-outros-para-sermos-melhores). Se a isto se pode chamar activismo espiritual, tal apenas confirma que a tradição quase invisível de um espaço público mítico é hoje como nunca fundamental para que na relação entre arte e social novos fundamentos possam ir mais longe que movimentos (também fundamentais, mas subjugados à noção de crítica) que, na consciência dos problemas, ainda não conseguiram tecer uma mais forte rede de cumplicidades com o que fora da arte é urgente.

Notas

¹ www.linhavermelha.org

² Ver: <http://oitooitooito.blogspot.pt/2009/06/888-uma-luta-pela-conquista-da-vida-do.html>

³ 'Personagem' levada recentemente à cena no espectáculo *Rumeur et petits jours* pela companhia Raoul Collectif, estreado em 2016 e apresentado no Festival de Almada em 2017.

⁴ <http://www.hewittandjordan.com/free/regeneration/index.html>

⁵ <http://www.latinart.com/spanish/transcript.cfm?id=95>

⁶ Parafrazeio naturalmente o *slogan* cunhado pelo movimento Occupy.

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio; 2009, *O que é o Contemporâneo? e Outros Ensaios*, Argos, Chapecó.

BARTHES, Roland; 2009, *O Prazer do Texto precedido de Variações sobre a Escrita*, Edições 70, Lisboa.

BATAILLE, Georges; 2005, *A Parte Maldita*, Fim de Século, Lisboa.

BEHNKE, Christoph; 2007, «Corporate Design / Corporate Aesthetics» in Franzen, Brigitte; König, Kasper; Plath, Carina (eds.); *Sculpture Projects Münster*, pp. 346-347, Walther König, Colónia.

CAIRO, Mário; 2014, *Arte na Cidade - História Contemporânea*, Temas e Debates / Círculo de Leitores, Lisboa.

CORBEIRA, Dario (ed.); 2007, *Arte y Revolución*, Brumaria A. C., Madrid.

DEBRAY, Régis; 1999, *Manifestos Midiológicos*, Vozes, Petrópolis.

FRANCK, A. Karen; STEVENS, Quentin; 2007, *Loose Space - Possibility and Diversity in Urban Life*, Routledge, Londres.

GUATTARI, Félix.; NEGRI, Antonio; 1987, *Os novos espaços de liberdade, seguido de das liberdades na Europa e da carta arqueológica*, Editora Centelha, Coimbra.

HIRSCH, Michael; 2006, «The Space of Community: Between Culture and Politics», in Miessen, Markus; Basar, Shumon (eds.); *Did someone say participate? - An Atlas of Spatial Practice*, pp. 290-304, The MIT Press, Massachusetts.

HOLERT, Tom; 2007, «Flânerie», in Franzen, Brigitte; König, Kasper (eds.); *Sculpture Projects Münster*, pp. 364-365, Walther König, Colónia.

HOLMES, Brian; 2007, «Extradisciplinary Investigations. For a New Critique of Institutions», in Corbeira, Dario (ed.); *Arte y Revolución*, pp. 195-201, Brumaria A. C., Madrid.

- KESTER, Grant H.; 2004, *Conversation Pieces. Community + Communication in Modern Art*, University of California Press, Oakland.
- KRAUSS, Rosalyn; 1979, «Sculpture in the Expanded Field», *October*, Vol. 8 (Spring 1979), pp. 30-40.
- LEFEBVRE, Henri; 2014, *Critique of Everyday Life*, The One-Volume Edition, Brookly, Londres, Verso.
- LIGGETT, Helen; 2003, *Urban Encounters*, University of Minnesota Press, Londres, Minneapolis.
- MARCU, Greil; 1989, *Marcas de Baton: Uma História Secreta do Século Vinte*, Frenesi, Lisboa.
- MASSUMI, Brian; 2011, *Semblance and Event – Activist Philosophy and the Ocurrent Arts*, The MIT Press, Londres, Massachusetts.
- MATOSO, Rui; 2017, «Activismo cultural e transformação social – casos e estratégias de práticas e políticas urbanas», comunicação apresentada no Congresso 'A Intervenção Teatral em Portugal no século XXI', Paredes de Coura. In https://www.academia.edu/35258933/ACTIVISMO_CULTURAL_E_TRANSFORMAÇÃO_SOCIAL_-_CASOS_E ESTRATÉGIAS_DE_PRÁTICAS_E_POLÍTICAS_URBANAS
- MILES, Malcolm; 2002, «Cultura, Desenvolvimento e Libertação / Culture, Development and Liberation», in Caeiro, Mário (ed.); et al.; *Lisboa Capital do Nada – Marvila 2001*, pp. 339-349, Extramuros, Lisboa.
- MOLDER, Maria Filomena; 1995, *O Pensamento Morfológico de Goethe*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa.
- NANCY, Jean-Luc; 1983, *La communauté désouvrée*, Christian Bourgois, Paris.
- NAWRATEK, Krzysztof; 2012, *Holes in the Whole. Introduction to the Urban Revolutions*, Zero Books.
- NEVES, José; UNIPOP (org.); 2014, *Pensamento Crítico Contemporâneo*, pp. 303-327, Edições 70, Lisboa.
- PINSON, Jean-Claude; 2005, *L'art après de grand art*, Éditions céciledefaut, Paris.
- PLATH, Carina; 2007, «Conditional Art / Robert Irwin», in Franzen, Brigitte; König, Kasper (eds.); *Sculpture Projects Münster*, pp. 345-346, Walther König, Colónia.
- RANCIÈRE, Jacques; 2004, «Problems and Transformations in Critical Art», in Bishop, Claire (ed.); 2007, *Participation*, pp. 83-93, Whitechapel, MIT Press, Londres.
- RAUNIG, Gerald; 2007, *Molecular Revolutions and Transversal Art Practices*, in Corbeira, Dario (ed.); Mosquera, Gerardo; et al.; *Arte y Revolución*, pp. 221-230, Brumaria A. C., Madrid.
- RICHIR, Marc; 1991, *Du Sublime en Politique*, Payot, Paris.
- ROBERTS, John; 2007, *The Intangibilities of Form*, Verso, Londres, Nova Iorque.
- ROLNIK, Suely; 2007 «The Body's Contagious Memory: Lygia Clark's Return to the Museum», in Corbeira, Dario (ed.) et al.; 2007, *Arte y Revolución*, pp. 231-241, Brumaria A. C., Madrid.
- SHOLETTE, Gregory; Thompson, Nato (eds.); 2006, *The Interventionists: Users' Manual for the Creative Disruption of Everyday Life*, The MIT Press, Massachusetts.
- STIMSON, Blake; SHOLETTE, Gregory (eds.); Aristarkhova, Irina; et al.; 2007, *Collectivism after Modernism. The Art of Social Imagination after 1945*, Londres, Minneapolis.
- SENO, Ethel (ed.); et al.; 2011, *Trespass – História da Arte Urbana Não Encomendada*, Taschen, Colónia.
- STOJANOVIĆ, Jelena; 2007, «Internationaleries. Collectivism, the Grotesque and Cold War Functionalism», in Stimson, Blake; Sholette, Gregory (eds.); Aristarkhova, Irina; et al.; 2007, *Collectivism after Modernism. The Art of Social Imagination after 1945*, pp. 17-43, Londres, Minneapolis.
- SUBIRATS, Eduardo; 2007, «Art & Spectacle», in Dario (ed.) et al.; *Arte y Revolución*, pp. 255-259, Brumaria A. C., Madrid.
- UNIPOP (org.); 2014, *Pensamento Crítico Contemporâneo*, Edições 70, Lisboa.
- VIDAL, Carlos; 1997, *Definição da Arte Política*, Fenda, Lisboa.

Podemos levar a sério o Ecossexo? Arte e Activismo no Século XXI¹

Bruno Marques

Professor Auxiliar Convidado da FCSH/NOVA FCT-Portugal postdoctoral Research Fellow at the Institute for Art History (IHA-FCSH, Universidade NOVA de Lisboa, Portugal) FCSH-UNL - História da Arte
brunosousamarques@gmail.com

"We employ ecosexuality, sexecology, and public weddings to nature entities as our activist tactics. [...] Let's go marry a mountain."

Sprinkle and Stephens, Goodbye Gauley Mountain

Numa era em que se desmultiplicam os termos e designações sobre a nossa identidade de género e a nossa orientação sexual, eis que surge aqueles que dão pelo nome de *ecossexuais*. Os *ecossexuais* acreditam que podem salvar o Planeta copulando com ele. São pessoas que literalmente se deitam e rebolam na terra para ter orgasmos e, assim, salvar a Terra². Há também "pessoas que fazem amor com árvores ou se masturbam debaixo de quedas de água", refere Amanda Morgan, da Universidade de Nevada (EUA), estudiosa envolvida no movimento.

Ecossexuais convictas e radicais, Annie Sprinkle e Elizabeth Stevens em 2013 publicaram na internet um manifesto com as seguintes directrizes: "A Terra é a nossa amante. Estamos feroz e loucamente apaixonadas. [...] Vamos salvar as montanhas, as águas e os céus por todos os meios necessários. Especialmente pelo amor, pelo prazer e pelos poderes da sedução". Nesse texto, a dupla descreve-se ainda como "polimórfica e pólen-amorosa" (Stevens e Sprinkle 2013).

Sexecology - or ecosexuality - it's a combination between art and environmental activism, which seeks to make activism "more sexy, fun and diverse" and to involve the LGBTQ community, employing absurdist humor, performance art and sex-positivity as aesthetic and theoretical strategies. By bridging ecology with sexology, ecosex conceives of the earth not as a mother, but as a lover. This conceptual shift invites people to engage their bodies and senses in acts of environmental preservation. Based on An Evening with Annie Sprinkle and Beth Stephens and Wet Dreams Water Ritual (2016) - presented in the opening of the Public Programs of documenta 14 at Parko Eleftherias, Athens - the purpose of this essay is to question the impact and validation of this event, as an artistic and politic manifestation, in the context of the activism of the 21st century.

Sprinkle - uma ex-prostituta e famosa estrela porno que se tornou numa performer, sexóloga e autora do conceito de *pós-porn* (uma reivindicação da pornografia numa perspectiva feminista) -, e Stephens - artista interdisciplinar, activista e professora no Departamento de Arte na Universidade da Califórnia em Santa Cruz, - têm realizado cerimónias onde elas e colegas ecossexuais se casam com a terra, a lua e outras entidades naturais (McArthur, 2016).

Os ecossexuais acreditam que conceber a Terra como um *amante*³ é o primeiro passo para levar o ambientalismo mais a sério. Como Morgan declara: “se irritares a tua mãe, ela provavelmente vai perdoar-te. Se tratares mal o teu amante, ele provavelmente vai romper o relacionamento que tem contigo.”⁴ Esta viragem conceptual - consubstanciada na passagem da metáfora da “Terra como mãe” para a da “Terra como amante”⁵ - convida as pessoas a envolverem os seus corpos e sentidos em actos de preservação ambiental.⁶ Mas ao contrário do ecofeminismo, a sexoecologia (também designada de ecossexualidade) desconsidera a existência de um vínculo intrínseco entre as mulheres e a natureza. De acordo com Anne Archambault, algumas das limitações afectas ao ecofeminismo que a ecologia sexual indiretamente aborda prendem-se justamente com a “dependência das mulheres em relação às suas funções biológicas [de reprodução, de maternidade], a fim de estabelecer uma conexão [idealizada] entre mulheres e natureza” (Archambault 1993, 21). No que concerne mais precisamente à *identidade ecossexual*, Jennifer Reed avança então com a seguinte formulação:

The formulation of an Eco-Sexual identity is a practice of an erotic eco-logic, deconstructing heteronormative constructions of gender, sex, sexuality, and nature in order to continually queer and destabilize identities, actively form and retain spaces of lack that necessitate interdependency, and engage a permeable sensuous self in perpetual sensorial reciprocity with the sensing and sensible more-than-human environment. It is an identity identified by desire rather than a stable essence or being, and it is a desire for the more-than-human environment in which the human subject is sensorially implicit (Reed, 2015).

A sexoecologia, para além de englobar o uso de produtos sexuais sustentáveis e práticas ao ar livre sem roupa, assume-se como uma combinação entre arte, activismo e ecologia, procurando, desse modo, tornar o ativismo ambiental “mais sexy, divertido e diversificado” e envolver a comunidade LGBTQ. ⁷ O movimento convida as pessoas a tratarem a terra com amor ao invés de encará-la simplesmente como uma fonte infinita de recursos a extrair (Lechner 2013; Corinne 2013). Nesse sentido, o casal Annie Sprinkle e Elizabeth Stephens promove eventos de índole educativa, como o simpósio *ecosex*⁸ e uma série de práticas de activismo realizadas em nome da justiça planetária, tal como a defesa das Montanhas Appalachian perante o *Mountaintop removal*

mining (MTR)⁹, um tipo de extracção mineira particularmente degradante para os ecossistemas envolventes (Reed 2015). A este propósito, enquanto forma de protesto, foi realizado, em 2013, *Goodbye Gauley Mountain: An Ecossexual Love Story*, um filme documental autoetnográfico de Elizabeth Stephens com Annie Sprinkle¹⁰. Enquanto nativa da West Virginia, Stephens regressa à sua casa de infância para realizar um filme que envolve autobiografia, uma breve história da indústria do carvão, um inventário das estratégias activistas, um mini-manifesto ecossexual e um exemplo de performance arte que Stephens e Sprinkle costumam apresentar a fim de expressar a sua ecossexualidade.¹¹ No filme, Stephens mostra uma comunidade a braços para restaurar o amor pelo seu ecossistema montanhoso ante o facto da sua destruição através da MTR acabar justamente por ser, para todos os efeitos, a base da sua economia local. A peça explora as consequências negativas, tanto cosméticas como ambientais, decorrentes da remoção do topo da montanha, e culmina na cerimónia de casamento de Stephens e Sprinkle com a própria montanha em questão.

Para além da série de “casamentos com a terra” realizados pelas duas em todo o mundo, a lista das suas performances e workshops incluem também os projetos do Love Art Lab¹², que, e para usar os seus próprios termos, “visam incutir esperança, criar um antídoto contra o medo e agir como um apelo à ação”.¹³ Neste último caso, trata-se de performances sobre como se tornar “amante da terra”, podendo as mesmas ser de antemão reservadas mediante contacto directo com Sprinkle e Stephens, e, desse modo, realizadas a título privado com o intuito de serem demonstrativas, informativas e “radicais”.¹⁴

Foi com esse espírito que Sprinkles e Stephens realizaram um dueto intitulado *25 Ways to Make Love to the Earth (Theatre Piece)* no Kosmos Theatre, em Viena, em 2010, para demonstrar como “fazer amor com a terra”, o que incluiu falar, cantar, dançar e acariciar objetos naturais.¹⁵

Mais recentemente, na abertura dos Programas Públicos - *34 Exercises of Freedom* - da DOCUMENTA 14 (Kassel), no Parko Eleftherias, em Atenas, apresentaram *An Evening with Annie Sprinkle and Beth Stephens and Wet Dreams Water Ritual* (2016). Em colaboração com “artistas locais, activistas, músicos, profissionais do sexo, refugiados e outros humanos e não humanos”, a dupla lançou um convite a todos aqueles que quisessem participar nos “prazeres e perigos da água”¹⁶, pedindo, para esse efeito, que trouxessem um pouco de água de casa ou da cidade para o ritual. Uma reportagem de Gabriele Romeo (disponível no canal youtube¹⁷) mostra a forma livre, espontânea, sensual, carnavalesca, excêntrica, por vezes até algo histriónica, como várias pessoas responderam ao convite, comparecendo ora fantasiadas ao seu belo prazer com as cores alusivas ao elemento aquático, ora semidespidas, ora mesmo sem nenhuma roupa. Após uma apresentação inicial proferida pelas artistas acompanhada por uma projecção de imagens, e seguindo as instruções dadas, o ritual então começou com a empenhada participação da assistência. Balões são estridentemente friccionados e tecidos multicoloridos alegremente

hasteados. Pequenas porções de água são derramadas pelo chão a fim de banhar corpos próprios e alheios num espírito de comunhão, simultaneamente sensual e espiritual. Alguns, em pose teatral, num misto de exibicionismo e de soberba, desfilam ostensivamente, procurando, de forma lúdica, o contacto com outros, à medida que se cruzam entre si numa deambulação circular permanente. Outros, de joelhos ou sentados no chão, ocupam-se em actividades mais focadas no toque físico. Ouvem-se esgares e gemidos simulados.

Fazendo referência ao conceito de *escultura social* de Joseph Beuys, que concebe a arte como um potencial meio para transformar a sociedade (Beuys 1990, 2004), Stephens sublinha que o ecossexo, enquanto movimento, “pode produzir novas formas de conhecimento potencialmente capazes de alterar o futuro ao privilegiar o nosso desejo por uma Terra que funcione com tantos sistemas ecológicos diversos, intactos e florescentes quanto possível”.¹⁸ Neste âmbito, para além da performance arte e da *positividade sexual*¹⁹, a sexoecologia faz ostensivamente uso ainda do humor absurdo, como estratégia estética e teórica.

Porém, perante o que foi possível perceber da performance apresentada em Atenas por esta dupla de artistas, surge-nos uma inquietação que formulamos em jeito de pergunta: Como uma acção artística particular pode hoje “fazer a diferença”? Esta é justamente a questão que BAVO levanta num texto intitulado “Artists, one more effort to be really political” (BAVO 2011, 288). Para este colectivo activista independente holandês, no actual contexto histórico em que nos situamos, toda a arte que pretenda ser politicamente relevante chega a um impasse, a não ser que consiga ligar um “activismo artístico radical” a um “activismo político radical” (BAVO 2011, 289). Para este fim, no âmbito da viragem para um “genuíno revivalismo (*revival*) da arte socialmente comprometida das últimas duas décadas”, novos valores e prioridades se impõem: do critério do “significado” e da “forma” passámos para o critério do “resultado”, da “performatividade” e até do da “utilidade”.

Atendendo aos traços gerais aqui apresentados sobre as motivações e resultados que fazem do ecossexo uma pretensa forma de activismo, cabe perguntar: diante da urgência hoje sentida para, com o maior sentido de impacto e de pragmatismo, fazer face às gritantes injustiças sociais que pautam o nosso mundo, que necessidade temos realmente de “high art statements, preachy manifestos or sublime expressions of moral outrage” (BAVO 2011, 289)?

Por mais que as manifestações sejam simbólicas, humorísticas, dinâmicas, excêntricas, interactivas, colectivas, participativas e tornem, com efeito, socialmente visíveis certas críticas a respeito das maiores injustiças que nos assolam e amedrontam, quão relevantes serão essas mesmas práticas se tal não se traduzir numa alteração imediata do estado de coisas que se contesta?

Que soluções? Que ferramentas? Que guias de conduta encontram aqui uma tradução objectiva no que concerne a uma verdadeira alteração

do estado do Planeta. Até que ponto o ecossexo produz *resultados emancipatórios*? Que instantâneo e *efectivo empoderamento* é dado a quem participou e/ou assistiu à referida performance? E até que ponto o seu impacto não se resume antes, e tão-somente, a um animado e excêntrico, mas deusas fugaz e inconsequente momento de entretenimento?

Tal como BAVO nos adverte, por vezes algumas acções de activismo, “can be easily abused by the system as a sign that things are not so bad in the world after all or to give the victims of structural social injustices the feeling that their voices still count” (cf. BAVO 2011, 291).

Ideologicamente movidos pela sua boa vontade e curiosos por experimentar eventualmente novos estímulos sensoriais (ou sexuais) que o movimento exorta e proporciona, poderemos muito bem ficar com a sensação de que agimos prazerosamente em nome de uma causa justa e nobre. Mas, em boa verdade, que melhoria ao nível da saúde do planeta foi efectivamente desencadeada quando, simplesmente, acabámos de fazer amor debaixo de uma queda de água ou de nos masturbar com a ajuda de um tubérculo?

Num primeiro momento, sob um olhar entusiasta e inocente, condescendentes e cheios de boa-fé, poderíamos até dizer que o projecto é válido nas suas intenções e no seu programa: salvar a Terra. E é certo que, implicando uma dimensão social, o trabalho de Annie Sprinkle e Beth Stephens dilui as fronteiras que separam a política da cultura. No entanto, esta diluição não apresenta à nossa vista nenhuma hipótese de terminar, subverter ou alterar a dominante do capitalismo no que toca à arte como sistema instalado. No fundo, o formato, dentro da moldura institucional na qual a performance de Atenas teve lugar, neutraliza o evento. Vítima de uma fórmula demasiado previsível, é refém da conformidade com este tipo de consumo cultural (por sinal cada vez mais massificado) e com o que o sistema da arte contemporânea exactamente espera²⁰.

Escreve De Caüter:

We are all ambitious, overworked, highly disciplined and controlled paws in the game of neoliberalism. [...] Outside the shrinking heterotopian playground, branding and formats rule. Everything is formatted today, packaged, streamlined, standardized, neutralized, and given its ideological load: all publicity is for capitalism, al managerial pep-talk is capitalist theology. Every format is an echo chamber for the harmony, preconceived by marketers, between what the public wants and what the advertisers need. [...] If aesthetic subversion still makes sense today, it will be in this battle against the dictatorship of the formats (De Caüter 2011, 14-15).

Apesar das suas boas intenções, o Ecossexo resulta pedagógico, institucionalizado, domesticado, convertido num produto, numa experiência próxima do turismo cultural, do lazer e da diversão.

Há já umas boas décadas, em jeito de alerta Jean Baudrillard falava de uma “máquina de produzir vazio” (Baudrillard 1991, 81) para designar um paradigma onde se expõe artistas e obras da “contracultura” a fim de os neutralizar (Baudrillard 1991, 82). Se seguirmos a perspectiva de Chantal Mouffe, devemos atender que o carácter político da arte activista reside no objectivo de “occupy the public space in order to disrupt the smooth image that corporate capitalism is trying to spread, bringing to the fore its repressive character.” (Mouffe, 2007, p. 5).

Mas e se, subitamente, percebermos que o activismo, também ele, se pode tornar perversamente num dos novos rostos do capitalismo e, assim, do próprio sistema? Em que medida o activismo não foi absorvido por este?

E o certo é que o projecto de Ecossexualidade de Annie Sprinkle e Beth Stephens propõem e praticam parece não contrariar, antes reforça, esta cultura da “simulação” e da “fascinação” (Baudrillard, 1991, p.86). Nesse sentido, até que ponto faz sentido dizermos que elas são “anti-sistema”? Até que ponto essa experiência não se torna ela própria num “produto” comodificado, numa mercadoria vendável como experiência semelhante àquela que o mercado e o turismo nos dão? Até que ponto estas operações não servem a agenda neoliberal?

Stefanie Iris Weiss, escritora e activista estabelecida em Nova Iorque, escreveu em 2010 um livro sobre o uso de produtos sexuais sustentáveis intitulado *Eco-sex: Go Green Between the Sheets and Make Your Love Life Sustainable*. O objetivo principal passava por contribuir para uma necessária conscientização sobre o impacto ambiental dos produtos sexuais que actualmente usamos, apresentando, nesse âmbito, “alternativas mais ecológicas”.²¹ Porém, ao mesmo tempo apresenta-se como um “green sex manual and self-help book for those in search of long-lost sexual excitement.” Na sinopse do livro é possível ler ainda o seguinte:

*Eco-Sex will also draw the reader into a whole new world and community, from shopping for organic aphrodisiac foods, to green dating sites, to outdoor carnal adventures. The perfect gift for your favorite recycler, girlfriend, boyfriend, or politically conscious friend-friend, Eco-Sex will open new avenues for the health of the planet, body, and relationships.*²²

Num contexto descrito por Hal Foster como “elástico” e sem qualquer ideologia rígida, isto é, sem “integridade ou forma fixa” (Foster 1985, 166), como agir crítica e politicamente sem acabar por ser absorvido por esse “sistema”?

Difference is thus used productively; indeed, in a social order which seems to know no outside (and which must contrive its own transgressions to redefine its limits), difference is often fabricated in the interests of social control as well as of commodity innovation. (Foster 1985, 167).

Para resistir e interromper a dominação do código afecto a esse processo hegemónico perverso, Hal Foster avança com dois conceitos: o conceito de *minor* desenvolvido em 1977 por Deleuze e Guattari a partir da literatura de Franz Kafka²³, e o conceito de *cultural revolution* elaborado por Fredric Jameson, (Foster 1985,176). Quanto ao primeiro, é justamente devido à des-territorialização, à natureza política e ao valor colectivo nele implicados que a arte se pode tornar transgressora.

No que concerne ao segundo, no quadro da reflexão sobre a literatura enquanto acto simbólico social, o autor exorta uma interpretação política do texto literário, uma vez que, para Jameson, a revolução cultural dá-se precisamente no momento em que a coexistência de vários modos de produção se tornam “visivelmente antagonistas”, ou seja, no momento em que as “contradições” se tornam subitamente no “centro” da vida política, social e histórica (Jameson 2005, 84).

É a partir do encontro destes dois conceitos que, segundo Cristina Pratas Cruzeiro (Cruzeiro 2014, 328), Hal Foster parece lançar um modelo de resistência cultural no que concerne às actuais práticas artísticas críticas e de intervenção²⁴.

Com este pequeno pano de fundo aqui esboçado urge então perguntar: De que forma a performance colectiva apresentada no contexto da Documenta 14 é verdadeiramente *transgressora*, revelando modos de produção e de representação verdadeiramente *antagonistas*? De que maneira ela mina a autoridade, escapa ao *status quo* dominante e rompe com o que já é expectável? No fundo, qual o seu potencial de desobediência? Dito de outra forma e já sob o prisma específico que orienta este texto: de que forma a performance em apreço se traduz numa mudança efectiva do ponto de vista ecológico? Neste ponto, poderíamos fazer nossas as palavras de De Caüter, quando este afirma que:

The risk is that most of these projects will remain purely aesthetic, and appear as nothing more than amateur social work. Or worse: a lubricant for neoliberal development. Intervening into politics is the only real option. Temporary and fleeting subversive artistic interventions will not change the world or save the planet. (De Caüter 2011, 16).

“Nós falamos de amor, mas não de amor estereotipado feito de normas e convenções. Devemos abandonar as categorias antigas, a dicotomia entre homo e hetero: o ecossexual é em si uma identidade”, refere Stephens, que também lecciona na Universidade de San Diego na Califórnia, um estado que, curiosamente, não admite o casamento entre pessoas do mesmo sexo. “As nossas intervenções geram polémica, às vezes mesmo no próprio movimento feminista e ambiental, mas geralmente as pessoas nos recebem porque falamos sobre amor e sexo”²⁵.

O certo é que as instâncias do Amor e do Sexo, bem patentes no discurso de Stephens, parecem aqui funcionar como ingredientes potencialmente sensacionalistas. Nesse sentido, o problema do seu impacto pretensamente transformador reside num momento em que o choque, a provocação, a procura obsessiva pela transgressão *em si e por si mesma* se tornaram já não só lugares-comuns estafantes como também nos próprios valores dominantes da cultura *mainstream*. Até a sua dimensão *carnavalesca*, ritualista e humorística, historicamente usada por diversos movimentos artísticos anteriores de (neo-) vanguarda como estratégia de subversão dos valores dominantes (da ordem, do pudor, da ética burguesa), e que constituem os principais traços da performance em questão, hoje acabam por já nada chocar ou subverter. Resulta, antes, pouco ou nada impactante, acutilante. Apenas entretém os menos preparados, redundando num desconcertante desapontamento.

Tal como Lieven De Cautier nota, a respeito de um novo paradigma que começa a desenhar-se a partir do 11 de Setembro: “At the same time, these reversals and transgressions, these feasts of reversal, keep the order going: excess and transgression as relaxation, as a safety valve. Such temporary inversion is not subversion per se” (De Cauter 2011, 12).

Num momento em que a *subversão* parece há muito já ter perdido o pé (De Cauter 2011, 10)²⁶, uma série de termos, movimentos e práticas, que com ela faziam sistema ou que com ela estavam intimamente correlacionadas, parecem emergir, entre si combinadas ou fundidas, em nome do Activismo. Neste quadro, tal como ocorre com a face mais superficial da ecologia (tornada cada vez mais numa retórica política destinada a seduzir eleitorado e argumento comercial para vender uma parafernália de novos produtos supostamente “verdes”²⁷), este converte-se facilmente numa designação hoje por si só profusamente usada e explorada, tanto nos domínios mais estritos, eruditos e da chamada contracultura, como nas esferas mais *mainstream*, mediáticas e populares, ao ponto de os fazer convergir (e confundir) numa lógica ubíqua e transversal. No fundo, ele converteu-se, tal como a própria causa ecológica, numa *moda*.

Constatamos que algumas práticas artísticas, sob a bandeira oportunista do activismo, se têm aproveitado de recentes apropriações feitas pelas máquinas do espetáculo e do entretenimento. Estas aparecem absolutamente codificadas dentro e fora do cânone convencional. Pois, tal como Gerard Raunig observa,

Artistic activism and activist art conditions are not only directly persecuted by repressive apparatus because they operate in the neighboring zones of art and revolution, they are also marginalized by structural conservatism in historiography and the art world. As a consequence of the reductive parameters of these conservatisms, such as rigid canons, fixation on objects and absolute field demarcations, activist practices are not even included

in the narratives and archives of political history and art theory, as long as they are not purged of their radical aspects, appropriated and coopted into the machines of the spectacle. (RAUNIG 2007).

De forma demasiado rápida e superficial, para os ecossexuais fazer sexo na natureza ou com recurso a elementos naturais é automaticamente assumido como sendo uma acção ecológica e, por conseguinte, logo *boa*, sem que haja, porém, *a posteriori* qualquer aferição quantitativa e qualitativa dos seus efeitos, nomeadamente ao nível do impacto ambiental e das políticas que lhe dizem respeito a curto e médio-prazo. Por isso, cabe perguntar: como podemos levar a sério o ecossexo à luz do activismo do século XX?

Notas

¹ Investigação financiada pela FCT (bolsa de pós-doutoramento [RH/BPD/93234/2013])

² Os ecossexuais variam entre aqueles que usam produtos sexuais sustentáveis, como estar desnudo na natureza, e aqueles que “se rebolam na sujidade tendo um orgasmo cobertos de terra de vaso” ou que “se masturbam debaixo de uma queda de água” (McArthur, 2016).

³ “Elizabeth Stephens”. Faculty List. Art Faculty UC Santa Cruz. URL: <http://art.ucsc.edu/people/elizabeth-stephens>. Consultado em 20-8-2017.

⁴ “Bored of LGBTQI? Try Ecossexuality”. Breitbart. 2016-11-03. Retrieved 2016-12-02.

⁵ “They want to replace the age-old association of the Earth as “mother” with a definition of the earth as “lover.” Stephens and Sprinkle believe that the over-familiar metaphor of mother has produced children who take and take, resulting in a planet that is weakened, drained, and on the verge of collapse. By substituting the term “lover” for “mother” Sprinkle and Stephens want to emphasize the joy and pleasure of caring for another rather than the centuries-old, childish assumption that we are to be cared for by “mother” earth. They want to remind us that we need to assume responsibility for a relationship

that has become so unbalanced that it threatens our survival as a species” (Corinne 2013).

⁶ “PAR: Goodbye Gauley Mountain: An Ecossexual Love Story”. elizabethstephens.org. Elizabeth Stephens. n.d. Consultado em 2017-02-02.

⁷ “Sex Ecology”. sexecology.org. Elizabeth Stephens and Annie Sprinkle. n.d. Consultado em 2017-08-02.

⁸ <https://earthlab.ucsc.edu/ecosex-symposium/> Consultado em 2017-08-02.

⁹ John Amos, um geólogo de 50 anos que chefia a pequena SkyTruth sem fins lucrativos na pequena Shepherdstown, na Virgínia Ocidental (EUA), foi o primeiro a documentar o número de montanhas dos Apalaches que tinham sido decapitadas devido às minas (cerca de 500) porque nenhum Estado ou organização governamental ou outra pessoa qualquer alguma vez se deu ao trabalho de descobrir. O seu trabalho foi usado pela Agência de Protecção Ambiental na decisão rara de bloquear uma importante nova exploração mineira no Virgínia Ocidental, decisão essa que ainda circula pelos tribunais (Tucker, 2013).

¹⁰ “After the West Virginia excursion, Stephens was compelled to do something. She began with a photography project, but

didn't feel that that would reach enough people. She wrote about it, but hit a creative roadblock. Could she disseminate it well enough for the masses? "It felt to me that a film could reach more people than these other art forms that I was using," she says." (Archer 2013).

¹¹ Clemons, Tammy (2014). "Goodbye Gauley Mountain: An Ecosexual Love Story". *Journal of Appalachian Studies*. 20 (1): 91-93.

¹² <https://loveartlab.ucsc.edu/> Consultado em 25-8-2017.

¹³ "Assuming the Ecosexual Position: Adventures of the Love Art Lab". anniesprinkle.org. n.d. Consultado em 25-8-2017.

¹⁴ "Assuming the Ecosexual Position: Adventures of the Love Art Lab". anniesprinkle.org. n.d. Retrieved 2016-12-02.

¹⁵ "Dirty Sexecology: 25 Ways to Make Love to the Earth (Theater Piece)". sexecology.org. n.d. Consultado em 6-8-2017.

¹⁶ <http://www.documenta14.de/en/calendar/1008/-25-an-evening-with-annie-sprinkle-and-beth-stephens-and-wet-dreams-water-ritual>. Consultado em 6-8-2017

¹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=CUCiP-aLMwg>. Consultado em 6-8-2017.

¹⁸ "PAR: Goodbye Gauley Mountain: An Ecosexual Love Story". elizabethstephens.org. Elizabeth Stephens. n.d. Retrieved 22 October 2013.

¹⁹ Para o sexólogo Carol Queen, o positivismo sexual, "It's the cultural philosophy that understands sexuality as a potentially positive force in one's life, and it can, of course, be contrasted with sex-negativity, which sees sex as problematic, disruptive, dangerous. Sex-positivity allows for and in fact celebrates sexual diversity, differing desires and relationships structures, and individual choices based on consent." Queen, Carol (1997). *Real Live Nude Girl: Chronicles of Sex-Positive Culture*. Pittsburgh (Cleis Press). ISBN 1-57344-073-6

²⁰ Ainda que no texto de apresentação dos Programas Públicos da DOCUMENTA 14 (Kassel), intitulados *34 Exercises of Freedom*, onde a performance de Annie Sprinkle e Beth Stephens se insere, seja referido o seguinte: "In the Parliament of Bodies, you will find neither individual chairs within the building nor a fixed architecture. We avoid positioning the audience as aesthetic visitors or neoliberal consumers." URL: <http://www.documenta14.de/en/news/1929/34-exercises-of-freedom-extended-program-september-14-24-2016>

²¹ "Eco-Sex: The Book | Eco-Sex". ecosex.net. Retrieved 2016-12-02.

²² https://books.google.pt/books/about/Eco_sex.html?id=crrgDA8p31cC&redir_esc=y. Consultado em 4-8-2017.

²³ A minor literature doesn't come from a minor language; it is rather that which a minority constructs within a major language. But the first characteristic of minor literature in any case is that in it language with a high coefficient of deterritorialization. [...] The second characteristic of minor literatures is that everything in them is political. In major literatures, in contrast, the individual concern (familiar, marital and so on) joins with other no less individual concerns, the social milieu serving as a mere environment or a background; (...) Minor literature is completely different; its cramped space forces each individual intrigue to connect immediately to politics. [...] The third characteristic of minor literature is that in it everything takes on a collective value. Indeed, precisely because talent isn't abundant in a minor literature, there are no possibilities for an individuated enunciation that would belong to this or that "master" and that could be separated from a collective enunciation. (Deleuze e Guatarri 1986, 16-17; cit. p. Cruzeiro 2014, 327).

²⁴ E que aliás o autor desenvolverá melhor em 'The artist as ethnographer', escrito uma década depois, tornando-se num ensaio incontornável para a compreensão das mesmas.

²⁵ Depoimento reproduzido em: “El ecosexo como obra de arte”, La República (Jueves 30 de Junio de 2011 en CULTURA). URL: <http://www.larepublica.ec/blog/cultura/2011/06/30/el-ecosexo-como-obra-de-arte/>

²⁶ “[...] our starting point was: *subversivity is in bad shape*. This attitude does not really exist in our world. The spirit of negation and critically seems gone. The basic sentiment of our time is acceptance, consents and conformism: we all want to be part of the system, of the process, we say ‘yes’ to technology [...] Just as the spirit of experimentation and creativity has been absorbed by ‘the new spirit of capitalism’, culture, even subculture, has become entirely capitalism. [...]”

²⁷ Não nos podemos furtar de apontar o dedo à *imagem verde* de uma ecologia superficial que decorre do oportunismo apenso à capitalização e ao marketing ecológico, hoje ubíquo nos meios de

comunicação, embalagens, comércio, etc. Termos oriundos de áreas diversas como *Greenwashing* (marketing), *verdôlâtrie* (paisagismo) ou *L’Enfert Vert* (política) conduzem, todos eles, a uma mesma ideia que é a do uso e abuso da imagem “verde” na procura de uma imagem “naturalista” imediatista e demagógica, mas pouco ou nada ecológica nos seus fundamentos, em virtude de pretender, acima de tudo, alimentar interesses financeiros, ou, simplesmente, usá-la como retórica “politicamente correcta” destinada a convencer o eleitorado. No recente livro *Eu Animal, argumentos para um novo paradigma, cinema e ecologia (manual de orientação ecológica)*, Ilda Teresa de Castro apresenta um mapeamento das várias linhas da ecologia (cultural). Neste âmbito, a autora distingue uma *ecologia de superfície* - onde cabe o documentário *Verdade Inconveniente* (2006) - da “deep ecology” (Castro 2015).

Bibliografia

ARCHAMBAULT, Anne (1993). “A Critique of Ecofeminism”. *Canadian Woman Studies*. 13 (3): 19-22. URL: <http://cws.journals.yorku.ca/index.php/cws/article/view/10403>. Consultado em 2017-02-02

ARCHER, Greg (20 November 2013). “Mountaintop Removal: Two Ecosexuals Fight Back Hard!”. *Huffington Post*. URL: http://www.huffingtonpost.com/greg-archer/mountaintop-removal-two-e_b_4312730.html. Consultado em 5-8-2017.

BEUYS, Joseph (2004). *What is Art?*. Forest Row: Clairview. p. 112.

BEUYS, Joseph (1990). *Joseph Beuys in America : Energy Plan for the Western Man : Writings by and Interviews with the Artist*. New York: Four Walls Eight Windows.

BAVO (2011) “Appel to a Political Art: artists, one more effort to be really political”, in *Art and Activism in the Age of Globalization*, eds. Lieven de Cauter, Ruben de Roo and Karel Vanhaesebrouck, Rotterdam: (NAi, 2011), 288-296.

BAUDRILLARD, J. (2007) *A sociedade de consumo*. Lisboa: Edicoes 70. ISBN: 978-972-44-1408-9.

BAUDRILLARD, J. (2005) *The System of objects*. London, New York: Verso. ISBN: 1-84467-053-8.

CASTRO, Ilda Teresa de (2015). *Eu Animal, argumentos para um novo paradigma, cinema e ecologia (manual de orientação ecológica)*. Sintra: Zéfiro & Ilda Castro, Julho 2015.

DE CAUTER, Lieven (2011). “Rebellious Prologues: Notes on Subversion / Theses on Activism,” in *Art and Activism in the Age of Globalization*, eds. Lieven de Cauter, Ruben de Roo and Karel Vanhaesebrouck, Rotterdam: (NAi, 2011), 8-18.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. (1986). *Kafka: Toward a Minor Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press. ISBN: 0816615152.

- DREW, Jesse (2007). "The Collective Camcorder in Art and Activism: 1968-2000". In *Collectivism After Modernism*. Edited by B. Stimson and G. Shollette, 2007, pp. 95-113.
- CORINNE, Van Houten (July 21, 2013). "Goodbye Gauley Mountain: An Ecosexual Love Story: Beth Stephens and Annie Sprinkle Marry A Mountain". *Artcore*. 2 (1). URL: <https://artcorejournal.net/2013/07/21/goodbye-gauley-mountain-an-ecosexual-love-story-beth-stephens-and-annie-sprinkle-marry-a-mountain-by-corinne-van-houten/> Consultado em 2017-02-02
- CRUZEIRO, Cristina Pratas (2014). *Arte e realidade : aproximação, diluição e simbiose no século XX*. Tese de doutoramento em Belas Artes, Especialidade Ciências da Arte, FBAUL, 2014. <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/15799>
- FOSTER, Hal (1985). *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*. New York: The New Press. ISBN:1-56584-464-5.
- KAGAN, Sacha (2012). *Toward Global (Environ)Mental Change. Transformative Art and Cultures of Sustainability*. Berlin: Heirich Böll Foundation, Publication Series Ecology vol.20, 2012.
- JAMESON, F. (2005) *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. United Kingdom: Taylor & Francis. ISBN: 0-415-04514-2.
- LATOUR, Bruno (2015). *Face à Gaia, huit conférences sur le nouveau regime climatique*. Paris: La découverte, Les empêcheurs de penser en rond, 2015.
- LECHNER, Marie (2013). "Annie Sprinkle, un cas d'écolo-sexe". *Next Libération*. 25-9-2013. URL: http://next.liberation.fr/arts/2013/09/25/annie-sprinkle-un-cas-d-ecolo-sexe_934661. Consultado em 2017-02-02.
- MCARTHUR, Neil (2016). "Ecosexuals Believe Having Sex with the Earth Could Save It | VICE | United States". *VICE*. (2016-11-02). URL: https://www.vice.com/en_au/article/wdbgyq/ecosexuals-believe-having-sex-with-the-earth-could-save-it. Consultado em 2017-02-02.
- MOUFFE, Chantal (2007). 'Artistic Activism and Agonistic Spaces'. *ART&RESEARCH: A Journal of Ideas, Contexts and Methods*. ISSN: 1752-6388, Vol. 1. No. 2, p.1-5.
- RAUNIG, Gerald (2017). *Art and Revolution. Transversal activism in the long twentieth century*. Translated by Aileen Derieg. MIT Press, Cambridge, 2007.
- REED, Jennifer J. (2015). Anderlini-D'Onofrio, SerenaGaia; Hagamen, Lindsay, eds. "From Ecofeminism to Ecosexuality: Queering the Environmental Movement". *Ecosexuality: When Nature Inspires the Arts of Love*: 92-102.
- ROGER, Alain (1997). *Court Traité du paysage*. Bibliothèque des sciences humaines, nrf, Gallimard, 1997.
- SCHULER, Douglas (2008). *Liberating Voices: A Pattern Language for Communication Revolution*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- SHOLETTE, Gregory (2011). *Dark Matter Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, Pluto Press, 2011.
- SLIWINSKI, Michael (21 January 2016). "The Evolution of Activism: From the Streets to Social Media". *Law Street*. URL: <https://lawstreetmedia.com/issues/politics/evolution-activism-streets-social-media/>
- STEVENS, Elizabeth e SPRINKLE, Annie (2013). "Ecosex Manifesto". <http://sexecology.org/research-writing/ecosex-manifesto/> Consultado em 4-8-2017.
- STIMSON, Blake and SHOLETTE, Gregory (2007). *Collectivism after modernism : the art of social imagination after 1945*, University of Minnesota Press, Minneapolis, MN, 2007.
- TOMJO (2013), *L'enfer vert, un projet pavé de bonnes intentions*. Montreuil: Éditions l'Échappée, 2013
- TUCKER, Neely, " A revolução ambiental vem do céu", *Exclusivo PÚBLICO / Washington Post*, 8-9-2013. URL: <https://www.publico.pt/temas/jornal/a-revolucao-ambiental-vem-do-ceu-27041159>

Feminismo Materialista: da Teoria da Arte *encarnada* e do *feminino* enquanto local de resistência e radical enunciação política

J o a n a T o m é

Doutorada em Belas-Artes (vertente Ciências da Arte)
e investigadora do CIEBA; Artista plástica
joana.tee@gmail.com

Introdução: das coordenadas teóricas

Propõe-se, no presente artigo, perscrutar o modo como uma crítica feminista materialista da arte potenciará novas - e prementes - estratégias de contacto e interpretação do objecto artístico e, em particular, da arte (incomensuravelmente plural) criada por mulheres, transformando de modo profundo as condições de produção, apresentação e recepção das obras enquanto efectiva resistência à presente conjuntura neoliberalista. Através de um radical convocar da materialidade da obra e do corpo no contexto da prática artística e da produção teórica sobre ela, contextualizado por um projecto feminista materialista que tomará a obra enquanto processo produtivo ele mesmo, se desvincula a interpretação do objecto artístico de servitude a uma clássica (*autor*)idade, importando o ensinamento barthesiano da *morte do autor*. Aí se conhecerá espaço à transgressiva inscrição de uma subjectividade feminina nómada, feminista, continuamente plural, capaz de abrir a leitura da obra a emancipadoras narrativas.

Embora consolidado corrente teórica no final da década de 1970, o feminismo materialista e o seu posicionamento num quadro de orientações feministas outras, estende preponderantes efeitos

Offering base to a radical art theory - politically engaged in the transformation of the material conditions of production and reception of the artworks by women - in materialist feminism, we intend to draw an extension of historical materialism to the recognition and analysis of those conditions of production particular to women artists and in a feminist analysis of the power and production relations. Thus defending transgressive interpretation strategies - always plural - capable of recognizing the materiality, the body and a feminist nomadic subject that defies (author)ity.

Keywords: materialist feminism, historic materialism, poststructuralism, nomadic subjects, art theory.

na contemporaneidade e apresenta-se coordenada fulcral – ponto de concórdia ou de fuga – num desenhar de teorização feminista e, em particular, de projecto feminista de teoria da arte. As teorias políticas feministas podem, neste sentido, pensar-se de três fundamentais, e distintas, mutações: um feminismo liberal, de “equidade” num contexto capitalista enquanto fim último, e de consequente vínculo ao neo-liberalismo; um feminismo radical, que localiza a fonte de opressão das mulheres no masculino e no patriarcado; e um feminismo intimamente ligado às teorizações marxistas, do qual o feminismo materialista toma parte a par de um feminismo socialista e de um feminismo marxista. Muito embora de manifestos teóricos diferenciados, uma clara linha divisória entre práticas feministas socialistas e práticas feministas marxistas é particularmente difícil de estabelecer.

As teorizações feministas socialistas, de especial peso no contexto norte-americano, desenvolvem-se numa paradoxal tensão entre o recurso a metodologia marxista no tecer de crítica ao capitalismo e uma negação abstracta do marxismo. Uma tal estratégia teórica fatalmente se traduzirá numa produção teórica a-histórica e, por conseguinte, desprovida de qualquer eficácia prática. Empenhando, por seu lado, esforços no estender das teorizações marxistas a um entendimento da opressão da mulher enquanto originada nas estruturas de poder capitalistas, o feminismo marxista desenvolve Marx num contexto de análise das condições de opressão da mulher e das divisões de classe entre estas. O feminismo marxista, não obstante a justeza de observações, apresentará sempre dificuldade, contudo, em pensar “classe” no âmbito de uma intrincada trama de eixos outros de opressão (dos quais “género” fará parte) e não agente primeiro da opressão das mulheres. De pontos de contacto com as teorizações feministas marxistas porém delas se distanciando em essenciais momentos, o feminismo materialista tem génese num reformular da teoria marxista por forma a conceber a divisão de género do trabalho – posteriormente se estendendo para lá dela. Pensando a origem da opressão das mulheres não mais enquanto existindo fora da história e independente dos modos de produção (qual feminismo liberalista), o feminismo materialista desenvolve o materialismo histórico para lá das suas limitações em postular adequadamente a particular opressão exercida pelo capitalismo sobre as mulheres, e alia-o a fontes não-marxistas¹ num pensar da interdependência de eixos de opressão no sistema neo-liberalista.

1. Do feminismo materialista: a obra enquanto processo produtivo

Perscrutando um situar histórico e social das existências e experiências das mulheres, a expressão materialista do feminismo aborda – sistemática e materialmente – a relação das mulheres com as estruturas de poder e meios de produção e reprodução. Neste sentido avança Rosemary Hennessy, em *Materialist Feminist and the Politics of Discourse*, o feminismo materialista enquanto derradeira resposta ao impasse em que se encontravam tanto as

teorizações marxistas quanto as feministas (HENNESSY, 2013: xii): o marxismo, por força de um absoluto centrar da análise nas noções de classe e produção, havia-se mostrado ineficiente na análise da divisão de género do trabalho; o feminismo apoiava-se, por sua vez, num gesto entender essencialista e idealista de “Mulher”, tragicamente desligado da realidade concreta das mulheres.

Partilha-se pois, no presente artigo, do esforço de síntese de Toril Moi e Janice Radway que, em nota de editor no número de Outono de 1994 de *The South Atlantic Quarterly*, definem feminismo materialista enquanto teorização comprometida “com uma concreta análise histórica e cultural, e com o feminismo entendido enquanto uma ‘narrativa emancipatória’” (MOI e RADWAY, 1994: 750). Deste modo, um projecto feminista materialista empenhar-se-á num profundo examinar das condições materiais sobre que constrangimentos sociais, quais hierarquias de género, se desenrolam. Distanciando-se das referidas metamorfoses socialistas e marxistas, o feminismo materialista desvincula-se de um pensar daquelas hierarquias de género (isto é, a produção social do género e seus efeitos materiais) enquanto singular efeito do patriarcado mas, antes, parte de complexa rede de relações - do âmbito do social e do subjectivo - que enformam o texturado tecido do momento histórico material. O entender das contradições de classe e da análise materialista destas, apresenta-se, pois, crucial a uma análise séria das opressões de género no contexto de um vasto conjunto de outras inextrincáveis opressões, reconhecendo-lhes necessárias histórias, contextos ideológicos e bases materiais. É igualmente neste ponto que o feminismo materialista se distingue das abordagens estritamente marxistas. Teorizações quais a *materialidade da ideologia*, de Althusser, embora da maior utilidade para uma perspectiva feminista, abordam as contradições entre capital e trabalho, e entre as forças e as relações de produção, enquanto *determinantes* (ainda que *sobredeterminadas* e tornadas historicamente específicas). Uma perspectiva feminista materialista insistirá, pelo contrário, na ausência de hierarquia causal entre formas de opressão e desigualdade, pensando o carácter de classe enquanto apresentando o mesmo grau de *materialidade* que as demais condicionantes materiais das existências das mulheres.

O postular de um feminismo materialista plural, comprometido com uma análise materialista da cultura e da obra de arte - informada pelas condições de existência das mulheres a par de demais grupos marginalizados -, deverá, pois, caminhar para lá do esforço de síntese entre feminismo e marxismo, através do potencialmente valioso contributo das metodologias pós-modernistas e, em particular pós-estruturalistas - aí se abrindo lugar à consideração, não hierárquica, de novas coordenadas na discussão, quais a sexualidade, a raça, a nacionalidade, o (pós)colonialismo, entre outros. O projecto de interpretação materialista do objecto artístico que o presente artigo pretende delinear concebe-se, pois, dialógico resultado do encontro de pluralidade de discursos, quais o materialismo histórico, o feminismo marxista, o feminismo

radical e as teorias pós-modernas e psicanalíticas do significado e da subjectividade. Da aproximação – não raras vezes difícil – ao pós-modernismo e, em particular, ao pós-estruturalismo, se permite não só tecer resposta à hierarquia de *materialidades* que acima se referiu como também um premente desafio à clássica noção de interpretação que uma teoria da arte feminista materialista necessariamente comportará.

Podemos receber, ainda neste contexto de aproximação ao pós-modernismo, do materialismo cultural a prática *interseccionista* a que se almeja. Do corpo de teorizações e práticas interpretativas que compõem o materialismo cultural, datado da década de 1980 e descendente de análise materialista da obra de Foucault e da influência maior da Escola de Frankfurt, o feminismo materialista pode receber um crucial entender de cultura enquanto processo produtivo, portanto, parte integrante das forças materiais e relações de produção, como havia já esboçado o materialismo histórico. Defendendo a inextricabilidade entre prática cultural e a sua significância política, e o seu carácter não-transcendente face às forças materiais e relações de produção (contradizendo abertamente as correntes idealistas), o materialismo cultural assume – com particular vigor nas teorizações de Raymond Williams – a derradeira impossibilidade de neutralidade política na prática interpretativa. A uma análise feminista materialista da obra de arte deverá notar-se, neste contexto, consciente das implicações políticas rodeando as categorias estéticas fazendo-se derrotar o clássico entendimento da crítica da arte enquanto exercício imparcial, neutro ou objectivo. Uma leitura feminista da produção artística feminina afirmar-se-á, sempre, acto político de subversão.

Embora francamente próximos, a relação que entre feminismo materialista e materialismo cultural se estabelece não é isenta de risco ou controvérsia, afirmando-se importante que esta se delimite. De relevo nesta tarefa será a teorização de Rosemary Hennessy e Chrys Ingraham, em *Materialist Feminism: A Reader in Class, Difference, and Women's Lives*, onde se aponta ao materialismo cultural uma grave denegação do materialismo histórico num analisar *pós-marxista* das práticas culturais, ideológicas e políticas, isto é, um analisar destas práticas de modo isolado da sua base material no sistema capitalista (HENNESSY e INGRAHAM, 1997: 7). Embora não se reconheça, em presente instância, total validade ao argumento de Hennessy e Ingraham, reconhece-se que o materialismo histórico, de facto, só se encontrará em prática num conceber de cultura enquanto, não o todo da vida social, mas antes “uma arena de produção social e, assim, enquanto apenas uma arena da luta feminista” (*Idem*); partilha-se da convicção dos autores que tal somente se realizará no âmbito do feminismo materialista.

Conceber a cultura enquanto processo produtivo acarretará uma abordagem do objecto artístico enquanto produto – imediato ou mediato – da estrutura social de base; tal implicará, como intuído pelos parágrafos precedentes, tomá-lo considerando a sua existência material; e, tomá-lo enquanto

materialidade implicará, por sua vez, concebê-lo processo produtivo em si mesmo e não mais irremediavelmente cárcere de transcendente significado ou autor, qual se conhecia caro da clássica noção de interpretação.

A interpretação clássica da obra de arte apresentava-se, até ao século XIX, irreversivelmente amarrada a um entender da biografia do autor enquanto *explicação* da obra, tomando o objecto artístico enquanto espelho do real. Uma tal crença epistemológica na directa correspondência entre palavra e significado, e entre imagem e realidade objectiva, fazia edificar um modelo que implacavelmente neutralizava a materialidade dos textos e das obras plásticas. Somente na modernidade, prefaciadas que estavam as teorizações marxistas, feministas e pós-modernas num apontar para um questionar profundo dos clássicos processos de interpretação, tal modelo se verá contestado. A moderna historicização do objecto a interpretar, aliada a uma recuperação de um platónico cepticismo perante a relação entre palavra e significado, e da profunda suspeição epistemológica nietzschiana, afirmar-se-á central ao estruturalismo e pós-estruturalismo do século XX, edificando-se neste contexto a seminal teorização barthesiana da *morte do autor*.

2. Da recusa da "(autor)idade": a caminho de subjectividade nómada

As abordagens pós-modernas, postulando o conhecimento como construção historicamente situada e determinada por sistemas de poder, apresentam-se fundamentais à desconstrução da clássica noção de autor que se mostrava efectivo limite ao texto e à obra plástica; seguindo Barthes, "uma vez removido o Autor, a pretensão de decifrar o texto torna-se deveras fútil" (BARTHES, 1977: 147). Tomar por objecto de análise o discurso enquanto material (plástico) é pensá-lo liberto agora de reverência a transcendental origem, reconhecendo-o em incessante circular por textos e contextos outros, afirmando a obra enquanto simultaneidade de traços, citações, texturas, diferenças. Um projecto feminista materialista de leitura da arte criada por mulheres afirma-se, neste sentido, projecto de leitura radicalmente dissidente, desafio último à *(autor)idade*. Partilha-se, ainda numa aproximação ao pós-estruturalismo, da convicção de Donna Landry e Gerald MacLean na utilidade de uma perspectiva feminista materialista desconstrucionista enquanto fulcral crítica aos hegemónicos discursos e projecto de desmantelamento dos mesmos (LANDRY e MACLEAN, 1993: 13b). Deste modo, o objecto artístico, porque parte dos artefactos materiais (culturais, sociais e históricos) que criticamente se abordam, conhecer-se-á subversivo local de contestação política - no qual o reconhecer de ligação da obra, no seu processo de produção e na sua estratégia de leitura, ao corpo e a uma subjectividade não-hegemónica, será ela mesma transgressão politicamente significativa.

Aí onde o significante e significado se acham agora conceitos culturalmente construídos, nasce aguda a consciência - preconizada por Derrida - do infinito diferimento de significado. Resultante do desvelar da realidade

empiricamente demonstrável enquanto ficção, um entender do significado enquanto não mais fixo e estável, apresenta-se afim de um entender descentrado do sujeito. Tomava Barthes, neste sentido, o acto de escrever enquanto desconstrução de toda a voz e ponto de origem: construindo-se, o sujeito, na e através da linguagem, uma linguagem (plástica) agora achada descentrada permitirá uma subjectividade também ela não-fixa e liberta de referência a centro. Sublinha-se, necessariamente, o vínculo entre produção material e consciência, recebendo do marxismo um entender de linguagem (aqui extensível à linguagem plástica) enquanto modo prático de consciência, “a matéria que o ‘espírito’ carrega desde o princípio, pois a consciência é sempre – e desde o início – um produto social” (MARX, 1994: 117). Uma análise feminista materialista deve, como tal, estabelecer ligação entre os níveis económicos e ideológicos da análise e as condições materiais que estruturam a consciência do sujeito.

Dever-se-á recuperar, neste ponto, o entender de consciência nómada, na sua génese deleuziana e profícuo desenvolvimento feminista em Rosi Braidotti (BRAIDOTTI, 1994). A figuração do nómada afirma-se repúdio último da noção de subjectividade fixa, integral, una, essencial e transcendental – historicamente tomada por masculina – que se buscava na obra no âmbito das clássicas estratégias de interpretação. O deserto, à margem da *polis* e das lógicas de poder que a edificam, apresenta-se, em Deleuze e Guattari (DELEUZE e GUATTARI: 2004), posição afim da experimentação linguística, cultural e política e consequente exploração de subjectividades alternativas: a margem é o ponto de desconstrução do centro e das lógicas que os colocam em dicotómica oposição. O deserto representará, pois, local de emancipação crítica e individual e o nómada, modelo de subjectividade em perpétuo deslocamento, descentrada, múltipla, não-unitária, não-dualista, não-fixa, em incessante devir. Dever-se-á retomar de Derrida, nesta ocasião, um entender do feminino que, porque marginal aos sistemas de representação – edificados sobre uma linguagem que não o concebe, porque *falogocêntrica* –, se conhece privilegiado local de exercício da instabilidade do signo. Ora, o feminino, nas suas marcas materiais, ver-se-á local nomádico por excelência: a subjectividade nómada, porque liberta de qualquer reverência a modelo – o masculino enquanto *norma*, falso *neutro* e *universal* –, é subjectividade feminista. Porque formada por infindável multiplicidade de rizomáticas transições, pontos de territorialização e desterritorialização, uma subjectividade feminina nómada é resistência última às hegemónicas representações subjectivas e terreno de radical posicionamento epistemológico.

A obra de arte, agora descentrada, evade-se a essência central e a valência de todo unificado e integral no qual se veicula indiscutível *mensagem* da autora: a obra é conflito e disparidade de significado, desvinculando-se as partes a um obstinado dizer do todo. Furtando-se à pretensão de *fazer falar* a obra, não se pensarão as condições materiais da produção artística enquanto

significação última a deduzir dela, mas apenas condicionantes que permitem - e exigem - que se tomem as obras de mulheres enquanto *obras de mulheres*. Uma prática feminista materialista de análise da obra de arte existirá, pois, no delicado ponto de tensão entre uma crucial recusa (através da materialidade do objecto artístico) das clássicas noções de autoria e autoridade, e simultaneamente uma busca por residuais traços de subjectividade (feminina, nómada) no objecto artístico - traços a partir dos quais exercer a instabilidade do signo plástico, do signo linguístico, do discurso e do próprio sistema de representação. Assim se abrirá, a análise do objecto artístico, a uma posição subjectiva feminina, efectiva e afectiva forma de resistência num contexto eminentemente falocêntrico, a ele resistindo (apontando-lhe as lacunas e silêncios numa valiosa crítica ao cânone e discurso dominante sobre a arte) e a ele propondo alternativa.

3. Da "inscrição" do corpo (feminino)

Uma análise materialista dos sistemas de representação terá forçosamente como ponto de partida uma análise da materialidade do discurso e da sua eminente ligação ao corpo. Assim se postulará uma teoria feminista materialista da arte, continuamente plural, a partir de múltiplas e distintas expressões discursivas historicamente situadas, em relação a corpo e contexto. O corpo, teórica e politicamente signifiante, e historicamente específico, é encontro de fluxos de energia - fazendo uso do léxico deleuziano - capazes de infintas variações. Aí se ancora um *eu* cuja materialidade é codificada e processada na linguagem - inclusivamente na linguagem plástica. Deste modo, uma análise da produção artística das mulheres deverá tomar em consideração tanto a materialidade da situação histórica das autoras quanto a linguagem plástica, reflexo dos aspectos simbólicos e semióticos de tal situação.

Em síntese, apresentando-se, a materialidade e, em concreto, o objecto artístico, enquanto local de poder e resistência, o corpo afirmar-se-á afim desta. O corpo, palco de complexa e infindável trama de lutas e pontos de resistência, é, a um tempo, local de poder e ferramenta de resistência. Ao corpo se reporta um feminino social e individualmente disruptivo, enformado por particulares condições materiais e relações de poder; e nele se abre a possibilidade discursiva de uma subjectividade feminina nómada, força (material, textual, plástica) de excesso e transgressão. O feminino apresentar-se-á, na sua materialidade, local de subversão e resistência, ponto de partida para o desenhar, na obra, de subjectividade(s) não-hegemónica(s). O inscrever, no objecto artístico, de forças materiais de excesso e transgressão por meio de corpos e contextos não-hegemónicos, radicalmente transgressivos, é realizar o seu potencial de base fundamental a radical crítica do cânone e discurso dominantes. Assim se concretizará, a um tempo, a análise dos processos através dos quais forças sociais hegemónicas se apropriam de obras e textos historicamente significantes inscrevendo e validando determinados valores

(e subjectividades) no imaginário cultural, e uma pluralidade de leituras disidentes da arte criada por mulheres, em premente desafio às instituições e autoridade da teoria e produção artística. Numa tal teoria da arte *encarnada*, corporalizada, o feminino consagrar-se-á local último de resistência e radical enunciação política.

4. Da teoria da arte "encarnada": conclusões

Na defesa de teoria da arte feminista e anti-capitalista, de base no materialismo histórico – que se acha fonte de emancipatório conhecimento necessário à concretização de projecto feminista –, se desenharam as gerais linhas de tensão entre feminismo socialista, feminismo marxista e feminismo materialista, assim como entre este último e uma necessária contextualização pós-modernista da *morte do autor* e da resistência às clássicas estratégias de (*autor*) *idade*. O encontro entre uma pós-moderna teoria da arte e um materialismo feminista permite, em última análise, desenhar modelos teóricos que, ao se debruçarem sobre o objecto artístico, concebam, a par das matérias tidas estritamente *formais*, os devastadores efeitos do capitalismo sobre as condições de existência e experiência – e, como tal, produção artística – das mulheres, cimentando-se um reconhecer da importância política de uma análise, teoricamente adequada, dos fundamentos daquelas condições. Neste sentido se sublinhou a necessidade de abertura da teoria da arte a uma nómada subjectividade feminina – afim de um conceber da linguagem plástica e da obra enquanto descentradas – ancorada num radical reequacionar do corpo no contexto da prática artística e da produção teórica sobre ela. Em síntese, assumindo-se um projecto interpretativo já muito distante de uma clássica correspondência estrita entre objecto artístico e realidade objectiva, avançou-se a necessidade de historização do objecto a interpretar, permitindo-lhe que diga, não mais das *intenções* do autor, mas dos seus contextos de produção, recepção e de objectos outros com os quais mantém dialógica relação.

Uma tal análise materialista da produção artística, informada pelo perscrutar das condições de existência e agência das mulheres, deve avançar-se inclusivamente como radical resposta, a um tempo, ao caminhar, por parte das teorias feministas no contexto académico, a contraproducente essencialismo e idealismo, e às perniciosas tendências idealistas e a-históricas em que se vê degenerar o pós-modernismo. Um forjar de estreita relação entre feminismo e materialismo apresenta-se, ora, da maior premência face a um feminismo académico ainda sobejamente cárcere de um idealismo e essencialismo que se exime da investigação dos efeitos do capitalismo nas condições de existência e experiências das mulheres, e dos fundamentos daquelas condições. Igualmente face a um feminismo culturalmente dominante no panorama contemporâneo – um feminismo marcadamente liberal, de ênfase na identidade e diferença enquanto entidades isoladas de qualquer entendimento sistémico das forças sociais que afectam as vidas das mulheres – se

distancia terminantemente o feminismo materialista. Tal ofensiva ideológica vem-se notando, identicamente, no menosprezar e marginalizar, por parte daquele feminismo académico, do conhecimento produzido pela ligação entre feminismo e marxismo, e da sua frutífera contribuição para uma teoria feminista e para a mobilização política. Um feminismo materialista apresenta-se, ademais, eficiente resposta aos perigosos traços idealistas e eminentemente a-históricos que amarram o pós-modernismo a uma parálise e ineficácia de acção política. Uma análise materialista histórica das representações de identidade - isto é, uma análise materialista da cultura e da obra de arte, informada pelo perscrutar das concretas condições de existência e agência das mulheres - apresentar-se-á apta a revogar tais traços. Dos valiosos contributos pós-modernos, as práticas interpretativas que aqui se propõem devem manter-se críticas, para lá deles se devendo caminhar.

Deste modo se espera abrir a teorização sobre o objecto artístico a leituras radicalmente dissidentes, apontando as lacunas e silêncios do discurso dominante, através de materiais forças de excesso e transgressão. É inscrevendo corpos e contextos não-hegemónicos - locais de lutas, resistência e pontos de fuga - que uma análise materialista histórica das representações de identidade frutiferamente se aliará a um premente pensar sobre a arte. A par de Christine Delphy se defende - apesar da insistência da autora num entender heteronormativo da mulher - o feminismo materialista enquanto derradeira teoria histórica capaz de postular a opressão enquanto material (DELPHY, 1980: 87). Somente através de uma análise feminista materialista do objecto artístico e dos sistemas de representação se desenhará prática interpretativa capaz de conceber a obra de mulheres artistas em toda a sua diversidade de contextos e condições de produção, assim como condições de recepção. Assim se abrirá caminho, não só a uma profunda transformação do olhar sobre a obra de arte e do assumir, aí, de posição enunciativa feminina e feminista, mas igualmente, e em última análise, uma potencial transformação das condições de produção, apresentação e recepção das obras criadas por mulheres, consubstanciando a produção artística e a prática interpretativa enquanto possibilidade de efectivo activismo político: uma tal transformação não pode senão efectivar-se radical resistência à presente conjuntura neoliberalista que irreversivelmente exclui as mulheres - e, em particular, as mulheres nas mais desfavorecidas posições de classe - da recepção e produção de cultura.

Notas

¹ Quais os estudos de género, os estudos pós-colonialistas, os estudos culturais, a teoria queer, entre vasta pluralidade de outros.

Referências Bibliográficas

BARTHES, Roland (1977), "The Death of the Author", in HEATH, Stephen (ed.), *Image Music Text*, Londres: Fontana.

BRAIDOTTI, Rosi (1994), *Nomadic Subjects - Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, Nova Iorque: Columbia University Press.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix (2004), *Mil Planaltos: Capitalismo e Esquizofrenia 2*, Lisboa: Assírio e Alvim.

DELPHY, Christine (1980) "A Materialist Feminism is Possible", *Feminist Review*, Volume 4, Número 1, pp. 79-105.

HENNESSY, Rosemary e INGRAHAM, Chrys (eds.) (1997), *Materialist Feminism: A Reader in Class, Difference, and Women's Lives*, Londres e Nova Iorque: Routledge.

HENNESSY, Rosemary (2013), *Materialist Feminism and the Politics of Discourse*, Londres e Nova Iorque: Routledge.

LANDRY, Donna e MACLEAN, Gerald (1993), *Materialist Feminisms*, Cambridge e Oxford: Wiley-Blackwell.

MARX, Karl (1994), *Karl Marx: Selected Writings*, Cambridge: Hackett Publishing Company.

MOI, Toril e RADWAY, Janice (1994), "Editor's Note", *The South Atlantic Quarterly*, Outono.

Da Arte como intervenção à Educação Artística no sentido de uma consciência social crítica

A n a S o u s a

Professora Auxiliar Convidada, Faculdade de Belas-Artes,
Universidade de Lisboa. Investigadora Integrada no CIEBA
a.sousa@belasartes.ulisboa.pt

Da Arte como Intervenção

É sobretudo a partir de finais do século XIX que alguns artistas vêm a assumir, com maior ou menor intencionalidade, de modo mais ou menos explícito, um posicionamento declarado ou velado sobre questões locais ou globais e até sobre a própria arte. Os casos que evocamos de seguida pretendem demonstrar o quão diversa tem sido a dimensão interventiva de artistas pertencentes a diferentes épocas e contextos, não se tratando evidentemente de uma genealogia e não implicando juízos de valor estético. Exemplos de obras ou escritos de artistas são os manifestos futuristas, de Filippo Tommaso Marinetti (1909) e de Almada Negreiros (Manifesto Anti-Dantas, 1916); dadaísta, de Tristan Tzara (1918); e surrealistas, de André Bréton (1924 e 1929); *Ceci n'est pas un pipe*, de René Magritte (1928 e 1929), obra que vem questionar a pintura enquanto ilusão da realidade; *A fonte*, mais conhecida como *O urinol*, de Marcel Duchamp (1917-1964), obra que coloca em causa a natureza da arte enquanto objeto único e original e se torna um ícone da arte concetual; as pinturas murais de Diego Rivera, Jose Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros que, nas décadas de 20 e 30 do século XX, registam o grande movimento social e político mexicano; ou ainda, o *Manifesto de Istambul*, no qual Leonel Moura, Henrique Garcia

In this article, we will begin by, on the one hand, evoking the diversity of the interventive dimension of the work developed by some artists and, on the other hand, evoking the most recent understanding on the professor as an intellectual critic, so that following that we may look at the tendency toward an artistic education geared towards a social conscience.

Within this scope, we will establish relationships between studies within the domain of visual culture and the first proposals of artistic education through visual culture, originating in the United States of America, in the '60's of the 20th Century. As well as this, we will question the existence of a «visual culture prior to visual culture» (Ana Mae Barbosa, 2011) and it's problematization within the national context, as preconized by Rocha de Sousa.

Finally, we will present the example of a recent school practice, which we can

encompass in the paradigm of education through visual culture: The Remake of the Saint Vincent Panels (2016), developed by students of a Portuguese secondary school, and we will also evoke some non-formal practices, that we believe constitute «counter-culture» movements.

Fig. 1 - James Mollison, *Where children sleep* (2007-2009)
Disponível em <http://jamesmollison.com>



Pereira e Ken Rinaldo (2011) defendem uma arte para lá da humanidade.

No domínio da fotografia, têm sido desenvolvidos alguns trabalhos que, quer pelo teor das suas temáticas, quer pela intencionalidade que lhes subjaz, traduzem visões críticas sobre a atualidade, colocando em evidência problemáticas do foro eminentemente político ou situações que, muitas vezes, fazem parte do nosso quotidiano, com as quais convivemos, mas raramente questionamos. Como exemplo das primeiras, podemos citar o jovem artista queniano James Mollison (1973-), autor do projeto *What refugees carry with them* (2015), no qual apresenta, lado a lado, o retrato de refugiados e de objetos por eles selecionados [Fig. 2], muito antes de figuras públicas e do cidadão comum serem interpelados com a questão: “E, se fosses refugiado, o que levarias contigo?”, cujos resultados foram amplamente difundidos pela comunicação social. Ao mesmo autor pertence a série fotográfica, de caráter social, intitulada *Where children sleep* (2007-2009), que implicou conhecer e fotografar crianças e os seus respectivos quartos, localizados em diferentes locais do mundo, à semelhança do projeto *Toy Stories* (2012-2014), do artista italiano Gabriele Galimberti (1977-). Embora não se direcionem para nenhum acontecimento político em particular, estes trabalhos pretendem evidenciar a diversidade e desigualdade que há no mundo, neste caso, na infância, remetendo para preocupações que pertencem à esfera política global.

Como exemplos da segunda categoria - situações do nosso quotidiano que raramente questionamos -, evocamos os projetos *Removed* (2014-2016) da autoria do jovem americano Eric Pickersgill (1986) e *Hide and Seek* (2015), desenvolvido pelo jovem polaco Kamil Kotarba (1990-), ambos centrados na falta de interação humana característica da era digital.

Imersos nos contextos históricos e sociais em que foram concebidos, estes trabalhos-manifesto materializam pensamentos de rutura, constituem

ações/reações a acontecimentos do seu tempo (as guerras, a insustentabilidade dos sistemas políticos, a evolução científica e tecnológica, a fragilidade das relações humanas na era digital, entre outros) e contribuem para uma reconceptualização da arte face ao mundo na qual é pensada, criada e fruída, ou participada, numa rede de relações que tende a aproximar cada vez mais os seus intervenientes. São por isso obras dos seus autores, mas também obras do mundo, de todos nós, que nos questionam não apenas sobre a arte, mas sobretudo sobre a vida.

Dos Professores como Profissionais Críticos

Os professores reflectirem sobre a sua prática também não constitui novidade. Nas últimas décadas, o *slogan* da reflexividade foi inúmeras vezes aclamado na formação de professores, o que levou educadores, como António Nóvoa (2001) e Kenneth Zeichner (2008) a questionar aquilo que consideram uma «moda». Para Nóvoa (2001), é impossível alguém imaginar uma profissão docente em que as práticas reflexivas não existissem, sendo que estas, por si só, não constituem mudança. Mais do que proclamar a reflexividade, é necessário promover condições para que esta se desenvolva:

«A experiência é muito importante, mas a experiência de cada um só se transforma em conhecimento através desta análise sistemática das práticas. Uma análise que é análise individual, mas que é também coletiva, ou seja, feita com os colegas, nas escolas e em situações de formação».

Porém, os professores refletirem e posicionarem-se coletivamente, ou contribuírem para que os seus alunos assumam um papel politicamente situado no mundo em que vivem, não constitui uma prática comum ao longo da história da educação. Na verdade, ainda hoje, muitos professores, e muitos daqueles que estudam para vir a

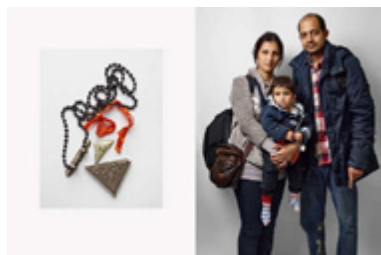


Fig. 2 - James Mollison, *What refugees carry with them* (2015)

Disponível em <http://jamesmollison.com>



Fig. 3 - Eric Pickersgill, *Removed* (2014-2016)

Disponível em <http://www.removed.social>



Fig. 3 – Eric Pickersgill, *Removed* (2014-2016)
Disponível em <http://www.removed.social>

sê-lo, continuam, como Tabachnick, Popkewitz e Zeichner (1979-1980) constaram há quase quatro décadas, a não conceber o ensino como «uma atividade moral ou ética» da qual são responsáveis, mas antes como «*um processo meramente técnico*», com vista aos momentos avaliativos, assumindo-se como meros transmissores de conteúdos e reprodutores de práticas que não questionam.

«Um dos resultados das nossas pesquisas foi que muitos estudantes, apesar de tecnicamente competentes em sala de aula, eram demasiado preocupados com passar o conteúdo de uma maneira mais tranquila e organizada. Eles não pensavam muito sobre o porquê de fazerem aquilo que faziam, se aquilo que ensinavam representava uma seleção de um universo muito mais amplo de possibilidades e como os contextos em que ensinavam facilitavam ou não certos tipos de prática. Na maioria das vezes os nossos estudantes não tinham a menor ideia de onde os currículos vinham e tampouco pareciam se preocupar com isso». (Tabachnick, Popkewitz & Zeichner, 1980)

Para Zeichner (2008), por detrás da reflexividade, proposta na maioria dos programas de formação de professores em todo o mundo, encontram-se camufladas perspectivas com intencionalidades diferentes, por vezes opostas: umas no sentido da emancipação e mudança social, outras (paradoxalmente) no sentido do controlo e da persistência das políticas educativas, com vista à conservação de um determinado perfil de cidadão e modelo de sociedade.

«Infelizmente, na minha visão, a maior parte do discurso sobre a “reflexão” na formação docente hoje, mesmo depois de todas as críticas, falha ao deixar de incorporar o tipo de análise social e política que é necessária para visualizar e, então, desafiar as estruturas que continuam impedindo que atinjamos

objetivos mais nobres como educadores. (...) O propósito de se trabalhar para a justiça social é uma parte fundamental do ofício dos formadores dos professores em sociedades democráticas e não deveríamos aceitar outra coisa, a não ser algo que nos ajude a progredir em direção a essa realização». (Zeichner, 2008, p. 548)

Para o docente e investigador americano, perante o cenário contemporâneo de uma «sociedade desigual e injusta», que se encontra «estratificada em termos de raça, língua, etnia, género», deveria constituir uma obrigação moral, para os formadores de professores, «não apenas prestar atenção a assuntos sociais e políticos, mas tornar esses assuntos, desde o início, preocupações centrais no currículo dos cursos».

Numa perspectiva social-reconstrutora da formação de professores, a reflexão é concebida enquanto indagação, isto é, não como «mera actividade de análise técnica ou prática», mas associada a «um compromisso ético e social de procura de práticas educativas mais justas e democráticas» (García, 1999[1995], p. 44). Assim, a atitude reflexiva sobre a prática que Zeichner propõe, ao ultrapassar a passividade do simples pensamento e (re)posicionar-se claramente para a acção, afasta-se de outros modos de reflexão, designadamente da introspecção, exame e espontaneidade, próprios de diferentes modelos de formação.

Neste sentido formativo, os professores são entendidos como «activistas», pessoas comprometidas com o seu tempo e responsáveis pelo futuro da sociedade, determinado pelas suas acções. Deste modo, os conteúdos dos programas de formação orientados para a «indagação» incluem, normalmente, conceitos como sociedade, hegemonia, poder, construção social do conhecimento e reprodução cultural, que servem de estrutura para o questionamento dos processos educativos, normalmente assumidos como naturais e válidos. A partir da reconceptualização das suas crenças, fruto de um constante olhar crítico sobre as práticas, os professores que seguem esta orientação irão conscientemente continuá-las ou modificá-las, nunca deixando de tomá-las como objecto de reflexão e, conseqüente, reconstrução.

No que respeita à formação de professores de artes visuais, alguns docentes têm efectivamente operado no sentido de contribuir para que os alunos, professores em formação, sejam capazes de estabelecer relações entre as crenças que trazem consigo para os cursos e as práticas que já desenvolvem ou irão no futuro desenvolver, que se encontram imbuídas de posicionamentos políticos, não só em relação à arte, mas também aos sujeitos que ensinam e aprendem e à sociedade que pretendem promover.

Kit Grauer, docente e formadora no Canadá, é autora da tese *Beliefs of pre-service teachers towards art education* (1995), tema que também interessou à portuguesa Margarida Rocha, autora *Educação em arte - concepções e práticas: um estudo sobre o acto educativo de professores do 2º ciclo do ensino*

básico (2001). Para estas autoras é essencial desconstruir as relações entre concepções e práticas no ensino das artes visuais, sendo evidente a conexão entre o que os professores entendem por arte, ensino e aprendizagem das artes visuais (algo que advém das suas experiências prévias) e a sua acção em sala de aula que, por sua vez, irá condicionar as concepções dos seus alunos.

Na mesma linha de pensamento, Fernando Hernández (2005a, p. 35), docente na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Barcelona, sublinha que os professores devem questionar-se sobre o «papel» que querem exercer neste mundo, não esquecendo que existe uma esfera que lhes pertence: a da relação que estabelecem com os alunos. Nesse sentido, desenvolve estratégias que levam os professores em formação, a aperceber-se das «concepções e modelos teóricos subjacentes às suas práticas, observações e dizeres» que, no seu entender, «atuam como lentes», condicionando o modo como interpretam a realidade e orientam as suas ações.

A investigação que desenvolvemos, *Novos paradigmas, novas práticas? A didática na formação de professores de artes visuais* (Sousa, 2016), centra-se em quatro anos de docência de Didáctica das Artes Plásticas I e II, unidades curriculares do Mestrado em Ensino de Artes Visuais da Universidade de Lisboa, e vai beber precisamente às teses das autoras acima mencionadas (Grauer, 1995; Rocha, 2001), assim como, entre outras referências, à abordagem proposta por Hernández (2005a), procurando levar os discentes a estabelecer relações entre o ensino que experimentaram (como alunos) e o ensino que já desenvolvem ou começam a desenvolver (como professores em formação), contribuindo assim para que se posicionem, de modo consciente e crítico, em relação às práticas e, com elas, às concepções e valores, que pretendem promover.

Outra autora que nos influenciou foi María Acaso, docente na Faculdade de Belas-Artes da Universidade Complutense de Madrid que, num pequeno vídeo intitulado *Visiones disruptivas de la educación*, publicado na plataforma *Youtube* em Agosto de 2011, apela a que professores de artes visuais de todo o mundo «reflectam sobre se as metodologias que utilizam para implementar os seus projetos pedagógicos foram escolhidas livremente ou simplesmente assimiladas a partir do sistema de reprodução tradicional». Lançando, por fim, o desafio: «Reflectem de forma habitual sobre o vosso processo educativo? Se sim, gostaria que me enviassem um manifesto docente». À semelhança de Marín-Viadel (1998, p. 26), Acaso apercebe-se de que, nas escolas, os exercícios de artes visuais se repetem, ano após ano, sem qualquer adaptação, ajuste ou inovação, e expressa a sua apreensão perante aquela que considera uma tendência acrítica de reprodução das práticas pelas quais os professores foram ensinados: que «a maioria das vezes, [os professores] não gostam delas, mas, simplesmente, por reprodução, levam-nas a cabo» (2011, 4'45"-4'55'), incitando os professores a questionarem o que tomam como natural e a assumirem uma posição própria em relação ao ensino das artes visuais.

Este desafio viria a constituir, por sugestão dos nossos alunos, um dos exercícios desenvolvidos em Didática das Artes Plásticas I, no segundo semestre de 2010-2011 e, mais tarde, o tema central de Didática das Artes Plásticas II, no primeiro semestre de 2013-2014, do qual resultou uma primeira exposição intitulada *Manifestações pedagógicas. A arte pensa a educação* (Galeria da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Março de 2014). De referir ainda que esta iniciativa acabou por transformar-se num movimento de «contra-cultura» participado por artistas e professores de diferentes partes do mundo.

A Educação Artística no Sentido de uma Consciência Social

Até aqui procurámos evidenciar como, quer na arte, quer na educação, e especificamente na formação de professores, com destaque para a dos professores de artes visuais, é possível identificar práticas com intencionalidade de transformação social, simultaneamente reveladoras e promotoras de uma consciência crítica. E nas escolas? E na vida escolar? De que modo as intervenções artísticas mais recentes e as potencialidades das novas visualidades que caracterizam as sociedades contemporâneas têm influenciado uma outra educação? Que repercussões têm os novos paradigmas da formação de professores nas práticas docentes? Será que o modo como os nossos alunos são ensinados nas escolas básicas e secundárias do século XXI tem caminhado no sentido de uma mais profunda consciência social? Ou será que esta consciência já começou a ser trabalhada nas escolas há muito tempo, à semelhança do que sugere Marín Viadel (1998, p. 26), através da procura de uma maior proximidade entre arte e vida, escola e vida? Se sim, quando? Quando é que as práticas artísticas com sentido social e/ou o pensamento crítico sobre as práticas artísticas ou as «novas» visualidades, que integram o que se considerou designar como «cultura visual», germinaram na vida das comunidades e começaram a ser transpostas para o contexto escolar? Associam-se aquelas práticas e aquele pensamento a algum movimento educativo? Teve esse movimento continuidade? Foi interrompido? Com que outros se cruzou? Será que só agora retoma/encontra lugar? Qual tem sido a trajetória internacional das práticas escolares que podemos associar a uma intencionalidade de transformação social e em que contexto surgiram no nosso país?

É no século XIX, através dos princípios das *common schools*, que a educação começa a ser defendida como via de transformação social. Implementadas, tanto na Europa, como nos Estados Unidos, no início do século XX, estas escolas eram suportadas financeiramente pelos estados e visavam a democratização do ensino. Um dos pioneiros deste sistema foi Horace Mann, que advogava o ensino do desenho, não só como processo de apuramento da caligrafia e de uma destreza manual essencial à atividade industrial, mas também como meio de desenvolvimento da «força moral».

Porém, é durante a Grande Depressão que, nos Estado Unidos, no final da década de vinte do século XX, se acentuam as preocupações com a reconstrução social. É neste contexto que irrompe a corrente *social-reconstrutora* da educação artística (Efland, 1990), fortemente influenciada pelo movimento da *educação progressiva (escola nova)*, preconizado por Francis Parker (1837-1902) e continuado por John Dewey (1859-1952), através da disseminação do conceito de experiência (*Art as experience*, 1934).

«Dewey entendia como experiência o conjunto de encontros que tornam possível a reconstrução do conhecimento e, em última instância, a reconstrução da própria sociedade. Assim sendo, também a arte era por ele considerada reconstrutora, revelando-se não apenas uma mera expressão pessoal, mas um meio de transformar a vida do indivíduo e da sociedade. Enquadrada por estas premissas a arte era vista como uma ferramenta com a qual seria possível resolver problemas do contexto familiar, escolar ou da própria comunidade e nesse sentido o foco estava na arte enquanto parte integrante da actividade humana e não como um fenómeno isolado». (Silva, 2010, p. 17).

Como reacção à rigidez da escola normalizada, os *social-reconstrutores* propõem uma educação assente no respeito pelo desenvolvimento natural das crianças e jovens e no entendimento destes enquanto sujeitos que exploram, mas que também podem intervir ativamente no meio em que habitam. Para tal, a aprendizagem deveria partir, por um lado, das suas motivações e necessidades intrínsecas, e, por outro lado, de problemas concretos, inerentes à vida na comunidade.

Igualmente defensor de uma educação que respeitasse a relação natural entre arte e vida, Melvin Haggerty constitui outra figura incontornável no contexto do movimento *social-reconstrutor* da educação artística, nos anos 30 do século XX. Autor de *Art, a way of life* (1935), Haggerty entende a arte não apenas como algo intrínseco à vida quotidiana de todos os seres humanos, mas também como um meio através do qual é possível melhorar o modo como vivemos e nos relacionamos em sociedade.

Porém, de acordo com Silva (2010, p. 17), este primeiro ímpeto *reconstrutor* da educação artística, preconizado por autores como Francis Parker, John Dewey e Melvin Haggerty, não teve desde logo aceitação, sendo alvo de algumas críticas, nomeadamente «a alegação de que a arte se tinha tornado subserviente de outras disciplinas, perdendo a sua autonomia para efeitos de interdisciplinaridade» e a constatação de que os professores não estariam preparados para trabalhar de acordo com um método de aprendizagem da arte integrado pois, «além de polivalentes nos seus conhecimentos, deveriam ensinar num ambiente de grande cooperação com os seus pares», prática que, como já vimos, ainda hoje não se encontra generalizada.

Curiosamente, Herbert Read (1893-1968), um dos pioneiros do movimento de educação pela arte, que se inscreve, de acordo Arthur Efland (1990), numa corrente diversa da educação artística, a *expressiva-psicanalítica*, centrada no sujeito enquanto criador genuíno, também reconhece (2001 [1943], pp. 329 e 330) a dimensão política da educação e, por conseguinte, a responsabilidade dos professores enquanto sujeitos que influenciam a sociedade, através do modo como decidem intervir no meio onde actuam.

«A eficiência da nossa mediação é, até certo ponto, dependente da nossa capacidade de modificar o meio ambiente. A educação, na verdade, é inseparável da nossa política social como um todo. (...) [Apenas se formos] conscientes das necessidades comuns da comunidade e dos direitos e responsabilidades que nos tocam como cidadãos, poderemos ser bons educadores. É duvidoso que um trabalhador de qualquer área (...) possa trabalhar efectivamente em isolamento. (...) Mas isto é válido, acima de tudo, para o professor».

Nos anos sessenta do século XX, a tendência *reconstrutora* da educação artística ganha novo ânimo, a nível internacional, com contestações sociais e políticas como os movimentos de defesa dos direitos humanos e de libertação das mulheres. Nesta época, é questionada a correspondência entre o ensino ministrado nas escolas e as verdadeiras necessidades sociais, propondo-se redes de aprendizagem alternativas, mais democráticas e inclusivas, que tivessem lugar no seio das comunidades.

É neste contexto que, segundo Silva (2010, p. 18) surge o movimento *Arts-in-Education*:

«(...) a arte não era entendida como uma disciplina mas sim uma experiência potenciada pela participação no processo artístico ou testemunhando esse mesmo processo no trabalho de artistas. A ênfase era dada às artes no plural; à interdisciplinaridade enquanto estratégia de partilha de saberes entre as artes e as restantes disciplinas; ao reconhecimento de outras instituições, nomeadamente os museus e a própria comunidade, como recurso para os programas escolares; e à presença de artistas profissionais no espaço da escola. O objectivo deste movimento era promover a relação dos alunos com a prática artística, sendo a acção valorizada em detrimento da contemplação».

Para Silva, enquadram-se ainda na corrente *reconstrutora* duas propostas de reforma educativa que surgiram, nos Estados Unidos, nos anos setenta e oitenta do século XX: Qualitative Inquiry e Teoria Crítica. A última colocou em causa o currículo escolar enquanto meio de reprodução e manutenção das estruturas socioeconómicas dominantes, fundamentando-se em teorias

marxistas e pós marxistas. Foi precisamente no contexto da emergência da Teoria Crítica que, em 1982, surgiu a associação *The Caucus on Social Theory*, fundada por professores como Vincent Lanier (1920-1997), considerado (Tavin, 2005; Chalmers, 2005) um dos principais precursores da cultura visual na educação artística, a par de June King McFee (1917-2008).

June King McFee (1961, p. 6) foi das primeiras a reconhecer, sob uma perspectiva de educação não formal, o potencial didáctico dos lugares quotidianos, ao afirmar «uma criança ao descer a rua de uma cidade aprende visualmente sobre a sua cultura». Para além disso, debruçou-se e pronunciou-se sobre os efeitos da «cultura popular» nas crianças e jovens. Para a educadora artística e investigadora, o contacto com esta, não só fomentava neles uma «postura acrítica», como poderia revelar-se, por vezes, nocivo, razão pela qual defendeu a sua introdução como conteúdo nas escolas.

Já Vicent Lanier (1968, citado por Chalmers, 2005) valorizava a «cultura popular» como algo relevante no quotidiano das crianças e jovens, pelo que defendia a sua inclusão no currículo de educação artística como uma forma eficaz dos professores se aproximarem dos alunos, tornando assim a aprendizagem significativa. Lanier chegou mesmo a afirmar (1969, citado por Tavin, 2005, p. 8), em tom provocatório, que «quase tudo o que fazemos actualmente no ensino da arte nas escolas é inútil... as aulas de arte são infrutíferas e sem significado para a maioria dos jovens». Para o educador (1968, citado por Chalmers, 2005, p. 9), embora muitos dos alunos não interagissem com as belas-artes conforme estas são concebidas pelos professores, o seu fascínio por *rock and roll*, banda desenhada, certos filmes e programas de televisão ou até pelo estilo dos seus ídolos, revelava que não se encontravam assim tão alheios e insensíveis aos aspectos visuais do mundo que habitavam. Para além da introdução da «cultura popular» na educação artística, Vicent Lanier (1970) reconhecia o potencial expressivo e interventivo dos novos *media*, naquela época, a fotografia, a televisão e os computadores) pelo que advogava a sua utilização, não só enquanto recurso didáctico, pelos professores, mas também como ferramentas, pelos alunos, na sua prática artística. Para o professor, influenciado pela Teoria Crítica (Efland, 1990), os benefícios da introdução da «cultura popular» nos programas escolares não se limitavam à prevenção dos seus potenciais efeitos nocivos, quando democratizada pelos *media*, como propôs June King McFee (1961). Através da prática artística, centrando-se em questões colocadas pela «cultura popular» e recorrendo aos próprios meios que a veiculam, os alunos podiam posicionar-se criticamente e manifestar as suas ideias sobre o mundo. Neste sentido, podemos afirmar que Vicente Lanier acreditava nesta abordagem enquanto estratégia educativa e política, com vista à emancipação dos alunos e, por conseguinte, à mudança social, partindo de uma dimensão micro e local (a pessoa de cada aluno, o contexto de cada escola) e estendendo-se para uma dimensão macro e global (a educação e a sociedade num todo) ou, como diria Fernando Hernández, das margens para o centro.

De acordo precisamente com este professor e investigador espanhol (2005b, p. 13), existem tendências da cultura visual essencialmente académicas, como a de Walker e Chaplin (2002), e outras de natureza política, como a de Mirzoeff (1999, 2003). As primeiras correspondem a mudanças que ocorreram no interior das disciplinas, por influência do pós-estruturalismo, enquanto as segundas consistem numa *praxis* educativa-política, que visa «dotar os cidadãos de formas de resistência», perante o domínio das novas formas de representação homogeneizadoras e hegemónicas da realidade e de nós mesmos, produzidas pelas «novas visualidades». Próximo deste último entendimento, Hernández (2005b, pp. 21-25) propõe uma abordagem da cultura visual enquanto «táctica de resistência».

«Esta noción de ‘táctica’ procede Michel de Certeau (1984), y se coloca en el análisis que Mirzoeff (1999a, p. 8-9) realiza de la insuficiencia de la noción del ‘mundo como imagen’ de Heidegger (1977) y de su inadecuación para analizar la situación de la imagen en el mundo contemporáneo». (Fernando Hernández, 2005b, p. 21)

A partir de uma compreensão de cultura visual como «estructura interpretativa fluida, centrada en la respuesta a los medios visuales, tanto de individuos como de grupos» (Mirzoeff, 1999, p. 4, citado por Hernández, 2005b, p.12), Fernando Hernández define a sua *praxis* como um modo de «explorar las ambivalencias, intersticios y lugares de resistencia en la vida diaria postmoderna desde la perspectiva del visualizador», o que ultrapassa o território académico da universidade, para «interactuar con la vida diaria de las personas».

Para Maria Letsiou (2012, s/ p.), as actuais abordagens didácticas assentes na cultura visual têm raízes na ideologia da reconstrução social:

«Parker and Dewey regarded school as a learning community where emphasis is put on the improvement of the individuals and the involvement of the community itself. (...) In our days, social reconstruction was applied to teaching in visual culture, since it was realised that critical abilities are very important in a society that is dominated by a flood of images and information».

A educação pela cultura visual, enquanto «táctica de resistência» (Hernández, 2005b, 21-25), inscreve-se assim na já «velha» procura de um «novo» paradigma educativo, centrado nos interesses dos alunos, com vista a uma aprendizagem significativa, realizada a partir de situações concretas, de preferência em torno das suas experiências, no seio da comunidade, como proposto por Parker e Dewey, na América dos anos 30 do século XX.

À semelhança da história do ensino do desenho (Betâmio de Almeida, 1961, p. 61), também a história da educação pela cultura visual, «como tudo o que é vivo», não corresponde a «uma sucessão de momentos distintos, mas

antes um processo de soluções em cadeia em que cada elo liga a um que prende o passado, e a outro que anuncia o futuro».

Considerando o pensamento da Escola de Frankfurt e designadamente a proposta de substituição do tradicional ensino das artes pelo estudo da comunicação visual, com o propósito de estimular nos alunos uma consciência crítica, a partir da qual fosse possível reagirem à crescente sociedade de consumo, apresentada, no início dos anos 70, por Hermann Ehmer e Hein Möller, concordamos com João Pedro Fróis (citado por Silva, 2010, pp. 76-77) quando questiona

«(...) se a proximidade entre as actuais propostas da cultura visual na educação artística e as apresentadas na Europa no início da década de setenta por Hermann Ehmer e Hein Möller, não revelam que as preocupações com questões sociológicas, políticas, culturais ou económicas, que também a enquadram a Cultura Visual, não estão há muito definidas na literatura da educação artística».

No contexto português, é na voz de Rocha de Sousa (autor que se destaca, enquanto artista e professor do ensino superior artístico, que desenvolve pensamento pedagógico e operacionaliza esse pensamento em termos didácticos, participando na elaboração de programas, bem como de manuais, tanto para alunos, como para professores, orientados para níveis de ensino anteriores e diversificados), que encontramos vestígios (os primeiros de que temos conhecimento) de uma potencial «cultura visual antes da cultura visual» (Ana Mae Barbosa, 2011), sendo possível reconhecer algumas semelhanças entre as suas propostas, quer para o 2º e 3º ciclos do ensino básico (então preparatório) e secundário, quer para o ensino superior, e as preconizadas por autores como June King McFee (1961) e Vincent Lanier (1968, 1970).

Assim, é inevitável que estabeleçamos um paralelo entre a célebre afirmação de June King McFee (1961, p. 6) e o discurso de abertura do tão amplamente difundido *T.P.U. 19.*, onde o pedagogo português distingue «olhar» de «ver»:

«Quando se fala de visão não se fala apenas da capacidade de olhar – essa espantosa capacidade que nos permite registar as sensações e as percepções visuais. Nós podemos passar dias seguidos numa certa rua, sensíveis visualmente ao aspecto global dessa rua, sem tomar consciência de muitos dos sinais e características particulares dessa parte do meio urbano. De certa forma, podemos então dizer que o nosso olhar funciona ao nível das sensações, e mesmo das percepções, mas que não tivemos uma consciência visual profunda de lugar. Ver é mais do que isso. Ver é ir ao encontro das coisas, a coordenação consciente dos diferentes olhares, das diferentes sensações, das diferentes percepções, das próprias memórias que nos informam os actos e das escolhas». (Rocha de Sousa, 1980, p. 11)

Para, seguidamente, associar a acção de «ver» a outras, como as de «julgar», «compreender» e «escolher», chegando mesmo a reconhecer que, neste processo, «embora o mecanismo da visão seja praticamente o mesmo em todas as pessoas, o juízo que elas fazem do mundo em redor difere de caso para caso», pois «nem todas as pessoas estão de posse dos mesmos dados», sendo condicionadas pelas experiências que viveram, as memórias que construíram e os conhecimentos que mobilizaram até então, que lhes permitem, de modo mais ou menos consciente, posicionarem-se perante o que vêem e agirem sobre o que lhes acontece.

Esta perspectiva, claramente próxima de uma abordagem reconstrutora, é assumida, quer nos escritos que acompanham a reforma curricular que ocorre na então Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa no pós 25 de Abril, quer nos programas que Rocha de Sousa concebe para disciplinas do ensino secundário e do ensino superior. Assim, embora o programa de Tecnologia da Expressão e Práticas de Representação, iniciado em 1979-1980, se concentre numa didáctica «formalista-cognitiva» (Efland, 1990), não deixa de salvaguardar alguns aspectos que incitam a uma relação estreita com a comunidade e com o meio onde a aprendizagem da disciplina ocorresse.

«Mas um programa não pode ser um manual (...) por isso ele se restringe sobretudo a propor, abrindo organicamente caminho, sem dirigismo, à invenção de tarefas por parte dos professores, nas quais seja mesmo possível o tratamento simultâneo de dois ou três assuntos. (...) a orientação pedagógica da disciplina terá assim em conta, sempre que possível, os contactos com a realidade viva, visitas a ateliers e centros de produção, apreciação de exposições e de museus, a concordância com o ambiente e os seus condicionamentos. (...) Estes problemas passam naturalmente, pela análise prévia dos problemas de fundo de cada capítulo essencial e simultaneamente por uma sensibilização no contacto com a realidade».

Estes aspectos tornam-se ainda mais evidentes num texto de apoio à disciplina, no qual Rocha de Sousa (1979, p. 1) afirma peremptoriamente que «todo o objecto de arte é um objecto de civilização», na medida em que «o discurso implícito naquele objecto é testemunho de um modo particular de estar no mundo, de (...) construir a vida e a visão dela, dos processos sociais, políticos e culturais que são (ou foram) suporte de um itinerário colectivo», com determinado contexto histórico. Por conseguinte, para o pintor, pedagogo e didácta das artes visuais, «os operadores artísticos são de facto agentes de civilização», que necessitam de articular conhecimentos e competências várias, «para intervir interdisciplinarmente, pluridisciplinarmente, no meio onde vivem». De acordo com Rocha de Sousa (1979, p. 2), esta (re)definição do conceito de artista, como «ser para a sociedade», «prende-se com o desenvolvimento tecnológico» experimentado no século XX, que se repercutiu

na sua formação e no papel que passou a assumir no «espaço comunitário», a par de «outros operadores», contribuindo, através da sua intervenção social e cultural, «para a melhoria da qualidade de vida».

No que concerne ao ensino superior, mencionamos alguns excertos do programa (em vigor até 1989) de Iniciação às Artes Plásticas e ao Design, disciplina de que foi coordenador. Assim, no início da sinopse da «unidade audio-visual» Projecto Artístico (p. 1), podemos ler o intento de «abordar a realidade do projecto artístico, no espaço cultural de diversos contextos e situações históricas, segundo uma perspectiva de significação e uso movente ou relativista», expressões com as quais pretende explicar que «todo o objecto artístico é, com efeito, um objecto em movimento». Porém, para além de «não [cessar] de se transformar no tempo social e no tempo histórico», o objecto artístico, para Rocha de Sousa é também ele transformador, pelo que

«A ideia dominante desta proposta inicial viria assim a conferir à obra de arte, fosse ela de pintura, de escultura, de arquitectura ou de outra área de construção/expressão, uma dinâmica específica, uma dimensão (que lhe é intrínseca) de mudança e de projecto; teríamos então objecto como projecto».

Propõe então a exploração de dois conceitos, «o de obra em ruptura e o de obra integrada», evocando *Apocalípticos e Integrados* (1965), obra na qual Umberto Eco apresenta uma série de ensaios sobre a cultura de massas na era tecnológica, distinguindo «as obras que tentam escapar às convenções, às apropriações culturalistas ou de mercado», daquelas que «se integram no fluir das necessidades colectivas». Como método de trabalho, sugere o «processo modular» de Munari, associado normalmente ao design e à arquitectura, mas igualmente pertinente para o desenvolvimento de projectos de outras áreas artísticas, nomeadamente de «obras plásticas, sobretudo as de tipo construtivista». Refere e inclui ainda o cinema, como linguagem que cruza diferentes campos de expressão, implicando uma «interdisciplinaridade inalienável» e valoriza «a teoria da comunicação» que, no seu entender, «permitiu colocar com mais clareza a situação do receptor perante vários tipos de mensagem». Para Rocha de Sousa este entendimento é essencial quando se trata da elaboração de projectos artísticos, não só de *design*, mas também de artes plásticas, pois é preciso reconhecer que «globalmente, há identidades à partida, mas há sobretudo identidades subjacentes a todos os objectos de civilização». Por conseguinte, Rocha de Sousa (p. 2) sublinha que «o operador não pode desinteressar-se das análises sócio-culturais e histórico-geográficas que enquadram de forma determinante aquilo de que se necessita, como se necessita, porquê e para quê».

No programa de Introdução às Artes Plásticas e ao Design (em vigor a partir de Janeiro de 1989), esta ideologia não se desvanece, sendo reafirmada a arte enquanto acção transformadora da realidade:

«A arte tem sido, ao longo dos tempos, uma das atitudes mais significativas do Homem perante a realidade que o cerca. Corresponde a uma necessidade profunda de conhecer a natureza das coisas para melhor agir com elas e para além delas. Corresponde, por isso, e por outro lado, a um aperfeiçoamento das vias de contacto entre pessoas e grupos, envolvendo a expressão, a comunicação, um conhecimento mútuo de códigos que permitam accionar linguagens em sentidos diversos, veicular ideias, sonhos, projectos, uma visão do mundo.» (Rocha de Sousa, 1989b)

Neste documento, Rocha de Sousa reforça ainda a ideia de que as práticas artísticas se constituem como respostas às diversas problemáticas que desafiam o ser humano, possibilitando-lhe «dominar o meio e repensar-se perante as suas próprias urgências».

Esta missão social do artista emerge também no programa do 4º ano de Pintura (ciclo especial) da mesma época (1989c), onde se apresentava uma visão mais dilatada da arte, com ampliação dos modos de formar e operar a ela subjacentes. Assim, para além de evocadas e validadas propostas como «a arte conceptual, ecológica, sociológica», com o propósito de «abrir perspectivas a certos tipos de investigação que integram o processo criativo e as suas áreas de interdisciplinaridade - apelo à imagem, ao objecto plural, ao gesto, ao corpo, a registos visuais diferenciados ou a intervenções» (p. 1); era exposto «o entendimento correcto» da função do artista, enquanto «operador no espaço social e de civilização», com «consciência de como e porque contribui para a qualidade de vida em termos de criação concreta ou mesmo de pedagogia» (p. 2).

Seguidamente, eram introduzidas (p. 3) «linhas de criação e intervenção», sugerindo-se ser possível ultrapassarem o espaço tradicional e assumirem a forma de «provocação comunicativa» ou «indagação crítica sobre os fenómenos dentro e fora do real». «Tendo em conta a própria exigência de prever e preparar os caminhos susceptíveis de facilitarem o aparecimento do Homem novo», eram então apresentadas três temáticas (p. 4) que permitiriam interpretações e operacionalizações várias: a) um quadrado de chão; b) seara de ventos e c) a cidade à margem. Da segunda, destacamos a seguinte explicação: «A seara de ventos tanto pode ter o seu referente numa comunidade conturbada, na conflitualidade contemporânea, como no trabalho fecundante que torna os ventos alegoria optimista da História e do Futuro». Para o desenvolvimento desta temática, os alunos deveriam apoiar-se na visualização do filme de ensaio *Semearam ventos*, uma reflexão sobre a «crise contemporânea do existir e do ser», da própria autoria de Rocha de Sousa, sendo incitados a investigar visualmente sobre o «mundo em transformação», bem como sobre o sentido histórico das situações que conduziram a essa transformação. No que respeita à terceira temática: a cidade à margem, o artista e pedagogo esclarecia que, tanto se podia «referir a margem da cidade como a marginalidade de certos

grupos sociais ou apenas de certos cenários que se degradam dentro e para lá da cidade». A este propósito, era sugerida a visualização de *Requiem*, uma montagem livre, igualmente de sua autoria, realizada a partir de «recolhas esporádicas em torno de uma cidade (real e humana) quotidianamente omitida ou menos visualizada nas nossas memórias». Como alternativa, era proposto que os alunos se deslocassem à zona portuária e recolhessem eles mesmos excertos fílmicos daquela parte marginal da cidade.

Neste documento (p. 5), não podemos deixar também de mencionar «uma exigência», a de que «qualquer via de trabalho e investigação [fosse] descrita, interpretada e fundamentada, no sentido de que se [ultrapassasse] o simples mimetismo ou o facilitismo com que certos recursos [poderiam] envolver cada escolha». Ao afirmar o trabalho artístico enquanto projecto semelhante ao desenvolvido em qualquer outra área do conhecimento e da intervenção humana, Rocha de Sousa alargava a dimensão operativa da arte e reivindicava para esta uma outra função:

«Aqui se assinalam, portanto, os percursos de infinitas variações e transformações formais que é preciso ter conta para um entendimento correcto da arte nos nossos dias. Do happening à conceptual art, do neo-dada à body-art, da arte antropológica, sociológica ou ecológica ao domínio das performances, dos modos da arte-processo, está traçado um vasto caminho de experiências e novas formulações. Há um momento em que o suporte tradicional conta de outra maneira, em que o próprio conceito se transforma em suporte, envolvendo em diferentes apresentações das coisas e o comportamento do artista, o que “alarga” a especulação estética e sociológica sobre o mundo».

Para que esta «especulação», que aliava a estética à ética, no sentido do entendimento da arte enquanto forma de agir sobre o mundo, fosse possível, eram necessários «novos modos de formar». Assim, o que Rocha de Sousa, no âmbito deste singelo programa, ousa ainda propor é «uma formação convergente de diversas áreas do pensamento». Só através de uma articulação de conhecimentos produzidos em diversas áreas disciplinares, isto é, só a partir desta interdisciplinaridade, aplicada à análise e resolução de problemas, defendida por Rocha de Sousa, à semelhança do que já o fora por Parker, Dewey e Haggerty, seria possível ao «operador artístico, nos nossos dias (...), projectar de facto em sociedade, para ela ou contra ela, mas nunca de forma aleatória».

Aliás, esta noção da educação como emancipação, fruto do despertar da consciência crítica, neste caso dos alunos-artistas (tomando-se os artistas como «seres para a sociedade, criadores de objectos de civilização»), é algo que já se encontrava presente nas propostas de alguns seguidores da ideologia *social-reconstrutora*, para quem a educação deveria preparar os

alunos «to cleverly manage various situations in their lives» (Maria Letsiou, 2012, s/ p), e que, ainda hoje, permanece no discurso de Fernando Hernández (2005b) sobre a cultura visual enquanto «táctica de resistência», que permite aos sujeitos, quando devidamente esclarecidos e fundamentados, agir conscientemente sobre as suas vidas e posicionar-se no e sobre o mundo:

«Quienes nos interesamos por indagar de manera crítica en torno a las manifestaciones de la cultura visual, no sólo tratamos de afrontar las repercusiones de las representaciones visuales en la subjetividad de los chicos y las chicas y de nosotros mismos, sino que proponemos prácticas de resistencia en las que los individuos se autoricen y hagan pública sus voces mediante la apropiación de referencias teóricas y metodológicas procedentes de los Estudios de Cultura Visual». (Fernando Hernández, 2005b, p. 29)

Contudo, se nos anos 30 do século XX, durante a Segunda Guerra Mundial, esta ideologia se traduzia na «criação de posters propagandísticas, na sala de aula, com vista a promover a paz e a democracia» (Maria Letsiou, 2012, s/ p); e se no contexto português do período que se seguiu ao 25 de Abril assumia a forma de acções que «rompiam as paredes da escola» (Clara Brito, citada por Sousa, 2007, p. 155), partindo de problemas oriundos de diversos contextos, e assentando, muitas vezes, em dinâmicas de grupo interdisciplinares, com vista à transformação social (Silva, San Payo e Gomes, 1992); hoje, a abordagem educativa proposta pela cultura visual torna-se mais sofisticada, envolvendo uma produção colectiva de conhecimento(s) e significado(s), que ultrapassa os limites tradicionalmente estabelecidos pelo sistema escolar, implicando uma mudança de paradigma, não só no interior de uma área (as artes visuais), mas na educação como um todo:

«(...) muchos educadores pueden encontrar en la cultura visual una nuevo motivo para trazar puentes entre el conocimiento de la certeza que se les brinda el currículum compartimentalizado disciplinar y los saberes híbridos y transdisciplinares (...). Entre la escolarización que cosifica al niño y la niña o el joven convirtiéndolo en alumno y quienes lo consideran como sujeto, con biografía, deseos, miedos y dudas, que se incorporan como parte del proceso educativo». (Fernando Hernández, 2005, p. 28)

Assim, o que ocorre com a viragem para uma educação pela cultura visual, não se reduz à inclusão da «cultura popular» e, com ela, à ampliação da diversidade de objectos a ser alvo de estudo e a gerar conteúdos a ser trabalhados em sala de aula. O que a cultura visual sugere é efectivamente um outro paradigma educativo, no qual os objetos produzidos culturalmente deixam de ser considerados como meras representações visuais, estritamente

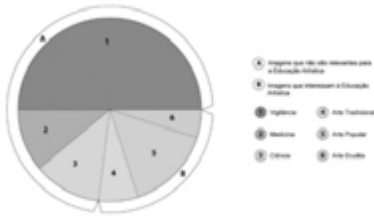


Fig. 5 - Imagens produzidas no mundo nos últimos 2 meses, diagrama apresentado por Paul Duncum na conferência *Cultura Visual e Prática Educativa*, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2009. Adaptado por Carolina Silva, 2010, p. 92.

analisadas sob uma perspectiva formal, mas são reconhecidos enquanto repositórios de discursos, aos quais se encontram subjacentes atitudes, crenças e valores, que condicionam a construção de significado(s).

Por conseguinte, educar pela cultura visual implica trazer à discussão, fazer confluir e articular conhecimentos pertencentes a diferentes dimensões e oriundos de várias áreas disciplinares, como a Sociologia, a Semiótica, os Estudos Culturais e a História da Arte, promovendo outras perspectivas teóricas e metodológicas, no sentido de um posicionamento crítico sobre o universo visual que nos circunda.

Porém, é necessário ressaltar que, não só o recurso a conhecimentos de outros campos, mas também valorização de conhecimentos de outras naturezas (nomeadamente o empírico, isto é, as experiências dos alunos), bem como a aceitação de objectos oriundos de universos diferentes (designadamente, daqueles universos que alguns teóricos da cultura visual entenderam designar de «arte popular» e «arte tradicional»), não significam a anulação de um conhecimento específico das artes visuais e, muito menos, o desaparecimento da «arte erudita» dos programas e das práticas escolares. Na verdade, o que acontece é uma reinterpretação e ampliação do conceito de «artes visuais», por parte dos autores da cultura visual. Para Kerry Freedman (2003, pp. 21-22), por exemplo, estas incluem «belas-artes, jogos de computador, manga, filmes, design de brinquedos, publicidade, programação de televisão, pinturas, design de moda».

Para além disso, assistimos ainda a uma complementaridade de perspectivas que ajudam a compreender os objectos ou situações artísticas, os diversos contextos da sua produção e consumo, clarificando as convergências e divergências em torno de um tema ou problema, que contribuem para que os alunos se percebam e, por conseguinte, se posicionem, enquanto sujeitos e cidadãos, no enredo de relações do mundo em que vivem.

Da Educação pela Cultura Visual a Movimentos de Contra-Cultura

Como exemplo de uma prática escolar recente, que teve lugar no contexto nacional e podemos enquadrar num paradigma de educação pela cultura visual, citamos o projecto *Remake dos Painéis de São Vicente* (2016), orientado por Paula Penha, professora de Design Gráfico, na Escola Secundária de Cacilhas-Tejo e ex-aluna do Mestrado em Ensino de Artes Visuais da Universidade de Lisboa. À semelhança do que sucedeu em anos lectivos anteriores, Paula Penha desafiou os seus alunos (da turma 11º L) a participar num concurso, para que, desde logo, tomassem contacto com as dinâmicas e exigências do mercado de trabalho, ao mesmo tempo que viam aplicados os seus conhecimentos, no domínio das artes visuais, a projectos concretos. Desta vez, a proposta surgiu no âmbito do concurso *A minha escola adota um museu, um palácio, um monumento...*, lançado todos os anos pela Direção-Geral da Educação e pela Direção-Geral do Património Cultural, implicou o estudo aprofundado dos Painéis de São Vicente, com a colaboração da professora de História e Cultura das Artes Teresa Santana, a visita ao Museu de Arte Antiga, onde viram ao vivo esta obra-mestra da pintura portuguesa do século XV, reparando nos múltiplos pormenores que caracterizam a sociedade da época, e a sua reinterpretação à luz da contemporaneidade.

Para tal, após discutirem e trabalharem o tema: a representação da sociedade actual, através da elaboração de retratos de figuras proeminentes (à semelhança do que ocorre nos painéis), constituíram grupos correspondentes a diferentes esferas: da política ao futebol, da religião à cultura, da música ao desporto e à moda. Cada grupo, mobilizou e articulou então conhecimentos oriundos de várias áreas disciplinares (Desenho, História e Cultura das Artes e evidentemente Design Gráfico, nomeadamente no âmbito da Multimédia) para responder ao desafio de caracterizar a esfera que lhes correspondia. Assim, este projecto desenvolveu-se em diversas fases, nas quais os alunos foram alternando entre dinâmicas de trabalho em que cooperavam em pequeno e em grande grupo (a turma). Partindo de algo que lhes era muito próximo: a cultura visual que caracteriza a sociedade contemporânea, sobre a qual reflectiram e se pronunciaram, e recorrendo a meios de construção de imagem que lhes são familiares, os alunos elaboraram uma reinterpretação dos painéis com base, por um lado, nas suas experiências, isto é, no conhecimento empírico e, por outro lado, no conhecimento específico da sua área vocacional. Para além de desenvolverem competências transversais ao currículo de todas as disciplinas, no âmbito da investigação, do sentido crítico e até mesmo interpessoais, os alunos aprenderam, de modo concreto, conteúdos próprios de cada uma das disciplinas da sua área, que tiveram ainda a oportunidade de operacionalizar, o que tornou a sua aprendizagem mais significativa. Todo o envolvimento e empenho dos alunos foi condensado na imagem fotográfica abaixo, fruto de horas e horas de trabalho em pequeno e em grande grupo (turma), nas quais foram partilhadas e alternadas diferentes funções com um



Fig. 6 – Remake dos Painéis de São Vicente, Turma 11.o L, Escola Secundária de Cacilhas-Tejo, 2016 [Neste projecto participaram Alexandra Silva, Diogo Casimiro, Jasmim Cotrim, Joel Fernandes, Maura Airez, Miguel Gil, Pedro Veras, Sara Custódio, Margarida Madeira, Ricardo Almeida, Rita Rosendo, Rodolfo Almeida, Andressa Souza, Carolina Henriques, Daniel Tulbur, Inês Baptista, Joana Silva, com orientação de Paula Penha (Oficina Gráfica) e colaboração de Teresa Santana (História da Cultura e das Artes)

propósito comum: a representação da sociedade contemporânea, sob o olhar destes jovens.

No contexto da pós-modernidade, a educação pela cultura visual surge assim como «uma tática de resistência» (Hernández, 2005), «uma outra maneira de viver e comportar-se» (Efland, 2005, p. 66), no que se refere ao ensino e aprendizagem das artes visuais, coexistindo naturalmente com outras tendências, umas mais distantes e outras mais próximas na linha temporal das práticas escolares. Deste modo, o que hoje presenciamos é, por um lado, a preservação de um «legado» que permite salvaguardar parte da identidade curricular das artes visuais e, por outro lado, a emergência de práticas que animam a educação artística e contribuem para que parte dessa mesma identidade se ajuste e modifique perante novas situações.

«La educación permite a las culturas perdurar mediante la transmisión de conocimientos y valores a las nuevas generaciones. Si las culturas no consiguen transmitir su legado, desaparecen. No obstante, una cultura es una identidad viva que necesita tener la capacidad de adaptarse a nuevas situaciones y de cambiar, necesita personas capaces de imaginar otras maneras de vivir y comportarse. Las culturas que no logran desarrollar la posibilidad de imaginar, se estancan o desaparecen.» (Arthur Efland, 2005, p. 66)

Porém, o entendimento de que vivemos rodeados de imagens e a consciência de que por elas somos condicionados, interiorizando valores

e assumindo posicionamentos que interferem nas mais elementares decisões (e ações) do nosso quotidiano, é algo que tem vindo a interessar não só artistas e professores de artes visuais, que se apropriam das ferramentas comuns à cultura visual, que fazem parte da vida diária das crianças e jovens, para sobre ela se pronunciarem e agirem; mas também educadores e investigadores, dinamizadores de movimentos de «contra-cultura» que têm transitado das universidades para o mundo, do mundo para as escolas, das escolas para as universidades e vice-versa, estimulando o cruzamento de experiências e conhecimentos e uma enorme pluralidade discursiva.

Assim, não podemos deixar de evocar brevemente algumas destas práticas que, de modo subtil, têm transformado a sociedade, intervindo no sentido da humanização dos espaços urbanos (*Yarn Bombing*), da mudança das práticas escolares (*Manifestos Docentes*) ou ainda da democratização do acto de nos manifestarmos visualmente (*Cadernos Artivistas*).

O *Yarn Bombing*, a prática de uma «arte menor» que, nos últimos anos, se espalhou pelos quatro cantos do mundo, teve como percursora a artista polaca Olek e como grande impulsionadora a norte-americana Magda Sayeg que, entre outros, motivou alguns docentes das Belas-Artes de Franckfurt, a desenvolver intervenções desta natureza com os alunos. O impacto e disseminação exponencial deste movimento, cujo propósito é humanizar os espaços urbanos, é assim compreendido por Sayeg (2015):

«(...) ficámos todos dessensibilizados pelas cidades superdesenvolvidas onde vivemos, os “outdoors” e os anúncios, os parques de estacionamento gigantes. Já nem nos queixamos dessas coisas. Quando nos deparamos com um sinal STOP envolvido em lã, que nos parece deslocado, gradual e estranhamente, conseguimos relacionarmos com ele! (...) Todos vivemos neste mundo digital e acelerado, mas ainda ansiamos por algo com que possamos relacionar-nos.»

Os *Manifestos Docentes* foram elaborados em resposta ao desafio lançado por uma educadora e investigadora (María Acaso, 2011) numa plataforma *online*, que pretendeu agitar as mentes dos professores e assim contribuir para a mudança nas escolas. Desta iniciativa resultaram várias exposições, as primeiras na Universidade Complutense de Madrid (local de origem deste projecto), e uma delas - *Manifestações pedagógicas. A arte pensa a educação*, na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, em Março de 2014. Nesta exposição, foram partilhados manifestos muito distintos (Sousa, 2016, pp. 383-438), entre os quais uma instalação composta por um antigo quadro negro escolar e uma carteira sobre a qual foi colocado um *tablet* (por contraponto ao quadro), intitulada *Quadro(s) de(in)formação* (Tiago Pereira, 2014); uma série de folhas de papel transparentes sobre as quais foram impressos os horários escolares de todas as turmas de uma escola, evidenciando-se, a



Fig. 7 - *Sinapse*: a revista manifesto, David Caranova, Elias Nunes e Sandra Henriques, 2014.

Anúncio a explicações de Artes Visuais (p. 24) e caricaturas de Nuno Carto (p. 9)

negro, a escassez de tempo dedicada à aprendizagem das artes visuais, intitulada *Janela de Oportunidade* (Ana Margarida Boavida, 2014); e uma revista-manifesto [Fig. 10], o único colectivo, intitulada *Sinapse* (David Caranova, Elias Nunes e Sandra Henriques, 2014), onde foram publicadas notícias fictícias, como *Nuno Carto não enfrenta os problemas da educação e passa a dar entrevistas de costas* e *Avaliação de professores também vai passar por likes no Facebook*; cartoons que caricaturam as figuras mais marcantes no cenário educativo e político português naquela época, como *Ceci n'est même une ministre de l'éducation*, e um anúncio a explicações de artes visuais, *porque a arte também se explica*.

A origem do projeto *Cadernos Artivistas* remonta a 2005, quando Teresa Eça, Emília Catarino e Anabela Lacerda, começaram a convidar amigos para participar e intervir plasticamente no que então designaram “livros colaborativos”. Porém, o que começou por ser uma iniciativa entre amigos, transformou-se numa proposta apresentada a uma comunidade específica de professores, membros da InSEA e veio a transpôr continentes, transitando para contextos não formais e adquirindo um carácter interventivo. As questões que este projeto nos coloca já não passam pela possibilidade ou não de ensinar a arte, que inquietou Gustave Courbet (1819-1877) - *Peut-on enseigner l'art?* (1861), mas pela democratização do gesto de desenhar ou de nos expressarmos e comunicarmos visualmente, enquanto seres humanos que partilham experiências de vida, no seio da mesma comunidade, convergindo ou divergindo, do que é produzido noutras, pois este projeto convida-nos também a pensar o local (os locais) no global. Na era da globalização, da alienação mediática, da pós-verdade, da *fast food* artística e cultural e das selfies enquanto exaltação do parecer que, cada vez mais, nos distancia, do ser, esta proposta convida-nos a di-vagar, no duplo sentido, isto é, ao vagar de um tempo a sós, com a folha de papel, e à divagação de uma linha que

nela se espria, em busca de sentidos múltiplos, através do gesto da mão que acompanha o pensamento potencialmente divergente. De vagar e divagar são assim duas faces de um mesmo acto. Representam simultaneamente pausa/atenção e ação/divagação pois, como compreendia Lagoa Henriques (1923-2009), evocado por Margarida Boavida (Portefólio de Didática das Artes Plásticas II, 2013): “o desenho é uma forma de atenção” e a atenção pode traduzir-se em olhar crítico e intervenção, sentido último deste projeto. Assim, não é de estranhar que as suas preconizadoras, que já debatiam tradição e ruptura na educação artística formal e apresentavam projetos inovadores no contexto não formal, pretendam, através das ações de ativismo inerentes a este projeto e da investigação que delas decorre, contribuir para viragens no modo como nos relacionamos, não só com a arte, mas também com a vida, num sentido mais dilatado. *Cadernos Artivistas*, enquanto proposta de intervenção comunitária, coloca em causa os limites de autoria e identidade (individual e coletiva), ao mesmo tempo que evidencia temas/problemas comuns à arte e à vida contemporânea, que neles são objecto de reflexão. Esta prática convida assim os participantes a um posicionamento com contornos mais passivos (de resistência) ou mais ativos (de intervenção), mas ainda assim político, que se materializa em registos de cariz abstrato e subjetivo ou crítico e interventivo, observáveis nos cadernos, com diferentes origens geográficas, locais e pessoais, que compõem as exposições itinerantes.

Referências

- ACASO, María (2011). Visiones disruptivas de la educación, vídeo partilhado a 24 de agosto 2011. In Youtube URL: <https://www.youtube.com/watch?v=9N9vh4ikKRY>. [Acedido a 24 Setembro 2011].
- BARBOSA, Ana Mae (2011). A cultura visual antes da cultura visual. *Educação*, 34(3), 293-301.
- BETÂMIO DE ALMEIDA, Alfredo (1961). O Desenho no ensino liceal. *Palestra: Revista de Pedagogia e Cultura*, 10, 35-66.
- BOAVIDA, Margarida (2013). *Portefólio de Didática das Artes Plásticas II*. Arquivo pessoal de Ana Sousa. Autorização de citação pela aluna no âmbito da publicação do artigo: Sousa, Ana (2015) Redesigning ourselves: Who are we and who do we intend to become as visual arts teachers? *Atas da 39ª ATEE Annual Conference: Transitions in Teacher Education and Professional Identities*, pp. 255-266. Braga: Universidade do Minho. ISBN 978-908-15639-8-7
- CHALMERS, F. Graeme (2005). Visual Culture Education in the 1960s. *Art Education*, 58(6), 6-11.
- COURBET, Gustave (1986[1861]). *Peut-on Enseigner l'Art?* Caen: L. l'Echoppe.
- DEWEY, John (2010[1934]). *Arte como experiência*. São Paulo: Martins.
- EFLAND, Arthur D. (2005). Infancia y cultura visual. In Manuel Belver, María Acaso & Isabel Merodio (Eds.), *Arte infantil y cultura visual*, pp. 51-69. Madrid: Eneida.
- EFLAND, Arthur D. (1990). *A history of art education: Intellectual and social currents in teaching the visual arts*. New York: Teachers College Press.

- FREEDMAN, Kerry (2003). *Teaching Visual Culture_ Curriculum, Aesthetics, and the social life of art*. New York: Teachers College Press.
- GARCÍA, Carlos Marcelo (1999[1995]). *Formação de Professores: para uma mudança educativa*. Porto: Porto Editora.
- GRAUER, Kit (1995). *Beliefs of pre-service teachers towards art education*. Tese em Filosofia, apresentada à Universidade Simon Fraser (Canadá), pela Faculdade de Educação. Disponível em <http://summit.sfu.ca/system/files/iritem1/6793/b17589770.pdf> [Acedida e descarregada a 10 jul. 2009].
- HAGGERTY, Melvin (1935). *Art, a way of life*. Minneapolis: The University of Minnesota Press.
- HERNÁNDEZ, Fernando (2005b). De qué hablamos cuando hablamos de cultura visual? *Educación e Realidade*, 30(2), 9-34.
- HERNÁNDEZ, Fernando (2005a). A construção da subjectividade docente como base para uma proposta de formação inicial de professores de artes visuais. In Fernando
- LANIER, Vincent (1970). *Newer Media and the Teaching of Art*. In George Pappas (ed.), *Concepts in Art and Education*. New York: Macmillan, 296-297.
- LETSIOU, Maria (2012). *Art intervention and social reconstruction in education*. In *Actas de Art, education and culture. Contributions from the periphery*. COLBAA: Jaén.
- MARÍN-VIADEL, Ricardo (1998). *Clasificaciones, etapas y modelos en la historia de la educación artística*. In F. Hernandez & M. Ricart (Coord.), *Actas da III Jornadas d'História de l'Educació Artística*, pp. 23-37. Barcelona: Impressions Belles Arts.
- MC FEE, June King (1961). *Preparation for art*. Belmont, Califórnia: Wadsworth Publishing Company
- NÓVOA, António (2001). Entrevista intitulada *O professor pesquisador e reflexivo*. Programa Salto para o futuro, TVEscola Brasil, 13 de setembro. URL: <http://tvescola.mec.gov.br/tve/saltoacervo/interview.jsessionid=7978DD37031F680FD1993DA88CB989A0? idInterview=8283>. Consultado em fevereiro de 2011.
- READ, Herbert (2001[1943]). *Educação pela arte*. São Paulo: Martins Fontes.
- ROCHA, Margarida (2001). *Educação em arte - concepções e práticas: um estudo sobre o acto educativo de professores do 2º ciclo do ensino básico*. Tese de Doutoramento em Ciências da Educação, na especialidade de Educação e Desenvolvimento, apresentada à Universidade Nova de Lisboa pela Faculdade de Ciências e Tecnologia.
- SAYEG, Magda (2015). *How yarn bombing grew into a worldwide movement*. TEDYouth2015. Conferência disponível em https://www.ted.com/talks/magda_sayeg_how_yarn_bombing_grew_into_a_worldwide_movement [Acedido a 20 Agosto 2016].
- SILVA, Antunes da, SAN PAYO, Irene & GOMES, Carlos (1992). *Áreas visuais e tecnológicas: Manual para professores do 2º e 3º ciclos*. Lisboa: Texto Editores.
- SILVA, Carolina (2010). *A cultura visual na educação artística: entre síla e caribdes*. Dissertação de Mestrado em Educação Artística, apresentada à Universidade de Lisboa pela Faculdade de Belas-Artes.
- SOUSA, Ana (2016). *Novos paradigmas, novas práticas? A didática na formação de professores de artes visuais*. Tese de Doutoramento em Belas-Artes, na especialidade de Educação Artística, apresentada à Universidade de Lisboa pela Faculdade de Belas-Artes.
- SOUSA, Ana (2007). *A formação de professores de artes visuais em Portugal*. Dissertação de Mestrado em Educação Artística, apresentada à Universidade de Lisboa pela Faculdade de Belas-Artes.
- SOUSA, João Rocha de (1989c). *Programa 4º ano Pintura (Ciclo Especial)*. Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Departamento de Artes Plásticas e Design. Documento do arquivo pessoal de Rocha de Sousa.

SOUSA, João Rocha de (1989b). *Programa Introdução às Artes Plásticas e ao Design*. Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Departamento de Artes Plásticas e Design. Documento do arquivo pessoal de Rocha de Sousa.

SOUSA, João Rocha de (1989a). *Iniciação às Artes Plásticas e ao Design. Programa*. Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Departamento de Artes Plásticas e Design. Documento do arquivo pessoal de Rocha de Sousa.

SOUSA, João Rocha de (1980). *Desenho (área: artes plásticas): T.P.U. 19*. Lisboa: Editorial do Ministério da Educação.

SOUSA, João Rocha de (1979b). *Programa. Disciplina: Tecnologia da Expressão e Práticas de Representação - Introdução às artes plásticas, design e arquitectura. 11º ano*. Curso complementar vocacional. Documento do arquivo pessoal de Rocha de Sousa.

SOUSA, João Rocha de (1979a). *Programa. Disciplina Tecnologia da Expressão e Práticas de Representação - Introdução às artes plásticas, design e arquitectura. 10º ano*. Curso complementar vocacional. Documento do arquivo pessoal de Rocha de Sousa.

TABACHNICK, B. Robert, POPKEWITZ, Thomas S., & ZEICHNER, Kenneth (1979-1980). Teacher education and the professional perspectives of student teachers. *Interchange*, 10(4), 17-29.

TAVIN, Kevin (2005). Opening Re-Marks: Critical Antecedents of Visual Culture in Art Education. *Studies in Art Education*, 47(1), 5-22.

ZEICHNER, Kenneth (2008). *Uma análise crítica sobre a reflexão como conceito estruturante na formação docente*. In Educação e Sociedade, 29 (103), 535-554. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/es/v29n103/12.pdf> [Acedido a 3 Abril 2014].

A política social das exposições de Arte Contemporânea no espaço Museu e a mostra *Toda a Memória do Mundo, Parte I*, de Daniel Blaufuks

Juan Gonçalves

Doutorando em Ciências da Arte (FBAUL); Mestre em Museologia e Museografia (FBAUL); Mestre em Gestão Cultural, pela Universidade da Madeira.

Membro do CIEBA-Francisco d’Holanda.

juanvgoncalves@gmail.com

Incidados pelas alterações socioculturais provocadas pelo fim do colonialismo político europeu e por reformulações internas, tanto de âmbito antropológico como de âmbito museológico, as discussões centradas em torno do museu enquanto instituição sociocultural colocavam em questão os aspetos ideológicos e políticos implicados nos seus modos de representação - construídos por meio de suas práticas culturais: o colecionar, o conservar, o expor -, e em torno das mudanças do estatuto, das interpretações dos objetos ao serem musealizados e do seu valor¹ (Pittman, 2014).

Neste cenário, se por um lado a função de salvaguarda patrimonial se manteve como base de ação do museu, à qual se foram associando novas funções educativas, por outro, nas últimas décadas, os museus têm vindo a ser confrontados com vários desafios que questionam a sua forma de organização, a forma de olhar as coleções, a maneira de se darem a conhecer aos públicos e, de modo geral, a sua atitude perante a sociedade. Inevitavelmente, esta necessidade de conseguir mais e melhor

*Through the selection, reception and exhibition of objects, contemporary art museums establish discourses that actively contribute to the formation of political values of moral, ideological and, consequently, social character. It is on this idea of the social policy of an exhibition of contemporary art in the museum space that we will develop the present text, having as a case of study the exhibition *Toda a Memória do Mundo, Parte I* (2015), of Daniel Blaufuks.*

visibilidade impõe alterações na forma como os museus pensam, na forma como se apresentam e na forma como comunicam (Hooper-Greenhill, 2000; Bataille, 2004; Pittman, 2014).

É, então, sob esta renovada dinâmica que a instituição museológica passa a ser inserida num contexto mais amplo de crítica. Uma crítica que incide sobre a marginalização ou a exclusão das vozes de certos grupos da esfera pública² (Habermas, 1989; Bataille, 2004) – ou de produtos culturais como as coleções e exposições museológicas (Gonçalves, 2015) – e pela exigência de uma maior reflexividade e atenção ao processo pelo qual o conhecimento é produzido e disseminado, e aos modos pelos quais esse processo acaba por muitas vezes reproduzir diferenças e desigualdades (Macdonald, 1992; Sandell, 2002; Tobelem, 2005).

Tais factores, fomentaram uma «crise identitária» (Faria, 2002) do museu, que por sua vez gerou novos modelos conceituais e institucionais cujo cerne passou pela redefinição de quem é o público do museu e como este se dirige a ele. Nesta medida, várias foram as discussões verificadas a partir da década de 50 que pretenderam destacar o papel das instituições museológicas na sociedade³ (Appleton, 2007; Davis, 2007). Dentro destes debates, parece sobressair uma atitude revolucionária face à ideia de um museu contemporâneo, vivo e atuante, cuja política procura questionar, acima de tudo, o seu papel social.

Assim, a partir da evolução do conceito de museu e da flexibilidade das instituições culturais contemporâneas, temos vindo a assistir, na atualidade, a uma imposição de novas formas de comunicação, acompanhadas por uma ampliação da própria cultura das exposições (Bataille, 2004). Não obstante, os influxos da «Nova Museologia» foram, evidentemente, estimulantes para as instituições de arte contemporânea onde, nas últimas décadas, os serviços de comunicação têm adquirido um reconhecimento crescente, traduzido na sua participação nas mais diversas fases dos projetos museológicos (Hooper-Greenhill, 2000).

Consequentemente, podemos encarar o trabalho desenvolvido pelas instituições museológicas ligadas à arte contemporânea como um ato político⁴ capaz de construir, veicular e catapultar determinados contextos sociais, organizados sob a forma de «uma narrativa, que partem de um discurso que representa em si mesmo um elemento de uma teia de significados mais complexos» (Vergo, 1989:46). A abordagem narrativa procura, pois, evidenciar o modo como os significados culturais são construídos no âmbito de práticas sociais e relações de poder, concetualizando as práticas museológicas com acontecimentos históricos, sociais e políticos, inspirando-se nas teorias de Foucault (1970) sobre a governamentalização e a relação poder-conhecimento.

Neste sentido, parece-nos correto considerar que as instituições museológicas dedicadas às funções expositivas da arte contemporânea, assim como todo o sistema cultural, têm assistido a um gradual interesse da sociedade

e do mercado do produto daquilo a que podemos designar por *exposição de arte*. Esta arte apresenta-se, difunde-se e alcança a desejada visibilidade mediática do circuito cultural, sendo claro o estudo das relações existentes entre o produto final – a exposição –, os valores simbólicos desejados e atribuídos, os artistas, as obras de arte, o acesso aos lugares expositivos e ainda aos processos de comunicação além do lugar expositivo (Witcomb, 2003; Marincola, 2006).

Podendo o número de exposições de arte contemporânea que se limitam apenas a apresentar objetos ser muito grande – já que o potencial estético destas peças pode justificar a sua mera exibição, privada de intentos eficazes de interpretação –, o certo é que a sua mera exibição não se mostra suficiente se esta não for sustentada por um discurso narrativo que o torne compreensível. Desta forma, acreditando que «a escolha dos objetos recolhidos, a sua colocação em grupos ou conjuntos e a sua justaposição física constroem narrativas conceituais [...]» (Hooper-Greenhill, 2000: 77), um dos principais objetivos de uma exposição será, pois, comunicar através desses mesmos objetos, construindo através de «práticas narrativas»⁵ um discurso que produza conhecimento⁶. Como tal, partindo da transversalidade de conhecimentos presentes num determinado espaço expositivo⁷, torna-se possível a composição/apresentação de uma construção narrativa, escolhida com um critério ou uma intenção concetual prévia, para que o público possa estabelecer, a partir dos elementos da exposição e das suas experiências, um entrelaçar de sentidos que possibilitem a produção de significados.

A importância da narrativa como dispositivo epistemológico organizacional deriva da intrínseca inclinação que temos em contar histórias (Boje, 2001). Assim, o conhecimento da narrativa de uma exposição poderá estar baseado no suposto que cada um de nós dará sentido a exposição através de uma sequência integrada de relatos pessoais. Desta forma, a análise da narrativa, como uma perspetiva dentro da análise do discurso como interação social, parte da premissa que as realidades sociais tendem a ser socialmente construídas (Berger e Luckman, 2001), ou seja, que derivam da interação social que pode ser facultada de forma quotidiana pela própria organização.

Desta forma, a discursividade, principalmente retórica e interligada com a narrativa, passa a ser um aspeto crucial de qualquer instituição cultural de arte (Hooper-Greenhill, 2000). Tal situação ocorre com a criação das obras e dos discursos dos artistas, a arquitetura dos espaços e o desenho ou seleção dos objetos e equipamentos utilizados na exposição, existindo, a cada nova exposição, uma transformação do lugar, modificando, sempre que necessário, os processos, produtos, resultados, narrativas e modos de comunicação.

Pelas características da produção contemporânea da arte, nos seus variados desdobramentos a partir de meados do século XX, é possível alcançar a ideia de que os lugares institucionais de exposição tendem a ser cada vez menos «institucionais» e menos formais, ou formatados, dando abrigo às

novas formas de relação surgidas a partir do movimento de rutura com os suportes tradicionais da arte e da sua aproximação (Smith, 2012). Desta forma, os espaços expositivos estariam mais coerentes com o movimento ocorrido na arte, evidenciado na década de 60, por artistas como Joseph Beuys, Claes Oldenburg ou Ligia Clark e Hélio Oiticica, no qual o processo de criação artística e o seu aspeto social passou a ser enfatizado em detrimento do produto finalizado, a obra de arte.

Seguindo o ideário levantado pelo modernismo de Duchamp, o ambiente e o espetador conquistam um espaço privilegiado no trabalho dos artistas, principiando um maior empenho em ocasionar novas relações espaciais⁸. Desta forma, as obras, as formas e o espaço onde as exposições se materializam assumem um novo estatuto, a partir das novas relações propostas em relação à dualidade do sujeito-objeto e da própria narrativa das exposições. Nesta situação parecemos observar como a arte tem, por base, uma ênfase nas relações humanas, em especial nas trocas entre indivíduos, como forma de constituição de sociabilidades. Assim, a exposição torna-se numa espécie de intervalo no qual as obras de arte não são produtos, mas momentos de sociabilidade. Um domínio de trocas particulares que é estabelecido a partir das instruções, ou dos objetos produtores de sociabilidade, propostos pelo artista.

Tal observação é evidenciada por Oiticica, ao afirmar que na sua «exposição participativa» (Oiticica em Ferreira e Cotrim: 2006:95) o visitante já não pretende resolver a sua contradição em relação ao objeto pela pura contemplação. Tal parecer acarretou uma série de transformações no campo da arte, bem como nas práticas expositivas, sendo que muitas foram as formas de exploração da extensão dos limites ou barreiras da arte tradicional (Moreira, 2010).

Desta forma, julgamos que a cultura dos museus e das exposições, no seu sentido mais amplo, possibilita um terreno que oferece múltiplas narrativas de significados, passando a ser identidades construídas através de negociações entre o *eu* e o *outro* em infinitas e múltiplas camadas⁹, sem nunca descurar que cada indivíduo alberga o seu próprio museu, a sua própria existência e experiência. A abordagem narrativa das exposições parece, pois, procurar o modo como os significados culturais são construídos, concetualizando o desempenho museológico e curatorial como acontecimentos políticos e sociais, inspirando-se nas teorias de Foucault sobre a governamentalização e a relação poder-conhecimento (Foucault, 1970)¹⁰.

Parece-nos, neste contexto, que o carácter das exposições de arte contemporânea passa a ser definido não tanto pela qualidade seletivamente presente em alguns objetos e/ou sujeitos, mas antes pelo resultado de um complexo processo de política social que se conclui no ato de consumo/interpretação. Neste sentido, a exposição passa a veicular consigo os processos sociais que a tornam possível, incluindo aqueles que dizem respeito à relação entre a arte e o seu discurso político.

Selecionar qualquer obra de arte e incorporá-la sob distintas narrativas são atividades que requerem a presença de pensamentos curatoriais (Heinich e Pollack, 1996). Uma ideia curatorial – uma exposição, um tema, o modo como o espectador será envolvido, o posicionamento das obras – será, de facto, uma genuína contribuição para a apreciação das obras de arte envolvidas. Na realidade, as recentes práticas curatoriais partilham a exigência do envolvimento do visitante, seja através do seu carácter físico/presencial ou intelectual, propondo, assim, uma reflexão moderada sobre determinada prática artística, tentando, ainda, comunicar valores e conceitos abstratos (Bismarck, 2011).

Neste sentido, as práticas curatoriais tendem a ser também uma forma de abertura, alargando ou expondo ao exterior a discussão de conceções normalmente exclusivas a círculos especializados. O pensamento curatorial abarca muito mais do que simples gestos retóricos, conhecimentos e alardeadas demonstrações de exposição, e tal é demonstrado pelo crescente interesse das profissões orientadas estritamente para as experiências curatoriais, pelo número de livros, jornais e artigos relativos à curadoria e pelo aumento do número de cursos que lhe dizem respeito (Marincola, 2006).

Será, pois, através desta articulação que Jimenez (2010) defende que «a exposição, como entidade significativa em si mesmo, é parte de um discurso visual no qual nascem relacionamentos entre a obra e o espaço que a contém, bem como todo o conjunto de factores físicos (iluminação, sinais, cor de parede) e não físicos (publicidade, textos, tabelas). O principal objetivo de qualquer exposição é criar uma narrativa que traduza o conteúdo em ideias claras através da linguagem expositiva» (*ibidem*: 214). Tornar esta prática real será, pois, essencial para o desenvolvimento do pensamento curatorial contemporâneo. Nenhuma destas formulações será relacionada unicamente com a história ou crítica da arte *per se*, sendo também formulada com a história e a teoria da curadoria e do planeamento de exposições.

Se, por um lado, todas as exposições de arte contemporânea tendem a demonstrar que os curadores refletem sobre determinadas circunstâncias, desenvolvendo, neste âmbito, programas de pesquisa e estimulando ideias (Smith, 2012), por outro, acreditamos que, de modo geral, o pensamento curatorial relativo à arte contemporânea deverá suportar as ideias, os interesses e a reflexão crítica dos artistas, responsabilizando-se ainda pela situação em que é concebido: social, cultural ou politicamente.

Explorar e dar a entender as políticas inerentes às exposições, aos seus estilos e silêncios, não é um assunto fácil. De facto, na opinião de Macdonald (2007), as exposições tendem a ser apresentadas ao público como fatos científicos, ou seja, como declarações unidireccionais e raras vezes como o resultado de um particular processo e/ou contexto. As suposições, relações, racionalidades e compromissos que conduzem ao produto final, isto é, a exposição em si, tendem a ser, geralmente, ocultadas ao público. Nesta dinâmica, raras são as exposições que procuram estabelecer um contexto político e social,

e tal situação pode representar algo que até os próprios agentes que organizam as exposições tendem a ignorar.

Motivada por um universo referente ao Holocausto, a exposição *Toda a Memória do Mundo, Parte I*¹¹ permitia ao visitante percorrer três espaços diferentes do Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado (MNAC-MC): o Piso 0, onde era exibido um filme sobre Terezín (*As If*, de 2015, de 4h35m), uma biblioteca de consulta com alguns livros de Blaufuks e de autores que são referências importantes para o artista - encontrando-se aqui também algumas fotografias de objetos e ainda uma estátua de um cavalo com um homem que pega numa mulher em movimento - e ainda uma ampla sala de exposição onde se apresentou um conjunto de 22 molduras da mesma dimensão, cada uma com um conjunto associado, como «Piles of golden teeth and stocks of poor quality soap» (v. Fig.1 e Fig.2).

Nesta medida, os objetos aqui expostos podiam ser definíveis como o conjunto de meios através dos quais materialmente se exprimiu e ganhou forma um determinado processo rememorativo¹². Esta é uma dimensão crucial para a reflexão teórica sobre este tema: recordar, através de uma exposição de arte contemporânea, um determinado passado histórico significa exprimir juízos de valor que falam dentro de um código social. Nesta perspetiva, a exposição aqui descrita tornava-se um espaço politizado que, ao adotar e projetar diferentes leituras e descodificações, veiculava consigo valores e identidades que se confrontavam e se oponham constantemente.

A ideia de memória constituía nesta exposição uma espécie de refúgio onde o artista procurava, segundo as suas próprias palavras «seguir um percurso de formas diferenciadas de olhar, de variações sobre a mesma temática, colecionando e selecionando imagens de assuntos idênticos ou de palavras-chave similares e arranjando-as em formas visuais» (Blaufuks em Santos, 2014). Nesta perspetiva, Blaufuks deixava

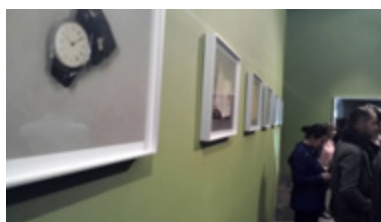


Fig.1 - Algumas das obras expostas no piso nr.º 1 da exposição *Toda a Memória do Mundo, Parte I*. MNAC-MC, 2015.
Fonte - Arquivo pessoal.

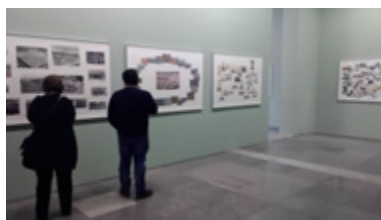


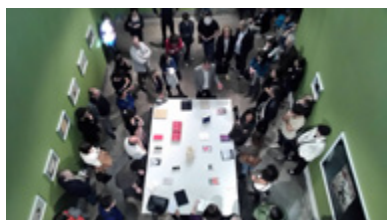
Fig.2 - Algumas das obras expostas no piso nr.º 2 da exposição *Toda a Memória do Mundo, Parte I*. MNAC-MC, 2015.
Fonte - Arquivo pessoal.



Fig.3 - Introdução feita pelo artista à temática da exposição *Toda a Memória do Mundo, Parte I*. MNAC, 2015
Fonte - Arquivo pessoal.



Fig.4 - Um dos momentos no qual o visitante é convidado a interpretar e dialogar com o artista sobre algumas das peças da exposição *Toda a Memória do Mundo, Parte I*
Fonte - Arquivo pessoal.



clara a questão da narrativa nesta sua exposição, atuando, pois, como um agente e negociante da história. Os seus relatos, ora fílmicos ora literários, adotavam um discurso que nascia do real, de histórias vividas, de misérias do quotidiano, num diálogo permanente entre as memórias individuais e as coletivas.

Se por um lado coube ao curador a preparação da exposição, já Daniel Blaufuks conseguiu retirar da investigação minuciosamente científica e filosófica as razões interpretativas da sua exibição pública, reencontrando um meio de abordar os seus temas e personagens (v. Fig.3). Neste encontro, o papel da interpretação ficou assente, já que o espetador - ou o intérprete, se assim o quisermos -, ganhou uma posição mais propícia de mediador discursivo de uma história que lhe poderia pertencer (v. Fig.4).

Constatámos, assim, que ao ser acompanhada pelo ponto de vista do artista, a mostra passava a ser bem mais do que uma apresentação artística, tornando-se, também, uma clara análise crítica do autor sobre o tema. Desta forma, através do interesse do artista em dar a conhecer a sua perspetiva sobre uma realidade que lhe é particularmente familiar, a exposição parece ter possibilitado a encenação de um relato, como se de uma peça teatral se tratasse, onde o artista abandona o papel de protagonista e adota a posição *de observador - observa uma memória coletiva e corporiza-a através da exposição*.

Nesta dimensão, o discurso promovido pelo museu enquanto espaço institucional refletiu uma preocupação para uma determinada problemática social, transformando-se então num centro de expressão da dinâmica política e social que trabalha a partir de referentes como a memória. Como será fácil deduzir, o que se acaba de explicitar adquire todo o sentido já que o valor de uma exposição, enquanto documento, representação ou recordação, depende da informação em torno do seu conteúdo e da sua constante interpretação por parte do público.

É com base nesta perspectiva, que consideramos que a mostra *Toda a Memória do Mundo, Parte I* assumiu, acima de tudo, um papel politicamente social, convocando os sujeitos sociais a refletirem sobre um passado e um presente com o potencial transformador que este ato de reflexão implica. Tal fundamento aproxima-se do conceito da «Nova Museologia» que teve como princípios não se dirigir exclusivamente aos objetos a conservar ou a exibir a um público, mas sim aos sujeitos sociais. Desta forma, o próprio museu apresentou-se como um meio de celebração onde a argumentação foi construída e os debates públicos forma estabelecidos.

Consequentemente, a valoração de antigos testemunhos ou correspondentes a períodos da vida social já ultrapassados por parte de uma instituição cultural dedicada à arte contemporânea, aparentam corresponder à atenção e tensão postas na procura atual de objetos, na sua recolha, aquisição, para complementar uma série, ou uma coleção, que possam documentar um aspeto da cultura, um preenchimento de lacunas ainda existentes. Esta categoria de tempo nos museus, com mostras contemporâneas sob uma temática sociológica e antropológica, com uma metodologia que implica recolha, análise e interpretação de material de arquivo, parecem assim propor uma relação de pertença a um território e a construção de um discurso identitário.

Através da sua representação - daquilo que foi exposto -, o princípio de participação desta exposição pode ser considerado como um direito aliado a qualquer visitante em participar nos processos de identificação, construção e definição dos conceitos, dimensões e significados de uma realidade histórica e cultural de um determinado coletivo. O conteúdo ajuda, desta forma, a ilustrar circunstâncias e partilha de valores que permitem transmitir o pulsar mais vivo e aleatório da vida das sociedades em cada momento em que pode ser captada; sendo também aquele que permite construir narrativas e descobrimentos onde passam a contar mais as pessoas, as personagens, os sujeitos e as suas vivências do que os próprios objetos. Ainda no que respeita as narrativas, Boje (2001) informa-nos que o poder destas se prende com o desenvolvimento das interações sociais já que é através das mesmas que as pessoas apreendem e interpretam as suas experiências de vida e transmitem cânones culturais que modelam as suas ações.

A partir do referido, e ao analisar a exposição de Blaufuks, entendemos a narrativa como uma forma de conhecimento, que tem uma origem social e histórica que se prende aos marcos interpretativos e que forma parte de uma determinada cultura. Será então, através desta narrativa, que se desencadeiam processos de interação social, onde não só se desenrolam atos, mas também se expressam valores e se constroem significados¹³.

Toda a Memória do Mundo, Parte I recolheu num só espaço uma parte de uma memória, através de uma leitura individual pelo coletivo, demonstrando que o espaço expositivo é um meio de armazenar e avivar memórias, contribuindo, de igual forma, para a ideia que os museus seguem caminhos para

a sua aproximação do modelo de fóruns, sítios de encontro, de diálogos, de debates e ações museológicas comprometidas com a memória, com o património e a mudança social.

Neste cenário, acreditamos ser possível interpretar a exposição de Blaufuks como uma matéria de construção, um segmento de matéria simbólica na qual se permearam múltiplos significados: uma fábrica de sentido e um terreno privilegiado a atingir no sentido de pensar e nomear as subjetividades, as recordações, o passado, a realidade.

De igual modo, o discurso adotado pelo espaço museu pareceu ter justificado, nesta situação, a premissa na qual se defende que a instituição tem de viver em cada momento da sua história a obrigação de construir os seus sentidos no tempo concreto da sua existência. Por isso, como qualquer outra instituição cultural, o museu deverá revelar não apenas fortes entrosamentos com as condições culturais, económicas e sociais das conjunturas que atravessa, como também ser portador de anacronismos e desarticulações que se prendam com um acontecimento de longa data já acontecido. Tal situação ajuda-nos a perceber como o museu vive em constante necessidade de produzir diálogos com a sua própria contemporaneidade, sendo esta uma componente fundamental da sua afirmação enquanto instituição social.

Nesta medida, podemos abordar o espaço museu e a arte contemporânea como um conjunto que tanto promove operações culturais e políticas como um meio que procura destacar as inter-relações discursivas entre estes dois polos. Assim, parece-nos correto assegurar que os museus que lidam com a arte contemporânea não colocam simplesmente a arte em exibição: ao criarem contextos particulares para essa arte, os museus promovem, por meio da narrativa patente, a legitimação social, cultural e política daquilo que é exposto.

Ao repensar nos seus critérios políticos, nomeadamente na forma de guiar, organizar e influenciar a opinião pública, parecemos verificar que esta mostra propôs aos visitantes territórios abertos de abundantes possibilidades de interpretação, assentes em fatos sociais que não se esgotam, mas antes complexificam o seu entendimento e fruição simbólica. Assim, ao interpretarmos o papel político e intrinsecamente social desta exposição, qualquer imagem ou relato permite-nos reinventar outras realidades, outras ideias, outras memórias.

Através da exposição *Toda a Memória do Mundo, Parte I*, parecemos ter promovido a ideia que o museu não é um espaço neutral (Smith, 2012). Neste cenário, o trabalho desenvolvido por esta instituição pode ser perspectivado, entre outras possibilidades, como um ato político que constrói e veicula determinados valores sociais, organizados sob a forma de uma narrativa, parte de uma realidade que representa em si uma teia de significados mais complexos, que nunca se esgotam ou se encerram sobre si próprios.

Notas

¹ Pittman (2014) argumenta que a opinião pública sobre o valor que oferece o museu evolui de forma acentuada nos últimos tempos, uma vez que o seu foco passou dos recursos (coleções, pessoal ao serviço, entre outros) aos resultados (frequência e alcance das exposições, programas educativos e restantes ofertas) e aos impactos (efeitos das ofertas do museu sobre os visitantes, sobre a aprendizagem e sobre as experiências que o público adquire).

² Podemos definir a esfera pública cultural como um espaço em que se articulam organizações, políticas e públicos de acordo com modos de comunicação afetiva – estética e emocional e não só cognitiva. A esfera pública cultural, perspectivada como resultado e instrumento de transformação social, proporciona matéria para o pensamento e para as disputas argumentativas, que terão necessariamente alguma consequência em termos da edificação da identidade social. Esta identidade é constituída na apresentação e discussão pública de ideias, o que vem reforçar o conceito fundador de espaço público, no sentido de espaço em que os indivíduos partilham as suas ideias, o espaço do confronto argumentativo (Habermas, 1989; McGuigan, 1996).

³ Entre estas discussões destacam-se o Seminário Regional da UNESCO, realizado em 1958 no Rio de Janeiro, que teve como finalidade discutir a função educativa dos museus; as ideias preconizadas na Mesa-Redonda do Chile de 1972 que vieram trazer uma nova abordagem museológica, onde se discutia a relevância destas instituições como espaços privilegiados de educação não formal tendo um importante papel na formação de todos no campo da cultura; a Declaração de Québec de 1984 que sistematizou, por sua vez, os princípios fundamentais do «Movimento Internacional para uma Nova Museologia» (MINOM); e a Declaração de Caracas, resultado do Seminário de Estudos Museológicos, realizado no período de 16

de janeiro a 6 de fevereiro de 1992, que teve como finalidade fazer um balanço geral da situação dos museus na América Latina.

⁴ Esta dimensão política é transversal, estando presente não só nos discursos oficiais que são veiculados na esfera pública, mas também num conjunto diversificado de elementos, como a arquitetura e organização do espaço (distribuição das salas de exposição, de descanso e zonas de lazer), os sistemas de classificação utilizados, a escolha das temáticas expositivas, a seleção das estratégias expositivas, a definição de atividade de animação ou a produção de materiais de divulgação, pelo que se torna importante analisar todos estes aspetos de modo a identificar os pressupostos e intencionalidades subjacentes, e relacioná-las com lógicas e racionalidades políticas mais vastas (Macdonald, 1998).

⁵ Apesar da aparente ausência da narrativa nos cânones críticos do modernismo, o fim do século XX assistiu a uma explosão de interesses pelas designadas «práticas narrativas» que se estenderam por campos tão múltiplos como a literatura, as ciências cognitivas e a arte. Tendo como origem a «narratologia», esta abordagem tem como base a noção que a vida é, ela própria, constituída narrativamente, ou que a realidade, para poder ser pensada, necessita de ser ficcionada (Todorov, 2006).

⁶ Esta preocupação em transmitir conhecimento, promovendo a emergência de propostas que se caracterizam pela atribuição de uma posição central do indivíduo e da comunidade, por alterações nas linguagens museográficas, transformações no esquema de comunicação e pela adoção de uma visão global e interdisciplinar dos fenómenos socioculturais, em articulação com o alargamento do conceito de património, advém do modelo de museu herdado pela modernidade (Anico, 2008).

⁷ Tendo como temática a arte contemporânea, partimos da compreensão de que um lugar expositivo é configurado através de uma série de ações e processos que envolvem a arte, o *design*, a arquitetura, a museografia e a expografia, além de todas as questões ideológicas, económicas, simbólicas e de gestão que possam surgir (Moreira, 2010).

⁸ A postura diante dos espaços institucionais do sistema de arte, a partir das vanguardas modernistas, sofreu uma reversão. Num primeiro momento deu-se uma refração – devido à descrença na capacidade da instituição em acolher a arte e as propostas dos artistas contemporâneos sem anular a sua liberdade de expressão e a criação, de modo oposto ao espaço público e aberto, que seria «neutro», que daria, em largos passos, caminho a um momento mais atual de cooperação e procura de equilíbrio entre os agentes dos sistema de arte, dentro de um contexto mais abrangente que compreende as indústrias culturais e a cultura inserida numa economia de mercado.

⁹ Nesta medida, segundo as teorias de contrução de narrativas de Hooper-Greenhill, «museological narratives are embedded in other social narratives and while museums and collections generate specific stories that are unique to the particular museum, at another level they have deep connections and are themselves partly formed by stories that are written elsewhere» (Hooper-Greenhill, 2000: 77).

¹⁰ As teorizações de Foucault em torno de conceitos como discurso, poder-conhecimento ou sujeito, constituem a influência mais significativa no estudo dos museus desde finais da

década de 1980, ao promoverem uma reconceptualização da relação entre poder e conhecimento, do estatuto da verdade e da subjetividade, contestando uma noção linear e progressiva da história em favor de uma história efetiva, numa abordagem de rejeição de imposições cronológicas, de estruturas sequenciais e que privilegia as diferenças, as ruturas e as descontinuidades (Anico, 2008).

¹¹ Tendo a curadoria de David Santos, a exposição esteve patente ao público entre 11 dezembro 2014 a 29 março 2015.

¹² Rememorar implica desde logo competir por uma certa definição social de um acontecimento (Tota, 2000). Tendo em atenção que o resultado de uma recordação subentende sempre uma avaliação do que aconteceu, em torno deste tipo de processos condensam-se fortes tensões conflituais. De acordo com o modo como estas tensões são encaradas e recompostas durante o processo comemorativo, teremos definições do acontecimento em questão mais ou menos ambivalentes. Esta ambivalência, longe de se manifestar em abstrato, tornar-se-á visível através das formas da memória disponíveis naquela dada circunstância.

¹³ Por outras palavras, além de contar e interpretar determinadas ações, a narrativa permite a construção de realidades sociais, entre o narrador (neste caso o artista) e aqueles que ouvem (os seus públicos), formando ambos parte real de uma história. Assim, durante a narração, se contam acontecimentos, se fazem apreciações pessoais, se negociam significados e se aplicam valores morais, considerados como legítimos para os membros de uma comunidade (Boje, 2001).

Bibliografia

ANICO, M. (2008), *Museus e Pós-Modernidade*. Lisboa: Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas.

APPLETON, J. (2007), «Museums for the People?», em Sheila Watson (ed.), *Museums and their communities*. London: Routledge.

BATAILLE, G. (2004), «Museum», em M. Carbonell (ed.) *Museum Studies*. London: Blackwell Publishing.

BERGER, P. e LUCKMANN, T. (2001), *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

- BISMARCK, B. (2011), «Curatorial criticality», in *On curating*, 9, [consultado em 15 de junho de 2017]. Disponível em: https://robinwallisatkinson.files.wordpress.com/2013/02/vonbismarkbeatrice_curatorialcriticalityont_47535.pdf
- BOJE, D. (2001), *Narrative Methods for Organizational and Communication Research*. London: Sage.
- DAVIS, P. (2007), «Place Exploration: museum, identity, community», em Sheila Watson (ed.), *Museums and their communities*. London: Routledge.
- FARIA, L. (2005), «Etapas e limites da globalização da cultura institucional: os museus», em C. Fortuna e A. Santos Silva (orgs.) *Projecto e Circunstância. Culturas Urbanas em Portugal*. Porto: Afrontamento.
- FOUCAULT, M. (1970), *The order of things. Archaeology of the Human Sciences*. London: Tavistock.
- GONÇALVES, J. (2015), *Discurso, Representação e Interpretação. O papel da exposição temporária nas instituições culturais de arte contemporânea*. Dissertação de Mestrado em Museologia e Museografia. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.
- GREENBLATT, S. (1992), «Resonance and Wonder», em Karp, I. e Lavine, D. (eds.), *Exhibiting Cultures: The poetics and politics of museum display*. Washington: Smithsonian Institution Press.
- HEINICH, N. e POLLACK, M. (1996), «From Museum curator do exhibition auteur: inventing a singular position» em Greenberg, R.; Ferguson, B., Airne, S. (orgs.) *Thinking about exhibitions*. London: Routledge.
- HOOPER-GREENHILL, E. (2000), *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. London and New York: Routledge.
- MACDONALD, S. (1998), «Exhibitions of power and powers of exhibition: an introduction to the politics of display» in S. Macdonald (ed.) *The politics of Travel and Leisure*. London: Routledge.
- MARINCOLA, P. (org.) (2006), *What makes a great exhibition?* Philadelphia: Center for Arts and Heritage.
- MOREIRA, D. C. (2010), *Sobre o lugar expositivo: um olhar crítico sobre os espaços de exposição de arte contemporânea em Porto Alegre*. Bacharelato em Artes Visuais - História, Teoria e Crítica de Arte. Porto Alegre: Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- PITTMAN, S. (2014), *The Museum for the People*. California: Common Ground.
- SANDELL, R. (2002), *Museums, Society, Inequality*. London: Routledge.
- OITICICA, H. (1962), «A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade» in Ferreira, G. e Cotrim, C. (orgs.) (2006), *Escritos de artista. Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar.
- SANTOS, D. (2014), «Toda a Memória do Mundo, Parte I», [consultado em 03 de março de 2015]. Disponível em: <http://www.museuartecontemporanea.pt/pt/programacao/18>
- SEMEDO, A. (2006), «Práticas narrativas na profissão museológica: estratégias de exposição de competência e posicionamento da diferença» em A. Semedo e T. Lopes (coord.), *Museus, Discursos e Representações*. Lisboa: Edições Afrontamento.
- TOBELEM, J. (2005), *Le nouvel âge des musées. Les institutions culturelles au défi de la gestion*. Paris: Armand Colin.
- TODOROV, T. (2006), *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspetiva.
- TOTA, A. (2000), *A Sociologia da Arte*. Lisboa: Editorial Estampa
- VERGO, P. (1989), «Introduction», em P. Vergo (ed.) *The New Museology*. London: Relation Books.
- WITCOMB, A. (2003), *Re-imagining the Museum. Beyond the Mausoleum*. London: Routledge.





Homenagem a Rocha de Sousa



Rocha de Sousa em Entrevista

Nota: O texto que se segue parte de uma entrevista a João Manuel Rocha de Sousa, realizada a 6 de Outubro de 2006, no âmbito da dissertação de mestrado, em Educação Artística, intitulada *A formação dos professores de artes visuais em Portugal* (Ana Sousa, 2007), tendo sido adaptado e ampliado, por Ana Sousa e Fernando Rosa Dias, com vista à presente publicação. Esta entrevista foi então (2006) complementada com um documento de reflexão, posteriormente entregue por Rocha de Sousa, tendo sido agora (2017) acrescentado um terceiro documento, *Abordagem do espaço multidisciplinar na obra de Rocha de Sousa*, concebido igualmente pelo próprio, no contexto da sua homenagem que, pelas suas características de apresentação das suas múltiplas actividades, foi colocado no início.

Abordagem do espaço multidisciplinar na obra de Rocha de Sousa (por Rocha de Sousa, 2017)

Rocha de Sousa obteve as suas graduações em áreas artísticas na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, tendo desenvolvido actividades no domínio científico e pedagógico das artes plásticas, tecnologias afins, bem como, na Universidade Aberta, enquanto formador da mesma e docente, estudos de tecnologia da comunicação áudio-visual, construção de estratégias de conteúdos, didáctica da educação visual.

Os dados correspondentes a esta síntese são os seguintes:

1. Artes Plásticas Pintura, desde fases de iniciação à linguagem, como práticas de género e especialidade, segundo incidências ligadas ao desenho, através de meios convencionais e de especialidade gráfica. Antes disso, acedera ao estudo da banda desenhada e outras modalidades relativas à ilustração (com ampla prática “capista”, registos técnicos ou de guionismo, além do apoio descritivo a narrativas literárias diversas).

2. A actividade dedicada à pintura, ao desenho e às técnicas mistas (com apoio da colagem híbrida, fotografia e letrismo) emprestou à obra geral de Rocha de Sousa características formais de vital identificação, o cunho de uma visão do mundo e do Homem, a perspectiva da civilização em diferentes níveis de conflito, numa ligação à dramaturgia de certos grupos sociais, contraste de épocas e sinalização metafórica acerca daquilo a que chamou “desastres principais”.

3. Partindo do conceito de mobilidade visual e na perspectiva multidisciplinar, Rocha de Sousa foi ligando as artes plásticas a modalidades como a fotografia, com a qual aproveitou a parte destroçada da realidade num sentido ontológico dos vários tempos civilizacionais. Nesta linha, a fotografia foi muitas vezes autónoma, (...), pintura/colagem/desenho.

Uma impressionante quantidade de colagens sobre cartão madeira, em aproximação tanto ao desenho como à gravura e outras performances neste tipo de expressão.

4. Tendo em conta esta metodologia, Rocha de Sousa, que desde muito cedo acedera ao visionamento do cinema, tendo estudado autores e feito até crítica na imprensa, começou a ensaiar com as antigas máquinas de 8mm, super 8,8 mm digital, conseguindo, a certa altura, trabalhar uma linha de ficção alegórica ou metafórica, com materiais diversos e actores (alunas/os da ESBAL), atrevendo-se depois, embora sem cópia de montagem, a montar os seus próprios filmes, pelo processo de "fita invisível" e através de uma moviola de razoável recurso de imagem. O vídeo veio apagar das nossas lojas o formato 8 mm, e, embora o filme em película seja outra coisa bem diferente da base magnética das máquinas vídeo (vários países fizeram questão de manter os dois procedimentos), o imediatismo português atirou-se às câmaras de vídeo e estas (na origem de produção) combateram o cinema de pequeno formato, dilatando depressa requisitos técnicos e tecnológicos espantosos, permitindo (...) a montagem e a sonorização através dos seus meios subsidiários. Foi com um modelo desses que Rocha de Sousa produziu, sozinho, filmes de reportagem e ficção, trabalhando a montagem dentro de fora da câmara e usando (música e voz) as capacidades tecnológicas da máquina de filmar para sonorização apropriada. No *mix* (fundido encadeado) usava, a seu tempo, as propriedades da câmara, a qual também lhe permitia, com ou sem movimento e mistura, trabalhar o registo de *letring*. A sua passagem pela Universidade Aberta permitiu-lhe estudar e operar todas as fases na própria aula que geria, no Metrado Tecnologia e Comunicação Vídeo. No cinema, cuja obras constam de um arquivo da FBAUL, podemos citar obras já decisivas como *A morte de Ana*



Figs. 1 e 2 Rocha de Sousa, artista (vídeo), meados dos anos 70. Imagens de fotografias publicadas no blog *Artestética*, de Miguel Baganha.

Disponíveis em: <http://migbag.blogspot.pt>

Orwel, A praga, Memória e ficção, Ruptura no interior, Tempestade, entre muitos outros que levantam questões sobre guerra, a obra de arte, temas existenciais e sociais.

5. Este trabalho incluiu um livro (*Ver e tornar visível*), publicado pela Universidade Aberta e obras em vídeo (didáticas) sobre a comunicação neste campo. Este campo (integrado também pela fotografia, permitiu a Rocha de Sousa desenvolver na ESBAL um processo de diaporama no qual fazia as imagens e o som, bem como as misturas, tendo em vista temas de certas unidades didáticas: sobre pintura, desenho, a mobilidade visual, as correntes artísticas. Deve considerar-se que a visibilidade do cinema e a sua produção, permitiram a este autor aceitar o encargo de fazer guiões para séries culturais de arte emitidas pela RTP. Trabalhou nesse campo com José Elyseu. Cada série implicava 12 filmes de 25 minutos. O primeiro, curiosamente num tempo em que a televisão ainda era a preto e branco (Portugal), chamou-se *Aproximação à Pintura*. Na RTP, quem iniciou o convite foi Carlos Cruz. Das muitas séries desenvolvidas, algumas acentuaram diversos conceitos de fundo sobre o Homem e as suas práticas culturais, entre civilizações. Daí também foram abordados diversos artistas portugueses, grupos, tendências, enquadramentos antropológicos. Certas perspectivas históricas foram tema e exemplo, incluindo as vanguardas e os modos de formar que nos legaram. Curiosamente, na perspectiva internacional, e o último filme que as séries produziram (tendo acolhimento na representação portuguesa à Bienal de Veneza) chamou-se: *Um olhar para depois de Abril*.

Nota: a informação completa, de títulos dos vários géneros de obras de Rocha de Sousa constam de toda a informação recolhida pela Professora Maria João Gamito, incluindo sinopses e referências a modalidades artísticas mais remotas, bem como todo o currículo multidisciplinar artístico, além do didático-pedagógico.

6. Um dos aspectos que também percorreu a obra de Rocha de Sousa e alcançou visibilidade nos últimos tempos refere-se à literatura e ensaio, embora desde muito cedo, já como docente, desenvolvesse actividade crítica em diversas publicações: crítica de arte sobretudo e alguns exemplos de crítica de cinema.

**Entrevista com João Manuel Rocha de Sousa
(6 de Outubro de 2006)**

**Conte-nos a sua história de entrada,
como professor, nas Belas-Artes. Como
é que foi?**

Bem, isso é uma história que tem, por um lado, um aspecto quase de ficção romanesca, e, por outro lado, é uma entrada simples, normal, como era naquela altura. Eu era um dos melhores classificados, e, nessa altura, o convite para Assistentes - porque tinha saído a reforma de 1957 e já havia essa nomenclatura, dantes eram nomeados de outra maneira - era feito, simplesmente, através das notas, e iam baixando o grau de qualidade dos convites, conforme as notas iam descendo e não havia candidatos. A verdade é que havia, de facto, muita gente que se tinha formado, desde 1932 até 1957, com altas qualificações, e que tinha sido formada pelo espírito que era próprio da Escola, nessa altura. Apesar das suas mazelas, dos seus defeitos, dos seus atrasos, disso tudo, havia uma cumplicidade e uma pluralidade de comportamentos, que permitia a saída de formados em Pintura, Escultura ou Arquitectura, com um leque de aberturas muito grande, que não era propriamente dado pelo curso, mas pelo espírito que se vivia dentro da Escola, uma vez que ela ainda não tinha muitos alunos, nessa altura. Portanto, essas pessoas saíam com uma possibilidade muito grande de aceder ao professorado no ensino secundário e no ensino superior também, para os primeiros ciclos das Artes Plásticas, evidentemente, ou de Arquitectura. Para além disso, como não havia Design, os alunos tornavam-se *designers* por curiosidade própria, indo lá fora, tirando bolsas de estudo... E, depois, também havia um mercado de trabalho junto

de empresas, que padronizavam muitas coisas, como a Cerâmica e os Têxteis, por exemplo. Houve muitos formados, nessa altura, que foram para essas áreas todas fazer o desenvolvimento da sua cultura artística de base, quer dizer, da formação inicial, dando origem a projecções profissionais muito diversas. Isto, entre os anos 50 e os anos 70 e tal, 70...

O que acontece é que esses mesmos diplomados - como eu o fui na altura - eram pessoas que tinham, também, uma qualidade reconhecida pelos governos de então - e é curioso que os governos de então fazem uma grande diferença dos de hoje, eram os governos dos consulados de Salazar, repare-se, mas, no entanto, eles tinham a percepção de que os artistas, assim chamando, em geral, tinham uma grande abertura ao universo da realidade social, ao universo da realidade científica, e, sobretudo, nas concepções superiores do Homem, do espírito, etc. - e, portanto, essas pessoas eram metidas, muitas vezes, por convite, evidentemente, como directores das antigas escolas técnicas que, em má hora, foram destruídas. Estas escolas eram também muito polyvalentes, com os cursos comerciais e com os cursos industriais. Era onde se aprendiam coisas que davam acesso a fábricas altamente qualificadas. Vou-lhe dar um exemplo: a Escola Técnica de Silves - que foi uma das últimas escolas a ser feitas nesse sentido - tinha equipamento de tal ordem, que chegou a ter um protocolo de produção com a maior fábrica de maquinaria agrícola, que havia nessa mesma cidade, e que ainda hoje existe, mas, enfim... definhada. Portanto, está a ver o que era isso.

Ora, eu saí da Escola Superior de Belas-Artes com essas qualificações e com esses apetites, pelo Cinema, pela Televisão e

pelas Artes Plásticas, em particular, embora não houvesse elementos fundamentais, como livros e revistas, que eram trazidos de França, sobretudo. O Teatro também nos interessava muito. Interessavam-nos essas artes todas, que estavam ligadas à pintura. A gente fazia a interactividade nos cafés e nos ateliers que formávamos em conjunto. Portanto, a minha formação, esta formação que era depois da Escola, ou entretanto com a Escola, permitiu-me, de facto, não só ter uma boa nota final, 18, como ter conhecimentos, cultura, para poder aceder à Escola, mesmo que a Escola não me desse uma formação pedagógica ou didáctica, nesse sentido. E, se calhar, ainda bem que não me dava, porque as Pedagógicas que eu tirei na Faculdade de Letras, nessa altura, que eram necessárias para ser professor no ensino eram, de facto, uma coisa que entrava por um ouvido e saía pelo outro. Eu entrei na Escola por convite, depois de fazer a Guerra de Angola, para a qual fui empurrado em 60, quando tinha acabado o curso. E entrei por convite, visto que os 19, os diplomados com 19 – que eram o Daciano, o Manuel Baptista, e não sei se mais algum – foram sendo, sucessivamente, rejeitados por informação da polícia política, a PIDE, que era imprescindível para dar uma informação para que as pessoas convidadas fossem integradas na Escola. Porque, se não houvesse informação...

Se não houvesse uma aprovação, digamos assim.

Sim. Eles tinham as fichas preenchidas. E eu, por acaso, não tinha. Embora tivesse uma opinião que não era muito favorável ao regime, evidentemente. Mas eram coisas que a gente discutia na intimidade, nos cafés, nas tertúlias, que havia muito nessa altura. Agora, em relação às Pedagógicas.

Nós tínhamos que fazer uma matrícula nesse curso, que era composto por cinco cadeiras – se não me engano – íamos à Faculdade de Letras tirar essas cadeiras, a fim de anexar ao nosso currículo científico, o pedagógico, para poder ter acesso à efectividade como professor no ensino secundário.

Portanto, foi professor do ensino secundário?

Fui professor do ensino secundário durante poucos meses. No final do curso nós fazíamos uma tese que era uma obra prática, que tinha um discurso de sustentação. Era um júri que a classificava – não havia provas públicas, classificava – e, portanto, eu tive essa nota final de 18, com essa tese. E as Pedagógicas não contavam para a entrada, como docente, nas Belas-Artes. O que contava era a tese e a nota. Nem era a tese, era a nota final do curso, que a te se consubstanciava. As Pedagógicas eram necessárias para poder ser professor efectivo no ensino secundário, mais tarde.

Então, frequentou as Pedagógicas antes de ter ido para a Guerra ou depois?

Antes, antes. Fiz tudo antes de ir para Guerra. Fui fazendo as Pedagógicas à medida que ia tirando o curso. Uma cadeira num ano, uma cadeira no outro...

E era possível fazê-lo dessa maneira?

Era possível era. Eram os chamados alunos voluntários, que eram muito mal vistos na Faculdade de Letras, mas que os professores eram obrigados a respeitar, e também a auxiliar com algum material, visto que eles não assistiam às aulas. Podiam assistir às aulas se tivessem tempo. Iam lá, uma vez por outra, e iam-se informando, e iam lendo as sebatas que eram publicadas pelos

professores. Era através disso que a gente trabalhava. Depois, tínhamos os exames...

Mas, dizia-me há pouco que as Pedagógicas era uma coisa que entrava por um ouvido e saía pelo outro.

É verdade que havia professores notáveis, nomeadamente um, que era o Delfim Santos. Era o Professor de História da Educação, que eu hoje ainda me lembro e ainda cito. Foi o reformador do ensino secundário, no chamado ensino preparatório, e que foi um homem que tinha, para a frente, uma visão! Que lhe não deixavam, evidentemente, efectivar, no ensino superior. Ouvi-lo impedia que nós escrevêssemos alguma coisa, porque a qualidade do discurso era de tal ordem, era de tal ordem fascinante, que não nos permitia escrever. Naquele tempo havia muito os alunos escribes, que tinham a qualidade de escrever com uma grande velocidade – também havia estenografia, mas isso aprendia-se nas escolas técnicas –, que chegavam a casa, passavam aquilo a limpo, e, depois, dactilografavam e faziam sebatas a partir dali. Em geral, essas sebatas eram autenticadas pelos professores. Quando acabávamos o curso, nós tínhamos uma ideia muito vaga dos seus conteúdos. E, mesmo que as fôssemos consultar, por termos algum livro, ou, sobretudo, alguns apontamentos – portanto, as sebatas – o que elas nos diziam não se reflectia, em termos didácticos e pedagógicos, sobre o exercício do ensino nas Artes Visuais. Não tinham nada a ver! Excepto a História da Educação, pela qualidade que ele dava aos conceitos à volta do Humanismo, da Renascença, e dessas coisas todas, em que ele metia a Educação no húmus, no caminho, digamos assim, da Arte. Quer dizer: o Delfim Santos não concebia falar de História da Educação sem

falar sobre a História da Arte. Lembro-me dos apontamentos das cadeiras dele, que diferiam com o tempo, porque ele não era imobilista, não tinha uma sebenta para um ano e, depois, para os dez anos a seguir. Ele levava aquilo a sério.

Portanto, quando entrou como professor nas Belas-Artes, tinha como formação inicial o curso de Pintura, não é?

Inicial e final. Eu matriculei-me antes da reforma de 57. Entrei, depois, para os programas de 57, mas matriculei-me ainda nas sequelas da reforma de 32, que era absolutamente incrível [tom depreciativo]. Mas, aquilo dava, em certos aspectos da prática, uma capacidade artesanal muito grande! Nós, por exemplo, na Pintura, dominávamos perfeitamente as técnicas – quando havia talento para isso, porque há um talento genético, digamos assim, que vem connosco, que uns têm e outros não têm, e uns têm mas não desenvolvem, e outros sabem desenvolvê-lo melhor. Quando nos obrigavam a fazer técnicas de cópia de pinturas antigas, as pessoas que tinham mais capacidade para fazer determinadas misturas, avançar, voltar para trás, ir fazendo e imitando aquelas coisas, por aqueles processos que eles nos indicavam, das nove cores, numa paleta, ficavam com um treino extraordinário para conseguir manejar tintas, fazer nuances, fazer valores, o que tanto se pode aplicar a uma arte académica – como a que nós fazíamos, por cópia, nessa altura – como a uma arte modernizante, na altura, ou moderna já, que nós praticávamos, “clandestinamente” cá fora.

Sim. Mas, se calhar, não era muito aceite dentro da Escola.

Não. Na escola não era possível, mesmo. Fazer arte abstracta, por exemplo, era

perfeitamente impossível, nesse tempo. Era proibido. Estávamos em 61/62. Mas, depois, isso desapareceu tudo. Esse clima copista foi, de facto, até muito próximo de 1973-74. Houve uns professores que entraram para a reforma de 57, antes, nos anos 60, que eram pessoas muito cultas e avançadas no domínio da Arte: Frederico Jorge, Manuel Lapa, pessoas desse género, que ensinaram, ao mesmo tempo, os alunos de 57, e os que vinham da reforma de 32 (como nós), porque as aulas eram semelhantes, eram parecidas. Portanto, ensinaram-nos, através de técnicas novas, deram-nos a conhecer a Têmpera, o Mosaico, e outras coisas, que não faziam parte da reforma de 32. Assim, nós ficámos com uma formação híbrida mas, ao mesmo tempo, muito rica.

Porque juntaram os aspectos positivos das duas reformas.

Exactamente. Portanto, saímos assim.

A sua formação, quando começou como professor nas Belas-Artes era a formação de Pintura e as Pedagógicas, que tinha feito em Letras.

Sim. Eram três planos, por causa desse ramo que vinha de 32, e que restava para nós também. Porque a gente podia mudar para a reforma de 57, completamente, ou não, mas aproveitámos apenas a parte pedagógica e científica, e não a parte administrativa. Por uma razão: nós estávamos quase no fim, e, portanto, era esquisito. A diferença é esta: nós tínhamos quatro anos de Curso Geral e, depois, tínhamos dois anos de Curso Especial de Pintura ou de Escultura. Esses dois anos eram feitos por concursos, que podiam não ser trabalhados na Escola, podiam ser em *ateliers* nossos. Os professores iam lá ver, se fosse necessário...

Tinham uma orientação, mas não era uma orientação lectiva.

E era um concurso de três obras cada, sobre retrato, por exemplo, figura humana, paisagem urbana, paisagem... O que era mais? Eram muitas coisas deste género. E estes concursos eram classificados por pontos. Eram uma antecipação dos créditos. Está a ver estas coisas, como foram aparecendo? [risos] E o que é que nós fazíamos? Se nós tivéssemos notas iguais ou superiores a 14 somávamos, praticam ente, os pontos todos, que aquele concurso, de cabeça, de retrato... exigia. Por exemplo, 14 no primeiro trabalho, 14 no segundo, 15 num outro, estava automaticamente passado. Mas isso era raro. Isso acontecia aos alunos que eram mesmo muito bons. Quem não fazia isso tinha 12, 11, 10. Tinha que repetir o concurso. Houve pessoas que levavam... Houve pessoas que o prolongamento foi até 1974, para as pessoas que não tinham acabado esses concursos, para quem ficou por lá... E havia uns professores nomeados para irem julgar esses concursos, que, em geral, davam valores para despachar as pessoas... Mas nós acabámos por encontrar algumas dessas pessoas em 1975-76! Pessoas que não tinham sido capazes e, por tanto, desistiam durante anos. E, não tinham, portanto, as classificações todas para ir para o ensino. Podiam ir para o ensino, mas não chegavam ao topo. Mesmo para ser professor efectivo do ensino secundário era preciso, depois disso tudo, mesmo tendo as Pedagógicas, fazer um Exame de Estado. Esse Exame de Estado era uma espécie de Doutoramento, algo muito pesado. No ensino superior, quando passámos para o regime da reforma de 57 - ao nível administrativo, cá está - havia uma agregação, que era equivalente aos Doutoramentos da altura. Havia uma

prova teórica, a tese, que era defensável. O que é que havia uma especificidade. Tínhamos que fazer trabalhos de Pintura, que era a grande pintura, a pintura de modelo, e uma lição de 15 pontos tirados à sorte, que era o que acontecia na Faculdade de Letras, só que não tinham Pintura.

Quando, em 1972, o ensino mudou, com aquela reforma, houve um erro, que noutra sítio, por exemplo, na América, podia-se chamar crime - e nós também o podíamos chamar, se tivéssemos capacidade para isso - que foi abandonar o cumprimento da reforma de 57, na transformação da Universidade. Quando se transformasse a Universidade, as Escolas de Belas-Artes tinham que ir atrás, está lá escrito no regulamento. Como não transformaram os concursos das Escolas Superiores de Belas-Artes, mas sim os Doutoramentos das Universidades, os nossos davam assistentes, que sobreviveram quase trinta anos, e que já não havia. Havia os professores auxiliares, depois associados. E nós fomos ficando ali, sem protestar. Fizemos uns protestos mais ou menos românticos. Mas aquilo era uma coisa de tribunal, era um erro grave, uma falta de cumprimento da lei. Mas, enfim... o país era assim.

Já como professor, nas Belas-Artes, complementou a sua formação a nível científico e pedagógico? Realizou outras formações, para além daquelas que já tinha?

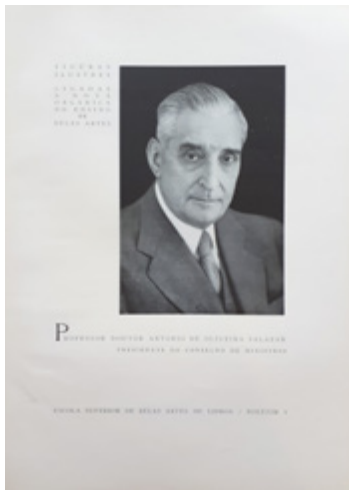
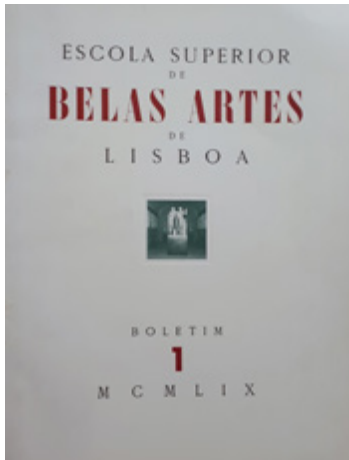
Complementei, mas não fiz formações formais. Quer dizer: eu fiz, sobretudo, vários estudos à volta dos problemas com que me debatia no ensino. Porque, quando eu me tornei professor, eu tinha uma bagagem científica, cultural e artística que era, digamos assim, menor. E só não era menor porque eu não fiz aquilo para ser professor, só. Fiz

aquilo com o intuito de estudar a sério, fazer trabalhos de investigação, quando era possível. Na Arqueologia existiam trabalhos de investigação, e na Estética também. E eu fiz alguns trabalhos desses, com outros alunos. E, depois, a própria tese. Portanto, acedi a esse bloco de informação, que era necessário se nós quiséssemos ser honestos connosco, se nós quiséssemos fazer depois o doutoramento, que não era doutoramento, não era chamado assim, era agregação. Mas, a verdade é que, se nós fossemos chamados por uma Universidade, para sermos professores de qualquer disciplina, que tinha sido criada, com uma base artística, eles tinham que nos vir chamar a nós, porque só nós é que éramos os especialistas dessas áreas em Portugal. Não havia mais ninguém.

Como aconteceu depois, quando criaram as Escolas Superiores de Educação. Também foram as pessoas formadas nas Belas-Artes que leccionar os cursos nas ESEs.

Exactamente. Foram leccionar. Mas essas ESEs eram escolas menores. Porque, em boa verdade, não formavam em qualidade e sentido polissémico a capacidade da pessoa para ensinar. Eram muito pequenas, muito redutoras. Portanto, daí não saíam... Nós saíamos, e continuamos a sair, com mais formação do que esses.

De maneira que eu fiz formação através, digamos, de trabalhos que fazia para o exterior e sobre os quais tinha que estudar. Porque, por exemplo, se eu quisesse fazer um trabalho em azulejo, como não tinha azulejo lá na Escola, tinha que estudar Azulejaria - tinha lá o Mosaico, mas tirando isso... E fui criando capacidades. Onde eu me especializei mais, porque tive uma encomenda de grande formato, foi Tapeçaria.



Figs. 3 e 4. Capa do Boletim n.º 1 da Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, 1959 (à esq.) e retrato do “Professor Doutor António de Oliveira Salazar” enquanto “figura ilustre ligada à nova orgânica do ensino de belas artes”, no interior do boletim, s/ p. (à dir.)

Trabalhei na Tapeçaria e, curiosamente, vim a ser professor de Tapeçaria, depois. Ora, nunca me tinham ensinado Tapeçaria. Portanto, eu entrei para a Escola, para Assistente da Escola, podendo ser chamado a leccionar a cadeira de Tapeçaria, sem ter formação em Tapeçaria, logo, tinha que ir estudá-la, como aconteceu realmente. Por acaso, eu já tinha estudado antes, porque fiz um trabalho importante para Moimenta da Beira, para um Palácio da Justiça que havia lá, e eles usavam muito tapeçarias de Portalegre. Eu fui a Portalegre, estudei, e depois fui a França ver o Aubusson...

Portanto, estas são autoformações e formações de carácter contínuo. Eu lia muito... Por exemplo, a Estética: nós tínhamos uma formação estética superior, mas se tivéssemos que dar aulas era preciso “autoformarmos-nos”. Nós, normalmente, não éramos chamados para a Estética, eram mais os professores vindos da Faculdade de Letras, mas a verdade é que, em certos casos, éramos. Portanto, tínhamos que ter essa qualificação, e isso só acontecia fazendo essa autoformação contínua.

Até mesmo para leccionar as disciplinas de carácter prático, a formação estética é imprescindível.

Absolutamente. Por vezes, tínhamos momentos em que toda a cadeira prática, logo no início, pela nossa própria consciência, assentava no conhecimento estético. Não porque o director nos obrigasse a isso – o director era uma espécie de Salazar em pequenino, com os mesmos hábitos, as mesmas obsessões, os mesmos impedimentos, as mesmas proibições, tal e qual a mesma coisa. Era, aliás, um representante do Governo. Os directores eram chamados por nomeação política e não científica. Portanto, nós fazíamos essa formação assim.

E todos os anos colocavam a lista dos alunos.

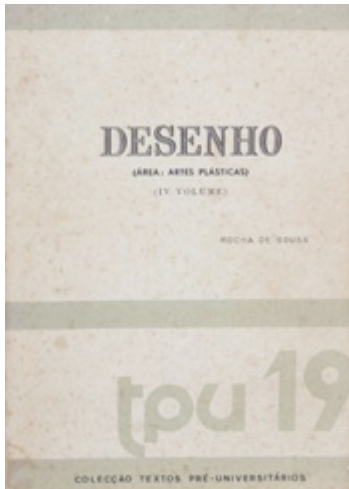
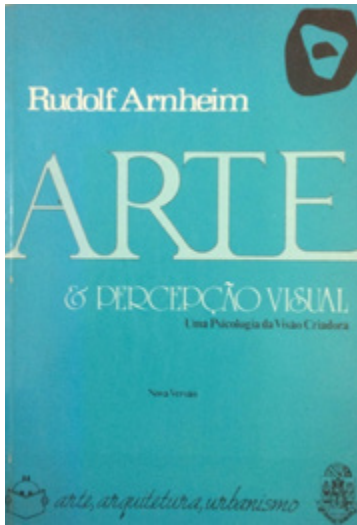
Exactamente. Os alunos todos que havia. O Paulino Montez teve a veleidade de fazer um levantamento da própria “ciência” que enformava a constituição dos cursos. Surgiram, já na reforma de 57, capítulos feitos por ele, que começavam por “Da formação...”, “Da ciência”... [risos], o que era uma nomeação arcaica. Mas, enfim... Ele tinha artigos sobre isso e foram publicados, mais tarde, os debates na Assembleia Nacional, sobre a reforma de 57, debates que são muito interessantes de seguir, porque, nessa altura, toda essa gente, mesmo as elites que formavam o regime – e havia elites –, não defendiam a formação do professor, do artista e professor, senão como um mero adestramento das capacidades da pessoa, dos seus dons, do grande treino do fazer, nas várias tradições artísticas, sobretudo o óleo sobre tela. Daí, derivou um preconceito, que ficou na sociedade, ainda hoje. Um cliente vai a uma galeria e pergunta: “Isto é a óleo?”, “Não. É a acrílico.”, “Ah! Então não quero.” Há este preconceito ainda. As tecnologias não eram cumpridas como cadeiras práticas, faziam-se uns sucedâneos disso. Mais tarde, quando vieram os professores de 57, chegámos a ir a fábricas e a fazer alguns exercícios, mas as Tecnologias eram estudadas como cadeiras teóricas, por imposição do Paulino Montez. Mosaico, Vitral, Gravura... Gravura fez-se porque havia uns materiais antigos, das Academias, e o Teixeira Lopes fez Gravura a sério. Mas as outras cadeiras foram leccionadas com visitas a fábricas. Mas, isso, por iniciativa dos professores, que eram já os novos Assistentes. Os outros subiram logo, e entraram novos Assistentes. Eu fiz já parte dessa fase. E, então, o

que é que eles faziam? Tinham que fazer uma teoria daquilo, isto é, contar como se faz Cerâmica! [risos] É absolutamente espantoso! Contar como se faz Cerâmica, fazer sebtas de Cerâmica, mandar vir livros de Espanha (porque não havia cá) de Cerâmica, Vitral, etc. Vitral chegava-se a fazer, mas fora, no atelier do Teixeira Lopes, porque ele tinha equipamento para isso, e as pessoas iam lá ver. Eu fiz Vitral por curiosidade, mas apenas porque era um colega, e entrei como irmão dele, par a fazermos um vitral para um jaziço, uma encomenda. Portanto, era isso que acontecia.

A minha formação é feita, sobretudo, nos grupos de pessoas que se organizavam na Sociedade Nacional de Belas-Artes, na Cooperativa de Gravadores, e noutros sítios... Nessa altura, eu estava cá. No Porto havia a ÁRVORE, onde faziam estudos que não eram pós-graduados, mas que eram apropriações de técnicas novas, que vinham do estrangeiro, e que não havia cá. Relativamente à literatura, nós não tínhamos literatura nenhuma! Não tínhamos uma História de Arte! Não tínhamos uma História de Arte de bolso! Não tínhamos nada! Tínhamos que ir estudar nas bibliotecas, e mesmo assim mal. O Museu de Arte Antiga tinha uma coisa muito boa: artes de civilizações diferentes...

Isso era complicadíssimo! Sem livros, sem nada.

Era uma coisa horrível! Era uma coisa, absolutamente, horrível! E não ter a visão! Não ver! Para um artista é absolutamente necessário ver. Nós víamos algumas reproduções, daqui e dali, mas, mais tarde, após a reforma de 57, já próximo dos anos 60, começaram a aparecer outras coisas.



Figs. 5 e 6. Capas das obras *Arte e Percepção Visual*, Rudolf Arnheim, 1980 [1954] e *T.P.U. 19 Desenho: área artes plásticas*, Rocha de Sousa, 1980

Deve ter sido assim como um mundo que se abriu...

Sim. Havia coisas extraordinárias! E, sobretudo, os exilados políticos que, às vezes, conseguiam voltar, próximo do fim dos anos 60, traz iam muitas coisas. Muita gente ia para fora, com bolsas de estudo, fazer estudos em França, ou em Itália, ou em Inglaterra, depois - mais chique em Inglaterra - e traziam coisas de lá. Faziam-se cópias com meios fotográficos porque a máquina de fotocopiar não existia, na altura - só havia o *stencil*, que não dava para fotocopiar coisas - e essas coisas andavam de mão e m mão! Eu nos anos 70 já beneficiei de poder comprar muitas coisas, até porque viajei e trouxe. Fui das primeiras pessoas a ter o livro do Arnheim - eu e outros, que foram lá fora, e contactaram com o Brasil. O Brasil fez a primeira tradução do Arnheim, que é a Bíblia das artes e da percepção visual. O Arnheim andava nas nossas mãos, e serviu para muito. Eu acho que ainda serve. Eu acho, curiosamente, que o Arnheim nunca perdeu actualidade. Mesmo, hoje, quando a gente se confronta com outras coisas, na área do Design, ainda temos ali uma base sólida. Sobretudo para criar teorias à volta da percepção visual e das artes visuais, nós podemos ir ao Arnheim com mais segurança. Eu criei uma teoria - foi a tese do meu doutoramento - que era a realidade, a percepção visual e a mobilidade visual. E esse conceito de mobilidade visual foi uma frase minha que, depois, se foi criando, em teoria, em bola de neve, e teve ligações aos conceitos de nivelamento e de acentuação, acabando por se projectar no primeiro livro propedêutico: *Desenho: área artes plásticas* (1980), feito por mim.

Eu lembro-me de fazer o nivelamento e a acentuação.

Isso vinha nesse livro. E, antes disso, com uma bolsa de estudo da Gulbenkian, tinha sido feito um outro - menos bem feito, embora mais bonito como objecto - por mim e pelo Hélder Baptista, que se chamava *Para uma didáctica introdutória às Artes Plásticas* (1977). Portanto, está a ver como as coisas não acontecem só no estrangeiro? Um livro desses, feito por portugueses, não é? Depois, fizemos um livro de Educação Visual para a Educação Visual das Escolas.

Aceder ao que acontecia, quer ao nível do ensino, quer das artes visuais, devia ser muito difícil, também, devido a isso, não é? Havia essa... como que obstrução...

Obstrução e proibição mesmo. Era muito difícil estar actualizado. E, curiosamente, por isso é que foram os tais os artistas para as Escolas Técnicas.

As mudanças, nessa altura, deviam ser muito difíceis de ocorrer, porque como não havia essa comunicação com o exterior.

Muito poucas, muito poucas. Não havia, não havia.

A minha formação foi sendo feita dentro e depois da escola, com trabalhos, quando já era possível, quando já era outro director e nós podíamos fazer determinados trabalhos, avançar, ir ao estrangeiro, fazer determinados trabalhos cá fora, encomendas ou não, e publicar livros. No fundo, ter um curriculum vitae que justificasse a nossa candidatura à agregação, isto é, ao doutoramento, e, por fim, a graus superiores do ensino. A nossa formação toda foi toda feita assim e, no meu caso, mais tarde, foi completada, amplamente completada,

porque eu era tido - isto não é falsa modestia ou imodéstia -, como uma pessoa muito habilitada nas especulações à volta da arte, da teoria da imagem, da tal mobilidade visual. Eu fazia cinema, fazia outras coisas que não as artes plásticas propriamente ditas, e convidaram-me para ir para a Universidade Aberta. Fui convidado, e, nessa altura, é que foi preciso, pela primeira vez, justificar que a agregação tinha o mesmo valor do doutoramento, porque eles queriam um professor, mas tinha que ser doutorado. Então, a Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa e a Universidade Aberta analisaram as leis e provaram por a+b que, pela agregação da Escola, a minha qualificação era igual a doutorado. E publicaram-no numa folha inteira [risos] do Diário da República. É claro que isso, hoje, desapareceu, porque agora há doutoramentos. Mas, quando já havia doutoramentos, havia ainda uns restantes candidatos a agregados na Escola Superior de Belas-Artes, que podiam deixar isso e fazer o doutoramento, ou então fazer a agregação, para a qual já se haviam candidatado, e tinham planos, etc.. Portanto, isso é importante, porque a formação foi até lá mais à frente e, depois, teve e feitos retroactivos, já como professor. Agora, nessa altura, a minha formação foi feita, sempre, através das instituições que havia, inclusivamente do Centro Nacional de Cultura, porque não tínhamos outras coisas para fazer. Quanto às Pedagógicas, eram algo institucional, porque as Pedagógicas, em boa verdade, não serviam para nada, em relação à nossa actividade cultural.

Quer dizer: era mais importante entrar para professor de formação artística na Sociedade de Belas-Artes e fazer aí experiências pedagógicas novíssimas, que ter as Pedagógicas. Mas a gente tinha antes

as Pedagógicas, porque o tempo é inexorável: o passado, o presente e o futuro. Há formações a montante, que não poderiam ter sido feitas de outra maneira – hoje, podem –, e a jusante, que podiam ter sido feitas de outra maneira – e que eu aproveitei para as fazer, claro.

E aspectos negativos da sua formação nas Belas-Artes, portanto, da sua formação em Pintura? De que maneira é que isso se reflectiu na sua actividade docente?

Veja, é uma pergunta que dá para fazer um livro. Mas posso dizer coisas sobre isso. Até porque há coisas muito importantes, nesse aspecto, como aquilo de que eu lhe falei há bocado: as pinturas a que eles chamavam cópias, não chamavam interpretação, chamavam pintura de modelo vivo, mas, na designação interna dos conteúdos da cadeira, estava cópia do modelo vivo.

Fui encontrar isso nos anos 70, no *Royal College*, na Inglaterra – mais avançado –, onde em Design, tinham cópia de modelo vivo. Eles faziam, na altura, muito tempo depois – quando a gente a desprezava –, cópia de modelo vivo, a lápis, porque isso era fundamental para conhecer a mecânica do corpo humano, as suas estruturas, a sua relação com os objectos. Daí estudarem Ergonomia e Antropometria, etc. A gente passou, também, a fazer isso, ali na Escola, com a reforma, que fomos nós que fizemos, a partir de 1975-76. Anteriormente, na Escola, a cópia dos modelos e a manipulação dos materiais pictóricos era de tal forma apertada, tinha uma malha tão apertada, anti-liberal, anti-liberdade, que nos obrigava a seguir técnicas e tecnologias muito estreitas, sobretudo a pintura a óleo.

Nós vemos um Columbano, que é muito diferente de um Veloso Salgado, ou muito diferente de um mais recente Malta, que fazia aqueles retratos das senhoras, uma pintura lambida. O Columbano tem aquelas manchas... Isso é a técnica do autor, no sentido do fazer, do criar sobre a tela... Ele em vez de fazer deslizar o pincel, fez por manchas que se contrapõem umas às outras, foi fazendo, assim, os valores. À distância aquilo é de uma verosimilhança extraordinária! Ao pé, nós vemos essa textura, e esses valores mudarem com uma fronteira. É absolutamente fabuloso fazer isto! Não tem sentido hoje, mas... até tem. Os hiper-realistas chegaram a fazer um pouco isto. Não. O hiper-realismo não fez isto, quiseram foi aproximar-se de um verismo, que veio por via fotográfica. Ora, nós fazíamos isto. Isto dá um treino! Que permite, depois, cá fora, profissionalmente, levar isso à letra, ou não, e em confronto com coisas modernas... Porque, a Modernidade, no século XX – que foi uma revolução absolutamente extraordinária, em todos os sentidos, até para a asneira – permitiu que alguns autores, com formações académicas, pegassem na fotografia, e pegassem noutras coisas..., como a gestualidade, e as juntassem na mesma tela. O que acontece é que, depois, essas confrontações provocavam uma vibração dialéctica muito grande nas obras de arte, e uma significação polissémica extraordinária! Claro que essas técnicas foram abandonadas, mas há quem as faça, ainda, e há escolas, no estrangeiro, que têm cadeiras nesse sentido, porque perceberam, depois do abandono que houve, e até do vilipêndio sobre elas, que era necessário andar por aí. A arte nunca perde. Eram ferramentas extraordinárias para aquele tempo, e para os limites daquele

tempo. Hoje, quem tem capacidade pode usá-las - e usam-nas - na arte de vanguarda! Pode criar uma vanguarda, com um estilo de linguagem, um discurso muito avançado. Nessa época era impensável! Era impensável fazer cópia de um modelo vivo e pôr por detrás o fingimento de um quadro gestual ou abstracto. Portanto, nós seríamos capazes. Alguns de nós seríamos capazes, mas não era aceite. Era impossível, era impossível. Os mestres - chamava-se mestres nesse tempo - não entendiam isso. Entenderiam os tais, da reforma de 57, como o Manuel Lapa... E, mesmo assim, com alguns preconceitos. Um aspecto positivo: a capacidade de andar à procura de conhecimentos que não havia, de ir buscar um livro ao estrangeiro por dá aquela palha, de ir descobrir, nas bibliotecas quase fechadas, como a da Academia Nacional de Belas-Artes, coisas que não eram acessíveis à Escola. Isto é, o desenvolvimento de uma capacidade de investigação, no terreno. Nós, nos ateliers, fazíamos já a pintura que se fazia em Paris, que víamos por uns bonecos [risos]. Mas era só por uns bonecos, não era pela teoria. Portanto, era uma imitação praticamente só através do ver e do sentir, mas também da conversa, das tertúlias, dos livros, dos apontamentos, e de algumas revistas que chegava m cá, que nós assinávamos - a *Art Vivant*, a *Flash Art*... - e que foram, de facto, importantes. Essa era outra formação.

Coisas muito más: o medo. O avanço, a novidade, a inovação, ali, eram chamados à pedra. Não éramos postos na rua porque o director tinha medo de pôr as pessoas na rua, mas éramos castrados, de certo modo, na nossa criatividade, por isso - quer como alunos, quer como professores, mais tarde. Havia funcionários na

Escola que, na linha de uma perseguição orquestrada pelo director, fiscalizavam as aulas, sabiam o que é que se estava a passar lá, e iam ver se se estava a passar como a direcção mandava. Mais - e nós sabíamos - nós éramos vigiados durante a noite, não por estarmos lá, mas por termos deixado as coisas à vista. Um servente, um simples servente, juntamente com o tal director esquisito, ia à noite com ele visitar... e depois, junto a quem de direito, zelar, manipular o Conselho Escolar o mais possível, através desse... amordaçamento. As pessoas eram amordaçadas, de certo modo, eram castradas, eram impedidas de fazer certas coisas. O próprio Conselho Escolar, tendo um ou outro professor mais avançado, como o Lagoa Henriques, que veio do Porto para ali... Esse ainda dizia uma coisa ou outra: "Na Escola António Arroio já se faz isto." Isto a propósito de algumas perseguições pedagógicas que, já no meu tempo, como professor, aconteciam, e que chegavam a vir nos jornais, o que foi um bocado problemático. Eu também vivi isso. Mas ele escondia isso. Ele escondia isso um bocado. Nós é que sofriamos isso na pele e, portanto, tínhamos que fazer coisas às escondidas. O que se fazia, visto que na Escola não era possível trabalhar como queríamos, era ter *ateliers* cá fora. De dia nós íamos fazendo biscates, como se costuma dizer, e reuníamos várias pessoas para alugar um quarto. Às vezes, alugávamos uma parte de casa, que era muito típico nesse tempo. Havia muito o arrendamento das casas, e o arrendamento de parte de casa. Hoje não há nada disso. Hoje tem que se comprar uma casa. Hoje é outro terror, noutra sentido. Mas, portanto, havia isso. Íamos para esses *ateliers*, onde passávamos as noites, onde fazíamos os concursos, onde vivíamos um

certo ambiente de libertação, de cultura, de transmissão de conhecimentos e de discussão dos problemas...

Como é que transportou essas vivências para a sua actividade como professor?

Bom, essas vivências dão muito material. A autoformação e a formação contínua de uma pessoa que se dedica a esse tipo de coisas é transportada para o ensino, depois, mesmo que esse ensino esteja ainda... delimitado, porque o ensino quando eu entrei, como professor, na Escola Superior de Belas-Artes, era ainda imposto pelo Paulino Montez, ainda não tinha mudado. Portanto, eu fui convidado para exercer docência em Pintura do Natural e numa tecnologia que eu tive que estudar, porque não tinha conhecimentos.

Primeiro dei Mosaico. Íamos à Covina para aprender os truques, para se aprender aquilo, a ver... Até porque não há tradição de Mosaico em Portugal. A Covina não tem nada a ver com as artes, é outra coisa. Mas, pedíamos à Covina bocados daquilo, partíamos e fazíamos, depois, umas coisas que estavam abaixo de qualquer ensino superior. O que é que os alunos percebiam o que é que seria o Mosaico, na medida em que fazíamos, no fim do ano, visitas a Itália e a outros sítios, onde completávamos essa formação, à nossa custa. Isto era já como professor. Bom, o que é que a bagagem trazida da Escola Superior de Belas-Artes me tocou, como professor, não é? Serviu para muito pouco. Serviu para muito pouco, visto que todos os nossos alunos, nessa altura, aspiravam a uma liberdade que já viam nas ruas e que já viam nas livrarias. Nós só estávamos, nessa altura, a comprar e a aprender ao mesmo tempo que eles. Portanto, eles começavam a ter a curiosidade e nós começávamos a estudar, para dar força.

Mas, evidentemente, essas coisas vinham confirmar muitas coisas que a gente tinha inventado, tinha pressuposto ou tinha visto lá fora. E, portanto, tínhamos essa capacidade, e tínhamos mais idade, mais traquejo de comunicação, pelo que podíamos fazer um ensino um pouco orientado nesse sentido. Por exemplo, mesmo que os alunos nos tivessem ainda a nós, como professores disso, já dávamos dicas completamente diferentes. Dizíamos: "Olhe, isto por aqui está anatomicamente tudo errado, por isto, por aquilo, por aqueloutro, e porque você está a ver mal. A sua visão não está adestrada neste sentido. Porque, por aqui, começar pelo fim... dá erros. Portanto, você tem que começar pelo princípio e para isso, nem que seja em casa, você tem que trabalhar à volta disto, com um tratado de Anatomia, ou outra coisa qualquer parecida. Você tem que começar pelas estruturas essenciais. Você tem que pôr dentro um esqueleto, que lhe configure tudo isto que está aqui. Este esqueleto que tem dois ossos aqui (o rádio e o cúbito), tem vinte e oito músculos aqui à volta. Ora bem, isso tem que ser estudado de outra maneira, não é começar pelos vinte e oito músculos para pressupor que isso tem uma estrutura lá dentro. Porque isso dá coisas anómalas, como você está a ver." Está a ver? Estes truques de metodologia pedagógica eram usados por nós, traindo uma metodologia que começava pelo fim, pelo telhado. Portanto, nós fazíamos isso. Mas o conhecimento das tais coisas que o Columbano sabia, que o Veloso Salgado sabia, e que muitos de nós sabíamos, por cópia, e por um martírio, ali, tinham a sua utilidade, para se comparar uma coisa com a outra, e, inclusivamente, para os alunos que queriam, de facto, tornar verosímil uma laranja e uma pêra. Não

sabiam, porque eles começavam pelo fim. E uma laranja e uma pêra é como o corpo humano! Muito menos, não é? E, aí, se justifica as tais aulas de modelo vivo, que os ingleses tinham no *Royal College*, para *designers* de Comunicação, onde estavam todas as estruturas à vista: os esqueletos, os bonecos que se articulavam...

Então considera que se perdeu algo com a arte moderna?

Perdeu-se. Porque a revolução... A Arte Moderna cometeu erros. Cometeu erros históricos, erros didáticos, pedagógicos, científicos... Porque a liberdade era até a morte da arte, quase. Os dadaístas procuraram, de certo modo, estar contra a arte. Eles eram anti-arte. E, curiosamente - se quiser pesquisar isso, se calhar já pesquisou... -, os dadaístas, ao fazerem anti-arte, faziam arte, porque tinham uma cultura artística. E, tendo uma cultura artística, ou no terreno, ou na cabeça, porque tinham hábito de observação de obras nos museus, eles, sem querer, quando rasgavam o papel, para o pôr em cima de uma *Mona Lisa* - faz de conta -, isso resultava bem. Não resultava escandaloso. Era escandaloso para o público, em geral. Mas, para nós, hoje, quando vamos ver muitas dessas obras, sobretudo aquelas onde são aplicadas letras, não resulta escandaloso. Em termos formais, aquilo, por vezes, é fascinante! É fascinante! Isso não é um acaso, mas uma consequência de dois comportamentos paralelos e complementares, na cabeça deles errados, mas complementares. E isso aconteceu em toda a arte do século XX, praticamente. Agora, o que eles fizeram foi tornar redutor o conhecimento mais subtil e mais qualificado, que vinha das Academias. Isso não devia, pura e simplesmente, ser negado,

arrasado, como eles tentaram fazer, como uma guerra feita por uma artilharia potentíssima, que chega ali à Tchetchênia, e pum! acaba com uma cidade inteira. Não se pode fazer isso! Hoje, as próprias guerras, apesar de condenáveis, são feitas, como eles dizem, cirurgicamente. Nós vemos uma cidade bombardeada à distância, e não se percebe que ela foi bombardeada. Porque foi bombardeada aqui, ali e ali, através de informações, através de uma electrónica precisa, que os F16, esses aviões sofisticadíssimos (que são obras de arte, de certo modo) mandam, lá de cima, só para aquele sítio. Claro, há efeitos contrários, que são muitos, em muitos aspectos. E há erros, também. Veja como uma coisa destas, que é tão terrível e contra a qual nós lutamos, muitas vezes, tem que ver (se estivermos a dar exemplos) com o problema da arte. Porque o problema da cirurgia em arte, do acto cirúrgico, também tem que ver com muitas coisas modernas que se fazem, e com coisas antigas que se fizeram. O Rubens dizia, assim, muito simplesmente: "Uma pintura começa-se com uma vassoura e acaba-se com uma agulha." Queria ele dizer que primeiro se davam as grandes áreas, as grandes manchas, os grandes espaços... O que acontece em pintura convencional, mas, verdadeiramente, também na outra. Estrutura-se primeiro o plano. Eles até faziam traçado geométrico, depois punham as grandes manchas (que, às vezes, até eram os aprendizes que faziam) e, a seguir, começavam a modelar, puxando os valores para cima (porque a tela era pintada primeiro), até que, a uma certa altura, o brilho dos olhos era dado com a tal agulha. Enfim... de uma maneira muito especial, claro.

Com base na sua experiência pessoal e profissional, quer como aluno, quer como professor, o que pensa ser importante para se ser um bom professor, em traços gerais? Um bom professor, no geral, sem ser nas áreas artísticas.

Um bom professor tem que ter a vontade e a capacidade contínua de se actualizar. Não pode parar num conhecimento adquirido, e prolongá-lo como pedagogia pelos anos fora. Isto é fundamental, seja que professor for. O professor tem que ser um investigador. Além de procurar novos conhecimentos, ele tem que saber relacioná-los, para criar novas formas, novos sentidos, para as coisas do mundo, e da arte, e do ser, e do estar. É fundamental. O professor tem que ser humilde, muito humilde como o artista. O artista se não for humilde tem problemas graves. Pode ser um génio, mas, em geral, a relação dele com a colectividade não é fecunda. O professor, como o artista, tem que saber que as coisas o ultrapassam, saber que está dependente delas.

E, portanto, essa humildade tem que transmitir-se às relações com as outras pessoas. A humildade permite uma comunicação mais fácil, e mais... Eu não digo mais objectiva, porque a comunicação não tem que ser redutora, ela pode ser subjectiva e ser qualificada na mesma. Aquilo que se faz na televisão, dizendo que estes bonecos todos, a fazerem disparates, é o que o público quer, porque a cultura não presta, e não dá um *rank* viável, é um efeito da civilização, e da globalização que nós temos, que unindo tudo, misturando tudo, numa grande caldeirada, toda a informação, montes de informação para dentro das pessoas, ao acaso, faz com que as pessoas não saibam seleccionar e, portanto, não saibam gostar de certas coisas. Não lhes educam o gosto e, por isso, só descobrem que a novela mais

difícil é melhor do que a outra trapalhada, quando estão muito tempo a ver, e acabam por perceber as diferenças.

Portanto, a comunicação tem que ter esta exigência: a exigência do rigor e a exigência da qualidade. E, isto, só se consegue com as primeiras premissas que eu dei aqui há bocado: a humildade, a capacidade de dialogar com as pessoas sem ânsia, sem totalitarismo.

Isso foi o que aprendeu como aluno, que, depois, transportou como professor!

Exactamente. Isto foi o que aprendi como aluno, por que nós éramos vilipendiados, ali, e nós vimos que o contrário é que tinha que ser adquirido. Claro que nem todas as pessoas têm essa vocação! São arrogantes por natureza, são impositivas por natureza e, às vezes, querem obrigar os outros a responder sim, a uma coisa que é questionável. É preciso questionar. Sempre que se diz que uma coisa é muito boa, que é extraordinária, é preciso questionar: "Mas, isto, daqui a mil anos, será visto da mesma forma?" Como questionar uma Guernica projectada a jusante, lá muito à frente, na civilização? É preciso questionar.

É preciso questionar e questionar-se.

Exactamente, exactamente. O pressionar... Disse pressionar?

Não. Disse "questionar e questionar-se", a si próprio.

Ah! O pressionar também existe. Pressionar existe, mas existe mais, não no sentido de forçar a pessoa, de prendê-la e amordaçá-la, mas no sentido de a persuadir, de fazer com que ela veja, de repente, onde está a maior claridade e a menor claridade, onde está o valor de luz e onde está o valor de sombra, e a média luz.

Para se ser um bom professor pensa que também é necessária alguma pedagogia ou alguma preparação?

É, é. Mas não o que existe actualmente. Quer dizer, vamos lá ver, isto é muito importante para si, para mim, e para todos nós. Os estudos pedagógicos e didácticos são necessários. Podem tomar-se em abstracto, quer dizer: como ciências cuja base e cujos conceitos e a sua história, a sua evolução, nós estudamos, ou em concreto. O conceito de pedagogia que eu empreguei agora, para as qualidades como professor de artes visuais, não tem nada que ver com a pedagogia "científica" que se dava há trinta anos! Não tem. Portanto, há uma evolução nestas coisas. A ciência pedagógica foi uma moda. Os pedagogos que invadiram, por aí, a nossa sociedade, e que, às tantas, tinham que estar em todo o lado, foram uma moda. Não é que eles sejam desnecessários e inúteis, estão é a mais, por vezes. E bloqueiam a saída para outras direcções, paralelas à psicologia ou à pedagogia. Mas havia a "invasão dos pedagogos", como dizia o Eduardo Prado Coelho, que fazia sobre isso uma coluna excepcional! Outra era a dos psicólogos, que está e m curso. Você vê um desastre, ali na estrada, e já lá está o INEM, com enfermeiros, para médicos, médicos e um psicólogo, que vai dar assistência psicológica às pessoas que estão traumatizadas. Ora veja, se fizessem isso na Guerra do Ultramar, com tantos traumatizados, como é que eles faziam, como é que a pedagogia se fazia, ou como é que o auxílio que se dá às pessoas se fazia? Eu não sou contra isso! Sou é contra o exagero. A propósito de tudo e de nada põe-se um psicólogo, ali, a ajudar as famílias. E, a gente sabe que, na miséria mais contrastante, que se está a verificar em África - um continente

que podia ser a salvação do Mundo - , morrem ali milhares de pessoas, provavelmente com acções humanitárias, de descarregar farinha e arroz, e com médicos da AMI. Mas falta-lhes a humanidade verdadeira, a comunicação, a que alguns chamam o amor. Não tenhamos medo da palavra. Pode servir.

Portanto, eu acho que, para além da pedagogia, dada como é hoje, de uma maneira institucional, que dá pouco adestramento intelectual, manual e territorial, o que dá mais capacidade ao professor é extrair daí uma nova área que é a metodologia. Criar métodos. Mostrar às pessoas como é que a tal pintura, que se faz a óleo, daquela maneira, é útil na Modernidade, noutra ramo. Isto não é com as ciências pedagógicas que se consegue. É com os métodos de comunicação, e comunicação pessoa a pessoa. Estou a falar no caso das artes. A questão da humildade, da comunicação, estar junto, em proximidade das pessoas, para falar com elas, pessoa a pessoa. É o que precisa um professor que dá outras actividades elevado à 5ª potência, sei lá! É uma coisa completamente diferente.

A pessoa tem que ser irmã da outra. Eu posso estar num anfiteatro de 400 lugares, estar a dar uma lição sobre teoria da imagem, com imagem, ou sem imagem, e isso ser bom, e necessário, e conveniente. Mas, isto nunca servirá para nada - no caso das artes visuais, ou outras à volta - se nós não estivermos junto da pessoa, e soubermos distinguir a diferença, e tratar a diferença. A arte é um pouco solitária, na maior parte dos casos - a pintura, já o cinema não é tanto, mas tem esse problema também -, e essa solidão só pode dilatar-se no bom sentido, e criar novos significados, se alguém que se aproxima entra em empatia com essa pessoa, e são os dois parecidos,

mesmo que não sejam. “Você está a fazer uma arte que eu nunca farei, mas compreendo.” Eu, como professor, tenho conhecimentos, tenho que ter conhecimentos. Posso não gostar, mas compreendo. E posso falar sobre ela, e posso dizer como é que ela se desenvolve no espaço e no tempo, e qual a história dela, e isso leva-me a dizer: “Olhe, você está desfasada no que quer fazer”, por isto e por aquilo. Isto é uma conversa a dois.

Curiosamente, nas artes plásticas, hoje, por defeito e por virtude (são duas coisas que andam ali), os alunos têm os ateliers abertos das 8 às 8. Vão à aula quando o professor os solicita formalmente, ou vão porque vão, não vão obrigados, quer dizer: há uma grande liberdade de frequência. Isto tem efeitos de insucesso muito grandes. Mas tem, também, efeitos de sucesso, que é o aluno descobrir-se a si próprio. E, tem, na medida em que o professor se aproxima dele, quando estão três alunos na aula e não quarenta, e leva ali três horas a falar com esses três. E vai falar com um, com outro, e com outro, em comprimentos de onda diferentes. Veja o que é, para um professor, a dificuldade de trabalhar assim. Mas também o prazer que dá, e a compensação que dá, quando os resultados são verdadeiros, quando a pessoa muda o azimute, a brisa tocou-lhe, e ela muda, porque percebeu, e quando ela descobre outro caminho, quando ela descobre que está à procura de uma coisa que a informação é que lhe deu, e não, propriamente, a sua pesquisa, a sua questionação. Isto dá para dias, não dá?

Em que medida é que coloca ou colocou em prática esse ideal de professor?

Eu coloquei em prática esta concepção da relação do professor das artes. Estou a

falar das artes plásticas em geral. Porque, depois, o Cinema tem coisas iguais, diferentes, mas são coisas que têm tecnologias avançadas, e têm, depois, o assistente de câmara, o montador, e... é diferente. Mas, em qualquer dos casos, põem problemas interrelacionados. Há bocado, quando falei na metodologia, esqueci-me de falar de uma coisa que é importante: a intertextualidade. Portanto, uma coisa entra pela outra, e faz significar a outra, e a outra a primeira. Ou, aquilo que se dizia, mas que é mais lato: a interdisciplinaridade. E, também, outra coisa, que é a multidisciplinaridade. O autor que consegue ser multidisciplinar, que faz pesquisa multidisciplinar, numa só obra ou ao longo da sua obra, pode ser apelidado de incoerente, de muito mutável, mas se as mutações forem consequentes umas das outras, e tiver essa noção, isto está bem, e é ótimo. Se as mutações são fruto de uma anarquia...

Do acaso?

Do acaso, e de uma falta, até, de honestidade, então, o resultado é mau.

Portanto, íamos naquela parte.

Aplicação. Aplicação. Claro que sim. Ao assimilar estas coisas, ao fazer muitos ensaios sobre estas coisas, tendo-me habituado a escrever crítica da arte e ensaios em revistas da especialidade e em jornais, consolidei sínteses, que podem também alargar-se às proliferações que podem dar, se nós fizermos o trabalho contrário da síntese. Primeiro, faz-se a síntese e, depois, pode-se abrir aquilo como um fruto, que, de repente, se abre e tem miolos, gomos e sementes, como a laranja... No fundo, estava dentro de uma embalagem, a gente desembala e aquilo, de repente, é um mundo cheio de coisas importantes.

Isto é um dos princípios que eu apliquei no ensino. O mais possível não ficar a fazer natureza morta, como queriam, no 1º ano, lá na Escola, do princípio até ao fim do ano, e começando logo pela natureza morta, que é um telhado! Portanto - como há pouco eu falei -, começando por fora. Ora, a natureza morta não se começa por aí. Estudam-se as pessoas que fizeram as naturezas mortas, estuda-se a qualidade e a evolução da natureza morta, fazem-se estudos isolados de evolução de formas, de acentuações, de nivelamentos, etc.. E, depois, é que se pega naquilo, é que se mete e que se mistura... segundo várias metodologias da expressão, da técnica, da tecnologia, até chegar a um resultado formal que a pessoa considera acabado, ou não. Portanto, isto é fundamental: levar para o ensino artístico esta constante oscilação e desmultiplicação das coisas. E, também, quando é preciso, um projecto que tem, como o Design, um objectivo, que tem um início, as informações laterais, o eixo orientador, até chegar... a uma cadeira, faz de conta. Há objectos artísticos que, aparentemente, não tendo estas coordenadas, no fundo, podem trabalhar-se desta maneira. E, é preciso que os alunos tenham noção de que não é tudo caos, não é tudo libertário, não é tudo liberdade. Aliás, não há liberdade sem responsabilidade. A desresponsabilização criou erros. Que depois se emendaram, se estão emendando...

Portanto, eu utilizei esta metodologia. E, isto aqui dá motivo para pôr um exemplo. Quando eu entrei para a Escola, logo no princípio, no meu segundo ano, foi-me dado o 1º ano. Foi preciso pôr um professor no 1º ano e mandaram-m e para lá. Ali não havia considerações de conhecimentos... "Ah, não. Você entrou, vai dar

o 1º ano, acabou." Bom, eu sabia como era o 1º ano. O meu 1º ano não tinha sido nada disso, mas eu sabia como era o 1º ano naquela actualidade. E eu desenvolvi metodologias de apropriação das formas, quer elas fossem geométricas, abstractas, orgânicas, ou inorgânicas, por este método de desmultiplicação de sentido e de evolução. Cheguei a fazer telas, em que havia quadrados, fazia-se uma representação objectiva, no início - tanto quanto o aluno era capaz - e, depois, começava-se a fazer do princípio. Isto é, desde o princípio... até chegar a um objecto novo. Havia desconstrução e reconstrução. Havia alunos que tinham muita dificuldade em fazer isso, é evidente. Mas fascinavam-se com o método! Percebiam que aquilo, para eles, era uma coisa completamente nova! Isso foi visto pelo director, numa das tais noites. Como as telas estavam todas penduradas, tinham todas uns quadradinhos, tinham todas... ele julgou que aquilo era... pintura moderna! Ele não percebeu que era um exercício! Julgou que estavam a fazer quadros modernos! E que eu tinha ali uma receita para eles! No outro dia, os alunos quiseram fazer um abaixo-assinado, logo, cedo. E eu fui à Reitoria, e disse-lhes: "Vocês tenham cuidado, porque ele vai-lhes tirar as isenções todas. Não vale a pena! A gente arranja maneira de resolver o problema. Eu ontem estive para me demitir. Ontem à noite, em casa, cheguei a casa e disse..., e a minha mulher disse-me: "Hum! Se calhar é isso que eles querem, dá-lhes jeito. Tiram-te a ti e põem um que faça natureza morta, só." E eu "Hum! Também não deixa de ser verdade." E pensei: "Vou arranjar um método que ele não perceba, que ele julgue que se está a fazer, exactamente, o que ele quer. Isto, se não me puserem na rua, claro." Eu julgava que

ia ser... Mas, isso! O Conselho Escolar falou, falou, falaram por ali... Não tiveram coragem para nada. Nunca diziam nada, estavam amordaçados! E, por fim, veio um professor que estava há um mês na Escola e deu-me um recado! Não houve papel! Eu não fui ouvido para dizer o que é que tinha feito, o que era aquilo, porque é que os alunos estavam a fazer aquelas coisas, quando é que se fazia a natureza morta! [risos] Eu não fui chamado para nada. Não fui ouvido – o que é uma grave ilegalidade –, mas fui acusado, em Conselho Escolar, e ficou na acta, com certeza. Felizmente, aquilo não conta para nada. E... ninguém votou nada. O director perguntou aos outros se concordavam que ele transmitisse o recado ao Assistente, que “habilitasse os alunos a fazerem natureza morta, para o exame final, estivessem treinados, nesse sentido.” Eles concordaram. Disseram: “Eh pá, pois, isso não tem problema nenhum.” Algum disse à sua consciência: “Pois, não querem que ele faça antes outras coisas.” Mas, enfim... Vem-me o professor dar-me este recado: “O Conselho Escolar determinou..., de forma que os alunos têm que ser habilitados a fazer a natureza-morta.” Portanto, o professor só faz naturezas-mortas, representação de natureza-morta, o que quer dizer: fazer cópia. [risos] O que é que acontece? Acontece que isto saiu numa notícia, maldito, e, ainda por cima, mal explicado. Eles diziam que havia pressões, que os professores eram perseguidos... É verdade. Mas isto tem que ser dito com as motivações que estavam por detrás, os problemas a montante e a jusante – lá está, é a mesma coisa –, para que a situação seja compreensível, senão não é. Dá impressão que o professor discutiu, que o professor foi ouvido, que o professor lutou, não é? E não foi nada disso!

No outro dia já andava no Nicola, um zunzum: “O Rocha de Sousa ia ser corrido, porque tinha feito umas coisas, e que o director...”. Usavam a minha infelicidade, a minha vitimização – eu havia sido vítima – mas, vitimizavam-me mais para, a partir daí, poderem atacar o director, e poderem fazer aquilo que eles queriam – pessoas que eram bem colocadas, em outros sítios do ensino, o Calvet de Magalhães, e outros assim – para poderem correr com o outro, e mudarem alguma coisa na Escola. Bom, isto, depois, não deu em nada. Isto é, deu na pior coisa possível: os alunos tiveram bolsas cortadas, isenção de propinas cortadas, o que ele fez durante a noite toda. No outro dia, lá estava a pauta. Mas nós, a partir daí, fizemos um ensino clandestino, de determinados exercícios que eram... que eram diferentes em todas as pessoas! Todas as pessoas respondem de maneira diferente a um método igual! A gente dá um método, que é levar esta bola daqui para além. Mas, cada pessoa pega da sua maneira! E... leva da sua maneira! Portanto, aqui era a mesma coisa. A diferença existia. E os resultados eram diferentes. Os resultados eram todos diferentes.

E, acontece que os alunos faziam isso durante a noite, depois metiam os trabalhos nas grandes pastas, na “Cova Funda”, que era uma capela que estava abandonada – aquilo era um antigo convento –, e que tinha umas pedras. Às escuras, ninguém lá ia! Então, metia-se aquilo lá numas prateleiras que a gente fez. Fizemos uns plintos, onde estavam as naturezas mortas, que nós próprios criámos, mesmo assim, com algum cheirinho de ironia, com arenques fumados e alforrecas, e coisas que não eram assim muito... Eram mais parecidos com as *vanitas*, a natureza morta à Braque, por exemplo.

Ensinei-os a tornarem a realidade mais verdadeira, tornando-a mentirosa! Isto é um paradoxo, mas é curioso. Repare que os cubistas não faziam o paralelogramo, assim, como a gente vê, não é? Faziam visto de cima. E, depois, punham as coisas assim. O que fazia com que parecesse mais verdadeiro, mesmo assim, porque a gente reconhecia as coisas todas. Isto tem que ver com o ensino lógico, com a representação lógica das crianças, que fazem uma perspectiva aérea do plano da mesa e, depois, põem as pernas todas perpendiculares nos cantos. Bom, claro, saindo desse exagero... Mas, na verdade, o que se fez no Cubismo foi muita coisa destas, parecida. Sobretudo, os planos horizontais superiores, que se rebatiam para a frente, e as coisas continuavam na verticalidade. E, tudo aquilo tinha uma harmonia, uma dinâmica completamente nova, coisa que o próprio Paulino Montez engolia, como verdadeiro. Mas aquilo estava errado! Havia ali dois pontos de vista. Ora bem, ensinei esse truque. É um truque simples, não é? Mas, depois, dizia-lhes: "Podem fazer mais, ou menos, ou até totalmente. Mas, não façam totalmente, porque isso vê-se muito." E, há outras coisas, que eu fui ensinando, que são esses truques, porque a arte tem truques. Quando os modernos vêm dizer "Ah, isso é um truque. Não tem valor, e tal. Isso é um expediente". Não. A Arte tem sempre truques. Nem que seja purificá-la. É um truque. [risos] Purificá-la é um truque. E é talvez uma impossibilidade.

Gostaria que reflectisse sobre a formação do professor de artes visuais, a partir de uma que saiu na Arte Opinião, em 1979, da autoria de Pedro Cabrita Reis.

Hum, hum. Foi meu aluno.

«São detectáveis duas vocações fundamentais nas EBA - formação de artistas plásticos e formação de professores (...). Ao contrário de algumas pessoas, considero que é um falso problema que uma e outra destas componentes se excluam mutuamente ou sejam incompatíveis na sua coexistência, interdisciplinar, científica, ou até mesmo física no espaço incompatíveis na sua coexistência, interdisciplinar, científica, ou até mesmo física no espaço cultural das EBA. (...) O que parece ser o estádio a atingir é dotarmos as EBA da flexibilidade necessária que ainda não têm e que permitiria um correcto funcionamento simultâneo (não paralelo note-se) de uma e de outra das vocações apontadas, complementando-se mutuamente, não dando azo a artistas encerrados na "sua" arte alheados dos importantes problemas que põe a educação artística, ou pelo contrário, professores de educação visual desgarrados na sua actividade, tendo perdido o necessário contacto umbilical que os deve ligar à prática e à teoria da arte» [Pedro Cabrita Reis, "Questões que se põem", in Arte Opinião n.º 4, Lisboa: Associação de Estudantes da Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, Março de 1979, p. 17].

O professor tem que ter a tal formação contínua, o que no caso dos artistas plásticos deve ser também uma prática das artes, nem que seja para a gaveta. Estou absolutamente de acordo com isso. Aliás, subscrevo inteiramente isso. Em vez de fazer agora o discurso à volta disso, essa é a ideia que eu tenho desde quase sempre. Essa é, aliás, a ideia que eu, de certa maneira, já exprimi atrás. Já lhe mostrei, mais ou menos, como os artistas tinham

uma necessidade de amplificar extraordinariamente a sua cultura e acção, para poderem abarcar as coisas à volta, e torná-las... úteis. Funcionais, úteis e fecundas na obra de arte. O artista, de certa maneira, é um pouco - eu diria que é bastante - mais aberto do que os da maior parte das disciplinas técnicas, fixas, que têm currículos que não podem oscilar. Na Arte oscila tudo. E tem que oscilar, porque senão não é viva, não é criadora.

Os professores para ensinarem, depois, no seu comprimento de onda, têm que ter essa fecundação, que se fez na Escola. A formação na Escola tem que ser feita, logo, pensando nestas múltiplas direcções. Porque não é só professor-artista. Não é só isso! É mais! É um indivíduo que pode um dia ser assessor ou quadro - se fosse criado um quadro para isso, e já devia estar criado - junto das autarquias, nos gabinetes que planeiam o ambiente; é um indivíduo que tem que estar apto a dar ideias, ou a dar opiniões, ou a aproximar-se de problemas do ambiente, do espaço urbano, daquilo que ornamenta o espaço urbano, não no sentido decorativo, etc. Portanto, este profissional que virá a ser artista, professor, assessor, etc., tem que começar, na escola, logo, a ser tudo isso, ao mesmo tempo. A sua formação deve ter diversos vectores, que vai tocando, aqui e ali, e vai inter-relacionando, pela tal intertextualidade, interdisciplinaridade. O que é, no fundo, o que fala Pedro Cabrita Reis aí, só sobre duas coisas. Mas, eu estou aí a acrescentar - e ele subscreveria isto, também - que é mais coisas! Nós, hoje, os artistas plásticos que fundámos com a reforma... Agora Bolonha vai dar cabo disso, mas seja como for, se aquela reforma, que a gente fez em 1975, tivesse tido a formação de professores, que lá estava, para cada disciplina,

porque eles foram para lá e desenrascavam-se, não é? Mas, se fossem formados para aquelas disciplinas e criassem os seus próprios métodos, as suas interacções... Porque basta dizer que a primeira cadeira era Introdução às Artes Plásticas e ao Design, e nós fazíamos... - quando fizemos isso bem. Eu por acaso estive à frente disso, e fiz até um filme, que tenho em casa, com os resultados espantosos que se tiveram. Parecia que estávamos, aí, num país avançadíssimo - fazíamos a interrelação entre essas coisas todas, sem fazer Pintura, sem fazer Design e sem fazer Escultura, e fazendo tudo ao mesmo tempo.

O ano lectivo tinha quatro exercícios, e os professores eram nove. E, o que é que havia? Os alunos tinham mesas, não tinham cavaletes... Tinham, às vezes, cavaletes, aquilo era utilizado de outra maneira. Os alunos tinham, de vez em quando, chamadas, para fazer um ponto situação, em que o professor projectava diapositivos e filmes,



Fig. 7. Capa do Boletim da Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa: Para uma Nova Escola, 1974.



Figs. 8 e 9. Rocha de Sousa, professor. Imagens extraídas da reportagem *Escola Superior de Belas Artes de Lisboa - Parte II: Artes Plásticas e Design*, emitida pela RTP a 18 de Abril de 1975.

Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/escola-superior-de-belas-artes-de-lisboa-parteii-artes-plasticas-e-design/#sthash.5BqyqZHO.dpbs>

que, às vezes, parecia que não tinham nada a ver com aquilo, para eles compreenderem melhor os seus problemas, e levantarem, a si próprios, questões. Ora veja... Como é que um professor pode ser um indivíduo desligado?

No tempo antigo, o tal curso que conclui, com a classificação administrativa de 57, era um curso que tinha quatro anos, de curso geral, e tinha, depois, dois anos, que podiam ser sete, ou oito, ou nove...

Dependendo do resultado do concurso.

Mas, em princípio, eram dois. Ao total eram seis anos, era quase igual à Medicina. Porque há cursos... Um curso de Música ou um curso de Dança não se pode

realizar em três anos! Esses cursos têm que começar com uma escolha muito precoce, em níveis etários muito baixos, porque senão nunca há um bailarino! Não há! Não pode haver! Pode-se formar um pintor, só pintor. Não dá a História, até, se quisermos, não dá a Geometria Descritiva, não dá nada disso. É um técnico que faz pinturas, faz frescos, faz isto, faz aquilo, e tal, e não sei quê. É um artesão, praticamente! Porque ele não tem cultura até, depois, para a projectar nas formas que faz. Mas, lá está, esse tipo não pode ser professor, no ensino.

Pode-se fazer um professor. Então, esse tipo tem uma lambuzadela - foi assim que me disseram no Norte, na tal discussão em que eu entrei... Foi uma comissão daqui, e eu e o Hélder Baptista levámos sete horas a discutir com aqueles indivíduos! E, eles não queriam nem por nada... E acabaram por levar à frente a deles, porque a vontade política era maior do que a vontade científica. E, então, formar professores? Então, há umas aulinhas de Artes Plásticas, de Desenho, e tal...

Mas não é necessariamente separado. E não é nunca. Os que não queriam ser professores, os tais que queriam ser artistas disto ou daquilo - o que é quase impossível, em Portugal - faziam só aquilo. Mas, depois, como não arranjavam emprego em parte nenhuma, iam dar sempre aulas, iam mesmo tirar as cadeiras que lhes faltavam.

Tenho conhecimento de que se empenharam bastante, não só para que as Belas-Artes integrassem a Universidade, mas também para que abrisse uma variante ensino.

Pois. Nós levámos treze anos a trabalhar! E perdemos trinta anos de qualificação profissional! É espantoso! E, depois, ao

fim de treze anos, eles perceberam... Eles perceberam, não! A gente é que conseguiu que um velhinho, que não percebia de nada, passasse a perceber. Os outros já tinham aquele *dossier* no *índex*. A gente ia sempre lá aos ministérios, quando vinham os governos novos. E nada! Até que aquele velho diz: "Este *dossier* só precisa de um despacho, e legaliza-se isso"; "Ah, é que não pode ser, porque entretanto há o outro sector que é..." A gente pôs os mais dotados naquilo a falar com o homem. "Ah, sim? Então... Bom, mas eu posso resolver isso com uma portaria, que é extensível às duas coisas, e vai facilitar-lhes", e tal, e tal. Aí à quarta portaria que ele inventou, porque tinha vontade, mas, porque estava inocente, porque senão nem nos ouvia, é óbvio. À quarta portaria, diz: "Eh, pá! Isto assim não! Mas, vocês têm aí esses problemas todos?!"; "Todos."; "E não houve nenhum governo, nem nenhum secretário, nem nenhum subdirector geral, nem nada, que os ouvisse nisto?!"; "Não. A gente fez-se ouvir, mas eles não ouviram. Nós falámos, mas não ouviram."; "Mas isso... Mas isso são coisas óbvias!"; disse ele. [risos] Um velhinho careca... Eu não sei como ele se chamava. Devia ficar com esse nome na cabeça. E o homem disse-me assim: "Bem, então porquê que vocês não vão para a Universidade?" A gente andava a trabalhar para isso há uma porção de tempo! Nós dissemo-lhe: "Mas, h Sr. Reitor, a nossa reforma é toda nesse sentido, e até já foi aceite pela Direcção Geral do Ensino Secundário, por isso já há quatrocentos licenciados a dar aulas, e não são licenciados coisa nenhuma, são virtuais. "Ah, mas isso é muito grave! O Estado Português pode-se dar mal com isso! Quatrocentos alunos?"; "Pois, nunca mais resolveram. Há treze anos! E está a funcionar, quase, há

treze anos."; "Ai, meu Deus! Como experiência pedagógica? E eles não interromperam a experiência pedagógica?" Era ao abrigo de uma portaria do segundo governo, provisório! E então, ele disse assim: "Não, acabou-se. Isto vai-se fazer. Acabou-se isso tudo. Vamos nomear, aqui mesmo, já, uma comissão nacional, com as Universidades e vocês, as duas Escolas, para..., não é para decidirem se, é para estudarem o modo mais rápido, eficaz e competente de se integrarem nas Universidades, no Porto, e em Lisboa." Ele não disse: "Estudar se o ensino artístico deve chegar à Universidade, e não sei quê." Nós advogávamos, sempre, que ele era prioritário, nas Universidades. E explicámos isso muitas vezes.

O Professor Lima de Carvalho também fazia parte da comissão. O Lima de Carvalho era muito engraçado. Ele era um tipo muito activo e fez muitas coisas giras. Uma coisa que ele fez, nessa reunião, porque nós tivemos um problema pior que o do Porto, foi que, quando a comissão chegou às conclusões, e determinou que as Faculdades fossem integradas nas Universidades, sem comissão instaladora, que isso era uma eternidade, levávamos 20 anos, não é? Pronto, era só nomearem dois indivíduos, de cada uma, para estudar as condições de... E isso foi feito. Só que a Escola de Lisboa tinha que saber qual a Universidade em que se integrava. E, portanto, o Lima de Carvalho tinha que ir ouvir os vários reitores, porque ele ia comunicar com eles, e nós íamos às várias reitorias: da Universidade Nova, da Universidade Técnica, que já lá tinha Arquitectura - que nos tinha traído, tinha-se ido embora -, e da Universidade de Lisboa. Bom, eram pelo menos três. Nós andámos por todo o lado. A Técnica pôs-nos logo de lado, porque já tinha lá a Arquitectura, e disse-nos: "Nós não temos condições agora". A de

Lisboa, tratou tudo muito bem, colocou um indivíduo à nossa disposição, para trabalharmos com a presença dele, porque a Reitoria representava-se por aquele indivíduo, e aquilo era uma coisa que tinha que estar pronta até ao fim do ano. E pronto, assim foi. E saiu em Diário da República, muito anos depois, porque... E, o que é que acontece? Acontece que o Lima de Carvalho, quando fomos à Nova, esteve sempre muito agitado, porque na Nova estava um professor, que foi nosso professor também, que era o director da secção de Artes da Gulbenkian, e uma pessoa muito... Era o Artur Nobre de Gusmão, que era de Estética e de História. Esse senhor fazia muito o que a Madalena Perdigão queria, e o que a Madalena Perdigão queria era a tal Universidade das Artes. Nessa altura, isso estava muito na baila, e a Madalena Perdigão tinha muitos *lobbies*, portanto, podia accionar isso, de certo modo. Os fulanos estavam ali... e nós começámos a pôr reservas em certas coisas. E, daí a pouco, veio o Gusmão, que, sem conseguir disfarçar de onde é que lhe vinha aquela ideia, começou a germinar as Faculdades, e a criar departamentos. Um a faculdade, em vez de ter três departamentos e ser governável, não, tinha dez ou tinha oito. [risos] Era uma coisa esquisita. E o que era? Não era a Universidade das Artes, mas era um núcleo, dentro da Universidade Nova, com as artes todas. E nós dissemos: "Não! Nós não temos essa pretensão, e nem achamos conveniente. Nem achamos que essa relação se faça assim. Essa relação tem que se fazer na sociedade, e não numa instituição."; "Ah, mas porquê?" E tal... "Porquê?" O Reitor, muito grosseiro conosco, aquelas coisas. "Bom, então vocês vão pensar nisso, e dão-nos uma resposta." E nós fomos para um jardinzinho, que havia ali no Príncipe Real, uma lanchonete,

sentámo-nos para beber um café, e como já tínhamos decidido, mesmo, que era a Universidade de Lisboa, deixámos isso. Mas, em todo o caso, nós (aquela comissão que tinha ido lá) quisemos discutir aquilo ali, logo. E, então, depois de muitas palavras feias, e muitas coisas no ar, que a Malta disse, o Lima de Carvalho diz assim: "Estes tipos, pá... estes tipos... não têm nóia! Não têm nóia! [risos] Não têm! Porque os tipos o que querem é comprar o alvará de uma lojinha, ali da esquina, uma lojinha que vende pomadas, com um alvarazinho só para isso, e com esse alvará querem fazer um alvará deste tamanho!" [risos] Quer dizer: eles compravam um alvará por uma *tuta-e-meia*, que era a Escola Superior de Belas-Artes, com três licenciaturas, e iam fazer vinte licenciaturas, o que era uma coisa perfeitamente doida! A história dos alvarás, e da lojinha, é uma coisa tão gira! É muito engraçada.

Em 1979, há um artigo de uma aluna intitulado: "Ajustamento da estrutura de 74 ou contra reestruturação", que causou alguma polémica...

Ah! Esse ajustamento. Eu suponho que sei o que é isso. Foi, de facto, uma imposição do Ministério, porque senão... Quando eles aceitaram a reforma... Quer dizer: quando eles aceitaram aquela estrutura, independentemente das Universidades nos integrem, antes disso estar tudo resolvido, havia o Ministério, que era a tutela, a tutela das tutelas. E o Ministério punha uma questão, que era a seguinte: a nossa estrutura era muito interessante, e os canadianos compararam-na com uma, que eles tinham lá. É que havia um eixo... Olhe aqui... Não sei muito bem onde, mas este livro - "Deriva do ensino superior artístico em Portugal ou as reformas de papel" -, que eu fiz, tem tudo.

Esse artigo também referia “a criação de dois institutos, respeitando a natureza curricular dos cursos e os seus processos orgânicos e os seus processos orgânicos”. Esses Institutos apontavam para “dois campos de formação interdisciplinar: a formação para dois campos de formação interdisciplinar: a formação de profissionais de elevada competência cultural, estética...” Portanto, artistas. “E a formação conjugada, com apoio na Didáctica das Artes Visuais e nas Ciências da Educação, de profissionais para o desempenho de funções docentes, nos quadros que lhes correspondem no sistema educativo”. Portanto, a formação de professores. No entanto, nunca houve essa formação nas Belas-Artes.

Não, não. Não, nunca houve porque... Isto é anterior, com certeza, porque fala aí em institutos. É de quando?

De 1979.

É anterior à entrada na Universidade. É da altura em que as pessoas andavam, ainda, com os institutos na cabeça, porque não conseguiam sair da Reforma do Veiga Simão¹. Então, tentavam dessa maneira, porque não encontravam espaço nas Universidades, porque o governo e outros, lá no Ministério, diziam: “Ainda não chegou a vontade política. Ainda não há vontade política para isso.” Uma vez eu respondi-lhes: “Mas, olhe que isso é um problema grave para o ensino, porque a gente não sabe onde é que se compra vontade política.” E dizia coisas dessas, mesmo a directores gerais e tudo!

Porque é que acha que as Escolas Superiores de Belas-Artes nunca chegaram, verdadeiramente, a conseguir formar profissionais para o ensino? Porque é que forma as Escolas

Superiores de Educação a fazê-lo?

Isso foi tudo por razões políticas e “lobbísticas”. Quer dizer: foi o Ministério... A formação nas Belas-Artes era melhor, mas o Ministério não entendia assim.

Nunca conseguimos porque não éramos faculdades. Não éramos e eles não deixavam ser. Nós íamos a reuniões e explicávamos que era absolutamente fundamental que a formação artística acompanhasse a formação pedagógica, e que os professores formados nas Belas-Artes sempre haviam tido grande sucesso ao longo da história do ensino português, nas tais escolas, com o directores. Referimos o Calvet Magalhães... demos esses nomes a todos. Eles é que eram uns parvalhões que estavam ali! É que não sabiam mesmo! E tinham má vontade, tinham má vontade. Houve um director geral que me disse mesmo: “Mas para que é que o país precisa de artistas?! Não precisa de artistas! Design?! Mas o *design* é uma palavra estrangeira... Não precisamos de *design*!” [risos] “Não precisamos de *design*?! O *design* é uma palavra estrangeira?! Então, mas, o senhor não sabe que não se pode mudar a palavra? Que já foi tentado, semântica e estruturalmente, e que não dá? Que os espanhóis tentaram o risco e não conseguiram? E eles têm, há dez anos, faculdades de Belas-Artes em todo o lado! Eles têm! Aqui ao lado! E acham que os artistas servem para alguma coisa! Por isso é que eles têm o Museu do Prado e nós temos o Museu de Arte Antiga! E o senhor tem um quadro, aí atrás da sua cabeça!” Isto, disse-lhe eu, a ele, assim [risos]. Depois ele deve ter... Sabe quem era esse senhor? Não faz mal gravar porque eu já disse isto publicamente. Marçal Grilo. Foi Ministro da Educação, depois.

O Ministério não queria, e, como não queria, nas reuniões, a gente tentava fugir por

outro lado. Isso dos institutos era uma ideia do Porto. Os institutos, depois, dariam as mesmas qualificações que as faculdades. Portanto, teriam também a saída ensino. Ainda se falou disso. Mas responderam: “Não senhor, porque está a ser formado o espaço do politécnico, e o espaço do politécnico terá que ter essa área. A formação nas Belas-Artes será técnica, não será qualificada para o professorado e ir dar aulas.” Dizia o Afonso Costa. Lembro-me perfeitamente. Bem, e nós ouvimos aquilo! Mas, nós tentámos... E, chegámos a fazer isto: Houve uma altura em que uma colega nossa, a Elisabete Oliveira, que tinha seguido as Ciências da Educação, e que estava já como assistente na Faculdade de Ciências da Educação, e o Albano Estrela, que era um indivíduo que achava que nós devíamos estar unidos, se prontificaram a fazer uma pós-graduação, igual a um mestrado, para que essa pós-graduação, de Artes Plásticas e Ciências de Educação, desse acesso ao ensino. Eu trabalhava à brava nisso, escrevia à máquina, levava aquilo a sério. Eu trabalhei que nem um cão. Por isso é que tive de fazer uma operação [risos]. Fumava muito... E, então, deram-nos umas pistas e nós fizemos uma pós-graduação giríssima, que apanhava as duas coisas e obrigava a Educação a entrecruzar-se com a Arte. Isso perdeu-se tudo... Eles já nem sabem onde está. Eu tenho uns dossiers, mas esse... foi uma coisa que se perdeu. E, então, fez-se um dossier e deu-se à Educação. Fez-se uma reunião e acertou-se isso com a Faculdade de Ciências da Educação, com o Albano Estrela. Porque foi o Albano Estrela, que era da Faculdade de Ciências da Educação, que foi representar o Reitor, na tal comissão nacional.

Documento Adicional à Entrevista (por Rocha de Sousa, 2006)

Em continuação da conversa na qual se desenvolveram problemas relativos à condição de aluno na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, anos 60/70, bem como ao acesso à docência nessa instituição, a par dos procedimentos possíveis de ordem científica e artística, (...). José-Augusto França, que dantes advogava a criação de *ateliers livres* ou Academias abertas, nas quais os alunos escolheriam um professor de um conjunto disponível e assim prosseguiria um trabalho artístico, pouco mais acrescenta a essa ideia, separando claramente um curso para pedagogos de formação artística (nos níveis primário, secundário e superior), visando também alargar os meios de aprendizagem ao próprio o corpo social, visitante dos produtos dessa área. Embora considerando que tal curso faria parte (de modo universitário a estudar) do Ensino Superior Artístico em questão, logo assinalou, de forma acentuada, que esse critério seria bem distinto da parte directamente interessada da criação. O que é uma forma de não dar nenhum nome institucional e integrado, em termos universitários, aos artistas propriamente ditos. O que releva dos seus habituais sofismas na matéria em causa, coisa irreconhecível no século XXI e já arrasada no século XX, quando da discussão das reformas do Sistema de Ensino Português. Cabrita Reis e Rocha de Sousa, aliás contemporâneos desta contenda, sobrepõem-se praticamente, cada um deles advogando ensino artístico pleno, bem estruturado na teoria e na prática, no qual, como qualquer outra disciplina teórico-prática, estaria inserida, gozando mesmo de práticas interdisciplinares, boa parte dos conteúdos respeitantes à vocação e objectivos socio-culturais das licenciaturas. Nenhuma realidade pedagógica se pode excluir do espaço prático que lhe respeita, nem as correspondentes metodologias formativas podem viver desligadas de toda a poética. Em boa verdade, esta conjugação na leitura das ideias de Cabrita Reis e Rocha de Sousa, estabelece um guião geral aceitável para a resposta. Seria contudo apreciável levar em conta, se o contexto nacional o permitisse, a ideia inicial da reforma de 1976 (ESBAL) onde as disciplinas nucleares dos cursos, em sequência e mesmo em precedência, seriam obrigatórias estruturalmente, com algumas outras do mesmo modo indispensáveis, enquanto um qualificado âmbito de outras matérias de livre escolha satelizariam a massa substantiva dos eixos principais, devendo o número de cadeiras ser procedente na quantidade, apesar das dissemelhanças resultantes do esforço optativo. Esta via abre um número muito grande de competências em leque, nas artes, na transformação da sua inutilidade em utilidade, nos quadros criados o u a criar sobre acções no espaço urbano, arquitectónico, ordenador e paisagístico. Os preconceitos, ignorância e incompetência que têm minimizado uma área sem a qual as outras não teriam sentido bastante, apontam para uma acção cultural e política bem enraizada e de grande expansão. Em boa verdade, antes do «plano tecnológico» que tem norteado a política actual do país, o governo

dever ia ter começado explicitamente pelo «plano cultural» - e na mesma perspectiva de abrangência. Qualquer Escola deste âmbito e deste nível não pode consentir-se, por defeito congénito incontrollável, alicerçar-se nos aproveitamentos de edifícios antigos, degradados, com áreas precárias em extensão e altura. Uma Escola de Arte do Ensino Universitário, hoje, século XXI, tem de assentar num território adequado, desenhada segundo os modernos conceitos de espaço, circulação e interactividade entretanto concebidos para os respectivos efeitos. O que implica o seu devido apetrechamento consoante as disciplinas e relações com o exterior. O equipamento para aulas de pintura, escultura, *design*, tecnologias, entre muitos índices de ferramentas e próteses mecânicas, terá de ser reuni do nessas oficinas, incluindo circuitos de imagem e circuitos em rede, para partilhas em conferência aberta de certos pontos de efectiva interdisciplinaridade. No plano administrativo, em ligação com o projecto e a projecção de cada curso, o problema das habilitações próprias para a docência (ensino secundário) foi sempre alienado ou mal estudado por um ministério (o da Educação, paradoxalmente) cuja falta de entendimento do papel da formação artística na sociedade e nos quadros formativos se agigantou e deformou com o tempo, estando ainda por cobrir na sua totalidade. A profissionalização para o acesso ao patamar mais qualificado desse espaço foi errante e com graves consequências sobre os licenciados habilitados em Belas-Artes, ao contrário do que sucedia nos anos 50, na direcção de Escolas Técnicas polivalentes e de grande diversidade formativa. Tais Escolas, nos anos 60, tinham melhor apetrechamento didáctico-pedagógico, das bibliotecas às oficinas, do que teria, na mesma altura a Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. O eixo uniformizador do ensino secundário, desde 1972, com alienação de Escolas Técnicas altamente apetrechadas, e por vezes ligada s tanto à indústria como à comunidade, acabou por forjar ilusões igualitárias cujo efeito se tornou desastroso, obrigando os governos a tentativas bifurcantes de formação, além de uma confusa instalação de Politécnicos, cujos docentes e discentes bem depressa pediram para si títulos (categorias) iguais aos do Ensino Universitário. E, o que é ainda mais alucinante, deram-lhes tudo isso a breve trecho, todos os nomes que haviam reivindicado. Nas Escolas de Belas-Artes, com novos planos de estudos já provados, o impasse decorria dos erros cometidos em 1972, onde se apontou vagamente para Institutos Artísticos e se avançou, pouco depois, com problemas de timing e vontade política no estudo do papel das artes, função social, qualidade técnica e científica. Mesmo ainda não contemplada com o estatuto que já lhe pertencia por pleno direito, no seguimento da lei da reforma de 1957, a Escola de Lisboa criou, com a faculdade de Ciências da Educação, um curso de pós-graduação, idêntico em tudo a um mestrado com os mesmos objectivos, justamente para se proceder ao entrosamento das ciências da arte com as da educação, além de práticas metodológicas de docência nessa área. Procurava-se controlar o bloqueio institucional com o fim de garantir um percurso

docente inteiro aos licenciados em artes plásticas e design, por equivalência indiscutível com outros níveis de formação. O Ministério não respondeu, não discutiu, não tentou sequer esboçar alternativas neste campo tão necessário à própria cidadania. Esta derrota anunciava derrocadas posteriores, até porque os governos preferiram gastar mais dinheiro para a edificação das Escolas de formação de professores, cujo triste perfil e falta de conteúdos todos conhecemos. Esta confusão de privilégios e competências não passou de uma inaceitável ou ilegítima sobreposição a licenciados cuja prática artística, só por si, lhes conferia a mais completa habilitação para as áreas artísticas do secundário. Todas as diligências efectuadas junto de governos, ministros, secretários de Estado e Parlamento se revelaram *kafkianamente* infrutíferas. É urgente tratar deste problema, apesar de tardiamente, envolvendo-o nas estruturas e conteúdos dos cursos, com observação dos níveis da Faculdade de Motricidade Humana e acordos protocolares ao nível da Faculdade das Ciências da Educação. E isto porque cada vez há menos tempo para estudar e elaborar soluções alternativas, dada a falta de entendimento da tutela sobre as próprias bases já imaginadas e admitidas em certos casos. A par deste trabalho, é preciso elaborar a redacção de um Decreto-lei determinando como abertos em diversos níveis os ateliers de criação plástica a outros canais de pesquisa e projecto – moda e certas indústrias, acesso final a espaços autárquicos ou museológicos. Para os licenciados das Faculdades de Belas-Artes, dado que a sua formação é entrosada e não sedimentada num único sentido de técnica e modo, pode relacionar-se igualmente com as obras públicas, uma embrionária indústria cinematográfica e televisiva, pontos aliás ponderáveis mesmo ao abrigo do plano de Bolonha e à abertura de percursos acentuada nos dois anos de consolidação científica existente naquele plano. As hipóteses ponderáveis da criação de Escolas de Arte do Ensino Superior ou Universitário no nosso país, dada a cada vez maior volatilidade de políticas nesse sentido, por escassa vontade ou falta de conhecimento nas áreas técnicas e culturais sobre o assunto ao nível dos próprios governos, dificilmente se terão espaço intelectual e físico para contrariar um futuro nebuloso ou carregado de cedências redutoras. Seja como for, lido o trabalho de Rocha de Sousa sobre a situação do Ensino Artístico em Portugal e as reformas de papel, podemos sentir donde vêm os anquilosamentos, os bloqueios, a falsa ordem de prioridades. Não são apenas figuras autoritárias, do antigo regime, que deixaram amarelecer projectos, prejudicando carreiras docentes durante cerca de trinta anos. Trinta anos durante os quais teriam certamente oportunidade de aplicar ao ensino o que depois demonstraram saber. O problema reside numa raiz cultural distorcida, na falta de debate e na concentração obsessiva noutras questões, sobretudo as económicas o acerto de arrastados défices. O problema cultural é geral e alimentado pelo sentido cada vez mais redutor das orientações para o desenvolvimento. Por isso é que o José-Augusto França dizia que «uma nação sem arte não o é». Tomando esses «buracos negros» como

passíveis de contornar, o espaço à frente, aberto a novas concepções e velocidades mais ponderadas, teria de ser preenchido, pelo menos à luz dos nossos conhecimentos actuais e respectivos sonhos, na perspectiva atrás descrita. A arquitectura para uma novíssima Escola Superior de Arte implica estudos sérios de reprogramação curricular e hábil reprogramação dos espaços, consoante a sua utilização, relação área/aluno, e sobretudo trabalhados em termos de mobilidade. A planta de uma Escola de Arte não pode ser estática, mas também não deve ser submetida a próteses grosseiras e restritas de tijolo e cal. É preferível «pulverizar» no terreno, com ligações asseguradas, determinado tipo de instalações ligadas a matérias específicas e também elas susceptíveis de mobilidades internas, incluindo largos praticáveis acima do plano imediato de trabalho. Os processos de pesquisa, na instalação, cenografia, equipamentos habitáveis, só por si inventariam um grande número de próteses, suportes mecânicos, equipamento diversificado, luz modelável. A concepção das escolas com finalidades deste tipo são unidades activas e a sua parte curricular (Artes Plásticas, Design, Arquitectura, Ambiente, por exemplo) têm de trocar e partilhar meios, quer do projecto ao objecto, quer na formulação de acções efémeras de outras disciplinas - teatro, cinema, televisão. Se esta for a via imaginada, mesmo que faseada, temos assim o esboço de uma particular utilização do território que lhes for destinado, porque pode e deve haver políticas didácticas de aproximação.

E isso permite-nos, perante a actual mediocridade, pensar em formações onde não há fronteiras entre prática e teoria, mesmo quando certas acções preferem, por interesse científico, aulas de audição ou a chamada relação presencial em que o professor precisa primeiramente de apresentar uma ideia, uma matéria, um projecto, uma análise verbal sobre determinado tema.

Notas

¹ Rocha de Sousa, com Luís Filipe de Abreu e José Cândido, por altura da Reforma Veiga Simão (que deixou em branco todo o ensino superior artístico) estufaram um plano de reforma para a ESBAL, e enviaram-no para a secretaria daquela reforma. O silêncio foi a resposta e o estudo foi, entretanto, publicado no Boletim da ESBAL. Na altura do 25 de Abril e do movimento para a reforma do ensino superior artístico (integrado na Universidade), formaram-se grupos e o assunto, com frequentes visitas a ministros e secretários de estado, acabou por exigir uma comissão da reforma, dado o material significativo que já existia. Essa comissão, com representantes das Escolas Artísticas, catedráticos das Universidades de Lisboa e do Porto, e elementos do Ministério da Educação, trabalhou em relativamente pouco tempo. Rocha de Sousa e Conceição Ferreira, que representavam a ESBAL, apresentaram sempre a perspectiva já completa da reforma da Escola e defenderam as relações com a do Porto, que seguira, em boa medida, o trajecto de Lisboa. Com apuramento dos Conselhos Científicos, essas reformas, de 76/79, foram instauradas nessa data e, em breve, a dinâmica surgiu, apesar da constante ruptura de apoios tecnológicos e revisão das instalações altamente desactualizadas. Um sistema de “castas” permitiu a separação da Arquitectura dos outros cursos e a rápida construção, em Monsanto, de um edifício próprio. *Adenda* à entrevista enviada por Rocha de Sousa a Ana Sousa (2017).

Rocha De Sousa, Anotações sobre os Presentimentos de Sísifo

H u g o F e r r ã o

Professor Associado de Pintura, Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa.

Investigador integrado do CIEBA

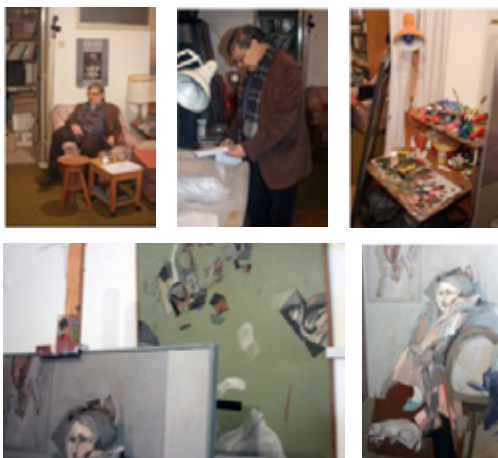
h.ferrao@belasartes.ulisboa.pt

Rocha de Sousa (1938), significa para mim revisitar nostalgicamente memórias de um tempo encantatório em que fui aluno, colega e orientando de um «ser sem heterónimos»¹ que estimo e admiro. Este artigo tem como principais objectivos, testemunhar e dar corpo a anotações, distanciadas de emoções e consagrações, que contrariem a cultura de esquecimento, que se tem pautado pelos permanentes «deletes» de todo o legado e património artísticos quer colectivo quer individual.

Escrever sobre a sua pintura, provoca uma cascata de imagens, implicando um grande esforço de síntese, por que é um lugar de ideias, conversas, fotografias, textos, filmes, documentos académicos amarelecidos pelo tempo, testemunhos persistentes de tantas derivas do ensino artístico, reconhecer recuos e avanços inusitados a todos os níveis, e ser capaz de rir dos «perpétuos recomeços» que caracterizam a «instantaneidade reformista» da cultura portuguesa contemporânea em constante *reload* de redundâncias.

Seriam necessários vários anos de trabalho continuo com uma equipa dedicada apenas para tratar o sector da pintura, pelo que me proponho realizar algumas incursões que julgo pertinentes no sentido da redescoberta dos valores fundadores do imaginário do pintor. Farei breve aproximação ao pensamento plástico que preside às obras que fizeram parte das exposições individuais que vão dos anos 1967 a 1973, exposições essas que considero como o primeiro ciclo e grande motor imagético.

No atelier do pintor existe uma pequena antecâmara «multiusos», banhada pela luz natural que atravessa todo o espaço onde encontramos estantes com livros, discos, filmes, vídeos, molduras e alguns objectos adormecidos nas mitologias do quotidiano. Nas paredes procuramos localizar, por cima de um qualquer sofá, pinturas do Luís Dourdil (1914-1989), como aquela que vimos em sua casa, com tons pastel. Abandonamos esse propósito contemplativo e passamos ao reconhecimento da zona de trabalho improvisada, onde por



Atmosferas intimistas do atelier de Rocha de Sousa, povoado de memórias das múltiplas actividades, onde ressaltam os instrumentos de trabalho do metier da pintura, os quadros sobrepostos e dispersos pelo espaço, silenciosos e estáticos, continuam teimosamente a inquietar-nos.

convergem na pureza das superfícies nas quais se fundem imagens que balbuciam existência.

O *corpus* pictórico que Rocha de Sousa criou está profundamente enraizado e é indissociável da vida académica e profissional, das quais emerge a trilogia: professor- «pedagogo sem teoria pedagógica», investigador e artista plástico. Estes três pilares fundadores coexistem e consolidam-se na erudição perceptível no desenho de um programa iconográfico que expressa a vontade de codificar uma identidade feita de testemunhos e aventuras à volta da ausência dos «mistérios simbólicos», eternamente insolúveis e inquietantes, mas geradores de imperativos absurdos tangenciais às obscuridades plenas de insondáveis e inusitadas tensões.

Albert Camus (1913-1960), é um dos autores de eleição do pintor, que dedica especial atenção ao mito de Sísifo (1942), um ensaio filosófico em que Camus estabelece analogias entre as imagens da mitologia grega da qual destaca o destino trágico de Sísifo, condenado a subir eternamente um morro com uma pedra, porém ao atingir o topo esta rola encosta abaixo, tendo a entidade mítica que repetir e tornar a repetir sistematicamente esta actividade absurda. Sísifo representa a condição humana, em que o homem é eternamente condenado a trabalhos forçados, monótonos, intermináveis e inúteis. Camus através desta configuração arquetípica da condição humana, pretende confrontar-nos com a exposição permanente às «radiações» das rotinas diárias que anulam e destroem o próprio imaginário, limitando-se o homem à manutenção dos gestos e cadências mecânicas que fazem parte de um complexo industrial do qual se desconhecem os propósitos ou destino, tornando urgente a «rebelião humanista» que inverta este horror desumanizante. A incorporação mítica de Sísifo está presente em toda a obra pictórica de Rocha de Sousa.

As «liturgias pictóricas» que caracterizam a amalgama de contradições veiculadas por «avalistas institucionais» da modernidade, foram desde cedo percebidas por Rocha de Sousa e desmontadas por palavras que nomeiam criticamente e coerentemente (textos, ensaios, conferências, encontros, mesas redondas), recolocando a «individualidade inalienável» do artista no centro do pensamento estético e plástico e sendo simultaneamente capazes de discernir sobre os «sincretismos indiscriminados» feitos de combinatórias improváveis e contraditórias, na incessante procura da espetacularidade mediática mumificante (Mário Perniola).

As pinturas de Rocha de Sousa desvelam um todo engendrado por imagens mentais enquanto representações dos impactos preceptivos resultantes da experiência do mundo. Os seus projectos pictóricos, estabelecem coordenadas que convergem para lugares de onde se observam os saberes alquímicos da pintura que vão adquirindo a natureza das coisas despidas do sagrado. Estas «viagens possíveis», materializam-se na nomeação das coisas como forma de atingir directamente sua essência (Adriano Duarte Rodrigues). São narrativas suspensas na transitoriedade e impermanência das vivências desumanizadas, testemunhas do contexto civilizacional de «apocalipse now», que reduz os seres a figurantes ocasionais de um qualquer *reality show*, patrocinador dos «desastres principais» que caracterizam os vertiginosos holocaustos em permanente «delete».

A territorialidade imagética das suas obras torna-se indistinta e indivisível, surge na visibilidade das imagens pintadas, como fenómeno totalizante, capaz de encenar o lugar do próprio sujeito. Os rituais propiciatórios são testados no atelier, uma espécie de gruta onde pairam formas difusas, que se arrastam pelas tintas, pelos tubos esmagados pelos dedos que nervosamente procuram significações, alternativas criativas para a misera condição humana. A experiência da modernidade acentua-se na interminável sectorização, no esvaziamento do imaginário, na redução de toda e qualquer actividade humana a mercadoria, no amestramento, na alienação imposta por uma pós-humanidade cibernética. A morte dos deuses anunciada pela ciência pressupõe a vaporização do homem, tal como aconteceu aos corpos das pessoas que se transformaram em sombras em Nagasaki e Hiroxima.

Estes cogumelos atómicos cuja luminosidade cega toda a humanidade, implodiram a significação de todo e qualquer sentido redentor da arte. Esta «luz cega» está presente no antromorfismo abstrato, que caracteriza as primeiras obras do pintor, («expressionismo contido») ilumina a amalgama de formas que tomam o espaço sem horizonte, sem referências. O próprio lugar das formas necessita de marcação, feita por desenhos riscados, traços intencionalmente inábeis em que a cor se desdobra em tons, sugerindo uma inquietante volumetria como sinal de ancestrais processos da pintura a óleo.

A carne dos corpos adquire sensualidade, temperatura, é revestida, é ocultada e desocultada por panejamentos que flutuam, somos capazes

de inalar o perfume que exala da pele das mulheres que se soube amar. Estes corpos são tacteados pelo olhar, os tons subtis despoletam sensações, espécie de nomeações poéticas da visibilidade, ausentes da densidade matéria, da solidez das coisas que colidem connosco. Os ritmos gráficos cadenciados transmutam-se em sons distantes que sussurram títulos como «Lírica da Metamorfose», «Mutilações» ou «As Coisas Consumíveis»², estes títulos, evocam *sacras conversaciones*, uma espécie de portais que dão acesso a nódulos de significação, algumas sugerem séries, linhas de montagem imagética como «Modificações I, II e III» ou «Intimidades I, II e III», tornando espessa a ambiguidade e a intercessão entre a manifestação artística e a produção técnica.

Estas narrativas figuradas são «coisificadas», na materialidade da pintura, fazendo sentir a fragilidade e a efemeridade da condição humana, mas também a violência (ideológica-política) que desmembra, que amputa, que silencia, que é cúmplice da espetacularidade apocalíptica. Embora Rocha de Sousa circunscreva e identifique a deriva de absurdos da modernidade e as circularidades das democracias ocidentais em estado de excepção permanente (demotecnocracias e cibercracias), com especial clarividência na sua obra ensaística e literária, não deixa de colocar esta atitude questionadora nos «*travelings* pictóricos» direccionados ao olhar do observador que embate nos enquadramentos, nas escalas, nos silêncios compositivos, no desenho-tatuagem que aprisiona ou liberta as formas sensuais ou as destrói na transgressão, cromática por vezes soturna, mas simultaneamente lírica acentuando o destino dos «homens amputados por mil quotidianos sombrios», simbologias sem terra nem céu, em que os seres alados já não conseguem planar sobre os eternos retornos do sagrado.

Rocha de Sousa enquadra-se numa geração profundamente literária (afrancesada), em que o mitema da memória recorta de um fundo caótico os «acontecimentos apocalípticos» que fazem parte integrante da «anormalidade da vivência», cujos impactos devastadores provocam a crescente «cegueira consensual». O pintor intempestivamente retalha e dilacera as figurações que deambulam pela superfície das telas, dos papeis, dos esboços num qualquer caderno onde se regista a urgência do esquecimento instantâneo.

As suas memórias são teatralizadas na construção de «narrativas figurativas» subordinadas a uma temática que cresce e matura em séries de obras montadas cinematograficamente, de forma a testemunhar esses absurdos ensurdecadores com os quais não se quer ser cúmplice. Esta inevitabilidade de quem deseja deixar marcas indeléveis da sua presença autoral, permite-lhe reinterpretar, destacar, ficcionar, e mesmo reconstruir algo que o impressionou ou sensibilizou, utilizando a experiência do mundo urdido num contínuo de tensões entre as aparências e a inteligibilidade das ideias como acto de comunicação, que tudo e nada diz, mas rasga a superfície dos «autismos pictóricos das modas», que se legitimam na circularidade. A questão que se

coloca, tem contornos niilistas: o que fazer com o desaparecimento do sentido de sacralidade inerente à condição humana? Como olhar o mundo, ser interpelado por este e responder-lhe sem o amparo dos deuses, sem esbarrar com a crescente incomunicabilidade entre os humanos cada vez mais enclausurados no fetichismo tecnológico.

Será a partir da observação de si que desenvolve experimentações plásticas (pintura, desenho, serigrafia, fotografia, vídeo, digital) que se tornam capazes de expressar as «imagens dispersas», amputações, *frames*, recolhidos nas postulas da carne em decomposição, ironizar e dramatizar os protocolos de sacrifício da guerra colonial por onde passou³, a decadência das elites, nos cogumelos atómicos, e ainda, nos textos de Albert Camus, na desilusão da «primavera do Marcelo Caetano», nos labirintos conceptuais do Convento de S. Francisco, na juventude luminosa passada em Silves, nos silêncios do atelier em Campo de Ourique, nas pinturas de Dourdil, que também foram adquirindo a materialidade da visibilidade de uma «nova narratividade figurativa»⁴. É no sentido da narratividade, inconformista que o pintor também se conta, elaborando «lugares imagéticos», povoados de histórias poéticas, solarizadas na luz da visibilidade dos mundos, exorcizando as danações, resistindo às depressões provocadas por todos os *reality shows* em que a vida se transformou, protagonizando arrancamentos aos restos da humanidade, intensamente transmutados em «coisas indizíveis» que se sentem através dos olhos e nos confrontam com o inexorável «nada» de inquietações, sem respostas tranquilizadoras.

A actividade projectual que subjaz à materialidade da obra plástica de Rocha de Sousa, manifesta um saber fazer académico tradicional, melhorado e adquirido numa aprendizagem de «silêncios fazedores», transmitida pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa⁵ e simultaneamente incorporando desde cedo, linguagens e técnicas pouco usuais (1950-60), como a colagem, a sobreposição, a citação, a apropriação, o desenho, os processos importados das técnicas de impressão e reprodução das artes gráficas, a utilização de montagem fotográfica, a projecção de diapositivos, as máscaras, a inclusão de objectos, o spray, as pistolas de pintar, os aerógrafos, os rolos, a própria construção de instrumentos não usuais à prática artística.

Rocha de Sousa tem um longo percurso enquanto pintor, participando em inúmeras exposições colectivas e realizando exposições individuais desde 1967 até ao presente. Dos catálogos das exposições individuais consultados estacamos um pequeno ensaio da autoria de Rui Mário Gonçalves (1934-2014) para a exposição de pintura na Galeria Judite Dacruz em 1973 (Lisboa), considerado por Rocha de Sousa como um dos melhores textos sobre a sua obra, do qual destacamos:

(...) «Quanto ao que permanece de denúncia, não há dúvida de que Rocha de Sousa, havendo toda a compreensão de uma certa ambiguidade do

pop-artista que pretende ser uma testemunha fiel, uma perspectiva se reconstrói que recupera a intenção inicial. A necessidade de intervir e a de pintar conjugam-se intimamente, não por uma opção a priori. O pintor readquire aqui os seus direitos de criador de imagens. Ele sabe, ou vai sabendo, como elas se constroem e destroem. Através disso, o próprio real social tece-se, em parte cada vez maior, nas suas próprias mãos. O que me parece interessante investigar é em que medida a recuperação de dados iniciais e de intenções passou efetivamente pelo caminho da meditação pictórica.»⁶

Rui Mário Gonçalves foi um dos críticos de arte mais prometedores da sua geração, tendo marcado o panorama artístico português sensivelmente a partir da denominada «Primavera Marcelista» (1968-1974) contribuindo para uma nova «cartografia artística», e desmistificando o colaboracionismo artístico institucionalizada pelo Estado Novo. A sua produção ensaística influenciada pela escola francesa (Pierre Francastel) gerou intertextos⁷ congregadores das múltiplas práticas artísticas, capazes de melhorar o entendimento da vontade de ruptura, protagonizado pelos artistas, com especial enfoque nos jovens pintores e nos escultores, sempre irreverentes e incapazes de se reconhecerem no regime.

Os novos modos de pensar a arte interiorizaram-se através de eventos como as «Perspectivas da Arte e da Cultura Artística em Portugal»⁸ descrevendo o novo contexto artístico português (1960-1980), interpretado na tensão territorial e estatutária latente entre artistas, historiadores e críticos de arte. Alguns dos críticos de arte são apontados pelo pintor Fernando de Azevedo (1923-2002) na EXPO/AICA/SNBA/1972⁹ onde Rocha de Sousa reivindica uma deontologia, que mordazmente articula os enquadramentos imagéticos do crítico de arte e a sua condição de pintor, esta «coincidência», manifesta uma atitude irreverente, capaz de afrontar poderes legitimadores e aparentes contradições, ao apresentar apenas uma única obra (pintura) da sua autoria, deixando alguma inquietação perante os «especialistas» que contestavam os processos de exclusão institucionalizados, mas replicavam as mesmas estratégias de legitimação, agregando a si uma determinada corte de artistas.

A historiadora de arte, Cristina Azevedo Tavares, investiga detalhadamente a atmosfera e a política cultural na Sociedade Nacional de Belas-Artes no livro intitulado: «A Sociedade Nacional de Belas-Artes - Um Século de História e de Arte»¹⁰, este documento de enorme interesse, sinaliza toda a participação artística e o activismo de Rocha de Sousa nesta instituição. As temáticas definidas para as exposições colectivas têm grande actualidade e confirmam um programa voltado para a comunidade que se virá a intensificar no pós-25 de Abril, com as mostras «Contra a Tortura/Prisão Política e Pena de Morte», «Mitologias Locais», «Figuração Hoje?», «Abstracção Hoje?», «Colagem-Montagem», «O Papel como Suporte na Expressão Plástica» e «Outras Formas - Outra Comunicação», entre muitas outras.

Não se poderá deixar de se referir o papel incontornável de José Henriques de Azeredo Perdigão (1896-1993) à frente da Fundação Calouste Gulbenkian (1956) definindo uma política cultural de grande actualidade, para o Museu em estreita articulação com a programação das exposições temporárias, acompanhadas pela edição de catálogos, conferências e livros, bem como com a atribuição de bolsas internacionais de longa duração (Serviço de Belas-Artes), o que veio a permitir o contacto directo com os maiores centros artísticos como Paris, Londres, Roma, Berlim, ou Nova York a muitos artistas portugueses. Lembramos, com emoção, a revista de Artes Visuais, Música e Bailado, a Colóquio Artes, (José-Augusto França) que abriu um espaço de grande prestígio nacional e internacional, embora com limitações, à colaboração empenhada dos historiadores de arte, críticos de arte e artistas.

A geração de Rocha de Sousa distancia-se das querelas tardias entre neo-realistas, surrealistas e abstraccionistas. Vive-se desde 1961 uma guerra nas «Províncias Ultramarinas» que estabelece protocolos de sacrifício insuportáveis para qualquer mancebo recrutado obrigatoriamente, pesadelo este, que só terminará quando se dá o derrube do regime pelo MFA (Movimento das Forças Armadas - 25 de Abril de 1974), mas os danos colaterais provocados na carne do corpo e da invisibilidade da alma são imensos. Internacionalmente a Guerra Fria, plena de conflitos regionais «justificáveis» à escala planetária, gere a «aldeia global» através de agências que programam laboratorialmente a alienação consumista, que é ironizada pelo movimento artístico da POP (Estados Unidos e Europa), cuja matriz sociológica «*just in time*», se radicaliza e literalmente salta para dentro do discurso da arte, cada vez mais esquecida do entendimento do mundo que a rodeia, estilhaçando, aparentemente, toda e qualquer forma de hierarquização, legitimação e consagração.

O choque provocado pela «estética da banalidade» da POP, que se serve dos objectos massificados, dos processos e técnicas de reprodução e impressão industriais da imagem, para agredir a indiferença do «observador-consumidor», tem protagonistas como Andy Warhol (1928-1987), Roy Lichtenstein (1923-1997), Claes Oldenburg (1929) ou David Hockney (1937) que são admirados pela intransigência estética perante uma cultura que reduziu a natureza a *stock* (Martin Heidegger-Hannah Arendt) e industrializou qualquer actividade humana. Cá dentro, e tentando «acertar» o passo pelo que de mais actual se realiza em todo o mundo, podemos nomear alguns artistas contemporâneos de Rocha de Sousa, em que a influência da POP é declarada: Joaquim Rodrigo (1912-1997), René Bertholo (1935-2005), José Escada (1937-1980), Pedro Sobreiro (1947), Manuel Coutinho (1946), Lurdes Castro (1930), António Costa Pinheiro (1932-2015), Henrique Manuel (1945-1993), António Areal (1934-1978), Carlos Calvet (1928-2014), António Palolo (1946-2000), Paula Rego (1935) e Álvaro Lapa (1939-2006) entre outros.

O fascínio inebriante, de boa parte das representações da POP, deve-se a uma nova figuração mediada por desenhos e grafismos importados da banda

desenhada, em que as figuras surgem na sua essencialidade comunicacional, possuindo poucos artifícios técnicos, são normalmente preenchidas com cores planas, contornadas com traços inexpressivos, não têm profundidade, aparecem balões com textos e legendas que colam a continuidade discursiva das bandas. O clímax industrial das décadas de 50 e 60, apresentam-nos um «mundo-montra» em que os objectos, são na realidade «vestígios de abundância» recombináveis, desnudando e vulgarizando as máquinas esventradas, simplificando os mecanismos e estratégias de produção e reprodução obsoletos, capazes de gerar um fluxo permanente de imagens da «felicidade industrializada», aleatória, em que as ideias e os conteúdos são «amalgamados-vampirizados», amontoados como coisas sem sentido.

Num artigo da autoria de Rocha de Sousa, a propósito da obra do inglês David Evans que fizera uma exposição individual na Galeria Judite Dacruz em 1971, diz sobre a história de cada pintura e do recurso pictórico à banda desenhada: (...)

«As histórias de cada pintura, concebidas na base de uma técnica de comunicação que efectivamente vai buscar a sua raiz e a sua intencionalidade visual aos expedientes da banda desenhada, abordam pela ironia, e com uma certa crueldade, alguns aspectos do viver quotidiano – acentuando a estranheza das relações, o peso aleatório das imagens, o encontro inesperado e perturbador de certos elementos contraditórios.»¹¹

Será esta necessidade intervencionista «quase POP», de testemunhar e intervir na cultura ausente de si mesma que se vive em Portugal, que impulsiona o primeiro ciclo de exposições individuais realizadas nas galerias do Diário de Notícias (Lisboa - 1967), Museu de Angola (Luanda - 1968), Quadrante (Lisboa - 1969), Arte Moderna-SNBA (Lisboa - 1969), Galeria Judite de Dacruz (Lisboa - 1969, 1972 e 1973). As telas, os papeis, as superfícies são planos onde se movimentam restos de figuras humanas que essencialmente são aparências incómodas, que criam desequilíbrios, tensões, movimentos e vibrações, que pairam entre espaços de memórias difusas, como se estivéssemos na presença de «naufrágios anunciados», vestígios de algo que flutua. As obras nas suas ressonâncias, transmitem ao olhar do observador labirintos de significações instáveis, de possíveis mistérios indecifráveis, transformações inacabadas do mundo.

As galerias, neste período são poucas, mas algumas delas fazem forte investimento na valorização e divulgação dos seus artistas, como é o caso da Galeria S. Mamede (Francisco Pereira Coutinho - Lisboa/1972), que reabre, após remodelação, com exposição composta pelos artistas Areal, Manuel Cargaleiro (1927), Carlos Calvete, Mario Cesariny (1923-2006), Charters D'Almeida (1935) Cruzeiro Seixas (1920) Eurico Gonçalves (1932), Jorge Vieira (1922-1998), Júlio dos Reis Pereira (1902-1998) e Paula Rego. Esta colectiva foi acompanhada pela edição de catálogo onde já existe a preocupação documental de colocar elementos

biográficos dos participantes e um conjunto de fotografias a cores e preto e branco das obras expostas.

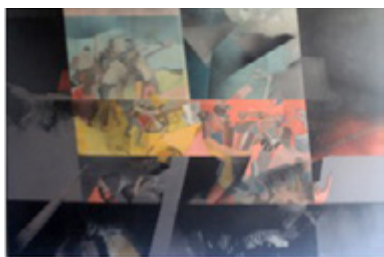
Os recursos conceptuais da nova figuração esvaziam o tradicional estatuto do sublime na representação, devastando o carácter redentor e moralista da obra de arte, e assim anulam a instauração da significação a partir do real. O rizoma da solidão, profetiza a pós-humanidade como *axis mundi* da existência decorrente da errância tecnológica. Torna-se urgente, como diz Albert Camus, transpor as aberrações niilistas das sociedades industriais que apenas produzem desertos tecnológicos, por intermédio de uma rebelião criativa em que o centro é o indivíduo.¹²

A teorização à volta da «nova figuração», é expressa e clarificada no artigo: «Figuração Hoje em Portugal», em Rocha de Sousa nos diz:

«(...) Teve então de reconhecer-se a existência positiva de novas tendências de representação, geralmente agrupadas (não com inteira propriedade) sob a designação de nova figuração. Esta designação é com efeito questionável, portanto o termo figura envolve conceitos muito mais amplos e relaciona-se com a actividade perceptiva no plano da dicotomia do fundo e da forma. Deveria por isso falar-se em termos de representação, pois é nessa linha que a arte dita figurativa se concebe e se afirma, reintroduzindo a relação da obra artística enquanto signo, como o objecto»¹³.

O pintor identifica e desmonta facilmente a imposição das «receitas dos itinerários estéticos», a eleição incondicional das «*superstars*», as petrificações institucionais, os estereótipos inabaláveis, mas esta «dissecação saboreada», é feita com o propósito maior de abrir caminhos, aliado ao respeito intransigente pelo outro. Não faz parte de nenhum *lobby* artístico, é um homem culto, capaz de revisões críticas e informadas dos movimentos artísticos contemporâneos e das perspetivas individualizadas dos artistas. Compilou documentos (ensaios, livros e artigos)¹⁴ nos quais tenta sistematizar o estudo do processo da linguagem plástica visando contribuir para a aquisição de um novo vocabulário, um outro entendimento para além da instantaneidade processual do presente, convicto de que «a realidade não é um absoluto, mas sim o resultado da colisão entre aparência (objectiva) e a consciência (subjectiva)»¹⁵.

A feitura das suas obras explora a experimentação técnica, controlada ou acidental que leva à «coisificação» matéria, no entanto não se dá o total abandono do *modus operandi* tradicional da pintura. As estratégias conceptuais de citação, apropriação e a colagem, fundem-se criando uma unidade coerente dentro do espaço visual circunscrito pela imagem pictórica. O processo operativo convoca para a pintura, as sobreposições, as transparências, as acentuações, as escalas diversas, «miscigenações» entre



Pintura e fragmentos da grande composição (tema «Energia», técnica mista (acrílico sobre tela e spray), 150x200cm, 1972), de uma das provas (Reforma de 57) que compunham o concurso para se aceder ao título de Professor Agregado em Pintura e assim passar-se a 1.º Assistente. A sua lição teórica intitulou-se: «Mobilidade Visual, Aparência e Representação».

montagens e composições gráficas, sugeridas nas selecções de cor, nos pontos e nas miras, na precisão das formas, nos acertos milimétricos das películas. Porém esta aparente estabilidade, apresenta subtis clivagens entre a imprecisão artesanal da mão que deixa cicatrizes ou marcas insuspeitas do perfeccionismo oficial da pintura em contraste com a precisão laboratorial, matemática dos processos mecânicos, expandindo as «nostalgias pictóricas» com o formato de anotações imagéticas dispersas, ahistóricas.

Seleccionamos a pintura «Energia», como um portal onde se sintetiza e confirma muito daquilo que foi escrito neste artigo. Esta breve aproximação à obra é realizada da perspectiva do observador que percebe o dinamismo da composição que intencionalmente cria movimentos ascendentes e ritmos causados pelas diagonais que o segmentam e fragmentam o plano, articulando interacções e micronarrativas dentro do quadro. É-se levado a percorrer os misteriosos espaços narrativos, onde sugerem fantasmas que fizeram parte de todas as batalhas históricas, introduzindo uma temporalidade dilatada associada à constante matança de milhões de pessoas como personagens anónimas que emergem momentaneamente dos cenários dantescos votados ao esquecimento. As figuras são retocadas por linhas subtilmente colocadas, ajudando à percepção de micronarrativas, fazendo parte de um todo, como se estivéssemos a presenciar e a participar nos constantes desastres, iluminados pelo negro alcatrão que desce do céu para a terra. O

cromatismo mate e a monotonia técnica retiram ambiguidades interpretativas, mas acentuam a ideia dos dias de chumbo, em que apenas intuímos as formas dos corpos que encontramos ocasionalmente.

Por último, reconhecemos os silêncios inquietantes desta «cartografia apocalíptica», que sulca e delimita espaços de memórias securizantes, de imagens longínquas evocando tempos e luz, sons, corpos, poesia, imagens

de pinturas, palavras enamoradas. O olhar perscrutou o horizonte, querendo ver vendo, fomos capazes de deambular por dimensões imagéticas libertadoras e sentir o ser do pintor por breves instantes. Vislumbrámos intensamente a nossa presença feita Sísifo nesta paisagem de sacrifícios absurdos suavizados pela maravilhosa possibilidade de se pintar.

Hugo Ferrão
Casa das Três Colunas
Novembro 2017

Notas

¹ Ver o artigo intitulado: «Rocha de Sousa, Ser sem Heterónimos», onde se tecem intertextos que permitem aproximações a uma personagem tão complexa no panorama artístico da segunda metade do século XX. Ferrão, Hugo (2003). Rocha de Sousa, Ser sem Heterónimos. Lisboa, ArteTeoria, n.º 4, 73-99.

² Fazemos referência a obras presentes na exposição individual de pintura na Galeria do Diário de Notícias - 1967

³ Sousa, Rocha de (1999). Angola 61: Uma Crónica de Guerra ou a Visibilidade da Última Deriva. (1ª ed.) Lisboa: Contexto.

⁴ Rocha de Sousa trabalha e edita um livro sobre a obra de Luís Dourdil, onde pressentimos alguma contaminação pictórica. Sousa, Rocha de (1984). Dourdil. (1ª ed.) Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

⁵ Rocha de Sousa tem em Silves uma figura tutelar que é o pintor José Ricardo Júdice de Samora Barros (1887-1986) o ingressa na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa dá-se em 1955 e a conclusão do Curso Superior de Pintura em 1961 com a pintura intitulada: «O Morro». Em 1957 acontece nova reforma do Ensino Artístico Superior, no entanto Rocha de Sousa está abrangido pelo currículo da reforma de 1932. Veja-se a este propósito: Calado, Margarida & Ferrão (2012) Da Academia à Faculdade de Belas-Artes. In António Nóvoa (Direc.), Sérgio Campos Matos & Jorge Ramos do O (Coord.), A Universidade de Lisboa Séculos XIX-XX (Vol. II, pp.1106-1151). Lisboa: Tinta da China.

⁶ Catálogo da exposição «Rocha de Sousa», Galeria Municipal de Arte, 1990 pp.21-26

⁷ Gonçalves, Rui Mário. (1980) Pintura e Escultura em Portugal - 1940 - 1980. (1ª ed.) Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa.

⁸ Uma das temáticas discutida no Primeiro Encontro de Críticos de Arte Portugueses. Gonçalves, Rui Mário. (1967) Primeiro Encontro de Críticos de Arte Portugueses. Colóquio Artes. N.º 44, 12-17.

⁹ Fernando de Azevedo, a propósito deste evento, refere 10 personalidades que considera como a «crítica da arte» (Mário de Oliveira, Fernando Pernes, Rocha de Sousa, Rui Mário Gonçalves, Egídio Alves, José Ernesto de Sousa, José-Augusto França, Carlos Duarte, Salette Tavares, e Pedro Vieira de Almeida). Evocamos também José Luís Porfírio, Aníbal Alves, Adriano Gusmão, Manuel do Rio-Carvalho, Nuno Portas e Francisco Bronze. Azevedo, Fernando de (Out. 1972) EXPO AICA SNAB 1972. Colóquio Artes. N.º 9, 2ª série, 14 ano, 40-51.

¹⁰ Tavares, Cristina Azevedo (2006). A Sociedade Nacional de Belas-Artes - Um Século de História e de Arte. Lisboa (1ª ed.) Núcleo de Desenvolvimento Cultural de Vila Nova de Cerveira/Fund. Da Bienal de Vila Nova de Cerveira.

¹¹ Sousa, Rocha de (1973) David Evans. Colóquio Artes. N.º 13, 2ª série, 15º ano, 9.

¹² Harrison, Charles., & Wood, Paul (Eds.). (1997). Art in Teory - 1900-1990: Na Anthology of Changing Ideas. Oxford/ Massachusetts: Blackwell Publishers. 615-618.

¹³ Sousa, Rocha de (1975). Figuração Hoje em Portugal. Colóquio Artes. N.º 22, 2ª série, 17º ano, 33-36.

Bibliografia

ARENT, Hannah (1958/2001). A Condição Humana. Lisboa: Relógio D'Água.

AZEVEDO, Fernando de (Out. 1972) EXPO AICA SNAB 1972. Colóquio Artes. N.º 9, 2ª série, 14 ano, 40-51.

CALADO, Margarida & Ferrão (2012) Da Academia à Faculdade de Belas-Artes. In António Nóvoa (Direc.), Sérgio Campos Matos & Jorge Ramos do O (Coord.), A Universidade de Lisboa Séculos XIX-XX (Vol. II, pp.1106-1151). Lisboa: Tinta da China.

DURAND, Gilbert (1982). Mito, Símbolo e Mitologia. Lisboa: Presença.

DURAND, Gilbert (1979). A imaginação simbólica. Lisboa: Arcádia.

ELIADE, Mircea (1984) O Mito do Eterno Retorno : Arquétipos e Repetição, Lisboa: Edições 70.

FERRÃO, Hugo (2003). Rocha de Sousa, Ser sem Heterónimos. Lisboa, ArteTeoria, n.º 4, 73-99.

FRANCASTEL, Pierre (1998). A imagem, a visão e a imaginação. Lisboa: Edições 70.

GONÇALVES, Rui Mário. (1980) Pintura e Escultura em Portugal - 1940 - 1980. (1ª ed.) Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa.

GONÇALVES, Rui Mário. (1967) Primeiro Encontro de Críticos de Arte Portugueses. Colóquio Artes. N.º 44.

HARRRISON, Charles., & Wood, Paul (Eds.). (1997). Art in Teory - 1900-1990: Na Anthology of Changing Ideas. Oxford/ Massachusetts: Blackwell Publishers.

¹⁴ Relembro apenas o papel fundador de novas pedagogias e didáticas no ensino artístico do livro: Sousa, Rocha de., Batista, Helder., (s.d.) Para d Didática Introdutória às Artes Plásticas. Lisboa: FCG/ESBAL.

¹⁵ Sousa, Rocha de (1973). A Necessidade do Realismo. Colóquio Artes. N.º 12, 2ª série, 15º ano, 36-43.

HEIDEGGER, Martin (1995) Língua de Tradição e Língua Técnica, Lisboa: Editorial Vega.

MOREIRA, Isabel M. Martins (1985). Galerias de Arte e o seu Público.(1ª Ed.). Lisboa: Inst. Português de Ensino a Distância, n.º 7.

PINTO DE ALMEIDA, Bernardo (1993). Pintura Portuguesa no Século XX. (1ª Ed.). Porto: Lello & Irmão-Editores.

PERNIOLA, Mario (1994). Enigmas O Momento Egípcio na Sociedade e na Arte. Lisboa: Bertrand.

PERNIOLA, Mario (2006). A Arte e a sua Sombra. Lisboa: Assírio e Alvim.

PORTELA, Artur (1982) Salazarismo e Artes Plásticas. (1.ª Ed.). Lisboa: Inst. de Cultura Portuguesa.

RODRIGUES, Adriani Duarte (1994). Comunicação e Cultura - A experiência cultural na era da informação. (1ª ed.). Lisboa: Editorial Presença.

SOUSA, Rocha de (1962). Amnésia. (1ª Ed.). Lisboa, E. Fernandes de Matos.

SOUSA, Rocha de (2000). O Real Impossível, Ontem e Hoje. ArteTeoria/ FBAUL. N.º 1, 132-135

SOUSA, Rocha de (1979). O Fotografo e as Coisas, Colóquio Artes. N.º 42, 22-29.

SOUSA, Rocha de (1979). O Objecto Estético e o Objecto Quotidiano. Arteopinião. N.º 2, 2-4.

- SOUSA, Rocha de (1973). A Necessidade do Realismo. Colóquio Artes. Nº 12, 2ª série, 15º ano, 36-43.
- SOUSA, Rocha de (1975). Figuração Hoje em Portugal. Colóquio Artes. Nº 22, 2ª série, 17º ano, 33-36.
- SOUSA, Rocha de., Batista, Helder.,(s.d.) Para d Didática Introdutória às Artes Plásticas. Lisboa: FCG/ESBAL.
- SOUSA, Rocha de (1973) David Evans. Colóquio Artes. Nº 13, 2ª série, 15º ano, 9.
- SOUSA, Rocha de (1999). Angola 61: Uma Crónica de Guerra ou a Visibilidade da Última Deriva. (1ª ed.) Lisboa: Contexto.
- SOUSA, Rocha de (1984). Dourdil. (1ª ed.) Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda
- Catálogo da exposição «Pintura», Galeria Judite Dacruz, 1973.
- Catálogo da exposição «Rocha de Sousa», Galeria Municipal de Arte, 1990 pp.21-26
- Catálogo da exposição «Rocha de Sousa - Novas Fundações», Galeria Cidi Arte, 2007.
- Catálogo da exposição «As Coisas e as Palavras». Maria João Gamito e Rocha de Sousa, SNBA, 1985.
- SPALDING, Julian (2003). The Eclipse of Art - Tackling the Crisis in the Art Today. New York: Prestel.
- TAVARES, Cristina Azevedo (2006). A Sociedade Nacional de Belas-Artes - Um Século de História e de Arte. Lisboa (1ª ed.) Núcleo de Desenvolvimento Cultural de Vila Nova de Cerveira/Fund. Da Bienal de Vila Nova de Cerveira.
- YATES, Francis A. (2005). El Arte de la Memória. Madrid: Siruela.

Rocha de Sousa – um testemunho

Margarida Calado

Professora Associada de Ciências da Arte e do Património na FBAUL; Anterior Coordenadora da área de Ciências da Arte e do Património. Investigadora do CIEBA.
margarida.calado47@hotmail.com

Quando em 1973 entrei como assistente eventual na então Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, apenas conhecia os docentes que faziam parte do grupo de História da Arte e Estética, dirigido pelo professor Artur Nobre de Gusmão. De facto, o horário das 8 às 10 horas da manhã em que decorriam as aulas quase não nos proporcionava o cruzamento com os outros professores que iniciavam as suas aulas precisamente às 10 horas.

Foi só na sequência da Revolução de 25 de Abril de 1974 que pude conhecer os colegas, inicialmente em reuniões gerais que tinham lugar no Anfiteatro que tem hoje o nome de Auditório Lagoa Henriques.

Mais tarde, e depois de resolvidas as questões do saneamento dos professores, os alunos e professores de Escultura e Pintura organizaram reuniões de grupo, enquanto em Arquitectura o divórcio foi radical e os professores permaneceram totalmente afastados pelos alunos.

O objectivo fundamental do que então se designaria por Departamento de Artes Plásticas e Design foi a reforma dos cursos ministrados numa perspectiva actualizada mas em que modelos como a Bauhaus estavam claramente presentes. Os diversos grupos de trabalho durante parte do Verão de 1974 discutiam acaloradamente o futuro da Escola e aí se começou a distinguir Rocha de Sousa como um dos docentes que mais colaborou na construção dos novos currículos.

Lembremos que na altura os alunos se começavam a agrupar partidaricamente, em volta de partidos como o PCP, a UDP e o MRPP, cada um com a sua ideia de escola e as negociações nem sempre eram fáceis.

Quando finalmente se começaram a leccionar matérias, primeiro em regime de conferências e ateliês, e depois finalmente em cursos com as respectivas estruturas curriculares, embora com um sólido tronco comum, desenhou-se outra luta, que era a aprovação desses currículos pelo Ministério da Educação, tendo presente que a maioria dos alunos de então se destinava à docência no ensino básico e secundário e que na altura havia efectivamente muita necessidade de docentes. A estrutura curricular dessa época em grande medida devida a Rocha de Sousa, apontava para o futuro, com um bacharelato de três anos a que se seguiam dois anos que dariam o título de licenciado a quem os completasse, proporcionando aos alunos

um leque de opções bastante amplo e alguma liberdade para construir o seu próprio currículo.

Esta estrutura aproximava-se bastante do que seria proposto anos mais tarde pela Reforma de Bolonha, só que esta dava aos três anos, ou 1º ciclo, a designação de licenciatura, e ao 2º ciclo de dois anos, a designação de mestrado, embora neste caso com o pressuposto da realização de uma dissertação ou relatório.

A luta seguinte travada por Rocha de Sousa e pelos outros docentes foi a da integração dos cursos de Belas Artes na Universidade, fosse ela a Clássica, ou simplesmente, de Lisboa, ou a Universidade Técnica.

Sucediam-se os ministros da Educação e as longas reuniões no Ministério e as esperas nos corredores, sempre com a esperança de que o assunto fosse resolvido rapidamente, acabando por ficar em suspenso e dessa época recordamos a frustração que Rocha de Sousa testemunhava pela incompreensão dessas entidades que viam ainda a prática artística como um ofício medieval e não como uma actividade intelectual que merecesse estatuto universitário.

Só em 1992 a Escola de Belas Artes seria finalmente aceite na Universidade de Lisboa, mas esse longo percurso de luta acabou por deixar uma profunda frustração em Rocha de Sousa, aceite como Professor na Universidade Aberta e que também se destacou pelos manuais destinados ao ensino Básico e Secundário. Terá sido sobretudo o sentimento de injustiça face por exemplo ao curso de Arquitectura, mais rapidamente integrado na Universidade Técnica de Lisboa.

Depois um dia Rocha de Sousa saiu discretamente da Escola / Faculdade que tão bem conhecia como aluno e professor e só dificilmente a ela tem regressado. Além da pintura dedicou-se à escrita, apenas uma outra forma de criação artística e entre realidade e ficção deixou-nos as suas memórias do que foi a sua passagem pelo convento de S. Francisco, como em *Belas Artes. Segredos Conventuais* ou em *Os Fantasmas de Lisboa*.

De Rocha de Sousa guardamos a recordação e o respeito e a consciência de que é uma figura incontornável na história do ensino artístico.

Margarida Calado
Lisboa, Agosto de 2017

Sobre Rocha de Sousa

Historiador e Ensaísta: algumas leituras e cogitações

Cristina Azevedo Tavares

Professora Associada de Ciências da Arte, Faculdade de Belas, Universidade de Lisboa Artes e no PD-FCTAS da FCUL, Investigadora colaboradora do CFCUL, Head de Arte e investigadora colaboradora do CIEBA.

ca.tavares@belasartes.ulisboa.pt

Sem saber como, quando comecei a escrever estas palavras hesitei entre ouvir jazz, algo do Mcoyner Trio, por exemplo ou algum clássico, e voltei-me para Vivaldi e o Concerto das Quatro Estações. Lembrei-me então que este era o disco em vinil que tocava no atelier de Pedro Chorão quando Rocha de Sousa conversava com ele sobre a pintura. Coincidência voluntária?!

Ao desafio de falar sobre Rocha de Sousa e ainda para mais sobre a sua faceta de historiador e ensaísta -ensaísta mais do que historiador no meu entender e que por sugestão amigável do Fernando Rosa, em urgência do tempo e da tarefa acolhi, procurei trabalhar quatro obras, duas das quais tive enorme dificuldade em encontrar: *Pedro Chorão 1983*, *Dourdil 1984*, *Eduardo Néry, 1990* e *Coincidências Voluntárias, 2011*. Também eu conheci estes três pintores e sobre eles escrevi em pequenos ou maiores textos em várias revistas e jornais. Reli o texto de Rocha de Sousa sobre Pedro Chorão que tinha escalpelizado em 1993, para um debate a realizar no CAM a que ele acabou por não comparecer... Particpei nas homenagens a Dourdil que a Câmara Municipal de Lisboa realizou juntamente com a família quando se ultimou o restauro das pinturas do Café Império, e escrevi um texto para o catálogo então editado. Com saudade revejo o Dourdil dos Coruchéus num magnífico e grande desenho a carvão na coleção de José-Augusto França patente em Tomar, museu onde aliás, o Eduardo Néry, deixou a sua marca op na fachada exterior de azulejo, além de se encontrar representado com outras obras no interior do museu e na coleção.

Atrevo-me a chamar a esta incursão modesta *algumas leituras e cogitações*, pois claramente se percebe que a minha abordagem é diminuta relativamente a uma obra tão diversificada e complexa como a de Rocha de Sousa. Cumprime dizer, que é uma figura que sempre muito respeitei e admiro no contexto da vida académica e fora dela, e foi no exterior que comecei a ouvir falar de Rocha de Sousa como crítico de arte e pintor, e aliás pela primeira vez e muitas

outras vezes através de meu pai, que o considerava muito. Rocha de Sousa distinguiu-se ainda como membro dos órgãos sociais da Sociedade Nacional de Belas-Artes onde desempenhou um papel importante na sua modernização e defesa da arte contemporânea, num tempo onde estes valores tinham de ser conquistados com persistência e sabedoria.

Enquanto pedagogo e professor da então ESBAL, comecei a ter mais contacto com Rocha de Sousa ao ingressar como assistente estagiária em 1984, tendo comprado anos mais tarde, o livro *Para uma Didática das Artes Plásticas* com design de José Cândido e publicado pela FCG, em que Rocha de Sousa partilhava com Hélder Batista o texto programático e assertivo, que eu ainda hoje, considero ser fundamental na algibeira de qualquer historiador de arte, e que ia ao encontro do meu interesse e leituras feitas sobre *Arte e Percepção Visual* de Rudolph Arnheim que no Mestrado de História da Arte na UNL, Orindo Gouveia Pereira me tinha inculcido, gosto que ainda hoje transmito amavelmente aos alunos.

A última vez que me cruzei com Rocha de Sousa, foi na sua exposição no Museu Militar em 2016, depois de muitos outros, no *Jornal de Letras e Ideias*, júris de provas académicas, e corredores do convento.

Obviamente que outras leituras terão de ser somadas a estas para uma visão mais reta, como os ensaios publicados em diversas revistas e jornais, além de outros livros, e o blogue *Desenhamento*, mas para esta breve apresentação pública, apoiei-me em "*Coincidências Voluntárias*" autobiografia sábia, auto reflexiva, introspetiva também, como se pretende que seja, e ao mesmo tempo, pertinente ensaio sobre a arte e pedagogia sustentado numa história de vida e numa crónica de afetos, onde pude encontrar pistas para ler em cronologia inversa os textos sobre Dourdil, Néry e reler o livro sobre Pedro Chorão.

Pistas, linhas orientadoras de pensamento, estratégias ou conceitos operatórios, neste diapasão de profundidades, encontrei constâncias que ritmam a escrita de Rocha de Sousa e que estão patentes em *Coincidências Voluntárias* e nas três monografias dos pintores sobre os quais escreveu para a coleção *Arte e Artistas da Imprensa Nacional-Casa da Moeda*, que ao tempo considerou ser uma edição *bem intencionada*.

Coincidências Voluntárias apresenta uma escrita líquida com uma trama complexa, desenvolvendo dois registos de prosa simultâneos e cruzados, um dos quais é romance.

Mas Rocha de Sousa já não escreve, como outrora, no caderno pautado de capa preta com 100 folhas numa mesa ao fundo da Brasileira, pois chegou há muito tempo a era dos computadores, e quanto ao lugar, o da Brasileira e o nosso Chiado, este é engolido por vagas de turistas que abraçam convulsivamente o Fernando Pessoa de Lagoa Henriques, ou mimam o poeta Chiado em performance assumida para registo imediato no instagram ou no facebook. Sendo que o lugar do café desaparece nesta onda devoradora de pastéis de nata e bicas, à míngua de Belém.

E dizia eu, que nesta escrita, Rocha de Sousa assinala algumas referências fundamentais na formação do seu pensamento, que são coincidentes noutras obras, incluindo no livro *Para uma Didática das Artes Plásticas*.

Referências que oscilam nos territórios sem fronteiras e que passo a citar entre a sociologia da arte, estética, educação e pedagogia artística, filosofia da arte, as teorias do design, da cor, da comunicação, psicologia da arte, e ainda, mas em menor escala, a história da arte, e ficando certamente a faltar a menção de outras...

Autores como, Munari, R. Arnheim, Paul Klee, Roland Barthes, Umberto Eco, Abraham Moles, Baudrillard, Roger Garaudy, Gillo Dorfles, Claude Roy, Ernest Fisher, Herbert Read, Jean Cassou, Renato de Fusco, e outros, sem esquecer os testemunhos de Juan Gris, Picasso e Klee foram importantes na construção de um pensamento crítico, onde alguns temas como a *mobilidade visual*, o *realismo sem fronteiras*, a pedagogia aplicada às artes são as linhas mestras. Estas prontamente se articulam com uma determinada conceção do papel do “operador estético” aproximando-o também do pensamento de Ernesto de Sousa (1921-1988) tal é o entendimento que Rocha de Sousa tem da arte e da política cultural, e onde a sua dimensão como crítico de arte está ativa.

Quase sem nos darmos conta, no livro *Coincidências Voluntárias* o autor vai fazendo uma história do ensino da ESBAL/FBAUL falando das reformas sucessivas, (tendo eu consciência plena, e apesar da mudança dos tempos, que a reforma do ensino desta escola, mais certa e interessante para os alunos e professores foi a por ele realizada com outros colegas no pós 25 de Abril de 1974), possibilitando a sua integração na Universidade de Lisboa, mas igualmente aproveitando para criticar algumas dimensões menos adequadas das políticas contraídas.

Mais tarde num desbloquear de opacidades foi possível a Rocha de Sousa implementar e na Universidade Aberta de Lisboa um mestrado pioneiro: o Mestrado de Comunicação Educacional Multimédia e lecionar as unidades curriculares de Tecnologia do Vídeo e de Didática da Educação Visual, assumindo também as funções de consultor para matérias ligadas à educação artística.

Outro aspeto muito interessante do seu texto é que contém algumas reflexões fundamentais, por exemplo acerca do realismo e das suas formas, mas também estabelece analogias entre alguns temas como o cinema e a pintura, em particular o movimento da câmara, o qual permite descodificar algumas obras da pintura moderna, dando-nos leituras singulares ao realçar a problemática do foto realismo na produção americana e europeia, e permitindo-lhe mais do que uma vez citar o Blow Up de Antonioni.

Seguindo a mesma abordagem, Rocha de Sousa estabelece uma relação entre a pintura e a fotografia¹ em que esta é considerada como uma *técnica transfiguradora da pintura*. Esta leitura de processos comparativos entre o cinema e a pintura, incluindo a fotografia, permite esclarecer o que o autor

entende por *mobilidade visual*, nomeadamente comparando-o com o travelling da máquina de filmar, e permite depois aplicá-lo na leitura sobre o trabalho dos artistas.

Mas vejamos de acordo com as palavras de Rocha de Sousa: *A visão não é um fenómeno mecânico, mas uma dinâmica com a realidade.(...) A visão pres-supõe também uma carga de valores ontológicos, determinantes na orientação das escolhas estéticas.*² (...) *Uma obra de arte, por exemplo, é um objeto em movimento no sentido em que se transforma, por cada observação que dela se apropria* "(...)³ *A mobilidade visual dirige o nosso olhar e fornece novos instrumentos ao nosso ver.*⁴ E neste sentido *ver é julgar, (que) ver é agir.*⁵

Esta atividade da mobilidade visual simultaneamente capta o exterior e interior da obra de arte, indicando que em cada gesto, cada mudança da posição do corpo, altera-se a observação e como tal se modifica a realidade da obra de arte. Por outro lado, a obra enquanto realidade é refletida como uma identidade *interior, subjetiva, implícita.*⁶

Encontramos uma articulação entre a *mobilidade visual* e o *realismo sem fronteiras*, uma vez que a primeira fornece um instrumento para o ver, e certo é que a pintura *Demoiselles d'Avignon* de Picasso exemplifica esta ideia, pois é a demonstração da *modernidade duradoura*, tal, como a obra inicial de Paula Rego, nata contadora de histórias, apresenta formas em metamorfose, ou seja formas em mobilidade, onde a pintura, a colagem e os processos gráficos se transmutam sucessivamente. É ainda na análise da obra de Eduardo Néry que esta ideia de *mobilidade visual* é aplicável e logo no primeiro capítulo do livro sobre o pintor se pode ler: *Ao abordar a problemática do espaço trabalhando segundo métodos rigorosos o seu ângulo de análise (Néry) inclui o conceito de mobilidade visual, a permanente mudança dos dados perceptivos, tanto no campo operativo concreto como na fluidez das memórias que atravessam a face equívoca dos objetos (...).*⁷

Seguidamente o segundo capítulo intitulado *Mobilidade visual e forma plástica* permite a Rocha de Sousa uma explanação acerca deste conceito, salientando que *A atitude mental é inerente à visão*⁸, assinalando depois os posicionamentos teóricos de autores como Eco, Garudy, Klee e Arnheim que vão ao encontro desta perspetiva, assim como na afirmação da existência do pensamento plástico, sublinhando as ideias de Pierre Francastel, e testemunhando a pertinência desta perspetiva com Juan Gris, Picasso e os estudos de Foucault sobre as *Meninas* de Velasquez.⁹

Ainda no mesmo capítulo Rocha de Sousa voltará ao tema, agora para assinalar que o próprio Néry através do seu modo de criação, e devido à sua atividade artística multidisciplinar ia ao encontro da *mobilidade visual*, quer ao nível da *mobilidade do ver e do fazer*, quer (n)a *confirmação de um ato visual que se abre sistematicamente à realidade.*¹⁰

Podemos sublinhar este tema segundo as palavras do artista, citadas no livro: *O que procuro visar, com esta associação de imagens é o aprofundamento*

do ato de ver.¹¹ E Rocha de Sousa em seguida refere como as fotografias de Néry pesquisavam a ligação entre *imagem e as estruturas visuais*.

As três monografias publicadas na coleção Arte e Artistas da Imprensa Nacional -Casa da Moeda são textos diversos, mas que têm a ver com o autor-pintor e autor- crítico de arte, já que Rocha de Sousa foi publicando ao longo de anos muitos textos a propósito da obra de cada um deles.

No final do livro *Coincidências Voluntárias* e no capítulo XI , o último, intitulado *A propósito dos artistas em exílio ou a pequenez do pessimismo sem informação*, Rocha de Sousa refere-se a Chorão e Dourdil, e passo a citar,(...) *dois artistas pelo mais nítido encontro profissional e afetivo que eles me proporcionaram (...)*.¹² E Eduardo Néry, em que Rocha de Sousa através da escrita procurava *sublinhar a sua invulgar pesquisa*, nunca mais o tendo abandonado, pois Néry desenvolveu sempre uma *produção coerente e multidisciplinar*, que *quebrava com o ostracismo do nosso meio*.¹³

As escolhas destes pintores por Rocha de Sousa não são aleatórias, mas revelam muito sobre o autor Rocha de Sousa: por um lado, uma aproximação à sua pintura, à sua obra plástica, que também é fragmentada e despojada; e o interesse genuíno por dois artistas autênticos, aos quais um terceiro, Néry se vem juntar, como tema para o último livro que Rocha de Sousa escreveu para a coleção Arte e Artistas da Imprensa Nacional- Casa da Moeda. A interpretação que Rocha de Sousa faz da obra e do modo de trabalhar de Eduardo Néry vem ressaltar o seu papel como artista investigador, a relação invulgar da obra com o espaço urbano, e também a multidisciplinaridade que sempre atravessou a sua atividade artística.

Pedro Chorão, publicado em 1983, é um livro dividido em sete capítulos com um *abstract* que é simultaneamente uma biografia. Segundo Rocha de Sousa, e passo a citar, em Chorão distinguem-se *três tipos de pesquisa unidos pela componente estilística onde a cor desempenha um papel de relevo: a pesquisa plástica inteiramente abstrata; a pesquisa pictórica em que o jogo plástico concede ao registo representativo o espaço essencial ao seu valor de código*.¹⁴

Referência importante também é feita à aproximação com o mundo dos objetos nas *largas bandas, portadas, entradas*, etc, assim como as colagens mais significativas dos anos 80, com embalagens desmontadas, papeis recortados ou rasgados, havendo aqui uma proximidade com a pop, e recorrendo também à fotografia como base para a colagem.

Dourdil livro publicado em 1984, é o segundo texto publicado na coleção, dividido em cinco capítulos com um *abstract* e incluindo uma biografia do pintor. A reflexão que Rocha de Sousa elabora acerca de Dourdil aponta para algumas ligações ao cubismo francês de André Lothe e Villon que se manifestam sobretudo na importância que o plano adquire na obra, assim como *várias componentes do expressionismo*. O desenho tem um protagonismo muito forte na obra de Dourdil, que Rocha de Sousa assinala como *reflexão estruturante e gestual da pintura*.

Rocha de Sousa, evidencia também Dourdil enquanto pintor muralista, e as perdas já então havidas na sua obra, desde os painéis a carvão (1942) dismantelados nas Companhias do Gaz e da Eletricidade, assim como, o afresco do Restaurante Monsanto de 1967, adulterado e quase perdido, no seio de outras obras nas quais se destacam o afresco a têmpera do Café Império de 1955, em que Rocha de Sousa entende a pintura como um plano de sequência do cinema.

Para o autor do livro, Dourdil (...) *desenvolveu um sistema de representação ao mesmo tempo coerente e fragmentário, um espaço binário singular, o sentido da medida e da ambiguidade verdadeiramente adaptado ao discurso da sua arte figurativa aberta.*(Dourdil, pág.84)

Eduardo Néry publicado em 1990 na mesma coleção é o livro mais extenso com onze capítulos além de uma biografia e *abstract*.

Rocha de Sousa evidencia que o centro comum da obra de Néry consiste na noção de espaço, que depois se articula na equação espaço-cor-luz. Este percurso inicia-se nas pinturas de registo caligráfico da década de 60, mas é na multidisciplinaridade que se consolida a obra do pintor. Pois Eduardo Néry vai da pintura vai ao espaço urbano, fazendo integração cromática de fachadas e urbanizações, e desenhos para o chão das praças (plano integrado de Almada; estação do metro de Lisboa; Faleiras, Redondo e Câmara Municipal de Lisboa) através da passagem pela Op arte. Salienta na totalidade da obra de Néry o lugar da colagem, do azulejo, da fotografia e da tapeçaria, pautando-se este sempre por uma investigação incessante dos processos e materiais.

O escritor também insiste nas questões do *espaço* e do *ver*, exemplificando com as *representações em duplas perspetivas, absurdos dando lugar à série dos cubos que pareciam flutuar no vazio*. E a dado momento caracterizando Néry afirma que o (...) *artista desloca constantemente o seu horizonte percetivo para melhor entender o mundo (isto é: para melhor o revelar e transformar)*(...).¹⁵, tema que recebeu maior desenvolvimento no livro *Coincidências Involuntárias* de 2011, mas que igualmente se aplica ao seu autor. Isto é, Rocha de Sousa, um artista multidisciplinar, onde a pintura, o cinema, a fotografia, a escrita e a pedagogia se cruzam. *Coincidências involuntárias*, permita-me esta apropriação, não sei...



Notas

¹ Ver de Rocha de Sousa, *Coincidências Voluntárias* páginas 52 a 54.

² In *Coincidências Voluntárias*, pág.43.

³ In *Coincidências Voluntárias* pág.69.

⁴ In *Coincidências Voluntárias* pág.100.

⁵ In *Coincidências Voluntárias* pág.68.

⁶ In *Coincidências Voluntárias* ,pág.69.

⁷ In *Eduardo Néry*, pág.11.

⁸ In *Eduardo Néry*, pág.32.

⁹ Ver de *Eduardo Néry* págs 32a 34.

¹⁰ In *Eduardo Néry*, pág.36.

¹¹ In *Eduardo Néry*, pág.64.

¹² In *Coincidências Voluntárias*, pág.146.

¹³ Idem, ibidem.

¹⁴ In *Pedro Chorão*, pág.12.

¹⁵ In *Eduardo Néry*, pag.35.

Referências Bibliográficas

SOUSA, Rocha, *Coincidências Voluntárias*, Ed. Edita-me, Porto, 2011.

SOUSA, Rocha, *Dourdil*, Ed. Imprensa Nacional_Casa da Moeda, Lisboa, 1984.

SOUSA, Rocha, *Eduardo Néry*, Ed. Imprensa Nacional_Casa da Moeda, Lisboa, 1990.

SOUSA, Rocha, *Pedro Chorão*, Ed. Imprensa Nacional_Casa da Moeda, Lisboa, 1983.

DESENHAMENTO rochasousa.blogspot.com/ URL: https://www.google.pt/search?q=desenhamento&rlz=1C1GGRV_pt-PTPT751PT751&oq=desenhamento&aqs=chrome..69i57.10722j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8 (consulta a 20/9/17)

Rocha de Sousa: de Artista a Professor, Pedagogo e Didacta

A n a S o u s a

Professora Auxiliar Convitada, Faculdade de Belas-Artes,
Universidade de Lisboa. Investigadora Integrada no CIEBA
a.sousa@belasartes.ulisboa.pt

Neste artigo procuramos esboçar o perfil do professor e reformador do ensino superior artístico português, evidenciando os momentos em que a sua acção foi determinante nesta esfera e as repercussões que a sua obra alcançou no ensino básico e secundário das artes visuais, estabelecendo um paralelo entre a didáctica que disseminou e as práticas que ainda hoje prevalecem nas escolas, revelando uma adesão massiva ao que Arthur Efland designa de corrente formalista-cognitiva da educação artística mas, simultaneamente, o prenúncio de uma perspectiva crítica, construída a partir da desconstrução das imagens produzidas pelos media, que só muito mais tarde viria a constituir-se como campo de investigação e prática: a educação pela cultura visual. Assim, se por um lado, podemos situar Rocha de Sousa num movimento formalista da educação artística, que entende a arte como linguagem, à qual está associado um conhecimento próprio, por outro lado, não podemos deixar de reconhecer na sua acção esta tendência mais recente na história do ensino formal e não formal das artes visuais. Para além disso, numa perspectiva mais global, podemos ainda questionar-nos se, ao articular as dimensões acima mencionadas, Rocha de Sousa, ainda que inadvertidamente, não constituirá um dos primeiros exemplos de *a/r/t-grafia* em Portugal.

O Homem Completo

Nunca é demais relembra as múltiplas dimensões em que João Manuel Rocha de Sousa (Silves, 1938) actuou e actua, num permanente desdobramento como artista, pintor, cineasta, crítico, professor, pedagogo e, mais recentemente, sobretudo escritor. Pensador de discernimento audacioso, Rocha de Sousa congrega capacidades vulgarmente entendidas como dissociadas e até incompatíveis, numa articulação prática-teoria que encarna, a nosso ver, a descrição de «homem completo» formulada por Fernando Pessoa, quando, em 1926, abriu com estas “palavras iniciais” a Revista de Comércio e Contabilidade (vol. 1, n.º 1, pp. 5-6):

«Toda a teoria deve ser feita para poder ser posta em prática, e toda a prática deve obedecer a uma teoria. Só os espíritos superficiais desligam a teoria da prática, não olhando a que a teoria não é senão uma teoria da prática, e a prática não é senão a prática de uma teoria. Quem não sabe nada dum assunto, e consegue alguma coisa nele por sorte ou acaso, chama “teórico” a quem sabe mais, e, por igual acaso, consegue menos. Quem sabe, mas não sabe aplicar, isto é, quem afinal não sabe, porque não saber aplicar é uma maneira de não saber, tem rancor a quem aplica por instinto, isto é, sem saber que realmente sabe. Mas, em ambos os casos, para o homem são de espírito e equilibrado de inteligência, há uma separação abusiva. Na vida superior a teoria e a prática completam-se. Foram feitas uma para a outra».

Em Rocha de Sousa, como define o poeta: «teoria e prática completam-se, foram feitas uma para a outra». Desde modo, ao pensarmos o professor e pedagogo, estabelecemos inevitavelmente conexões com o artista, primeiro pintor, depois cineasta, fascinado com a construção das imagens, dos planos e dos vários entendimentos que daí germinam. É a partir da sua prática artística, nos domínios da pintura e do vídeo, continuamente articulada com a sua enorme sede de conhecimento teórico, saciada em leituras complexas, com repercussões na crítica da arte que assumidamente desenvolve, que Rocha de Sousa começa a estruturar um pensamento pedagógico consistente, que contribuirá para enformar as reformas educativas, no âmbito do ensino artístico e da educação visual e, mais tarde, dará origem diversas obras didáticas, que constituem referências incontornáveis na história portuguesa da educação artística.

Neste artigo, procuramos esboçar o perfil do professor e pedagogo que assumiu, por vezes, um posicionamento também ele político, não só nas reformas do ensino superior artístico português pós-revolução, mas também no processo de integração das Belas-Artes na Universidade de Lisboa. Estabeleceremos ainda um paralelo entre a didática que disseminou e as práticas que ainda hoje prevalecem nas escolas.

O professor

A partir de um anterior posicionamento seu: «O professor é um agente de dinamização dentro da aula e nenhum manual de receituários pode substituir a sua capacidade de intervenção e o modo particular como adapta o estudo dos problemas ao material humano com que se depara.» (1979a), pedimos a Rocha de Sousa que voltasse a definir o que é para si um professor, com base na sua própria experiência, ao que nos respondeu, numa conversa informal, a 10 de Maio de 2017:

«O professor não é só um dinamizador. O professor é um camarada, é um colega, é um amigo. É uma pessoa que tem que, além de levantar questões

(que são depois explicadas como uma ciência), entrar no interior de uma pessoa, saber inquirir, no bom sentido (não no da inquisição), para ver até que ponto é que ela dá respostas. (...) Para isso, não pode haver 90 alunos numa sala, as turmas devem ser pequenas. (...) As dinâmicas que se abrem nas aulas devem proporcionar um grande espaço de liberdade para as pessoas puderem iniciar... (...) E a partir de certa altura começam a aparecer certas coisas que são obras primas. De cartolina, de colagem, de pintura, seja do que for... Eles vão tendo essa liberdade (...) Não é: "Eu vou fazer porque tenho uma encomenda." Não. As coisas têm de fluir, como a amizade entre duas pessoas». (Rocha de Sousa, 10 de Maio de 2017).

Mas atenção, como afirma o próprio, em *Deriva do ensino superior artístico em Portugal ou As reformas de papel* (1996): «Uma escola de arte não tem viabilidade de existir apenas a funcionar numa espécie de teologia da liberdade. Tem que saber em que direção ou em que direções trabalha.» Nesse sentido, o professor não pode assumir uma postura passiva, de mero facilitador, mas deverá antes ser alguém que mobiliza os seus conhecimentos no sentido de orientar, de modo fundamentado e construtivo, o projecto de cada aluno.

«Eu como professor tenho que ter conhecimentos. (...) Posso não gostar, mas compreendo. E posso falar sobre a obra, e posso dizer como é que ela se desenvolve no espaço e no tempo, e qual é a história dela, e isso leva-me a dizer: "Olhe, você está desfasada no que quer fazer", por isto e por aquilo.» (Rocha de Sousa, 6 de Outubro de 2006, in "Entrevista a Rocha de Sousa", por Ana Sousa, 2007, Anexos, p. 23, citado por Ana Sousa, 2007, p. 384).

Por conseguinte, Rocha de Sousa sublinha a necessidade de o professor investigar e ser capaz de transpor a sua investigação para o ensino que pratica, mostrando que investigação e prática pedagógica são indissociáveis.

«Um bom professor tem que ter a vontade e a capacidade contínua de se actualizar. Não pode parar num conhecimento adquirido, e prolongá-lo como pedagogia pelos anos fora. Isto é fundamental, seja que professor for. O professor tem que ser um investigador. Além de procurar novos conhecimentos, ele tem que saber relacioná-los, para criar novas formas, novos sentidos, para as coisas do mundo, e da arte, e do ser, e do estar.» (Rocha de Sousa, 6 de Outubro de 2006, in "Entrevista a Rocha de Sousa", por Ana Sousa, 2007, Anexos, p. 20, citado por Ana Sousa, 2007, p.391).

Ao tomar este posicionamento, Rocha de Sousa aproxima-se de uma "orientação académica de abordagem compreensiva" (Pérez Gómez, 1992), na qual o professor não é entendido exclusivamente como um especialista da matéria, mas sobretudo como um intelectual, que compreende a estrutura, a

história, a epistemologia e os modos de ensinar aquela matéria, sendo capaz de transformar o “conhecimento do conteúdo” em “conhecimento didáctico do conteúdo” (Shulman, 1986), isto é, em conhecimento de como ensinar/fazer aprender o conteúdo (Sousa, 2011).

Para além disso, ao apontar não só a actualização, mas também a produção de conhecimento, como condições essenciais para que o professor seja capaz de criar continuamente «novos sentidos», Rocha de Sousa assume um entendimento do professor como autor, que ajusta e modifica as suas práticas em função do contexto dos alunos, das escolas, das regiões e culturas onde actua.

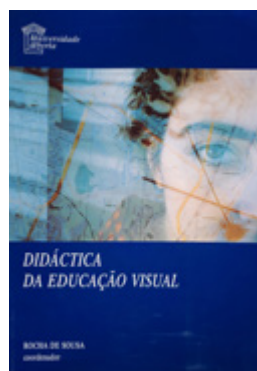
Nenhum “receituário” de estratégias (...) pode substituir a própria invenção do professor consoante a natureza e o quadro cultural da população alvo com que se relaciona, diferente de escola para escola, de região para região. A contextualização de qualquer estratégia pedagógica tem assim uma importância decisiva no sucesso dos meios operativos disponíveis ou a acionar. (Rocha de Sousa, 1995, p. 61).

Para Rocha de Sousa, ao invés de limitar-se a desempenhar um papel de mero consumidor ou técnico, que aplica conhecimento gerado por outros, o professor deve ser capaz de produzi-lo e transformá-lo em matéria de aprendizagem, assumindo uma atitude transformadora perante o ensino.

O Pedagogo e Didacta

Foi possivelmente este entendimento que levou Rocha de Sousa, desde muito cedo, a reconhecer a urgência de traçar caminhos, sistematizar e operacionalizar conhecimentos, com o propósito de tornar possível e agilizar a aprendizagem das artes visuais. Neste sentido, não se limitou a ser professor, foi também e simultaneamente pedagogo e didacta. A partir do entendimento da arte como linguagem, presente na sua obra artística, construiu toda uma gramática que fundamenta e consolida o pensamento visual, sendo preconizador de uma nova escola, muito concretamente através da divulgação de diversas obras de carácter didáctico.

Ao folharmos *Para uma didáctica introdutória às Artes Plásticas* (Rocha de Sousa e Hélder Baptista, [1977]), onde é apresentado «um conjunto de introduções didáticas a certos problemas de conceção e formulação plásticas, incluindo protótipos de exercícios básicos, decorrentes de experiências feitas em educação visual» (p. 7), e ao determo-nos sobre o índice, a teorização dos processos artísticos, as imagens que acompanham cada capítulo: plano (1), linha (2), textura (3), valores (4), cor (5), forma (6), colocação-peso-equilíbrio (7), composição (8), espaço (capítulo 8), e movimento-ritmo-tempo (9), assim como as muito úteis propostas de operacionalização plástica, concluímos que podemos situar esta obra [Fig. 1] no movimento formalista-cognitivo da educação artística (Efland, 1979, 1995), que entende a arte como uma linguagem à qual está associado um conhecimento próprio.



Verificamos também a correspondência dos seus conteúdos com os definidos nos programas de Educação Visual que antecederam a sua edição (1972, 1975) e se mantiveram nas reformas seguintes, encontrando-se ainda hoje presentes nos manuais do 2.º e 3.º ciclos do ensino básico.

Parte destes conteúdos já haviam começado a ser trabalhados por Betâmio de Almeida na obra *A educação estético-visual no ensino escolar*, publicada no ano anterior (1976), mas resultante de um percurso investigativo mais dilatado, uma vez que alguns dos capítulos consistem na reedição de artigos publicados na Revista *Palestra*. No mesmo ano (1977) em que publica *Para uma didática introdutória às artes plásticas*, Rocha de Sousa surge também ao lado de Betâmio de Almeida, e outros, na edição de uma obra constituída por três volumes, destinada a clarificar os propósitos da Educação Visual. De acordo com Brito (2014, p. 201):

Figs. 1, 2 e 3 – Capas de *Para uma didática introdutória às artes plásticas* (Sousa & Baptista, [1977]), *Ver e tornar visível* (Sousa, 1992) e *Didáctica da educação visual* (Sousa, Coord., 1995)

«Trata-se de uma coletânea de textos de diversos docentes, alguns dos quais na Escola de Belas-Artes de Lisboa, envolvidos na instauração da disciplina de Educação Visual: Betâmio de Almeida, Carlos Sardinha, Elisabete Oliveira, Júlio Tuna, Moreira de Sousa, Pedro Fialho e Rocha de Sousa, e diretamente envolvidos na redação dos programas, quer em 73, quer após o 25 de abril, provando que existe um trabalho de continuidade que acompanha as mudanças introduzidas pela revolução. Contudo, esta obra não nos parece propriamente destinada aos alunos, ou a algum ano da escolaridade em particular, nem se nos afigura essa a intenção dos seus autores. Consideramo-lo, no entanto, como a primeira expressamente dedicada ao esclarecimento das novas questões colocadas pela disciplina de Educação Visual, e pela qual certamente os professores, e até os futuros autores de manuais escolares, poderão ter vindo a orientar-se em termos teóricos».

À semelhança do que ocorrera nas décadas de 60 e 70, com a difusão da obra de Betâmio de Almeida, e muito especialmente do livro de bolso, da coleção Biblioteca do Educador Profissional já mencionado (*A educação estético-visual no ensino escolar*, 1976), à medida que dobramos os anos 80 e entramos nos anos 90 do século XX, a influência de Rocha de Sousa, assim como dos autores em que baseia a sua obra pedagógica, entre os quais se destaca Rudolph Arnheim, torna-se cada vez mais evidente no panorama nacional do ensino e da formação de professores de artes visuais.

Na sequência da coletânea já referida, o didacta é convidado a publicar *Desenho TPU 19* (1980), por encomenda da Direção Geral do Ensino e edição do Ministério da Educação, obra que vem a constituir efectivamente uma orientação útil, não só aos professores de Desenho do ensino secundário, a quem se destinava, mas também aos professores de Educação Visual dos ciclos anteriores, circulando pelas mãos de ambos os grupos e sendo hoje reconhecido como um marco na formação de professores de artes visuais enquanto objeto de estudo e debate coletivo, desde os anos 80 do século XX.

«O manual com o título *Desenho*, publicado pelo Ministério da Educação em 1980 para a Área das Artes Plásticas do Ensino Secundário, é considerado pelo autor, conforme a nota prévia aí inscrita, o trabalho que melhor sintetiza as publicações anteriores. Ainda que o título da obra corresponda a uma designação programática oficial, na verdade a sua intenção foi apresentar um conjunto de textos e imagens visando os dados essenciais da percepção visual, no que chama de “Introdução à problemática básica das artes visuais”, onde assume a recorrência a dois conhecidos trabalhos de Rudolf Arnheim: *Arte e Percepção Visual* e *Para uma Psicologia da Arte*». (Brito, 2014, p. 200).

Precisamente a meio dos anos 90 do século XX, uma outra obra [Fig. 3] vem juntar-se às primeiras, passando a fazer também ela parte do elenco bibliográfico dos programas de didática específica dos cursos de formação de professores, quer nas faculdades de psicologia e ciências da educação, quer nas escolas superiores de educação. Em *Didática da educação visual* (1995), coordenada por Rocha de Sousa e participada por alguns professores da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa nas várias especialidades que a compõem, constatamos uma continuidade ao nível dos conteúdos, nos domínios da percepção e da comunicação visual, apresentados em *Para uma didática introdutória às artes plásticas* ([1977]), desta vez ampliados às áreas do design e das novas tecnologias, o que faz jus à alteração do título para educação visual, em vez de artes plásticas.

Para uma didática introdutória às artes plásticas ([1977]), *Desenho TPU 19* (1980) e *Didática da educação visual* (1995), publicações que, as primeiras da última, distam quase vinte anos entre si, são obras estruturantes, com carácter

explicitamente operacional, que ainda hoje continuam a ser coerentes com o pensamento pedagógico subjacente aos documentos oficiais que regulam o ensino-aprendizagem das artes visuais. Como exemplo, da bibliografia destas obras fazem parte autores, como Rudolph Arnheim, que contribuem para a sistematização das artes visuais enquanto conhecimento científico e ainda hoje continuam a constituir referência nos programas oficiais de Educação Visual do ensino básico e de Desenho do ensino secundário.

«O Arnheim andava nas nossas mãos e serviu para muito. Eu acho que ainda serve. Eu acho, curiosamente, que o Arnheim nunca perdeu atualidade. (...) Eu criei uma teoria que era a realidade, a percepção visual e a mobilidade visual. E esse conceito de mobilidade visual, foi uma frase minha que, depois, se foi criando, em teoria, em bola de neve, e teve ligações aos conceitos de nivelamento e de acentuação, acabando por se projetar no primeiro livro propedêutico: “Desenho: área artes plásticas”, feito por mim». (Rocha de Sousa, 6 Outubro 2006, in “Entrevista a Rocha de Sousa”, por Ana Sousa, 2007, Anexos, p. 11, citado por Ana Sousa, 2007, p. 73).

Porém, encontra-se ainda presente, no discurso pedagógico de Rocha de Sousa, uma dimensão humana e até o prenúncio de uma dimensão crítica. Senão, vejamos o já mencionado e tão emblemático *Desenho T.P.U. 19* (1980), um manual muito útil, pela forma como está estruturado e organizado, onde define, ponto por ponto, cada um dos conceitos considerados essenciais à aprendizagem das artes então designadas plásticas, mas que vai além do estritamente “científico”. Para o demonstrar, partilhamos a primeira página na íntegra:

«Quando se fala de visão não se fala apenas da capacidade de olhar - essa espantosa capacidade que nos permite registar as sensações e as percepções visuais. Nós podemos passar dias seguidos numa certa rua, sensíveis visualmente ao aspecto global dessa rua, sem tomar consciência de muitos dos sinais e características particulares dessa parte do meio urbano. De certa forma, podemos então dizer que o nosso olhar funciona ao nível das sensações, e mesmo das percepções, mas que não tivemos uma consciência visual profunda de lugar. Ver é mais do que isso. Ver é ir ao encontro das coisas, a coordenação consciente dos diferentes olhares, das diferentes sensações, das diferentes percepções, das próprias memórias que nos informam os actos e as escolhas. Ver é escolher e é julgar. Ver é compreender.

Se ver pressupõe um somatório de dados em torno de um certo aspecto do real, é preciso dizer, desde logo, que nem todas as pessoas estão de posse dos mesmos dados. Psicologicamente, reagimos de maneira diferente perante uma mesma aparência. Não só porque diferimos ao nível da

própria fisiologia, mas sobretudo porque temos informações diversas, uns mais do que outros, e possibilidades várias de organizar as percepções, os julgamentos e as memórias. De facto, duas pessoas, observando atentamente o mesmo objecto, têm dele uma visão diferente. Isto quer dizer, como se referiu, que, embora o mecanismo da vista seja praticamente o mesmo em todas as pessoas, o juízo que elas fazem do mundo em redor difere de caso para caso. E mais: em certos casos e em certas condições, uma mesma pessoa retira da realidade conclusões visuais diversas, consoante a alteração da sua atitude psicológica ou cultural, consoante os meios de apoio de que possa dispor, consoante o tempo que decorre entre duas análises». (Rocha de Sousa, 1980, p. 11).

Para Rocha de Sousa, vivemos «num mundo riquíssimo em formas naturais e objectos de civilização, o que condiciona os comportamentos e a formação dos modos de ver. Cada um de nós vê as coisas de modo diferente. E essa diferença vai determinar, na prática, uma variedade significativa de modos de fazer. Isto é: uma variedade nas soluções que cada um de nós encontra para transmitir aos outros a experiência do mundo que nos rodeia». Assim, ainda que «todo o processo artístico» surja «intimamente ligado ao processo visual», no sentido fisiológico, ele associa-se também inevitavelmente «à capacidade de ver», que permite ao ser humano «formular juízos sobre as coisas».

Dentro do mesmo paradigma, na introdução de *Didática da Educação Visual* (Rocha de Sousa, Coord., 1995), podemos ler:

«Os estudos e programas didácticos desenvolvidos nas últimas décadas no âmbito da educação visual têm registado algumas mudanças quanto às orientações estratégicas, mas não se afastaram, em essência, de dois objectivos fundamentais: o de aprofundar, na sua mobilidade intrínseca, a capacidade de um ver crítico, culturalmente sustentado, e o de alargar o espaço técnico-criativo do indivíduo na sua relação com o meio, com a exemplaridade das proposições artísticas ou funcionais, tendo em vista melhorar o seu acesso ao fazer, à invenção, à leitura e uso qualificados dos instrumentos comunicativos de que pode dispor enquanto ser social e agente de civilização».

Nesta obra didáctica, por si coordenada, além dos capítulos destinados à compreensão da percepção visual e representação, problemática da cor, linha e textura, entre outros, surge um primeiro, sobre “A criatividade ou o Homem em aprendizagem”, da sua autoria, e um último, sobre “Realidade, comunicação visual e capacidade crítica”, da autoria de Isabel Sabino, com temas como «a comunidade», «os media» e «crítica e juízo» e subtemas/pistas de observação como «a nova inércia», «eu, me, mi, migo», «o shopping» e «prazo e validade».

Regressando agora à sua influência na construção de uma outra escola e cultura das artes, que claramente aqui propõe, a partir da investigação que realizámos no âmbito do nosso doutoramento (Ana Sousa, 2016), podemos afirmar que a sua obra e discurso pedagógico teve um inolvidável efeito no ensino e aprendizagem da educação visual nas escolas portuguesas.

A adesão massiva aquilo que Arthur Efland (1979, 1995) designa de corrente *formalista-cognitiva* da educação artística, em Portugal, nos anos 80 e 90 do século XX, foi contributo em grande medida daquelas obras em que Rocha de Sousa traduziu em termos didáticos a “bíblia”, palavras suas, de Rudolph Arnheim. Também a obra de Rocha de Sousa, e muito especialmente o *Desenho T.P.U. 19*, constituiu uma Bíblia para os professores e estudantes portugueses nas últimas décadas do século XX.

Porém, por tudo o que até aqui expusemos, não podemos deixar de reconhecer na sua obra o prenúncio de uma perspetiva crítica, construída a partir da desconstrução das imagens produzidas pelos media, que só muito mais tarde viria a constituir-se como campo de investigação e prática: a educação pela cultura visual, um dos paradigmas mais recentes na história do ensino formal e não formal das artes visuais.

O Reformador

Para além dos três livros de carácter didático já mencionados, a par de outros como *Ver e tornar visível* (1992) [Fig. 2], uma iniciação e sistematização das práticas do cinema e do vídeo, videocassetes didáticas sobre Tapeçaria e ainda programas televisivos que, numa perspetiva não formal, também assumiram uma função educativa; não podemos deixar de mencionar a contribuição de Rocha de Sousa na reforma do ensino superior artístico e na discussão da formação dos professores, nos anos 70 do século XX.

Nos textos introdutórios da reforma de 1975, Rocha de Sousa afirma como,

«Lugar e função da arte: «a necessidade de aprofundamento formativo e de investigação dos diversos operadores plásticos, tendo em vista o lugar e a função da arte no tempo presente, conduz a uma mais adequada ponderação da natureza dos estudos artísticos, não sendo possível ignorar a evolução dos conceitos sobre o artista enquanto agente de civilização, aquilo que produz através de relações interdisciplinares complexas, nem o seu processo de participação num projecto social actualizado, isto é, indispensável ao conjunto de actividades do Homem moderno, ao uso de certos bens materiais e culturais, à resposta de progresso que um país dá a si próprio e ao mundo em geral».»

Sobre esta mesma reforma, mais de 20 anos depois, Rocha de Sousa (1997) reflecte:

«Um dos maiores triunfos da reforma de 1975 residiu no seu carácter aberto, tanto na construção, incluindo dificuldades, como na sua flexível fruição. É preciso não esquecer que, apesar de significativas cargas teóricas, hoje indispensáveis à formação superior, actualizada, de operadores plásticos ou de designers, as licenciaturas de 1975 não eram obrigatoriamente iguais para todos os discentes. De facto, como não podia deixar de ser, havia eixos contínuos de cadeiras nucleares e complementares obrigatórias. Mas, a par da estrutura rígida, caracterizante da área da licenciatura, as outras vertentes formavam um menu flexível, a criação do plano de estudos global era, em grande medida, da responsabilidade do aluno: ele tinha regras semi-abertas de escolha».

No final da década de 70 do século XX, é ainda de destacar *Formação de professores para as disciplinas de índole artística: aspectos do ser e do fazer*, documento publicado no âmbito de um Seminário sobre Formação de Professores, organizado pelo Sindicato dos Professores da Grande Lisboa (pp. 69-79). Foi através desse texto, consistente e profundo, no qual crítica a falta de maturidade inerente a uma formação politécnica de professores de artes visuais, na qual educação e arte surgiam, no seu entender, divorciadas, sendo insuficiente o tempo para uma aprendizagem profícua da arte, modelo de formação que então se perspectivava em Portugal, que demos início à nossa investigação de mestrado (Ana Sousa, 2007).

Ainda que a formação de professores não tenha sido uma problemática de eleição ao longo do seu percurso, constituiu sem dúvida um dos posicionamentos políticos que tomou, entre outros, sobre temáticas bem diversas, como a formação dos próprios artistas plásticos e designers e o mito da «desnecessidade social da arte».

Por infelizmente continuar a revestir-se de uma enorme actualidade, não podemos deixar de referir, neste contexto, o depoimento *Deriva do ensino superior artístico em Portugal ou As reformas de papel*, trabalho desenvolvido no âmbito da sua licença sabática no ano letivo de 1995-1996.

Mais de duas décadas depois, continua a ser pertinente evocar, a título de exemplo, pequenos excertos bastante elucidativos, como: «a Escola de 1957 conservava-se mais próxima de 1932 do que de si mesma»; «guetos intransponíveis, regressões pedagógicas, a impossibilidade (pelo medo) de agregar assistentes»; «muitas destas coisas explicam atrasos quase insuperáveis, reformas mutiladas»; «hoje mesmo, parte das classes cultas conferem à pintura ou à escultura menores estatutos ornamentais»... Culminando com a frase: «O próprio Estado, como vimos na integração das Escolas Superiores de Belas-Artes na Universidade, deixa-se envolver em influências deste tipo, aliás mais fortes neste campo pela ideia sobre a desnecessidade da arte, que está longe de nos abandonar de vez».

A este propósito conta a história de um funcionário do Ministério da Educação que minimiza o papel da arte, «falando de uma secretária, atrás da

qual se encontrava uma bela pintura paisagística aparentemente de um dos nossos mestres das primeiras décadas do século».

Para justificar esta situação refere «o analfabetismo cultural que favorece diversas ideias equívocas atribuídas ao papel do artista - em geral um habilidoso produtor de objectos representativos e vistosos que as famílias colocam aqui e além, em cima dos móveis, depois de haverem apetrechado até ao parafuso a casa toda».

Tendo em consideração as recentes e actuais políticas da Universidade de Lisboa em relação à Faculdade de Belas-Artes, ao visualizarmos a imagem de «Cruz Serra no gabinete que pertenceu a Marcelo Caetano, com uma tapeçaria de Rogério Ribeiro atrás» (“Nem um super-homem conseguia gerir uma universidade destas de forma centralizada”, Entrevista ao Reitor da Universidade de Lisboa, por José Cabrita Saraiva, *Semanário Sol*, 7 de Janeiro de 2017, p. 38), questionamo-nos se esta não continuará a ser uma problemática premente.



Fig. 4 – Cruz Serra com o gabinete que pertenceu a Marcelo Caetano, com uma tapeçaria de Rogério Ribeiro atrás. Legenda conforme notícia *Nem um super-homem conseguia gerir uma universidade destas de forma centralizada*, Entrevista ao Reitor da Universidade de Lisboa, por José Cabrita Saraiva, *Semanário Sol*, 7 de Janeiro de 2017, p. 38.

A/r/t grafista?

Rocha de Sousa, a partir dos anos 60 do século XX, altura em que contacta com as ideias de Rudolph Arnhem pela primeira vez, não se limita a veiculá-las mas, a partir daí, cruzando esse conhecimento com o seu próprio, enquanto criador e pedagogo, inventa e dissemina uma série conceitos, como o de mobilidade visual, que vêm a ser implementados no ensino básico e secundário das artes visuais em Portugal. Numa abordagem semelhante à levada a cabo por autores do formalismo americano, Rocha de Sousa é autor de uma “didáctica investigativa” das artes visuais, que nasce simultaneamente do conhecimento do conteúdo e da sua prática enquanto professor e artista, que acaba mais tarde por ter efeitos ao nível da “didáctica curricular”, sendo enfim transposta, sobretudo a partir dos anos 80 do século XX, para a didática profissional de inúmeros de professores que se formaram a partir dos seus manuais ou a eles recorreram para estruturar as suas práticas.

Assim, parece-nos apropriado evocar e associar a pessoa e obra de Rocha de Sousa ao conceito de *a/r/t-grafia* que, de acordo com a investigação universitária com raiz no Canadá, realizada nos últimos 40 anos, consiste numa metodologia de pesquisa derivada da “investigação baseada nas artes”, ou seja,

é uma prática da “investigação baseada nas artes”, igualmente de perspectiva narrativa, que parte do acrónimo *a/r/t*, “a” de *artist*, “r” de *researcher* e “t” de *teacher*, associados ao termo *graphy* que, na sua etimologia grega (γράφειν = *graphein*), significa escrever, representar graficamente.

De acordo com Dias (2009, p. 3177), a *a/r/t-grafia* é uma modalidade de investigação conduzida por alguém que desempenha concomitantemente a função de professor e artista. «É uma forma de representação que privilegia tanto o texto (escrito) quanto a imagem (visual) (...) incentivando novas maneiras de se pensar, abordar e interpretar questões teóricas como um pesquisador, e práticas como um artista e educador».

Na *a/r/t-grafia*, decorre um diálogo entre o fazer (artístico e docente), a compreensão e a produção de conhecimento sobre esse fazer (investigador), que depois reverte sobre as práticas. Trata-se de um processo contínuo, onde saber e fazer se fundem, criando uma linguagem híbrida, pelo que nos questionamos se, ao articular as dimensões elogiadas, aquando da sua homenagem, por diferentes pessoas, mas que Rocha de Sousa reuniu numa só, não constituirá o artista, professor, pedagogo e didacta, ainda que inadvertidamente, um dos primeiros exemplos de *a/r/t-grafia* em Portugal?

Voltando ao início deste artigo, consideramos que em Rocha de Sousa teoria e prática completam-se. A sua pintura é poética, gera entendimentos, significados vários. Nos seus filmes existem essas duas dimensões, são simultaneamente pictóricos e poéticos, vestígios da pintura e da escrita. Desde cedo, fez também crítica de arte, ou seja, foi um homem que não se dedicou apenas às acções, supostamente “práticas”, de pintar e fazer filmes, mas sempre refletiu sobre o que fez e sobre o que outros fizeram. Foi sempre alguém que pensou com profundidade e soube colocar o seu olhar/pensar crítico sob a forma de palavras. Para além disso, escreveu livros didácticos, ou seja, foi capaz de teorizar sobre práticas, transformá-las em linguagem verbal (enquanto professor) e escrita (enquanto pedagogo). E ainda foi mais longe, pois (como didacta), teorizou e propôs formas de operacionalizar essas práticas, de ensiná-las ou fazer aprendê-las. Hoje, os seus livros, romances literários, sendo compostos por palavras, são também profundamente visuais. Ao pintar cenários e personagens, dá-lhes vida de um modo que um escritor comum, que não seja também pintor e cineasta, jamais o fará. Mas também de um modo que revela o observador/pensador, que sempre foi, dos seres com quem conviveu e das situações que partilharam. Assim, concluímos que concreto e abstracto sempre andaram de mãos dadas na sua obra. Nele, prática e teoria são efectivamente complementares, «feitas uma para a outra». *As coisas e as palavras* (título de uma exposição sua e de Maria João Gamito) sempre se misturaram, no movimento híbrido, contínuo e fluído de indissociavelmente fazer e pensar, pensar e fazer, pintar com palavras e escrever com imagens.

Referências

BRITO, Clara (2014). As disciplinas de desenho e de educação visual no sistema público de ensino em Portugal, entre 1836 e 1986: da alienação à imersão no real. Tese em Belas-Artes, na especialidade de Educação Artística, orientada por Margarida Calado, apresentada à Universidade de Lisboa pela Faculdade de Belas-Artes.

DIAS, Belidson (2009). Uma epistemologia de fronteiras: minha tese de doutorado como um projeto a/r/tográfico. *Actas 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, Transversalidades nas Artes Visuais*, pp. 3173-3187. Disponível em http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/ceav/belidson_dias_bezerra_junior.pdf

EFLAND, Arthur (1995). "Change in the Conceptions of Art Teaching". In NEPERUD, Ronald (Ed.), *Context, content and community in Art education: beyond post modernismo*, pp. 25-40. New York: Teachers College Press.

EFLAND, Arthur (1979). "Conceptions of teaching in art education". *Art Education*, 32(4), pp. 21-32.

PESSOA, Fernando (1926). Palavras Iniciais. *Revista de Comércio e Contabilidade*, 1(1), pp. 5-6. Lisboa: Francisco Caetano Dias.

PÉREZ GÓMEZ, Angel (1992). La función y formación del professor/a en la enseñanza. In Gimeno Sacristán, *Comprender y transformar la enseñanza*. Madrid: Morata.

SARAIVA, José Cabrita (2017, Janeiro 7). Nem um super-homem conseguia gerir uma universidade destas de forma centralizada. Entrevista ao Reitor da Universidade de Lisboa. *Semanário Sol*, p. 38.

SHULMAN, Lee (1986). Those who understand: Knowledge growth in teaching. *Educational Researcher*, 15 (2), pp. 4-14.

SOUSA, Ana (2016). *Novos paradigmas, novas práticas? A didática na formação de professores de artes visuais*. Tese de Doutoramento em Belas-Artes, na especialidade de Educação Artística, apresentada à Universidade de Lisboa pela Faculdade de Belas-Artes.

SOUSA, Ana (2011). Building pedagogical content knowledge in visual arts curricular didactic: an empirical study. *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, [Edição Elsevier], 11, pp. 136-140. Disponível em: <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2011.01.048>

SOUSA, Ana (2007). *A formação de professores de artes visuais em Portugal*. Dissertação de Mestrado em Educação Artística, apresentada à Universidade de Lisboa pela Faculdade de Belas-Artes.

SOUSA, João Rocha de (1996). *Deriva do ensino superior artístico em Portugal ou as reformas de papel: depoimento*. Trabalho desenvolvido no âmbito da licença sabática de 1995-96. Lisboa: s/ ed.

SOUSA, João Rocha de (Coord.) (1995). *Didáctica da Educação Visual*. Lisboa: Universidade Aberta. Coleção Textos de Base, n.º 83.

SOUSA, João Rocha de (1980). *Desenho (área: artes plásticas): T.P.U. 19*. Lisboa: Editorial do Ministério da Educação.

SOUSA, João Rocha de (1979). Formação de professores para as disciplinas de índole artística: aspectos do ser e do fazer. In Sindicato dos Professores da Grande Lisboa (Org.), *Actas do Seminário sobre Formação de professores*, 9-10 nov. 1979. Lisboa: SPGL, pp. 69-79.

SOUSA, João Rocha de & BATISTA, Hélder ([1977]). *Para uma didáctica introdutória às Artes Plásticas*. Lisboa: Tipografia Manuel A. Pacheco.

O Crítico de Arte entre «Coincidências Voluntárias»

Fernando Rosa Dias

Professor Auxiliar de Ciências da Arte e do Património na FBAUL, Investigador do CIEBA, Responsável do 3.o Ciclo das Ciências da Arte e coordenador do Mestrado de Crítica, Curadoria e Teorias da Arte.

fprosadias@hotmail.com

A arte é essencialmente intervenção ou é sufocação e decadência. Um só caminho para a arte: dizer o indizível e... pedir o impossível.
(Rocha de Sousa, *Opção*, n.º52, 21-27 Abril 1977)

Este estudo deseja apresentar o percurso de crítico de arte de Rocha de Sousa (n.1938), tendo sido dividido entre uma travessia mais biográfica dessa actividade, seguindo-se o destaque de algumas querelas em que se comprometeu: 1) perante a sua afirmação da «coincidência voluntária» de ser simultaneamente crítico de arte e artista plástico; 2) a querela que envolveu também questões de ensino artístico em torno dos cursos de Joaquim Rodrigo e do seu método de «pintar certo» na SNBA; 3) com Ernesto de Sousa em torno da Alternativa Zero; 4) e ainda expomos alguns posicionamentos críticos perante as mudanças da década de 1980, com uma nova geração de críticos e artistas, ou em torno da arte moderna e de vanguarda.

Rocha de Sousa cedo juntou com regularidade uma prática artística com uma teórica, esta última sobretudo no âmbito da crítica e da pedagogia autonomia. Em 1964 era contratado como docente na Faculdade de Belas Artes de Lisboa, onde iniciava uma prática pedagógica que teria importância na sua orientação (e ética) teórica. Os volumes que editou de carácter pedagógico seguiam uma linha estruturalista proposta em «dizer a visibilidade»¹, procurando sistematizar a linguagem plástica e a sua gramática, numa marcação formalista herdada da pedagogia da Bauhaus (Kandinsky, Itten ou Klee) ou da psicologia da *Forma (Gestalt)* na linha de Rudolf Arnheim (*Arte & Percepção Visual*), mas sempre com preocupações de uma operatividade prática e criativa. Tendo sido membro da secção portuguesa da AICA pouco depois da renovação dinamizada por José-Augusto França (1967)², onde desempenhou as funções de Secretário da Direcção, tendo representado a secção em diversos júris e comissões de trabalho³.

Iniciou cedo uma prática de escrita que o acompanharia, com consciência interventiva que se estendeu a uma prática muito regular de crítica

cultural, com natural domínio das artes plásticas, definindo um lugar próprio na história da crítica de arte portuguesa desde os inícios da década de 1960. Entendo já a pluralidade do seu percurso, compreende-se que a actividade de crítico de arte se faz entre múltiplas, caso raro e que interessaria comparar à figura impar de Almada Negreiros (que, embora tendo outras, não teria aquela que certamente deixava mais estigmas à pluralidade de Rocha de Sousa, que era a de professor). Assim, enquanto crítico de arte, Rocha de Sousa foi também pintor, desenhador, escritor (ficção, semi-documentário, teatro e contos), teórico da arte e da educação artística, professor, cineasta experimental, de documentários e de filmes sobre arte, com teoria também na área; além dos vários *media* que nesta pluralidade atravessaria. O próprio reconhecia:

«Quero por isso assinalar, aliás de acordo com o método do meu próprio desdobraimento, que a necessidade de ser diverso, à clara luz do dia, me envolveu num trajecto de recorte multidisciplinar»⁴.

Desde cedo a escrita fez parte dessa multidisciplinaridade. Ainda estudante da Escola Superior de Belas Artes⁵ começou a colaborar em periódicos algarvios, sua região natal. No jornal *Comércio de Portimão* efectuou uma primeira crónica sobre a região⁶. No *Correio do Sul* de Faro realizou primeiras crónicas de crítica cultural, no caso de teatro, vertente que lhe interessaria em várias colaborações⁷. Nesses mesmos anos escrevia ainda para o *Jornal do Algarve* (jornal semanário de Vila Real de Santo António) um artigo sobre a paisagem do Algarve e a pintura⁸, periódico para quem enviaria mais tarde uma crónica semi-literária e semi-biográfica da sua estadia em Angola⁹. Na *Voz do Sul* (jornal semanário republicano de Silves) publicaria ainda um artigo sobre uma companhia de teatro ambulante¹⁰. E em tom de intervenção publicaria texto na *Voz de Silves* já em 1990¹¹.

Em Luanda, para onde partiu¹² logo após terminar o curso para cumprir serviço militar, tendo feito parte das primeiras mobilizações da primeira Guerra Colonial¹³, Rocha de Sousa deu continuidade à colaboração em vários jornais. No *Diário de Luanda* publicava um primeiro artigo sobre África, numa reflexão literária em que citava Camus¹⁴. No *ABC - Diário de Angola* (Luanda) colaborou com vários artigos de crítica de arte em 1963, em torno da exposição colectiva «Exposição 10x3», na qual participava¹⁵, da pintora Helena Justino¹⁶, em primeira exposição individual, e de alguns artistas estrangeiros em passagem por Luanda¹⁷. Mais tarde voltaria a colaborar neste jornal, com uma entrevista, na condição de membro do Júri no segundo Salão de Arte Moderna de Luanda, representando a Sociedade Nacional de Belas Artes¹⁸. Nesta segunda estadia em Angola também efectuou pontuais críticas de arte no jornal *Notícias de Luanda* (Semanaário de Luanda)¹⁹, a tempo de se envolver ainda em reposta polémica ao pintor Neves e Sousa²⁰.

Com o regresso a Lisboa era logo de imediato convidado para leccionar na Escola Superior de Belas Artes, retomando também a actividade de crítico cultural no jornal *Cartaz*, com crónicas muito regulares entre Fevereiro e Setembro de 1964, onde conjugou a crítica de artes plásticas, de cinema, de teatro, o ensaio, efectuou pequenos contos literários e ainda realizou algumas entrevistas. No ano seguinte tem colaboração pontual na revista *A Esfera*²¹, com a qual voltaria com grande regularidade à prática de crónicas de crítica de artes plásticas ao longo do ano de 1967.

De Lisboa fazia crónicas para o suplemento *Ao Km Zero* (do nº1 de 6 Abril de 1968²² até ao nº30 de Março de 1972²³) do jornal reconquista de Castelo Branco,, onde colaboravam também nomes como Lima de Freitas e Francisco Bronze, suplemento cultural do jornal regional *Reconquista*, de Castelo Branco, colaboração esta entre a crítica de arte e o ensaio sobre artes plásticas, por vezes de sabor didáctico, sobretudo sob a rubrica «Temas de Arte».

Em 1968 substituíra Francisco Bronze como crítico regular no *Suplemento Literário do Diário de Lisboa*, com crónicas de crítica de arte regulares entre 1968-1972²⁴ (apenas com pontuais colaborações anteriores e posteriores), com as quais adquiria um papel de destaque na crítica artística portuguesa da época marcelista. Participara esporadicamente neste jornal em artigo de 1964 sobre uma visita de estudos da escola, que assinava enquanto assistente da Escola Superior de Belas Artes de Lisboa²⁵. Mas seria a partir do ano de 1968 que começava o exercício regular acompanhando muitas das exposições do tempo, sobretudo de Lisboa, mas trabalhando por vezes temas culturais sobre crítica de arte (11 Setembro 1969, 30 Outubro 1969), «Mercado artístico» (31 Outubro 1968, 3 Setembro 1970 e 9 Janeiro 1972), ou os quadros da *Brasileira* do Chiado (2 Julho 1971). Surgiria ainda na edição de em Junho de 1969 em mesa redonda sobre a função social da arte²⁶ e através das páginas do jornal entraria em algumas querelas. A última crónica regular de Rocha de Sousa seria a 19 de Maio de 1972, sendo as crónicas críticas regularmente retomadas no mesmo suplemento literário por José-Luís Porfírio, em finais do mesmo ano. Rocha de Sousa reaparecia mais tarde, em breves situações avulsas, com algumas intervenções próximas da crítica de arte²⁷ ou num inquérito sobre literatura infantil²⁸. Esta colaboração fornecia à época um protagonismo especial a Rocha de Sousa na esfera da crítica de arte em Portugal, como o próprio reconheceria, numa mistura de nostalgia e ironia:

«(...) alcancei por mero acaso a área do poder, transitando do “& etc”, do “Jornal do Fundão”, para um jornal da tarde, o “Diário de Lisboa”. A verdade, neste caso, não aconteceu a partir do território dos habituais tráficos de influência - e, ao *aproveitarem-se* para cobrir a página inteira dedicada às artes plásticas, porventura esperando por melhores oportunidades, forneceram-me uma importante ferramenta com a qual poderia contribuir, sem pressões nem salões, para a redigir, relativamente à arte

moderna portuguesa, textos eclecticamente justos, oferecidos à história sem depender dos prémios, nem de rixas entre abstractos e figurativos, superando o excesso de rasuras e de notas revisoras, de número para número daquele combativo “Suplemento Literário”. Foi um bom tempo de aprendizagem, sob a vista afiada do Vítor Silva Tavares e do escritor José Cardoso Pires – vista, sim, não olhares paternalistas. Esta sorte, com meios menores de iniciado e senhor da minha identidade, envolveu alguns *malefícios o destino*»²⁹.

Nos meses anteriores à revolução de 25 de Abril de 1974 colaborava com regularidade na *Seara Nova*, entre Janeiro de 1973 e Março de 1974, acompanhando as principais exposições de Lisboa nestas datas.

Nos primeiros anos de pós-revolução dos cravos (25 Abril 1974) destacam-se as colaborações na revista *Opção* de Lisboa e a continuidade nas colaborações nas revistas *& Etc* de Lisboa e *Revista de Artes Plásticas* do Porto. No quinzenário *& Etc* (Lisboa) Rocha de Sousa colaboraria ao longo da duração da revista (1973-1974) com vários ensaios (por vezes críticas ou com relação com as exposições), ao centro da paginação da revista, acompanhados com crítica de exposições em bandas laterais. A revista criada pouco mais de um ano antes da revolução dos cravos, com o primeiro número em Janeiro de 1973, duraria poucos meses à mesma. Na *Revista de Artes Plásticas* do Porto (1973-1975), projecto editorial algo curto mas de prestigiada qualidade dirigido por Egídio Álvaro, foi responsável pelas crónicas regulares de críticas das exposições de Lisboa. Também com grande regularidade foi o crítico de arte mais presente durante a existência no semanário *Opção* (1976-1978) fazendo crónicas regulares de crítica de arte, mas também problemas de ensino artístico (nº16, 26, 98, 102, etc.) e de política e ética da cultura (nº14, 27, 30, 33, 39, 52, 71, 84, 105, 107, 111, 124, etc.), várias vezes desenvolvidos de crónicas críticas de exposições, e algumas querelas como a que desenvolve em torno da exposição *Alternativa Zero* (1977) com Ernesto de Sousa, que adiante abordaremos. Entrando noutra polémica em 1977 criticará a «obstrução desencadeada relativamente à exposição *O Erotismo na Arte Portuguesa Contemporânea*, de início no Estoril, depois no Porto, com intervenção inquisitorial das autoridades e uma resistência de defesa da cultura por parte da» SNBA «em documento enviado aos poderes locais e aos órgãos de comunicação», projecto de Eurico Gonçalves que sofrera tão surpreendente como matreira censura³⁰.

Colaborava ainda no *Jornal Novo*, criado por Artur Portela Filho em 1975, com alguns artigos ao longo do ano de 1976 em torno de problemáticas do ensino artístico³¹ e algumas críticas de exposições na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa³².

Nas colaborações seguintes nas revistas *Sema*, *ABC - Portugal*, *Colóquio Artes* e *Artes Plásticas* (nova e distinta série, iniciada em 1990), colaborou com

um modelo mais perto do ensaio e com outra liberdade de escolhas de temas – mais liberto das exposições correntes, com ligeira excepção na *Colóquio Artes*.

Nas páginas da revista trimestral *Sema*, que duraria apenas 4 números (1979-1982), abordaria temas de fundo da cultura portuguesa, numa fase em que se transitava dos tempos de pós-revolução e se abriam os do pós-modernismo e da retoma dos mercados e galerias. No nº1 abordou o confronto dos funcionamentos culturais do país antes e depois do 25 Abril, numa avaliação da política cultural com incidência no ensino artístico³³. No número seguinte abordou com pertinência de apreciação histórica recente, as oscilações do mercado da arte, antes e depois da revolução. Depois de apontar que em «termos de mercado (e não apenas) somos todos mais ou menos vendedores ambulantes», avaliava o crescente processo de aparecimento de galerias da década de 1960, destacando as galerias emergentes de livrarias (Divulgação, 111, Quadrante, Buchholz, Diário de Notícias). Apontando a crescente inflação, quando um quadro de um artista vivo [*O Retrato de Fernando Pessoa dos Irmãos Unidos* por Almada Negreiros] chegava a mil contos, e dois artistas, um em Lisboa outro no Porto, realizavam em exposições individuais, «de uma só vez, cerca de dois mil e três mil contos de vendas», considerou natural, como corolário histórico, que o «mercado artístico se desmoronasse em poucos meses, senão mesmo em poucas semanas. Galerias como a Diprove, a Emenda, a Judite Dacruz, a Prisma, a S. Mamede, a Ottolini, fecharam em pouco tempo as suas portas, seguidas aliás pela Quadrante e pela Buchholz». As «bolsas de resistência» foram a SNBA, Gravura, 111 e o «apego à causa» da directora da Quadrum, mas tal «esclareceu a importância do processo associativo e cooperativo»; e de reaberturas: S. Mamede; o Grupo Alvarez inaugura a Tempo, a Opinião «reassumiu-se no seu âmbito específico, lateral ao mercado; a Grafil reestruturou-se». Referiu ainda o caso da Galeria Nacional de Arte Moderna da SEC, em Belém, com alerta a «virtudes descentralizadas, assente também na tónica da investigação por grupos de operadores artísticos». A final: «Encher as Galerias de pérolas e espalhar pedras pelo país inteiro não parece futuro para qualquer projecto sócio-cultural»³⁴. Com texto mais lírico, oferecia no nº4 um destaque à função e responsabilidade do artista: «Os artistas são os únicos operários capazes de pensar *de facto* o futuro»³⁵.

Na revista *ABC - Portugal*, de finais da década de 1980, deixaria sobretudo ensaios de reflexão, embora mais de âmbito sociocultural, com interesse sobre o sistema da arte, abordando questões como o exercício da crítica, do mercado ou do recente fenómeno das feiras de arte³⁶. Logo no nº1, reflectindo sobre o exercício da crítica de arte, escrevia:

«O acto de escrever sobre artes plásticas – hoje, em Portugal – deveria inserir-se num projecto, simultaneamente estético e ético. Um projecto que, ao abrir os objectos principais, o fizesse de acordo com as raízes do seu lugar, garantindo a construção aceitavelmente correcta da História. (...).

É verdade que, durante algum tempo, eclético e sonhador, combati os pequenos deuses da gíria lisboeta. Convencera-me de que o famoso multi-retrato da Brasileira do Chiado era, antes de mais, um acto de humor sobre o poder conjuntural, princípio ou fim de uma confraria destinada a perder-se sob o fumo impiedoso dos cigarros (...) que se envelhece depressa entre nós»³⁷.

Na *Colóquio Artes*, destacada revista da Fundação Gulbenkian dirigida por José-Augusto França, colaborou com alguma regularidade entre 1973 e 1979, onde a crítica de arte, com artigos mais longos e de fundo, se misturava com o ensaio, com vários artigos monográficos sobre artistas activos em Portugal tais como David Evans (nº13, Junho 1973, pp.9-10), Manuel Baptista (nº18, Junho 1974, pp.51-54), Virgílio Domingues (nº21, Fevereiro 1975, pp.55-58), Henrique Manuel, (nº22, Abril 1975, pp.32-35), Luís Dourdil (nº23, Junho 1975, pp.22-24), Querubim Lapa (nº35, Dezembro 1977, pp.48-52), Carlos Carreiro (nº38, Setembro 1978, pp.28-32), ou ainda ensaios sobre os 20 anos da Sociedade Cooperativa de Gravadores (nº29, Outubro 1976, p.45-50), «A necessidade do realismo» (nº12, Abril 1973, pp.38-43), ou a Nova Fotografia (nº42, Setembro 1979, pp.22-29).

Nos primeiros números da revista *Artes Plásticas* apresentou alguns textos mais ensaísticos, sempre em torno de temas de interesse pessoal, tais como «Fotografia e Pintura» (nº1, Julho 1990), «Vanguarda e actualidade» (nº2, Agosto 1990), «Obra de arte: a única regra é dizer a verdade» (nº4, Outubro 1990), de ensino artístico («Belas Artes na Universidade de Lisboa : dados para a história secreta do ensino superior artístico», nº7, Janeiro 1991) ou mais sociológicos e da cultura portuguesa, tais como «A propósito de representações portuguesas no estrangeiro» (nº3, Setembro 1990) «Aspectos da Função Social da Obra de Arte» (nº5, Novembro 1990) ou «Linguagem despoletada», (nº6, Dezembro 1990), com reflexões sobre a arte portuguesa após 25 abril, com particular referência ao painel em Belém (na Galeria de arte Moderna) pelo Movimento Democrático dos Artistas Plásticos. Apresentou ainda alguns artigos de fundo sobre artistas portugueses em exposição: Carlos Botelho (nº9, Março-Abril 1991), João Hogan (nº11, Junho 1991) ou Júlio Resende (nº12, Julho-Setembro 1991).

Publicou ainda no *Diário de Notícias* de Lisboa vários artigos de opinião, com responsabilidade de intervenção e cidadania, no caso centrado nas questões da Escola de Belas Artes de Lisboa ou de ensino artístico³⁸, ou ainda questões culturais nacionais³⁹. Na mesma linha publicaria artigo no semanário *Expresso*, em torno da SNBA e em resposta a artigo de Leonel Moura e Cerveira Pinto⁴⁰. No *Novo Século* intervinha com Carta ao director, datada de 29 de Março de 1982, em resposta a crónica de Manuel do Chiado de ataque pessoal. Em artigo de opinião em *O Dia*, comentava a «Carreira docente esquecida» no «Ensino Superior Artístico»⁴¹.

Finalizemos este levantamento de colaboração em periódicos com aquela que foi a mais longa e até tempos mais recentes colaboração regular de Rocha de Sousa como crítico de arte, no *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, mais conhecido por *JL*. A colaboração começou com regularidade em meados de 1992 até aos primeiros meses de 2017. Esta saída, terá sido resultado pela recusa de fazer a redução de caracteres nos textos para 3000 caracteres (regateado ainda até 4500), que para Rocha de Sousa seria um «anúncio» e já não um exercício de crítico de arte, tudo culminando na redução de um texto já escrito, que não chegaria a ser publicado. Tal revela uma posição ética que encontramos no seu percurso de crítico de arte – e, ao mesmo tempo, o sinal de uma crise que a prática tradicional da crítica de arte atravessa em tempos mais recente.

Refira-se ainda a colaboração em edições periódicas da Escola Superior de Belas Artes de Lisboa (ESBAL), ou da futura e actual Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). No Boletim da FBAUL publicou um texto sobre planificação, gerência e realização de viagens de estudos ao estrangeiro (1966, pp.26-27), um texto sobre a «Intervenção produzida no Colóquio sobre a Reforma do Ensino Artístico promovido pela Fundação Calouste Gulbenkian» (1972, pp.8-9), ou ainda um ensaio sobre «Picasso, uma forma de combater» (1972, pp.34-38). Publicou ainda estudos em revistas da Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, como na *Arte Opinião*⁴² ou na *Arte Teoria*, esta última já revista da instituição enquanto Faculdade.

Complemente-se ainda o trabalho de crítica de Arte de realizado por Rocha de Sousa na rádio, com produção de textos para o programa da Radiodifusão Portuguesa: «Forma e Conteúdo», regular pelo menos entre Março 1980 a Abril 1986⁴³, dominada por juízos sobre arte e artistas portugueses contemporâneos, em geral acompanhando exposições desses anos. Para a RTP colaborava em filmes e programas sobre artistas portugueses, destacando-se, por vezes acompanhando exposições, como no programa *Perspectiva*, com José Elyseu e o crítico de arte José-Luis Porfírio. Nas séries *Artistas Portugueses* (1983-1984), escreveu e realizou sob a responsabilidade técnica de José Elyseu, programas de cerca de 30 minutos sobre Amadeo de Souza-Cardoso, Jorge Barradas, Almada Negreiros, Martins Correia, Júlio Resende ou Júlio Pomar. Colaborou ainda em filmes sobre José Escada, Carlos Botelho e Almada Negreiros.

Vários foram também os textos de catálogo realizados por Rocha de Sousa desde a década de 1960, em exposições colectivas e individuais, numa pluralidade de artistas e medias artísticos no âmbito das artes visuais⁴⁴. Também era normal escrever textos de entrada para as suas próprias exposições⁴⁵.

Coincidências Voluntárias

«Significar, de certa maneira, é estar vivo»
(Rocha de Sousa, *Coincidências Voluntárias*, p.61)

Rocha de Sousa, assumindo uma espécie de certidão de responsabilidade cívica de artista e intelectual, não se desviava da posição crítica das suas posições e das querelas daí advindas. Várias foram as suas posições em artigos em modo de carta aberta sobre questões de educação artísticas, que apontámos, mas não desenvolvemos por ser outra extensão ao seu lugar de crítico de arte, sendo mais a de professor, com papel activo em processos de reforma no âmbito das artes, e com várias e importantes publicações na área de ensino artístico - por enquadramentos próprios de querela, embora abordando problemas de educação, desenvolveremos a que se abriu na sequência dos cursos de Joaquim Rodrigo na SNBA. Encontramos uma primeira polémica na referida carta ao pintor Neves e Sousa publicada no *Notícias de Luanda*⁴⁶. Outras que apontámos e que não desenvolvemos, pela menos profundidade da polémica, foi o confronto com a censura à exposição *O Erotismo na Arte Portuguesa Contemporânea* ou a lançada no semanário *Expresso*, em torno da SNBA e em resposta a artigo de Leonel Moura e Cerveira Pinto⁴⁷.

O seu posicionamento na crítica de arte procurava uma profissionalização que poderia servir de alternativa com a posição defendida por José-Augusto França e os que lhe estavam mais próximos. Se estes, na defesa de uma profissionalização específica do exercício da crítica de arte, se orientavam por uma formação com bases nas ciências sociais e humanas, que partia da escrita para a imagem (com relativa excepção de Rui Mário Gonçalves), Rocha de Sousa orientava-se segundo a sua formação na Escola Superior de Belas Artes, portanto da imagem a requerer a escrita. À orientação sociológica de José-Augusto França, Rocha de Sousa defendia antes o predomínio de uma linguagem visual como determinante na correcta formação do crítico. Esta posição, nem sempre salientada, fazia assim alguma oposição às orientações da AICA. A sua querela com José-Augusto França, em torno de questões pedagógicas, conseqüentes à exposição de Joaquim Rodrigo, foi reveladora dessa diferença. Por outro lado, também não alinhava directamente com Ernesto de Sousa - de quem, contudo, adoptou durante tempos o uso corrente da noção de «operador plástico» em substituição de «artista plástico» - com quem teria outra querela em torno da exposição *Alternativa Zero*.



Fig.1 - Carta de Rocha de Sousa à A.I.C.A., publicada no *Diário de Lisboa* (24 Dezembro 1970, p.17)

Estas últimas abordaremos mais adiante.

Para Rocha de Sousa era importante a participação do artista plástico no julgamento crítico ou no crivo da arte, colocando-se «contra os críticos que procuram impor um comportamento criativo aos artistas»⁴⁸. Contudo, esta orientação do artista plástico como crítico, se apresentava a virtude de convocar alguém habituado à linguagem das imagens, colocava o problema ético da escolha. Se um artista plástico tinha o seu próprio projecto com as opções pessoais dessa produção, esta tinha que se confrontar na teoria crítica com uma necessidade de heterogeneidade e distanciação da sua própria prática artística. Se do ponto de vista do domínio de uma linguagem plástica, a formação numa Escola de Belas-Artes parecia apresentar pertinente sentido, a questão ética logo a perturbava, como que convidando à anulação de uma prática própria. Tal obrigou a Rocha de Sousa ter que marcar o seu lugar próprio de crítico de arte, na difícil sobreposição desta actividade com a de artista plástica e a de (com os seus estigmas, que outros usaram nos seus argumentos, como veremos) de professor.

Rocha de Sousa já tinha um percurso de crítico de arte quando José-Augusto França, Rui Mário Gonçalves e Fernando Pernes protagonizam a renovação da secção portuguesa da AICA, e este processo é pouco antes da sua colaboração regular no *Diário de Lisboa* que lhe daria destaque. Rocha de Sousa elogiara essa renovação, e tornou-se membro dessa renovada secção, mas o seu lugar trazia essas marcas próprias associadas à marca pessoal de intervenção – de política mais cívica que ideológica ou partidária, sublinhamos. Contudo, a sua integração na AICA (secção portuguesa) foi hesitante e, quando decidida, foi acompanhada de uma carta a José-Augusto França, publicada no *Diário de Lisboa*, onde era crítico de arte, sob um dos habituais «folhetins artísticos» de José-Augusto França. A ilustração de uma pistola a apontar para o observador, colocada por decisão editorial a acompanhar a sua carta, dava-lhe um particular tom belicoso. Rocha de Sousa apresentava seis pontos críticos⁴⁹, que justificavam tanto a sua recusa até então, tal como, reflectidos a partir das diligências da recente renovação, justificavam a sua actual adesão. O ponto cinco reconhecia, a partir da sua dupla situação de crítico de arte e de artista criador, que esta *coincidência voluntária* era uma questão sensível, e que a queria salvaguardar na sua adesão de sócio à AICA. Assim, podia asseverar que:

«ao aceitar a minha candidatura, [a secção portuguesa da AICA] passa a admitir de forma iniludível a capacidade intelectual dos artistas para a actividade crítica e os artistas, por seu turno, podem realmente contra com a possibilidade de melhor se representarem num organismo de tal natureza»⁵⁰.

Uma das marcas dessa renovação foi a presença de membros da AICA em júris de arte, sobretudo em actos mecenático de empresas e bancos que

então despoletaram. Numa terceira intervenção mecénática de destaque (depois do *Prémio GM67 - General Motors - de Artes Plásticas* ou *Salão de Vanguarda GM67*, com exposição na SNBA, Janeiro 1968; *Prémio Guérin*, com o tema «A Máquina», no 50º aniversário da fundação da empresa, exposição no stand da *Wolkswagen*, Novembro 1968), do *Banco Português do Atlântico*⁵¹, que aproveitava a comemoração dos seus 50 anos com um concurso-exposição de Artes Plásticas (a exposição decorreu na SNBA, estando aberta ao público a 28 de Maio e até finais de Junho de 1969), Rocha de Sousa levantava polémica, apontando que estas acções apenas satisfaziam «necessidades episódicas das próprias empresas na medida em que constituem um veículo espectacular com o grande público, podendo em paralelo emprestar ao acto de propaganda uma dignidade imprevista». Sem regularidade, não resolvia questões estruturais, silenciando momentaneamente os artistas das suas reivindicações, ou até distraíndo-os dos seus reais projectos, para responderem «amadoristicamente ao apelo do mecenas, para respirar episodicamente o ar de esperança que lhe fornecem através de um aparelho de competição»⁵².

No mesmo processo de acção renovadora da secção portuguesa da AICA, surgiram as exposições da AICA-SNBA, em que os próprios críticos eram uma espécie de curadores. A primeira exposição (*Exposição AICA-SNBA/72*), logo dominada por uma heterogenia de posições num espaço de opções dominado pela arte moderna, referia essa «panorâmica da crítica», que se efectuava a partir do «retrato individual de cada escolhedor», fazendo um importante diagnóstico e auto-retrato da crítica de arte portuguesa⁵³, após cerca de uma rica década de actividade com intencional e assumido profissionalismo, e uma renovação da secção portuguesa com poucos anos.

Esta subjectividade radicalizava-se em intencional parcialidade assumida com a atitude do crítico Rocha de Sousa, que escolhia a obra do pintor Rocha de Sousa, reivindicando «a sua condição de pintor, afirmando desse modo a coincidência possível das suas funções» - na verdade Rocha de Sousa preferia a expressão de «coincidência voluntária» que seria título de um livro relevante sobre as suas memórias de teórico no campo das artes e importante fonte para recuperação do entendimento desta atitude: *Coincidências Voluntárias* (2011). A atitude não deixava de ser provocatória a um questionamento sobre a ética da prática crítica, e a inevitabilidade da parcialidade em qualquer acto crítico. O crítico-pintor explanou-nos assim a narrativa:

«Eu tinha exposto uma série de «Personagens» na galeria Judite Dacruz, sendo um deles um retrato quase realista de ma velha, panos retos, fundos vermelhos, e um pouco à frente e em baixo as mãos pálidas e ossudas dela enlaçando-se num conjunto de raízes. A parábola não é difícil e o quadro só podia ser de um pintor que sabe escrever pintura, formar deformar. O quadro foi exposto, isolado, como minha participação (enquanto membro da AICA) na II exposição desse organismo na SNBA. Tinha por baixo

uma legenda nítida que dizia: «Eu, Rocha de Sousa, sou por formação, pintor, e apresento esta pintura, que também se lê, como coincidência voluntária»⁵⁴.

Com ela o crítico assumia a *coincidência voluntária* de ser pintor além de crítico, e de ser condição simultânea do seu ser, ou da sua identidade e que uma não renega a outra. A situação não era nova, tendo na cultura portuguesa existirem vários artistas plásticos que apresentavam essa dupla condição: Diogo de Macedo, António Dacosta, Júlio Pomar, Fernando de Azevedo, Eurico Gonçalves, entre outros. Mas, até então, nenhum confrontava tão directa e simultaneamente essa condição, nessa sobreposição do facto de se executarem os dois exercícios num mesmo «encontro» do crítico «com o próprio pintor»⁵⁵ – e em que *um* (crítico) escolhia o *outro* (pintor) de um *mesmo* (Rocha de Sousa). O escritor (outra condição sua) assumiria essa sobreposição já em jogo de memórias reflexivas, assumindo a expressão de *Coincidências Voluntárias*, referido título do livro, onde recuperava ponderações sobre o caso: «Durante as minhas incursões em diferentes campos operativos de carácter artístico, assumi na Primeira Exposição da AICA (Secção Portuguesa) a condição paralela de pintor e crítico de arte, pela base demonstrativa de um quadro meu baptizado com o título “Coincidências Voluntárias”. (...). Referia ainda um estudo de Maria João Gamito, onde se «(...) declarava considerar que “um autor de autores, sem heterónimos” era caso difícil, ou mesmo raro, e reclamava o objectivo da análise acima referida, crente de que esse esforço não resultaria como mera curiosidade, antes poderia abrir a outros um primeiro traçado para que fosse aprofundada a minha vontade de fazer coincidir, por forma voluntária, em vários». E afirmava a sua posição:

«Apurar a consciência deste problema, e saber ao mesmo tempo que os artistas plásticos são por vezes notáveis críticos de arte, ao contrário da teoria que afirma a impossibilidade de tal acontecer, *teoria mais ou menos neurológica*, estranhamente mal sustentada, sobretudo por José-Augusto França, apesar dos factos e de os artistas acederem a vários projectos *contamináveis*, estabelecendo também pontos de analogia entre eles, um articulado de especiais modos de formar e a fecundação comprometida num discurso aberto. No meu caso, autor entre autores, todos com o mesmo nome, prolongava-se assim um combate contra a anunciada impossibilidade de os pintores analisarem criticamente obras de outros criadores, e as suas próprias, alcançando voluntariamente a prática de procedimentos paradoxais, *idênticos* na diferença. Esta condição, como notei atrás, foi por mim efectivamente ilustrada com um quadro de minha autoria, apresentado no II Salão da AICA. O quadro era *portador* de certa carga sociopolítica pertencente ambiciosamente a uma série articulada nesse sentido – o que era, segundo os *modelos estabelecidos*, mais um abuso e não uma eventual

vontade de *engagement*. Se o salão representava os críticos, para afirmar com textos e obras plástica, a sua especialidade aparentemente intransmissível aos operadores de outras áreas criativas, um membro da Secção Portuguesa daquele organismo, reconhecido como tal, eu próprio, achou-se no direito de vir propor, quiçá provar, uma “tese nova”: a de que um artista pode reunir capacidades para estabelecer publicamente o paralelo plausível, e porventura vantajoso, de uma dupla condição - a de artista plástico, ali aceite, e de crítico de arte, também aceite, *coincidência assumida voluntariamente*»⁵⁶.

Ou mais adiante:

«(...): uma pequena tese dedicada à minha obra em geral, já citada atrás, chamava para título a frase que eu usara na 1ª Exposição da Secção Portuguesa da Associação Internacional dos Críticos de Arte - “Rocha de Sousa, as Coincidências Voluntárias” - frase pela qual, irónica e paradoxalmente, eu procurava significar, contra José-Augusto França, a inteira possibilidade de o artista assumir, por vezes com vantagem, essa função analítica e reflexiva. Ler aquele texto foi uma *descoberta* simples e fascinante. Mas tratava-se de um texto que se revestia porventura de uma certa estranheza para o grande número de estrangeiros que me faziam estrangeiro, de outra latitude, no meu próprio país; e, em particular, para todos os que, de súbito rigorosos, científicos, ou infinitamente académicos, queriam negar a hipótese de um autor *ser vários* sem o recurso metamórfico aos heterónimos»⁵⁷.

A experiência desta curadoria de críticos repetia-se em Janeiro de 1974 (exposição *AICA-SNBA/74*), onde os críticos davam alguma continuidade às opções anteriores, por vezes procurando radicalizá-las. Rocha de Sousa, que na exposição anterior tinha escolhido *apenas* a sua obra, escolhia agora *apenas* um pintor português que admirava e que era a grande referência da sua própria produção: a pintura de Luis Dourdil, seu amigo e mestre. A parcialidade reassumia-se ao escolher outro pintor (já não ele próprio como pintor), que era a grande influência do seu próprio percurso como pintor.

As múltiplas condições, voluntariamente, subtraem tempo de dedicação umas às outras, retiram a exclusividade a uma carreira, mas aditam a cumplicidade, o enriquecimento mútuo, onde o sujeito e cada uma dessas partes se completa (mais do que complementa). As coincidências voluntárias assentavam numa defesa do pintor, ou do artista plástico, enquanto pensador, de uma teorização que não exclui as outras, mas que deve ter o seu espaço, até pela perspectiva particular que pode e deve trazer. Sem ela seria empobrecer o espaço cultural das artes e o seu debate. Há uma ideia do artista enquanto *investigador*⁵⁸ que interessa a Rocha de Sousa, que se lança no espaço sócio-cultural na necessidade da defesa do artista enquanto teórico:

«Mais por essa altura, e por decreto falado a partir do reduto da crítica, aconteceu uma das mais perturbadoras descobertas, creio que pelo génio de Augusto França: a de que os artistas, pintores e escultores, estavam limitados, por «estruturas mentais específicas», na análise crítica de obras plásticas, circunstância que lhes vedava aceder ao patamar da crítica de arte. Porque lhes faltava, verdadeiramente, o espírito científico, o rigor do conhecimento sobre as disciplinas de índole filosófica, a capacidade de se exercerem pelas metamorfoses de vanguarda. E José-Augusto França, disfarçadamente acompanhado pelos outros, ele que já pintara ao tempo do surrealismo em português, mantinha-se, naquela matéria, feudal e universitário, supostamente acompanhado pelo coro da A.I.C.A., secção nacional, bradando o bíblico anátema»⁵⁹.

Num dos números da *Opção* deixava uma reflexão sobre as relações entre o artista e o crítico que era a sua dupla condição:

«Durante alguns anos, na euforia com que assumiram publicamente as suas funções, os críticos de arte tentaram, do alto da sua capela de súbito mais visitada, decretar (sem parlamento) a especificidade e inaccessibilidade do seu trabalho. Era uma hora de privilégio social, os jornais descobriram as artes plásticas, os suplementos dados à cultura faziam-se concorrentes, o mercado artístico esboçava os seus primeiros passos»; «(...)a formação actual do artista plástico deve passar pelo uso de metodologias de crítica que lhe permitam dilatar o campo de consciência do seu papel social e cultural»; «o artista plástico, para ser verdadeiramente eficaz e responder às urgências da revolução cultural, tem de apoiar a formação de um *ver crítico* em disciplinas complementares onde avultam a sociologia, a psicologia aplicada às artes, a estética, a história da arte. (...). Artistas e críticos, hoje, em Portugal, têm de descobrir que trabalham para o mesmo fim - e têm de descobrir, juntos, as melhores formas de romper o silêncio que se abateu sobre eles», dentro de «um projecto novo de intervenção artística, integrando-se num projecto social também novo»⁶⁰.

A opção não era uma escolha de exercício do crítico, não se tratando de o *crítico* Rocha de Sousa preferir obras do *pintor* Rocha de Sousa, mas o facto de, no acto polémico dessa escolha, o *crítico* assumir *poder ser também pintor*. Neste sentido, a sobreposição antecede a escolha, porque já está inevitavelmente no *ser do crítico*. A questão era determinante para Rocha de Sousa. Com tudo isto estava a defesa do artista (ou operador plástico) enquanto pensador da arte, e da defesa de uma exclusividade na área das humanísticas: «Mais ou menos por essa altura, e por decreto falado a partir do reduto da crítica, aconteceu uma das mais perturbadoras descobertas, creio

que pelo génio de Augusto França: a de que os artistas, pintores e escultores, estavam limitados, por “*estruturas mentais específicas*”, na análise crítica»⁶¹.

A polémica era assim dirigida a José-Augusto França: se este defendia que a autoridade de tal exercício crítico estava numa boa formação nas ciências sociais e humanas, que partia da escrita para a imagem, numa orientação sociológica e *culturalista*, Rocha de Sousa opunha uma via segundo a sua formação na Escola Superior de Belas Artes, portanto da imagem a requerer a escrita, num predomínio da linguagem visual como determinante na correcta formação do crítico (de arte). A *coincidência* era, por isso, fatalmente *necessária*.

«Por volta dos anos 60, em pleno Chiado, um dos mais conceituados críticos de arte residente em Lisboa, sustentou comigo, durante várias horas, a tese de que a pintura em si era por natureza abstracta, evolução irreversível já consagrada em livro por Gillo Dorfles. Viva-se na crista dessa onda que José-Augusto França também cavalgava e o provincianismo português aplaudia, numa insensatez guerreira, contra toda a figuração e os pintores da queda ilustrativa, mesmo que pintassem naturezas mortas tão bem como Braque ou ardis visuais calorosos como Matisse.

Ora nada disso tinha qualquer razão de ser: porque, ao domínio das artes em geral, não se pode decretar o fim seja do que for, nem condicionar liberdades ou dogmatizar os caminhos do fazer. Trata-se de um campo cuja identidade passa pelo saber livre, por não se viver o imaginário em termos de ideologia, nem a decisão do discurso submetida a dogmas. (...)»⁶².

Em torno do «pintar certo» de Joaquim Rodrigo

*A obra de arte é um objecto difícil, no fazer e no ser.
(Rocha de Sousa, & Etc, Lisboa, n.º21, Março 1974, p.16)*

Entre Outubro de 1977 e Junho de 1979 Rodrigo interrompia a prática da pintura para experimentar uma docência do seu «pintar certo», como sistema universal, desafio lançado mais à sua teoria que à sua prática. A questão da sua pedagogia situava-se na articulação entre um sistema universal e a subjectividade individual, entre um sistema director de regras e a liberdade do sujeito, uma espécie de «cartilha natural» para pintar⁶³. Esta acção de formação impulsionada por José-Augusto França, culminaria com uma exposição na SNBA. Cerca de 50 alunos pintaram quase 200 quadros, tendo-se exposto 120.

A experiência pedagógica de Rodrigo não era bem recebida por parte da crítica, sobretudo por Rocha de Sousa que, contudo, tinha antes entendido e elogiado a pintura de Rodrigo quando da retrospectiva de 1972⁶⁴. Sem evitar que se notasse a *coincidência* do professor de Belas Artes, e um dos casos relevantes do pensamento da educação artística em Portugal, com várias publicações na área⁶⁵, Rocha de Sousa criticava a defesa de José-Augusto

França da experiência pedagógica de Rodrigo, Rocha de Sousa observou neste «uma receita parcelar, impositiva», que anulava a «liberdade individual», um academismo que na situação contemporânea só podia ser «uma história de Kafka». A pedagogia universal de Rodrigo só podia produzir «dezenas de repetidores de si próprio»⁶⁶.

Contudo, a pedagogia de Rodrigo não pretendia académica, mas universal, não para descobrir artistas plásticos, mas para qualquer um poder praticar a criação plástica⁶⁷. Não se tratava, portanto, de imitar a pintura de Rodrigo, mas de alinhar no interior do seu sistema (como orientação conceptual), não de o repetir, mas de percorrer o seu sistema. No fundo a crítica de Rocha de Sousa a Rodrigo esclarecia o antagonismo de duas perspectivas: uma que assentava no mito da *personalidade do autor*; outra que pretendia um *sistema universal* que servisse de orientação para iniciar um processo criativo. Se um defendia a *individualidade* de uma linguagem, que só podia ser encontrada após um longo processo de experiência pessoal, cujo resultado final seria a formação de *um artista* com um processo criativo que era apenas o seu, portanto, em que cada qual encontrava a *universalidade da sua personalidade*, o outro procurava iniciar qualquer indivíduo a uma linguagem, como que uma *cartilha da pintura*, em que cada um fazia a sua *passagem individual no interior de uma universalidade*. O equívoco que Rodrigo preparou estava nos limites em que colocava, por um lado, a universalidade do sistema e, por outro, a subjectividade da passagem de cada um no interior desse sistema - ou seja, entre a absoluta ausência de liberdade de uma e a total liberdade de outra. Para Rocha de Sousa a universalidade era a de cada um e só se definia enquanto produção artística (e não sistema), pelo que a sua não-aceitação da pedagogia de Rodrigo estava no facto de a dimensão universal deste estar prévia à passagem individual, não aferindo que essa universalidade não era ainda uma produção pictórica e que esta só se concretizava após essa passagem. Para um a pedagogia era a descoberta de um criador como *autor*, para outro era a possibilidade de cada um poder criar. Para Rocha de Sousa a criação só poderia existir depois de se *descobrir* a personalidade do autor, sendo a pedagogia o processo dessa descoberta. Rodrigo pretendeu fornecer uma *gramática* sem autor-criador subjectivo, no interior da qual a criatividade pudesse acontecer no mero *itinerário* da sua concepção. Daí que José-Augusto França afirmasse que os alunos «chegaram lá rapidamente, Rodrigo lentamente», para concluir que, «felizmente, Joaquim Rodrigo não tem discípulos, tem alunos»⁶⁸ - afinal, não descobrira personalidades nem autores, apenas *ensinara* uma *gramática*.

Mais tarde, Rocha de Sousa revivia a questão nas memórias reflexivas das *Coincidências Voluntárias*, apontando esse «(...) apoio dado a Joaquim Rodrigo para reger um curso de iniciação à pintura cujo fim consistia em obter de cada aluno não a *dor* de um percurso pessoal e criativo, mas a passagem obediente e acrítica para a *cópia* dos sinais e figuras do mestre, as suas cores,

a sua composição, numa sinistra *clonagem* vinda da última série das obras dele». Uma «transcendente experiência pedagógica» dos que «zurziam na “cópia de modelos” das antigas Escolas de Belas-Artes»; e assim considera Rocha de Sousa «uma das mais espantosas farsas alimentadas (porque sim) entre nós»⁶⁹. Ou mais adiante:

«Razão teria Joaquim Rodrigo, segundo um crítico conceituado, porque o seu processo pedagógico poupava o aluno à dor da aprendizagem, oferecendo-lhe a possibilidade, embora unilateral, de fazer um arco de círculo sobre tudo isso, desatento da indignidade mimética, sem revolta nem descoberta pessoal. Os ossos sobejantes estavam ali, oferecidos a alguma ludicidade, bastava que cada aluno os copiasse pelo léxico de Rodrigo, operando à semelhança dos quadros dele, consagrados, decididamente publicados na história»⁷⁰.

A querela centralizara-se em questões da educação artística, mas expunha-se e desenvolvera-se no espaço próprio da crítica de arte e entre críticos em acção. Se na anterior *coincidência voluntária* o crítico Rocha de Sousa sobrepujara-se ao *pintor* Rocha de Sousa, agora o mesmo crítico sobrepuja-se (e, de novo, fatalmente de modo voluntário) ao *professor/pedagogo* Rocha de Sousa. A distância histórica informa-nos interpretações. A experiência pedagógica de Joaquim Rodrigo ficara na sua *performace* efémera de pedagogia, sem continuidade e sem fornecer artistas nem discípulos, mas essa também não era a sua função nem a sua consequência. Diríamos ainda que ela só poderia funcionar como a condução do próprio Joaquim Rodrigo, tendo pouco sentido (ou universalidade) póstuma – afinal, a *cartilha do fazer certo* era tão *universal* como *sua*, portanto, *pessoal*.

Alternativas à Alternativa Zero

Uma vanguarda está sempre a repensar-se nunca a copiar-se. (...) O objecto de arte é capaz de assumir na história e de renascer a cada leitura, anunciando sempre outras formulações possíveis. Cada acto criador é passado, presente e futuro – e transporta-se na evidência da própria mobilidade do espírito humano.

(Rocha de Sousa, Opção, 25 Novembro 1976, n.º31)

Querela marcante foi a desenvolvida com Ernesto de Sousa em torno da exposição Alternativa Zero que este último organizara, naquela que foi uma das mais míticas curadorias de toda a história da arte moderna portuguesa⁷¹. Numa primeira crítica, Rocha de Sousa considerou que a Alternativa Zero é «uma exposição e um espaço cultural», um «acto interventivo e um apelo à participação», sendo uma «iniciativa e oportuna», bem subsidiada e com «coisas

expostas e propostas» em «muitos casos importadas». O tom era, num primeiro plano, de elogio à iniciativa:

«porque levanta interrogações atrás apontadas, porque reanima uma catividade cultural em perigosa recessão, porque desperta a controvérsia e estimula um ver crítico, porque aponta às forças governamentais o espectro da criatividade e as suas complexas relações com o mundo em termos que não são os do hábito e os de uma propaganda cheia de palavras-de-ordem mais ou menos poluídas»⁷².

Mas tais palavras não se concebiam sem antes lançar questões que anunciavam dúvidas sobre a defendida e apregoada noção de vanguarda que, segundo Rocha de Sousa, era importada por Ernesto de Sousa, «intérprete e intermediário, entre nós, daquilo a que lá fora se chama vanguarda»:

«(...) o trabalho dos nossos artistas deverá prioritariamente ligar-se à transferência mais ou menos estreita da vanguarda internacional ou, de outro modo, acertar-se com a nossa realidade para a reinventar e renovar em termos que, sendo novos e enraizados, se *exportem* ao encontro de uma universalidade necessária?»⁷³.

Se para Rocha de Sousa, «as “coisas” propostas em Belém não são coincidentes com as urgências da nossa transformação sócio-cultural», ela também «levanta a necessidade de questionarmos a dimensão e a qualidade do nosso projecto». Daí a conclusão, para Rocha de Sousa, que se podia retirar da exposição:

«a de que o artista ajuda à precipitação dos temas do nosso quadro de valores e das nossas necessidades, podendo dessa forma constituir-se como *ser para a sociedade*, oscilando dialecticamente entre a hora *solitária* em que inventa e o encontro solidário em que oferece aos outros uma realidade nova - e uma realidade sem a qual não é possível progredir nem saber o caminho mais curto para o futuro»⁷⁴.

Ernesto de Sousa não responderia a esta crítica, ainda de leitura ambígua, que tanto elogiava como censurava, ficando claro que a própria discussão provocada pela exposição a justificava e enriquecia, mas Rocha de Sousa voltava à questão, em crónica reactiva a ciclo de conferências sobre Almada Negreiros, criticando a associação de Almada Negreiros à exposição Alternativa Zero e confrontando o nacionalismo moderno de um e o internacionalismo cultural do outro. Rocha de Sousa referia ainda como Ernesto de Sousa aproveitara a sua *anti-conferência* para fornecer respostas a críticas à sua exposição, da «elegante reflexão de José-Augusto França, ao ‘comentário

oportuno» de Eduardo Prado Coelho, e às suas no anterior artigo na Opção ou ainda em programa para a televisão em que também tinha colaborado. E utilizando Almada Negreiros insistia na «questão das importações» culturais:

«Mas Ernesto de Sousa havia de associar a sua iniciativa da Exposição da “Alternativa Zero” à grande e antecipada alternativa que foi a obra global de Almada Negreiros, um criador que deveríamos sobretudo estudar ao nível da nossa identidade antes de o confundirmos (demagogicamente?) com os internacionalismos culturais onde certos valores específicos, e necessários ao próprio sentido do universal, perdem às vezes a sua verdadeira ressonância»⁷⁵.

Tratava-se de pensar essa opção entre «importar correntes feitas e ilustrá-las ou, pelo contrário, se deverá reflectir de dentro para fora, estudando e formulando a relação dos nossos sinais com o sentido de contemporaneidade»? Rocha de Sousa não via inconveniente «que os artistas e os operadores estéticos importem cultura», mas insistia «que esse caminho é importante que se concentre nas *metodologias* e não no mimetismo dos *resultados*», na defesa de «um desenvolvimento que não pode ser sinónimo de sujeição» através do «uso particular de métodos em ordem à descoberta de comportamentos novos, de formas novas, de interrogações diferentes; e tal «trabalho passa por uma verdadeira investigação nos contextos da nossa realidade»⁷⁶. E encontrava em Almada Negreiros exemplo desse encontro da «nossa *identidade*» com uma dimensão universalista.

Era a esta segunda crónica de Rocha de Sousa, na qual que abordou mais indirectamente a *Alternativa Zero*, que Ernesto de Sousa reagia violentamente, embora a resposta acabasse por ser às duas crónicas críticas anteriores. Dirigindo-se maliciosamente a Rocha de Sousa como «Artista, Professor, Crítico de Arte e talvez Operador Estético», Ernesto de Sousa acusava-o de um «evidente síndrome do medo»⁷⁷, e insistia mais adiante (a partir da invocação de Rocha de Sousa de que a pintura deveria «dizer a verdade») na situação «privilegiada» de classe «dos universitários, dos Doutores»; e reagia a «dois falsos problemas» (que se estendiam em alguns mais).

O primeiro centrava-se na acusação de Rocha de Sousa relativamente à importação de correntes, ao que Ernesto de Sousa comparava com a reacção de um crítico em 1916 perante a obra de Amadeo de Sousa-Cardoso⁷⁸. A comparação permitia atacar este «falso problema» como um atávico «de que se servem sempre, e em todas as *presentes conjunturas*, os inimigos do moderno». Mais adiante, o organizador da exposição reagia à acusada «escolaridade mimética da maior parte das experiências», apresentando uma listagem de artistas em exposição que considera coerente e que só o desconhecimento por «tais novidades» os pode considerar mimetismo de novidades «da estranja»⁷⁹.

Ernesto de Sousa reagia ainda à crítica à ausência de artistas com mais profunda capacidade de se interrogarem, retorquindo sobre «quem decide quem». E defendia-se com orientações do catálogo da exposição: de que era «uma escolha crítica; aquela que em dadas condições de espaço e tempo permitia perspectivar e perspectivar melhor», no seu entendimento crítico enquanto organizador, «e com a possível objectividade, o que tem sido e, em parte, o que poderão vir a ser as “tendências polémicas da arte portuguesa contemporânea”»; e, assumindo a dimensão de «ensaio» ou «estudo, crítico e assinado», defende a intenção de que «deveria haver vários níveis de leitura, desde os mais superficiais aos mais profundos», acrescentado ainda que «não se hesitou numa escolha problemática se ela era necessária para *mostrar* ou *provocar* determinado ponto»⁸⁰.

Em resposta, nas páginas do número seguinte da *Opção*, Rocha de Sousa, estranhando com ironia o excesso reactivo ao «direito à crítica, mais ou menos animada, mais ou menos atrevida», devolve a acusação de professor e, sobretudo, a do medo, «que o faz ouvir gritos onde há palavras e insultos onde há medidas críticas e opções. A cada um o seu fantasma». Rocha de Sousa foi-se defendendo em vários pontos, tando das acusações pessoais como dos seus argumentos críticos: que não há falta de deontologia nem muro das lamentações; que considerou o ciclo de conferências sobre Almada Negreiros de mérito; esclarecia ainda que utilizara para si a designação de «operador estético» por ironia ao «ênfase» a que o próprio Ernesto de Sousa tinha «empresado» o termo, e devolve a pluralidade de sobreposições de que tinha sido acusado, apontando as dimensões de «Cineasta, Crítico, Escritor, Animador Cultural (sem K), Professor, Investigador e Operador Estético», qualificações «que não é preciso que sejam universitárias»; que está longe de si «se frechar à compreensão do outro para dizer grandes mentiras», acusando a comparação com o crítico de 1916; insistia no direito a considerar que foi infeliz a associação entre a exposição sobre Almada Negreiros e a *Alternativa Zero*, tal como insistia no direito de a considerar «importação de cultura e importação de metodologias», sem colocar em causa o mérito dos artistas; considerava também, contra observação da carta de Ernesto de Sousa, que tem acompanhado bastante em várias crónicas críticas a produção actual, tal como tem escrito e problematizado a questão da «vanguarda» que lhe interessa; faz alguma ironia com a dimensão de *espectáculo* e *feira* com a qual a exposição foi conjugada; que o caso de Amadeo lhe dava razão, porque exactamente «casa o internacionalismo cultural com os tais nossos sinais»; e reconhece que o Ernesto de Sousa poderá fazer a «Alternativa» que quiser, que «até poderia convidar apenas artistas “conservadores” para fazerem experiências de vanguarda», e se, com direito, considerava que o Ernesto de Sousa cometeu «alguns erros de escolha e critério», «isso não retira o mérito global do seu trabalho», insistindo no mimetismo de algumas propostas; e reagia ainda aos «diplomas gratuitos» («pior é a gratuitidade dos diplomas de muitos auto-didactas»), para

terminar afirmando que preferia mais interrogar-se (individualmente) do que afirmar-se (publicamente)⁸¹.

Nas memórias de Rocha de Sousa o confronto com a posição de Ernesto de Sousa esclarece-se a partir de uma perspectiva de manipulação das vanguardas como efémero espectáculo.

«(...) “Alternativa Zero”, exposição que se esforçava por ser polémica e se enchia de pequenos desvaneios em nome da vanguarda»⁸².

De facto, nas suas reflexões é possível encontrar várias críticas ao vanguardismo efémero, feito e arrastado no jogo da moda dos ismos e sem ter atenção ao espaço social no seio do qual se actua e comunica:

«O que eu faço, na forma plástica, nunca é tão-só *pela* vanguarda. Não pertenço por inteiro ao circunstancial. De certo modo, o hiper-realismo já foi vanguarda depois de coisas como a *pintura de acção*. A vanguarda não tem fronteiras: pode corresponder a uma necessidade abstracta de revolucionar as formas, mas pode também corresponder à necessidade objectiva de dizer o que é preciso e quando é preciso, recorrendo a experiências aparentemente consumadas. Ou sejam a vanguarda não se distingue de nenhuma arte autêntica que a distância e o tempo tornaram *antiga*»⁸³.

Apontado o fundamentalismo de certas modas dos *ismos* como a «vanguarda como recusa da representação», ou «tudo pela arte conceptual» (quando «toda a arte é conceptual»). Numa primeira instância, a vanguarda é dinâmica e favorece a ultrapassagem de fronteiras, estimulando a prática artística num «tempo/vertigem aparentemente paralelo à actualidade»; mas, por outro lado, «é também um «limite» que «também se confronta, insegura e imobilizada, com o muro das ortodoxias». Além disso, dentro do tempo «actual» «ocorrem entretanto transformações tão rápidas que nem sequer a mutação alucinatória das vanguardas consegue acompanhar». Rocha de Sousa considera «a rebeldia do artista maior do que a rebeldia, cheia de transferências, da vanguarda»⁸⁴. E de modo esclarecedor sobre o seu posicionamento acrescenta:

«As obras que parecem conservar a *actualidade*, oferecidas inteiras à passagem do tempo e dos modos, são certamente as que dilatam, no espírito da sua *revolta*, para além do tempo polémico, rompendo com a “eternidade” sacrificial de Sísifo ou Prometeu.

Parece conveniente, mesmo perante limites e dúvidas, começar pedagogicamente a distinguir as obras de vanguarda (precedência do ser) das obras claramente actuais (essência do ser)»⁸⁵

Dos anos 80 - crítica aos novos pós-modernos

Se Rocha de Sousa tivera algumas querelas com críticos da sua geração, muito menos lhe escaparia a atenção à nova geração emergente na década de 1980, que surgia ao tom da *moda pós-moderna*. Sem ter sido uma que-rela, por não ter havido debate directo, e porque se misturava com um olhar mais abrangente de Rocha de Sousa perante o que emergia nessa década, as observações que foi deixando sobre as dinâmicas de uma nova geração de críticos revelam interesse sociológico-cultural, tanto para entendermos o seu posicionamento pessoal, como o modo como se relacionou com essas mudanças, não escapando a marcas de mudança geracional. O aviso era dado logo na sua reacção à exposição *Depois do Modernismo* (SNBA, 1983):

«Contra o modernismo que já não agrada aos mentores da iniciativa, contra o ser de vanguarda que já não conduz a nada, contra a falta de teorização por parte de uma crítica igualmente acusada de omissões, contra a institucionalização dos modernos e de um pós-modernismo que não se sabe o que seja, eis, enfim, uma acção colectiva (com debates e espectáculos) de que é justo esperar o encontro de dados teóricos, autores diferentes com perfil para um tempo depois do modernismo, fuga ao institucional e ao sistema burocrático, redescoberta da individualidade e da subjectividade postas sistematicamente de lado pelo que, modernistas ou afins, já entraram em bancarrota. Tudo isto se deduz das declarações vinda a lume, embora seja difícil enquadrar num espaço de coerência e de luta. (...): um não-ser que não sabe nem se assume como tal»⁸⁶.

De modo mais retrospectivo, deixaria memórias reflexivas sobre a nova geração de críticos de arte emergentes nessa década⁸⁷, de «novos novíssimos» que se dividiam «em grupos, em tribos ou sensibilidades, um pouco à maneira dos partidos políticos»⁸⁸, ao que chamou «o assédio da chamada nova crítica»:

«(...) - um surto de jovens privilegiados que assaltou, nos anos 80, tudo o que restava das colunas de comunicação social e nos canais de troca de influências, incluindo sub-departamentos de Estado. Eram rapazes super-dotados, leitores de revistas estrangeiras e livros inovadores nem sequer traduzidos em português. Tudo o que não era alinhável pelas formas divulgadas nos anos 80, era pouca coisa ou mesmo nada: os autores divulgáveis, tutelados desta maneira, recentes também, vinham todos, ou quase todos, de uma *colheita* daquele tempo. Autores de grande prestígio e obra verdadeiramente significativa, mas anteriores à década referida, podiam ser omitidos de forma liminar. Muitos outros, a montante do percurso desviado em 80, com respeito por Júlio Pomar e Paula Rego, ficavam votados à maior das opacidades ou referidos como restos, disfarçados ou não, das catacumbas de S. Francisco»⁸⁹.

«Depois dos anos 80, com uma nova vaga de críticos, amnésicos quanto às décadas anteriores, os métodos de selecção de artistas conheceram novas logísticas. Um jovem autor, que brilhou numa exposição colectiva e tinha de facto talento, desalentado com o sequestro e ostracismo que se seguiram, foi falar com um crítico também jovem, poderoso no estrelato da corporação, e pedir-lhe um acompanhamento mais ou menos informal. O crítico, puxando de um cigarro, começou por lhe dizer que, noutras circunstâncias, teria muito gosto em seguir-lhe a obra, analisando-a e propondo eventuais acertos formais. No entanto, era-lhe impossível *receber mais gente, pois já orientava onze jovens artistas*»⁹⁰.

E em narrativa que olhava a memória com a ironia da distância e o artificialismo de gestos e poses revividas, ilustrava com o mesmo prazer essa geração:

«Nas artes plásticas, um número já considerável de pintores e de escultores tende a trabalhar em nome da orgulhosa radicalidade das vanguardas, com frequência sob o patrocínio da crítica nascida nos anos oitenta e a coberto do marketing agressivo de muitas galerias e lobbies promíscuos. Gera-se aí, eventualmente um comércio já visível, mesmo se por vezes arrancado a ferros, quarenta ou cinquenta por cento sobre cada peça vendida, e na submissão à bazófia dos novos-ricos e a um jogo obscuro de cotações que eles comandam, em direcção aos patamares do prestígio e do lucro. Alastra nesses meios, com efeito, um comércio especulativo, feito de pequenos sobressaltos à superfície de pequenas bolsas. (...). Afirma-se o “reacionarismo provinciano das técnicas tradicionais” e o discurso artístico ganha em presença inflacionária (consumível) o que perdem autêntica vontade de pesquisa e de comunicação»⁹¹.

Em corolário, diríamos que o lugar de Rocha de Sousa enquanto crítico de arte, no seu lugar tão múltiplo como isolado, definia o seu lugar através destas querelas. Na declaração das *coincidências voluntárias* assumira o seu plano pessoal de crítico de arte, e com ele defendera que o artista, sendo um investigador nas artes, também tem a legitimidade de a pensar teoricamente. Por outro lado, no entendimento que fazia da geração emergente na década de 1980 confrontava o que já não podia ser uma *coincidência voluntária*, pelo jogo de interesses que sobrepõe no mesmo acto, exactamente porque não se exercem apenas sobre o seu próprio lugar ou o seu próprio *ser*, mas sobre um plano institucional da arte que se vê cercado, decidindo carreiras alheias.

«Sempre me situei contra os críticos que procuram impor um comportamento criativo aos artistas, certamente aos mais jovens, proclamando o que devem fazer e como; sempre tentei, na razão da aventura individual, e por isso mesmo, não me confundir com a crítica das “palmatoadas” e

dos “prémios”, sempre sublinhei as atitudes de uma intervenção *limpa*, a desalienação das actividades artísticas, a sua extensão social e portanto política, advogando até à recorrência as nossas próprias realidades “provincianas”»⁹².

«Olhar o mundo é saber-lhe os nomes»
(Rocha de Sousa, *Coincidências Voluntárias*, p.164)

Notas

¹ Rocha de Sousa, cit. in Hugo Ferrão, «Rocha de Sousa. Ser sem heterónimos», in *Arte Teoria*, Lisboa: Faculdade de Belas Artes, n.º4, 2003, p.90. Das suas edições destaca-se *Para uma Didáctica Introdutória às Artes Plásticas* em co-autoria com Hélder Batista (sem data, edição apoiada pela FCG), adaptado e desenvolvido posteriormente para a disciplina de *Desenho* do ano Propedêutico (1979-1980). Cf. *Ibidem*, pp.89-90. Para estudo da actividade e pensamento pedagógico de Rocha de Sousa, cf. nesta pasta o texto de Ana Sousa: «Rocha de Sousa: de artista a professor, pedagogo e didacta».

² O próprio Rocha de Sousa deixaria pouco depois da renovação, em 1968, elogios à nova dinâmica da crítica de arte: Rocha de Sousa; “Acção da crítica”, in *Diário de Lisboa*, 11 Setembro 1969. A renovação da secção portuguesa da AICA em 1967 foi um momento marcante da história da crítica de arte portuguesa do século XX. Foi decisivo o *I Encontro de Críticos de Arte Portuguesa*, realizado entre 28 e 31 de Março de 1967 no Centro Nacional de Cultura, iniciativa de José-Augusto França e de Rui Mário Gonçalves, após repeto a Adriano de Gusmão. Os estudos mais aprofundados são ainda de teor universitário: Cf. Rita Macedo, *Artes Plásticas em Portugal. Período Marcelista. 1968-1974*, Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1998; Fernando Rosa Dias, *A Nova-Figuração nas Artes Plásticas em Portugal (1958-1975)* (3 volumes), Tese de Doutoramento em Ciências da Arte,

Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, 2008, sobretudo volume III. Contexto 2: Os Críticos de Arte e a renovação da secção da AICA portuguesa, p.21-42; Ana Luísa Barão, *A Profissionalização da crítica de arte portuguesa (1967-1976)*, Tese de Doutoramento em Arte e Design, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2015.

³ Cf. Rocha de Sousa: *Curriculum Vitae*, FBAUL, 1996, [documento policopiado da biblioteca e arquivo da FBAUL; cota: TES 44]

⁴ Rocha de Sousa, *Coincidências Voluntárias*, Porto: Edita-me, 2011, p.13.

⁵ Rocha de Sousa deixaria em livro um misto de memórias e ficção em torno dos seus tempos na Escola Superior de Bela Artes de Lisboa, dividindo em duas partes: uma enquanto aluno; a outra enquanto professor. Rocha de Sousa, *Belas-Artes e Segredos Conventuais*, Chaves: Edições Tartaruga, 2008.

⁶ «Presença do Algarve», *Jornal Comércio de Portimão*, 30 Junho 1960. Nesta crónica, Rocha de Sousa reflecte sobre um Algarve mal explorado, da crise das conservas, da agricultura mal aproveitada, da anemia que abala a indústria corticeira, «sem turismo e sem projectos», sentenciando: «Apesar disso, entre nós, o turismo é planta que ainda não gerou».

⁷ Rocha de Sousa, «Arte Brasileira», *Correio do Sul*, Faro, 2 Fevereiro 1961; idem, «Teatro O Rinoceronte», *Correio do Sul*, Faro, 5 Janeiro 1961; idem, «Teatro. Os Fantasmas», *Correio do Sul*, Faro, 23 Março 1961. O interesse pelo teatro continuaria

pouco depois no primeiro livro de autor que editava, uma peça de teatro escrita em Angola no ano de 1962, com a sua máquina de escrever portátil. Com o título *Amnésia*, era sobre um pintor (Leo), que perdera quase totalmente a memória, tornando inútil o seu gesto de pintor e a relação com a sua companheira (Sara), processo que o alienava até à loucura: «Nada. Faço gesto e nada (pausa). As tintas são esta pasta que apetece comer. Nada». Rocha de Sousa, *Amnésia. Teatro*, Lisboa: Edição de E. Fernandes de Matos, s.d. Esta relação com o teatro continuaria noutras colaborações como crítico, destacando-se a colaboração no jornal *Cartaz* em 1964 onde, além das críticas regulares de artes plásticas e cinema, se juntava a de teatro.

⁸ «O pintor e o Algarve», Setembro 1960, p.1, 6. O artigo baseava-se em poema de João Brás sobre a luz do Algarve, e Rocha de Sousa desenvolvia: «não está descoberta pela actual pintura portuguesa, com efeito, a beleza do nosso litoral, no seu colorido habitual, nem a graça cubista das nossas casas brancas, suspensas sobre o mar». A «graça cubista» retoma a ideia de «vila cubista» que foi a epíteto criado para Olhão nos inícios da década de 1920. A expressão nascia do uso de «casas cubistas» em conferência de Francisco Fernandes Lopes, *Sobre o poeta João Lucio - Conferência lida no sarau realizado em 8 de Abril de 1921 na Sociedade Recreativa Olhanense em homenagem à memória do Poeta*, Faro: Tipografia União, 1921. Ver ainda: José Dias Sancho, *Deus Pan*, 1925, com capítulo: «Olhão, Vila Cubista» (originalmente publicado in *Correio do Sul*, nº88, 15 Novembro 1921). Para síntese, cf. Mário Lyster Franco, *O Algarve*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1929, pp.32-33.

⁹ «Crónica de Luanda», *Jornal do Algarve*, 18 Maio 1963. Esta crónica antecipava o modo literário de Rocha de Sousa, onde a biografia e a ficção se entranham numa complicitade literária: sublinhamos títulos como: *Angola 61, uma crónica de Guerra* (1998), *Belas-Artes e Segredos Conventuais* (2008), *Coincidências Voluntárias* (2011).

¹⁰ Rocha de Sousa, «Homenagem à Companhia de Rafael de Oliveira», *Voz do Sul*, Silves, Março 1961.

¹¹ Rocha de Sousa, «Estética e Funcionalidades do Espaço Urbano. Silves Entretanto», *Voz de Silves*, 16 Julho 1990

¹² Curiosamente, como disse Rocha de Sousa em sessão pública, levando não os pincéis do pintor (apenas de desenho), mas a sua máquina de escrever portátil na bagagem. Em conversa com Rocha de Sousa [moderação de Fernando Rosa Dias], no âmbito das sessões: *Ensino Artístico - Conversas com Memória* [integrado nas comemorações dos 175 anos da Academia de Belas Artes de Lisboa], 11 Novembro 2011 (17 horas), Capela da FBAUL.

¹³ Rocha de Sousa esteve na Guerra Colonial Portuguesa nos primeiros anos da mesma, entre 1961 e 1963, acompanhado e uma máquina de escrever portátil com a qual escreveria crónicas (e cartas) editadas em 1999. Cf. Rocha de Sousa, *Angola 61, uma crónica de Guerra*, Lisboa: Contexto Editora, 1998. Para fortuna crítica, cf. Maria Leonor Nunes; «Rocha de Sousa. O pintor que foi à Guerra», in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 2 Junho 1999, pp.8-9. As cicatrizes e memórias da Guerra Colonial, as marcas pré e pós 25 de Abril, misturavam-se com reflexões sobre arte num quotidiano de encontros amorosos e eróticos no ensaio-romance: *Os Passos Encobertos*, Porto: Figueirinhas, 1986.

¹⁴ Rocha de Sousa, «O equívoco na subversão contemporânea», *Diário de Luanda*, 25 Março 1963, p.1, 11.

¹⁵ Rocha de Sousa, «Exposição 10x3 - O Diálogo Mutilado e as modernas tendências», *ABC - Diário de Angola*, Luanda, 18 Maio 1963. Exposição colectiva no Palácio do Comércio com artistas da dita «metrópole» e de Angola: Cruzeiro Seixas, Eduardo Pires Júnior, Rocha de Sousa, Fernando Rodrigues, Vaz de Carvalho, Manuel tavares, Ruy de Carvalho, Joaquim do Carmo, Paulo Bacelar e Dorindo Carvalho,

¹⁶ Rocha de Sousa, «Na exposição de Lena Justino», *ABC - Diário de Angola*, Luanda, 5 Julho 1963.

¹⁷ Rocha de Sousa, «Artistas brasileiros expõem em Luanda», *ABC - Diário de Angola*, Luanda, 31 Maio 1963 [os artistas eram Ademir Martins e Isabel Pons]; idem,

«O ABC viu: A exposição de Hirosuke Watānuki», *ABC - Diário de Angola*, Luanda, 17 Julho 1963.

¹⁸ «A actividade artística em Angola. Rocha de Sousa expõe claramente, algumas das suas ideias» (entrevista a Rocha de Sousa), *ABC - Diário de Angola*, Luanda, 16 Agosto 1968, p.1, 10. Exposição no Palácio do Comércio de Luanda, com 50 trabalhos de 17 autores.

¹⁹ Rocha de Sousa, «Na semana de inauguração da exposição 10x3: Confronto - Artigo de Rocha de Sousa», *Notícias de Luanda*, nº185, 15 Junho 1963; idem, «Tribuna Livre», *Notícias de Luanda*, 24v Outubro 1964.

²⁰ Rocha de Sousa, «Rocha de Sousa responde à nossa chamada - “Neves e Sousa não resiste a qualquer crítica informada”», *Notícias de Luanda*, 19 Agosto 1963.

²¹ Rocha de Sousa, «Um século de Pintura Francesa», *A Esfera*, Lisboa, Abril 1965.

²² Rocha de Sousa; “Artes Plásticas. 1967, um ano revelador”, *Ao Km Zero* (suplemento de *Reconquista*), Castelo Branco, nº1, 6 Abril 1968.

²³ Rocha de Sousa, «Temas de Arte (11). O Espaço da Pintura», *Ao Km Zero* (suplemento de *Reconquista*), Castelo Branco, nº30, Março 1972,

²⁴ A primeira vez que o seu nome aparece nos colaboradores principais do suplemento literário é no nº526, de 29 agosto 1968, com crítica sobre a *II Exposição de Arte de Luanda*.

²⁵ Rocha de Sousa, «Visita de estudo a Espanha dos alunos da Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa», *Diário de Lisboa*, 19 Março 1964.

²⁶ «A função social da crítica. Mesa-redonda em que participaram Alberto Ferreira, Eduardo Prado Coelho, Fernando Conduto, Mário Castrim, Natália Correia e Rocha de Sousa», *Diário de Lisboa*, 27 junho 1969, p.3-4.

²⁷ Rocha de Sousa, «O Folhetim artístico de Joaquim Rodrigo», *Diário de Lisboa*, 20 Junho 1979, p.3.

²⁸ «Literatura Infantil - Inquérito. Responde o pintor Rocha de Sousa da Sociedade

Nacional de Belas-Artes. Entrevista conduzida por Soledade Martinho Costa», *Diário de Lisboa*, 23 Junho 1979.

²⁹ Rocha de Sousa, *Coincidências Voluntárias*, Porto: Edita-me, 2011, p.34.

³⁰ Rocha de Sousa, «Arte indesejável. Silêncio, censura ou réplica violenta põem em causa a necessidade e a liberdade da arte», *Opção*, nº71, 1-7 Setembro 1977, pp.52-53.

³¹ Rocha de Sousa, «Subsídio para a história trágica do ensino superior artístico em Portugal», *Jornal Novo*, Lisboa, 21 Janeiro 1976.

³² Rocha de Sousa, «Cultura. Na ESBAL. O cartaz da Polónia», *Jornal Novo*, Lisboa, 23 Janeiro 1976; idem, «Cultura. Exposição na ESBAL. “Dizer por todos a Liberdade»», *Jornal Novo*, Lisboa, 31 Janeiro 1976 [sobre exposição de Rogério Ribeiro].

³³ Rocha de Sousa, «Aspectos das Artes Plásticas em Portugal: 1974/78», in *Sema*, Lisboa, nº1, Primavera 1979, pp.2-5.

³⁴ Rocha de Sousa, «Ascensão e queda das Galerias de Arte em Portugal», in *Sema*, Lisboa, nº2, Verão 1979, pp.9-11

³⁵ Rocha de Sousa, «Amanhã as artes que nos consentem», in *Sema*, Lisboa, nº4, Maio 1982p.92-94,

³⁶ Rocha de Sousa, «Artes Plásticas. As feiras, os feirantes e os outros», *ABC - Portugal*, Lisboa, nº4, Maio 1988, p.9 [artigo sobre a Feira Arco em Madrid, comentando crónicas de Pomar (Expresso) e Pinharanda (JL)]; Rocha de Sousa, «Artes Plásticas. Mercados e Mercadores», *ABC - Portugal*, Lisboa, nº6, Agosto 1988, p.6 [sobre a Feira de Arte no *Forum Picoas*, que considerou cópia de congéneres no estrangeiro em moda ou modelo pós-moderna, com o perigo de deixar o mundo da arte na dependência «do árbitro das galerias, do “espírito do corpo” de certas instituições particulares e oficiais, sem nenhum efeito regulador de associação de artistas, para-sindicais ou outras, e grupos isolados, inclusive de colecionadores»].

³⁷ Rocha de Sousa, «Artes Plásticas. Contingência ou morte», *ABC - Portugal*, Lisboa, nº1, Novembro 1987, p.7

³⁸ Rocha de Sousa, «Artes Plásticas. Ensino Superior Artístico e o edifício que ri» (15 Agosto 1985); «Convento de São Francisco: após o terramoto os ventos de um despacho» (19 Março 1986, p.8) [reagindo a intenção de desalojar ANBA, ESBAL e Museu Chiado]; «Ensino Superior artístico/Lei de bases do sistema educativo. Manualidades, universidades e obviedades» (16 Junho 1986, p.8); «Escola de Belas-Artes. Existência e Essência (12 Abril 1987, p.VII). Ver ainda: Rocha de Sousa, «Ensino Superior Artístico. Quem Bloqueia o seu Futuro e porquê?», in *O Jornal*, Lisboa, 10 Junho 1980.

³⁹ «Galeria de arte moderna ardeu em duas horas - um tempo escasso para os longos anos em que timidamente se adquiriu o património artístico nele empilhado». Rocha de Sousa, «A cultura portuguesa está a arder?», *Diário de Notícias*, Lisboa, 3 Setembro 1981.

⁴⁰ Rocha de Sousa, «Polémica. Uma crise de perfil ideológico ou as ideologias em crise», *Expresso*, Lisboa, Novembro 1981, 22-R. Rocha de Sousa fará mais tarde referência a esta querela com Leonel Moura e Cerveira Pinto: Cf. Rocha de Sousa, *Coincidências Voluntárias*, Porto: Edita-me, 2011, p.225.

⁴¹ Rocha de Sousa, «Opinião. Ensino Superior Artístico. Carreira docente esquecida», *O Dia*, Lisboa, 14 Fevereiro 1980, p.5.

⁴² Rocha de Sousa, «O objecto estético e o objecto quotidiano», in *Arte Opinião*, Lisboa, nº2, Janeiro 1979, pp.2-4.

⁴³ Segundo a nossa pesquisa no espólio de Rocha de Sousa que tem os textos dactilografados entre estas datas.

⁴⁴ A lista é extensa: João Paulo (Lisboa: SNI, 1965); Hilário Teixeira Lopes - Pintura (Lisboa: SNI, 1965); Dorinda Carvalho - pintura (Lisboa: Galeria Diário de Notícias, 1967); Miguel Arruda - escultura (Lisboa: SNBA, 1969); Gonçalo Duarte (Lisboa: Galeria Judite Dacruz, 1971); Isabel Laginhas - Tapeçaria (Lisboa: Galeria S. Francisco, 1971); Josepha d'Óbidos (Óbidos: Galeria Ogiva, 1971); Criner Y Dintel (Lisboa: SNBA, 1970; Lisboa: Galeria Opinião; Madrid: Galeria OSMA, 1971-1972); Lagoa Henriques desenho

(Lisboa: SNBA, 1972); Gil Teixeira Lopes (Lisboa: Galeria Opinião, 1972; Porto: Galeria Diprove, 1973); Luís Pinto-Coelho - Pintura (Lisboa: Galeria Judite Dacruz, 1973); Tomaz Vieira (Lisboa: SNBA, 1973); Desenhos de José Cândido (Prisma 73, 1974); Luís Dourdil - Pintura (ESBAL, 1975); Manuela Pinheiro (Museu de Angra do Heroísmo, 1976); Arte Portuguesa (ESBAL, 1976); Jeune peinture portugaise (FCG, Paris, 1976); I Exposição Nacional de Gravura (Lisboa: FCG, 1977); Lagoa Henriques - desenho (Lisboa: SNBA; Galeria Jornal de Notícias, Porto, 1977-1978); Teresa Gancedo - pintura/objecto/desenho, (Lisboa: SNBA, 1978); Bartolomeu Cid - gravura (ESBAL, 1978); Justino Alves, Pedro Chorão (Paris: FCG, 1978); A Árvore nas artes plásticas e na fotografia (Lisboa: SNBA, 1979); Gil Teixeira Lopes (Lisboa: FCG, 1979-1980), Carlos Carreiro (Lisboa: SNBA, 1980); 200 anos da Casa Pia - Artistas Casapianos (Lisboa, 1980); Convenções do Dizer (Lisboa: SNBA, 1980); Gil Teixeira Lopes - gravura, desenho (Casa da Cultura das Caldas da Rainha; Lisboa: Galeria Tempo, 1980; Coimbra: Galeria Presença, 1981); Manuela Justino - tapeçaria e desenho (Lisboa: SNBA, 1980); Gente dos Testeis - José Reis - fotografia (Lisboa: FCG, 1981); Margarida Lino (1981); Carlos Guerra (Lisboa: SNBA, 1981); Lima Carvalho (Porto: Galeria do Jornal de Notícias, 1981); Matilde Marçal (Lisboa: Galeria S. Francisco, 1981); Graça Antunes (Lisboa: SNBA, 1981); Rogério Ribeiro (Lisboa: Casa do Alentejo, 1981); Pedro Chorão - pintura (Lisboa: SNBA, 1981); Exposição de Arte - 5º Congresso da Universidade Clássica de Lisboa (1981); Lima Carvalho (Porto: Galeria do Jornal de Notícias, [1982]); Nelson Dias, exposição de desenho (Lisboa: SNBA, 1982); Mário Roseira (Lisboa: SNBA, 1982); Lagoa Henriques - desenhos - objectos (Lisboa: Galeria Diário de Notícias, 1982); Maria João Gamito (Lisboa: SNBA, 1982); Exposição de Pintura, inauguração do novo Casino do Estoril (Espinho: Galeria Solverde, 1982); Luís Dourdil (Lisboa: Galeria Diário de Notícias, 1982); Gil Teixeira Lopes - desenho/pintura (Lisboa: Galeria do Diário de Notícias, 1982); Gil Teixeira Lopes: Retrospectiva de

Gravura, (Galeria de Arte do Casino Estoril, [1983]); Exposição de Cerâmica MEALHA (Cascais: Galeria Diagonal, 1983); Marília Viegas (Lisboa: Galeria S. Francisco, 1983); Exposição de desenho (ESBAL, 1983/84); Helena Sampayo (Sintra: Hotel Tivoli, 1983-1984); Mário Rita (Galeria Espaço, 1984); Exposição de fotografia/objecto Evergon (ESBAL, 1984); João Paulo (Lisboa: Galeria S. Francisco, 1984); Menez (Lisboa: Galeria 111, 1985); 5 Escultores. António Trindade. João Duarte. Jorge Vieira. José Aurélio. Vergílio Domingues (Setúbal: Museu de Setúbal, 1984; José Cândido (Galeria do Casino do Estoril, 1985); Eduardo Nery (Lisboa: Galeria Quadrum, 1985); Gil Teixeira Lopes. Gravura (Lisboa: Galeria de São Bento, 1985); Gil Teixeira Lopes. Gitelo (Palmela: Pousada do Castelo; Viana do Castelo: Centro Cultural do Alto Minho, Galeria Barca d'Artes, 1986); Alice Jorge (Lisboa: Galeria Bertrand, 1986); Dourdil (Lisboa: Galeria Bertrand, 1986); Eduardo Nery (Lisboa: SNBA, 1986); Margarida Cepêda (Lisboa: Galeria S. Francisco, 1986); João Paulo (Porto: Galeria Árvore); Luísa Gonçalves (Árvore, 1984 ou 1988), Tapeçaria. Eduardo Nery (Lisboa: Museu Nacional do Traje, 1987); Helena Sampayo (Lisboa: Forum Picoas, 1988); Rogério Ribeiro (Porto: Galeria Nasoni, 1989); Mário Dionísio (Porto: Galeria Nasoni, 1989); José Aurélio. Escultura (Almada: Galeria Municipal de Arte, 1989); Rogério Ribeiro (Porto: Galeria Nasoni, 1990); Renato Cruz - pintura (Lisboa: Galeria de Arte Y Grego, 1990); Rui Cunha (Porto: Galeria da Praça, 1991); Lima Carvalho (Porto. Galeria EG Associados, 1991); Rogério Ribeiro (Paris: Galerie Magellan, 1992); Ana Pimentel (Coimbra: Galeria 5, 1993); José Cândido (Almada: Câmara Municipal, 1993); Margarida Lino - escultura (Lisboa: Galeria Municipal Gymnásio, 1994); Gitelo (Caldas da Rainha: Galeria Osiris, 1995); Isabel Sabino (Lisboa: Galeria Enes Arte Contemporânea, 2001); Arman (Lisboa: Galeria Valbom, 2002); Permanência dos Afectos e da Voz. Gil Teixeira Lopes / Rocha de Sousa / Matilde Marçal (Caldas da Rainha: Galeria Osiris, 2002); Maria Velez (Lisboa: Galeria Valbom, 2003); Francisco Ariztia (Lisboa: Galeria Ara, 2003); Eduardo Nery (Lisboa: Galeria Valbom, 2003);

Eduardo Nery. Exposição Retrospectiva (Lisboa: Museu Nacional do Azulejo; Lisboa: Museu da Água; Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis, 2003-2004); Gil Teixeira Lopes. Pintura - Escultura (Torres Vedras: Câmara Municipal, 2006).

⁴⁵ Exposições individuais de Rocha de Sousa com textos da sua autoria: Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 1982; Lisboa: Galeria S. Francisco, 1982; Almada: Galeria Municipal de Arte, 1990; Lisboa: Galeria João Hogan, 1991; Silves: Museu Municipal de Arqueologia, 1992; Lisboa: Galeria 111, 1999; Lisboa: Galeria 111, 2002; Lisboa: Cidi Arte Galeria, 2007.

⁴⁶ Rocha de Sousa, «Rocha de Sousa responde à nossa chamada – “Neves e Sousa não resiste a qualquer crítica informada”», *Notícias de Luanda*, 19 Agosto 1963.

⁴⁷ Ver nota 40.

⁴⁸ Rocha de Sousa, cit. Hugo Ferrão, “Rocha de Sousa. Ser sem heterónimos”, in *Arte Teoria*, Lisboa: Faculdade de Belas Artes, 2003, p.95.

⁴⁹ 1) «A indefinição profissional da actividade crítica no nosso País e a discutibilidade dos usados pela A.I.C.A.» para impor as «atribuições e qualificações» necessárias; 2) A ausência fomento de um «verdadeiro espírito de equipa»; 3) A incapacidade «para superar os habituais litígios com a classe dos artistas»; 4) A orientação da A.I.C.A. para um «dirigismo cultural indefinido na concepção de modernidade e alheio às verdadeiras exigências da sociedade portuguesa actual»; 5) «A minha condição de artista, que reivindico antes de qualquer outra», que alguns sócios consideraram inibidora de «uma verdadeira actividade crítica, esclarecida, capaz e independente» 6) o seu «natural sentido de independência perante grupos ou organismos» em defesa de isenção à margem de pressões. Rocha de Sousa, «Carta à A.I.C.A.», in *Diário de Lisboa*, 24 Dezembro 1970, p.17.

⁵⁰ *Ibidem*, p.17.

⁵¹ Pela primeira vez, o júri era composto por membros da renovada secção portuguesa da AICA. Assumindo uma nova ética e profissionalismo, as actas do júri foram

«postas à consulta do público» e em parte publicadas em periódicos (Cf. “Notas e Comentários”, in *Pintura & Não*, nº2, Junho 1969). O Júri foi constituído por: José-Augusto França (presidente), Fernando Pernes, Rui Mário Gonçalves, Henry Galy-Carles, Fernando Guedes, arquitecto Nuno San Payo, arquitecto João Castelo-Branco, Eduardo Anahory e o pintor Fernando Azevedo (estes dois últimos sem direito a voto). Sem número de prémios fixo (segundo o regulamento) foram premiados António Costa Pinheiro, Joaquim Rodrigo, Eduardo Nery e Vasco Costa.

⁵² Rocha de Sousa, “Prémio Guérin de Artes Plásticas. Um salão vazio”, in *Diário de Lisboa*, Lisboa, 21 Novembro 1968, p3 (suplemento). Uma espécie de resposta a esta crítica (ou apelo) surgiria através do prémio *Soquil*, com outras características e regularidade. Cf. Rita Macedo, *Artes Plásticas em Portugal. Período Marcelista. 1968-1974*, Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1998.60-63.

⁵³ José-Augusto França, “Expo-Aica-SNBA-1972”, in *Diário de Lisboa*, 27 Julho 1972, p.7 (suplemento) (reed. in *Quinhentos Folhetins*. Volume 1, Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984, pp.332-335.

⁵⁴ Informação de Rocha de Sousa em conversa com o autor, 2017.

⁵⁵ Rocha de Sousa, «Artes Plásticas. Exposição AICA 74. Sociedade Nacional de Belas-Artes», *Seara Nova*, nº1541, Março 1974, pp.35-36.

⁵⁶ Rocha de Sousa, *Coincidências Voluntárias*, Porto: Edita-me, 2011, pp.12-14.

⁵⁷ *Ibidem*, pp.60-61.

⁵⁸ Encontrámos primeira utilização de Rocha de Sousa da expressão em crónica de crítica de arte sobre Alberto Burri. Citando Francastel para diferenciar pensamento técnico e pensamento científico, e o seu reconhecimento de pensamento plástico, defendia uma investigação dos próprios meios da arte, liberto do conteúdo, sem perder responsabilidade ética. Rocha de Sousa, «A investigação do domínio da

arte. A arte moderna não tem o carácter de um jogo solitário e gratuito e pode ser estudada e compreendida como transformadora de ambientes», in *Opção*, Lisboa, nº46, 2-9 Março 1977.

⁵⁹ Rocha de Sousa, *Coincidências Voluntárias*, Porto: Edita-me, 2011, p.189.

⁶⁰ Rocha de Sousa, «O artista e o crítico e o silêncio. A possível união de dois (in)conciliáveis - artista e crítico - na descoberta de formas de romper o silêncio que sobre eles de abate», *Opção*, Lisboa, nº39, 20 Janeiro 1977, pp.51-52.

⁶¹ Rocha de Sousa, *Coincidências Voluntárias*, Porto: Edita-me, 2011, p.189.

⁶² Rocha de Sousa, «O Guardador de Rebanhos», texto sobre Carlos para «Forma e Conteúdo», programa da Radiodifusão Portuguesa [consultado em texto dactilografado no espólio de Rocha de Sousa]

⁶³ «Ensinei apenas a cartilha maternal - preferia dizer a cartilha natural (único código universal) - indispensável para ler e escrever. A liberdade e a responsabilidade da leitura e do escrito pertencem ao aluno». Joaquim Rodrigo, *O Complementarismo em Pintura. Contribuição para a Ciência da Arte*, Lisboa: Livros Horizonte, 1982, p.94.

⁶⁴ Rocha de Sousa; “Retrospectiva de Joaquim Rodrigo”, in *Diário de Lisboa*, 14 Abril 1972. Rocha de Sousa retomaria a questão anos depois: Rocha de Sousa, “A Negação da Dor”, in *Artes Plásticas*, Lisboa, nº6, Dezembro 1990, pp.25-27.

⁶⁵ Cf. Hugo Ferrão; “Rocha de Sousa. Ser sem heterónimos”, in *Arte Teoria*, Lisboa: Faculdade de Belas Artes, 2003, pp.73-99.

⁶⁶ Rocha de Sousa, “O Folhetim artístico de Joaquim Rodrigo”, in *Diário de Lisboa*, 20 Junho 1979, p.3.

⁶⁷ Retomamos ideias nossas anteriores: Cf. Fernando Rosa Dias, *A Nova-Figuração nas Artes Plásticas em Portugal (1958-1975)* (3 volumes), Tese de Doutoramento em Ciências da Arte, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, 2008, sobretudo volume III. Contexto 2: Os Críticos de Arte e a renovação da secção da AICA portuguesa, p.21-42. Sobre esta querela, ver também: Pedro Lapa, *Joaquim Rodrigo:*

a *continua reinvenção da pintura*, Tese de Doutoramento em História, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2013, pp.262-264.

⁶⁸ José-Augusto França, “Folhetim artístico. Joaquim Rodrigo e os seus alunos”, in *Diário de Lisboa*, 7 Junho 1979.

⁶⁹ Rocha de Sousa, *Coincidências Voluntárias*, Porto: Edita-me, 2011, p.175.

⁷⁰ *Ibidem*, p.176.

⁷¹ Para ver a fortuna crítica a esta exposição remetemos para o levantamento in catálogo da exposição: *Perspectiva: Alternativa Zero*, Porto: Fundação de Serralves, 1997, pp.171-285. Para problematização da fortuna crítica a esta exposição, incluindo esta querela, cf. Isabel Nogueira, «A exposição Alternativa Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea (1977), os seus 40 anos e a sua Recepção Crítica», in *Convocarte - Revista de Ciências da Arte*, Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa: FBAUL-CIEBA, n.º3, Dezembro 2016, pp.309-323 [disponível: <http://convocarte.belasartes.ulisboa.pt/>].

⁷² Rocha de Sousa, «Alternativa Zero. Para além das más assimilações e saloismos, o mérito de lançar a polémica», *Opção*, Lisboa, n.º46, 10-17 Março 1977, p.54.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ Rocha de Sousa, «Almada e o número da nossa identidade. O sentido internacional da arte só é concebível sem a destruição das diversas culturas humanas. Ernesto de Sousa e José Augusto França falam sobre o pintor das gares-marítimas no ciclo de conferências de aproximação audio-visual que decorreu na Sociedade Nacional de Belas-Artes de Lisboa», in *Opção*, Lisboa, n.º61, 23-29 Junho 1977, p.54-55.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ Para explicitar este síndrome Ernesto de Sousa apontava alguns pontos, onde se centrava num ataque pessoal, assumidamente dirigido a você («V.»): «comete faltas deontológicas», «precipitase irremediavelmente», «comete irregularidades administrativas», fecha-se à compreensão do outro para dizer grandes

mentiras, talvez inconscientes», «insiste em dar palmatoadas e classificações professorais», e termina afirmando que «ao mesmo tempo V. diz coisas encantadoras e cómicas». Ernesto de Sousa, «Resposta (polémica) de Ernesto de Sousa a Rocha de Sousa», in *Opção*, Lisboa, n.º63, Julho 1977.

⁷⁸ Publicado em 1916, a crítica anónima lamentava que «a doença futurista tivesse transposto as fronteiras do nosso lindo Portugal» (*A Lucta*, Lisboa, 7 Novembro 1916). A questão marcou a discussão da modernidade portuguesa, tendo lugar relevante nos anos de 1920. Cf. Patrícia Esquível, *Teoria e Crítica de Arte em Portugal (1921-1940)*, Lisboa: Edições Colibri, 2007, pp.21-31.

⁷⁹ Ernesto de Sousa, «Resposta (polémica) de Ernesto de Sousa a Rocha de Sousa», in *Opção*, Lisboa, n.º63, Julho 1977.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ Rocha de Sousa, «Resposta (sem polémica) de Rocha de Sousa a Ernesto de Sousa: ainda e sempre Almada é tema de polémica», *Opção*, Lisboa, n.º 64, 14-20 Julho 1977, p. 64-47.

⁸² Rocha de Sousa, *Coincidências Voluntárias*, Porto: Edita-me, 2011, p.130.

⁸³ *Ibidem*, p.63.

⁸⁴ Cf. *Ibidem*, pp.198-201.

⁸⁵ *Ibidem*, p.201.

⁸⁶ Rocha de Sousa, «Depois do Modernismo», «Forma e Conteúdo», programa da Radiodifusão Portuguesa, Janeiro 1983 [consultado em texto dactilografado no espólio de Rocha de Sousa]

⁸⁷ Rocha de Sousa, *Coincidências Voluntárias*, Porto: Edita-me, 2011, p.82, 123, 173.

⁸⁸ *Ibidem*, p.198.

⁸⁹ *Ibidem*, p.82.

⁹⁰ *Ibidem*, p.183.

⁹¹ *Ibidem*, p.173.

⁹² *Ibidem*, p.12.

A Hora Zero

Maria João Gamito

Professora Catedrática de Arte Multimédia, Faculdade de Belas Artes,
Universidade de Lisboa. Investigadora integrada do CIEBA.

mj.gamito@belasartes.ulisboa.pt

A hora de homenagem pode ser também, de algum modo, a hora zero. É uma hora fácil e uma hora difícil. Homenageiam-se, no caso de alguém que se notabilizou, e antes de tudo, os factores irreversíveis do mérito, a obra ou as qualidades que nos legaram marcas culturais indeléveis, o sentido maior da presença e da permanência num percurso vital [in]comum. (Sousa, 1988, p. 72).

Rocha de Sousa escreve este texto para o livro «... o risco inadiável». O caderno do desenho, no contexto da homenagem que a Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa prestou a Lagoa Henriques por ocasião da sua aposentação em 1988. Trinta anos mais tarde (e vinte depois da sua própria aposentação) cabe a Rocha de Sousa ser homenageado, no pleno direito das palavras que dedicou a Lagoa Henriques. Pela segunda vez, e de novo por iniciativa de Fernando Rosa Dias, participo no tributo que a Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa presta a Rocha de Sousa, desta vez com a tarefa de abordar o trabalho que desenvolveu nos domínios do diaporama, do filme e do vídeo.

«Escapar à tentação da objectividade dos dados, à tentação da notícia, à tentação da crónica, à tentação do elogio, à tentação do texto, à tentação da imagem. Escapar, levando alguém de quem se gosta a escapar da vocação icónófila de tudo o que se oferece à contemplação, tornando-se objecto do discurso dos outros», escrevi então, então como agora a tentar furtar-me à asfixia das tentações que recuam à razão etimológica dos tributos ou à inclinação memorialista dos monumentos que transformam o mundo no gigantesco comentário que, de cada vez, simula fazê-lo surgir pela primeira vez, e em que ele se infiltra para ser recordado. Porque falar de Rocha de Sousa é ainda ouvi-lo enquanto sujeito que discursa, investido da responsabilidade do humano. Mesmo que seja de um humano intransigentemente cultivado no absurdo e mesmo que o discurso se torne incómodo nas suas obsessões. E se, por um lado, é na múltipla coincidência construída nos domínios disciplinares que atravessa, que reside a singularidade do legado intelectual de Rocha de Sousa, por outro, é no firme propósito da sua voluntária solidão que encontramos o princípio solidário que as torna coincidentes, a partir de uma história que nunca pôde ser apenas (a) sua, ainda que tenha sido eleita como uma espécie de mundo reduzido ao seu claustrofóbico centro gravitacional.

Neste sentido, ouvir Rocha de Sousa é perscrutar uma obra que insiste em sobreviver no alheamento amnésico do presente. Porque afinal será no desafio das visibilidades em risco que se inscreve a justiça das homenagens e a glória das imagens habitadas por um excesso de memória. Mais ainda quando, nesse excesso, elas só nos podem dar a ver a inconstância de tudo o que a elas adere na passagem dos dias, e que as palavras tentam resolver no balbucio dos cadernos em que se ensaiam textos como este. Por isso, e pelo carácter transitivo que lhes está associado, designei por 'Caderno' cada um dos grupos em que se estrutura a actividade de Rocha de Sousa ao nível do diaporama, do cinema e do vídeo: materiais didácticos; séries e programas televisivos, e documentários; cinema de ensaio.

Caderno 1: materiais didácticos

Na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa (ESBAL), onde inicia funções docentes no dia 2 de Outubro de 1964, Rocha de Sousa contraria o entendimento, defendido pela Direcção da Escola, de um ensino cegamente desviado dos objectivos específicos das disciplinas de natureza tecnológica, desenvolvendo estratégias e metodologias pedagógicas dirigidas ao contacto directo com materiais e técnicas e à dimensão projectual dele decorrente¹. Mas esse desígnio só parcialmente pode ser cumprido:

Excluindo a gravura ... e dispersas tentativas de iniciação à tecnologia da madeira, ... a Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa nunca foi, como determinava a reforma de 1957, apetrechada com equipamentos destinados ao cumprimento científico e artístico de aproximações aceitáveis ao vitral, ao mosaico, à tapeçaria, à pedra, ao gesso, à madeira, à própria gravura. Nesta altura da sua vida, a Escola não dispunha de um simples projector de diapositivos, conservando um retroprojector antiquíssimo que fumegava a trabalhar por pequenos períodos. (Sousa, 1997, p. 8).

No seu programa de voluntárias coincidências, de outro modo escreverá este desvio na obra de ficção *Belas-Artes e segredos conventuais*:

... era possível, com instrumentos rudimentares ou adaptados de outras funções, realizar integralmente gravura (como depois aconteceu), cerâmica, com incidência no tratamento pictórico do azulejo, exploração diversa das madeiras e dos metais, projecto e tecelagem de tapeçaria, sobretudo numa perspectiva das matérias, materiais e processos ... e quase tudo o que o elenco das cadeiras propunha. Tais cadeiras ocuparam apenas o lugar de disciplinas caducadas, não foram alteradas nem apetrechadas segundo a nova organização, tendo sido inseridas nas oficinas existentes, praticamente de «vão de escada». O próprio Director ... nunca negociou de facto a sua fixação na ideia de que as tecnologias eram cadeiras teórico-práticas nas

quais o aluno acedia ao projecto e, na medida do possível acompanharia a sua execução por operários especializados. ... Embora as pessoas ligadas à reforma de 57 advogassem a necessidade do artista aceder aos materiais e ao ensaio das suas articulações formadoras naquele âmbito, realizando aí mesmo alguma investigação e frequentando, em museologia de imagens, a história dos vários procedimentos ...

Dois ou três professores travaram uma batalha clandestina no grupo das cadeiras de tecnologia, procurando, a par dos normais e indispensáveis enquadramentos teóricos, gerir directrizes práticas, iniciadoras da capacidade para manipular os materiais de cada meio estudado. Essa base . permitiria que os alunos pudessem aceder de algum modo ao projecto. A metodologia, instaurada com propriedade na gravura, dado haver na Escola prensas antigas recuperáveis, abriu espaço propedêutico ou de complemento científico a artístico numa das caves mais híbridas, tratando primeiro o estudo dos meios capazes de fornecerem visibilidade ao caminho do projecto – diferente de tecnologia para tecnologia – e orientando depois a mobilidade técnico-expressiva dos alunos ...

... os efeitos deste esforço ... tiveram repercussões imprevistas, de trabalho, a descoberta simultânea de bons autores e belíssimas gravuras. Esse facto contribuiu para dinamizar outros grupos, turmas que inventaram teares experimentais e estudaram práticas de tecelagem em tapeçaria, ou pequenas equipas, por exemplo, cujo interesse pela cerâmica os impeliu para o estudo das pastas, incluindo suportes que logravam cozer e pintar no exterior. (Sousa, 2009, p. 83-84).

Rocha de Sousa não tenta apenas suprir as carências que inviabilizam o normal funcionamento das tecnologias previstas na 'Reforma de 57'. No quadro mais amplo da pedagogia artística – que entende como invenção poética por considerar que não há pedagogia à margem do imaginário artístico (Sousa, 1986) –, insiste na necessidade de uma formação que mobilize uma maior diversidade de meios, como a fotografia, o diapositivo ou o filme de 8 mm, imprescindíveis à expansão dos procedimentos técnico-artísticos, por sua vez indissociáveis da qualidade poética do ver e do fazer em arte.

Em carta (com carimbo de entrada de 17 de Maio de 1974) dirigida ao então Director, Professor Escultor Martins Correia, e invocando um contacto pessoal prévio, expõe e propõe o seguinte:

1. No âmbito da actual pedagogia artística, e dentro de critérios técnicos que na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa se têm desenvolvido, o uso da imagem (estampas, diapositivos, cinema) assume uma importância fundamental.

2. Como complemento da comunicação pelo diapositivo, e ao mesmo tempo como campo de experiência visual, o cinema seria da maior utilidade nas aulas dos cursos de Escultura e Pintura. Seria possível assim desenvolver técnicas de apropriação da realidade, fazendo pequenos filmes didácticos de 8 mm e projectando-os como apoio do ensino e base de discussão. Entre os temas que se poderiam abordar nos filmes contam-se as cadeiras de Tecnologia de Escultura e Pintura, problemas de composição, educação visual, etc.

3. Proponho, portanto, que a Escola adquira o seguinte material de que dou possíveis estimativas de custo, segundo as informações gerais que obtive

- a) Câmara de filmar Super 8, zoom automático, eléctrica = 9.000\$00
- b) Projector correspondente = 8.000\$00
- c) Lâmpada de interiores = 2500\$00
- d) Coladeira = 3.000\$00

4. Os professores poderiam, com os alunos, encarregar-se de programar e executar os filmes, devendo a experiência ser extensiva a vários grupos conforme as matérias. Nesse sentido, proponho-me tratar o tema da Tapeçaria e da Iniciação da Pintura, bem como um estudo semiótico do Largo da Escola, entre outras coisas possíveis.

A resposta nunca terá chegado e a concretização da proposta ficaria adia-da até à implementação dos planos de estudos dos cursos de Artes Plásticas e de Design, saídos da Reforma de 1974-1975². Como escreve ainda Rocha de Sousa na obra citada:

Houve então, entre outros, alunos mais tardios que vieram ... gerar condições efectivas de aquisição de fornos eléctricos, arranjo de novas prensas, montagem de um estúdio fotográfico com laboratório geminado, além da aproximação ao vídeo por meio de um mini-atelier polivalente, duas câmaras, régie, reforço de edição. (Sousa, 2009, p. 84).

É no contexto dessa implementação que, no elenco das disciplinas práticas de opção, e mais especificamente no contexto das disciplinas de matriz tecnológica, surgem a Fotografia e as Técnicas Áudio-Visuais³, ambas com três níveis – iniciação, desenvolvimento e investigação –, à semelhança do que acontece com as restantes tecnologias. Nos novos planos de estudos, Rocha de Sousa passa a leccionar Pintura (4.º ano), Tapeçaria I, II e III e, por um breve período, Introdução às Artes Plásticas e ao Design, disciplina do 1.º ano, comum aos quatro cursos, na altura existentes: Artes Plásticas - Pintura, Artes Plásticas - Escultura, Design de Comunicação e Design de Equipamento. Com uma prática pedagógica instituída na interdisciplinaridade entre as Artes

Plásticas, o Design e a Comunicação Visual, entendida em sentido lato, é nela que testa e consolida os conceitos de «mobilidade visual», «forma plástica integrada» e «novos modos de formar», que informam essa prática nos vários domínios em que a exerceu.

A «mobilidade visual» é indistinguível da «mobilidade geral da consciência» (Sousa, 1986, p. 36) e inseparável dos conceitos de aparência e representação. Na esteira de Roger Garaudy (*Um Realismo sem fronteiras*), «olhar é um acto», uma operação de rastreio do mundo, comum ao artista e ao observador – o mundo e a arte como «obra aberta» nos termos em que a enuncia Umberto Eco –, comum também a qualquer prática pedagógica porque é esse mundo estilizado e movente que o professor enfrenta num espaço subtraído à estabilidade e às hierarquias, «um espaço plural» e múltiplo, descentrado, «ponta emergente de qualquer coisa em contínua definição, da qual a parte maior é a invisível» (Sousa, 1986, p. 37). Perante uma realidade que apenas se revela na múltipla circunstância das suas aparências – elas próprias construídas como modelo da realidade –, a mobilidade visual é, então, a empenhada condição do ver e do fazer, ambos desdobrados no tempo e nas operações técnicas que desmontam a realidade. Neste sentido, o artista é tanto o criador da sua própria técnica como o autor das máscaras⁴ que desvela, sendo nesse desvelamento que se prefigura a solidão solidária atribuída por Camus (1958) ao pintor Jonas, aí se inscrevendo também a singularidade do combate que o artista trava com o mundo, como afirmava Picasso, retomado por Rocha de Sousa («Picasso uma forma de combater»).

«Forma plástica integrada» considera os dois conceitos – o da ruptura e o da integração – propostos por Umberto Eco (1970), para, tanto referindo as obras que subvertem as convenções próprias das «apropriações culturalistas ou de mercado», como as que se integram nas «necessidades colectivas» do espaço público, questionar a relação interdisciplinar, ao nível do projecto e da construção à escala desse espaço, dos objectos em transformação no tempo social e histórico.

«Novos modos de formar» recupera a expressão «modos de formar», entendidos por Umberto Eco (1971) enquanto actos discursivos, expandindo-a às possibilidades construtivas/expressivas das obras realizadas à margem dos processos e formulações convencionais.

Se nas Artes Plásticas, sobretudo em Pintura, estes conceitos se conjugam na abordagem de questões como as da construção, reconstrução e representação no e do espaço pictórico, para problematizar um real sempre em fuga⁵, no Design o questionamento recai sobre a organização do espaço envolvente e os equipamentos urbanos, cabendo à Comunicação Visual a problematização dos sistemas visuais e audiovisuais, no âmbito da fotografia, do diaporama, do vídeo e do cinema.

Enquanto coordenador da disciplina Introdução às Artes Plásticas e ao Design, Rocha de Sousa produziu e apresentou unidades didácticas no formato

de diaporama e vídeo que consubstanciam estes conceitos, e aos quais se vêm juntar as metodologias projectuais, propostas por Bruno Munari (1978, 1979, 1981), o conceito de «pensamento plástico», desenvolvido por Pierre Francastel (1965), e as formulações de Rudolph Arnheim (1976) relativas à estruturação do campo visual e aos elementos que o compõem. Na sua maioria desaparecidos, de alguns deles sobram os roteiros, cujo início aqui se apresenta:

Projecto artístico

Esta unidade tenta abordar a realidade do projecto artístico, no espaço cultural de diversos contextos e situações históricas, segundo uma perspectiva de significação e uso **movente** ou **relativista**. Ou seja: cada obra de arte, produto de certas concepções e meios operativos, teria sempre uma condição **inacabada** ou um destino significativo a fazer-se. Todo o objecto artístico é, com efeito, um **objecto em movimento**, um objecto que não cessa de se transformar no tempo social e no tempo histórico ... A ideia dominante desta proposta inicial viria assim conferir à obra de arte, fosse ela de pintura, de escultura, de design, de arquitectura ou de outra área de construção/expressão, uma dinâmica específica, uma dimensão (que lhe é intrínseca) de mudança e de **projecto**; teríamos então **o objecto como projecto de si mesmo**. («Roteiros/Textos diaporamas»).

Outros modos de formar

Este série de diapositivos propõe uma abordagem visual, sem uma ordenação específica e sem imperativos cronológicos, sobre a problemática dos novos modos de formar – de outros modos de estabelecer comunicações expressivas ...

E, quando falamos de novos modos de formar (ou de outros modos de formar) queremos referir certo tipo de acções, certo tipo de projectos formais, que se afastam deliberadamente dos géneros plásticos tradicionais. («Roteiros/Textos diaporamas»).

Forma plástica integrada

A formação artística mais adequada às solicitações do nosso tempo deve permitir, da parte dos operadores, duas opções aparentemente opostas ou pelo menos distintas: o caminho dos apocalípticos e o caminho dos integrados.

Esta perspectiva polémica e dialéctica, proposta por Umberto Eco, reverte lucidamente para um “não-sistema” dicotómico de intervenção estética no mundo ou nas sociedades actuais. Os artistas apocalípticos renunciam ao concerto com as soluções consumistas ou com a construção de apelo tradicional, integrável num universo culturalista que as arquitecturas económicas vão produzindo. São os recusadores. São os que, introduzindo no espaço cultural modos de formar de ruptura, anunciam a necessidade de substituir os valores (mesmo dito modernos) já institucionalizados.

Os artistas de integração, longe de recusarem as aquisições da cultura contemporânea, procuram entender a forma plástica em novos sistemas de aplicação e integração. Não se trata de uma cedência pura e simples às pressões de mercado embora isso aconteça com frequência – mas de uma maneira de tornar útil, no bom sentido da palavra, o acerto das formas artísticas com a perspectiva de um universo comunitário cuja humanização passa, cada vez mais, pela envolvimento estética e pela sua integrada função pedagógica. («Roteiros/Textos diaporamas»).

Na Sociedade Nacional de Belas-Artes, cuja Direcção e Conselho Técnico integra entre 1968 e 1980, Rocha de Sousa partilha com Luís Filipe de Oliveira a leccionação de uma cadeira de Educação Visual no âmbito do Curso de Formação Artística. Aí são testados e desenvolvidos os princípios gerais que virão a informar o livro *Para uma didáctica introdutória às artes plásticas*, posteriormente adaptado à disciplina Desenho: área Artes Plásticas (1979)⁶. É neste contexto que, a convite de Armando Rocha Trindade, na altura Presidente do Instituto de Tecnologia Educativa, Rocha de Sousa – com colaboração de Helder Batista e realização de Eduardo Martins – planifica e grava uma série de catorze lições em vídeo, organizadas em torno das dinâmicas da percepção visual e dos elementos estruturais da linguagem plástica. Com uma duração média de vinte minutos, delas se apresentam as sinopses das treze de que há registo:

Desenho (Artes Plásticas)

- **1.ª lição – Introdução. A visão**

Sumário: «Introdução. Conceito de visão: olhar e ver. Psicologia da visão. Visão e representação. Leitura de obras: modos de representar».

- **2.ª lição – Elementos estruturais da linguagem plástica**

Sumário: «Introdução. Visão: o ponto e a linha como elementos da realidade e da obra plástica. Formulação pelo ponto e pela linha. Tipos de linha e seus valores expressivos: modelação, colocação, estabilidade, dinâmica, espaço, ritmo».

- **3.ª lição – Elementos estruturais da linguagem plástica: textura**

Sumário: «Texturas naturais. Texturas artificiais regulares e irregulares. Estampagem e construção. Texturas normalizadas e industriais. Leitura em obras de arte».

- **4.ª lição – Cor/Valor**

Sumário: «Percepção visual, luz e espectro solar. Sistemas ordenadores das cores; cores primárias, secundárias, intermédias; misturas aditivas e subtractivas; complementaridade, contraste e harmonia. Noção de valor: intensidade cromática e relações cromáticas. Escalas. Aplicações».

- **5.ª lição – Cor/Valor (cont. da 4.ª lição)**

Sumário: igual ao da 4.ª lição.

• **6.ª lição – Simplificação/Acentuação**

Sumário: «Relação entre percepção visual e representação; testes de simplificação e acentuação; simplificação por nivelamento e por acentuação; ver e exprimir; análises sintéticas de casos típicos».

• **7.ª lição – Rotação/Sobreposição**

Sumário: «Mobilidade visual e rotação como via de entendimento das formas; rotação e colocação; colocação e significado; a visão cubista; a sobreposição e o espaço; a sobreposição e a expressão».

• **8.ª lição – Construção/Representação**

Sumário: «Aspectos estruturais e construtivos da forma plástica. O plano e a sua estrutura. Condicionantes. Tipos de representação».

• **9.ª lição – Movimento/Ritmo**

Sumário: «Conceito de movimento. Movimento real ou explícito; movimento implícito; movimento potencializado. Ritmo enquanto modulação e modelação do movimento. Técnicas exemplificativas da expressão de movimento e de ritmo».

• **10.ª lição – Espaço**

Sumário: «Espaço real e espaço plástico. Espaço bidimensional tridimensional. O espaço na escultura. Sobreposição, perspectiva como efeitos criadores de espaço. Tipos de espaço na pintura e processos de o variar e dinamizar».

• **11.ª lição – Agrupamentos/Partes**

Sumário: «As partes e a composição. Noção de peso. Reso e equilíbrio. A parte pela relação analógica das formas. A parte como agrupamento de formas, sua ordenação e identificação. A parte na obra plástica».

• **12.ª lição – Forma pictórica**

Sumário: «Forma pictórica, processos de fazer específicos de cada autor. Alargamento do conceito de forma plástica, técnicas mistas e intervenções. Resolução documentada: o pintor e o visível».

• **13.ª lição – Forma escultórica**

Sumário: «Abordagem geral de esculturas de carácter geométrico e abstracto. Comentário tecnológico. Representação ao nível do retrato. Modelação e interpretação».

É também com produção do Instituto de Tecnologia Educativa que Rocha de Sousa realiza em 16 mm, *Forma Plástica*, «narração fílmica comentada em "off" sobre o processo de instauração de uma pintura», utilizado nas lições do Ano Propedêutico. (Sousa, 1996, p. 12).

Na sequência dos programas elaborados a convite da Direcção Geral do Ensino Secundário, em 1992 é convidado pelo Gabinete de Educação Tecnológica, Artística e Profissional a elaborar o programa de Tecnologia do Vídeo (Fotovídeo), disciplina que integrava o plano curricular do Curso Tecnológico de Artes e Ofícios.

O reconhecimento da actividade desenvolvida no Instituto de Tecnologia Educativa, da experiência dos programas televisivos e dos filmes de ensaio entretanto realizados, bem como da sua colaboração ao nível de programas, manuais e apoio pedagógico a diversas iniciativas promovidas a nível do ensino básico e secundário, Rocha de Sousa é «nomeado, em regime de acumulação, afecto às actividades do Núcleo de Estudos de Tecnologia do Ensino a Distância do Instituto Português de Ensino a Distância» (IPED), por despacho da Secretaria de Estado do Ensino Superior (6 de Maio de 1981).

Em 1982 volta a ser convidado por Armando Rocha Trindade, então Presidente do IPED, para pertencer, como Professor Auxiliar Convidado, ao Núcleo de Tecnologia desse Instituto onde, em 1989 – e já como Universidade Aberta – virá a ser membro do Conselho Científico.

Na acta da reunião do Conselho Científico-Pedagógico desta instituição em que – sob parecer dos Professores Lagoa Henriques, na altura Presidente do Conselho Científico da ESBAL, Helder Batista (ESBAL) e Maria Emília Ricardo Marques, responsável pelo Núcleo de Estudos de Tecnologia de Ensino a Distância do IPED – a proposta de convite é aprovada por unanimidade, consta:

Em síntese destes pareceres, concluiu o conselho que a individualidade referida tem manifestado como Professor da Escola Superior de Belas Artes de Lisboa uma singular capacidade de programação e ao nível da construção e da estética da imagem.

A sua acção tem-se desenvolvido, com nível científico, técnico, pedagógico e artístico, em áreas como as da comunicação visual, problemas tecnológicos da imagem, pintura, cinema, televisão, crítica de arte, ensaio e docência nas disciplinas de índole artística. Revelou sempre capacidade notável, em tais campos, de abertura a novas experiências, procurando explorar e manipular conceitos em ordem a respostas teóricas e práticas que o meio social – e a pedagogia artística – vêm solicitando. Independente, com marcado cunho pessoal nas suas opções estéticas e outras, leva para as relações humanas de tipo profissional o sentido de descobertas actuais no domínio de novos conceitos de percepção/representação, sendo de destacar os seus trabalhos áudio-visuais de carácter pedagógico, no cinema de ensaio e em divulgação artística através da televisão.

O perfil do Doutor Rocha de Sousa, complementado com o que o contacto directo revela, permite afirmar a existência de uma total adequação do que foi observado e ou inferido à competência específica que se deseja para a sua participação no grupo de estudos de tecnologia de ensino a distância, no que respeita a problemas de mensagem icónica, dentro da necessária diversidade de canais e suportes e dando particular relevo a fenómenos imágéticos d(e) referência, conotações sócio-culturais, etc.

Cumpra ainda referir, dentro do trabalho feito para o ano propedêutico, a facilidade comunicativa de um discurso didáctico que, apesar de o ser, não abandonou preocupações estilísticas fortemente persuasivas e que apelavam com êxito para a atenção e memória dos discentes. (Sousa, 1996, p. 8).

Na Universidade Aberta exerce funções docentes no curso de Mestrado em Comunicação Educacional Multimédia onde lecciona, com regência, a disciplina de Tecnologia e Discurso Vídeo⁷. É ainda na Universidade Aberta que inicia a cadeira de Didáctica da Educação Visual, para a qual elaborou um manual homónimo⁸ e escreveu o guião de quatro vídeos, cuja realização, em 1995, a cargo de Ana José e Ana Parente, supervisionou:

Didáctica da Educação Visual: Criatividade ou o Homem em Aprendizagem

Descrição: «... procura, de acordo com o manual da “Educação Visual”, afirmar e aprofundar a decisiva importância de um ver cultural na formação do indivíduo como agente de civilização e criador do mundo».

Didáctica da Educação Visual: Percepção Visual e Representação

Descrição: «... procura colocar em termos práticos e pedagógicos os problemas gerais de relação entre a visão e a representação, conjugando a aprendizagem do ver com a aprendizagem do ser, na integração do Homem como agente de civilização».

Didáctica da Educação Visual: A Invenção do Ver

Descrição: «Tratamento de problemas relativos à superação do ver e da representação corrente: os temas de escolha, as linguagens visuais e a sua reinvenção, a carga do mundo do consumo, ruínas, memórias, o paradoxo das suas belezas, verdades e mentiras. A força ordenadora e poética do ver».

Didáctica da Educação Visual: Memórias para o Desenho do Mundo

Descrição: «Diferenças do espaço edificado. As assimetrias do mundo construído. Importância da referencia patrimonial, relação antigo/novo: conservação da memória cultural do mundo, compatibilização crescimento/desenvolvimento. Educação visual e reformulação humanista do desenho do mundo».

No contexto da actividade desenvolvida na Universidade Aberta, são ainda de destacar as seguintes unidades didácticas em vídeo, nas quais Rocha de Sousa participa como autor e/ou realizador:

Tapeçaria Portuguesa de Portalegre⁹

Descrição: «Arte, técnicas, materiais e história da tapeçaria de Portalegre».

Tapetes de Arraiolos (1985)

Descrição: «Noções etnográficas e abordagem histórica. Execução e restauro dos tapetes de Arraiolos».

Com a escultora Luísa Gonçalves, é autor de:

A Laranja: Ver, Refazer, Inventar¹⁰

Descrição: «Experiências de aprendizagem no domínio plástico. Os exemplos apresentados mostram a imensa via exploratória que um simples fruto, a laranja, de forma elementar, pode sugerir».

O Pássaro: Ver, Refazer, Inventar (1997)

Descrição: «Utilizando uma longa tradição de construção de objectos artesanais em papel, por dobragem, suscita-se uma diversa e expressiva exploração desse espaço do ver, do refazer, do inventar, misturando referências e abordando dimensões poéticas e pedagógicas aos usufruidores».

Participou ainda na concepção e realização de unidades didácticas em vídeo, sobre temas como a poesia e a literatura portuguesas, destinadas a lições presenciais ou de ensino a distância, de que aqui se deixa o registo de duas: *O dia em que nasci* e *Moinho sem velas*¹¹.

Caderno 2: Séries e Programas Televisivos, e Documentários

Entre 1973 e 1988, Rocha de Sousa é autor de diversas séries e programas televisivos, na sua maioria com realização de José Elyseu. Em estreita relação com a actividade crítica que desenvolve em diversas publicações periódicas nacionais¹², e contando com depoimentos de artistas, críticos, historiadores de arte e galeristas as temáticas destes programas estabelecem com elas uma estreita relação, mantendo também uma linha de continuidade com grande parte das questões que informam a sua didáctica e a sua pedagogia, nomeadamente as que se referem à mobilidade visual, aos elementos estruturantes da linguagem gráfica e aos processos construtivos do fazer em arte. De acordo com a informação disponibilizada pela RTP, os conteúdos constantes nas fichas técnicas dos programas são os seguintes:

Perspectiva (1973-1975)¹³

Com colaboração de José Luís Porfírio, a série aborda «temas de arte e reportagem sobre as mais significativas exposições presentes em Lisboa» (Sousa, 1996, p. 57).

• **A encomenda** (Emissão: 30.01.1974)

«... a pintura religiosa e a influência que a encomenda e respectivo contrato detinham no trabalho do artista/pintor e as exposições de escultura de José Aurélio e Alfredo Queiroz Ribeiro, artistas plásticos, em Óbidos e Lisboa respectivamente».

• **Max Beckmann** (Emissão: 21.02.1974)

«... a vida e a obra do pintor expressionista alemão Max Beckmann, as obras do pintor José Cândido e a exposição dos grupos artísticos espanhóis "El Paso" e "Equipo Crónica", patente em Lisboa».

• **Expo AICA SNBA 74** (Emissão 27.02.1974)

«... a 2ª edição da “Expo AICA 74” apresentada pela Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), e patente na Sociedade Nacional de Belas Artes, com depoimentos de artistas e críticos envolvidos na iniciativa».

• **Arte Espontânea: Arte Marginal** (Emissão: 13.03.1974)

«... a vida e obra do pintor e professor francês Gustave Moreau e as exposições dos artistas plásticos Ana Vieira, Zao Wou-Ki e Manuel Jardim, apresentadas em Lisboa».

• **Exposições culturais em Lisboa** (Emissão: 10.04.1974)

«... a exposição colectiva “Salão de março”, organizada pela Sociedade nacional de Belas Artes (SNBA), a criação de gravuras na Escola Superior de Belas Artes (ESBA) e a exposição de serigrafias e gravuras inglesas, patente na Galeria [Judite Dacruz] em Lisboa».

• **Exposição de Victor Vasarely em Lisboa** (Emissão: 24.04.1974)

«... a percepção da realidade e a ilusão óptica, a propósito da exposição do artista húngaro Victor Vasarely, patente em Lisboa, cuja obra está associada ao movimento artístico “Optical Art”, também conhecido por “Op Art”».

• **Exposições culturais em Lisboa** (Emissão: 16.05.1974)

«... as exposições individuais do artista sueco Bengt Lindström e do artista plástico Rogério Ribeiro, em Lisboa, e a exposição colectiva assente no dadaísmo, movimento cultural antiartístico criado num contexto de instabilidade social e cultural provocado pela Primeira Guerra Mundial».

• **Novas perspectivas** (Emissão: 22.05.1974)

«Programa ... conduzido por José Luís Porfírio e Rocha de Sousa, críticos de arte, sobre as acções de repressão e censura que afectaram a elaboração dos programas anteriores, e a ampliação das potencialidades tendo em conta a revolução do 25 de Abril».

• **Novas formas de realismo** (Emissão: 06.06.1974)

«... o desenvolvimento de variantes do realismo, movimento cultural que retrata a vida, problemas e costumes da sociedade, nomeadamente o pop art e hiper-realismo, e entrevista ao pintor José Vaz Vieira».

• **Fernand Léger e Étienne Hajdú** (Emissão: 20.06.1974)

«... a utilidade dos museus e a sua relação com o público em geral e as exposições de pintura do artista holandês Karel Appel e de gravuras “Desastres e misérias de guerra: de Dürer a Picasso”, patentes em Lisboa».

• **Arte contemporânea e painel do 25 de Abril** (Emissão: 17.07.1974)

«... a necessidade de criar um museu de arte contemporânea em Portugal, com entrevista a José Augusto França, historiador e crítico de arte, e a criação do painel comemorativo do 25 de Abril de 1974 por vários artistas portugueses, numa iniciativa do Movimento Democrático dos Artistas Plásticos na Galeria de Arte Moderna de Belém».

• **Arte contemporânea e Paula Rego** (Emissão: 31.07.1974)

«... a necessidade de criar um museu de arte contemporânea em Portugal, com entrevista a Pedro Vieira de Almeida, arquitecto, Eduardo Nery, pintor,

e Manuel Costa Cabral, pintor e director do Centro de Arte e Comunicação Visual (ARCO), e a pintura de Paula Rego a propósito da sua exposição patente na Galeria da Emenda em Lisboa».

• **Virgílio Domingues** (Emissão: 14.08.1974)

«... a obra artística de Virgílio Domingues, ilustrado [o programa] com entrevista ao escultor no seu atelier, a participação do pintor João Nascimento na exposição colectiva “Diálogo 74” e a exposição individual do pintor Jorge Martins, patentes em Lisboa».

• **Manuel Baptista** (Emissão: 28.08.1974)

«... a produção artística e as características técnicas da obra gráfica do artista plástico Manuel Baptista e a relação entre a escrita e a pintura no geral e a sua importância na obra do artista João Vieira em particular».

• **Luís Dourdil** (Emissão: 11.09.1974)

«... a vida e obra artística do pintor Luís Dourdil, com a entrevista ao artista no seu atelier, e as exposições individuais e colectivas de arte moderna e contemporânea ocorridas em Lisboa entre 1973 e 1974, incluindo exposições dos artistas plásticos Victor Vasarely, Ana Vieira, Manuel Cargaleiro, José Cândido e Bengt Lindstrom».

• **Aspectos da arte na cidade** (Emissão: 25.09.1974)

«... a arte na cidade de Lisboa e a presença do espaço urbano e da música na obra artística da pintora Maria Helena Vieira da Silva».

• **Ensino Superior Artístico** (Emissão: 09.10.1974)

«... o ensino superior artístico em geral e o processo de reestruturação científica e pedagógica da Escola Superior de Belas Artes de Lisboa (ESBAL) em particular, com declarações de docentes e membro discente da Comissão de Gestão».

• **Elementos da linguagem plástica: o plano** (Emissão: 23.10.1974)

«... a importância do plano na linguagem plástica e a forma como os elementos se organizam e são percebidos e a exposição “Pompeia: vida e arte nas cidades do Vesúvio” organizada e patente na Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa».

• **Situação do mercado artístico** (Emissão: 08.11.1974)

«... a situação do mercado de arte nacional e a influência do 25 de Abril de 1974 no mercado, no público e nos artistas, ilustrado com depoimentos de críticos de arte, galeristas e artistas plásticos».

• **Ruy Leitão** (Emissão: 22.11.1974)

«... a obra do pintor Rui Ribeiro da Fonseca Leitão, a propósito da sua segunda exposição individual de pintura na “Galeria 111” em Lisboa».

• **Elementos da linguagem plástica: a forma** (Emissão: 06.12.1974)

«... a análise da linguagem plástica, a sua forma, as regras perceptivas da sua apreensão e a sua representação e o trabalho do fotógrafo Adolfo Paulo, a propósito da sua exposição na Galeria de Arte Moderna da Sociedade Nacional de Belas Artes».

• **A obra gráfica de Joan Miró** (Emissão: 22.12.1974)

«... a obra gráfica e a linguagem plástica do pintor catalão Joan Miró i Ferrà, a propósito da exposição que a Fundação Calouste Gulbenkian lhe dedicou entre 25 de Novembro e 31 de Dezembro de 1974».

• **Elementos da linguagem plástica: a linha** (Emissão: 08.01.1975)

«... a importância da linha na linguagem plástica enquanto forma de expressão e comunicação através de formas e imagens de carácter rítmico, estético e poético».

• **Exposição coletiva de artistas portugueses** (Emissão 25.01.1975)

«... a exposição coletiva de artistas portugueses, nomeadamente Marília Viegas, Fernanda Pissarro, Maria Rolão, Assunção Venâncio e Pedro Sobreiro, patente na Sociedade Nacional de Belas Artes de Lisboa».

• **Nikias Skapinakis** (Emissão: 07.02.1975)

«... retrospectiva da carreira artística de Nikias Skapinakis, pintor português de ascendência grega, com destaque para os temas, influências e os movimentos estéticos adoptados pelo pintor».

• **Elementos da linguagem plástica: a oposição claro-escuro** (Emissão 21.02.1975)

«... Programa dedicado aos elementos da linguagem plástica, apresentado por Rocha de Sousa, sobre o jogo claro-escuro e a forma como a menor ou maior luminosidade influi na percepção da cor, das linhas e das formas nas artes plásticas em geral e na pintura em particular».

• **Exposição "Figuração-Hoje?"** (Emissão: 07.03.1975)

«... Programa apresentado por Rocha de Sousa sobre a exposição "Figuração-Hoje?" organizada pela Sociedade Nacional de Belas Artes; inclui visita guiada à exposição, com comentários de Rocha de Sousa às obras expostas e às características da produção dos artistas representados».

• **Soulages e o gesto** (Emissão: 21.03.1975)

«... sobre o gesto enquanto forma de comunicação humana e a presença deste na obra do pintor abstracionista francês Pierre Soulages, por ocasião da organização da exposição "Soulages" pela Fundação Calouste Gulbenkian».

• **Aspectos do Cubismo** (Emissão 04.04.1975)

«... Programa apresentado por Rocha de Sousa sobre a pintura cubista e as inovações técnicas e estéticas propostas pelos artistas pertencentes ao movimento, com particular destaque para o caso do pintor Pablo Picasso».

• **A intencionalidade da arte e exposição de Naum Gabo** (Emissão: 18.04.1975)

«... Programa apresentado por Maria João M. Rodrigues sobre a intencionalidade comunicativa da arte e dos artistas e a sua presença na forma, conteúdo e tema em obras de Pablo Picasso, Edvard Munch, Piet Mondrian, Edward Hopper e Naum Gabo; inclui excerto de entrevista com Naum Gabo e uma panorâmica da exposição a ele dedicada, que esteve patente na Fundação Calouste Gulbenkian entre Janeiro e Fevereiro de 1972».

• **Tapeçarias de Jacques Douchez e Norberto Nicola** (Emissão: 02.05.1975)

«... Programa apresentado por Rocha de Sousa sobre a tapeçaria como arte e forma de intervenção social, as inovações técnicas e estéticas da tapeçaria contemporânea e geral e em particular nas obras dos artistas Jacques Douchez e Norberto Nicola, por ocasião da exposição "Tapeçarias de Douchez-Nicola" coorganizada pela Fundação Calouste Gulbenkian e pela Embaixada do Brasil em Lisboa, entre Março e Abril de 1975».

• **Componentes da linguagem plástica: o peso** (Emissão: 16.05.1975)

«... Programa apresentado por Rocha de Sousa sobre o peso enquanto componente da linguagem plástica, a forma como este é percebido pelo ser humano e a influência da localização no plano, da massa, da cor, do perfil, da direcção e da natureza das formas representadas na sua percepção».

• **Cartazes: um espectáculo que nos conta todos os dias** (Emissão: 30.05.1975)

«... Programa apresentado por Rocha de Sousa sobre o cartaz e o mural de expressão política, a sua grande utilização e divulgação durante os acontecimentos franceses do Maio de 1968 e o modo como estes foram vistos e usados como forma de comunicação para as massas no pós-25 de Abril».

• **Experiência aberta** (Emissão: 13.06.1975)

«... Programa apresentado por Maria João M. Rodrigues sobre a estética e o belo, o carácter subjectivo da sua percepção e apreciação, o carácter aberto da experiência estética vistos a partir da análise da apreciação da natureza e do espaço urbano, e ainda da pintura Hieronymus Bosch, Rocha de Sousa e Robert Rauschenberg».

• **Exposição "Nova Pintura em França"** (Emissão: 27.06.1975)

«... Programa apresentado por Rocha de Sousa sobre a exposição "Nova Pintura em França", promovida pela Embaixada de França em Portugal e pela Fundação Calouste Gulbenkian, e o significado plástico das peças expostas e das propostas artísticas representadas».

• **Mercado do povo: uma experiência de intervenção urbanística revolucionária** (Emissão: 21.09.1975)

«... Programa apresentado por Rocha de Sousa sobre o projecto de intervenção cultural sobre o edifício baptizado de Mercado da Primavera, aquando da exposição do "Mundo Português" de 1940, e rebaptizado "Mercado do Povo" a seguir ao 25 de Abril, levado a cabo por colectivo de professores e alunos da Escola Superior de Belas Artes de Lisboa (ESBAL), a convite do Movimento das Forças Armadas; inclui depoimentos de professores e alunos intervenientes no projecto».

• **Notícias recuperadas de exposições realizadas em Lisboa** (Emissão: 03.10.1975)

«... Resumo apresentado por Rocha de Sousa, do conjunto de reportagens anteriormente apresentadas sobre as exposições da obra gráfica de Joan Miró na Fundação Calouste Gulbenkian, do pintor português de ascendência grega Nikias Skapinakis, na Galeria 111, e das exposições

colectivas “Tapeçarias de Douchez-Nicola” co-organizada pela Fundação Calouste Gulbenkian e pela Embaixada do Brasil em Lisboa, e “Figuração-Hoje” organizada pela Sociedade Nacional de Belas-Artes».

Aproximação à Pintura (1977)

A série *Aproximação à Pintura* debate os problemas da estruturação da linguagem pictórica que, segundo Rocha de Sousa, recupera a metodologia usada parcialmente no livro *Para uma didáctica introdutória às artes plásticas*.

- **Aproximação à pintura** (Emissão: 17.01.1977)
- **Aproximação à pintura** (Emissão: 24.01.1977)
- **Forma real, forma plástica** (Emissão: 07.02.1977)
- **Parte, peso e equilíbrio – 3 componentes a atender na pintura** (Emissão 14.02.1977)
- **Aproximação à pintura** (Emissão: 21.02.1977)
- **Movimento, ritmo, tempo** (Emissão: 07.03.1977)
- **Aproximação à pintura** (Emissão: 14.03.1977)
- **Aproximação à pintura** (Emissão: 21.03.1977)
- **Representação e imagem** (Emissão: 28.03.1977)
- **Aproximação à pintura** (Emissão: 04.04.1977)
- **Aproximação à pintura** (Emissão: 11.04.1977)
- **Aproximação à pintura** (Emissão: 18.04.1977)

Intervenção Artística (1977)

A série de doze programas *Intervenção artística* incide sobre «temas da actualidade artística em Portugal, nomeadamente exposições colectivas e individuais» (Sousa, 1996, p. 57).

- **O erotismo na arte portuguesa** (Emissão: ...)
- **Querubim Lapa, um certo realismo** (Emissão dupla: 01.01.1977)
- **Exposição Alternativa Zero** (Emissão: 03.06.1977)
- **Demarcações do gesto** (Emissão: 17.06.1977)
- **Sá Nogueira, o tema na pintura** (Emissão: 01.07.1977)
- **João Cutileiro, o feitiço da pedra** (Emissão: 29.07.1977)
- **Vieira da Silva, espaço da memória e do imaginário** (Emissão: 12.08.1977)
- **Fotografia na pintura, Cruz Filipe** (Emissão: 09.09.1977)
- **David Hockney** (Emissão: 23.09.1977)
- **Equipo Crónica, uma intervenção peculiar** (Emissão: 07.10.1977)
- **Intervenção artística** (Emissão: 21.10.1977)
- **Almada Negreiros, um dos inventores da arte portuguesa** (Emissão: 04.11.1977)
- **Lagoa Henriques, do lugar à linguagem** (Emissão: 02.12.1977)

A Arte e as Coisas¹⁴ (1978-1979)

A série *A arte e as coisas* aborda «a relação entre o mundo concreto e a arte, sobretudo a pintura, procurando abrir leituras novas e uma

compreensão das funções da arte nos nossos dias» (Sousa, 1996, p. 57).

- **As formas que habitamos** (Emissão: 11.11.1978)
- **O artista e o visível** (Emissão: 09.12.1978)
- **O movimento em aparência** (Emissão: 06.01.1979)
- **Os dedos e a lá** (Emissão: 08.02.1979)
- **O rosto das paredes** (Emissão: 03.03.1979)
- **A margem: percurso de um olhar** (Emissão: 28.04.1979)

Artistas Portugueses (1983)

- **Amadeu de Souza Cardoso: um descobridor da modernidade** (Emissão: 15.11.1983)
- **Almada Negreiros: se não for por arte não serei de outro modo** (Emissão: 22.11.1983)
- **Jorge Barradas: uma poética para a cerâmica** (Emissão: 29.11.1983)
- **Martins Correia: uma poética meridional** (Emissão: 06.12.1983)
- **Júlio Resende: o amor da pintura** (Emissão: 13.12.1983)
- **Júlio Pomar: sabedoria do ver e do fazer** (Emissão: 27.12.1983)

Portugal Contemporâneo, A Arte Possível (1984-1985)

A série *Portugal contemporâneo, a arte possível* aborda «a arte portuguesa entre 1900 e 1974, desde a pintura, a escultura e a arquitectura ao próprio cinema, relacionando os acontecimentos e as obras com o que se passava no estrangeiro e com a história portuguesa desse período». (Sousa, 1996, p. 58).

- **Humoristas e modernistas** (Emissão: 09.10.1984)
- **Futurismo e Amadeo** (Emissão: 16.10.1984)
- **Os anos 20** (Emissão: 23.10.1984)
- **A primeira geração** (30.10.1984)
- **Quem constrói o quê** (06.11.1984)
- **Arquitectos e estatuários** (Emissão: 13.11.1984)
- **As imagens convenientes** (Emissão: 20.11.1984)
- **O Neo-Realismo** (Emissão: 27.11.1984)
- **O Surrealismo** (Emissão: 04.12.1984)
- **Figuração e abstracção** (Emissão: 11.12.1984)
- **O espaço urbano** (Emissão: 18.12.1984)
- **O consumo da arte** (Emissão: 04.01.1985)
- **Um olhar para depois de Abril** (Emissão: 05.01.1985)

A Mão: O Homem em Projecto (1987-1988)

Série de programas dedicada à exploração informativa e à análise técnica, estética e sociológica de certas áreas do trabalho humano, numa tentativa de mostrar aspectos menos comuns das manualidades como conceito alargado - desde a criação artesanal à tecnologia de ponta, desde os instrumentos singelos aos mais complexos, passando por diferentes documentários ou documentos capazes de exprimir o

homem enquanto criador de objectos de civilização e do seu próprio destino (Sousa, s.d., n.p).

- **O espírito e o registo** (Emissão: 20.10.1987)
- **A mão e os instrumentos** (Emissão: 27.10.1987)
- **O homem e a terra** (Emissão: 03.11.1987)
- **Arquitectura das navegações** (Emissão: 10.11.1987)
- **O homem e o espaço habitável** (Emissão: 17.11.1987)
- **As modelações sensíveis** (Emissão: 24.11.1987)
- **Memória de uma indústria** (Emissão: 01.12.1987)
- **O testemunho dos fios** (Emissão: 15.12.1987)
- **Tempo recuperado** (Emissão: 05.01.1988)
- **Um espaço de rigor e ficção** (Emissão: 12.01.1988)
- **As mensagens consumíveis** (Emissão: 19.01.1988)
- **A mão e a arte** (Emissão: 26.01.1988)

Contando ainda com a realização de José Elyseu, Rocha de Sousa é também autor de três programas para a RTP:

- **José Escada: breve testemunho de uma sensibilidade** (Emissão: 06.04.1981)
- **Carlos Botelho: um olhar na cidade** (Emissão: 05.05.1982)
- **Almada, português e mito** (Emissão: 01.05.1985)

Paralelamente a estas séries e programas televisivos, Rocha de Sousa é autor (texto e guião) e realizador de documentários que versam temas tão diversos como exposições individuais e colectivas¹⁵ – Exposição de homenagem a Lagoa Henriques (ESBAL, 1988), Exposição *Convenções do Dizer: construção reconstrução* (SNBA, 1980), Exposição de Querubim Lapa (... , 1984) –, artistas e obras – João Hogan (1986-1987), Rogério Ribeiro (1987), Teixeira Lopes, Lima Carvalho, Isabel Sabino, Fátima Mendonça, Inez Winjhorst ou Helder Batista (acompanhamento do processo de construção do monumento a Pina Manique, encomendado ao escultor pela Casa Pia de Lisboa)¹⁶ – e instituições – ESBAL (*Imagens de imagens*), SNBA (1980?), Creche e Jardim de Infância Dr. José Domingos Barreiros (*Eles crescem assim*).

É também autor do texto do filme *As ruas após o 25 de Abril* que, uma vez mais com realização de José Elyseu, integrou a participação portuguesa à Bienal de Veneza de 1976:

É um trabalho especial integrado numa rubrica de extensão cultural da Radiotelevisão Portuguesa. Ele prolonga um ensaio feito anteriormente e procura ser veículo de expressão quer das intervenções do povo e dos artistas plásticos em termos de comunicação no panorama revolucionário aberto pelo 25 de Abril de 1974, quer das transformações do ambiente e do quadro urbano, pelo uso do cartaz e da pintura mural Trata-se de um trabalho conduzido por um guião-texto em que os valores de informação

e divulgação se ligam aos valores poéticos da imagem e dos actos produzidos. Assinala, de resto, aspectos particulares da intervenção de rua em Portugal ao longo do processo revolucionário e do espectáculo global em mobilidade que a partir daí se tem obtido.

O comentário escrito e a banda sonora procuram sublinhar a dinâmica da montagem e esta procura abrir a visão comum sobre o tema. De resto, o filme integrou uma programação mais ampla no aniversário do 25 de Abril, já no ano de 1976. (Portugal ..., 1976, n.p.).

Caderno 3: Cinema de Ensaio

O cinema de ensaio de Rocha de Sousa constitui o longo cerco a uma condição humana marcada por um pessimismo essencial, por uma violência física e psicológica constante, por uma conflitualidade recorrente e por uma burocracia labiríntica, em que se reconhecem as presenças tutelares de Camus, Kafka ou Ionesco. Tudo isso filtrado por uma dimensão individual que revisita obsessivamente fotografias de família que lentamente se afundam no papel em que quase anónimas se dão a ver, ou que, a custo, sobrevivem nos gestos que lentamente as manipulam nos vários filmes em que aparecem, sempre as mesmas na alteridade dos sentidos a que se confiam.

Num dos seus textos Rocha de Sousa afirma que ninguém existe como é visto, e é desse clarividente duvidar da representação – tanto a que a palavra estabelece como a que imagem determina – que os outros emergem como figuras do imaginário, que mais não é do que a capacidade de fazer retratos. É assim que as pessoas, como as imagens, são lugares que se visitam, uma e outra vez, na expectativa do retrato que as há-de devolver a uma história que nunca pôde ser apenas a sua e que, de cada vez, as resignifica na indizível verdade que faz de Cristina, Ana ou Daisy, a aventura poética de um reconhecimento falhado. E falhado, não no sentido do que se frustrou, mas no sentido do que escapa, do que escapará sempre para que se continuem a amar as imagens:

Cristina, que é personagem de OS PASSOS ENCOBERTOS, sugere-se como realidade concreta, explicando inspirações e derrocadas, para se tornar, enfim, Ana ou Daisy. Essas outras nomeações vêm referir, por um lado, a inevitável perda do sonho, destacando-se, por outro lado, como metamorfose dolorosa do ser amado (e da obra) no espaço que sempre foi suporte ou fronteira de um destino sisifiano – memória de Kafka, ideia convocada da resistência de Béranger, Jonas também, ainda pintor diante da tela vazia, já incapaz de distinguir, no brilho da sua estrela em declínio, a solidariedade da solidão. (Sousa, 1990, p. 9).

Cristina, Ana e Daisy, protagonistas de sucessivos desastres assistidos na sucessão dos nomes e de uma só condição: a da permanência dos seres

na paisagem humana de um só homem. Nessa paisagem, que a ficção inventa, nela pousando o tempo contemporâneo, o mundo reduz-se à distopia de uma cidade de restos, todos iguais a todos porque, como acontece nas fotografias, que obsessivamente se repetem nos filmes, ou nas páginas de jornais, papéis rasgados e páginas de cadernos que os personagens distraidamente manuseiam ou, ainda, nas paredes velhas das ruínas, aquilo que se toca é a pele comum das coisas. É por essa pele que se vagueia, no desencontro com as memórias dos lugares e dos amores antecipadamente sem posteridade. É à sua superfície que as relações humanas são postas em causa porque, perdidas das suas referências, se deixam encenar na errância neurótica da cultura a que se acede apenas na cedência ao abandono e à ininteligibilidade dos lixos que compulsivamente se amontoam, asfixiando homens e bichos, casas e paisagens, nos espaços anónimos das metrópoles, alienadas em rituais de nascença obsoletos que sobrevivem num presente desejado eterno. Nesse presente, onde a solidão se concentra na lógica dos nevoeiros pacientes, a morte chega pela mão de Ana Orwell, incapaz de se libertar da artificialidade do sistema vascular que a subtrai ao futuro que nunca lhe pertenceu. De outros modos chegará depois porque é possível ter saudades de um personagem como se tem saudades de uma pessoa.

Fotografias, papéis, tecidos, redes, paredes e charcos são os elementos recorrentemente utilizados por Rocha de Sousa para povoar os cenários, tão desolados como claustrofóbicos, dos seus filmes e vídeos. Muitos deles realizados na ESBAL e no seu atelier, os filmes e vídeos de Rocha de Sousa integram-se no corpo labiríntico e idêntico das passagens que abrem para passagens, lugares em trânsito no mapa em que o autor desenha a bifurcação dos caminhos que o levam ao encontro com as imagens.

É nesse mapa, e nas entradas múltiplas que ele permite, que as obras surgem em cruzamentos sucessivos que põem em contacto as sinopses, os textos lidos em "off" nas suas bandas sonoras, e a ressonância da sua presença em diversos livros de ficção:

Por um Cidadão Desconhecido (1977)

Sinopse: "Aproximação alegórica a uma [sociedade] vigiada ou a memória, por transferências simbólicas, de um estado de repressão e tortura física e psíquica: os presos (políticos?) anónimos que (não) foram sacrificados em nome de equívocos valores de ordem e autoridade." (Sousa, 1996, p. 60).

Apresentado na *SNBA*.



Encontro no Século XXI (1977)

Sinopse: Exploração metafórica em torno de um mundo «sem paisagem», sobrecarregado de gestos, ferros, máquinas completamente inutilizadas, onde duas personagens «marcadas» circulam, revisitando (nos destroços e no desencontro) a memória histórica de lugares, coisas, notícias, funções perdidas. A verificação final do encontro é a verificação do caminho impossível para um amor antecipadamente estéril e sem futuro. (Sousa, 1996, p. 60).
Apresentado na *SNBA* e na *ESBAL*.



Semearam Ventos (1978)

Sinopse: "Reflexão sobre a impossibilidade da relação humana num mundo destituído das suas referências. A civilização ressurge como ruína, os seres movem-se em «círculos», sem objectivo, arrastando marcas de uma alienação que se perde solitariamente no interior de uma espécie de neurose, no silêncio dos restos, entre símbolos culturais arrancados ao seu contexto. Inocentes ou não, só as crianças partilham um horizonte de fuga." (Sousa, 1996, p. 60).
Apresentado na *ESBAL* e no *Festival de Cinema não Profissional de Coimbra*.



Peregrinação (1978)

Sinopse: "Alegoria sobre os percursos culturais do «intelectual urbano» e a indignada ruptura com eles. Uma tentativa de regresso ou diálogo com a memória mais autêntica das raízes: os livros que se rasgam e se recusam, num exorcismo de despojamento, não podem ser substituídos; e as classes que não tiveram acesso a eles apenas os *tocam* como coisas abandonadas e já sem decifração." (Sousa, 1996, p. 61).
Apresentado na *SNBA*.



A Casa Revisitada (1979)

Sinopse: "Meditação sobre a solidão e a velhice, um olhar no interior de uma casa antiga, gente morta nas fotografias sépia, o tempo e a memória, a memória e a ficção, os sinais que ficaram, o quotidiano vulgar de uma personagem que ainda permanece na sua espera ignorada." (Sousa, 1996, p. 61).

Vai devagar, mãe, como naqueles dias em que tudo parece lento, a chuva, até os sonhos, os teus passos.



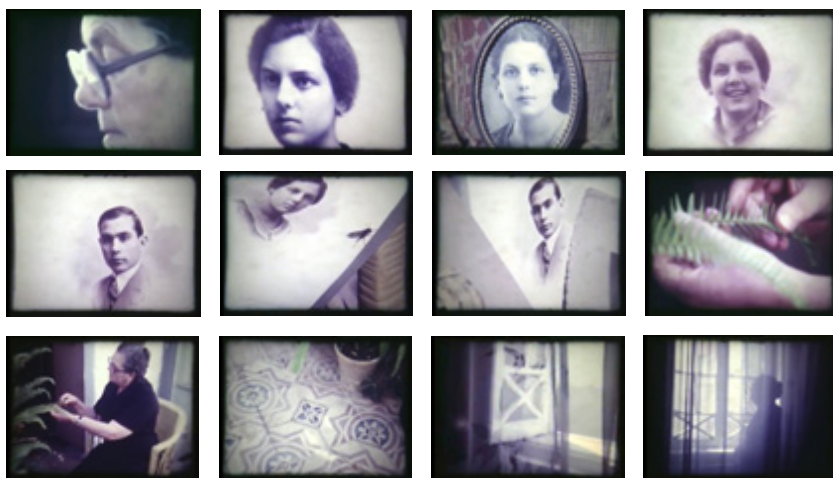
Ela foi, em sombra, ao longo do corredor atapetado com os belos mosaicos de antigamente e a cabeça levantada na direcção da luz, assim, a perder-se na coagulação dos verdes alinhados rente rente ao limite baixo do muro que a cal repintara lá atrás, salpicado de pequenos seres vegetais, plantas minúsculas cuja vida escassa, austera, se revelava nas suas cores baças. Uma vez bastou, para essa viagem de tantas viagens semelhantes, um mergulho na claridade, as compras, a cozinha, o corredor fresco, vazio e triste durante curtos instantes. (Sousa, 2011, p. 7).

Agora chegaste ao teu pequeno jardim.

Eu? (Sousa, 2011, p. 8)

Mas a ideia é apanhar os teus gestos quando falas com as plantas.





Eu não falo com as plantas, penso nelas e nas pessoas.
 É o bastante.
 Vem até aqui, senta-te nesta cadeira.
 Para quê?
 Para acariciares as plantas, as pétalas das flores.
 Está bem – e sorriu desprendida, encolhendo os ombros.
 ...

A câmara apoiada em mim, no ombro ... era uma prótese dos meus olhos,
 apontada ao núcleo da imagem ... a moldura do visor aprisionando a
 dança doce dos dedos ao tocarem brevemente várias partes das plantas,
 porventura a repetirem outros tratos ... Esquecida de fingir um acto
 quotidiano perante o olhar do filho, já levantada, debruçada sobre os vasos
 de louça pobre, a minha mãe nem sequer murmurava o mais simples dos
 seus pensamentos. Nenhum nome de pessoa ou bicho, nada que ligasse
 cada gesto a cada ramo oscilante. (Sousa, 2011, p. 8).



Olha mãe, agora vamos fazer outra coisa.
 Já acabaste? Vamos fazer o quê?
 Ali na sala, junto da janela.
 Então vamos lá.
 Ficas aqui, sentada na cadeira de balouço.
 Ai, homem, que ideia.
 ...

Sentou-se devagar, aconchegada na sua bata preta, os cabelos grisalhos um pouco soltos, olhando em sossego o tripé reajustado, os meus gestos, a câmara, a luzinha ali ao lado. Estava pronta.

Agora, assim bem reclinada na cadeira, faz-te embalar por ela. Não se vê o leve movimento dos pés. Deixa a cabeça pousada no espaldar. Não precisas mudar nada no teu rosto. Basta que pareças estar pensativa, como se a figura afectuosa de alguém enchesse a tua memória. Para facilitar, podes imaginar o teu outro filho em África, a trabalhar, os netos, coisas assim. Ah, isso está muito bem, mas fico triste. Não faz mal, desde que não chores. (Sousa, 2011, p. 10-11).

O real inventado, reinventado, naquela cadeira que não batia certo com a casa. ... Eu já começara a fitar as costas da cadeira, a cabeça da mãe reclinada, entretanto apenas vista de um ponto da sala bem atrás. Da sombra para a meia luz, a objectiva regulada, mostrando apenas o que importava, menos de tudo, certamente, e por vezes só o entrançado da palhinha, a orelha a deslocar-se para a frente e para trás, com cabelos brancos, luminosos, rodeando (suspensos) as suas cartilagens ainda firmes no desenho.

Se o pai continuasse a olhar-nos da porta da cozinha, assim mais longe, estaria travado por meia janela e pelas plantas mais altas reflectidas no vidro. Seria, porventura, um ângulo a explorar no fim desta sequência, contida, magoada, a senhora entretanto vista num quadro maior, com outra amplitude, os olhos quase fechados, grandes pálpebras meio descidas, a boca fina mas lassa, um nariz recto, narinas estreitas, ainda a moldura negra do vestido e a trave da janela, a mão levemente ossuda, em baixo e à frente, numa pose clássica, com dois dedos apoiados no braço da cadeira e os outros estreitamente abertos, suspensos em leque.

Quando mudava de plano, operando sem que ela percebesse o sentido da mudança, eu próprio imaginava-me ali ... (Sousa, 2011, p. 11).

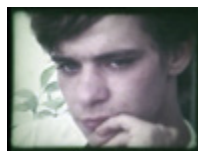
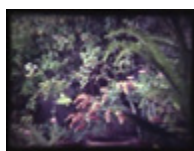
*Estás a dormir, mãe?
 Claro que não, ora essa.*

Parecia.

Então não me disseste para ficar aqui, empurrando a cadeira sem se notar, o pensamento a voar para fora de mim, em lugares que não sei como são, talvez os meninos na relva do jardim.

Fizeste uma grande viagem, afinal.

*Antes assim do que a fazer caretas, já me bastam estes cabelos desalinha-
dos e a maldita da bata preta.*



Podes crer que ficaste linda.

Olha lá, ajuda-me a sair daqui. (Sousa, 2011, p. 12).

Depois perdi-me pela casa, preso aos objectos dos vários tempos e funções ... Era preciso passar os olhos por aquele escritório, na altura já arrumado e silencioso ... (Sousa, 2011, p. 12-13).

Agora que és actriz tens mais responsabilidades, mãe. Vais ajudar-me a entrar neste escritório. O pai está sentado aí, na cadeira, à secretária, classificando as rolhas que vai despachar pelo correio para farmácias de Lisboa.

Eu estava ali, de férias, procurava reaver o sentido daquele lugar, das coisas, retratos, velhas paredes caídas a rigor, no mínimo duas vezes por ano ...

Enquanto eu removía várias caixas de papelão e os velhos papéis do costume, passando a minha mãe os elementos apropriados para a secretária, um cansaço inexplicável rondava-me os olhos, os dossiers perdiam sentido, aquela escrita, os certificados das finanças e até algumas fotografias, tudo isso nunca serviria para encontrar o perfil do meu pai. É verdade que não era esse o meu intuito final, mas a casa e os seus sobreviventes deveria ressurgir no ecrã com alguns dados históricos apreciáveis e o resto dos documentos visuais possíveis. E quando as coisas ficaram bastante desarrumadas, em especial sobre o tampo da secretária, o meu entusiasmo começou a esfriar, dedos rígidos para refazer a imagem daquele escritório como era lembrado por nós. Mas resolvi fazer os pedidos previstos e colocar as luzes de forma a recuperar em boa medida o recorte simultaneamente fascinante e perturbador do tempo em que meu pai ali governava já não sei propriamente que objectivos ou que restos de trabalho e lotes dispersos de rolhas.

Isto é uma tristeza, filho.

Deixe lá, depois arrumamos tudo e as imagens serão bem o reflexo do pai e da sua vida.

Tu lá sabes. E o que é que eu faço aqui?

Apenas o que fazias quando eu procurava pôr a tua ordem nesta ordem.

Precisava ouvir o pai ralar depois disso, porque deixava de encontrar as coisas.

É isso mesmo, começa a fazer o que fazias.

E tu?

Eu vejo daqui, através da máquina. (Sousa, 2011, p. 14-15 e 16).

Divulgado no 1.º Encontro Internacional de Cinema Experimental do Funchal, no Festival Internacional de Cinema não Profissional de Coimbra (1982) e no Festival de Lisboa 84.

O Prisioneiro (1980)

Síntese: "Alegoria sobre o homem contemporâneo, os seus fantasmas e o seu aprisionamento no espaço degradado que ele próprio criou e encheu de restos de notícias ou de embalagens perdidas. Uma resistência pelas formas de expressão ainda disponíveis e o suporte do corpo. Viver para uma permanência, sem explicar coisa nenhuma, sabendo fazer a ficção (ou o futuro) através da memória que a obra de arte reabsorve e significa." (Sousa, 1996, p. 61).
Divulgado na ESBAL e no 3.º Festival de Cinema não Profissional de Coimbra.



O Véu dentro da Cidade (1981)

Síntese: "Exploração de duas projecções, um tempo da memória e um tempo presente em que essa memória (e a «liturgia» do passado) se confundem artificialmente (pela ficção). O peso dos grandes silêncios contemporâneos como bloqueio para uma viagem criativa em torno dos restos." (Sousa, 1996, p. 61-62).

Divulgado na ESBAL e no 4.º Festival Internacional do Filme Amador de Coimbra FIFAC, onde obteve uma menção honrosa. Participou ainda no Festival Lisboa 84 e na mostra 10 Anos de Super 8 no Mundo, tendo sido selecionado para o Rencontre Mondiale des Cinéastes non Professionels – Unica 83, em Saint Nazaire.



O Corpo Inútil (1981)

Sinopse: "Os artistas e a difícil exploração do visível. O corpo do modelo vivo, sucumbindo e inutilizado para a pose de uma memória académica, passa por riscos sem contorno representativo e pelas ruínas envolventes, sangra a sua morte para de novo voltar às mortalhas do apodrecimento." (Sousa, 1996, p. 62).

Momento antecipado da palavra e nem sequer urgência dela. Os herdeiros da representação do visível já não sabem o visível para reproduzir. ... O que eles fazem é raspar esse destino, nem falso nem verdadeiro, e procuram ainda num corpo morto vivo, inutilizado quase, a apropriação visível dele, aparente até amanhã. ... A cultura visual de ontem, por cada fio de sangue que escorre, escapa às novas perplexidades. ... As mãos hesitam quanto ao futuro dos gestos. As poses convenientes são antecipações da morte. ... O corpo inútil fica submerso e abandonado nos lençóis sangrentos, alegoria de uma renúncia e de um recomeço. O mundo contemporâneo, quem sabe, talvez seja tudo isto, deste ou de outro modo.

Divulgado na *ESBAL*.



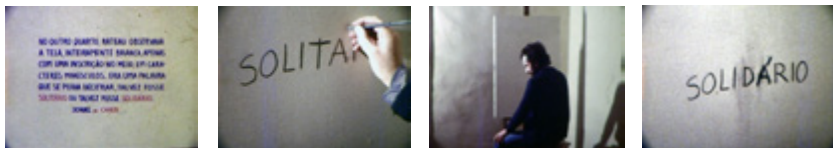
A Palavra Encoberta (1981)

Sinopse: é um filme experimental, feito por artistas plásticos, que procura abordar, entre a metáfora e a alegoria, o processo de busca do acto criador. Processo que assenta tantas vezes nos objectos ou na sombra deles, que mergulha profundamente na memória, e que envolve, quase sempre, uma espécie de deambulação do autor em torno de si mesmo.

Este filme, com este tema, foi escolhido para complementar uma exposição de desenho: porque, embora seja uma obra aberta e permita várias leituras, propõe um olhar singular sobre a condição do artista (solitária ou solidária) e sobre certos aspectos da sua luta interior. Não é uma ilustração nem um discurso didáctico: compromete-se com a linguagem que é própria do cinema, embora sem explicitações narrativas ou cronológicas, e faz

sucessivas pontes com as artes plásticas, com o risco de criar e o risco em si.

Partindo de uma citação de Albert Camus ... o filme dá-nos a ver o mundo de um pintor dividido pelos seus espaços de memória, pelos seus quadros, pelos objectos que o rodeiam, pela cidade cinzenta que se anuncia nesses objectos e do outro lado das janelas. O actor não representa senão na medida em que se expõe, em que toca numa realidade descontínua, percorrendo os longos corredores da sua procura, debatendo-se com os símbolos da civilização que o cerca. O actor sugere portanto a imagem do artista que sabe ter de vigiar um discurso em marcha, aliás marcado pelos quadros já produzidos, e que sabe também estar condenado ao impossível, como dizia Picasso. Ou seja: que sabe haver sempre um novo imaginário entre as coisas, entre os restos, entre as memórias, e que sabe igualmente a urgência de o dizer. Mas de o dizer apesar da sua solidão, de o dizer em solidariedade.



Ruptura no Interior (1982)

Sinopse: "Alegoria sobre a perda da individualidade nas grandes monotonias do trabalho massificante. Partindo de um lugar em nada semelhante a uma fábrica ou a uma cadeia de montagem ... o filme leva ao excesso a repetição (absurda) de um certo trabalho – e, por fim, a silenciosa ruptura que a individualidade impõe a essa longa submissão." (Sousa, 1996, p. 62).

Divulgado no *Festival Internacional de Cinema não Profissional de Coimbra* (1982).



A Morte de Ana Orwell (1984)

Sinopse: ... Colocada (ou movendo-se num sector de 90 graus, a câmara, em geral ligeiramente picada, aproxima-se cada vez mais de uma teia crescente de tubos de plástico onde duas mãos se perdem – na vida que lhes resta ou para a morte que talvez representem. Verdadeiramente, não há planos gerais. E os elementos objectivos da tecnologia clínica vão sendo desmentidos na sua funcionalidade habitual. Isto é: a realidade do filme não passa pela condenação do filme à realidade.

Ana Orwell morre presa na teia dos tubos que habitualmente salvam, que habitualmente conduzem plasma e vida aos corpos morrendo. Mas de início, no pré-genérico do filme, todas as Anas vivas caminham para nós, elas ou outra, tanto faz: o problema da identidade é, neste caso, uma questão de universalidade.

No leito de morte, Ana desprende-se e prende-se, recomeça como Sísifo, enquanto o espaço se povoa de estridências, de restos de melodias, de ruídos ... Assim, tudo se torna excessivo, o massacre da imagem e do som, o tempo que se arrasta para além do possível. Ou seja: tudo nos indica que a realidade daquela realidade é outra, pode acontecer depois ou fora do campo, pode ser o mundo, a opressão, o encobrimento, a morte institucional e não a morte representada enquanto isso. Orwell, com "1984", talvez tenha associado apenas sintomas cuja parte representada no livro era menos importante do que os seus pressupostos fora dele.

No filme ..., e por fim uma notícia vulgar (embora estranha como tantas outras) vem reduzir tudo à banalidade do quotidiano. Mas a multidão que sobra no último longo plano, movendo-se em dois sentidos, será o mundo de Orwell, será Sísifo recomeçando em revolta e condenação, ou será a própria banalidade do quotidiano subitamente revelada como monstruosidade sem destino?



Apresentado no contexto de um Seminário de Vídeo, na Universidade Aberta, o filme foi selecionado para a mostra *10 Anos de Super 8 no Mundo*, sendo nestes termos referido por João Paulo Ferreira, na *Revista Cineasta*:

No final. Apenas uma voz off explica o filme. «Ana Orwell desaparecida em 1984, foi encontrada 3 anos depois. A morte ocorrera contudo, poucas horas antes e o corpo apresentava-se completamente esvaziado do próprio sangue. Apesar disso, as autoridades falaram apenas de traumatismo craniano em consequência de uma queda.»

A interpretação da metáfora não será por conseguinte muito difícil. O apelido da personagem (Orwell) e data em que o caso se desenrola remetem-nos imediatamente para George Orwell e o seu 1984.

Num futuro, neste caso não muito longínquo, o ser humano estará à mercê de forças anónimas que o envolvem e lhe sugam a vida e a vontade própria.

Leitura imediata e simples para um filme cuja principal qualidade é precisamente a riqueza de leituras. Todo um imenso manancial sócio-político se

esconde por detrás desta morte anunciada apresentado com um rigor fílmico e uma sobriedade de meios como raramente tenho visto em obras nacionais. (Ferreira, 1983, p. 32).

Memória e Ficção (1985)

Sinopse: "Abordagem, através de restos e memórias dispersas por fotografias antigas, de um processo que ficciona o real, ou seja: não há memória sem ficção e não há ficção sem memória. A memória dos retratos sobre as rendas sépia é afinal, na sua aparente objectividade, um mundo subjectivo – e um mundo que alguém reinvente para a ficção de novas relações de forma e de conteúdo." (Sousa, 1996, p. 63).

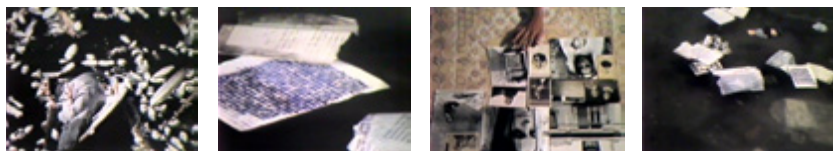
Cheguei ontem e apetece-me ficar. Ficar assim olhando, um gesto entre palavras. Alguém morreu no quarto ao lado. Ficaram os objectos, coisas, rostos de papel. Um acaso dos dias nas marcas sobre postais ilustrados. Alguém morreu desse modo. Ana, Ana! Ontem ou a palavra tornando-se estranha. Ontem, tão perto das coisas que vejo. Tão longe na memória delas porque se confundem a infância e a última viagem. Ana escolhendo flores murchas no fim de tarde do meu cansaço agora. As paredes dizem a sua própria mudança. Envelheceram. Foram repintadas. Votaram a sofrer bolores e fendas caprichosas. Ficar como? E se Ana não vem? Passo as fotografias uma a uma entre os dedos. O menino sério aparece e desaparece na ordem do acaso. Há velhos e velhas lado a lado. Um cão a olhar para mim como as pessoas e alguém que acena a dizer que está ali, que percebe tudo, que é tudo a fingir. A realidade move-se, eu dentro dela. E por isso, as coisas readquirem os seus nomes e a sua vida plausível. Como s retratos baços, em monte nas gavetas. Basta que escolha alguns entre todos. O menino sério talvez. As meninas vestidas de branco, Um velho solitário ali, enquanto os rostos passam entre os dedos da esquerda para a direita e se detêm, fixando-me.

À medida que eu crescia, nesses anos de crueldade, as fábricas foram ardendo meticulosamente, uma após outra. E os senhores delas, simulando a dor e o desastre, partiam para o norte ou para o centro, abandonando, discretos, homens e ruínas. No rio prestes a morrer ao avanço da lama que ninguém removia, as grandes barcaças vinham carregar os últimos fardos de aparas nas últimas viagens da decadência. E eu lembrava-se do uso colectivo desses cascos de madeira. Maio festa, velho costume de flores e farnéis, grupos em cacho nos convés, rio abaixo, pequenos portos nas hortas de bilhete-postal. Acampava-se nas margens, ainda jardim, entre laranjeiras. As lanchas da nossa viagem, imaginariamente maior, como peças de uma aventura à Salgari. A procissão voltava à cidade na maré da tarde, tac-tac dos motores, os cestos repletos de ramos ornamentais que ficariam muito tempo presos nas paredes das nossas casas, um laço de papel segurando as hastes decepadas.

Restam algumas fotografias porque, breve na minha adolescência tudo se degradou. Homens, fábricas, crianças, o rio. E as noites de cada incêndio,

marcando a fogo o próprio retrato político do país, banhavam a soturnidade das últimas mortes espectáculo após espectáculo que eu seguia com uma espécie de gosto comovido, um terror e uma ternura não sei porquê ou por quem, o espanto a misturar-se do mesmo modo com o apelo repulsa dos gritos, enquanto percebia, sob as cicatrizes, como o sofrimento pode em certa medida empolgar-nos. Fiquei gostando irremediavelmente das ruínas, embora seja mais fácil ver nelas a morte do que a vida.

Súbita aparição da gente sem nome. A genealogia impraticável de bisavós e avós, mães de mães e primas e tias olhando abortos o olho misterioso da câmara. Olham por dentro da sua paralisia, constroem o instante que lhes dizem. Retratos de família. Meninas de pé, fitas descaídas na cintura, meias brancas, sapatos de presilha. Um menino em baixo, sério, solene, convicto da grandeza que o descobre, como se estivesse na igreja, a preto e branco, assim vertical, o mundo desses estranhos parentes deixa-se aprisionar diante de mim. Os rostos já não sei. Nem o meu próprio olhar que talvez me esteja fitando no interior de algum destes rectângulos baços. O menino sério quem é?



O Mundo Ausente Ensaio para um Olhar (1986)

Sinopse: "Viagem sobre (através) de espaços habitáveis, agora vazios, agitando os elementos de referência à sua memória humana, significado e ao «desaparecimento» da sua realidade." (Sousa, 1996, p. 63).

De Passagem entre Memórias (1986)

Sinopse: "Alguém que retoma, entre os destroços, os objectos e as fotografias de uma casa antiga, o fio de condução à memória das significações do passado e da sua corporização no presente, entre a chuva e os véus submersos." (Sousa, 1996, p. 63).

De passagem entre memórias. ... Manuscritos, gravuras, utensílios, marcas. E um espaço de coisas velhas em volta. O rosto de Ana a preto e branco. Cheguei ontem mas não chovia. Já não sei quando choveu, ontem não foi. Fecharam a casa. Sobraram poucas coisas. Há sinais de Ana um pouco por todo o lado. Agora sim, ela tornou-se definitivamente ficção. Se chover amanhã será bom. A chuva muda os retratos, enche tudo de reflexos, como num espalho ou num sítio onde a água escorre.

O cão morreu preso à corrente. Estava muito velho. Quando o fomos enterrar, arranjei flores do monte e espalhei por cima da terra. Há cães assim que

parecem família nossa. Morrem humanizados na memória das suas fidelidades. O loendro está enorme, cresceu muito. Todos o acham lindíssimo. Ontem cozemos o pão e aqueles bolos de que a tia tanto gosta. Andámos a apanhar figos e a tratar dos animais. ... temos de arranjar outro cão para nos guardar. Um cão que nos conheça a todos, que saiba ver quem entra e sai ... De passagem entre memórias ou a aventura de um rio da infância já sem referências particulares. O que fica depois da chuva é um rosto sem fala, um véu sem ... um olhar flutuante. O que fica em suma, é um olhar escorrendo pelos vidros e um despejar de coisas em câmara lenta.



Memória (1987)

Sinopse: "Viagem pelos sinais de um mundo de infância, cuja memória se perde na voragem da envolvimento contemporânea." (Sousa, 1996, p. 64).

A Pedra (1987)

Sinopse: "Reflexão sobre a vida dos objectos inorgânicos, numa relação metafórica com os acontecimentos do mundo real e a sacração do *irreal*." (Sousa, 1996, p. 64).

A Carta. A Hora Zero. O Fim do Cenário (Trilogia) (1987?)

Sinopse: "Trabalho sobre o amor e a violência no mundo contemporâneo." (Sousa, 1996, p. 64).

A Carta

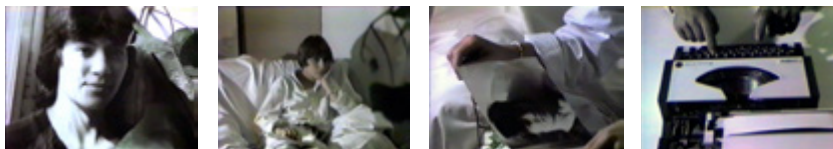
Junta os dedos sobre a mesa e olha para o que resta de mim. Alguém morreu no quarto ao lado. Jonas perdeu-se entre o dever da solidariedade e o direito à solidão. Já não posso realizar o que me pediram que realizasse e agora ninguém se lembra de me pedir seja o que for. Sou a antecipação do que penso do mundo ... Cruza os dedos Daisy e pensa que já não sabes quem sou. ... Cruza os dedos Cristina, cruza os dedos Daisy e finge que não conhecestes Béranger nem Jonas e as suas últimas telas brancas.

Quem eu conheci foi Cristina, humaníssima e apaixonada. Se Ana me visita entretanto com os olhos muito abertos, Cristina ou Daisy são a história. E contudo, agora que percebo os anos de encontro, as vidas de utopia, a longa aprendizagem que fiz de Cristina, Cristina torna-se Daisy, escapa-se entre distâncias, roendo as flores da madrugada. Penso o retrato de Ana

contra o teu rosto Cristina. Contra a tua passagem a Daisy, mas o que vejo ao espelho, sobre cartas abandonadas, é a imagem improvável de um ser que me ficou na pele. Em certo sentido, toda a representação do mundo, angélica e fascinante no seu traço inconclusivo ... é sempre admiravelmente monstruosa. ...

O teu rosto perdeu-se na bruma dos ruídos. Transformada em ficção e realidade levavas as folhas e as flores na boca, correndo silenciosamente para o fim do mundo.

Apresentado no *Encontro Nacional* de 1988, no Fórum Picoas.



A Hora Zero

Posso recomeçar tudo, escrevendo as mesmas palavras de há séculos. ... Sou apenas a testemunha que sobrou das escaramuças de uma civilização a perder-se, antes de mais para a escassez planetária. Sou apenas, por outro lado, o ficcionista das metáforas, mensageiro que não quer lavar as mãos como Pilatos, e que não sabe fingir uma só desculpa perante o assassinio da inocência. ... Da inocência, aliás, só penso esse arrastamento entre vazios. Posso recomeçar tudo, como há séculos ...



O Fim do Cenário

Os cenários do amor, da vida ou da morte refluem vagarosamente na memória. São de papel e pano, folhas mortas, jornais perdidos, alegoria do efémero para uma ilusão de passagem. Vistos assim, sem a protecção do discurso, parecem outros e são os mesmos. ... Alguém morreu aqui, antes das folhas secarem, mas ninguém veio matar o cenário. ...

Oiço passos, não sei distinguir entre realidade e ficção. Vivi com personagens como Cristina, Ana, talvez Daisy. Alguém morreu aqui, já sem nome.

... Daisy ignora a imobilidade de Cristina. É de novo silhueta branca com os estigmas da representação, ficcionada como testemunha ou Ana, personagem breve para recolher as outras memórias, as outras ficções, os retratos impossíveis e as cartas inúteis de um tempo cristalizado. Só ela pode destruir

o cenário, fechar um ciclo e morrer em paz para que o futuro aconteça quotidiano. O enigma da vida é não sabermos quem somos.



A Praga (1989)

Sinopse: Alegoria em torno da expansão dos poderes totalitários numa sociedade de pós-guerra. (Sousa, 1996, p. 64).

Eu vi os gafanhotos chegarem. Vieram aos poucos, dois a dois, devagar, e deixavam-se apagar pela ternura das crianças da aldeia. Não comiam nem dormiam, mantinham-se imóveis e rígidos, de olhos cegos, à espera. Ao fim de três semanas, surgindo sempre da mesma maneira, o número de gafanhotos aumentara assustadoramente e os velhos camponeses lembraram as pragas de outros tempos, as searas destruídas, a terra devastada. Alguns deles, mais decididos, começaram a lançar sobre as suas culturas, uma farinha esquisita que espalhava no ar um cheiro a rosas podres. Foi então que chegaram os outros gafanhotos. E eram milhões e milhões, cruzando-se no ar em nuvens negras, batendo as asas num ruído imenso, cobrindo tudo: os campos, as searas a despontar, os próprios instrumentos de trabalho. Comendo devagar, de um modo enganador, pacífico e lento, devoraram todos os vegetais, as rações do gado, as reservas dos celeiros, até mesmo as folhas das árvores, fosse qual fosse a sua natureza. Mas os gafanhotos não ficaram saciados, nem o seu número parou de crescer. E foi assim que passaram a devorar tudo: raízes, bichos, as primeiras pessoas suficientemente desprevenidas, na mais metódica das fúria colectivas. Invasores imparáveis, os artrópodes tornavam-se cada vez mais arrogantes e mais resistentes aos ataques químicos, ao fogo do desespero. Entravam nas casas por fendas invisíveis, com grande alarido de asas, devorando folhas, flores, cereais, troncos, a carne que sobrava nos pratos. E por último, concentrados com mais força e engenho, os próprios habitantes mal defendidos, as crianças, as mulheres, os velhos.

Lembro-me da fuga da população para as montanhas e de ouvir dizer que a praga se estendera por milhares de quilómetros em redor. Passaram muitos anos antes que os gafanhotos abandonassem aquela terra e muitos outros antes que a terra voltasse a ser fértil. Havia desenhos exorcistas, quase emblemáticos, um pouco por toda a parte. Gafanhotos que pareciam grilos ou baratas, máquinas de guerra, marcas da obsessão e do terror. Ainda hoje, entre ruínas e grafismos persistentes, ninguém ousa aproximar-se do

mais indefeso gafanhoto que apareça nesta região. E todos nos limitamos a venerar, num cemitério de nomes e velhas fotografias esmaltadas os túmulos sombrios dos desaparecidos ou dos que morreram aos bocados num horrível sofrimento.



Missa Negra (1989)

Sinopse: Vídeo sobre o sentimento de perda e o valor contingente da obra de arte. (Sousa, 1996, p. 64).

Lugar perdido e achado da infância, aqui estou, cheguei ontem, decidi ficar. Não sei porquê, todos os mortos morreram a seu tempo, outros que me foram próximos desapareceram em vida, estou só como se acabasse de nascer.

Toda a fecundidade é complementar da morte. A geometria do eterno é tão breve como um espelho que se quebra. Depois vieram as chuvas e os espelhos quebraram a imobilidade da luz. La Tour tornou-se agitado. Vela breve de estearina queimada. Chama lenta dos nascimentos do medo, com medo, crianças que nunca se reconhecem ao espelho e nada sabem da peste, memória opaca, só amnésia e rosas negras. O menino homem vamos enterra-lo na lama, à luz das velas de La Tour, leite fecundo derramado para sempre no chão das nossas lembranças estilhaçadas.

E a limpidez dos gestos também. E o risco, a graça, a entrega, tudo além de tudo, mesmo quando nos encontrávamos na maior intimidade, após a chuva, a chave rodada na porta contra o improvável assalto do mundo.

O homem menino adocece de fumos e de indiferença, com a nossa responsabilidade e o pensar vagaroso que enche as esplanadas de antes do anoitecer. Lentas canções, lamentos, ventos de quase nada. Ninguém sabe o que é morrer tão cedo e tão tarde pelo nascimento, entre os signos do império e a peste. Béranger foge (apavorado) dos mutantes, Daisy come as flores da metamorfose e da perda, numa espécie de inocência branca. Jonas já não sabe conciliar a solidão e a solidariedade, desfeito no grande vazio da espera.

Papéis que sobram, estarei morto entretanto. Não quero legar nada a ninguém. Toda a fecundidade é complementar da morte. A geometria do eterno é tão breve como esta escrita sem destinatário. Queimem-na em fragmentos, como sempre fui. A chama fará o resto – e a dança da inocência coroada de branco, mas agitando a bandeira negra, deixará no ar um ritual de simulação e cinzas. Sem epitáfio. Sem data. Sem memória.

Portanto os retratos, sobrepostos como cinzas, queimados em sépia, pela luz secreta das gavetas.

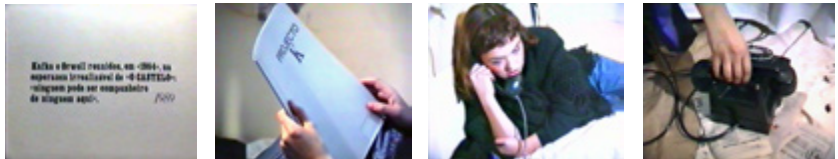


A Máscara (199...)

Síntese: "Vídeo ... versando a problemática da construção da obra de arte e o modo como nela o autor se serve de diferentes máscaras para afirmar a sua visão do mundo." (Sousa, 1996, p. 64).

Projecto K (1989)

Síntese: Vídeo que projecta, em alegoria, o tema de O CASTELO, de Kafka, e o tema de 1984, de Orwell. (Sousa, 1996, p. 65).



A Tempestade (1991)

Síntese: "Vídeo sobre a realidade conflitual contemporânea, entrosando documentos reais com ficção e ligações de carácter alegórico." (Sousa, 1996, p. 64).

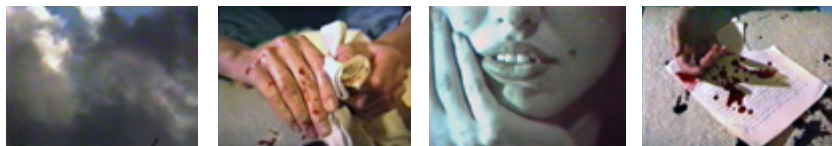
Chovia sobre os primeiros mortos. Alguém acendera velas perto do sangue meio dissolvido. Apesar da brisa do princípio da noite, as velas mantiveram-se acesas durante muito tempo. Sob a chuva de cinza, rodeadas de flores definitivamente húmidas.

Alguém acendera velas perto do sangue meio dissolvido. Apesar da brisa do princípio da noite, as velas mantiveram-se acesas durante muito tempo. Sob a chuva de cinza, rodeadas de flores definitivamente húmidas.

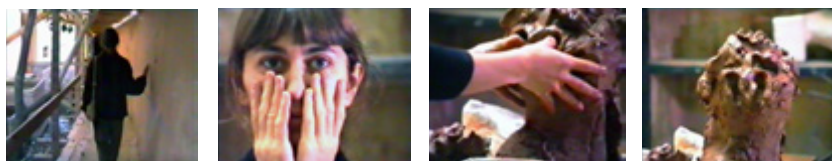
O Outono, pintado em sépias, apanhou os mortos na encosta da mudança, entre demolições imprevistas. Ninguém soube dizer de que lado soprava o vento. A chuva de cinza embranquecia os corpos como no limite de um suave milagre. As máquinas haviam parado à entrada do mundo, cobertas de flores. As lagartas tropeçavam nas pétalas já sangrentas, que sangravam mais. E os olhares passavam além, sob as janelas. E só havia murmúrios na costa, tão

longe. Como nas praias iniciais, ou debaixo daquela chuva que viria agitar lentamente as chamas do protesto e da dor. Rostos desfocados, ranger de ferros na praça ao fundo, e assim os fogos dos impérios todos, esbatendo a transição violácea da noite para a madrugada.

As flores e as velas traçaram um exorcismo contra as máquinas da morte. A vida que sobra defende-se nas bandeiras de amanhã. Após a morte dos mitos, consagrada pelas vítimas daquele Outono trágico, o fogo e a água poderão representar uma nova esperança para o mundo com novas fronteiras.

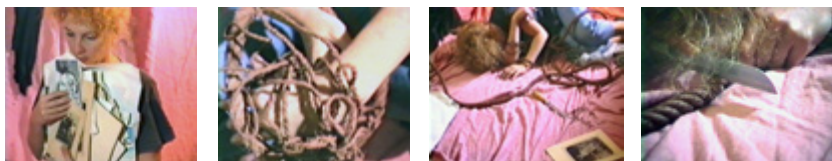


Auto-Retrato (1991)



Lírica Do Desassossego (1993)

Sinopse: "Vídeo de ensaio em torno da psicologia do comportamento da juventude actual, anunciação metafórica do passado perdido e das grilhetas de um presente sufocante." (Sousa, 1996, p. 65).



Vozes (199...)



Névoas Em Abril (Incompleto) (19...)

Sinopse: "Vídeo de ensaio evocativo da realidade histórica do país após 1974. Abordagem por via essencialmente alegórica e poética." (Sousa, 1996, p. 65).



Sinais (199...)



Ventos (199...)

O Túnel (199...)

Sinopse: Vídeo rodado no Hospital dos Capuchos: um pavilhão degradado e a precariedade dos sinais onde a vida ainda se manifesta. (Sousa, 1996, p. 64).

Mas nas ruínas laterais do hospital onde esperava a hora da visita a minha mãe, erradicado do comércio o filme pistável, fazia com o corpo de uma câmara de vídeo, operava cenas tristes dos destroços, alimentando um enlevo suspeito no movimento da objectiva, panorâmicas laterais capazes de colarem portas sujas a paredes com restos de tinta, *travellings* à frente, no hábito ou treino das mãos vogando por cima de longas traves rachadas, crivadas de pregos enormes, escurecidos variadamente pelo efeito da ferrugem. A beleza quase insustentável destas coisas acabou um dia por solicitar personagens, figuras femininas em derivas anónimas, encontros e desencontros nas montanhas de ferros e chapas torcidas de cemitérios de automóveis, passos sobre portas a fazer de chão, o bater dos arames nos túneis amolgados de fuselagens inteiramente perdidas. (Sousa, 2010, p. 290).

O Pó (199...)

Sinopse: "Vídeo de ensaio, envolvendo a noção da passagem do tempo através dos objectos e do modo como uma figura de jovem *toca*, passando a *saber*, esses materiais." (Sousa, 1996, p. 65).

Rocha de Sousa: Obra Multidisciplinar

Depoimento prestado por ocasião da exposição individual realizada na Galeria Municipal de Arte, em Almada (1990):

Talvez seja necessária uma apresentação deste tipo porque o que se mostra nas imagens é realmente um conjunto de tentativas de comunicação que põem mais esse objectivo como linha de força de toda uma acção do que propriamente da pintura em si ou do vídeo como experimentação em si. Um dos problemas que tenho enfrentado com mais frequência é justamente esse: o de saber que limites são os da pintura ... O que eu pretendo é vencer os limites que se foram colocando à pintura ... e se nessa conformidade seria possível ensaiar um conjunto de imagens que, ... se dirigissem elas próprias aos outros e que envolvessem determinados dados, determinadas mensagens que pudessem ser recebidas. ... através dessas mensagens os outros poderiam partilhar comigo um certo número de ansiedades, um certo número de reflexões, qualquer coisa que não sendo propriamente uma ilustração, ou sendo-o ..., se projectasse no campo da consciência ... Esta preocupação é nítida também nas imagens que se referem a extractos de vídeos, que não são representados senão em pequenos fragmentos para ir dando ideia de um conjunto de obras e referências que fazem a minha preocupação e não propriamente o meu retrato completo como produtor de formas, como criador. ... O que tentarei fazer com este jogo de imagens é pontuar elementos da composição pictórica na sua fase expressiva, na sua fase fragmentária, que é francamente baseada no mundo contemporâneo, na actualidade, nas memórias da guerra ... e também de um outro tipo de relações da pintura com o real, a que chamei frequentes vezes «As personagens ilustradas» ... na tentativa da caracterização de arquétipos ... que nos aparecem assim, em pleno estado de paradoxo ... pondo em relevo muitos dos aspectos que caracterizam a nossa contraditória civilização.

De resto são os personagens que da pintura passam ou se fixam dessa maneira mas são também, por outro lado, aqueles que mais me fascinam, na literatura e no vídeo ou no cinema, os personagens que tenho podido arrancar ao meu convívio para uma representação partilhada sobre temas que na pintura teriam difícil tratamento e que aqui [no vídeo], levantam problemas ..., põem novamente em questão o sentido das coisas, até que ponto a realidade é perceptível, plausível ou absurda e também, das relações de sentimentos, das relações de memória que nós temos com os objectos, com as coisas e com as nossas raízes. No fundo são um conjunto de problemas à volta destas questões ...

Faço este depoimento na primeira pessoa do singular ... porque em geral não tenho quem se debruce sobre os meus problemas ... não tenho nem estou propriamente muito interessado em ter. Às vezes mais vale o pouco que dizemos, sabendo da nossa consciência, do que o mundo que dizem sobre nós inventando o que nunca dissemos.

Neste depoimento residirá a dimensão mais negligenciada e também a mais fundamental das tantas vezes citadas «coincidências voluntárias» de Rocha

de Sousa. Porque o que emerge dessa dimensão é a urgência da comunicação, *apesar* dos media, que entre eles faz transitar o labirinto de idênticos em que ela se concretiza. Sobre o filme *A casa revisitada*, Rocha de Sousa escreve no blogue a nostalgia que vem com o contrário das horas (*Construpintar02*, segunda-feira, setembro 12, 2011). E é ao contrário das horas que o labirinto se fecha, tão implacável como as viagens que gravitam em torno dos centros, na espessura das coincidências entre tempos e lugares, memórias e ficções, gente talvez assim, atravessada pela coexistência das aparências, desconhecida e insinuante, que permanece no olhar assombrado de um homem para quem «o deserto, paisagem terminal de todos os silêncios, parece humanizar-se quando os passos do homem se gravam nas suas areias». (Sousa, 1996a, p. 8).

Jonas e Béranger, Rocha de Sousa vive na clausura das convicções individuais e na urgência de as dizer. Ou mostrar porque, neste contexto, dizer é sobretudo dar a ver, e a distinção esbate-se quando as palavras circulam entre livros e filmes e vídeos e pinturas também. Só assim é que as imagens, reféns desse dizer que sistematicamente as precede, podem ensaiar, de cada vez, um recomeço que mais não será do que o voluntário regresso à hora zero de todas as coisas.

Conclusão

Mas a *hora zero* tem as suas dificuldades. Por um lado (e pela minha parte) porque o reconhecimento do valor afirmado já se fez enquanto o artista se *expôs* e nos *provocou*, em suportes diversos, no limite do desastre, na superação dos equívocos, na polémica ou na poética do discurso oral. Estive presente, testemunhei, fiz pelo lugar da obra, segundo a *linha da costa*, a viagem que alcança a geometria da estrutura, o contorno da fronteira, a relatividade de toda a grandeza. O difícil, na *hora zero*, é levantar outras questões, fazer uma última pergunta, retomar o homem onde o artista se convoca e se prolonga.

Este país é pequeno, de memória entorpecida, as homenagens passam, as perguntas diluem-se, a História escreve-se através de retratos amnistiados e de exílios apaziguados. Assim, como parece banal no domínio dos vários desenvolvimentos, as querelas do poder, incluindo as do prestígio artístico, subvertem os modos na moda, criam ídolos logo fracturados e toscos, omitem, censuram, abreviam no mais espantoso silêncio dos homens bons, obras raras, longas persistências de testemunho e denúncia moral. Entre nós, ao cabo de liturgias apressadas de novidade e banimento, permanecer vivo, útil, empenhado, é coisa quase inviável, contra o tempo e a vertigem dos sucessos alheios. A onda da negatividade e da substituição submerge, sem fragor, as mais finas estratégias de sobrevivência. (Sousa, 1988, p. 72)

É assim com as suas palavras que lhe devolvo a homenagem por ele prestada a Lagoa Henriques. Nesse texto a pergunta era: «como sobreviveu Lagoa Henriques?». Mas no mesmo texto não cabe agora qualquer pergunta porque «Viajante solitário, pluridisciplinar, [que se afasta] e [se aproxima] dos

seus portos, das suas memórias», como se quer nas *Coincidências voluntárias*, Rocha de Sousa encaminhou-se voluntariamente para o labirinto que o olhar procura ou que programaticamente frequenta: o olhar habitado pela lúcida mobilidade que pressente que a espessura do mundo mais não é do que a sobreposição sempre enganadora das aparências, que a cada momento emergem da surdez de uma clandestinidade incapaz de se libertar da sua inconsistência e que, afinal, nela acaba por encontrar as razões da sua sobrevivência. E porque o que é clandestino no mundo é o próprio mundo, homenagear Rocha de Sousa passará sempre pela entrada na brandura dos afectos duradouros ou dos segredos jamais revelados. Mundo dito, escrito e mostrado de muitas maneiras, visto de todos os lados, na quase serena mobilidade visual que os perscruta e os devolve no lirismo que contradiz os seus lados mais sombrios, como de resto acontece aos mundos impossibilitados de fugir ao seu denso centro gravitacional, ou às palavras, sobretudo suas por serem suas e virem a nós no contrário das horas.

Notas

¹ Até à Reforma que institui os cursos de Artes Plásticas e Design (1974-1975) – reconhecida pelo Ministério da Educação, por despacho de 8 de Janeiro de 1976, mas apenas publicada pelo Decreto do Governo n.º 38/83 (DR, I Série, n.º 126, de 1 de Junho) – Rocha de Sousa leccionou Iniciação à Pintura, Pintura Decorativa, 1.ª e 2.ª Partes, Pintura do Natural, 1.ª, 2.ª e 3.ª Partes, Composição de Pintura, 1.ª e 2.ª Partes, Tecnologia da Pintura – Vitral e Mosaico e Tecnologia da Pintura – Cerâmica e Tapeçaria, integradas nos planos de estudo promulgados na designada ‘Reforma de 57’, pelo Decreto-Lei, n.º 41 363 (DR, I Série, n.º 258, de 14 de Novembro). É relativamente às duas últimas que, tendo em vista a superação da inexistência de oficinas e espaços de experimentação específicos, que Rocha de Sousa desenvolve estratégias que permitem aos alunos contactarem com contextos reais de trabalho, como o atelier de Gil Teixeira Lopes, onde existia uma mufla para Vitral, a Fábrica de Cerâmica Constância, onde os estudantes realizavam moldagem e pintura de peças, ou a Manufatura de Tapeçarias e Portalegre, para a qual executavam cartões (desenho

e paleta de cores), a partir dos quais as aprendizas exercitavam o ofício.

² Em funcionamento desde 1974-1979, e objecto de uma nova reestruturação nessa data, os planos de estudos dos ciclos básicos e dos ciclos especiais destes cursos vêm a ser publicados, pela Portaria n.º 836/84 (DR, I Série, n.º 251, de 29 de Outubro).

³ Mas de novo, se a disciplina de Fotografia tem início no primeiro ano de funcionamento dos novos cursos (1975-1976), será necessário esperar até 1983 para que o mesmo se verifique com a de Técnicas Áudio-Visuais.

⁴ Recorrentemente utilizado por Rocha de Sousa – por ex., «O visível e o invisível entre máscaras: mobilidade visual, aparência e representação», «Ver para além do visível», *Ver e tornar visível: formulações básicas em cinema e vídeo* – o conceito de máscara decorre da afirmação de Klee, «o artista não reproduz o visível, torna visível» (s.d.), do mesmo modo se relacionando com o invisível que a representação torna visível, abordada por Rudolph Arnheim (1976).

⁵ A questão do «Real impossível», associada à mobilidade visual indispensável na indagação das aparências, percorre toda a obra de Rocha de Sousa. Muitas vezes retomada em textos ensaísticos, didácticos e de ficção, na pintura, em diaporamas, vídeos e filmes, ela é desde logo enunciada no tema escolhido para a lição de síntese proferida no contexto das provas de agregação prestadas para obtenção do título de Professor Agregado do 5.º Grupo – Pintura, pela ESBAL (*Diário da República* – II Série, n.º 3 de 5 de Janeiro de 1971): «Mobilidade visual, aparência e representação». A mesma questão constituirá o tema da lição de síntese que Rocha de Sousa – o primeiro docente da Faculdade de Belas-Artes a requerê-las – prestou no contexto das Provas de Habilitação ao Título de Professor Agregado no 3.º Grupo – Pintura e Projecto (Modos de Formar), no dia 7 de Janeiro de 1997: *O Real impossível: pintura, outros modos de formar*. Este «real impossível» virá a focar-se no tema da impossibilidade do retrato, também ele desenvolvido em ensaios, de que se destacam «Memória de Daisy ou um exercício de reflexão sobre o retrato impossível» e «O retrato impossível: heterónimos enganadores», e muito particularmente no vídeo *Auto-retrato*.

⁶ Este livro segue um critério semelhante ao adoptado em *Para uma didáctica introdutória às artes plásticas*. Como refere o autor, «Há na obra uma aproximação desenho, pintura e escultura, em correlação com outros campos criativos como o design, a arquitectura ou o cinema e a fotografia. A partir de um conceito de visão “em mobilidade”, bem como do “isolamento” clarificador dos elementos estruturais da linguagem plástica, encarase o campo expressivo de forma mais sustentada e através de uma espécie de “desmontagem” assim decidida: simplificação/acentuação; rotação/sobreposição; construção/representação; movimento/ritmo; espaço; agrupamentos/partes». (Sousa, 1996, p. 13).

⁷ Uma parte destas lições constitui a matéria do livro *Ver e tornar visível: formulações básicas em cinema e vídeo*. Na Nota de Introdução, Rocha de Sousa escreve: «Trata-

se, em certos aspectos, de um trabalho de mera aproximação a problemas de ordem técnica e de índole expressiva, com base em conhecimentos ou procedimentos iniciadores, citados de aprendizagens conhecidas, de manuais publicados, de observações quotidianas. A sua eventual inovação ... releva sobretudo de um projecto mais vasto, ainda só aflorado no discurso aqui implícito: e essa inovação, por vezes contrariando o império dos efeitos publicitários, a persuasão vertiginosa da televisão comercial, concentra-se principalmente na ideia de que o projecto didáctico-pedagógico não dispensa a qualidade poética». (Sousa, 1992, p. 9).

⁸ Editado pela Universidade Aberta em 1995, *Didáctica da Educação Visual*, no quadro da acção didáctico-pedagógica no domínio da Educação Visual ao nível dos ensino básico e secundário, retoma dois objectivos, deste modo apresentados na Introdução: «Os estudos e programas didácticos desenvolvidos nas últimas décadas no âmbito da educação visual têm registado algumas mudanças quanto às orientações estratégicas, mas não se afastaram, na essência, de dois objectivos fundamentais: o de aprofundar, na sua mobilidade intrínseca, a capacidade de um ver crítico, culturalmente sustentado, e o de alargar o espaço técnico-criativo do indivíduo na sua relação com o meio, com a exemplaridade das proposições artísticas ou funcionais, tendo em vista melhorar o seu acesso ao fazer, à invenção, à leitura e uso qualificado dos instrumentos comunicativos de que pode dispor enquanto ser social e agente de civilização». (Sousa, 1995, p. 9).

⁹ Este filme integra o acervo de filmes em depósito na Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.

¹⁰ Apresentado em encontros de formação docente promovidos pelo GETAP, sendo também apresentado internacionalmente.

¹¹ Não foi possível aceder à informação relativa a estas unidades.

¹² *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes; Boletim da Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa; Colóquio/Artes: revista de Artes Plásticas; Revista Sema; Revista Sinal; Revista Notícia; Revista Opção; Revista*

Seara Nova; Revista & etc: Suplemento Literário do *Diário de Lisboa*; Semanário *O Jornal*; *Ao Km 0, Jornal Novo*; *ABC – Portugal*; *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*.

¹³ Não foi possível aceder à informação relativa aos programas iniciais da série (datados de 1973), emitidos nos dias 24.01; 19.02; 24.10; 07.11.; 29.11; 05.12. Do mesmo modo não se acedeu à informação relativa aos programas da série, datados de 1975, emitidos nos dias 11.07; 25.07; 16.08; 07.09.

¹⁴ A informação disponibilizada pela RTP incide somente sobre estes seis programas. No entanto, nos Arquivos

online daquela instituição, constam ainda «A poesia e o visível», «Caminhos do imaginário», «Traçados da nossa espera», «Espaço real, espaço virtual», «Poética do protesto», «Os silêncios do consumo», «A arte e o silêncio» e «Museu encoberto».

¹⁵ De acordo com o *Curriculum* (1996), e hoje desaparecidos.

¹⁶ Exceptuando os de Rogério Ribeiro e o de Inez Winjhorst, não foi possível aceder a qualquer um dos outros, referenciados no mesmo *Curriculum*, o mesmo se verificando relativamente aos que se referem às instituições.

Referências Bibliográficas

ARNHEIM, Rudolph. *Arte y percepción visual: psicología de la visión creadora*. Buenos Aires: Editorial Universitária de Buenos Aires, 1976.

CAMUS, Albert. Jonas. In *O exílio e o reino*; trad. Cabral do Nascimento. Lisboa: Livros do Brasil, 1958.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*, trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1970.

—-. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*, trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1971.

FERREIRA, João Paulo. A morte de Ana Orwell. *Cineasta*, n. 6 (Set./Dez. 1983), p. 30.

FRANCASTEL, Pierre. *La réalité figurative: éléments structurels de sociologie de l'art*. Paris: Gonthier, 1965.

—-. *Peinture et société: naissance et destruction d'un espace plastique de la Renaissance au Cubisme*. Paris: Gallimard, 1965.

KLEE, Paul. *Théorie de l'art moderne*. Ed. e trad. Pierre-Henri Gonthier, Genève: Gonthier, [s.d.].

MUNARI, Bruno. *A arte como ofício*. Lisboa: Editorial Presença, 1978.

—-. *Artista e designer*; trad. Gisela Monis. Lisboa: Presença, 1979.

—-. *Das coisas nascem coisas*, trad. José Manuel de Vasconcelos. Lisboa: Edições 70, 1981.

Portugal: XXXVII exposição Bienal Internacional de Arte, Veneza 1976, pref. Fernando Azevedo. Lisboa: SEC, 1976.

SOUSA, João M. Rocha de. A hora zero. In AMADO, Carlos (coord.). «... o risco inadiável». O caderno do desenho, textos Rogério Ribeiro ... [et al.]. Lisboa: Escola Superior de Belas-Artes, 1988, p. 72.

—-. *A mão o homem em projecto*. [Manuscrito], [S.d.].

—-. A voz e a imagem: da necessidade poética à responsabilidade da recepção e da resposta. *Revista Sinal: Audio, Vídeo, Scripto*, n. 7 (Jan./Fev./Mar. 1987), p. 7-15.

—-. *Belas-Artes e segredos conventuais*. [S.l.]: Editora Tartaruga, 2009.

—-. *Carta* [Manuscrito], 1974.

—-. *Coincidências voluntárias*. Porto: Edita-Me, 2011.

—-. Construção da imagem: estruturas, escrita visual, discurso. *Revista Sinal*:

áudio, vídeo, scripto, n. 3 (Jan./Fev./Mar. 1986). Lisboa: Instituto Português de Ensino a Distância, p. 34-42.

— *Curriculum*. Texto policopiado. [S.l.: s.n.], 1980.

— *Curriculum vitae*. Texto policopiado. [S.l.: s.n.], 1996.

— *Deriva do ensino superior artístico em Portugal ou as reformas de papel*. Trabalho desenvolvido no âmbito da licença sabática (1995/96). Texto policopiado. [S.l.: s.n.], 1997.

— *Desenho: área artes plásticas*. Coleção Textos Pré-Universitários, Vol. 4. Lisboa: Ministério da Educação. Secretaria de Estado do Ensino Superior, 1979.

— *Duas imagísticas para um imaginário novo*. *Cineasta*, n. 6 (Set./Dez. 1983), p. 30-31.

— *Memória de Daisy ou um exercício de reflexão sobre o retrato impossível*, Separata do *Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1987.

— *O real impossível: pintura, outros modos de formar*. (disponível no Repositório UL - <http://hdl.handle.net/10451/5202>).

— *O real impossível; pintura, ou outros modos de formar*. Texto da segunda parte da lição proferida no contexto das Provas de Agregação na Universidade de Lisboa. Texto policopiado. [S.l.: s.n.], 1996.

Filmografia e Videografia

Programas didáticos

ANTUNES, Elisa (real.). *Entre nós* [Em linha]: *entrevista a Rocha de Sousa*, entrev. Raquel Santos; tecnóloga Ana Maria Parente; prod. Universidade Aberta para a RTP. Lisboa: Universidade Aberta, cop. 2002 (31' 43'"): cor: son.

Conversa entre o Professor Rocha de Sousa e a professora Luísa Gonçalves; prod. Universidade Aberta. Lisboa: Universidade Aberta, cop. 1997 (29' 40'"): cor: son.

MARTINS, Eduardo (real.). *Desenho* [Registo vídeo]: *Artes Plásticas*, texto Rocha

— *O retrato impossível: heterónimos enganadores*. In, Sabino, Isabel (coord.). *Com ou sem tintas: composição, ainda?* Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. CIEBA, 2013, p. 650-659.

— *O visível e o invisível, entre máscaras: mobilidade visual, aparência e representação*. *Revista Sinal: áudio, vídeo, scripto*, n. 0 (Out.-Dez. 1984). Lisboa: Instituto Português de Ensino a Distância.

— *Picasso: Uma forma de combater*. *Boletim da Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa*, (1972), p. 34-38.

— *Roteiros/Textos diaporamas*. [Manuscrito], [S.d.].

— *Talvez imagens e gente de um inquieto acontecer*. Castelo Branco: Edium Editores, 2010.

— *Ver além do visível*. Suplemento Literário do *Diário de Lisboa* (7 Abr. 1972).

— *Ver e tornar visível: formulações básicas em cinema e vídeo*. Coleção Temas Educacionais, n. 8. Lisboa: Universidade Aberta, 1992.

SOUSA, João M. Rocha de (coord.). *Didáctica da educação visual*, textos António Pedro ... [et al.]. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

SOUSA, João M. Rocha de; BATISTA, Hélder. *Para uma didáctica introdutória das artes plásticas*. [S.l.: s.n.], 1977.

de Sousa; colab. Helder Batista. Lisboa: Instituto de Tecnologia Educativa, cop. 1979 (+/- 20'): cor: son.

Sousa, João M. Rocha de (real., guião e coment.). *Forma plástica* [Registo fílmico], com part. de Lima Carvalho. Lisboa: Instituto de Tecnologia Educativa, cop. [S.d.] (?). 16 mm: cor: son.

— (real.). *A laranja* [Registo vídeo]: *ver, refazer, inventar*, autores Luísa Gonçalves e Rocha de Sousa. Lisboa: Universidade Aberta, cop. 1992 (19' 42'"): cor: son.

SOUSA, João M. Rocha de; COELHO, Eduarda Leal; SANTOS, Manuela Novais (aut.). *Tapetes de Arraiolos* [Registo vídeo]. Lisboa: Núcleo de Estudos de Tecnologia de Ensino a Distância (NETED); Instituto Português de Ensino a Distância (IPED), cop. 1985 (18' 50''): cor: son.

TRINDADE, Ana José (real.). *Didáctica da educação visual* [Registo vídeo]: *a invenção do ver*, autor Rocha de Sousa; tecnóloga Ana Maria Parente. Lisboa: Universidade Aberta, cop. 1995 (19' 45''): cor: son.

— *Didáctica da educação visual* [Registo vídeo]: *criatividade ou o homem em aprendizagem*, autor Rocha de Sousa; tecnóloga Ana Maria Parente. Lisboa: Universidade Aberta, cop. 1995 (20' 26''): cor: son.

— *Didáctica da educação visual* [Registo vídeo]: *memórias para o desenho do mundo*, autor Rocha de Sousa; tecnóloga Ana Maria Parente. Lisboa: Universidade Aberta, cop. 1995 (20' 46''): cor: son.

— *Didáctica da educação visual* [Registo vídeo]: *percepção visual e representação*, autor Rocha de Sousa; tecnóloga Ana Maria Parente. Lisboa: Universidade Aberta, cop. 1995 (19' 45''): cor: son.

— *O Pássaro* [Registo vídeo]: *ver, refazer, inventar*, autores Luísa Gonçalves e Rocha de Sousa; tecnóloga Ana Maria Parente. Lisboa: Universidade Aberta, cop. 1997 (18' 42''): cor: son.

TUDELA, José Manuel (real.). *Tapeçaria portuguesa de Portalegre* [Registo vídeo], texto Rocha de Sousa; imagem Pedro Efe; locução Ana Zanatti. Lisboa: Universidade Aberta, cop. 1983 (21' 40''): cor: son.

Séries e programas televisivos, e documentários

ELYSEU, José (real.). *A arte e as coisas*. [Registo vídeo] (? programas), texto Rocha de Sousa, locução Eládio Clímaco, prod. Fernando Ávila para a RTP1. Lisboa: RTP, cop. 1983 ('/- 18'): cor: son.

— *Almada, português e mito* [Registo vídeo], texto Rocha de Sousa; depoimentos, Vítor Pavão dos Santos, David Mourão-Ferreira e Lima de Freitas;

locução Fialho Gouveia; prod. Couceiro Neto; prod. RTP. Lisboa: RTP, cop. 1985 (45'): cor: son.

— *A mão o homem em projecto* [Registo vídeo] (12 programas), texto Rocha de Sousa; prod. RTP. Lisboa: RTP, cop. 1985 (+/- 25'): cor: son.

— *Artistas portuguesas* [Registo vídeo] (6 programas), texto Rocha de Sousa; prod. RTP. Lisboa: RTP, cop. 1983 (+/- 25'): cor: son.

— *As ruas após o 25 de Abril* [Registo fílmico, 16 mm], texto Rocha de Sousa, arg. Rocha de Sousa e José Elyseu; fot. António Hipólito; mont. Beatriz Sanches; mont. Mus. Albano da Mata Diniz; assist. real. José Victório; anot. Romana Santos; prod. RTP. Lisboa: RTP, cop. 1976 (?): cor: son.

— *Aproximação à pintura* [Registo vídeo] (12 programas), texto Rocha de Sousa; prod. RTP. Lisboa: RTP, cop. 1977 (+/- 24'): p/b: son.

— *Intervenção artística* [Registo vídeo] (13 programas), texto Rocha de Sousa; prod. RTP. Lisboa: RTP, cop. 1977 (+/- 20'): cor: son.

— *José Escada: breve testemunho de uma sensibilidade* [Registo vídeo], texto Rocha de Sousa; depoimentos José Escada, Rui Mário Gonçalves, Carlos Amado; prod. Maria Helena Cardoso; prod. RTP. Lisboa: RTP, cop. 1981 (29'): cor: son.

— *Perspectiva* [Registo vídeo] (47 programas), texto Rocha de Sousa; prod. RTP. Lisboa: RTP, cop. 1973-1975 (+/- 25'): cor: son.

— *Portugal contemporâneo a arte possível* [Registo vídeo] (13 programas), texto Rocha de Sousa; prod. RTP. Lisboa: RTP, cop. 1984-1985 (+/- 40'): cor: son.

SOUSA, João M. Rocha de. *O amanhecer de Inez Wijnhorst* [Registo vídeo], part. Inez Wijnhorst. [S.l.: s.n.], cop. [S.d.] (24'56''): cor: son.

— *Rocha de Sousa: obra multidisciplinar* [Registo vídeo], part. Rocha de Sousa. [S.l.: s.n.], cop. [S.d.] (44'37''): cor: son.

— *Rogério Ribeiro: o atelier do pintor* [Registo vídeo], part. Rogério Ribeiro e Rui Moutinho. [S.l.: Univideo, cop. [S.d.] (20'45''): cor: son.

Filmes de ensaio

- SOUSA, João M. Rocha de. *A casa revisitada* [Registo vídeo], part. Maria Rosa Rocha de Sousa, Maria Emília Carneiro de Sousa e Pedro Bravo. [S.l.: s.n.], cop. 1979 (19'03"): cor: son.
- *A carta. A hora zero. O fim do cenário* (trilogia) [Registo vídeo], part. Ana Machado. [S.l.: s.n.], cop. [S.d. 1987?] (23'33"; 18'32"; 17'30"): cor: son.
- *A máscara* [Registo vídeo]. [S.l.: s.n.], cop. [S.d.] (?): cor: son.
- *A morte de Ana Orwell* [Registo vídeo], part. Maria João Gamito. [S.l.: s.n.], cop. 1984 (16'22"): cor: son.
- *A palavra encoberta* [Registo vídeo], part. Lima Carvalho. [S.l.: s.n.], cop. 1981 (27'41"): cor: son.
- *A pedra* [Registo vídeo]. [S.l.: s.n.], cop. 1987 (?): cor: son.
- *A praga* [Registo vídeo], part. Ana Machado e Fátima Mendonça. [S.l.: s.n.], cop. 1989 (26'02"): cor: son
- *A tempestade* [Registo vídeo], part. Fátima Mendonça. [S.l.: s.n.], cop. 1991 (26'21"): cor: son
- *Auto-retrato* [Registo vídeo], part. Ana Machado. [S.l.: s.n.], cop. 1991 (13'28"): cor: son
- *De passagem entre memórias* [(Registo vídeo), part. Maria João Gamito. [S.l.: s.n.], cop. 1986 (13'47"): cor: son.
- *Encontro no século XXI* [Registo vídeo], part. Lurdes Robalo, Lima Carvalho e Helder Batista. [S.l.: s.n.], cop. 1977 (20'44"): cor: son.
- *Lírica do desassossego* [Registo vídeo], part. Isabel Rocha. [S.l.: s.n.], cop. 1993 (22'43"): cor: son.
- *Memória* [Registo vídeo]. [S.l.: s.n.], cop. 1987 (?): cor: son.
- *Memória e ficção* [Registo vídeo], part. Maria João Gamito [S.l.: s.n.], cop. 1985 (17'10"): cor: son.
- *Missa negra* [Registo vídeo], part. Ana Machado e Fátima Mendonça [S.l.: s.n.], cop. 1989 (33'36"): cor: son.
- *Névoas em abril* (incompleto) [Registo vídeo]. [S.l.: s.n.], cop. [S.d.] (12'34"): cor: son.
- *O corpo inútil* [Registo vídeo], part. Lima Carvalho, Helder BatistaManuela de Sousa, Marília Viegas, Maria João Gamito, Ana Vidigal, Altina, José Branco e Manuel Branco; assist. real. Lima Carvalho; anot. Maria João Gamito. [S.l.: s.n.], cop. 1981 (34'11"): cor: son.
- *O mundo ausente: ensaio para um olhar* [Registo vídeo], part. [S.l.: s.n.], cop. 1986 (?): cor: son.
- *O pó* [Registo vídeo], part. Daniela Rocha [S.l.: s.n.], cop. [S.d.] (?): cor: son.
- *O prisioneiro* [Registo vídeo], part. Lima Carvalho e Helder Batista [S.l.: s.n.], cop. 1980 (23'47"): cor: son.
- *O véu dentro da cidade* [Registo vídeo], part. Carla Batista, Maria João Gamito e Pedro Batista. [S.l.: s.n.], cop. 1981 (24'22"): cor: son.
- *O túnel* [Registo vídeo]. [S.l.: s.n.], cop. [S.d.] (19'28"): cor: son.
- *Peregrinação* [Registo vídeo], part. Lima Carvalho e Helder Batista. [S.l.: s.n.], cop. 1978 (27'26"): cor: son.
- *Por um cidadão desconhecido* [Registo vídeo], part. Lima Carvalho, Helder Batista e Pedro Fialho. [S.l.: s.n.], cop. 1977 (17'35"): cor: son.
- *Projecto K* [Registo vídeo], part. Fátima Mendonça. [S.l.: s.n.], cop. 1989 (40'59"): cor: son.
- *Ruptura no interior* [Registo vídeo], part. Maria João Gamito e Rocha de Sousa. [S.l.: s.n.], cop. 1982 (25'43"): cor: son.
- *Semearam ventos* [Registo vídeo], part. Manuel Teixeira, Albertina Sabino, Maria Emília Carneiro de Sousa, Teresa Ferrand e Lurdes Robalo, com col. de Lima Carvalho, Helder Batista e Pedro Fialho. [S.l.: s.n.], cop. 1978 (28'08"): cor: son.
- *Sinais* [Registo vídeo]. [S.l.: s.n.], cop. [S.d.] (23'15"): cor: son.
- *Ventos* [Registo vídeo]. [S.l.: s.n.], cop. [S.d.] (7'55"): cor: son.
- *Vozes* [Registo vídeo], part. Isabel Rocha [S.l.: s.n.], cop. [S.d.] (19'56"): cor: son.

Rocha de Sousa, O bater das asas de papel (ou: O escritor - Memória e ficção)

I s a b e l S a b i n o

Professora Catedrática de Pintura, Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa.

Investigadora integrada do CIEBA.

i.sabino@belasartes.ulisboa.pt

“o tempo visita a casa toda como se fosse pela primeira vez”¹

Falar e, agora, escrever sobre a faceta de Rocha de Sousa autor de ficção, exige, da minha parte, algum atrevimento (ou mesmo leviandade) para uma incursão num terreno evidentemente fora da minha área de conforto. E requer, por parte de quem me ler, a benevolência que eventualmente merece quem o faz, sobretudo, pela amizade, admiração e imensa gratidão.

De facto, se há pessoa a quem devo muito do que aprendi e muitas chaves para o que depois pude ir aprendendo é, precisamente, este autor plural. Inseparavelmente da criação artística e do ensino, tem produzido escrita abundante de expressão aparentemente fácil e natural, em coerência total com o pensamento bem estruturado e o discurso oral fluído e seguro com que me habituei a vê-lo responder às exigências teóricas, críticas e didáticas, bem como às necessidades políticas e institucionais (e até burocráticas) que a prática pedagógica no ensino superior tem acarretado cada vez mais.

Autor (e autoridade) afirmado na pintura, nos filmes, em diferentes facetas da escrita, em tantos assuntos por si vistos sob a lupa e à distância conveniente à objectividade necessária da *teoria*, ele revela-se-nos também como pessoa em tudo o que faz.

Os seus livros de ficção publicados ocupam uma estante e sem dúvida que mereceriam aqui uma apresentação mais especializada e extensa de cada um deles. Mas, se, num percurso visual com imagens, uma curta apresentação é viável quando reduzida a pouco mais do que as capas dos livros, nas palavras sobre eles o tempo alonga-se, pelo que opto por uma aproximação pouco métrica ou proporcional, assumidamente muito pessoal, tratando apenas de colher algumas ideias que pareceram evoluir-se do papel dos seus livros, vindo mais diretamente ao meu encontro.

Evocando a perspectiva visual intuitiva a que se chamou voo de pássaro, e invocando algumas palavras adaptadas das do próprio autor, vislumbro o bater das asas das palavras de papel como eco possível para uma aproximação a uma totalidade de uma obra que continua em caminho, e afloro assim, ao sabor de uma brisa caprichosa, alguns dos seus voos na ficção e na memória.

1962

Amnésia

Trata-se de uma peça de teatro escrita em Angola, durante o serviço militar, e que chegou a ser lá representada na altura, na rádio. O prefácio de Julião Quintinha apresenta o autor como jovem pintor que, de facto, deveria ter uns 24 anos, resumindo o texto como a história de um artista que está a perder a memória de tudo, inclusive da esposa e da sua própria arte, convivendo gradualmente com o mergulho nas “trevas da loucura”.

O primeiro ato passa-se num atelier no qual são visíveis equipamentos normais e telas de costas para o espectador. Ali trabalha Léo, o protagonista pintor, quando a sua esposa Sara chega e conversam. Hartly vem entrevistá-lo para um jornal de artes. O artista mostra-se amargurado perante a falta de memória que principia a sentir, acabando por afirmar a sua desistência da pintura e a recusa do seu próprio reconhecimento como pintor.

No segundo ato, o atelier está povoado de telas brancas. Sara não quer permitir a renúncia de Léo. O casal de amigos, Márcia e Keil, arquitecto, falha nas tentativas de convencê-lo a não ceder à nova realidade que o obceca e seduz, o afundamento na amnésia. Nenhum dos visitantes seguintes (Kirov, Lima, Berenice, Vicente) tem também qualquer sucesso e ele acaba mesmo por recusar receber mais visitas.

O 3º ato passa-se na penumbra do consultório para doentes mentais do Dr. Hess, que pretende que ele se lembre de coisas a que ele resiste sistematicamente. Nega conhecimento da sua história pessoal, não se reconhece como pintor, não se lembra da esposa nem sequer dos sonhos, a cidade em que vive não faz sentido e ele apenas reage aos argumentos imediatos do médico na reafirmação da recusa em lembrar-se do que quer que seja, estranhando contudo o amor da esposa a um “corpo sem alma”². No final, Sara cede a Léo, que poderá ficar ali internado e ela estará junto dele, ao que ele responde, de modo neutro, que “as catedrais estão vazias”. E além disso, termina, “Nada. Absolutamente Nada.”³

1986

Os passos encobertos

Os Passos Encobertos é um texto construído no fio de um misto de monólogos e diálogos na interpelação de personagens femininas que representam diferentes classes sociais e acontecimentos reais ou ficcionados em certos meses do ano.

O texto acaba por afirmar a necessidade de sobrevivência no final, mas o cerne é a travessia pela relação entre a utopia e a perda, mantendo esse paradoxo nos farrapos do real de paisagens diversas que transitam do campo ainda presente, com fábricas na distância, já fechadas, para as casas onde se acumula a poeira da nostalgia, os sinais de uma revolução breve e do mundo em transformação, a cidade que se esvai nas ruas, nas escolas, nas repartições e nos cafés.

Porque, desvenda o próprio autor, "A estética que aprendi saiu diretamente das paredes queimadas, do arder da cortiça, perdeu-se para a geometria que sobeja dos quotidianos rectilíneos"⁴.

Há um olhar que recorda Antonioni, cineasta de mulheres ou, melhor dizendo, de personagens femininas, vistos como seres complexos e inesperados de beleza diversa, no erotismo da aproximação, da sedução possível, da rendição à sua autonomia e estranheza.

Luísa, Cristina, Helena, Paula, mas também Teresa e Joana, são nomes que surgem e regressam alternadamente, retratos de mulheres subentendidas, interrompidos e entrevistados nos desvendamentos e ocultações. Uma, talvez pintora, talvez militante revolucionária depois de abril; outra, muito antes disso; outra ainda, sempre presente nas despedidas e regressos; esta, a que escreve; aquela, protagonista da inflamação e suspensão do desejo; e, em todas, de certo modo, a sua consumação diversa.

A presença da pintura e dos seus quadros referenciais é outra constante intermitente, invocando Magritte, Chirico e outros, na aproximação semi-onírica aos lugares nos ambientes expressivos. E talvez o texto seja estruturalmente, na conversão do espaço à narrativa, uma pintura ao modo cubista, pintada com palavras.

1987

Memória de Daisy ou um exercício sobre o retrato impossível

Neste caso não se trata evidentemente de ficção, mas de um ensaio sobre a ideia de retrato em pintura, no qual, como noutros casos de escrita de Rocha de Sousa, os géneros literários coexistem em caleidoscópio e a ficção irrompe. Esse é também o caso de *Belas Artes e os Segredos Conventuais*, publicado mais tarde, livro no qual a memória da realidade é revestida de alterações estrategicamente ilusionistas, poupando uma identificação demasiado inconveniente face a protagonistas vivos ou desconfortável para o autor.

Aqui, a pergunta inicial "Quem é Daisy?"⁵ ilude a verdade do nome de um rosto, uma figura num quadro, recordando a fugidia realidade dessa Daisy primeira, inquietante devoradora de flores de *O Rinoceronte* (Ionesco, 1960) e da personagem fantasmática de *O retrato de Jennie* (filme de William Dieterle, 1948).

A inacessibilidade feminina é, certamente, paradigma do seu mito mais profundo pela afirmação do desejo negado, e ela serve de pano de fundo a

este texto que, não sendo ficção, ficciona a escrita sobre o retrato, em especial em pintura, e sobre a pintura em si. É, de resto, um excelente exemplo da escrita ensaística de Rocha de Sousa, na qual há sempre, para bem de quem lê, um desvio da obra ou tema analisados que, ao assumir uma dimensão ficcional híbrida, confere espessura e polifonia ao texto, assim enriquecido nas suas ressonâncias e na sua capacidade de captura do leitor.

1999

Crónica de Guerra. Angola 61

“Este homem, ao meu lado, chora.”⁶; “ O mar está calmo e ele afoga-se”⁷, está escrito quase no início deste livro, quando a mulher com quem casou antes da partida, Joana (nome obviamente ficcional com que re-baptiza a esposa real, companheira de sempre), se despede dele no cais da Gare Marítima de Alcântara e ele, no Vera Cruz a 21 de julho de 1961, vê o cais distanciar-se.

Aqui a figura central só pode ser João, o Rocha, quando “Fala o Rocha!” “Um pintor perdido no meio de um filme” (...) que, na primeira pessoa, diz que “nesse caso faço cinema, descrevo coisas em plano geral e recorro, quando necessário, ao close-up”⁸ou “são cada vez mais...pintura e cinema”⁹.

Trata-se de uma narrativa baseada em factos reais, durante a comissão de serviço militar de Rocha de Sousa em Angola, bem no início na guerra, quando atravessa locais descritos vividamente, num trajeto que se desdobra em pontos no tempo e no mapa: Luanda, Puto, Grafanil, Caxito, Zala, Ambriz, Nambuanguongo, Colonato do Vale do Loge, Inga, Quito, Caipemba, Songo, Camabatela.

Por vezes, a selva mostra-se densa, outras vezes a paisagem é como “as imagens do oeste mítico da América de John Ford”¹⁰; e há crianças de olhos imensos que mergulham no lodo para apanhar caranguejos, velhos que dizem menino ou que dizem senhor, animais que se ouvem quase sempre, macaquinhos brincalhões, escaravelhos vermelhos que devoram ratos, pássaros que fazem todos os sons e batem asas como panos.

Em *Crónica de Guerra. Angola 61*, o prefácio do autor é um documento de lúcida síntese e explica-nos que as razões do texto estão para além do pessoal, pois “o país precisa de tais ajustes de contas”¹¹, no caso concreto sobre a guerra perdida nas ex-colónias portuguesas.

“Senti a realidade desse salto no abismo, entre 1961 e 1963, e trouxe de Angola exaustivos apontamentos sobre ações concretas de toda a comissão. São infernais e fascinantes deslocamentos, a precariedade inicial de tudo. São retratos de vivos e notícias dos mortos, a lassidão e o medo, o afundamento numa espécie de lucidez revelada, perguntas entretanto resolvidas por diversas concordâncias, o sentido dos factos esclarecendo-se a todo o comprimento de noites regadas a café, iluminadas de insónia”¹².

Assim regressam pessoas como Armando o Capitão, de alcunha “Zbringa”, o cabo Santos que morre de um tiro acidental (e cuja organização do espólio e carta para enviar à família ficam a cargo de Rocha de Sousa, que o

capitão acha “talhado para o efeito”¹³), o furriel Costa e Silva, o primeiro-sargento Toscano, o cabo Freitas, o Valverde, o Hernâni, o Maçanita, o Rocha, o “Cinturinhas”, o Cabo Frias, o Serpa, o 311, o Caracol.

Há os fragmentos das cartas a Joana e o telegrama dela chegado no dia de aniversário (que ele nem recordava), no conforto dos aposentos solitários improvisados numa casa abandonada e da escrita dactilografada na *olympia*. Depois é o episódio dos soldados ladrões de galinhas que caem numa emboscada entre as galinhas que fogem, quando o Fernando morre com um tiro e depois é esquartejado e queimado pelos guerrilheiros da UPA, sob os olhos do Serpa, escondido a maior parte da noite “a menos de vinte metros”¹⁴.

“Vá carvão!”: Escreve, e é como se os gritos ainda se ouvissem.

“Vá carvão!” “Paca-paca”, diz sempre o Zbringa. Tiros de Breda e Kalashnikov.

Depois as patrulhas vão chegando cada vez mais abatidas e desgastadas, há o desânimo que se instala, a descrença não apenas no sucesso da guerra mas na sua própria razão de ser, tudo agravado pelas falhas no abastecimento alimentar e pela degradação das infra-estruturas que permitem, por vezes, algum alheamento confortável do real, entre as imagens de pesadelo queimadas com aguardente de medronho. A evacuação das mulheres presentes (dos oficiais e outras) vem revelar-se imperativa não apenas pelo perigo crescente mas também pela necessidade de moralização, o que assinala o limiar de uma nova fase de consciência da extensão do conflito.

Apesar disso o autor ainda se confronta com uma revelação, quando do encontro com um jovem casal “emblemático” que, em Sambacajú, sabe que aquele é o seu lugar e o seu mundo e encontrou modos de viver com a sua realidade em mudança, no caminho para um país futuro - o que lhe ensina que também ele, afinal, poderia ficar, alinhando outra vida noutra hipotética (e equívoca) utopia.

Porque, em certos locais, “Angola não está em guerra”¹⁵.

E porque, no final, depois do bater das asas de panos dos pássaros do medo vindo do negro da mata, é possível dizer que “Angola deixou de existir”¹⁶, como se, nas cicatrizes da violência incorporada, alguma vez se regressasse de certos lugares.

Em todos os outros livros, aliás, Rocha de Sousa voltará sempre aos acontecimentos de Angola 61, em especial em *Narrativas da Suprema Ausência*, de que falarei mais adiante.

2004

A casa revisitada

Esta é uma história fortemente autobiográfica que evoca um pouco o estrangeiro de Camus. Um homem, antigo professor após uma vida que percorre o país, chega a uma casa onde se confronta com o seu passado, dando azo a uma narrativa que evolui em *flash-back*.

“Alguém morreu no quarto das bonecas. Alguém morreu no quarto ao lado”.¹⁷

Há na narrativa uma mulher da alta burguesia, uma mãe, um padre, os *records* cinematográficos que subvertem a linearidade do tempo, inúmeras reflexões pessoais que se cruzam com uma história mais ou menos pessoal, uma cultura, o seu tempo.

Ana, objecto fio condutor é o reflexo do narrador como num espelho, jogo de opostos e de coincidências: “Durante algum tempo, Ana teria sido essa menina do arco, no quadro de Chirico, que se aventura (inocente) pela território da ameaça”.¹⁸

Mais, tarde, “Volto a lembrar-me: ela chegou e mal pediu para ficar, com efeito: e entrou e dormiu no quarto das bonecas como se nunca de lá tivesse saído, e acordou para rever tudo, e assim foi permanecendo sem explicar porquê, sem ternura nem desamor, leve, diáfana, pálida, talvez à espera de um destino inventado por mim.”¹⁹

O espaço funde a memória e o onírico, plasticiza-se na irreabilidade que a vida cria a partir da dor contida nos fragmentos vívidos patentes no mais concreto das coisas.

“Esse tempo de ficar, nunca mais o cerco: retorno sem exílio, regresso sem deserções anteriores – tudo a seu tempo, como diz o povo. Se Ana viesse para me *revisitar*, para rever os lugares de uma parte significativa da sua descoberta, eu deixaria a porta encostada – a que horas chegava o comboio da noite? Este desejo de ficar, abri ontem a casa, vejo os objectos com uma ternura amarga. É assim o futuro daquela tarde de Verão? É assim a hora que nunca soube imaginar completamente, pétala a pétala nos dedos da vida, ontem-ontem há tanto tempo? Vou e venho pelo corredor dos mosaicos rosa-lilás. Alguém morreu no quarto ao lado, a luz oblíqua da tarde anuncia na porta ao fundo a brevidade dos dias de inverno.”²⁰

2006

A CULPA DE DEUS para um ensaio sobre o livre arbítrio

Neste caso, as cenas, onde a dor é palpável, passam-se num sanatório, num hospital, num bloco psiquiátrico, num instituto de oncologia, numa casa de velhos e em outras casas, quartos, clínicas, sacristias, numa biblioteca do sanatório e, por último, num atelier, lugar que coloca a suspeita de que o nosso cicerone pode ser, afinal, não um jornalista, antropólogo ou cientista, mas, de facto, um artista em busca de algo impreciso que se vai talvez desvendar. O ambiente é frequentemente o de uma espera branca, entre diálogos e muitas perguntas que ficam no ar. Os personagens surgem, meio descolados do real, nas suas verdades oriundas de idades e temporalidades diversas, numa vertigem lenta que funde a realidade, a memória e o onírico.

Os fragmentos irrompem de geografias longínquas, frases ou outros ecos. Angola, de novo, a guerra, o vale do Loge, Lisboa e o sul de Portugal, entre a lúcida reflexão sobre a existência, a sexualidade crua ou implícita, restos de

uma revolução, questões profundas sobre a hipótese de Deus e a possibilidade do livre arbítrio.

Como acreditar em Deus? Como crer na liberdade? No fim, alguém diz:

“Deixem tudo isso, as feridas e os erros, o desalinho dos destinos, tudo, todo o sofrimento, todos os equívocos, meninos mal nascidos, sem olhos ou sem coração; deixem tudo isso porque eu já decidi responsabilizar-me, em declaração universal, por esse horror. Bem sei, só posso estar louco, louco e lúcido como o pobre Léo, esse que dizia viver em paz no jogo paradoxal de cultivar a revolta. Godot falhou ao encontro, abandonou-nos junto à raiz da árvore que floresce e se despe das folhas todos os anos, ao correr do tempo, para sempre. Deus está morto, nem o corpo do filho foi encontrado. A terra vai ficando inóspita e silenciosa. Mas podem serenar, eu não vivo de ninguém nem para ninguém. E como é preciso haver Deus, mesmo culpado ou a quem podemos perdoar, eu fico no lugar Dele.”²¹

O peso está ali, no lugar do autor.

2008

A casa

A alegoria da história adopta um protagonista que vive novamente num lar de idosos e aí se confronta com a sua realidade cada vez mais precária, os outros e as memórias que tudo contaminam, confundindo os tempos e as coisas. Num certo momento, o personagem afirma que “Gostava de escrever acerca do modo de vida neste lugar, das camisas escuras, sobretudo desse *impossível nojo aos velhos*, se esta é a palavra própria para gente abandonada assim (e tenho as maiores dúvidas), depois de ter vivido a vida das ruas e a urgências dos combates pela justiça.”²²

Entre vedações que se sucedem, há uma boa biblioteca e estranhos interlocutores, mortes consecutivas de modos diversos, suicídios, esforços de resistência. É um lugar da dor, da tristeza, da solidão e do abandono, que os bolos não compensam, talvez apenas o Mar da Tranquilidade imaginado no tecto do quarto.

Gradualmente, o protagonista narrador vai perdendo conhecidos e companheiros, mantendo contudo a curiosidade que o leva a fazer perguntas e a deparar com um vazio crescente.

“Ela estremeceu, mas resmungou, com os olhos baixos:

- Disso não sei nada. Não sei julgar uma pessoa só de olhar para ela, não lhe vejo a idade, nem os ressentimentos.”²³

Os outros (nós mesmos), são talvez apenas “um fio da história e o caso fica arrumado?”²⁴, os outros “perderam o nome, são o *et cetera* da história.”²⁵

2011

Coincidências Voluntárias

Na apresentação do livro em 2011, eu mesma escrevi: “O texto (destas coincidências) chega-nos de 2003 e 2004, com visitas recentes para os acertos

necessários. A estrutura revela-se em capítulos, mas o mais importante é que entretece dois olhares fundamentais: um que narra episódios passados fazendo história e refletindo sobre o mundo, a arte, o ensino e a criação artística, incluindo a sua; e outro, que coabita com a sua própria existência, que se observa como narrador, distanciado de si próprio e, ao mesmo tempo, colado a si. A tecelagem do texto é contudo, muito mais complexa e profunda do que isso, seja na forma da própria escrita, seja em termos narrativos.

Revisitação ou recomeço, o impossível da representação ou do retrato, a cumplicidade entre visível e invisível, consciência e mundo, mobilidade visual, aparência, testemunho, convenções do dizer, o exílio dos artistas, a condição heteronímica, o/s silêncio/s, a dor, o esquecimento, a arte e os seus bons ofícios, a permanência dos afectos e da voz, são alguns títulos parciais dos dezoito capítulos referidos, que oferecem abrigo a reflexões cruzadas de tempos diversos, ao correr da memória que, como sabemos, tem os seus caprichos e adensa enredos ficcionais. Nomes, muitos nomes, vão sendo desfiados, abraçados ou interpelados de diferentes modos, a começar pelo seu próprio e a acabar em Picasso, "*pintor de espírito*"²⁶. "

Como eu já disse antes quando apresentei o livro, o real espregueia, e não é só na chuva miudinha que cai sempre lá fora e encharca a alma, não é só nos sinais da pele que envelhece, nos buracos do céu azul da Madeira ou dos prédios de Cabul ou Londres. Há uma dor inegável, o sentimento de esquecimento, abandono e solidão, tristeza, uma melancolia permanente que atravessa tudo. Se a casa permite suportar isto e, assim, é aí que mora, está latente na toalha branca e limpa com padrões florais, femininos, que forra a mesa.

O auto-retrato nessa dor surge fragmentado nos textos, cortados pela memória e sob consentimento de toda a teoria artística do espaço posterior ao modernismo - se é que assim podemos dizer.

O sofrimento, a que uns fogem e a que os estóicos impõem disfarce, pois "quem não tenta contornar as ruínas, o sangue, a morte?"²⁷, pode camuflar-se no humor, como refere relativamente a Batarda e Henrique Manuel²⁸ ou em estereótipos diversos, incluindo os visíveis em "processos pedagógicos que poupam o aluno à a dor da aprendizagem"²⁹.

Mas no caso concreto de Rocha de Sousa, a expressão quer pela escrita quer pelas formas artísticas não recusa a dor que é determinante e, mesmo sem desejar racionalmente, resiste a qualquer forma de optimismo, numa espécie de hedonismo perverso.

2011

Talvez imagens e Gente de um Inquieto Acontecer

É um livro centrado numa mais clara arqueologia pessoal, no correr da vida, a origem remota e os seus espaços e lugares, as perdas e o papel da arte na convocação dos regressos, na qual a presença da família e, talvez mais do que noutros textos, a figura da mãe, se revela essencial.

Pai, irmão, tias, amigos e conhecidos participam também na narrativa, sustentada por uma tessitura de fragmentos diversos e climas que advém dos espaços e, sobretudo, da fidelidade visual plena de ternura e nostalgia com que são evocados. “Todos os cães mordem, mas há cães que mordem de ternura; eu já não tenho cão, eu sou o próprio cão.”³⁰

Os lugares, as casas, os objectos, por vezes algo tão prosaico como peças de vestuário recordadas ou testemunhadas em fotografias, a expressão de um olhar ou alinhamento do cabelo, a luz de uma sala ou de um caminho exterior, povoam-se de vozes e surgem-nos como um álbum do qual foram subtraídas as imagens do arquivo pessoal, que o pudor resguarda, apenas revelando os fragmentos de frases tal como foram ditas e os ecos de tudo, que incluem, também, inúmeras informações sobre a mutação dos contextos ao longo do tempo, do mais pessoal e íntimo ao acontecer do mundo.

“talvez a avó Angélica soubesse mais da vida do que eles todos, talvez fosse habitada por essas imagens e essa gente do princípio do século, vivas até mais tarde, mortas entretanto - e o medo de as sentir no meu coração batendo forte, sem nada saber sobre o que foram e se esta memória revela alguma causa palpável, modelo de sentir, ou aparências do esquecimento irreparável que também sulcou o meu atormentado acontecer”³¹

2012

Lírica do desassossego

Também aqui o título coincide com um filme do autor. Também aqui existe um dispositivo em *flashback* que inicia com a observação da própria morte e percurso de vida por Luísa, a personagem feminina central, mulher de inteligência invulgar mas pouco produtiva desde a adolescência, atravessando três casamentos desde África a Portugal (Nacala, Lourenço Marques / Maputo) para descambar no álcool e na decadência.

“Morrer não apaga tudo: no fundo da minha sepultura, alguém vive por mim quem eu fui”³², avisa-nos ela, quase no início. É a mesma Luísa levada a recuperar os estragos de uma boneca que destruiu mas com que nunca brincou, que vive a confortável e livre vertigem da juventude branca burguesa nas ex-colónias antes da emancipação destas, recordando algumas das notas de Luanda e de Ambriz do autor, da sua estadia militar, que passa pelos ateliers de Belas Artes, que pinta por vezes uma certa pintura abstracta, potencialmente elegante, ou depois bichos do seu próprio desassossego.

A intriga está instalada num abismo existencial: Quão funda é a nossa experiência do que vivemos? Acaba a arte por ser uma suspensão e um desvio? Porque vivem os outros a vida que fomos ou somos?

2013

Narrativas da suprema ausência

Há que concordar com uma ecologia das imagens que implique distinguir as que são necessárias das que não o são, e podemos alargar esse princípio, que Susan Sontag estabelece para as imagens fotográficas, às que a escrita sempre potencia com maior ou menor sentido de *ekphrasis*.

No caso do livro de Rocha de Sousa sobre a Guerra em Angola em 1961, é inequívoca a necessidade do que escreve. Há que recordar e aprofundar os factos, as pessoas e as verdades, para o luto da história imprescindível a um honesto cumprimento da modernidade (incompleta), de preferência sem o atabalhoamento da sua substituição por erros maiores num novo tempo. Talvez isso implique também, como confessou em Sarajevo uma mulher perante a reação dos vizinhos europeus durante a Guerra da Bósnia, que é normal e humano “pensar “Oh, que horror” e mudar de canal?”³³, o que é, apesar de tudo, um grau de emoção ainda antes da indiferença, do tédio, ou do cinismo que proliferam nas gerações mais novas perante a realidade sobre a qual o sarcasmo se admite e cultiva.

No caso deste livro, é o próprio autor que nos caracteriza o texto escrito em dois meses a partir da leitura diária dos jornais durante a guerra da Síria, com os espectros das crises no Líbano, no Paquistão e no Afeganistão e as perplexidades da observação do fundamentalismo inerente, à mistura com a deriva de um casal de sobreviventes pela arte:

“São narrativas, efectivamente: são a trágica viagem por um mundo sem razão, rupturas da própria modernidade e seus mais nobres conceitos, cravando as mais diversas contradições e guerras num capitalismo ciclónico, selvagem, contra-natura. A milenar evolução da Humanidade começa a desagregar-se, perdendo o sentido de antigas culturas.”³⁴

Na leitura depara-se com inúmeros relatos sobre os conflitos referidos, oriundos de vários jornais e outras fontes de informação, que se cruzam com memórias vívidas do passado na guerra de Angola, cuja descrição e análise aprofunda em excertos, como por exemplo o referente ao massacre em que esteve envolvido o batalhão 114³⁵, logo em 1961, que neste livro desenvolve mais do que no anterior dedicado à guerra colonial, já aqui referido.

Surgem, ainda, fragmentos de conversas e escritas recentes sobre arte e até comentários sobre textos do próprio autor pela mão de amigos e conhecidos, porque “atrás de cada forma, há sempre vários fantasmas”³⁶.

Há ainda irrupções de outras dimensões do real de um mundo como guerra permanente, entre a “lei suprema” dos talibãs e o carnaval dos soldados Americanos com fragmentos de cadáveres, o afundamento da Grécia na crise financeira, Merkel e a austeridade na Europa ideologicamente debilitada, a escalada da direita e da filha de Le Pen, ou ainda a consagração futebolística do Porto “como maior potência do século XXI” ou os homens azuis do povo Tuareg do Saara, as mortes de Fernando Lopes e Miguel Portas, entre outros.

E está sempre Picasso, Magritte e o autor, ele próprio, que se revê como o Gregor Samsa de Kafka, que se dissolve feito um “contabilista da perda”³⁷ numa praia que não é a da investigação, mas de “uma experiência de monitorização dos conflitos sociais e afins”³⁸.

2014

Os fantasmas de Lisboa

Este livro conta a história de um jovem que vem estudar Belas Artes e vive no edifício da escola e na cidade uma série de acontecimentos, entre conversas intermitentes com um funcionário, o Felício, que oscila entre a lucidez e a loucura. Enquanto o jovem amadurece na sua nova vida e realidades, tentando pensar e ver por si próprio (o olhar é uma perspectiva fundamental na narrativa que passa para os títulos dos capítulos) a vida e a pintura em articulação com outras dimensões da cultura, o edifício da escola é atacado por uma estranha doença que o corrói por dentro e a estrutura vai desabando por fases. Enquanto isso, surgem cada vez mais na cidade inusitados habitantes de comportamento circunspeto e aspeto quase albino, que falam mal português e que revelam uma origem misteriosa.

João (?), Elisa, Felício, Arminda, o Telmo, e os estranhos “albús”³⁹, são nomes inventados para personagens em parte reais de um lugar talvez também real em tempos, fantasmas de uma história por fazer.

Conclusão

O texto do próprio Rocha de Sousa que surge como prefácio em *Os Passos Encobertos* é exemplar para compreender o significado do seu investimento literário paralelo ao pictórico quando diz que “A pintura imobiliza o mundo. É sua a necessidade de tornar visível o lado profundo das aparências que o movimento desfoca ou encobre. Poderá dizer-se que a linguagem das palavras realiza o mesmo esforço, a mesma metáfora da imobilidade paradoxal, mas a sua natureza depende sobretudo de relações concretas e subjetivas do tempo. Descrever um quadro é tentar devolvê-lo à hipotética sequência temporal das suas formas. Descrever um quadro é, portanto, e de certa maneira, *sair dele*.”

Com as palavras acontece um pouco o contrário. Quando trabalhamos com elas (precaricamente ou assim-assim, tanto faz) construímos um tecido de ligações significantes que se temporaliza através da própria leitura de superfície. Surgem desse modo situações ou sequências que nos impelem para dentro do seu espaço, como na vida, como nas linguagens em que o factor tempo é estrutural e vivencialmente irrecusável. Descrever uma história é reescrevê-la. Descrever uma história é, portanto, e de certa maneira, *entrar nela, ser cúmplice dela*.⁴⁰

Penso que nestas palavras de Rocha de Sousa se revela muito o autor que é, talvez podendo colocar-se a hipótese de ser a ficção o espelho mais nítido do autor, neste caso. Talvez, a partir das suas personagens reais e inventadas,

lugares, ideias, a partir das palavras de papel, seja possível reconstituir um retrato ou, pelo menos, alguns traços distintivos para um retrato em que se vislumbra um padrão com um modo de ver e de pensar.

Por outro lado, a escrita irrompe da imagem e, por sua vez, a imagem irrompe sempre por dentro da escrita - o que pessoalmente me ajudou a compreender como funcionar, eu própria, numa faceta da escrita académica, a que toma um perfil ficcional e poético, permitindo colocar em prática a hipótese de **pintar como se escreve e escrever como se pinta** e, desse modo, dar forma transtextual à apresentação de um processo de investigação.

A narrativa deste autor funciona, como já se disse, de modo pictórico e cinematográfico. Sobrevoa em voo de pássaro, afunda-se em *close-up*, avança e recua, funde espaços e tempos para fragmentá-los de novo, enrola-se sobre si própria e novamente expande-se como uma pintura *all-over*, assim possibilitando nessa mobilidade (e exigindo) interpretações abertas.

Na sua visão evidencia-se a realidade fracturada que tenta entender e registar como se para religá-la, contudo assumindo melancolicamente a fractura sem remédio, o regresso ao trauma e estado de ruínas que caminham para a catástrofe intravável, coerente com uma visão plástica do modernismo existencialista. A sua escrita “menos ensaística”, que se desenrola entre a memória e o ficcional, envolve-nos assim num quadro pessimista, quase sempre fundindo as dimensões do real, da distância da África em guerra ou utopia impossível, dos fantasmas dos conventos e da criação artística.

E, recordando a voz *off* do filme *A Casa Revisitada*: “tudo para relembrar ao contrário das horas”, já que “o tempo visita a casa toda como se fosse pela primeira vez”, regressamos ao princípio.

Porque a amnésia é a doença que corrói as casas, os monumentos, os conventos, as instituições, e que soterra os fantasmas dos Felícios e das Felícias, como os jovens estudantes que já fomos e alguns são agora, como Arminda ou Armindo, como Telmo ou Telma, como Teresa ou Maria, ou de novo da Felícia que posso ser eu, tal como Daisy, aquela cujo retrato continua impossível. E os “albús” somos nós, turistas e espiões da vida que desconhecem origem e causas de si mesmos, como Léo na sua ilusão e crença de que a vida sem memória é a verdadeira vida, em plena leveza.

Fico a ouvir o bater das asas, de pano ou de papel, como as dos pássaros que vinham da alta parede negra de árvores da floresta assustadora, fosse ela a selva da memória ou a ilha do mortos de Arnold Böcklin, um abismo ou página lisa de um livro de Camus, Beckett ou Ionesco.

Consgo ouvi-lo, a esse som, aqui. É de nós que se alimentam esses pássaros da amnésia, enquanto não chega o Messias que, por sinal, é o nome do próximo livro de Rocha de Sousa.

Venha, pois, esse Messias, no bater das asas das palavras de papel.

Notas

- ¹ Sussurra a voz *off* no filme de Rocha de Sousa "A Casa Revisitada".
- ² Rocha de Sousa. *Amnésia*. Lisboa: Edição de E. Fernandes de Matos, p. 141.
- ³ Idem, p. 143.
- ⁴ Rocha de Sousa. *Os passos encobertos*. Porto: Ed. Figueirinhas, p. 18.
- ⁵ Rocha de Sousa. *Memória de Daisy ou um exercício sobre o retrato impossível*. Lisboa: Edição do autor, 1987.
- ⁶ Rocha de Sousa. *Crónica de Guerra. Angola 61*. Lisboa: Círculo de Leitores, p. 7.
- ⁷ Idem, p. 8.
- ⁸ Idem, p. 337.
- ⁹ Idem, p. 341.
- ¹⁰ Idem, p. 330.
- ¹¹ Idem, p. 6.
- ¹² Idem, p. 5.
- ¹³ Idem, p. 57.
- ¹⁴ Idem, p. 91.
- ¹⁵ Idem, p. 359.
- ¹⁶ Idem, p. 360.
- ¹⁷ Rocha de Sousa. *A casa revisitada*. Lisboa: Edição do autor. 1ª edição 1999 e 2ª edição em 2004, p. 209.
- ¹⁸ Idem, p. 22.
- ¹⁹ Idem, p. 137.
- ²⁰ Idem, p. 21.
- ²¹ Rocha de Sousa. *A Culpa de Deus. Para um ensaio sobre o livre arbítrio*. Chaves: Ed. Tartaruga, p. 355.
- ²² Rocha de Sousa. *A Casa*. Lisboa: Círculo de Leitores, p. 140.
- ²³ Ibidem.
- ²⁴ Idem, p. 250.
- ²⁵ Idem, p. 251.
- ²⁶ Rocha de Sousa. *Coincidências Voluntárias*. Porto: Edita-me, p. 235.
- ²⁷ Idem, p. 59.
- ²⁸ Idem, p. 171.
- ²⁹ Idem, aqui referindo-se ao trabalho pedagógico de Joaquim Rodrigo na SNBA, p. 176.
- ³⁰ Rocha de Sousa. *Talvez imagens e Gente de um Inquieto Acontecer*. S. Mamede de Infesta: Edium Editores, p. 310.
- ³¹ Idem, p. 310.
- ³² Rocha de Sousa. *Lírica do Desassossego*. Lisboa: Editora Universus, p. 25.
- ³³ Susan Sontag. *Olhando o Sofrimento dos Outros*. Lisboa: Quetzal, 2015.
- ³⁴ Rocha de Sousa: "Livros polémicos de Rocha de Sousa. Desastres principais ou um mundo sem razão". 14 de fevereiro de 2014. Em http://livrospolmicosderochadesousa.blogspot.pt/2014/02/desastres-principais-ou-um-mundo-sem_14.html (Acedido a 12 de março de 2016)
- ³⁵ Rocha de Sousa. *Narrativas da suprema ausência*. Chaves: Ed. Tartaruga, p. 111.
- ³⁶ Idem, p. 127.
- ³⁷ Idem, p. 181.
- ³⁸ Idem, p. 189.
- ³⁹ Rocha de Sousa. *Os fantasmas de Lisboa*. Cascais: Rui Costa Pinto Edições, 2014.
- ⁴⁰ Rocha de Sousa. *Os passos encobertos* (...), obra citada, p. 7, 8.

Conselho Científico Editorial e Pares Acadêmicos



Conselho Científico Editorial e Pares Académicos do N.º 4 e 5 de *Convocarte*

Pares Académicos Internos à FBAUL:

- **Cristina Azevedo Tavares** - Professora Associada e coordenadora da área de Ciências da Arte na Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, e no Programa Doutoral de Filosofia das Ciências, Tecnologia, Arte Sociedade do Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa, Investigadora integrada do CFCUL, Head de Arte e Ciência, investigadora colaboradora do CIEBA.
- **Cristina Pratas Cruzeiro** - Professora Auxiliar Convidada de Ciências da Arte na Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes; Bolseira de Pós-Doutoramento IHA-FCSH/NOVA.
- **Eduardo Duarte** - Professor Auxiliar Convidada de Ciências da Arte na Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Investigador do CIEBA, Responsável do 2.º Ciclo das Ciências da Arte e Coordenador do Mestrado em Museologia e Museografia.
- **Fernando António Baptista Pereira** - Fernando António Baptista Pereira: Professor Associado da FBAUL; investigador integrado do CIEBA (onde coordena uma linha de investigação); investigador colaborador do Laboratório Hércules; Adjunto do Ministro da Cultura para os Museus e Património (desde 2017).
- **Fernando Rosa Dias** - Professor Auxiliar de Ciências da Arte na Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Investigador do CIEBA, Coordenador do Mestrado em Crítica, Curadoria e Teorias da Arte, Presidente da Comissão Científica do Doutoramento em Artes da Universidade de Lisboa e do Instituto Politécnico de Lisboa, Coordenação Científica Geral da Revista *Convocarte*.
- **Margarida Calado** - Professora Associada de Ciências da Arte na Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Investigador do CIEBA.

Pares Académicos Exteriores à FBAUL:

- **Angela Ancora da Luz** - Historiadora e Crítica de Arte, vice-Presidente da ABCA, Professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- **António Quadros Ferreira** - Professor Emérito da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.
- **Delinda Collier** - Ph.D. Associate Professor and Director of Undergraduate Studies Art History, Theory, and Criticism, School of the Art Institute of Chicago.
- **Isabel Nogueira** - Doutorada em Belas-Artes, em Ciências e Teorias da Arte (FBAUL) e pós-doutorada em História e Teoria da Arte Contemporânea e Teoria da Imagem (Universidade de Coimbra e Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne). Professora Universitária, Investigadora de Arte Contemporânea e Curadora independente.

- **Joana Cunha Leal** - Professora Auxiliar do Departamento de História da Arte da Universidade NOVA de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Directora do Instituto de História da Arte da FCSH-NOVA.
- **José Francisco Alves** - Doutoramento em História da Arte, curador independente e membro da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) e do Conselho Internacional de Museus (ICOM). Curador-Chefe do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (2011-2013) e Professor de Escultura do Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre.
- **Juan Carlos Ramos Guadix** – Artista plástico, Gravador, Professor Titular, Departamento de Dibujo, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Granada
- **Mário Caeiro** – Professor na Escola Superior de Arte e Design das Caldas da Rainha, Curador, e Investigador no LIDA – Laboratório de Investigação em Design e Artes e no CECC – Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da Universidade Católica Portuguesa.
- **Mark Harvey** - Professor na University of Auckland, New Zealand, Artista Performer.
- **Pascal Krajewski** - PhD in Art Sciences; Master Degree in Aerospace Engineering. Member of the Ciberarte Laboratory (CIEBA-FBAUL) / Docteur en Sciences de l'art; Diplôme d'ingénieur en Aérospatiale. Membre du laboratoire Ciberarte (FBAUL-CIEBA).
- **Raquel Henriques da Silva** – Professora Associada da Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Directora do Instituto de História da Arte FCSH-UNL.
- **Rita Macedo** – Professora Auxiliar do Departamento de Conservação e Restauro da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa.
- **Sylvie Coellier** - Professeure, département Arts d'Aix-Marseille Université - UAM.

Membros Honorários do Conselho Científico Editorial [consultivo]

- **Michel Guérin** - Agrégé de philosophie, Professeur émérite à l'Université d'Aix-Marseille et membre honoraire de l'Institut Universitaire de France.
- **James Elkins** - Department of Art History, Theory and Criticism, at the School of the Art Institute of Chicago.

Procedimentos e Orientações de Publicação



O Espírito da Revista *Convocarte*

A revista é de suporte digital e pretende convocar para discussão especialistas de temas das artes, a partir de diferentes formações das artes e humanísticas: historiadores de arte, filósofos da estética, críticos e teóricos da arte, curadores, museólogos, de áreas afins interessadas pelas questões da arte, tais como antropologia, sociologia, psicologia e psicanálise, estudos da linguagem e do signo, etc... ou os próprios artistas. O seu princípio é ter um *Tema*, em torno de questões da arte, que domina cada número e que é o centro de uma *Convocação* para a reflexão e discussão.

A *Convocarte* assume o português como língua base, estendendo a recepção de textos a línguas tradicionais no mundo universitário português: espanhol, inglês e francês. O Conselho Científico Editorial trabalhará nessas diferentes línguas sempre que necessário, com envio dos textos de modo ajustado a essas competências. Os textos podem ser enviados escritos em cada uma destas línguas, defendendo-se pluralidade, mas com a preferência de que cada autor escrevesse e pensasse na sua linguagem de formação base. Se a FBAUL é o seu natural centro de edição e *convocação*, o seu alcance é plural e cosmopolita.

É uma revista com Leitura e Revisão de Pares (peer review), sem chamada de textos (call for papers) mas com base na discussão e sugestão. A principal função é criar um espaço de discussão e publicação de questões múltiplas do mundo (plural) das artes.

Processos Editoriais

O controlo científico e editorial do *Dossier Temático*, que especifica cada número da *Convocarte*, com colaborações de fundo mais alargadas, funciona a partir de textos solicitados por convites directos aos autores, a partir de uma Coordenação Geral e em consulta do Conselho Científico Editorial constituída para cada número, que coordena cada dossier temático e que constituirá o painel de Revisão de Pares (*Peer Review*). Neste sentido não será efectuada nenhuma chamada aberta de textos (*Call for Papers*). Contudo, investigadores interessados poderão apresentar textos à revista, com consulta prévia através de curriculum científico e explicitação da questão a abordar, que serão depois apreciados pelo Conselho Científico Científico (cada tema é anunciado no número anterior).

Não há submissão de textos, e é nesse espírito que deve actuar o Conselho Científico Editorial. A relevância deste método de *revisão de pares* (com espírito de *discussão de pares*) é criar um espaço de debate e partilha científicos pré-editorial, que pretende ser uma forma aberta e dialogante entre especialistas das Ciências da Arte em geral. Por isso, a revisão não é duplamente cega, mas apenas para os autores. Qualquer membro do Conselho Científico Editorial que apresente texto para o Dossier Temático, terá que colocar o seu trabalho também em processo de

revisão. Nenhum elemento do Conselho Científico Editorial faz revisão do seu texto ou de um autor que tenha proposta. É apenas a Coordenação que tem a função de organizar e distribuir os textos para revisão.

Com rigor e partilhas científicas, pretendemos encontrar uma plataforma de revisão de pares mais ajustada às áreas humanísticas e artísticas relativamente ao modelo dominante, muito anglo-saxónico e mais apropriado às Ciências Exactas e Tecnológicas.

Os trabalhos do Conselho Científico Editorial centram-se apenas no Dossier Temático, mais alargado e central em cada edição. As restantes pastas da revista, resultam de trabalhos no âmbito de ciclos de formação da FBAUL em articulação com linhas de investigação do CIEBA, cabendo a sua revisão a coordenadores de linhas de investigação do CIEBA e à Coordenação Geral. Contudo, em casos específicos, a Coordenação poderá, relativamente a um destes textos, fazer uma consulta a membros do Conselho Científico Editorial.

Funções do Conselho Científico Editorial:

1. Sugestão de investigadores especializados do *Dossier* para colaborarem no número correspondente.
2. Apreciação de textos/ensaios, através de breve texto com os seguintes parâmetros e critérios:
 - a) Ajustamento do texto/ensaio à política editorial da revista, enquanto revista Universitária no âmbito das Artes e Humanidades.
 - b) A adequação do texto/ensaio ao *Tema do Dossier*.
 - c) Originalidade do objecto da investigação ou da reflexão.
 - d) Linguagem especializada, competente e adequada aos problemas em foco.
 - e) Qualidade científica e metodológica na pesquisa e investigação, tal como na escrita e argumentação.
 - f) Competência argumentativa e crítica.
 - g) Domínio de conhecimentos artísticos, históricos, estéticos, e filosóficos.
3. Sugerir melhorias de alterações em forma de breve comentário, se consideradas necessárias, em função dos parâmetros anteriores ou outros afins (máximo de 1000 caracteres).

Cada texto do *Dossier Temático* será apreciado por dois revisores do Conselho Científico Editorial.

As propostas são sempre distribuídas por elementos do Conselho Científico Editorial que não estão na origem da indigitação dos candidatos ou que não correspondam aos próprios.

Sendo um sistema por convite de investigadores especializados, e centrado em sugestões, o processo de revisão de pares não será feito sobre os *abstracts*, mas sobre o texto final.

Reserva-se à Coordenação, com base nas apreciações das considerações do Conselho Científico Editorial, a recusa de edição de algum dos textos, seja por

desajustamento ao Tema, ao défice científico ou à recusa em efectuar alterações a partir das sugestões de leitura do Conselho Científico Editorial.

A Coordenação pode consultar o Conselho Científico Editorial, ou alguns dos seus membros, para questões específicas, de dúvida e com carácter de excepção, que surjam ao longo dos trabalhos.

Formato dos textos candidatos ao Dossier Temático:

1. Texto geral de c.30.000 (ou entre 20.000 e 35.000) caracteres sem espaços.
2. Um resumo (*abstract*) em inglês ou francês de c.850 caracteres sem espaços.
3. Utilização coerente de princípios universitários de indicação das fontes documentais e bibliográficas (o sistema e norma adoptados serão da opção de cada autor, mas o Conselho Científico Editorial pode pronunciar-se sobre a sua adequação e rigor).
4. Relativamente à redacção dos textos em português a Coordenação deixa a cada autor a liberdade e responsabilidade de escolha da utilização o último acordo ortográfico ou da anterior ortografia [a actual coordenação geral de *Convocarte* reserva-se, apenas para os seus textos, a não seguir o mais recente acordo].
5. Os textos podem ser apresentados nas seguintes línguas, adequadas à origem e formação dos respectivos autores: português, espanhol, francês ou inglês.
6. Inclusão, até ao máximo de 8 imagens para reprodução ao longo do texto (as imagens poderão ser a cores; os processo de autorização e a responsabilidade dos direitos de reprodução das imagens são da responsabilidade do autor do texto). As imagens que acompanham os textos devem ser enviadas em pasta própria denominada *Imagens*. Todas as imagens terão de ser de alta qualidade para impressão com resolução de 300 *dpi* e em formato *tiff* ou *jpg*. Um documento de texto individual deverá ser enviado com a descrição das legendas. Os nomes atribuídos às imagens devem ser iguais aos usados na referência de localização no texto que acompanham e, caso seja necessário, os respectivos créditos. As imagens devem estar por ordem com o nome antecedendo a respectiva legenda (ex: *Figura 1 - legenda da imagem 1 + créditos de imagem 1*). À Coordenação Geral reserva-se o direito de excluir as imagens que não cumpram os critérios descritos.
7. Direitos de autor: dentro do abrigo das edições da Universidade de Lisboa. Cada autor será responsável por qualquer acto de plágio ou de indevida autorização de reprodução de imagens ou trechos que escapem à supervisão do Conselho Científico Editorial.

Qualquer outra excepção será apreciada pelo Conselho Científico Editorial e fará parte do seu comentário. A decisão final dessas excepções caberá à Coordenação Geral e ao Coordenador do *Dossier Temático*.

A *Convocarte* é uma revista digital pública da FBAUL. Os autores cedem os direitos a essa publicação através do mundo universitário. Os direitos específicos de publicação e divulgação dos trabalhos da *Convocarte* passam, por inerência, a ser propriedade da Universidade de Lisboa, segundo os seus regulamentos, à qual pertence a FBAUL.

Sequência e processos de trabalho:

Determinado o Conselho Científico Editorial para cada número, segue-se a seguinte sequência de trabalhos, cada qual com data limite, segundo calendário a definir em cada proposta de trabalhos na preparação de cada número.

1. Sugestão de autores/ensaístas por parte do Conselho Científico Editorial e recepção de propostas de textos exteriores por parte da Coordenação (a selecção inicial das propostas exteriores são da responsabilidade da Coordenação Geral e do Dossier Temático, com consulta de membros do Conselho Científico Editorial, se considerado necessário).
2. Convocação dos textos finais aos autores em data a calendarizar para cada número.
3. Envio dos textos ao Conselho Científico Editorial, com princípios e grelha de apreciação (dois para cada texto).
4. Recepção das apreciações da Coordenação e reenvio para os autores para alterações ou correcções, a partir das sugestões do Conselho Científico Editorial.
5. Envio dos textos alterados e/ou corrigidos para a paginação. A paginação ainda será devolvida aos autores para últimos acertos (já não de alteração do texto).
6. Lançamento

Os comentários do Conselho Científico Editorial são devolvidos aos autores tal como chegam à Coordenação Geral e Temática, mantendo-se todas as opções pessoais da apreciação qualitativa. Embora sejam sugestões, sublinha-se uma sua leitura atenta por parte dos autores. Pretende-se depois que, perante estas análises críticas, estes ponderem necessárias alterações: revendo, corrigindo, justificando, cortando, acrescentando, deslocando, etc. A principal intenção da apreciação qualitativa, destaque-se, é a melhoria qualitativa dos textos através de um plano intersubjectivo de funcionamento.

Proposta externa de texto/ensaio para a revista *Convocarte*

A coordenação pode aceitar, para o Dossier Temático, propostas de trabalhos exteriores ao processo de convites do Conselho Científico Editorial. Para isso, a proposta deve ser enviada para a Coordenação através do *email* da revista *Convocarte* [convocarte@belasartes.ulisboa.pt], acompanhada dos seguintes elementos:

- a) *Curriculum Vitae* académico e de investigação, sobretudo centrado em trabalhos relativos ao tema do Dossier.
- b) Um resumo até 1000 palavras sem espaços da proposta do seu trabalho.
- c) Carta ou email de motivação.

A proposta deve seguir as orientações de cada tema apresentadas no final de cada número de *Convocarte*.

Sendo aceite pela Coordenação, os trabalhos seguem os processos gerais dos outros textos, para leituras e sugestões do Conselho Científico Editorial.

Também podem ser propostos textos para as restantes pastas da revista *Convocarte*, ficando neste caso à responsabilidade da Coordenação Geral, com possíveis consultas a membros do Conselho Científico Editorial ou a Coordenadores de linhas de investigação do CIEBA.

$\frac{b}{a}$

cieba

belas-artes
ulisboa

FCT Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

CON
VOC
ARTE

